

O PROCESU KONSUMU UMĚLECKÉHO DÍLA

A. MOKREJS

I

Problematika vnímání a prožitku uměleckého díla, nebo přesněji řečeno, konsumu uměleckého díla, nesla sebou vždy velký počet možných interpretací. Spjatost tohoto procesu s nejindividuálnějšími faktory osobností, s nejsubjektivnějšími složkami její zkušenosti často nedsdílitelnými, s nejjemnějšími odstíny a diferencemi její vnímavosti a dispoic, s okamžitou náladou a připraveností konsumenta, jako s konkrétní situací a prostředím, vytvářejícím pozadí tohoto procesu, vyústuje ve značné subtilnosti a komplikovanosti procesu konsumu, a tak se celá oblast této součásti uměleckého odrazu stávala doménou nejružnějších psychologizujících výkladů¹ od záplavy hlubokých (někdy až příliš) psychologických postřehů a úvah až k pokusům o vytváření složitých systémů a typologií psychologicko-klasifikačních.

Je evidentní, že se ani v této stati neuvarujeme použití některých psychologických hledisek a postupů, jak už je to dáno specifickým charakterem interpretovaného procesu, ovšem vlastní těžiště stati bude v postizení a analýze některých nejobecnějších gnoseologických a estetických relací daného procesu a v pokusu o zpřesnění a vyhranění používaných termínů a pojmových významů.

II

Nejdříve několik slov k metodologické problematice. Základní dynamika tohoto procesu je vytvářena relací konkrétní umělecké dílo — konkrétní individuální konsument;² půjde tedy především o analysu toho, jakými momenty a složkami se oba členy této polarity na vlastní relaci a procesu podílejí. Bude proto nutné dotknout se aspoň v některých bodech základních problémů specificky umělecké interpretace skutečnosti, neboť jen odtud můžeme získat výchozí základnu k dalšímu výkladu už specifických úseků uměleckého ztvárnění skutečnosti.

Pro marxistickou estetiku byl doposud při výkladu uměleckého postizení skutečnosti charakteristický okruh problematiky, související s tím, nakolik je umění

¹ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931, § 4.

² I v případě kolektivního vnímání, jako je tomu na př. na divadelním představení, koncertě atd.

jednou z forem odrazu skutečnosti a do jaké míry a v jakém směru můžeme hovořit o specifičnosti uměleckého odrazu; v čem tkví poznávací momenty uměleckého odrazu atd.³ a toto zaměření se pak projevuje v hypertrofii gnoseologických hledisek v marxistické estetice. V samotném použití gnoseologických hledisek při výkladu umění není ještě nic závadného, je však třeba vždy přihlížet k možnostem a úskalím této aplikace. Zde pak musíme rozlišovat několik specifických problémů. Především je-li možné, při analýze problematiky umění použít gnoseologických hledisek a postupů, dále, je-li možné umění charakterisovat jako specifickou formu odrazu skutečnosti a konečně vyčerpává-li problematika umění jako odrazu celý okruh problematiky umění. Odpověď na první otázku je celkem evidentní; z gnoseologického hlediska lze totiž konec konců analyzovat jakoukoliv lidskou činnost a jakýkoliv produkt této činnosti. (Fakt významnosti či nevýznamnosti tohoto aspektu v celém rozsahu těchto případů na tom nic nemění.) I odpověď v druhém případě je v podstatě jednoznačná; pojem odrazu⁴ je natolik široký, že ho lze o umění, v němž vždy nacházíme určité momenty zrcadlení objektivní či subjektivní reality, bez nějakých výhrad použít.⁵ Odpověď vo třetím případě je pak nutně záporná. I když gnoseologická analýza⁶ umění tvoří významnou součást výzkumu problematiky umění, naprosto není jediným možným hlediskem tohoto zkoumání a *není tedy hlediskem základním*.⁷ Umění totiž mnohými svými momenty a funkcemi přesahuje oblast odrazu⁸ a tak při existenci velkého počtu nejrůznějších možných hledisek zkoumání, základním postupem je vlastní syntetická estetická interpretace umění, používající výsledků všech dílčích aspektů a postupů výzkumu. Je ovšem zřejmé, že při výkladu jednotlivých speciálních partií problematiky umění nabývají některá z dílčích hledisek převahu nad ostatními; tak i pro naši problematiku se gnoseologické hledisko nutně dostává do popředí zájmu, protože v rozmezí základní relace konkrétní umělecké dílo, konkrétní individuální konsument, gnoseologické vztahy zaujímají nemalý rozsah.

Konečně ještě poznámku k významu pro nás základního termínu „umění“. V poslední době se pokusil tento termín významově upřesnit dr. J. Volek⁹ ve smyslu souboru uměleckých děl.¹⁰ Považujeme toto pojetí za příliš úzké, s význa-

³ Je pochopitelné, že tento okruh problematiky nepřináší až marxistická estetika, ovšem pro marxistickou estetiku je to jedním z nejdůležitějších hledisek (vedle výzkumu společenské funkce a společenského kontextu umění) při výkladu problematiky umění.

⁴ I v gnoseologickém smyslu, fakt mnohovýznamnosti termínu odraz pomíjíme.

⁵ Logická souvislost by teď vyžadovala zmínku o problematice souvislosti uměleckého odrazu s poznáním, avšak tento problém je natolik spojen s analýsou vlastní specifičnosti umění, že ho v tomto kontextu musíme pominout.

⁶ Omezenost gnoseologického hlediska je dána i tím, že zatím neexistuje dostatečně rozpracovaná obecná marxistická gnoseologie a její současná úroveň dává při aplikaci na uměleckou problematiku jen nedostatečné a kusé předpoklady ke gnoseologické interpretaci umění.

⁷ V tom je nedostatek jinak podnětné práce dr. J. V ol k a, *O specifičnosti předmětu uměleckého odrazu skutečnosti*, sborník *Otázky teorie poznání*, SNPL 1957.

⁸ Mimo jiné, hmotný charakter výsledků umělecké tvorby, fakt mnohosti funkcí uměleckého díla (srovnej J. M u k a ř o v s k ý, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936) atd.

⁹ Již zmíněné práce dr. J. V ol k a.

¹⁰ Tamtéž, str. 269. Argumentace autorova je protismyslná, neboť operuje-li s vymezením, že umění je odraz, nutně přikazuje k pojmu umění jako výsledek tak proces, protože pojem odraz zahrnuje oba dva tyto významy.

mového jádra pojmu umění nelze škrtnat činnost vedoucí k výtvoru a omezovat se jen na výtvor, neboť v mnoha případech je výtvor od činnosti neoddělitelný.¹¹ Přidržíme se tedy staršího pojetí,¹² uměním pak rozumíme jak soubor uměleckých děl, tak proces a činnost, jimiž jsou vytvářena.

III

Máme-li zásadně charakterisovat specifičnost celé oblasti umění, narážíme v prvé řadě na fakt úzké spjatosti všech jeho momentů, relací a funkcí, se subjektem ve všech jeho složkách, a zde především se složkami individuálními a osobnostními. Pro toto těsné sepjetí umění s individualitou subjektu je pak charakteristické, že podmiňuje nejen prostou existenci umění, ale že je dominantní složkou i při utváření vlastního obsahu, struktury a charakteru umění. Tak např. z gnoseologického hlediska je aktivita subjektu charakteristická pro existenci a strukturu všech tří členů uměleckého odrazu.¹³ Už na tvorbě objektu se rozhodujícím způsobem projevuje aktivita tvůrčího subjektu, takže objektem uměleckého odrazu je určitý výsek objektivní či subjektivní reality ovšem teprve ve fázi individuálního prožitku, individuálního ztvárnění prismatickým umělcovy osobnosti. V tom je podstatná odlišnost od teoretického poznání, kde se aktivita subjektu projevuje především ve vydělení objektu a ve snaze o jeho teoretickou interpretaci a objasnění, při čemž ani vydělení objektu, ani jeho interpretaci nelze považovat za tvorbu objektu. V tomto smyslu hovoříme také o neoddělitelnosti objektu od vlastního procesu uměleckého odrazu a proces uměleckého odrazu pak charakterisujeme jako projev paralelní aktivity subjektu, směřující jednak k tvorbě objektu samotného, jednak k objektivaci jeho odrazu v uměleckém díle. Konečná podoba objektu je tedy realizována až při dokončení první fáze procesu objektivace uměleckého díla. Pokud jde o vztah objektu a objektivace jeho odrazu, je zde příznačná především jejich neadekvátnost. Proces tvorby uměleckého díla je z hlediska tvůrčího umělce doprovázen komplexem expresivních stavů, které se sice začleňují jako součást objektu, avšak v konečné podobě uměleckého díla nacházejí svůj výraz jen nepřímou a zprostředkovanou a jsou ve svém úhrnu de facto nevyjadřitelné.¹⁴ V tomto směru je v podstatě správný postřeh našich strukturalistů, chápejících umělecké dílo jako znak, neodpovídající plně ani expresivnímu stavu umělce ani diváka.¹⁵ I když je termín znak v souvislosti s uměleckým dílem poněkud nepopulární, právě vlivem často jednostranné kritiky a negace strukturalismu, je jeho přednost a oprávněnost v daném kontextu celkem evidentní. Jako příklad můžeme použít kteréhokoliv výtvarního díla, např. obraz. V tomto případě můžeme obraz (pomineme-li fakt tvarové a barevné korespondence obrazu a modelu ve smyslu iluzivním, fakt, který konec konců není nevyhnutelnou podmínkou) chápat jako souhrn čar, barevných kombinací atd., které nabývají skutečného obsahu a sdělné funkce teprve až ve vztahu ke zkušenosti umělce nebo

¹¹ Na př. divadelní představení, taneční umění atd.

¹² Mimo jiné je to pojetí našich strukturalistů; viz definici Mukařovského v Dodatcích O. S. N., VI. 2 heslo Umění.

¹³ Leninovo rozlišení tří členů odrazu: 1 objekt; 2 subjekt; 3 formy objektivace — viz *Filosofické sešity*, 150.

¹⁴ J. P. Sartre, *Was ist Literatur?* Hamburg 1950, 10—11.

¹⁵ J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* I, 13.

diváka,¹⁶ při čemž mezi každou z těchto podob uměleckého díla jsou zjistitelné někdy i značné difference. Tím se však už dotýkáme problematiky charakteristických rysů uměleckého díla a u této problematiky bude třeba analýsy detailnější, protože tvoří výchozí část našeho rozboru procesu konsumu.

IV

Nejelementárnější skutečností, na kterou narážíme při zkoumání konsumpce, je postřeh a mnohovýznamnosti a jisté významové neurčitosti uměleckého díla. Vezmeme-li kterékoliv umělecké dílo a porovnáme-li výroky několika konsumentů o něm, zjistíme vždy určité difference v jejich chápání a zážitku uměleckého díla, difference při širším výběru často i protichůdné.¹⁷ (Pochopitelně pomíjíme paušální výroky, jako „to je krása, „to je hloupost“ atd.) Tato skutečnost v souvislosti s tím, že v mnohých případech vyvolávají hluboký zážitek i díla méně hodnotná, epigonská a dokonce i kýče, vede často k naprosté resignaci na existenci a rozlišitelnost uměleckých hodnot¹⁸ a projevuje se pak i v širokém rozlivu psychologisujících tendencí a v přeceňování procesu konsumu jako nejdůležitější části celé oblasti umění.¹⁹ I když odmítneme projevy resignace a skepse o existenci uměleckých hodnot a neztotožníme se s psychologisujícími pokusy o výklad procesu konsumu, fakta, která k těmto tendencím vedou, naprosto nemůžeme přehlédnout.²⁰ U některých směrů moderní estetiky se pak odmítání relativismu a psychologisujících tendencí při výkladu procesu tvorby a konsumu projevuje v opačné krajnosti, v odstranění těchto procesů se zorného pole výzkumu a v soustředění pozornosti na jediné, prý objektivní skutečnosti, a to umělecká díla samotná.²¹ Krajnost tohoto stanoviska, i když možná z hlediska určitého stadia výzkumu nutného je zřejmá, uvědomíme-li si, že mnohé ze složek uměleckého díla nabývají svůj smysl a funkci teprve ve vztahu ke zkušenosti a zážitku umělce nebo konsumenta.

Samotný fakt, že poměrně silnou působnost mohou mít na diváka i díla méněhodnotná, resp. i kýče, není žádnou tragedií (už sám fakt, že si jej můžeme uvědomit, tomu nasvědčuje), a tak rozlišení umělecké hodnoty je jen záležitostí dynamiky vývojového rytmu umění, vzájemného kontextu díla s kritikou a konsumentem a průběžné umělecké a lidské průpravy konsumenta. (Tohoto problému si později ještě detailněji povšimneme.) Pro nás je v této souvislosti zajímavá v prvé řadě skutečnost, že pro působnost uměleckého díla je rozhodující především aktivita konsumentského subjektu a předpoklady, které k ní poskytuje charakter

¹⁶ Je zřejmé, že v tomto kontextu má pojem znaku poněkud odlišný význam, než je tomu v případě teoretické interpretace skutečnosti, kdy je vztah mezi symbolem a významem v podstatě konvenční. (Pochopitelně pokud pomíjíme místo určitého pojmu v příslušné pojmové struktuře a místo symbolu v odpovídající struktuře symbolů a vzájemné vztahy těchto dvou struktur.)

¹⁷ Srov. O. Z i c h, *Estetika dramatického umění*, Praha 1931.

¹⁸ H. H e s s e, *Stepní vlk*, Praha 1931.

¹⁹ V. B a s c h, *Hlavní problém estetiky*, Praha 1924.

²⁰ Někteří estetické sice soudí, že cílem vědy a umění není zkoumání toho, jak lze prožít umělecké dílo a hlavní okruh výzkumu zaměřují na problematiku, jak má být umělecké dílo prožito; srovnej: E. U t i t z, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Bd. I, Kap. VII, § 4, Stuttgart 1914; ovšem toto hledisko je pro analýsu procesu konsumu příliš jednostranné a úzké.

²¹ M a x R i e s e r, *Semantic Theory of Art in Americ*, J. A. A. C., XV, 1.

a struktura jeho zkušeností a vnímavosti. Jak si tento předpoklad autoprojekce komentáři uvědomují umělci samotní, nám ozřejmí dva výroky současných spisovatelů: „Četba je tvůrčí proces. Když čtenář čte knihu, koná práci, která má nejužší vztah k práci spisovatelově: doplňuje si v představě to, co je v textu. Při tom samozřejmě vychází ze svých životních zkušeností. Čtenáři vidí hrdinu z jednoho a téhož románu různě. Jejich fantazie tyto postavy zabarvuje, nebo je činí mrtvými, povznáší je, nebo ponižuje.“²² Nebo jiný: „Četba je řízené tvoření. Na jedné straně nemá literární objekt skutečně žádnou jinou jsoucnost, než subjektivitu čtenáře: očekávání Raskolnikovovo je *mým* očekáváním, které mu propůjčuji, bez této netrpělivosti čtenáře by zbyly pouhé nic neříkající znaky písma.“²³ I když je však konečná podoba díla v procesu konsumu u každého diváka odlišná, a i když víme, že rozhodující podíl na této diferenci přísluší aktivitě a autoprojekci diváka samotného, přesto první předpoklad k tomu vytváří charakteristické momenty struktury uměleckého díla.

V

Pro existenci, působnost a realizované funkce uměleckého díla je určující, že jednak není samostatnou a svébytnou jednotkou a za druhé, že není také jednotkou přesně stabilisovanou a jednoznačně danou. Tak hned všimneme-li si výrazových složek uměleckého díla, platí o nich, že nabývají své funkční existence teprve v úhrnu vyšší umělecké struktury, již tvoří soubor dosud nahromaděných uměleckých děl.^{23a} Pro umělecké dílo je totiž charakteristické, že je vnímáno na pozadí už existujících děl a souhrn těchto korespondencí uměleckého díla se tak stává součástí jeho vlastních výrazových hodnot, právě proto, že dává výrazovým postupům, použitým při tvorbě konkrétního uměleckého díla, funkční určitost a vyhraněnost. Tato relace výrazových složek uměleckého díla platí všeobecně, nejen v případech, kdy je jí vědomě používáno ku zvláštním účinkům²⁴ a tvoří průvodní moment jak procesu tvorby, tak procesu konsumu uměleckého díla. Je také pochopitelné, že vyhranění a krystalisace výrazových složek uměleckého díla na pozadí a vzhledem k ostatním uměleckým dílům, nemůže být nikdy stabilní a jednoznačné, neboť jednak vývojový rytmus umění přináší stále nové a nové korespondence k už existujícím uměleckým dílům,²⁵ a za druhé proto, že tato korespondence uměleckého díla je realizována až v každém konkrétním případě konsumu, při čemž žádný konsument není s to zvládnout v úplném rozsahu a se stejnou intenzitou celý okruh materiálu nahromaděného vývojem umění. Stejně je tomu tak i při krystalisaci a stabilisaci významových a sdělných složek uměleckého díla. I zde, vezmeme-li např. vztah uměleckého díla ke skutečnosti, je realizace a vyhranění významových složek

²² I. Erenburg, *O práci spisovatelově*, LN 1953, č. 45—49.

²³ J. P. Sartre, *Was ist Literatur?* Hamburg 1950, 40.

^{23a} Na některé momenty této problematiky upozornil již strukturalismus, srovn. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* I, 31—32.

²⁴ Na zvláštní použití těchto relací upozorňuje na př. F. X. Šalda při recenzi K. Švandy *Fantastických povídek*. Šalda ukazuje, jak autor těchto povídek předpokládá u čtenáře znalost prací E. T. A. Hoffmanna a jak tento předpoklad tvoří součást jeho vlastních prací a odmítá proto obvinění K. Švandy z poloplagiátu. Srovn. F. X. Šalda, *Spisy* I, 356—360. Podobných případů by bylo možno uvést celou řadu.

²⁵ Jako příklad si můžeme uvést vliv kubismu na ocenění výrazových hodnot výtvarného umění raného středověku (S. Berstl, *Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei*, Bonn—Leipzig 1920); srovn. V. Kramář, *Kubismus*, Brno 1921, 32.

uměleckého díla složitým procesem, který nutně předpokládá existenci celé řady dalších protipólů a korespondenci díla vzhledem k nim. Tak bychom uvedli jen několik nejdůležitějších vztahů; vystupují zde do popředí mimo jiné relace modelu a zobrazení vztah mezi umělcovou interpretací a intencí při výstavbě nové skutečnosti v uměleckém díle a jejím komplementárním protipólem, jímž je divákova volba interpretace díla (tento vztah může být komplikovanější v případě prostřednictví reprodukčního umělce), korespondence významového jádra uměleckého díla a obsahu a předpokladů divákovy zkušenosti a vnímavosti, vztah k dalším uměleckým dílům stejného tematického okruhu atd. Ovšem relaci umělecké dílo-skutečnost krystalisace významového okruhu uměleckého díla nekončí. V neposlední řadě se na tomto procesu podílí i vztahy uměleckého díla k samotnému umělci. Významový okruh, který tvoří umělecké dílo jako zdroj informací o umělci, se velmi často stává součástí sdělného obsahu daného díla^{25a} a to nejen v těch momentech, kdy některé složky umělcovy osobnosti našly svůj přímý výraz v jeho díle, ale i v těch momentech, které už přesahují okruh existujícího díla, např. určité povědomí o průvodních motivech a okolnostech tvorby konkrétního díla,²⁶ resp. určité divákovy představy o tomto procesu či o umělci samotném. I tento komplex skutečností se pak odráží v nestabilitosti a proměnlivosti významového okruhu uměleckého díla v každém konkrétním případě konzumpce. Konečně nemalý význam pro vyhraněnost a stabilisaci významového okruhu uměleckého díla má i postup a charakter konsumentova začlenění díla do sféry vlastní zážitkové zkušenosti: to je jednak problém srozumitelnosti uměleckého díla a v tomto případě pak více méně adekvátního přístupu k uměleckému dílu (to neznamená ovšem jednotného přístupu, pokud máme na mysli celý konsumentův okruh, pro který je dané dílo srozumitelné, nebo časově odlehlelé konzumpce díla stejným konsumentem), a jednak problém zorného úhlu, pod kterým divák přistupuje k uměleckému dílu, který nepředpokládá v každém případě srozumitelnost díla a těchto případů je jistě velká řada. To je např. případ konsumenta, který použije Piccasova obrazu „Clarinetto“ jen v jeho dekorativní funkci, pro určité tvarové a barevné sense, které mu tento obraz dává. Můžeme tedy shrnout, že umělecké dílo při stabilisaci svého významového a výrazového okruhu (fakt neoddělitelnosti významu a výrazu snad není třeba zdůrazňovat), předpokládá existenci celé řady dalších protipólů, vzhledem k nimž a na jejichž pozadí vnímáme, a že každý konkrétní případ konzumpce, pak strukturu a poměr jednotlivých složek, podílejících se na stabilisaci díla velmi různorodě člení. Nechceme tím pochopitelně nijak vyvracet v podstatě zřejmý fakt toho, že umělecké dílo je v procesu tvorby vytvářeno jako významově a výrazově jednotný a stabilisovaný celek, jde jen o to, že proces tvorby díla znamená jen první stupeň jeho stabilisace, a že další jeho stabilisaci pak podmiňují všechny faktory procesu konsumu. V tom nacházíme výrazový rozdíl mezi vědeckým a uměleckým dílem a v tom je také jeden z momentů velké životaschopnosti uměleckého díla. Je při tom samozřejmé, že vlastní hodnoty uměleckého díla, jež jsou vytvářeny v procesu

^{25a} Bylo by ovšem nesprávné vyrozumět z našeho výkladu, že považujeme každé divákovy pojetí díla a každý jeho přístup k dílu za žádoucí a správné, tj. odpovídající podstatě umění a podstatě konkrétního uměleckého díla; jde jen o to, že proces konsumu uměleckého díla zahrnuje daleko širší okruh momentů než jsou ty, které tvoří součást uměleckého a estetického požitku (srovn. prof. E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Kap. VI, § 1 a 2).

²⁶ Srovn. E. Utitz, cit. dílo, kap. VI, § 2.

tvorby, mají na jeho další působnosti nejdůležitější podíl, ovšem stejně tak je zřejmé, že jednak proces konsumu znamená nejen možnost realizace vlastního *raison d'être* uměleckého díla, ale že se také aktivně podílí na stabilizaci díla a za druhé, že podvědomí o specifice procesu konsumu uměleckého díla tvoří jeden z průvodních momentů procesu tvorby. (Tento problém však už přesahuje okruh našeho tematu.)

VI

V procesu konsumu existuje umělecké dílo paralelně v několika rovinách a v souvislosti s tím pak v celé škále někdy značně rozlehlých funkcí. V prvé řadě vystupuje pro konsumenta umělecké dílo ve svých vztazích ke skutečnosti, neboť umělecké dílo je vždy produktem určitého odrazu skutečnosti, a to jak v případě tzv. realistického umění, tak i v případě tzv. umění nerealistického, mezi nimiž je v podstatě rozdíl jen ve větší smyslové iluzivnosti u realistického umění. V tomto kontextu pak poměrně často má umělecké dílo pro diváka funkci zdroje informací o určitém konkrétním výseku skutečnosti, který některými svými momenty vystupoval jako model daného zobrazení. Tak nám může Vermeerův obraz „Pán a dáma u spinetu“ dát určitou představu o dobovém oděvu, o interieru tehdejších obydlí, nebo, abychom zůstali u téhož umělce, jeho obraz „Pohled na město Delft“ nám může poskytnout jistou znalost tohoto města; ve stejné funkci můžeme také použít kresby prostředí v Zolových románech atd. Tato funkce, i když je hlavně pro některá odvětví umění (např. prózu) velmi důležitá, rozhodně nepatří k úhelným funkcím uměleckého díla, právě proto, že podobné informace je možno získat i jiným způsobem, nejen prostřednictvím uměleckého díla; je možné ji charakterizovat jako vedlejší průvodní funkci uměleckého obrazu. Jsou ovšem případy, hlavně jedná-li se o prostředí časově odlehlá, o nichž máme už jen omezené možnosti informace, v nichž nabývá tato funkce uměleckého díla mimořádné důležitosti, ale i v těchto případech se jedná o průvodní funkci mimouměleckou. Je zřejmé, že se najde celá řada konsumentů, u nichž se celý proces konsumu omezuje jen na srovnání obrazu a modelu, avšak v tomto případě se jedná o konsum naprosto neadekvátní uměleckému dílu. Relace model-obraz však ani zdaleka nevyčerpává celý okruh korespondence uměleckého díla ke skutečnosti. Tak, i když má umělecké dílo nepochybně charakter zobrazení naprosto konkrétního a jedinečného výseku skutečnosti, nejedná se v něm o prostou kopii, fotograficky věrnou interpretaci určité skutečnosti, nýbrž o skutečnost transformovanou v novém materiálu, koncentrovanou a konstruovanou z hlediska logiky a struktury uměleckého díla a v této své funkci pak dílo nesměruje jen k jedinečné skutečnosti v něm zachycené, nýbrž má funkci širší a mnohoznačnější. Na této mnohoznačnosti uměleckého díla, která nepochybně souvisí s vnitřní jednotou a logikou života a skutečnosti, při níž postižení a proniknutí určitého výseku skutečnosti nutně navazuje další a obsáhlejší souvislosti, se současně podílí jak aktivita umělce, projevuící ve výběru a interpretaci skutečnosti konstruované v uměleckém díle a v celkovém zaměření díla, tak i aktivita konsumenta, projevuící se ve volbě vlastní interpretace. Tato možnost konsumentovy volby souvisí jednak s tím, že dotvoření uměleckého díla nutně předpokládá spoluúčast a autoprojekci celého obsahu divákova životního názoru, jeho zkušeností, všech složek jeho vnímavosti, estetické a umělecké přípravy, a že je tedy umělecké dílo samo v sobě vždy mnohoznačné a za druhé s tím, že i v těch momentech uměleckého díla, kdy se umělec přímo snaží diváka usměrnit a ovlivnit, může být konsumentova interpretace vlivem jeho životního

názoru a zkušenosti a v souvislosti s charakterem jeho přístupu k dílu, buď na-
prосто protichůdná, nebo aspoň podstatně diferencovaná a subjektivně zabarvená.
Celý okruh problematiky vztahu uměleckého díla ke skutečnosti je pak ještě
komplikován, na jedné straně problematikou organických vztahů výrazových a
významových složek uměleckého díla, jejich pouze relativní stabilitnosti, místem díla
v celkovém kontextu vývoje umění atd., a na straně druhé konsumentovou este-
tickou a uměleckou průpravou a tím i podmíněnou jeho vnímavostí ke všem slož-
kám uměleckého díla. Současně je však třeba také zdůraznit nutný podíl subjektu
už na tvorbě objektu uměleckého díla; odtud pak vyrůstá i základní tendence
uměleckého díla, jež je vyznačena jeho zaměřením k lidské subjektivitě a jež se
projevuje v tom, jak se lidská osobnost dostává do centra významového okruhu
uměleckého díla, ať už přímo prostřednictvím objektivních složek díla, nebo
nepřímo ve formě umělcova sebevýrazu, jehož stopy jsou nezbytnou součástí vý-
sledné struktury uměleckého díla. I tento okruh rozšiřuje sféru a poněkud posunuje
zorný úhel korespondence uměleckého díla ke skutečnosti.

Komplex vztahů uměleckého díla ke skutečnosti však ani zdaleka nevyčerpává
všechny podoby existence, ve kterých dílo v procesu konsumu vystupuje. V další
rovině, ve které se konsument s uměleckým dílem setkává, existuje dílo (máme
na mysli dílo až ve formě artefaktu) pro diváka ve funkci svébytné skutečnosti,
bez ohledu na objekt, který v něm může být zobrazen; stává se organickou součástí
skutečnosti samé a vystupuje pro diváka ve funkci nové životní skutečnosti. To je
případ divákova bezvýhradného ztotožnění se s dílem, okamžik, kdy si divák pře-
stává uvědomovat, že stojí před uměleckým dílem, do pozadí ustupuje umělecká
osobnost nebo osobnosti, ztrácí vědomí osobnosti vlastní a vědomí odstupu od díla,
je pomíjena problematika výstavby, kompozice a vnitřní organizace díla a divák
stojí před dílem jako před samotnou životní skutečností, a jen vědomí nějaké
značné disharmonie dokáže diváka z tohoto vztahu k dílu vytrhnout. V tomto
okamžiku divák není s to realizovat jakýkoliv soud o samotném uměleckém díle,
prostě žije jím. K jinému případu tohoto typu vztahu k uměleckému dílu dochází
tehdy, když divák pomíjí jakékoliv výrazové a významové složky díla a zaměřuje
se pouze na jeho smyslové kvality. V tomto okamžiku má divák k dílu stejný vztah
jako ke kterémukoliv předmětu skutečnosti. Je zaujat barevnými, tvarovými a
akustickými kvalitami díla, stejně jako je zaujat týmiž kvalitami u květiny, úlomku
kamene, nábytku, stroje atd. v okamžiku estetického zájmu o tyto předměty, tedy
v okamžiku, kdy odhlíží od jejich dalších funkčních vztahů.²⁷ I v tomto případě
neexistuje umělecké dílo jako součást umění, jsou pomíjeny jeho významové a vý-
razové kvality, jeho místo v celkovém kontextu vývoje umění, jeho vztahy k umělci
atd., dílo je izolováno od všech svých vztahů, stává se předmětem estetického zájmu,
jako kterákoliv jiná součást skutečnosti.

Umělecké dílo však pro konsumenta existuje také jako součást umělecké sku-
tečnosti, to znamená, jako součást struktury uměleckých děl a na této relaci se pak
podílí celým souborem svých čistě uměleckých kvalit. V tomto zorném úhlu se
pro diváka aktualizují všechny složky vnitřní výstavby a organizace uměleckého
díla, vztahy významových a výrazových složek díla, jejich skladba a stavební logika,
místo a vztahy díla vzhledem k celému souboru ostatních uměleckých děl atd.
a předpokladem tohoto přístupu k uměleckému dílu je už vyhraněná estetická

²⁷ Pochopitelně neplatí to pro ty případy, kdy jsou jednotlivé funkční vztahy těchto
předmětů také v okruhu estetického zájmu.

a umělecká příprava konsumenta. Tento okruh styku uměleckého díla s konsumentem tvoří důležitou součást předpokladů při vytváření hodnotícího soudu o uměleckém díle. Nesmíme ovšem tento druh přístupu k uměleckému dílu příliš přeceňovat, jednak proto, že jsou časté případy, kdy svěží a neškolený divák dokáže daleko citlivěji reagovat na nové dílo, překračující v některém směru hranice dobového uměleckého zaměření, než divák, tzv. odborník, jehož vztah k dílu může být podstatně deformován právě jednostranně nahromaděnou uměleckou zkušeností a jednostranně zaměřenou estetickou a uměleckou průpravou a za druhé proto, že přeceňování tohoto přístupu k uměleckému dílu často vede k neschopnosti bezprostředního a přímého prožitku díla a vyhraňuje se pak v nejružnější typy „znaleckého snobismu“.

Konečně je pro umělecké dílo příznačná skutečnost, že je v průběhu procesu konzumu provázáno citovou a psychickou expresí konsumenta, expresí, která má vzhledem k strukturálnímu celku uměleckého díla značně volné a zprostředkované vztahy a tedy vzhledem k dílu samotnému značně nahodilý charakter, která je však podmíněna celkovou situací, v níž proces konzumu probíhá (vliv prostředí, okamžitého rozpoložení, vliv individuálních složek konsumentovy osobnosti atd.) a pro konsumenta samotného se stává součástí sděleného okruhu uměleckého díla. Bylo by jistě možné souhrn rovin a funkčních vztahů, ve kterých umělecké dílo v procesu konzumu vystupuje, ještě dále rozšiřovat, nám však šlo o postižení pouze nejdůležitějších momentů existence uměleckého díla.

VII

Souhrn všech těchto skutečností výrazně ovlivňuje i základní gnoseologické a estetické relace uměleckého díla. Především je nutné si položit otázku, v čem je vlastně poznávací funkce uměleckého díla. Velmi často je totiž tvorba uměleckých děl charakterisována jako jedna z forem poznání a v souvislosti s tím umělecké dílo jako produkt objektivace určitého poznání.²⁸ Pokud bychom souhlasili s výrokem, že umělecké dílo je objektivací poznání i pro konsumenta, muselo by umělecké dílo plnit ještě další předpoklady implicitní k danému výroku, především muselo by být ve svém významovém okruhu převoditelné z jedné struktury symbolů do jiné, za druhé — a to je hlavní, musela by existovat jednoznačná přiřaditelnost určitého významového okruhu k určité struktuře symbolů a tyto požadavky umělecké dílo, jež je charakterisováno jen relativní stabilitou a významovou mnohoznačností všech svých složek, neplní.²⁹

Je jistě možné namítnout, že i některé oblasti teoretické interpretace nejsou sto realizovat tyto požadavky, ovšem v případě objektivace vědeckého poznání jsou nedostatky v tomto směru pocítovány jako přestupky proti exaktnosti vědecké práce a projevuje se vždy snaha omezit je na co nejmenší možnou míru. V dalším výkladu se tedy budeme přidržovat stanoviska, že umění není poznáním, ale že

²⁸ Umělecké dílo může být takto charakterisováno, pokud jde o vztah umělce k němu, podstatně odlišná však je v tomto směru relace konsument—umělecké dílo.

²⁹ Z předpokladu jednoznačné přiřaditelnosti jistého významového okruhu k jisté struktuře symbolů vychází na př. sémantická estetika v Americe reprezentována jmény S. K. Langerová, Ch. X. Morris, A. Kaplan. Srovn. Max Rieser, *Semantic Theory of Art in America*, J. A. A. C., XV, 1.

v uměleckém díle jsou obsaženy silné poznávací momenty a podněty k realizaci konsumentova individuálního poznání. Za prvé, ve vztahu uměleckého díla ke skutečnosti (pomíjíme zde relaci model-obraz, jako pro umění nepodstatnou), kdy je umělecké dílo svou význačnou korespondencí ke skutečnosti, předpokládající nutnou spoluúčast konsumentovy autoprojekce a konsumentovy volby interpretace, podnětem k obohacení, diferenciaci a přestavbě celé struktury a organisace jeho individuálního subjektivna, projevující se v obohacení jeho životní zkušenosti a rozvoji jeho vnímavosti.

Za druhé ve funkci uměleckého díla jako svébytné skutečnosti. V této relaci už dílo není přímým prostředníkem mezi divákem a skutečností (ani zde ovšem nejsou přerušeny vztahy mezi dílem a skutečností, jde jen o podstatně komplikovanější a zprostředkovanější korespondenci); stává se organickou součástí skutečnosti a vystupuje pro diváka ve funkci nové životní či umělecké skutečnosti. A v ohnisku gnoseologické funkce pak stojí přímá relace mezi dílem a divákem a jeho dosavadní životní a uměleckou zkušeností. Pro diváka se tak dílo stává nositelem gnoseologického obsahu všemi složkami významovými a výrazovými a jeho vlastní gnoseologická funkce je pak neoddělitelná od jeho ostatních funkcí.

A konečně jsou součástí gnoseologického obsahu uměleckého díla i jeho další relace, např. dílo jako nositel informací o umělci samotném, dílo jako zdroj informací o době a prostředí, ve kterém vzniká, dílo jako odraz konsumentského okruhu, kterým je přijímáno³⁰ atd.

Zvláštního charakteru pak v uměleckém odrazu nabývá i druhý základní okruh problematiky gnoseologických relací uměleckého díla, a to je problematika pravdivosti v uměleckém odrazu. Pro umění naprosto nedostačuje definice pravdy, jako určité relativní shody poznatku s objektivní realitou³¹ (shoda, t. zn. korespondence základních rysů kostry umrtveného objektu s našimi ponatky). V případě uměleckého díla je totiž otázka jeho pravdivosti neoddělitelná od problematiky estetické účinnosti³² a v této souvislosti pak zahrnuje několik relací. V prvé řadě vystupuje jako součást problematiky pravdivosti uměleckého díla problém korespondence díla vzhledem ke skutečnosti. Umělecké dílo je transformací skutečnosti v novém materiálu a vzniká jak svébytně koncipovaná a organisovaná nová skutečnost, jejíž výstavby a vnitřní organisace podléhá specifickým zákonitostem, které nelze beze zbytku vyvodit jen ze vztahu díla ke skutečnosti. Pro vlastní vztah ke skutečnosti je pak charakteristické, že dílo nemá funkci ilusivní,³³ že není kopií skutečnosti,

³⁰ Na tuto problematiku upozornil především Hennequin svými pracemi *La critique scientifique, Les écrivains francisés*.

³¹ Pomíjíme další aspekty problematiky pravdivosti vědeckého poznání, jak jsou nadhozeny na př. v teorii koherence atd.

³² Existuje velká řada uměleckých děl, u nichž otázka pravdivosti ustupuje do pozadí a jako priorní pak vystupuje stupeň jejich sugestivnosti a působnosti na diváka (dekorativní malba, mnohé složky tanečního a hudebního umění atd.).

³³ Na tom, že umělecké dílo nemá funkci ilusivní, je založena celá řada momentů jeho působnosti na diváka a tento fakt je velmi často umělci vědomě využíván, na př. W + V, *Hry IV*, 231—233 a i když vývoj některých druhů umění na př. umění filmového směřuje ke stále větší ilusivnosti (zvuk, barva, široké plátno, plastický film) nelze tuto skutečnost považovat za určující pro podstatu a specifiku filmového výrazu.

³⁴ Uvedme jako příklad stylisaci dialogu v prose, stylisaci hereckého projevu atd.

ale naopak skutečností stylisovanou³⁴ a koncentrovanou³⁵ a konečně, že nejde o pravdivost jednotlivých prvků,³⁶ nýbrž o pravdivost výsledné působnosti díla. Můžeme tedy vymezit jako charakteristické pro relaci uměleckého díla ke skutečnosti dva momenty, především, přesvědčivost a sugestivnost vlastní umělecké skutečnosti objektivované v díle, za druhé, mnohoznačnost poznávacích funkcí uměleckého díla vzhledem ke skutečnosti, zprostředkovaných charakterem a strukturou divákovy zkušenosti a prožitku a podmíněných jeho volbou interpretace díla.

Další okruh problematiky pravdivosti uměleckého díla souvisí s jeho existencí jako svébytné umělecké struktury, podléhající specifickým zákonitostem vnitřní členitosti jednotlivých složek. Toto hledisko se pak prosazuje v požadavcích slohové a stylové čistoty díla, jeho významové nelomenosti a nerozpornosti a konečně v požadavku organické jednoty významu a výrazu. Významný podíl těchto rysů uměleckého díla na pocitu umělecké pravdivosti souvisí s tím, že estetická účinnost díla je nejdůležitějším předpokladem jeho vzniku.

Všudypřítomnost individuálních objektivních složek v celé oblasti uměleckého odrazu a ve všech jeho relacích se nutně promítá i v problematice pravdivosti uměleckého díla; umělecké dílo, které je ve své existenci podmíněno faktem sebevýrazu umělce, nese v celé své struktuře pečeť dynamiky a charakteru tohoto procesu sebevýrazu. Tak se všechny složky umělcova podílu na vzniku díla, jeho zaujatost, důslednost, odvaha, s jakou se účastní na realizaci svého díla, projevují v procesu konsumu díla, na jeho přesvědčivosti a působivosti a mají nutný podíl i na vzniku pocitu pravdivosti díla.³⁷

Do okruhu problematiky pravdivosti uměleckého díla zasahuje ještě mnoho dalších momentů, v neposlední řadě dobový kontext uměleckého díla, jeho místo v uměleckém vývoji tvůrce, v celkové kontinuitě vývojové řady určitého druhu umění, jeho integrita se soudobým uměleckým usilováním atd., ale tím bychom zbytečně rozšiřovali i tak rozlehlý výklad o problematiku, která vcelku přesahuje okruh našeho tematu. Je zřejmé, že podíl jednotlivých složek a relací, účastnících se na vzniku pocitu pravdivosti díla, je u každého druhu umění i každého jednotlivého díla a současně s tím i každého konsumentského okruhu i každého individuálního konsumenta velmi proměnlivý. V každém jednotlivém případě konsumu uměleckého díla mění se poměr složek podílejících se na vzniku pocitu pravdivosti díla a v mnohých případech jsou některé z nich úplně vyloučeny; i zde se projevuje individuální subjektivní složka, podmiňující existenci uměleckého odrazu v komplikovanosti a subtilnosti problematiky jen velmi obtížně postižitelné zobecňujícím obrysem a závěrem.

Kromě těchto základních gnoseologických relací uměleckého díla, u nichž jsme si ukázali, jak jsou úzce spjaty s dalšími vztahy a funkcemi uměleckého díla, přesahujícími už oblast čisté gnoseologických relací, si ještě blíže povšimneme estetické

³⁴ Faktem výběru, koncentrace, hodnocení určitých elementů skutečnosti je charakterisována poznávací hodnota uměleckého díla (jak už o tom byla zmínka v souvislosti gnoseologického obsahu díla).

³⁵ Máme zde na mysli skutečnost, které si byl vědom už Aristoteles, totiž že pro umělecké dílo je určující jeho výsledná působnost a že tedy umělec vždy, kdykoliv to podporuje celkový účinek a uměleckou přesvědčivost díla, je oprávněn použít i nepravdivých prvků. Srovn. Aristoteles, *Poetika*, překlad dr. A. Kříž, Praha 1948, 65—66.

³⁷ V tomto směru byly scestné diskuse o tzv. teorii upřímnosti tím, že škrtyly jednu z nutných složek subjektivního podílu na vzniku uměleckého díla.

funkce uměleckého díla, jako jednoho ze tří aspektů estetická.³⁸ Jako výchozího bodu použijeme strukturalistické vymezení, podle něhož „estetická funkce činí z věci, která je jejím nositelem, estetický fakt bez jakéhokoli dalšího zařazení; proto se často projevuje jako prchavý záblesk přebíhající po věcech, jako náhoda vzešlá z jedinečného okamžitého vztahu mezi subjektem a danou věcí.“³⁹ V soulase s tím pak považujeme za správné i další zjištění strukturalismu, že totiž aktivní způsobilost k estetické funkci není reálnou vlastností předmětu, i když je vzhledem k ní příznačně organisován, že k realizaci estetické funkce dochází teprve v jistém společenském kontextu, ať už ve vztahu k individuálnímu subjektu, nebo ve vztahu k určitému vnímatelskému okruhu,⁴⁰ při čemž je samozřejmé, že předpokladem existence estetické funkce jsou obě dvě stránky dané polarity. Takto obecná charakteristika estetické funkce je podle našeho názoru platná i pro vznik estetické funkce uměleckého díla v procesu jeho konsumu; ovšem v této oblasti přistupují ještě další problémy, především jaký je vlastní obsah estetické funkce uměleckého díla, za druhé jaké existují vztahy mezi estetickou funkcí a ostatními funkcemi uměleckého díla a konečně, jaký je vztah realizované estetické funkce uměleckého díla k hodnotícímu soudu o uměleckém díle. Obsahem estetické funkce díla je celý okruh požitků z uměleckého díla (Kunstgenuss), pokud ovšem nejde o požitek, který je v rozporu se samotnou existencí uměleckého díla. Tak např. požitkem z uměleckého díla může být také pocit znehodnoceného materiálu použitého při objektivaci díla⁴¹ (plátno, kámen, dřevo atd), avšak tento druh požitku, i když psychologicky možný, je v rozporu s existencí uměleckého díla a je možné ho přiřadit jako funkční vztah k uměleckému dílu jen v kontextu pojetí umění jako destruktivní činnosti. Naproti tomu považujeme za součást uměleckého požitku i případy realizace vedlejších průvodních funkcí uměleckého díla, jako je tomu v případě použití uměleckého díla jako informace o modelu, nebo při estetickém zážitku smyslových kvalit uměleckého díla, izolovaných od vlastního funkčního zřetězení od významových a výrazových složek uměleckého díla, nebo konečně také v případě uměleckého díla použitého jako impulsu k rozvoji obrazné, imaginativní, asociativní atd. činnosti divákovy fantazie.⁴²

Pokud jde o vztah estetické funkce a ostatních funkcí uměleckého díla, pak existence estetické funkce díla je vytvářena organickým sepejetím všech jeho ostatních funkcí a jejím předpokladem je určitá rovnováha ve vzájemných vztazích všech funkcí uměleckého díla. Tuto rovnováhu nelze chápat jako ideální a normovaný poměr jednotlivých funkcí, naopak jde o poměr proměnlivý, měnící se v případě každého jednotlivého uměleckého díla i v každém případě procesu konsumu; spíše jde o to, že tento rovnovážný poměr předpokládá spoluúčast všech nebo aspoň většiny funkcí uměleckého díla a vylučuje jednostrannou hypertrofii jedné

³⁸ Srovn. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, stať *Estetika jazyka*, 41.

³⁹ Cit. dílo, 41.

⁴⁰ J. Mukařovský, *Estetická funkcie, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936.

⁴¹ Srovn. E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, VI, kap. § 1.

⁴² Tento funkční vztah uměleckého díla prof. Utitz nepovažuje za součást uměleckého požitku, jednak proto, že poněkud přeceňuje možnost jednoznačné přiřaditelnosti stabilizovaného významového okruhu ke znakové struktuře uměleckého díla a za druhé proto, že předpokládá podstatně pasivnější charakter procesu konsumpce, než je tomu ve skutečnosti. Srovn. E. Utitz, *ibidem*.

z těchto funkcí, vedoucí pak nutně k likvidaci funkcí ostatních. Vyjímkou je případ hypertrofie té funkce uměleckého díla, která má sama o sobě estetický charakter, jako je tomu např. při působnosti díla jen svými osamocenými smyslovými kvalitami, zde však vzniká estetická funkce nižšího řádu. Estetická funkce nemá tedy vzhledem k ostatním funkcím význam regulační, jak předpokládali strukturalisté,⁴³ neboť samotná její existence je umožněna teprve regulovaným poměrem ostatních funkcí. Jako regulační činitel vystupuje *estetický postoj* k uměleckému dílu, vylučující jednostranné funkční zařazení uměleckého díla.

A konečně estetická funkce není vzhledem k uměleckému dílu hodnotícím vztahem, i když v celém okruhu zážitku z uměleckého díla mohou být a nepopíratelně také bývají obsaženy hodnotící vztahy, jde však o hodnotící vztahy, zprostředkované uměleckým dílem a směřující k dalším oblastem, k nimž je umělecké dílo zaměřeno (např. ke skutečnosti atd.) a nejedná se tedy o hodnotící vztah k samotnému dílu. I když však není estetická funkce hodnotícím vztahem, bývá její realizace ve svém důsledku podnětem k hodnotícímu soudu o uměleckém díle. Zde ovšem musíme rozlišovat o jaký případ estetické funkce jde, v jistém kontextu se totiž vlastním obsahem estetické funkce stávají disharmonie mezi jednotlivými složkami uměleckého díla, disharmonie, které jsou v rozporu s celkovou intencí a charakterem díla, a v těchto případech se realizovaná estetická funkce nestává podnětem k hodnotícímu soudu, alespoň ne bezprostředně. Na závěr ještě poznámku. Je samozřejmé, že o uměleckém díle může být pronesena celá řada hodnotících soudů, zaměřených k nejrůznějším vztahům uměleckého díla a tak pokud dohovoříme o hodnotícím soudu, máme na mysli soud směřující ke specifické uměleckého díla jako součásti umělecké struktury.

VIII

Doposud jsme si všimli polaritu konkrétní umělecké dílo — konkrétní konsument spíš z hlediska toho, k jakým momentům a funkcím směřuje dílo v procesu konsumu. Teď bude nutné se zaměřit na opačný postup a zkoumat především, kteří činitelé a jakým způsobem ovlivňují divákovu připravenost a uzpůsobují jeho aktivitu, a dále pak, k jakým základním relacím, vzhledem k uměleckému dílu v procesu konsumu dochází.

Předpoklady divákovy zážitku uměleckého díla se pochopitelně neutvářejí až v samotném procesu konsumu, k jejich vzniku dochází podstatně dříve a souvisí s mnoha momenty, od hromadění prvních životních zkušeností k utváření životního názoru, od prvních krůčků při rozvoji vnímavosti až k vyhranění určitého životního slohu, od prvních zkušeností při seznámení se s uměleckým dílem až ke vzniku určitého postoje k uměleckým dílům atd. Především vystupují do popředí činitelé, podmínující utváření divákovy individuality a organizaci všech složek jeho zkušenosti a vnímavosti. Na tomto procesu se pak podílí determinace společenská a třídní, tj. vliv typických ilusí a konvencí, ať už v oblasti světového a životního názoru, nebo v oblasti životního slohu, převládajícího v daném společenském okruhu, vliv celého rozsahu životních a společenských skutečností, ke kterým daný společenský okruh umožňuje přístup a konečně vliv toho, k jakému rozsahu a zaměření společenské aktivity tento společenský okruh vytváří předpoklady, tak

⁴³ Srovn. heslo *Umění*, Doplnky O. S., VI, 2, M.

i determinace individuální, tzn. vliv všech činitelů vrozených dispozic, individuálního uzpůsobení životního slohu, zkušeností, názorů atd. To vše jsou konečně známá fakta, takže se u nich nemusíme příliš zdržovat. Nás v této souvislosti zajímá jen zjištění, že všechny tyto předpoklady pokud nejsou spojeny s jistou uměleckou zkušeností diváka, mají jen omezený význam, a že jest tedy velmi naivní předpoklad, bohužel často se vyskytující, že si divák získává dostatečné předpoklady ke konzumu uměleckého díla už svou vlastní existencí a pasivním postojem k dílu.

Důležitější je v tomto kontextu problematika, související s utvářením divákovy postoje k uměleckému dílu a s hromaděním jeho umělecké zkušenosti. I při vytváření těchto předpokladů divákovy přípravy pro proces konzumu dochází ke složitému prolínání současně působících společenských a individuálních faktorů. Ze společenských vlivů jsou to především vliv celého souboru činitelů umělecké propedeutiky, jak se na ni podílí umělecká výchova ve škole, kulturní politika společenských organizací, činnost umělecké kritiky atd., vliv určitých estetických norem charakteristických pro jednotlivé konsumentké okruhy, a s tím související konvence společenského vkusu každého okruhu, vliv určitého postoje a přístupu k uměleckému dílu, podmíněného společenským souhlasem daného konsumentkého okruhu. Při tom je samozřejmé, že vliv společenské determinace se prosazuje prostřednictvím činitelů individuálních, které její působnost různorodě deformují, často i v protichůdném zaměření. Tak vlastně divákovy individuální ustrojení, jako životní sloh, temperament, rozsah a zaměření divákovy životní a umělecké zkušenosti a vnímavosti v konečné podobě podmiňují jeho postoj k uměleckému dílu a dotvářejí předpoklady jeho aktivity v procesu konzumu. Pochopitelně, že ani tuto individuální determinaci nelze interpretovat jednoznačně, jednak proto, že to, co bývá označováno jako osobnost člověka, naprosto není jednoznačně stabilisovanou a učleněnou organizací jednotlivých složek lidské osobnosti, spíše lze hovořit o množství možností, z nichž jen některé jsou aktualizovány v dané situaci a vztahu, a tzv. jednota lidské osobnosti je vazbou poměrně volnou a proměnlivou, probíhající v několika rovinách, a jednak, a to hlavně, proto, že do lidské činnosti přináší možnost volby ještě celou řadu dalších možností, jež podstatně komplikují determinující působnost společenských a osobnostních faktorů v každém jednotlivém případě. Nás v souvislosti s volbou postoje a přístupu k uměleckému dílu zajímá především ten okruh případů, kdy konsument volí postoj, přesahující momentálně okruh jeho individuálních dispozic a snaží se přiblížit určité společenské konvenci v přístupu k uměleckému dílu. Tento přístup k uměleckému dílu, ač ho lze v některých případech charakterisovat jako projev jistého snobismu, má nepopíratelný význam pro rozvoj divákovy umělecké zkušenosti a vnímavosti všude tam, kde divák neulpívá na vnějším souhlase a připodobnění, ale snaží se cílevědomě rozvinout vlastní dispozice a v jejich nové organizaci získat oprávnění k tomuto přejatému postoji k uměleckému dílu; je samozřejmé, že máme na mysli ty normy a konvence, které jsou dány snahou o volbu adekvátního přístupu k uměleckému dílu.

Tak je souhrn konsumentkých dispozic v procesu konzumu uměleckého díla vytvářen, jak činiteli dlouhodobého rázu, jež souvisí s rozvojem životní zkušenosti a vnímavosti a s rozsahem a zaměřením divákovy zkušenosti a vnímavosti umělecké, jak už jsme se o nich zmínili, tak i činiteli situačními, z nichž vyúsťuje souhrn všech konkrétních podmínek, ovlivňujících každý případ procesu konzumu a jejich rozbohem se pro značnou různorodost všech účastnících se složek nemůžeme

systematicky zabývat. Každý čtenář konec konců z vlastní zkušenosti zná, jak silně ovlivňuje umělecký zážitek, např. vnější úprava výstavního prostoru, učlenění a organisace vystavovaného souboru, množství návštěvníků, blízká a důvěrná společnost, okamžitý fyziologický a psychický stav, a jak často docela vnější činitelé, jako např. nepohodlný oděv, zapomenutý kapesník, abychom jmenovali některé z činitelů nejvšednějších, dovedou podstatně omezit nebo vůbec znemožnit vznik uměleckého zážitku. A tak pokud se týká působnosti situačních činitelů, můžeme shrnout, že se musí jednat o takové jejich seskupení, aby buď přímo podporovali vznik uměleckého zážitku, nebo ho aspoň neomezovali tím, že upoutávají divákovu pozornost ke skutečnostem vnějšího charakteru.

I když je divákův vztah k uměleckému dílu značně proměnlivý vlivem velikého počtu činitelů, podílejících se na procesu konsumu a vlivem velikého počtu možností funkčních vztahů uměleckého díla, lze vyjmout několik vztahů, dostatečně charakterisujících specifiku tohoto procesu. Všimneme si proto dvou základních okruhů problematiky konsumu, a to, problému srozumitelnosti uměleckého díla a dále pak problému jeho působnosti. Vzhledem k tomu, že jsme významový okruh uměleckého díla pojali jako značně nestabilní a relativní, předpokládající spoluúčast celé řady dalších činitelů a vzhledem k tomu, že jsme proces konsumu charakterisovali jako další fázi tvorby díla, musíme si položit otázku, nakolik a v jakém směru je možné hovořit o srozumitelnosti uměleckého díla. Samotná relativní stabilita výrazových a významových složek díla nemusí ještě vylučovat problematiku srozumitelnosti, poukazuje jen na proměnlivé množství kontextů, vzhledem k jejichž kombinacím pak bývá dílo stabilisováno (pokud hovoříme o relativní stabilitě díla, máme na mysli, jak už bylo zdůrazněno, dynamiku existence umělecké struktury a ne technické potíže a problémy objektivace); ovšem fakt, že umělecké dílo je ve své konečné podobě dotvořováno až v procesu konsumu, dává problematice srozumitelnosti specifický akcent. Srozumitelnost je totiž problém poznání a sdělení, a v této souvislosti předpokládá jednoznačnou stabilisaci toho, co je sdělováno. Existenci uměleckého díla však není možno charakterisovat jako existenci sdělení, hlavně pro jeho mnohovýznamnost a velký počet možností funkčních vztahů díla, vyjímaje snad relací model-obraz v jistých případech tvůrčí intenci autora díla. O srozumitelnosti uměleckého díla hovoříme tady ve zvláštním významu tohoto termínu a to v těch případech, kdy konstatujeme, že existuje korespondence mezi uměleckým dílem jako specificky organisovanou skutečností a celým okruhem individuální zkušenosti a vnímavosti konsumenta. V této korespondenci umělecké dílo vystupuje jako nový případ životní skutečnosti pro diváka. Zde není předpokladem srozumitelnosti díla stejný přístup diváka i umělce, jednak proto, že umělcův vztah k dílu nenachází v celém rozsahu výraz v díle, za druhé proto, že možnost kongeniálního vztahu uměleckého díla by předpokládala shodu příliš mnoha i značně nahodilých faktorů a konec konců není to shoda ani příliš žádoucí. A stejně tak není předpokladem srozumitelnosti díla ani pochopení jeho vztahu ke skutečnosti, pomineme-li v podstatě druhořadou relací model-obraz, neboť vztahy díla ke skutečnosti jsou divákem postihovány až na základe existujícího prožitku díla a lze říci, že se divák na jejich tvorbě do jisté míry podílí tím, že volí vlastní způsob interpretace díla. Dílo je specificky ustrojenou skutečností, podléhající vlastní logice a zákonitosti vnitřní organisace a pro diváka je tehdy srozumitelné, dokáže-li podnítit odezvu všech složek jeho osobnosti a je-li pro něho samo o sobě skutečností přesvědčivou a oprávněnou bez jakýchkoliv dalších prostředkujících vztahů. Výstižně tuto přesvědčivost skutečnosti

uměleckého díla charakterisoval Dobroljubov: „Když začneš číst, zjistíš, že mnoho věcí se nedá dobře ospravedlnit přísnou potřebou (jako by se nesrovnávaly s věcnými požadavky umění). Brzy se však začneš sžívat se světem, který líčí, mimovolně uznáš zákonitost a skutečnost všech jevů, které předvádí, sám se postavíš na místo nejdnajících osob a jaksi pocítíš, že na jejich místě a v jejich postavení nelze a jaksi se ani nedá, jednak jinak... Přenesete-li se... úplně do tohoto světa, do kterého nás uvádí autor, najdete v něm cosi důvěrně známého, otevře se Vám nejen vnější forma, nýbrž i samo nitro, duše každé osoby, každého předmětu. A po přečtení celého románu pocítíte, že do okruhu vaší mysli přistoupilo cosi nového, že se nám hluboko do duše vtiskly nové obrazy, nové typy. Dlouho nás pronásledují, chce se Vám o nich přemítat, chce se Vám vyjasnit si jejich význam a vztah k vašemu vlastnímu životu, charakteru a sklonům...“^{43a} Není tedy srozumitelnost díla v jeho jednoznačné interpretaci, nýbrž v jeho schopnosti stát se organickou součástí divákovy psychické zkušenosti a být podnětem k nové organizaci a obohacení této zkušenosti.

Srozumitelnost díla má však pro diváka ještě druhou stránku. Divák se totiž současně setkává s dílem jakožto produktem umělecké tvorby a v tomto případě jsou pro něho aktualizovány jak vývojové souvislosti díla k ostatní umělecké produkci, tak i zákonitosti a logika výstavby díla jako samostatné umělecké struktury. Pro diváka je pak dílo tehdy srozumitelné, zná-li okruh a charakter uměleckého usilování, v jehož ovzduší toto dílo vzniká, dokáže-li si ozřejmit historický kontext díla i uměleckého programu, k jehož okruhu dílo přísluší a jsou-li mu srozumitelné funkční vztahy všech složek, podílejících se na výstavbě díla. Znalost těchto stránek uměleckého díla, k níž si divák získává přístup důkladnou uměleckou přípravou a vzděláním, je nezbytným předpokladem pro adekvátní prožitek uměleckého díla, jímž se dílo stává ústrojnou součástí divákovy psychické zkušenosti, i když se přímo na obsahu prožitku nepodílí a tvoří až druhotné, zprostředkované a časově opožděné momenty zážitku díla.

I když je umělecká příprava diváka nezbytným předpokladem, neznamená to, že je také samo o sobě předpokladem dostatečným, teprve umělecká příprava ve spojení s rozvinutou divákovou osobností, schopnou obsáhnout široký rozsah životních zážitků, dostatečně vnímavou, vytváří žádoucí podmínky pro adekvátní umělecký prožitek.

Při tom je zřejmé, že v případě konsumu nových objevných uměleckých děl, jež jsou produktem současného tvůrčího snažení, dochází k určité disproporci mezi možnostmi, které divákovi poskytuje jeho dosavadní umělecká zkušenost a požadavky, jež na něho kladou tato nová díla; a pokud tato disproporce trvá, nedochází k adekvátnímu prožitku uměleckého díla a obsahem uměleckého zážitku se stávají estetické poměry (Verhalten), jež souvisí s tímto pocitem disharmonie.

Další okruh problematiky konsumu zaujímá *problém působnosti* uměleckého díla na diváka. Tento problém zasahuje ještě širší komplex divákových vztahů k uměleckému dílu, než je tomu v případě problematiky srozumitelnosti díla. Srozumitelnost díla vytváří sice předpoklady pro nejdůležitější složky jeho působnosti na diváka a srozumitelností díla podmíněné formy působnosti jsou také z hlediska smyslu a zaměření jeho existence jediné žádoucí, jsou však časté případy, kdy i umělecké dílo pro diváka naprosto nesrozumitelné může mít silnou působnost a dokáže výrazně podnítit rozvoj divákovy individuální zkušenosti. I tyto případy,

^{43a} N. A. Dobroljubov, *Pol. sob. soč.*, tom II, 8—9.

k nimž mimo jiné patří např. vznik silného pocitu estetické libosti pod dojmem smyslových kvalit díla, k němuž velmi často dochází při poslechu hudby, při vnímání výtvarných děl aj., vliv smyslových kvalit díla na rozvoj asociací a obrazivé činnosti diváka, značně rozšiřují okruh forem působnosti uměleckého díla na konsumenta. Současně s tím pak aktivní charakter procesu konsumu vyúsťuje v celé škále forem působnosti uměleckého díla, od případu, kdy se jedná o působnost a odezvu vlastních složek uměleckého díla a kdy je divákova aktivita usměrněna výstavbou a organizací díla, až k případům, kdy se umělecké dílo stává už jen pouhou záminkou k rozvinutí některé ze složek divákovy psychické činnosti. A jelikož v každém konkrétním případě konsumu díla dochází ke složitému prolnutí nejrůznějších postojů a vztahů k uměleckému dílu, od momentu adekvátního přístupu a zážitku uměleckého díla až k volnému běhu asociací, obrazivé a emoční činnosti diváka, nelze působnost uměleckého díla omezovat na přímé působení významových a výrazových složek díla a vyloučit z okruhu působnosti díla případy volného přiřazení výsledků divákovy asociací a obrazivé činnosti k uměleckému dílu. Tato rozlehlost forem působnosti uměleckého díla tkví v samé podstatě procesu konsumu, jehož nejdůležitějším předpokladem je aktivní spoluúčast divákovy osobnosti v celé šíři jejich složek na vnímání a zážitku uměleckého díla. Zároveň také vyplývá z mnohostrannosti uměleckého díla, jež je dána nevyčerpatelným množstvím funkčních vztahů díla a jež se pak projevuje v jeho působnosti na celou lidskou osobnost a to jak v rozvoji a zjemnění vnímavosti diváka ke všem stránkám skutečnosti,⁴⁴ tak i v obohacení a prohloubení jeho smyslové, citové a intelektuální zkušenosti a v umocnění jeho obrazivé a imaginativní činnosti. A v tom jak umělecké dílo obohacuje všemi svými složkami lidské vztahy a vnímavost v přístupu ke skutečnosti, k životu, je také společenská funkce uměleckého díla. Umělecké dílo člověku objevuje skutečnost a jeho prostřednictvím mezi divákovou zkušeností a novými oblastmi a stránkami skutečnosti bere na sebe nevyčerpatelné množství podob, a tak i když konkrétní společenský kontext jednostranně vyzdvihuje některé ze stránek a momentů uměleckého díla, nikdy nemůže vyloučit jeho ostatní momenty, aniž by tím ochudil vztahy díla ke skutečnosti a hrubě deformoval samotnou podstatu uměleckého díla.

IX

Široký rozliv nejrůznějších postojů a přístupů k uměleckému dílu, jež jsou zahrnuty pod termínem konsumu uměleckého díla, můžeme zhruba rozlišit na dvě skupiny. V první řadě je to souhrn všech přístupů a vztahů, v nichž umělecké dílo vystupuje jako podnět k rozvoji divákovy individuální zkušenosti a vnímavosti a kdy tedy pro diváka existuje jako osobní do jisté míry neopakovatelný zážitek. Do druhé skupiny pak patří souhrn všech přístupů a postojů k uměleckému dílu, v nichž jde o teoretickou interpretaci některé ze složek díla, kdy je dílo předmětem vědeckého neosobního zkoumání. Zvláštní místo pak mezi těmito dvěma skupinami, i když převážně přísluší ke skupině první, zaujímá specifický případ konsumu tvůrčího — konsum kritický.

⁴⁴ Poněkud kuriosní výrok O. Wilde, že umění vytváří — příroda napodobuje, postihuje právě vliv uměleckého díla na zintenzivnění smyslové vnímavosti divákovy a na rozvoj jeho schopnosti vnímat nové jemnější odstíny a stránky skutečnosti, jež by divákoví bez prostřednictví uměleckého díla zůstaly utajeny.

Je zřejmé, že celý okruh kulturní publicistiky, i když z ní vyloučíme publikace rázu vědeckého, nemůžeme charakterisovat jako produkty umělecké kritiky. Aby totiž bylo možné rozvedený soud o uměleckém díle charakterisovat jako projev kritického přístupu, musí splňovat některé základní předpoklady, které jej jako produkt kritické tvorby charakterisují. Jedním z prvních a do jisté míry určujících předpokladů kritické tvorby je osobní a osobnostní přístup kritikův k uměleckému dílu. Pro kritika je umělecké dílo především podnětem k rozvoji vlastní individuální zkušenosti a vnímavosti a ač se jedná o adekvátní přístup k uměleckému dílu, vycházející z významového centra uměleckého díla, přesto se na konsumu díla podílí celou svou neopakovatelnou a vyhraněnou individualitou. V tomto směru je první podmínkou kritikova postoje k uměleckému dílu jeho schopnost přímého zážitku uměleckého díla jako svébytné skutečnosti, zážitku nedeformovaného různými aspekty odborného zájmu o umělecké dílo. Na druhé straně jsme si ovšem ukázali, že i pro samotného diváka je nutným předpokladem adekvátního přístupu k uměleckému dílu jeho umělecká příprava a na kritika kládeme tedy v tomto směru nemenší nároky, neboť můžeme v podstatě říci, a to je další předpoklad umělecké kritiky, že kritická tvorba na rozdíl od kulturní a umělecké publicistiky musí být tvorbou názorově ujasněnou a organicky konstituovanou, vědomou si svých cílů a perspektiv a při tom systematickou. A dále, že její názorová organičnost nesmí vyplývat jen z obecně formulovaných estetických principů, nýbrž že musí vyrůstat z konkrétního kritikova pojetí vývoje umění a jeho svázků s vývojem ostatních forem společenského života. Můžeme zde do jisté míry považovat za vystihující formulaci s. Nejedlého: „Kritika není komentátorská jen referující činnost, nýbrž... vlastní tvůrčí práce s vlastním programem a cílem. Má-li plnit své výchovné a vůdčí poslání, je dále třeba, aby se nevznášela ve vzduchoprázdném prostoru. Už ono její poslání jí přímo váže k tomu, aby dbala i sil, jichž pomocí může svůj program uskutečnit. Kritika je jako vojevůdce: musí vědět, jaké síly má k dispozici a podle nich ne měnit cíl, ale upravit svou taktiku. Skutečný, tvůrčí kritik nevidí jen ojedinelé dílo, nýbrž obzírá situace a je strážce, je rádce a usměrňuje síly, které tu jsou právě podle oné celkové situace.“⁴⁵

V zásadě tedy můžeme kritiku charakterisovat jako projev individuálního, osobnostního přístupu k umění, při čemž jde o činnost cílevědomě koncipovanou s hlediska vyhraněného a vypracovaného programu a systematicky rozvíjenou ve snaze o realizaci tohoto programu. Individuální a osobnostní přístup kritikův k uměleckému dílu je dán především jeho schopností přímého prožitku uměleckého díla, schopností využít díla jako podnětu k rozšíření sféry vlastních individuálních zkušeností a zážitků, dále schopností využít díla jako podnětu a inspirace k prožitku a kritické tvorbě a schopností výběru jistého okruhu těchto děl a konečně schopností překročit na základě vlastního prožitku uměleckého díla meze dosavadních svých kriterií a hledisek všude tam, kde se jedná o uměleckou hodnotu rozšiřující v něčem možnosti dalšího vývoje umění. Je tedy individuální kritikův přístup k uměleckému dílu podmínkou bezprostředního tvůrčího vztahu k dílu a činitelem omezujícím apriorismus a odbornictví v přístupu k uměleckému dílu na nejmenší možnou míru. Současně je však v kritikově přístupu k uměleckému dílu obsažen jistý moment apriorismu, jenž je dán nutností programu a koncepce kritické činnosti: Kritik se totiž ve svém programu vyrovnává s širšími problémy, překračujícími okruh problematiky imanentních zákonitostí uměleckého

⁴⁵ Zd. Nejedlý, *O literatuře*, Praha 1953, 34—35.

díla a řešení této problematiky pak vytváří určitá apriorní kriteria výběru a postoje k uměleckým dílům. A k tomu, aby kritik dokázal co nejvíce omezit tento apriorismus v přístupu k uměleckému dílu, jsou nutné především dva předpoklady. V prvé řadě dostatečná znalost materiálu nahromaděného dosavadním vývojem umění, nejde o pozitivistickou znalost, ale o to, aby kritik znal především z vlastního názoru nejcharakterističtější a nejvýznamnější umělecké zisky, dovedl si vyvodit vývojové tendence tohoto umění, aby poznal jeho výrazové možnosti a nashromážděný materiál. Zde je nutné odmítnout dosti často názor, předpokládající, že je pro kritika dostatečnou průpravou znalost estetické teorie; v estetické teorii jde totiž už o značně obecnou interpretaci problematiky umění, a současně také o interpretaci materiálu, nahromaděného už překročenými stadii vývoje umění, a to vše vytváří z estetické teorie při konfrontaci s konkrétním uměleckým dílem východisko značně úzké a omezené. Druhým předpokladem co nejméně aprioristického přístupu k uměleckému dílu je pak rozvinutá kritikova osobnost schopná obsáhnout pokud možno široký rozsah lidských zážitků a postojů často značně sobě vzdálených a protilehlých. V tomto směru se činnost umělecké kritiky jak svými předpoklady, tak svým charakterem, značně přibližuje specifice umělecké tvorby.

Důraz na kritikův individuální přístup k uměleckému dílu vyústil v teorii umělecké kritiky v paradoxu, postulujícím problém vztahu osobnosti kritika a osobnosti umělce při jejich konfrontaci v období kritické tvorby.⁴⁶ Ovšem formulace základního problému kritikova přístupu k uměleckému dílu jako problému vztahu kritikovy a umělcovy osobnosti je příliš úzká a vychází z nesprávného předpokladu, že totiž umělcova osobnost nachází plný svůj výraz v uměleckém díle a že je možné umělecké dílo beze zbytku charakterisovat jako produkt sebevýrazu umělce. Problém autoprojekce jednotlivých subjektů, podílejících se na tvorbě uměleckého díla je podstatně komplikovanější, jak ukázal ve své teorii např. už strukturalismus.⁴⁷

Umělecké dílo jistou významnou mnohoznačností předpokládá v procesu konsumu jednoznačnější dotvoření právě divákovou autoprojekcí a volbou interpretace. V tomto smyslu má stejný charakter i kritikův konsum uměleckého díla. I kritik je při dotvoření uměleckého díla omezen na okruh vlastní zkušenosti a vnímavosti a vázán na vlastní volbu interpretace díla a problém je pak spíše v tom, aby dokázal vyjít ze základního významového jádra, obsaženého v uměleckém díle. Kritikův projev musí být práv uměleckému dílu a jeho tvůrci, musí postihnout svébytnost uměleckého díla, jeho vlastní svět a ovzduší, ale na druhé straně, kritik nemůže podlehnout básnickově osobnosti natolik, aby ji sledoval i v jejich chybách a omylech. Kritik musí přistupovat k uměleckému dílu nezatížen předem připravenými požadavky a měřítky, aby je nevtěšnával do Prokrustova lože vlastních teorií, ale na druhé straně musí kritik umělecké dílo zkoumat a hodnotit, a zde se bez určitých měřítek neobejde. Na některé stránky této problematiky výstižně upozorňuje V. G. Bělinskij: „Kde je bezpečný průchod mezi Scyllou nesoustavnosti a Charibidou teorií? Budete-li básníka posuzovat bez jakýchkoliv teorií — vaše kritika bude projevem libovůle osobního vkusu, osobního mínění,

⁴⁶ Srovn. O. Fischer, *Slovo o kritice*, Praha 1947, 15, a stejně tak i dříve na př. O. Wilde, *Intence* a do jisté míry V. G. Bělinskij, *Spisy* I, abychom uvedli kritiky značně vzdálené sobě v hlediscích a přístupu k uměleckému dílu.

⁴⁷ Srovn. *Strukturální estetika*, Doplňky O. S. N., VI, 2.

které je důležité jenom pro nás, kdežto pro ostatní není závazné, budete-li básníka posuzovat podle nějaké teorie, rozvinete, a možná velmi dobře, svou teorii možná velmi dobrou, ale básníka, kterého rozebíráte, nám neukážete v pravém světle. Jakou cestu si má dnešní kritika vybrat? Goethe kdysi řekl: „Jakého si přeji čtenáře? Takového, který by na mne, na sebe a na celý svět zapomněl a žil jenom v mé knize“. Někteří němečtí aristarchové se o tento výrok velkého básníka opřeli jako o základní úhelný kámen estetické kritiky. A přece je jednostrannost Goethovy myšlenky zřejmá. Takový požadavek je výhodný pro každého básníka, nejenom velkého, nýbrž i pro malého; kdyby mu měla kritika na slovo a bez výhrad věřit, nedělala by nic jiného, než by se klaněla po pás hned tomu, hned onomu básníkovi. Na druhé straně však má Goethova myšlenka hluboký smysl, nebere-li se absolutně, nýbrž jen jako první nezbytný akt procesu kritiky... Od básníka nezádáte, co byste chtěli vy, nýbrž oceňujete to, co on sám Vám dal, nesměšujete s ním sebe nebo jiné osobnosti, nýbrž vidíte jeho samého takovým, jakým je, nevnučujete mu svá přesvědčení nebo předpojatosti, nýbrž vážíte jeho myšlenky, jeho představy. Máme-li proto vyslovit posudek o nějakém básníkovi, musíme jej napřed prostudovat a k tomu je třeba vniknout do světa jeho tvorby nejinak, než že zapomeneme na něj, na sebe a na všechno ostatní na světě. Do tohoto světa nelze vnášet žádné požadavky, žádné předem připravené pojmy a otázky, žádné vášně, a tím méně pak stranickost, žádné přesvědčení. A tím méně pak předsudky. Je třeba naprosto se vzdát úlohy soudce a herce a omezit se jenom na úlohu zvědavého svědka a diváka. Básníkova tvůrčí činnost je také zvláštní, ucelený, v sobě uzavřený svět, který se řídí vlastními zákony, který má své příčiny a své základy, vyžadující, aby byly především pokládány za to, čím opravdu jsou, a pak teprve aby byly posuzovány. Všechna básníkova díla, ať jsou obsahem i formou jakkoliv rozmanitá, mají společnou tvářnost, jsou poznamenána jenom jim vlastní osobností, neboť všechna vzešla z jedné osobnosti, z jednotného a nedělitelného já... Prožít básníkova díla znamená zažít, procítit v duchu všechno bohatství, všechnu hloubku jejich obsahu, probolet se jejich bolestmi, přetrpět jejich žaly, radovat se z jejich radostí, z jejich vítězství, z jejich nadějí. Nemůže pochopit básníka, kdo není po jistou dobu pod jeho naprostým vlivem, kdo není ochoten dívat se jeho očima, slyšet jeho ušima, hovořit jeho jazykem. Až skončíte jeho studium, až proniknete v nejskrytějšího ducha jeho poesie, až zachytíte tajemství jeho osobnosti, pak máte právo odvrhnout jako už zbytečné a nepotřebné Goethovo pravidlo, že čtenář musí zapomenout na básníka, jehož čte, na sebe sama, na celý svět. Vaše osobnost znovu uplatňuje svá práva a ze žáka se stáváte soudcem. Nezádáte od básníka, aby byl věren směru, který mu předpisujete, nýbrž své vlastní povaze, aby se neodchyloval od svého poslání, neboť jste jeho poslání pochopili z jeho vlastních děl a nevnutili jste mu je sami od sebe, zkrátka žádáte od něho tu vnitřní důslednost, která je nezbytnou podmínkou každé rozumné činnosti. A shledáte-li, že vykonal méně, než mohl vykonal, méně, než kolik Vám dal práva od něho požadovat, že zrazuje úsilí vlastního ducha, směle nad ním vyřkněte svůj rozsudek, ale to vám nebude vadit, abyste mu plně nepřiznali to, co jeho je nepopíratelnou zásluhou. Odlišíte v jeho díle nahodilé nedostatky od nedostatků, které jsou úzce spjaty s přednostmi jeho poesie a tvoří jejich rub.⁴⁴⁸

Kritik konfrontuje svá vidění světa, svůj umělecký program, svou lidskou i uměleckou zkušenost s materiálem, který mu poskytuje umělecké dílo a na zá-

⁴⁸ V. G. Běliniskij, *Spisy IV*, Praha 1955, 272—279.

kladě této konfrontace vytváří trojí jeho obraz: Především, syntetický pohled na dílo samotné, jeho vnitřní logiku a ucelenost, za druhé, konfrontuje dílo vzhledem k celkové logice uměleckého tvůrčího vývoje autora, a konečně, vymezuje úlohu a místo díla v kontextu současného vývojového stadia umění a v současném společenském životě. Pokud se jedná o realiaci syntetického pohledu na umělecké dílo, v prvé řadě vystupuje do popředí problematika strukturální výstavby uměleckého díla jako svébytné skutečnosti, při níž kritik verifikuje oprávněnost a zákonitost této strukturální výstavby díla a ujasňuje si svůj vztah ke specifické skutečnosti dílem vytvořené. Druhým aspektem tohoto pohledu na umělecké dílo je pak analýza korespondence uměleckého díla ke skutečnosti, zde ovšem nejde ani tak o verifikaci možných vztahů model-obraz, jako spíše o volbu vlastní interpretace díla vzhledem ke skutečnosti a o analýzu díla z hlediska této interpretace. Zároveň se také součástí tohoto pohledu stává i problematika organických vztahů významových a výrazových složek díla, resp. jejich disharmonie. Další možné funkční významy díla pro kritiku osobnost nejsou už podstatné pro realiaci syntetického pohledu na dílo a bývají začleňovány jen ve vyjimečných a kuriosních případech. Současně s tím však mnohé stránky uměleckého díla jsou vyhraňovány jeho dalšími kontexty, jednak vzhledem k celkové umělecké produkci, jednak vzhledem k celému procesu společenského života, a tak další podmínkou kritického přístupu k uměleckému dílu je analýza těchto jeho vztahů. Umělecké dílo je především organickou součástí celého okruhu autorova díla a vymezení jeho místa a kontextu v uměleckém profilu tvůrce je pro kritika zkoumáním nezbytným už proto, že umělec je jeden z adresátů kritikovy činnosti. Stejně tak je umělecké dílo organickou součástí vývojových tendencí soudobého uměleckého usilování, existuje a je vnímáno na pozadí celkové umělecké produkce a je těmito vztahy v mnohých svých složkách dotvářeno. I zde tedy syntetičnost kritikova soudu o díle předpokládá analýzu těchto strukturálních vztahů díla, a to tím spíše, že toto zkoumání je důležitým momentem konsumentovy orientace a konsument díla je druhým adresátem kritikovy tvorby. Konečně není umělecké dílo indiferentní ani k soudobým proudům společnosti, vyrůstá z jistého ovzduší a dynamiky dobových myšlenkových tendencí, zpětně na ně působí a začleňuje se do nich. V tomto směru je umělecké dílo symptomem celého duchovního života společnosti a v některých společenských kontextech tak nabývá důležitých obsahů své působnosti na konsumenta. Teprve úhrn těchto momentů kritikova přístupu vytváří předpoklad k realiaci syntetického soudu o díle, při čemž není už rozhodující, začlení-li kritik do svého projevu celý průběh svého zkoumání nebo jen některé jeho části.

Charakter a základní směr kritikova přístupu k uměleckému dílu stejně jako obsah jeho analýzy díla je dán v prvé řadě vztahem k adresátům kritické činnosti, k umělci a k divákovi. Jen vzhledem k nim nabývá kritikova tvorba *raison d'être* a žádoucí zakotvení kritické činnosti, předpokládá i některé charakteristické rysy tohoto vztahu. Předně je to požadavek konkrétnosti vztahu k umělci a divákovi, jenž pro kritika postuluje nutnost důkladné a dostatečně citlivé znalosti, jak umělce, tak konsumentského okruhu, k nimž se obrací a jehož splnění vytváří nejdůležitější předpoklady pro dostatečnou cílevědomost kritikovy tvorby. Další podmínkou je pak tvůrčí spolupráce s umělcem a divákem na uměleckém díle, při níž kritik dotváří dílo na základě celého okruhu své životní zkušenosti a pod vlivem své nenapodobitelné osobnosti. Upřímnost, s níž kritik sdílí celý okruh své zkušenosti, zaujetí a přesvědčivost vlastního prožitku, široký rozliv jeho osobnosti, spoluúčast všech těchto jeho složek, rozšiřuje a upřesňuje významové jádro umě-

leckého díla a kritik se jí stává spolutvůrcem díla jak pro umělce, rozšířením a korektivem díla, tak pro diváka, jeho významovým obohacením a jednoznačější interpretací. A poslední významnou součástí předpokladu tvůrčí spolupráce kritika s umělcem a divákem tvoří interpretace širších souvislostí díla jako podmínka správné orientace autora i diváka. Pro umělce tak kritik vytváří spolehlivou základnu jeho tvůrčí orientace, pro diváka rozvíjí a prohlubuje jeho individuální předpoklady konsumu uměleckého díla.

Dokončeno v říjnu 1957.