

filosofické fakultě Karlovy university, periodicky se opakující již od r. 1956 a koncipované od počátku nikoli jako sled kapitol z historie nauky, nýbrž jako *system*, a v tomto směru také postupně doplňované a vylepšované. Čas od času jsem na základě rozmanitých vnějších i vnitřních podnětů jednotlivé úseky (témata, lekce) zpracoval jako monografické studie, opatřil je selektivními historickými přehledy názorů a literatury, event. metodickými úvody a úvahami, poznámkovým a citačním aparátem, dalšími příklady a ilustracemi, někdy též polemikami. Při této „transformaci“ přednášené látky v psaný projev jsem — aspoň se tak domnívám — i vyjasňoval její původní osnovu a upřesňoval a ustaloval zejména terminologickou a pojmově logickou stránku výkladu. Tak prošly všechny kapitoly této práce kontrolou odborné veřejnosti, když byly publikovány ve formě samostatných studií ve sbornících a v odborných časopisech (ponejvíce v *Estetice*, ale také v *Hudebních rozhledech*, *České literatuře*, *Filmu a době*). Nyní však — speciálně pro pedagogické poslání této publikace, jež má sloužit spíše jako polo-učebnicové kompendium určitých poznatků než jako všestranně vybavená reprezentace badatelských výsledků a postupů autorových — jsem většinu statí v přípravě této knížky na jaře a v létě r. 1966 od různých odbornějších a speciálnějších odstavců, odboček a odkazů oprostil, text scelil, zjednodušil a zredigoval a navíc — pro snazší orientaci v látce — důležité věty nebo závěry navrhl k tisku kurzívním typem písma. Představuje tedy tato kniha návrat k původní jednotě, kontinuitě a pedagogické funkci universitních přednášek; doufám, že návrat dialektický, tj. uchovávací si vzdor všem úpravám a změnám i klady tematicky soustředěných monografických pojednání.

Za opravdovou pomoc a cenné rady a připomínky, které jsem většinou považoval za podněty i k dosti náročným zásahům do původního textu, děkuji všem recenzentům práce, doc. Dr. Jaromíru Uždilovi, Ladislavu Kasíkovi a zejména doc. dr. Tomáši Štrausovi, jenž, zabývaje se posudkem, dostal šťastný nápad pomoci čtenářům této publikace zasvěceným, pro vědeckou estetiku bojovně angažovaným a mně osobně velmi přejícím doslovem. Ne menší dík patří i odpovědné redaktorce knihy Mileně Dyrynkové za rozhodující iniciativu ve věci vydání práce a za její daleko více než jen „úřední“ zájem a péči o realizaci titulu v oněch měsících, kdy se tato realizace již již odsouvala do nedohledna. Toto zdržení také způsobilo, že na některé naše významné publikace v oboru estetiky z posledních dvou let jsem nemohl navázat tak, jak by to snad odpovídalo skutečnému datu vydání.

V Praze 20. prosince 1967

Autor

I

ÚVOD K ANALÝZE POJMU UMĚNÍ

I

Veškeré pojmy a termíny, které spoluvytvářejí specifickou myšlenkovou aparaturu obecné teorie umění a které používáme i v umělecké kritice, historiografii, filosofii umění atd., můžeme rozdělit na dvě skupiny: na *termíny technické a hodnotící*. Rozdíl mezi nimi spočívá právě v tom, že *technický termín neříká ještě nic o hodnotě* (prvku, tvaru, složky) *díla*, že po vymezení nějaké skutečnosti v oblasti umění technickým termínem stále ještě zbývá všude dost prostoru pro hodnocení téhož jevu v obou směrech, ve směru kladného nebo záporného ohodnocení. *Hodnotící termín* naproti tomu již *zařazuje označený jev někam do stupnice hodnot* (nemusí zde naprosto jít o umístění přesné), přitom však jej může také vymezovat „technicky“. Ryze hodnotících termínů, které se upínají pouze k hodnotě, je vlastně velmi málo a většinou jsou to, což je zdánlivě paradoxní, pojmy a slova pro umění spíše nespecifická, přenesená sem buď vůbec z obecného jazyka, nebo aspoň z obecně estetické problematiky (krásné, hezké, dobré, vynikající, znamenité, „něco velikého“ apod.).

Mezi laiky a zčásti i mezi odborníky existuje ovšem neustále určitá tendence „k pohybu“ mezi oběma skupinami termínů, snaha rozšířit tu či onu skupinu pojmů převedením některých dalších termínů z jednoho tábora do druhého, zpravidla arci za cenu sémantického násilí na běžných jazykových zvyklostech. Současná americká morfologická škola (Munro, Gotshalk, Pepper) by např. ráda zbavila pojem „umění“ hodnotícího charakteru a pracovala s ním ryze technicky, tj. chtěla by, aby se za umění považovalo cokoli, co splňuje určité materiálové a tvarové podmínky, bez ohledu na to, jde-li o věc „špatnou“ nebo „dobrou“, jde-li o umění v našem slova smyslu nebo o kýč či začátečnické pokusy; představitelé této školy tím chtějí mj. zbavit také umění určité lability, kterou mu propůjčuje jeho hodnotící charakter, závislý vždy eminentně na subjektu a proměnlivosti subjektivní reakce na umění. Je zajímavé, že slova pro *jednotlivé umělecké druhy nebo žánry*, např. hudba, literatura, architektura, tanec, resp. báseň, symfonie, znělka, lept, komedie, *jsou vsuktu nehodnotícími termíny*; např. je zřejmé, že použijí-li slova symfonie v přímém, nepřeneseném smyslu, absolutně nic tím ještě neříkám o kvalitě a hodnotě hudby takto pojmenované. Pojem umění se však takové „technizaci“ vzpírá a nezbyvá než s ním pracovat jako s termínem již a priori něco kladně hodnotícím.

Na druhé straně zase někdy naše emocionální reakce či „přesahy“ z jiného, mimouměleckého významu slova způsobují, že *mylně chápeme termíny ryze*

technické jako hodnotící. Např. termín *deformace* nemá v teorii umění hodnotící ráz, deformace neznamená nic špatného (a priori) ani ovšem zase něco automaticky hodnotného: určitá deformace — vzhledem k vjemově přesnému popisu reality — je v umění nutná, záleží ovšem pak na tom, jaká je ta deformace a co se deformuje, zda pouze povrch jevů, struktury, situace nebo jejich podstata, zda je tato deformace hlubokým zdrojem informace o subjektu autora a o prostředí i době, v níž žil, nebo je-li jen projevem jeho technické neumělosti či umělecké a lidské nevyzrállosti. Technickým termínem je třeba také výraz „ideový obsah díla“, protože zde rovněž nic neříkáme o kvalitě nebo hodnotě této složky obsahu uměleckého díla: může být progresivní i reakční, bohatý i chudý, vyhraněný nebo mlhavý.

A konečně může nastat i situace, kdy slovo (pojmem) nese zatím hodnotící náboj, ale věčné spory, jež nikam nevedou, signalizují, že se tím dorozumění o poznání věci samé zbytečně komplikuje a že by převedení termínu do skupiny pojmů „technických“, tj. uzemnění jeho axiologických ambicí, umožnilo reálnější diskusi. Takovým pojmem, který ovšem není považován za hodnotící nějakým omylem, ale na základě stávající kritické i společenské praxe, je např. pojem *realismus* (umělecký). Ve skutečnosti není důvod, proč by slovo „realistické“ nemohlo ponechávat otázku hodnoty toho, co je jím takto věčně omezeno, zcela otevřenou, tj. připustit existenci realismu vynikajícího i podprůměrného.¹⁾

2

Pojem „umění“, ač na první pohled evidentní a každému jakoby jasný, je ve skutečnosti velmi složitý a vyžaduje zvláštní analýzy; tuto analýzu si můžeme rozdělit na dvě vrstvy: na vnější a vnitřní.

Analýza pojmu umění z hlediska relativně vnějšího nám pomáhá vydělit, „vyvolat“ pojem umění ze spleti souvislostí s jinými mimouměleckými, nicméně umění velmi blízkými pojmy a jevy, ohraničit si „sféru umění“ na pozadí těchto souvislostí a přechodů. Jde prakticky o sémantickou analýzu různých významů slova „umění“ v širším slova smyslu, tj. celé sféry umění, a o sledování historických změn v používání tohoto termínu.²⁾

Mnoho nejrozmanitějších významů slova umění lze, jak je vcelku všeobecně známo a uznáváno, shrnout do dvou velkých skupin čili do základní dvojjádrovosti slova:

1. *Umění jako zručnost a dovednost*, mimořádná schopnost k jakékoli společensky a pro praktický život významné nebo typově ustálené činnosti.

¹⁾ Blíže o tom v kapitole Realismus v umění.

²⁾ Podrobnější metodologické zdůvodnění, jakož i mnoho dalších faktických detailů a podrobností nalezne čtenář v časopisecké verzi této kapitoly, otištěné pod názvem K analýze pojmu umění v čas. Estetika, 1966/3.

2. *Umění ve významu „krásné umění“* (v enumeraci nejznámějších uměleckých druhů, seřazených abecedně: architektura, divadelní umění, film, hudba, krásná literatura (poezie, beletrie), malířství, sochařství, taneční umění.³⁾

Uvedeme nyní několik typických konkrétních ukázek z dnešní zásoby běžných obrátů, v nichž slovo umění má „neumělecký“ význam: umění vařit, šít, vkusně se oblékat, šetřit, najít si dobré přátele, navázat styky, vytvořit určité prostředí (doma, v práci, ve společnosti), vytvořit kolektiv, ale také umění žít, jíst, pít, milovat (Ovidius), odpočívat atd. Dále sem patří takové skupiny „umění“, které se vztahují na složitější komplexy schopností a na jednotlivá povolání a zaměstnání: umění státnické a vůbec politické (s takovými složkami jako umění rychle se orientovat v situaci, umění rozhodnout se, umění přesvědčit, agitovat, taktizovat atd.), umění vojenské nebo válečné (strategické a taktické), umění v různých sportech (střelecké umění, brankářské umění, jezdecké umění, šermířské umění, šachové umění), umění chirurga nebo porodníka (dodnes je oficiálním latinským názvem porodnictví výraz *ars obstetrix*); umění řidičů a zvláště navigátorů. S některými jinými skupinami povolání se naopak dnes termín umění nespojuje, i když potřeba ocenit a upozornit na mimořádnou schopnost, obratnost a zkušenost je stejně naléhavá: nemluvíme o umění soudců, úředníků, obchodníků a učitelů v podobném komplexním smyslu, jak vyzněly výše uvedené příklady. Zvláštním případem jsou umění varietní a v jejich pestřém sboru zejména umění kouzelníků-iluzionistů a artistů, kteří jsou dokonce podle tohoto ocenění (z latinského *ars*) i oficiálně takto nazýváni.

Přejdeme-li od dnešních zvyklostí jen trochu zpět do minulosti, kdy ještě platilo, že řemeslo má zlaté dno, najdeme samozřejmě snadno další příklady na spojení umění s názvem některého povolání, zejména řemesla: privilegování byli v tomto ohledu hodináři, ševci, kožešníci, krejčí, rytci, zbrojíři, truhláři atd., tedy skoro vesměs řemesla a činnosti, jež produkovaly již hotové užité

³⁾ Tato bisémie (dvojjádrovost) není výsadou pouze českého jazyka, nýbrž uplatňuje se též v němčině (*Kunst*), do značné míry pak ve všech západoevropských jazycích, které pojmy *arte, the art, l'art* atd. odvozují z latinského „ars“, o jehož významech platí uvedená konstatace bisémie přesně tak jako v češtině, dále v řečtině (*techné*), polštině (*sztuka*) apod. Je tedy patrně obecným jevem, aspoň v okruhu evropské kultury a civilizace, a poukazuje i na určité pojetí „krásného“ umění, resp. na okolnost, kterých jeho vlastností si lidé nejvíce všímali. Naproti tomu existují i výjimky, např. ruština tuto bisémií nezná: *umenije* je pouze zručnost, dovednost, a *umělyj* znamená mistrný, mistrovský, kdežto „krásné umění“ je *iskusstvo* a umělec dokonce *chudožnik* (turkotatarský kmen). Je ovšem zajímavé, že čím jdeme dále od slova umění k různým jeho dekompozicím, odvozeninám, tím více nabývá převahu onen druhý význam. Tak např. substantivum *umělec* lze povětšinou, ne však již zcela samozřejmě vztahovat na člověka, který produkuje „umění“ (1) i Umění (2): to však již neplatí u adjektiv *umělecký* (uplatňuje se např. štěpení *umělecký* a *umný* apod.). Význam slova *umělecký* je tedy již radikálně posunut, resp. přisunut do těsné souvislosti s „krásným“ uměním. Lze tedy říci, že střela středního útočníka v kopané byla ukázkou jeho střeleckého umění, za jistých okolností lze ještě o tomto hráči tvrdit, že je to hotový „umělec“, ale nepokládám za jazykově možné nazvat tuto střelu uměleckou nebo způsob, jímž byla umístěna, uměleckým. Podobné posuvy ostatně nacházíme i v jiných jazycích: je citelný rozdíl mezi adjektivy *artful* a *artistic*, ač obě jsou odvozena z téhož substantiva *the art* (podle Osičky a Poldaufa: umění, dovednost a dokonce i lest a trik): *artful* znamená lstivý, prohraný, obratný, kdežto *artistic* umělecký. Tato situace nám umožňuje udělat nyní trochu paradoxní obrát a říci, že slovo umění má dva základní významy, *umělecký* a *mimoumělecký* (!).

předměty, nikoli polotovary (tkalci, jircháři, kováři, tesaři). Z neřemeslných povolání pak bývá takto kvalifikována zejména práce pěstitelů květin a chovatelů některých zvířat. Upozorňujeme ovšem, že zde nehovoříme o *uměleckých* řemeslech (houslařství, umělecké kovářství, knihvazačství atd.), protože tam jde vždy již o tendenci „vstoupit do tábora“ „krásných umění“ s ambicí, aby byl výrobek chápán a posuzován jako umělecké dílo.

Až dosud jsme naši enumeraci zaměřovali na ty činnosti a ta povolání, jež mají všeobecně juznaný kladný společenský význam; mají svou funkci a vytvářejí kladné hodnoty pro spotřebitele, pro jiné lidi nebo aspoň pro „výrobce“ samého („umění žít“). Nicméně nesmíme čtenáři zatajit, že termín umění se velmi snadno spojuje i s činností negativní, společensky nebo mravně odsuzovanou, nečestnou a někdy dokonce i trestnou, kriminální: jediným stimulem pro použití slova umění, zdá se, je tu zase jen ta mimořádná schopnost, obratnost, cvikem získaná nebo vrozená zručnost. Od celkem nevinného umění „něco takhle zkazit“ přes umění pochlebovat, lhát, skrývat své pravé cíle, svádět a předstírat, podvádět — což vše může mít ráz příležitostného ohodnocení určitého rysu, činu, způsobu jednání — se tak dostáváme až k téměř „institucionalizovanému“ umění kapsářskému a kasařskému (o vynikajících kasařích se přímo hovoří jako o umělcích sui generis). Quinceyho spis *Vražda* jako krásné umění zatím necháme stranou, protože, jak je zřejmé z nadpisu, nejde tu „jen“ o umění ve významu č. 1, ale o ambice na přiznání významu č. 2.⁴⁾

Otázku vztahu mezi oběma základními významy slova umění lze ovšem nejen zkoumat podle dnešního jazykového úzu, ale také sledovat *historicky*. Jestliže totiž dnes, aspoň v češtině, němčině atd. — méně již v angličtině, kde následkem uchování určitých titulů, tradic a zvyklostí zůstává v některých kontextech význam slova „art“ poplatný situaci ve středověku a raném novověku (např. v titulech Bachelor of Arts, B. A., nebo Magister of Arts, M. A.) — je tato základní bisémie (dvoj-významovost, dvoj-značnost) každému, i méně vzdělanému člověku intuitivně jasná a nečiní zvláštní potíže (lidé se totiž podle kontextu rozhodují celkem snadno pro první nebo druhý význam slova, aniž by jeho homonymita budila vážné poruchy v komunikativní funkci jazyka), pak v minulosti tomu tak vždy nebylo.

Ponecháme-li stranou vývoj těchto vztahů v některých pro světovou kulturu důležitých orientálních jazycích, kde se jistě spoje a jemně odstíněné významy stejně nedají dobře pochopit bez znalosti nejen příslušného národního umění, ale i celého životního stylu (např. v Japonsku), zůstane nám i ve vývoji evropské kultury, v historickém pohledu dostatečně známém, dost látky k přemýšlení. V *antice* nejen že *krásné umění* *splývalo* promiskue se *zručností*, takže ani největší myslitelé nedovedou oba významy jasně oddělit, ale dokonce se tu jeví (např. u Platóna) i záměrná nechuť k takové diferenciaci a tendence co se největšímu zdůraznění jednoty obou z našeho hlediska již zásadně různých významů. V antické estetické teorii se tak odráží situace, že krásné umění bylo u Řeků blízké řemeslu nebo dokonce znamenalo totéž co práce a zvláště

⁴⁾ Jak vyplynulo již z jedné předchozí poznámky, tato možnost spojení umění a mravní negace je přímo zakotvena ve významech anglických slov the art = lest, trik, a zejména artful = lstivý, prohnaný, nebo artificial = strojený, falešný. Také v latině byl jeden z významů slova ars přímo spojen se špatným jednáním, s obmyslem, úskoky, pletichami a úklady.

práce manuální (např. i práce zemědělská, rolníková) a že Platón dokonce klade — společensky i podle významu filosofického — zvláště výtvarné umění na *nižší* stupeň žebříčku hodnocení než běžná „neumělecká“ řemesla, než prostou, užitečnou, ale málo tvůrčí činnost.

Ve *středověku* nastává změna v tom smyslu, že vlivem jazykové praxe, navazující v tom ovšem na jeden z mnoha významů slova ars v starověké latině, hojně frekvencovaný zvláště ve spisech Ciceronových, *počíná se spojovat slovo „ars“ čím dále tím více s věděním, vědou, teorií, naukou* a tedy — pokud se týká jeho kategoriální povahy — s vlastností, schopností, která je předpokladem v této sféře lidské aktivity, s věděním, vědomostí, znalostí, učeností. Vzniká oficiální pojem *svobodná umění* — artes liberales, jejichž soubor se nakonec ustálil na počtu sedm: gramatika, rétorika, dialektika, aritmetika, geometrie, hudba, astronomie. Z toho, co se skutečně mohlo v této době stát krásným uměním, se připomíná rétorika a hudba, dlužno však poznamenat, že výuka na universitních fakultách svobodných umění nebyla ani tak výukou umělecké praxe jako teorie, např. hudební teorie, čili že vlastně pod názvy hudba, rétorika se skrývaly spíše hudební teorie a teorie řečnictví. V souvislosti s tímto v našem výkladu novým, ve skutečnosti ovšem již odpradávná se projevujícím momentem míšení (umění — věda) je třeba upozornit na obdobné rysy pojmové nezřetelnosti okolo umění i v antice. Z devíti múz řecké mytologie (Erató, Euterpé, Kalliopé, Kleio, Melpomené, Polyhymnia, Terpsichoré, Thalie, Uranie) nejméně dvě patronují činnost z našeho hlediska naukovou, mimouměleckou (Uranie hvězdářství a Kleio dějepis; ovšem dějepisectví považoval i Aristoteles za druh poezie), zatímco ve sboru múz není, jak známo, zastoupeno ani malířství, ani sochařství, ani architektura, prostě nic z výtvarného umění, které není považováno za „múzické“. Křesťanský středověk měl ovšem zase jiné společenské a ideologické důvody k tomu, aby vznešené slovo *ars* rezervoval pro mimoumělecké činnosti: souviselo to s despektem vůči manuální a fyzické obratnosti (protiklad duch — hmota, tělesnost) jak tvůrčích, tak zejména reprodukčních umělců, z nichž herci se v té době dostali na sociální úroveň kejklřů a potulných živlů a středověcí básníci, literáti, hudební skladatelé, malíři atd. byli zatlačeni do anonymity, podobné anonymitě řemesla. Učenec měl prostě společensky blíže kléru, tehdy intelektuálně vládnoucí vrstvě; hudební teoretik byl významnější než hudebník.

Od doby renesance, kdy — jako mnoho jiných věcí, které formovaly a formují naši kulturu a civilizaci — *nastalo a prosadilo se postupně faktické vědomí rozdílu mezi uměním jako dovedností* a produkty této dovednosti v mimouměleckém slova smyslu a *krásným uměním*, nastává teprve (tj. na základě již provedeného oddělení, na základě emancipace obou významů slova) „složitá hra“ či *složitý vývoj přibližování a oddalování*, periodické střídání nadvlády tendencí, které zdůrazňují maximální protikladnost řemesla a umění (romantika), anebo naopak tendencí, jež zase zdůrazňují, že jediná spása a čest umění je v jeho řemeslnosti a technické profesionalitě (nová věcnost, některé názory poválečné avantgardy). Jak vidíme, v těchto kontaktech nevystupují oba významy slova umění proti a vůči sobě ve svých původních určeních; spíše než o „krásné“ umění a dovednost jde o vztah Umění s velkým „U“ (i takového, které je alergické na slovo „krásný“) a řemesla (neboť pojem řemesla se též zcela nekryje s pojmy mimořádná dovednost, obratnost, zručnost). Proto nám nyní půjde již spíše o analýzu reálných spojitostí mezi oběma významy slova, resp. mezi

oběma jeho odlišnými designáty (o pojmu designát viz blíže v kapitole 5); povšimneme si blíže těch tendencí, které třeba řemeslo a umění s velkým U spíše znovu spojují nebo dokonce jeví snahu je i znovu ztotožnit. Tendence spojit obě linie, řemesla a krásného umění, se především projevuje silně v samotné konstituci pojmu uměleckého řemesla — ve sféře teoretické — a v podpoře a rozvíjení uměleckého řemesla — ve sféře praktické, v aktivní činnosti. Tato forma spojení oddělených sfér je nejméně problematičtější, je to prostě přirozené vytváření meziclánku, vytváření určitého typu přechodové oblasti, jak o tom budeme psát ještě dále. Méně přirozené, resp. extrémní nám dnes připadají tendence teoreticky ztotožnit obě sféry, řekněme tedy sféru řemesla (v zastoupení i jiných činnostech, k nimž je třeba mimořádné zručnosti a mistrovství) a sféru krásného umění. Tak např. období renesance, ačkoli právě ono rozhodlo definitivně o nutnosti diferenciací,⁵⁾ je současně érou neobyčejného rozkvětu uměleckých řemesel a častého osobního spojení talentu umělce s povoláním řemeslníka. Proto nemůžeme být ani příliš překvapeni, když některé hlasy zde naopak trvají na tom, že každé řemeslo je krásným uměním. Teoreticky existují tedy *dvě možnosti*, jak zrušit hranice mezi řemeslnou zručností a Uměním: buď *veškerou řemeslnou činnost pojmem do umění* (termín umělecké řemeslo pak ztratí svůj smysl), nebo naopak *veškeré Umění prohlásíme jenom za řemeslo*, za výtvarnou zručnost, technické zdatnosti (ne-li rutiny) a budeme je pojímat jenom jako běžnou práci a její výsledky. Tato druhá možnost, zdánlivě příležitost pro ty, kdož chtějí snižovat význam umění nebo kdož závidí umělcům některá iluzivní privilegia (mám na mysli trochu i dnešní situaci u nás), je nicméně paradoxně aktualizována čas od času umělci samými, kteří pro potřeby svého umění, svého radikalismu i na podporu nového uměleckého projevu cítí nutnost nějak se distancovat, odlišit od oficiálního, „vysokého“ Umění, a tedy třeba i tím způsobem, že se propagačně „přimknou“ k řemeslné složce své práce.

Ať však jsou nebo ať již budou oba směry identifikujících tendencí jakkoli silné, *k úplnému ztotožnění obou významů slova již sotva někdy může dojít*, protože by to znamenalo návrat do předhistorického stadia vývoje lidstva, kdy opravdu tyto polohy splývaly, kdy se tzv. krásné umění teprve pozvolna vydělovalo z normální pracovní činnosti lidí.

Reálné spojení mezi oběma významy slov — kromě okolnosti, že v obou případech jde o *vytváření umělých produktů* člověka a společnosti — spočívá trvale v tom, že zrod krásného umění i jakéhokoli uměleckého díla nebo interpretačního výkonu vyžaduje rovněž určitou zručnost a mimořádnou dovednost, přinejmenším takovou jako „umění vařit“ nebo „umění žít“. Musíme se však

⁵⁾ Leonardo da Vinci „obhazuje“ uměleckost malířství ještě dokonce „středověkým“ způsobem pod vlivem středověkých názorů a předsudků vůči manuální práci: malíř se při své práci ne-umaže, sedí hezky oblečen, drží v ruce štětec lehký jako péro, musí přemýšlet, znát geometrii a anatomii; zato sochař, který pracuje fyzicky namáhavě jako nějaký dělník nebo řemeslník, není ještě pro Leonarda „umělcem“.

mít na pozoru, abychom tento nezbytný předpoklad umělecké činnosti neztožnili s akademickou rutinou, s řemeslnou machou či manýrismem: někdy právě tyto „schopnosti“ jsou vlastně projevem *malé zručnosti* a *malé dovednosti* pro umění nezbytné, a naopak mnohý projev tzv. primitivního nebo naivního umění, který se nám zdá na první pohled technicky zaostalým, je ve skutečnosti právě projevem určité *speciální dovednosti* vyjádřit se i v rozmanitém omezení právě tímto svérázným způsobem.

Nyní ponecháme již první význam slova „umění“ stranou a budeme se zabývat jenom uměním ve významu „krásné umění“.

3

Umění (krásné) je pojem, jehož rozsah i obsah se neustále proměňují, a to v čase i v „prostoru“, historicky i věcně, společensky i individuálně. Historická proměnlivost pojmu umění je doložena nejmarkantněji tím, že některé vcelku vyhraněné obory lidské činnosti bývají v určitých dobách jednoznačně chápány jako podoblasti ve sféře (krásného) umění, v jiných zase nikoli. Jsou zde dány v zásadě tři možnosti:

1. *činnost považovaná po dlouhou dobu za krásné umění* (např. řečnictví) *ztrácí tento charakter* (pozor: nejde o tzv. „úpadek“ řečnictví — pokud se mluví o úpadku některého umění, znamená to, že stále se ještě tento obor lidské činnosti za krásné umění považuje — nýbrž o frontální ústup ze sféry umění, postihující i nejskvělejší řečnické výkony);

2. *činnost, kterou nikdo zprvu za umění nepovažoval, se postupně prosadí jako umělecký druh* (např. film vznikl jako poutová atrakce). Do této možnosti je třeba zahrnout i určité nároky, které zatím ještě zcela nejsou nebo ani nebudou nikdy splněny (spartakiáda jako umělecké dílo, názory, že nacvičené představení na plesech je uměleckým dílem, objevující se v našem odborném časopise Taneční listy apod.);

3. *určitá činnost vstupuje epizodicky nebo periodicky do oblasti umění a zase z ní podle okolností historicko-společenských a kulturně geografických vystupuje* [např. loutkové divadlo, výroba umělých květin, sadová „architektura“; takovým oscilujícím žánrem je např. i „umění detektivky“ (termín J. Cigánka)].

Historická proměnlivost rozsahu sféry umění není ovšem dána jen těmito velkými přesuny, v nichž pro vznik nových druhů umění rozhodně a pro zánik starých druhů umění snad *také hraje velkou roli rozvoj techniky* (Marx spojuje zánik výpravného eposu jako živé tvůrčí složky umělecké tvorby s vynálezem knihtisku; naopak umění filmu, eventuálně tzv. „rozhlasové“ a „televizní“ umění je očividně spjato s technickým pokrokem 19. a 20. století). Je dána také změnou a *střídáním estetických i uměleckých norem a požadavků*, které uvnitř jednotlivých druhů umění vynášejí a zase potápějí pod hladinu „uměleckosti“

hned tu či onu vrstvu tvorby, ten či onen směr, styl, žánr nebo školu. Často k tomu dochází tak, že některá z významných osobností umění nebo vědy o umění pod vlivem určitých buď osobních, nebo dobově příznačných tendencí zahrne do své „klasifikace“ umění (uměleckých druhů) činnost, resp. výsledky činnosti v obecném povědomí hodnocené jako mimoumělecké: tak např. slavný francouzský kuchař Savarin považoval kuchařství za „krásné umění“ (nikoli za umění ve smyslu pouhé zručnosti), někteří labužníci tvrdí, že krásným uměním je sestavit dobře jídelní lístek o takových 12 až 13 chodech, Oscaru Wildovi bylo uměním elegantně se obléci, Tyrš považoval za krásné umění tělocvik, Guyau prožívání přírodních krás a prostých požitků, Kant stavbu vodovodů. Často se objevují v dějinách estetiky podobné pretence ze strany pěstitelů květin (zvláště růží), ovocných stromů, některých ušlechtilých zvířat, majitelů oděvních a kosmetických salónů krásy (králové a diktátoři módy jako Dior, Schiaparelli atd. se prý cítí být umělci), šachistů-úlohářů, kteří své úlohy a studie „komponují“ a mají na ně svá estetická měřítká; ostatně i „normální“ šachisté-sportovci vytvářejí ve vzájemném boji partie, které bývají srovnávány s uměleckými díly, a o schopnosti takové partie vést se často hovoří jako o uměleckém nadání, intuici, o mistrovství v šachu pak jako o umění (Aljechin). Vcelku však jde spíše buď jen o epizodické pokusy, nebo o přirozené přesahy z přechodových oblastí, o nichž pojednáme dále.

Historická proměnlivost pojmu umění znamená kromě jiného také to, že ani dnešní doba není nějakým konečným stavem vývoje umění a že nelze vyloučit ani vznik úplně nových uměleckých druhů; teoreticky se předpovídá již dosti dlouho vznik tzv. kinoplastiky, již u nás propagoval m. j. i arch. Zdeněk Pešánek. Byla by to analogie ke dvojici malířství (nebo grafika) — film v rovině „plastického“ trojrozměrného umění; až nyní tvorba mobilů, zdá se, naplnila tuto předpověď konkrétním činem; aktuální se stává v souvislosti s elektronikou a konkrétní hudbou otázka tzv. zvukového umění, které se buď vydělí z umění hudebního, nebo se mu nadřadí. Nelze však vyloučit ani zánik některého umění dnes ještě velmi prosperujícího.

Ještě větší komplikace než historická proměnlivost však působí nejasnost pojmu umění ve smyslu věcném, neexistence nejen nějaké pevné strohé a ostré hranice, nýbrž vůbec jakékoli hranice či meze, i třeba pohyblivé, která by oddělovala umění od neumění nebo „mimo-umění“ v kterémkoli libovolně krátkém historickém okamžiku. Znamená to — nehledě na to, že se rozsah i obsah pojmu neustále a plynule mění v čase — že i když tento proud v určitém okamžiku jakoby „umrtvíme“, nenalezneme v tomto průřezovém „snímku“ určité okamžité situace žádný jasný obraz v periferních oblastech umění ve smyslu určité meze umění. Mluvíme proto o tom, že umění přechází plynule a paprskovitě na všechny strany v mimo-umění a v neumění a že místo hranic sféry umění existují pouze typické přechodové oblasti.

Přechod z polohy umělecké činnosti do činnosti mimoumělecké se může dít v zásadě dvěma způsoby: extenzivním a intenzivním.

Extenzivní přechod z umění do „mimo-umění“ konstatujeme tam, kde postupně přecházíme od uměleckých děl ke stále více mimouměleckým (přitom třeba i velmi estetickým) výtvorům lidské činnosti, které však si udržují stále nějakou svoji vlastní společenskou funkci a užitečnost, odlišnou od funkce být uměním. Uvedeme nyní vybrané příklady, nikoli vyčerpávající výčty přechodových oblastí podle jednotlivých uměleckých druhů:

- a) *Architektura.* První přechodovou oblastí je zde celé stavebnictví, čímž máme na mysli, že existuje plynulý přechod od takových uměleckých památek, jako jsou Svatovítský chrám, chrám sv. Mikuláše na Malé Straně, Národní divadlo, Dům umělců, ale třeba též palác ROH na Žižkově či bruselský pavilón na Letné, až k „obyčejnému“ karlínskému nebo vinohradskému činžáku a ještě dále až k nějaké garáži: nezapomeňme, že 1. i neumělecká stavba obytného domu slouží svému účelu, 2. i na ni klademe estetické nároky: estetická funkce není totožná s funkcí „působit jako umělecké dílo“. Druhá přechodová oblast architektury souvisí s návrhy, budováním a zařizováním interiérů; opět i zde je jen plynulý přechod od vynikajícího návrhu umělce architekta až po amatérské zařizování a vyzdobování bytu. Třetí oblast se týká pozemního stavitelství, staveb komunikací, zásahů do vzhledu krajiny.
- b) *Malířství a grafika* (nyní a dále budeme jmenovat přechodové oblasti jen stručně jejich jmény): plakát, poštovní známka, reklama, naukové ilustrace, např. botanické, technické atd., knižní a časopisecké ilustrace.
- c) *Sochařství a medailérství:* kamenické práce, štukatérství, pomníky na hřbitovech.
- d) *Literatura a slovesnost:* přechody — *směrem k vědě a nauce:* utopicko-fantastický román a povídka, některé typy historického románu, memoárů a dokumentární literatury, Zahradníkův rok Karla Čapka, který může sloužit též jako svérázný poučný návod pro zahrádkáře, cestopisy, filosofický a kritický esej; *směrem k žurnalistice:* fejeton, sloupek, reportáž, recenze, epigram; *směrem k „próze“* denního života: anekdota, vtip, pověst, legenda.
- e) *Divadlo:* magické a kultovní obřady, náboženský rítus, „světské“ ceremonie všeho druhu: vojenské přehlídky, slavnostní schůze, instalace a otevírání (vernísáže) výstav, manifestace a demonstrace; „divadlo“ denního života: předvádění příběhů (Brechtův Muž na ulici) simulace, pozérství, mystifikace okolí atd.; soudní přelíčení; sportovní podniky, tělocvičné výstupy (spartakiády);

revue, kabarety, estrádní výstupy;
hry dětí a mládeže („na něco“);
lidové zvyky, maškarády, karnevaly.

- f) *Tanec*: společenský tanec v kavárnách; eventuálně sportovní závody ve společenském tanci;
pohybová a rytmická výchova, rytmika, umělecká či lépe moderní gymnastika.
- g) *Film*: dokumentární film, filmová reportáž;
vědeckotechnický nebo vůbec naučný film;
filmová reklama.

Největší a nejvýznamnější přechodovou oblastí vůbec je tzv. *užité umění* (výtvarné a architektonické) nebo, jak se někdy také říká, umělecká řemesla a umělecký průmysl: knižní grafika, knižní vazby, lité a ryté sklo, porcelán a keramika, textil a desény, nábytek a osvětlovací tělesa, umělecké kovářství (tepání mříží atd.), koberce a gobelíny, obuvnictví a oděvnictví, aranžérství a výstavnictví atd. Zde všude nacházíme ve špičkových výtvorech vážné umělecké kreace a pak plynulou škálu až k předmětům zcela užitkovým, nicméně stále ještě náročně esteticky hodnoceným.

Důležité je uvědomit si, že všechny tyto oblasti jsou přechody od dominance umělecké funkce k jiné společensky užitečné funkci, popřípadě do symbiózy několika funkcí. Existují ovšem i jiné typy extenzivních přechodů od umělecké funkce k funkci mimoumělecké, které bychom pro jistou návratnost a vázanost jejich „druhé“ funkce na původní funkci uměleckou mohli nazvat *přechody poloextenzivními*. Podívejme se na tyto příklady:

- a) *Folklór a umění lidové* v tradičním slova smyslu, malůvky, kroje, výšivky, taneční projevy, lidové vyprávěči atd. Folklór nezařazujeme do přechodové oblasti snad proto, že bychom lidové umění pokládali za méněcennější než umění oficiální, naopak, v každé době existují určité druhové a žánrové oblasti umění, ve kterých folklór vystupuje jako rovnocenný partner tvorby umělé a místy ji i předčí. Přitom je však folklór do té míry spjat s mimouměleckými složkami života lidu, že právě v něm více než kde jinde vystupuje do popředí jeho „přechodový“ ráz. Totéž konečně platí i o umění amatérském, o umění dětí a duševně chorých. Folklór, amatérské umění atd. poskytují svému tvůrci blahodárné uspokojení a splnění potřeby sebevyjádření a reakce, která má pro něho kladnou hodnotu, i když nedosáhne úrovně uměleckého projevu, ba i když někdy — pro pohled zvenčí — nemá ani náležitou estetickou úpravnost. Je a zůstává však, pokud jde o skutečný folklór, projevem a žádoucí doplňující součástí i složkou života lidu.
- b) *Amatérské umění*: např. hra na hudební nástroje, která nemá úroveň z hlediska přísných kritérií uměleckého projevu, avšak poskytuje tomu, kdo hraje, určité uspokojení (hraje-li či zpívá-li sám pro sebe). Nebo fotografování, práce ve fotografickém kroužku, kde jen zcela nepatrné procento prací

dosáhne umělecké přesvědčivosti, a přesto mají tyto práce v rámci amatérského snažení kladnou společenskou funkci (dokumentární, vzpomínkovou atd.). Stejně i divadla poezie, recitace atd. Zde všude je pro zařazení do extenzivního přechodu rozhodující otázka funkce, postoje a ambicí takové činnosti; jakmile se prezentuje jako umělecké sdělení pro širší veřejnost, stává se případem přechodu intenzivního (viz dále).

- c) *Reprodukční umění* je přechodovou oblastí proto, že čím více je v reprodukci obsaženo mechaničnosti, čím méně může interpret projevit sám sebe, tím méně je tato činnost uměleckou (např. hráči v dechovce a v podřadnějších orchestrech, kopisté ve výtvarném umění). Koncertní virtuos typu J. Kubelíka nebo F. Ondříčka nebo komorní soubor typu Smetanova kvarteta jsou umělci v plném významu slova; z toho však nevyplývá, že i profesionálně zdatný hráč na housle u šestého pultu primů v krajském operetním nebo operním divadle má vždy možnost ve své každodenní práci se projevit jako umělec. Naproti tomu zdánlivě mechanická záležitost jako hlubotisková barevná reprodukce malířských originálů dala světu skutečně významné, osobité umělce.
- d) *Umění dětí* (kresby, malby, spontánní poetické a prozaické výtvořky, tance a hry). Umění dětí má velký význam pro duševní a citový vývoj dítěte, pro způsob jeho seznamování se se světem a vnikání do jeho vztahů i pro pobavení dítěte. Může však na výstavě, ve výběru textů apod. zapůsobit i na dospělého konzumenta hlubokým dojmem, inspirovat zralé umělce k novým, „dětsky upřímným“ pohledům na realitu. Pak působí jako každé jiné umění. Právě proto však, že ne každá dětská kresba nebo říkanka může takto působit, přitom však splnila svůj úkol „ventilů“ spontánní dětské extrovertní tvořivosti, patří umění dětí do přechodové oblasti poloextenzivního typu.
- e) *Umění duševně chorých*. Zvláštní skupinu uměleckých projevů lidí, kteří ve svém předchozím životě umělecky netvořili a teprve v ústavní péči začali malovat, kreslit, modelovat, psát básně a prózu atd., a to pod vlivem několika příznivých činitelů, jako je ztráta zábran a přílišné sebekontroly, dostatek volného času, horlivá podpora ze strany lékařů a ošetřujícího personálu. Samu existenci duševní choroby dnes za podnět k tvorbě nepokládáme, protože její další progresse znamená vždy i postupný rozklad tvořivých schopností nemocného. Umělecká činnost pacientů může působit jako umělecké dílo i jako inspirace pro umělce duševně zdravého. Avšak i pokud tak nepůsobí, může plnit funkci úlevy nebo funkci léčebnou anebo aspoň přispívá k žádoucímu zaneprázdnění pacienta.

Přejdeme nyní k zásadně jinému typu přechodu, k *přechodu intenzivnímu*. Intenzivní přechod je opakem extenzivního: *ztrátu nebo ubývání uměleckosti zde nenahrazuje existence nebo růst jiné užité funkce, je to přechod od umění k ne-umění* (nikoli tedy do sféry mimo-umění).

Tato okolnost ještě neznamená, že veškerá činnost, která sleduje směr intenzivního přechodu, je činností disfunkční, že je nutno ji hodnotit negativně. Naopak, i zde ještě nalézáme nejméně dvě přechodové podoblasti, v nichž můžeme úsilí umělců v zásadě hodnotit *kladně, i když třeba nevede k žádným hodnotám ani uměleckým, ani mimouměleckým*. Existence těchto podoblastí nám tedy signalizuje fakt, že jakkoli lze extenzivní nebo poloextenzivní přechod charakterizovat jako přechod od jedné funkce k druhé, *nelze přechod intenzivní považovat jen tak prostě za případ přechodu funkce v disfunkci*. Ostatně o tom, co je a co není disfunkční, rozhodují často velmi složité kontexty, v nichž se mísí celospolečenské zájmy se zájmy dílčími a zcela individuálními, a tak, aniž bychom chtěli vyvolávat strašidla relativismu, přece jen zde doporučujeme opatrnost. Např. kýč je možno považovat z hlediska celospolečenských zájmů i z hlediska našich ideálů a představ o poslání kultury a o tom, jak by měl vypadat harmonický intelektuální, citový a mravní profil člověka, zajisté za disfunkční záležitost. Naproti tomu ale může ekonom ukázat na to, že existence kýče opatruje zaměstnání a obživu desítkám tisíců lidí: je to pak z hlediska jejich a samozřejmě již ne celospolečenského, ale přece jenom v životě společnosti se prosazujícího zájmu s *disfunkcí kýče* tak jasné?

Abychom se však vrátili k oněm „pozitivním“ typům intenzivního přechodu, uvedeme konkrétně dva typické příklady (oblasti), které tu máme na mysli:

1. *práce cvičné, školní, umělecký trénink,*
2. *umělecký experiment.*

Když příští umělec, zatím jenom adept umělecké tvorby kreslí skici, pokouší se o pětisetstránkové romány a pětihodinová dramata, vytváří první skladbičky nebo točí školní film a když — což je možností právě přechodové oblasti — přitom nevznikne nic umělecky hodnotného, nebo jen v nepatrné míře, znamená to, že se realizovala (pochopíme-li to jako součást procesu, dynamicky) možnost přechodu ze sféry umění do sféry ne-umění, nikoli mimo-umění, neboť takový výtvar nemá ani vědeckou, ani prakticky užitečnou, ani žádnou jinou hodnotu z oněch jmenovaných v případech přechodů extenzivních. Nicméně by bylo absurdní přehlížet velký pedagogický význam těchto pokusů, těchto cvičení, těchto náběhů k umělecké tvorbě. Mohlo by se tedy říci: plní svou pedagogickou funkci, a proto nejsou případem disfunkce (z hlediska celospolečenského), nýbrž jsou užitečné. Ale nejsou typem přechodu extenzivního: výtvar sám nenese žádnou jinou hodnotu na místě hodnoty umělecké; nic jiného, mimoumělecky hodnotného zde tuto scházející hodnotu nenahrazuje.

Proto lze takové věci spálit, zničit, zahodit (a zhusta se tak děje akcí jejich vlastních autorů) a nic se nestane kromě toho, že historiograf nebo biograf budoucího slavného umělce přijde o zajímavé dokumenty jeho uměleckého růstu. Tragické ovšem je, když autor sám má nesprávnou představu o hodnotě své cvičné práce a zničí tak v návalu přílišné autokritiky nebo okamžité deprese nenahraditelné a třeba i geniální dílo nebo fragment takového díla (tak se např. na své prózy jako na pouhá cvičení téměř po celý život díval Franz *Kafka*, a to i v okamžiku, kdy vyjadřoval své přání, jak s nimi má být po jeho smrti naloženo). Tyto komplikující okolnosti ovšem nemohou nic změnit na naší typologii, protože rozhodujícím momentem pro posouzení přechodové situace není mínění autora o jeho díle, potenciálně klamně v obou směrech — podcenění i přecenění — ale jeho hodnota, jak ji prověří životní praxe a neúprosný soudce „čas“.

Podobně umělecký experiment. Experiment má ostatně s cvičnými pracemi mnoho společného: ony jsou také pokusy-experimenty sui generis a umělecký experiment je také součástí „učení se“ jak zvládat nové techniky, nové materiály, nové vazby mezi složkami a stránkami formy atd. Umělecké experimentování stejně jako „školní“ skladba, např. Sukova Serenáda pro smyčce *Es dur*, op. 6, která patří k vrcholům světové hudební literatury v oboru serenád, může přinést mistrovské, geniální výtvar, *může ovšem skončit také nezdarem, jinak by to ani nebyl experiment. Ani nezdařilému experimentu ovšem nelze upřít, že pomohl něco objasnit, přinejmenším že eliminoval jednu z alternativ postupu jako slepou uličku, že se při provádění autor hodně mohl naučit atd.* Má tedy nezdařilý umělecký experiment i přesto, že namísto očekávané třeba umělecké hodnoty nepřináší ve výtvaru samém, podobně jako školní práce, žádnou jinou hodnotu, nárok na to, aby byl posuzován jako pozitivní čin a aby celá tato přechodová oblast, pokud jsou splněny podmínky seriózního postupu a vážného hledačského zaujetí, byla společností všemožně podporována.⁶⁾

Přejdeme nyní k oněm typům intenzivního přechodu, které musíme hodnotit spíše negativně než pozitivně. Negativním hodnocením ovšem zase nemíníme vždy jen obviňování z vytváření pahodnot, ale také — někdy — jen konstataci politováníhodných okolností bez nejmenšího stínu výčitky nebo obvinění vzhledem k původcům takových prací.

Takovým případem právě začneme. Jde tedy

a) o *práce z období úpadku uměleckých sil autora*, např. ve stáří nebo pod vlivem choroby, zvláště duševní. Nedostatky těchto výtvarů mají buď ráz ztráty umělecké potence, „jiskry“, invence při zachování technické rutiny a rozumné smysluplnosti díla, anebo, což je tragičtější a většinou to souvisí s duševní chorobou autora (Smetana, Schumann, Nietzsche atd.), ztráty soudnosti, schopnosti stavět a dokončit, vypracovat a dokončit dílo při vcelku neoslabené schop-

⁶⁾ Problematice uměleckého experimentu, ovšem nejen z tohoto hlediska, jsem věnoval speciální studii *O experimentu v umění a speciálně v hudební tvorbě*, Hudební věda, 1965, č. 1.

nosti invenční (geniální záblesky uprostřed hromady trosek a nesouvislých fragmentů — srov. s tím i výše uvedené umění duševně chorých). Pokud se týká „tělesných neduhů“, mohou někdy naopak mít překvapivě kladný vliv na hloubku uměleckého záberu (umožňují umělci větší soustředění nebo jsou zdrojem speciálních zážitků, zvýšené citlivosti apod.; v této souvislosti se uvádí či uváděla dříve velmi často tuberkulóza);

b) práce autorů nebo uměleckých interpretů *netalentovaných*, povrchních, nekvalitních či nekvalifikovaných, např. v literatuře potíže s tzv. grafomany, inflace průměrných zpěváků, malířů, skladatelů;

c) práce autorů schopných a tělesně i duševně zdravých, avšak tvořících z pohnutek „*nízkých a nečestných*“ nebo pod *takovým tlakem z vnějšku*, který jim zabraňuje umělecky se vyjádřit a pravdivě zobrazit skutečnost. Funkci takového neblahého faktoru může nabýt i *nečitlivý systém zákazů, příkazů a omezení, cenzura a autocenzura*. Na druhé straně nás zkušenost učí, že často právě v omezení a za ztížených podmínek se prosadí umělecká kvalita, ba dokonce někdy tyto ztížené podmínky paradoxně vedou k objevům nových možností a postupů, k dobytí nových obsahových kvalit;

d) *kýč* jako méněcenná, nicméně zcela *vědomě vyráběná náhražka umění*. Vztah mezi uměním a kýčem je nutno vidět nezjednodušeně, přesto však zásadně. Mezi uměním a kýčem existuje totiž *ostrý boj a antagonismus*. Kýč omezuje sféru umění a rozleptává jeho zázemí v otázce psychologických, sociologických i ekonomických podmínek života umění; umění zase likviduje ve vědomí těch, kteří jsou s to je přijmout, dispozice pro zálibu nebo i jen pasivní přijímání kýče; kýč se stává umělecky cítícímu člověku odporným a „obtěžuje“ jej. *Na druhé straně umění s kýčem i všelijak spolupracuje*, např. mu poskytuje prostředky k napodobení a omílání, nezřídka však samo zase využije této „pokleslé“ oblasti k jakési regeneraci svého výraziva, aby se zachránilo před vlastní tendencí k oficiálnosti a akademické strnulosti. Často i velcí umělci tak čerpají své podněty z oblasti bulvární a kýčové tvorby a pak buď sami upadají dočasné do kýčovitosti, čili těmto podnětům podléhají (viz některé obrazy Renoirovy), anebo tyto podněty dokážou přetvořit, a tím mnohdy nejen obohatí umění, ale dokonce dovedou jimi dát i nový směrový impuls celému vývoji uměleckého druhu (Gershwinova opera *Porgy a Bess* a její vztah k revui z *Broadwaye*). Ať už je však tato sekundární funkce kýče jakkoli zajímavá, v každém případě reálný a reálně působící kýč je vždy primárně nehodnotou: kýči nelze přiznat, že by zastával nebo suploval některé funkce umění lépe než umění samo nebo že by měl nějakou jinou funkci než umění (jak tomu bylo u extenzivního přechodu, třeba divadla v mimouměleckou ceremonii). Tzv. zábavnost, vzrušivost, srozumitelnost a jiné zdánlivé „přednosti“ kýče (např. filmů s hrdinou Jamesem Bondem) jsou vesměs také integrálními vlastnostmi umění, čili nejde o to, že by umění nemohlo být zábavné, vzrušující, srozumitelné, nýbrž o to, že se v kýči všude nadbíhá konzumentovi špatnou zábavností, falešnou napínavostí

(která inteligentního čtenáře nakonec nudí), lacinou libivostí pod rouškou přístupnosti apod. Samozřejmě toto vědomí musí rozrážet i příliš úzký obzor estétského stanoviska, které do Umění (s velkým „U“) není ochotno pojmut ne ty či ony padělky, ale celé žánry nebo velké oblasti tvorby: detektivní romány, džez a taneční hudbu, revue a operety, filmovou grotesku a veselohru apod., ponechávajíc to vše jakoby na pospas kýči.

Existence kýče se někdy *mylně spojuje pouze s poměry v kapitalistické společnosti*. Je pravda, že kapitalismus, který rozvinul průmyslovou výrobu, dokázal i kýč vyrábět v neslýchaně masovém měřítku. Tím však není řečeno, že by kýč nemohl být vyráběn individuálně nebo „manufakturně“. Kýč (výtvarný) existoval již i v antice: a to nejen tzv. Tanagra-sošky, ale třeba i okázale vystavovaný „Pergamský oltář“ v Berlíně, existoval v baroku, existuje v lidovém umění a existuje nepochybně i to, čemu se říká socialistický kýč a co je produktem doby zcela nedávné. Kýč také není jen výlučnou záležitostí ohlupování mas a kořistění na trhu uměleckého zboží; vždyť svého času jsme mohli pozorovat, že se podporuje i kýč oficiální, určený nikoli masám, nýbrž pro prostředí paláců a vyhovující společenským „špičkám“ (např. duté a křečovité nordické výtvarné „umění“ nacismu a fašismu).

6

Přechodové oblasti, neexistence určité hranice a historická i místní proměnlivost pojmu umění by mohly vést k otázce, *zda je pojem umění vůbec logicky konzistentní*. Na tuto otázku odpovídám *kladně*, protože neurčitý okraj, resp. plynulý přechod do jiných poloh sám o sobě nemusí ještě znamenat neurčitost pojmu jako takového, má-li ten dosti pevné *jádro, jehož stabilita vyváží labilitu periferních oblastí*. Nejasné, „roztřepené“ okraje mají významy mnoha slov a vědeckých termínů, o kterých si myslíme, že jsou *bůhvíjak exaktně stanoveny* (např. *prý* i pojem *čísla*). Jádrem pojmu umění jsou právě takové výtvořiny lidské činnosti, které jsou v podstatě od svého počátku celkem bez výkyvů pokládány za umění a umělecky též v praxi působí,⁷⁾ tedy zhruba to, čemu se říká „*klasické*“ hodnoty všech věků, národů a společností a jejich společné, pro umění podstatné vlastnosti. Zkušenosti z posledních dvou až tří set let ukazují, že ani největší společenské a jiné převraty a změny v životním stylu a názoru lidí nedokážou na delší dobu nic změnit na kladném *hodnocení klasických děl* minulosti (i když nikoli na intenzitě zájmu o ně) ani na *historické pozici* základních druhů

⁷⁾ Např. sochy Praxitelovy, tragédie Sofoklovy, básně Ovidiovy, Dantova Božská komedie, tvorba Shakespearova, Chaucerova, Villonova, malby a stavby Giottovy, rytiny Dürerovy, ale také egyptské pyramidy a sarkofágy, básně Li Po atd. — nejde tedy jen o hodnoty klasické z hlediska evropocentrického. Pokud i zde nastaly epizodicky nějaké anomálie — odmítavý postoj k řeckému umění v prvních stoletích středověku a v Byzanci z důvodů ideologických, pohrdání Shakespearem v dvorské společnosti Ludvíka XIV. a XV. — byly poměrně rychle likvidovány a jsou dnes čím dál tím vzácnější.

a žánrů umění. Ať je pak jakákoli rozmanitost a rozběžnost periferních oblastí, přece jen lze konstatovat, že všechny sem zařazené případy mají s tímto stabilním jádrem společné, ovšem těžko zatím pro svoji dynamickou a vztahovou povahu (jde přinejmenším o konstanty či invarianty na úrovni vztahů) definovatelné rysy.

Právě v souvislosti s otázkou, zda existuje stabilní „jádro“ pojmu umění, zbývá nyní pojednat o jednom problému, který od r. 1953, kdy byly z pozůstalosti rakouského filosofa Ludwiga Wittgensteina, žijícího na sklonku svého života v Anglii, publikovány jeho zápisky a fragmentární úvahy pod názvem Philosophical Investigations ve dvojazyčné verzi německo-anglické,⁷⁾ zaměstnává mnoho západních a zejména anglosaských estetiků a na čas se stal dokonce magnetem úvah a diskusí nejen o pojmu umění, ale o metodě teorie umění a estetiky vůbec.

Wittgenstein sám formuloval svůj problém⁸⁾ jako *problém tzv. rodinné podobnosti* (Familienähnlichkeiten) a demonstroval jej na významu slova *hra*. Wittgenstein se domnívá, že často nazýváme různé jevy týmž jménem, týmž slovem, touž „řečí“ a samozřejmě přitom předpokládáme, že mají něco společného. Místo toho jsou tyto věci spojeny *různými* příbuznostmi. Míčové hry, karetní hry, olympijské hry atd. (mohli bychom dodat: milostné hry, dětské hry, slovní hříčky atd. . . .). „Co mají společného?“ ptá se Wittgenstein a pokračuje: „Neříkejte: Tam musí být něco společného, jinak by se nenazývaly hrami, ale podívejte se (look and see), zda je tam něco společného. . .“ V případě hry, ovšem aniž se, jak uvidíme dále, autor výzvy „look and see“ opravdu důkladně na problém hry podíval, rozhodl Wittgenstein, že společný rys, který by byl ručitelem oné jednoty v jejich pojmenování, neexistuje. Nalézá zde naopak komplikovanou síť podobností, které se navzájem překrývají a křížují a dovozují: nemohu si představit lepší výraz pro charakteristiku těchto podobností než rodinné příbuznosti, neboť různé podobnosti, shody mezi členy rodiny: vzrůst (postava), tahy obličejů, barva očí, chůze, temperament etc., se podobně překrývají a křížují a tedy řeknu: hra tvoří „rodinu“. Členové rodiny se podobají sobě navzájem každý něčím jiným a stejně i různé hry.⁹⁾

Popíráme-li existenci „společného“ v různých druzích a typech her na úrovni ně-

jakých specifických rysů, musíme si ovšem uvědomit, že samo určení, co je a co není specifické, není dáno a priori před názorem na pojem a třídu jevů jím reprezentovanou, nýbrž rozmanitě a v různých stupních vyplývá z celkové struktury všech známých určení, specifických i nespecifických. Je např. otázkou, jestli takovou specifickou vlastností hry je závaznost určitých *pravidel*, když víme, že pravidla (tj. jistá omezení a příkazy pro jisté situace) existují u záležitostí, jež mají s hrou jen málo nebo vůbec nic společného (pravidla správné výživy, správné diety atd.); na druhé straně ovšem lze si myslet i hry bez pravidel. Půjdeme-li pak od jednoho rysu k druhému — u těch, které přicházejí v úvahu jako eventuálně specifické pro hru nebo umění — téměř všude můžeme zapochybovat o jejich specifičnosti. A do té míry, v jaké o jejich specifičnosti pochybujeme, musíme pochybovat i o jejich eventuální funkci „rodinných“ podobností. Vskutku, v praxi si všímáme těchto podobností (míníme nyní doslovně: v rodině), jen pokud nesou pečeť jedinečnosti; podobnosti spočívající v tom, co je společné nejen matce a dceři, ale nespočetné řadě dalších žen, nebereme v úvahu.

S tím souvisí, že Wittgenstein a jeho následovníci *de facto* mluví vždy jen o podobnostech v rodině; slovním obratem, kterým z nich udělali *rodinné* podobnosti a dokonce „*konstituenta*“ rodiny, se dopustili logického skoku a neoprávněného manévru, který čtenáře mate. Všechno, co Wittgenstein uvádí jako příklad na rodinné podobnosti (a ty jsou pak modelem pro tytéž relace v pojmu hra, číslo, umění atd.), není totiž vůbec pro označení nějaké skupiny lidí za rodinu relevantní. Je to vskutku velmi prosté a přesvědčivé: nepůjde-li o rodinu, tj. pokrevně určitým způsobem spřízněnou skupinu lidí, nebudou *žádné* podobnosti postavy, tahů obličejů, chůze atd. *rodinnými* podobnostmi, nýbrž *jen* podobnostmi: pojem rodina tedy nejen není těmito podobnostmi ex post konstituován, nýbrž naopak existuje tu nezávisle na nich a před nimi. Obdobně sebevětší podobnost mezi chováním hráče patience a člověka, který si vykládá osud kartami, nebo zápasem ve volném stylu na olympiádě a rvačkou chuligánů „ve skutečnosti“ nebude mít nejmenší vliv na to, že vždy jedné akci v uvedených párech říkáme „hra“ a druhé nikoli. Tedy teprve, když napřed „víme“, že jde o hru, jeví se nám jakékoli podobnosti jako „rodinné“ v „rodině“ her; pokud to nevíme, jsou to jen *obyčejné* podobnosti, které pro význam slova nemají nejmenší relevanci.¹⁰⁾

Zřejmě tedy není nikterak jisté, že i v případě hry měl Wittgenstein pravdu. Tím spíše se nehodí metoda „rodinných podobností“ na umění, čili: pojem umění má *jádrovou* konzistenci.

7) Oxford, Basil Blackwell, 1953.

8) Jde o § 65–77 cit. díla.

9) Ačkoli Wittgensteinova, jak vidíme, dosti obrazná a imaginativní interpretace problému není nenázorná, nebude přece jen na škodu, když si ji pro ještě větší názornost a hlavně přesnost vyjádříme jiným, nemetaforickým způsobem či modelem. Uvidíme pak, že bude poté lépe mluvit spíše o řetězové konzistenci pojmových významů slova než o rodinných podobnostech, aniž by se na podstatě a lákavosti argumentace něco změnilo.

Mějme symbol *Z* (např. nějaké slovo), kterého se používá k pojmenování nějakých od sebe odlišných jevů (vlastně tříd jevů), jež si pro naše účely označíme jako *A, B, C, D, E*. Necht nyní mají tyto třídy určité vlastnosti (rysy, parametry) *a, b, c, d, e, f, g, h*. Vzhledem k dilematu Wittgensteinova paragrafu 65 mohou nyní nastat dva principiálně různé případy: 1. buď některou z vlastností *a, . . . , h* nalezneme u všech tříd *A, B, C, D, E*, potom je zřejmé, že právě tato vlastnost je důvodem ke společnému pojmenování všech tříd a tato vlastnost bude konstituovat novou „nadtrídu“ „*K*“, vůči níž třídy *A* až *E* budou vystupovat jako její součásti, jako její podtrídy. Čili, jinak řečeno, tento rys bude jádrem významu symbolu *Z* a všechny ostatní rysy budou mít vzhledem k němu v této jazykové situaci periferní postavení variabilních, vyměnitelných, nikoli nezbytných vlastností, podmínek atd. Podle takového popisu situace můžeme pak nalezený typ konzistence pojmu, resp. pojmového významu slova nazvat *jádrovou konzistencí*.

Jestliže Wittgenstein a po něm další badatelé nyní pochybují nebo popírají, že by pojmy hry, čísla a také umění měly podobnou konzistenci, znamená to, že nastává případ druhý, který lze ve stejných symbolech, jaké jsme použili u případu č. 1, modelovat nejjednodušeji takto:

Necht jevy patřící do tříd *A, B, C, D, E* mají vlastnosti *a, . . . , h* podle tohoto „rozpisu“:
A : *a, b, c, d, B* : *b, c, d, e, C* : *c, d, e, f, D* : *d, e, f, g, E* : *e, f, g, h.*

Uspořádáme-li tuto tabulku tak, aby stejné vlastnosti přišly pod sebe, dostaneme schéma:

<i>A</i> :	<i>a, b, c, d,</i>
<i>B</i> :	<i>b, c, d, e,</i>
<i>C</i> :	<i>c, d, e, f,</i>
<i>D</i> :	<i>d, e, f, g,</i>
<i>E</i> :	<i>e, f, g, h.</i>

Zde vidíme názorně, že jev třídy *A* nemá již žádný společný znak s jevem třídy *E* a že souvislost *A* a *E* je zprostředkována řetězem bezprostředních souvislostí *A* : *B, B* : *C, C* : *D, D* : *E*. Proto tuto konzistenci pojmového významu symbolu *Z* (pokud lze tu vůbec ještě mluvit o pojmovém významu jako něčem jedolitém) nazývám nejráději *řetězovou*, neboť se zakládá na řetězu dílčích souvislostí a je možno ji vždy takto (ve výše použitých značkách a vztazích) zpodobit. Tímto způsobem lze tedy uspořádat to, čemu Wittgenstein říká metaforicky „rodina“: otec má se synem společnou postavu a barvu vlasů, syn se svojí sestrou barvu očí, sestra s matkou způsob chůze atd. Řetěz ovšem nemusí mít tuto nejjednodušší podobu jedné linie, jednoho směru, jedněch „schodů“, nýbrž může se i navzájem křížit a proplétat, může se spojit v kruh apod.

¹⁰⁾ Další podobnosti a informace o tomto problému a zejména o některých metodologických aspektech, které vyvolal, viz opět ve zmíněné již časopisecké verzi kapitoly, *Estetika*, 1966/3.