

Jan Cigánek

---

# Úvod do sociologie umění

---

OBELISK, nakladatelství umění a architektury  
Praha 1972

## Spor o sociologii umění

Otevíráje prvou kapitolu práce, která si klade za cíl obhlédnout rozsáhlou oblast sociálních významů umění, netajím, že existence vymezené a systematické disciplíny – sociologie umění – je ve svých určujících konturách nejasná a sporná. Spor je však dominantou našeho věku. Stal se vládnoucím, převažujícím způsobem uvažování naší epochy a definuje i nejvýznamnější duchovní tendence kultury mnohonásobně rozděleného světa dvacátého století. Prostupuje a podmiňuje i speciální oblasti vědeckých výzkumů a nabývá podob, které modifikují otázky zásadní i dílčí, druhotné i pro život primární, individuální i ty, které se týkají sociálního a životního řádu, v němž se nacházíme. Žijeme v onom stadiu historie, kdy radikální přestavba společenských soustav této planety se od října 1917 dostala definitivně na pořad a zahrnuje v obrovském procesu revoluční proměny všechny formy sociální reality i lidského vědomí. Předmětem sporu se tedy staly všechny významné lidské projevy a rozsáhlou, mnohonásobnou verifikací prochází též umění. Není tudíž divu, že do ohniska sporu se posunula problematika jeho sociální povahy, funkce, smyslu, zahrnující tolik subtilních a ne vždy vyčnávajících otázek smysluplné existence člověka společenského a tvořícího. Umění se stalo sporným terénem sociálních analytiků a ne zrovna zanedbatelně naklonilo osu i základních sociologických úvah. Posunulo anebo v jiném světle zjevilo stěžejní aspekty mnoha sociologických konceptů, zproblematizovalo i racionalitu klasického sociolo-

gického bádání. Umění se svou bohatou sociální i psychologickou vztázností vneslo spor a klima sváru do teorie kultury, do výkladů vývojových zákonitostí duchovních fenoménů i jinde. Věta stojící v titulu této kapitoly se objevila i ve stati, která zachycuje jednu fázi dlouhodobého sporu o sociologii umění. Adorno jí uzavírá své „Teze k sociologii umění“, v nichž podrobil polemické verifikaci Silbermannův text z Fischerova Lexikonu, jenž se pokouší vymezit oblast bádání samostatné úsekové disciplíny – sociologie umění. Osobní polemika dvou německých sociologů však představuje celý okruh metodologicky symptomatických otázek, zjevujících nehotovost a nejasnost nanejvýš počátečního útvaru, jenž bývá označován jako „sociologie umění“. Střetnutí odkrývá souvislé pásmo problémů v kritickém bodě, který lze formulovat pomocí otázky: Má sociologie umění svůj vlastní předmět, jenž je výsledkem nikoliv intuitivních předpokladů, nýbrž metodologicky korektního určení? Existuje tedy jako svéprávná disciplína obdobného typu, jakými jsou sociologie práce, veřejného mínění, práva, politiky, jazyka atp.? Je soustavou, která je schopna organizovat empirický materiál a vysvětlovat jej podle nějaké teorie? Má usoustavněnou interpretační základnu anebo pojmenování „sociologie umění“ je jen metaforickým označením přibližně postihujícím společenskou povahu a podmíněnost umělecké tvorby a konzumu?

Nereflektovaná odpověď, poplatná naivnímu realismu, si vypomůže zkušeností z pozorování a bez důkladnějšího šetření vyústí v úsudek ad hoc. Existuje široká oblast uměleckých jevů, něco, co po staletí nazýváme uměním. Umělecké dílo vzniká a funguje ve společenských kontextech a své významy plně realizuje v sociálních interakcích. V interpretační perspektivě sociologie se tedy problémy umění jeví a rozestupují či usoustavňují až do té míry, že můžeme předpokládat existenci sociologie umění. Úsudek zdravého rozumu pochopitelně nedbá faktu, že jevy umění nelze přímo a jednoznačně interpretovat, že

pouhá deskripce materiálu umění není ještě příznaková pro pojímání vědecké. Samotná sociologie jako věda se rozpadá na faktory psychické a sociální, jejichž složitou koexistencí chce zákonitě, adekvátně postihovat. Proto se člení, diferencuje, rozšiřuje, odrážejíc tak složitě strukturovanou povahu sociální skutečnosti. Činnost, tvorba člověka vytváří složitě členěné „sociální jsoucno“, které není fixní, definitivní, ale proměnlivé v částech i celku natolik, že si vynucuje i odpovídající členění i ve sféře poznávací. Původní globální sociálněfilosofické koncepce se vnitřním vydělováním stále bohatěji člení a rozlišují. Vyděluující diferenciaci ovšem předpokládá, že každá relativně samostatná oblast skutečnosti může být vědecky soustavně zkoumána tehdy, jakmile techniky studia odpovídají požadavkům konstituování vědy: každá věda má disponovat specificky vymezeným předmětem, dále souborem jemu odpovídajících výzkumných technik, postupů, tedy specifickou metodou, jejíž procedury mají být nutně měřeny hledisky jednoty reflexe a empirie, teorie a praxe. Jakkoliv se skutečnost rozlišujícími způsoby diferencuje na rozmanité oblasti, věda, zkoumající tu kterou oblast, nemůže být vyhlášena ad hoc. Předmětem sociologie umění by tedy měly být sociální implikace těch jevů, které zpravidla zařazujeme do třídy jevů uměleckých. Tato sféra je možnou oblastí kompetence sociologie umění.

Vymezení předmětu té které vědy či formy poznání je analytickou procedurou ne právě lehkou či krátkodobou. Moderní poznání je natolik příznačně dialektickou mnohovztázností a mnohotvárností, že v jeho perspektivě každý jev či proces tvoří strukturu mnohotvárných stránek, složek, aspektů. Každý fakt skutečnosti vstupuje svými různými stránkami, aspekty do různých souvislostí a celých soustav vztahů. Umělecké dílo je fenoménem sociálním, ale se vši pravděpodobností lze říci, že nejen sociálním. V rámci sociální interakce se takovým jeví i tak vystupuje, ale zároveň funguje jako imanentní výsle-

dek vlastního samovývoje. Je konkrétním tvůrčím výkonem a po druhé aktem recepce se vsí intenzitou niternosti individuálního zážitku. Je tvarovou, organickou totalitou struktury složek po výtce estetických, ale zároveň, nazíráno z jiného úhlu, sociálně integrující složkou daného sociálního systému. A sestoupíme-li ještě do nižších úrovní obecnosti: může být výrobkem (socha, kniha), zbožím, podnětem k zážitkům estetickým i mimoestetickým, stejně jako informací, hodnotou určité sociokulturní skutečnosti či hodnotou ryze individuální. Umělecké dílo může být tedy zkoumáno z hlediska různých vědeckých disciplín, vždy ale v rámci určité soustavy vztahů, v daném referenčním systému. Prostá logická operace tedy vede k závěru, že sociologické aspekty a sociální implikace umění či uměleckého díla mohou být předmětem sociologického bádání, zatímco otázky specifičnosti tvůrčího procesu, konzumu atp. náleží do sféry analýz estetických. Jenže toto srozumitelné zjednodušení odpovídá nanejvýše logice zdravého rozumu a při hlubších úvahách se ukáže být dost málo platné. Estetika jako věda, už od Baumgartena osamostatněná a z filosofie vydělená (zároveň si zde různé korelace a souvislosti podržela), aspiruje na komplexní, obecně teoretické explikace uměleckého díla. Ze tří oblastí krásna, které reprezentují členitost jejího předmětu (krásno v přírodě, v mimouměleckých tvůrech člověka a v umění) svým způsobem preferuje právě sféry umění, kde může postihovat cílevědomé, intencionální aktivity, produkující estetické a umělecké hodnoty. A tato tvorba samotná je – svým činným, intencionálním charakterem – aktivitou po výtce společenskou. Že „estetické hledisko“ či „estetické kritérium“ je již samo o sobě hlediskem sui generis sociálním bylo už mnohokrát dokázáno a stěží lze absolutisticky tvrdit, že by estetika popírala či všeobecně ignorovala pojetí, které umění chápe jako fenomen sociální. Dokumentuje to i fakt, že kterékoli Dějiny estetiky neopomenou zařadit kapitolu o vztahu umění a společnosti, že v devatenáctém

století pojednávají zvlášť o škole sociologických estetiků (Guyau, Taine, ruští revoluční demokraté atd.). Dalo by se ovšem argumentovat tím, že právě zařazení této zvláštní kapitoly do dějin estetiky svědčí o tom, že společenská povaha umění je pro estetiku víceméně problémem vztahu umění k něčemu vnějšmu, pro umění nespecifickému a nezřídka i cizímu. Zatímco estetika chápe problém umění a společnosti spíše jako relaci umění vůči něčemu vnějšmu, je pro sociologii tato významná a určující vazba vnitřní, ústrojná a metodologicky optimální.

Poukaz na akcentující „výjimečnost“ kapitoly „umění a společnost“ v historii estetického myšlení však nedokazuje to, co je z ní vyvozováno. „Zvláštnost“ a poněkud „vysunuté“ postavení této otázky jako tématu, rozvinuvšího se v historii estetických názorů, jsou nadmíru reálně podmíněny. Teze o sociální determinovanosti umění a jí odpovídající okruh dělčích i dalších podstatných otázek se totiž teprve v osmáctém a devatenáctém století stala prvořadou a její viditelná závažnost vyplynula přímo z vývojových změn společnosti. Tak zvané „povýšení“ významu umění není zdaleka jen plodem romantické nadsázky. Romantismus adoroval význam umění ve společenském životě tak, že jej namnoze povýšil na reformní společenský ideál, na jedinou záchranu ztechnizovaného lidstva, a tato romantická neosakralisace v podstatě přežívala přes celé devatenácté i dvacáté století – alespoň v koncepcích sociálních myslitelů, filosofů, estetiků a nezřídka i u nehumanitních vědců (např. N. Wiener). Byla natolik silná a vševládnoucí, že jí podléhal i zakladatelský duch sociologie Auguste Comte, jenž doporučoval sice umění zkoumat ne-strannými pozitivistickými metodami jako „fakt nebo souhrn faktů“ závislých na společnosti, ale kromě toho u umění docela v duchu protipozitivistického romantismu viděl prostředek napomáhající příchodu dokonalého společenského řádu.

V podstatě je však akcent relace „umění a společnost“ a výjimečné postavení této otázky v moder-

ních dějinách estetiky předromantickým principem a via facti plodem osvícenského bádání, které jim reagovalo na problematiku skutečnosti samé. Mimořádnost a všeobecnost mínění, že v případě vztahu umění ke společnosti jde o problém, byla dána rozvojem nových složitějších sociálních struktur evropské společnosti osmnáctého století, významnými proměnami ve společnosti samotné. Otázka po povaze vztahu umění ke společnosti je pradávna. Řešil ji už Platón při úvahách o uspořádání svého ideálního státu, církevní otcové v reflexích o možných „sociálních“ účincích umění světského a náboženského směrem k integraci či desintegraci myšlení věřících vůči nejmocnější společenské instituci středověku – církvi. Potýkala se s ním renesance, šestnácté století, ale teprve ve století osmnáctém se tato otázka stala obecně pocíťovaným problémem a dokonce natolik autonomním, že spoluurčila i metodu bádání o umění. V osmnáctém století dochází k významnému metodologickému sporu mezi Humem a Dubosem. Anglický myslitel zformuloval proti Dubosově konceptu přírodních příčin, určujících podobu umění (klíma, krev, půda) a zejména jeho národní charakter, rozhodující vliv příčin společenských. Při determinující analýze uměleckého díla označil za určující a prvotní faktory morální (vedle ekonomických a také klimatických, které zcela nezavrhl) a operoval s dvojicemi umění – svoboda, dobrý vkus – demokracie, což se objevilo i v koncepcích Winckelmannových, jenž takovýmito vztahy polaritymi vysvětloval úspěšlost Řeků a zkažený vkus od Raffaela k Berninimu. Obdobně Švýcar Bodmer vykládal Miltonův umělecký profil jako produkt jeho osobního rozvoje v revolučním hnutí. V devatenáctém století se tento impuls rozvinul do celé řady koncepcí, o nichž ještě bude řeč. Nicméně po staletí reflektovaná otázka po povaze vztahů mezi uměním a společností byla nyní důrazně povýšena na centrální problém jakéhokoliv relevantního výkladu umění. Stala se badatelským, výzkumným problémem téměř

Humex  
Dubos

souvisle s tím, jak se stala tíživou, konfliktní otázkou sociální deviace umělců, kteří od dob romantismu začali svůj vztah ke společnosti i k jejím institucím pocíťovat a chápat jako nepřátelský či přinejmenším odcizený. Rozmanité formy tvořivého i pasivního eskapismu byly zajisté v síti příčin, které daly vznik teoretickým koncepcím umění zcela a programově na společnosti nezávislého, tzv. l'art pour l'artismu, čistého umění (abbé Brémond). Skupiny romantických a neoromantických či romantismem inspirovaných umělců, uzavřených v problémech „umění jako takového“, pohroužených do „ryzí imanence“ umění, však – včetně svých teoretických mluvčích – chtě nechtě demonstrují a objektivně potvrzují – byť důkazem z negace – prvořadou důležitost problému umění a společnost, neboť svůj vzorný, únikový program formulují vztahně a s motivací rozhodné, až vášnivé intence právě vzhledem k existující společnosti. Jinak řečeno: l'art pour l'artismus, čisté umění, nezávislé umělecké myšlení je typickým případem i dokumentem toho, jak umělci v moderní třídní společnosti „prožívají své sociální role“ – jde o sociologickou problematiku par excellence. I tato krajní koncepcie – ve dvacátém století se neustále obrozující – svědčí mimo jiné o tom, že estetika – nauková i programová – sociálnost umění považovala za výzkumný problém a předmět své specifické reflektující analýzy odjakživa a v rozmanitých podobách, a že namnoze jde o problematiku estetiky interní.<sup>1)</sup> Speciálně je tomu v estetice marxistické, která bývá neřídka nazývána sociologickou, sociologizující či dokonce sociologismem. Ponecháme-li stranou často pejorativní významy těchto hod-

<sup>1)</sup> Viz: „Opět tedy historik umění, estetik atd., chce-li pracovat jako vědec, a ne jako básník či umělec, musí nutně odrážet nikoli sám sebe, nýbrž jev objektivně daný v artefaktech a účincích na reálné události, objektivizovaný již vývoj umění, literatury, filosofie, vědy atd. Musí zkoumat umění jako fakt společenský.“ (Jaroslav Volek, Základy obecné teorie umění, Praha 1968, str. 83).

noticích určení ze strany antimarxistů či nemarkistů, má toto označení i svůj historický *raison d'être* – marxismus je produktem osvícenectví a konstituoval se v historickém rámci devatenáctého století. V geneticko-historickém smyslu představuje metodologicko-noetickou syntézu klíčových myšlenkových tradic evropského kulturního okruhu a chtějí-li jej jeho věční „kritikové“ odkázat do rámce devatenáctého století a hovořit o jeho „překonání“, musí ignorovat právě tento historický syntetismus. To je i důvodem jeho životnosti, a „překonání“ marxismus dnes žije nejen jako vládnoucí ideologie socialistických společností, nýbrž i v podobě čilých filiací, jimiž inspiruje řadu sociálních myslitelů nemarkistických. Po selhání comteovského pozitivismu a neopositivistických tendencí „sjednocené vědy“ disponuje pouze marxismus výkladovou instancí „konkrétní totality“, možnostmi překonat liberalistickou roztržičnost jednotlivých oblastí poznání, izolující, atomizovanou autonomnost jednotlivých sfér skutečnosti. Pojetí „konkrétní totality“ je kategorií dialektické, strukturálně-funkční jednoty jednotlivých stránek složitě diferencované skutečnosti a tím i koncepcí jednoty jednotlivých forem poznání, které je explikativně odrážejí. To má své ne zrovna zanedbatelné důsledky pro vybudování konsistentního systému obecné sociologie, sjednocující jednotlivé sociologické disciplíny v organické jednotě vědecké soustavy. Zvláštní význam má pak marxistické východisko pro spor o sociologii umění.

Zda sociologické aspekty umění, umělecké tvorby a konzumu mohou tvořit koherentní soustavu sjednocenou teorií, která je jednou užší, jednou volnější strukturou základních postulátů (vzájemně se nepopírajících a nevylučujících), z nichž některé jsou axiomatické a jiné představují otevřenost systému, je ohniskem sporu o sociologii umění. Zatím se ukázalo, že i otázka sociálnosti umění tvoří kompetenční předmět sporu mezi sociologií a estetikou. Tázání po původu a povaze sociálnosti umění se všemi důsledky funkčními je, zdá se, vnitřní otázkou estetických

bádání, neboť dilo jako specifický autonomní celek obsahuje významy, které jej přesahují. Estetika je chce postihnout v soustavě racionálního pojmosloví a genezi těchto významů musí nutně hledat i mimo dilo, v makrostruktuře skupiny, společnosti, kulturního okruhu, civilizace, ze které dilo vznikalo. Sociologie si však přisvojuje určité nároky komplexnosti, univerzálnosti. Její referenční systém je širší, rozsáhlejší než u jiných společenských věd. Jednotlivé sféry společenského života jsou sociologovi dílčími subsystémy a hledá mezi nimi strukturálně zákonité vazby, souvislosti. Spor o sociologii umění počíná tedy u samotného předmětu, což je zřetelně vyjádřeno právě v citované polemice T. W. Adorna s Alphonsem Silbermannem.

Silbermann je autorem slovníkového hesla „Sociologie umění“ ve Fischerově lexikonu z roku 1962. Deskriptivní, poněkud synkreticky neutříděné vyloučení do teze, dle které je sociologie umění možná jedině tehdy, jakmile zkoumá „specificky sociální interakci“ mezi konzumentem a dílem. Právě „sociální interakce“ takové interakce je předmětem sociologie umění a touto specifickou sociální interakcí je Silbermannovi „umělecký zážitek“. Vypovědi o uměleckém díle samotném a jeho struktuře, soudí autor hesla, „zůstávají tedy mimo úvahy sociologie umění“. Úvaha pokračuje a svým mimořádným akcentem zážitku upomíná na výzkumné instance fenomenologů: „Jedině umělecký zážitek může vytvořit oblast působení kultury, může být aktivní a sociální, může být jako společenský fakt východiskem a průsečíkem umělecko-sociologických úvah.“<sup>2)</sup> Z takto kategoricky formulované teze odvozuje Silbermann nemálo dalších tvrzení o významu a funkci sociologie umění. Doktríny jsou „teoretickým výrazem zážitku“ a text vrcholí až do tvrzení, že „sociální fakt uměleckého zážitku tvoří východisko a střed“ (rozumí se sociologie umění jako samostatné vědecké disciplíny), neboť „sociologicky může být umění zachyceno jen v tom okamžiku, kde se rozvíjí vztah mezi umělcem a po-

sluchačem, čtenářem nebo pozorovatelem, kde tedy umělecké dílo apeluje navenek, kde nepřispívá pouze spontánně k evoluci života nebo ke kreaci nových hodnot, ale kde vytváří důležitý okamžik, totiž okamžik uměleckého zážitku. Tím se stává umění také podstatným prostředkem sociální spontaneity, která hraje důležitou úlohu zvláště v sociální kontrole a při rozvíjení společenských symbolů.<sup>2)</sup>

Césarské postavení „uměleckého zážitku“ je všestranně podpiráno další a někdy až hyperbolizovanou argumentací. Fenomenologická privilegovanost zážitku je ovšem motivována imperativním úsilím převést jej z pole psychologie a psychologismu do podoby logické. Také Silbermann polemizuje s tezí, že zážitek může být jen „iracionálně citěn“, a soudí, že se dá interpretovat a postupně ve všech svých souvislostech pozitivně analyzovat. To je dokonce možné nezávisle na rozdílnosti určitých uměleckých zážitků, probíhajících v prostoru (plastika), v čase (hudba, písemnictví) pomocí pozorování, které je převádí do předmětné podoby ani ne tak vysvětlováním, ale „přímým, dobře promyšleným a kontrolovaným nazíráním“. Závislost na fenomenologických imperativech je už plynulá. Silbermann poté doporučuje umělecký zážitek zkoumat tak, že si všimá jeho a) povahy, b) proměnlivosti, c) závislosti na společenských faktorech. Odkryjeme-li formy působení uměleckého zážitku na formování osobnosti nebo sociální skupiny a působení individua nebo skupiny na umělecký zážitek, může být – s doplněním mimolidských vlivů – viděn jako celek.

Ponechme zatím stranou viditelný fakt, že Silbermannovo traktování „zážitku“ je nadměru vágní. Povýťce psychologická kategorie frekventuje v nepřiliš preciznějších deskripcích už od Diltheovy Erlebnisfilosofie přes výzkumy hlubinné psychologie až k úvahám fenomenologů (v estetice i u tak korektních ba-

<sup>2)</sup> Das Fischer Lexikon, 1962, heslo Umění

<sup>3)</sup> Das Fischer Lexikon, 1962, heslo Umění

datelů, jakým je např. R. Ingarden) či Herberta Readu.

Přes veškerou nejistotu a neurčitý rozptýl pojmu „umělecký zážitek“ jej nemůžeme zcela pominout, protože jistě obsahuje významné sociální implikace. Ze zorného úhlu sociologie umění jej však lze stěží vyloučit i z důvodů, že skutečně reprezentuje významný případ „sociální interakce“. A tak umělecké dílo samotné je také dokumentem o tom, jak lidé prožívají své sociální role (Löwenthal). Nezanedbatelnou okolností je i to, že zážitek nutně dominuje i v empirických průzkumech recepce umění. Nicméně Silbermann mu i metodologicky přisuzuje zcela privilegované, ústřední postavení a via facti jej vymezuje jako předmět sociologie umění. Této takřka redukcijí absolutizace si povšiml T. W. Adorno a ihned poukázal na její spornost: „Pojem ‚uměleckého prožitku‘ (Kunsterlebnis), kterým se má podle Silbermanna sociologie umění výhradně zabývat, vytváří problémy, které se dají řešit jedině průzkumem věci, jež má být ‚prožívána‘, a podmínek jejího rozšíření: jedině v tomto kontextu dostávají zkoumání svůj význam. Takzvaný umělecký prožitek, který sotva má klíčový význam pro kulturní konzum, lze velmi těžko určit. S výjimkou důkladných znalců zůstane jeho určení velmi difúzní. Velmi mnoho lidí se zdráhá vyjádřit jej slovy.“<sup>4)</sup>

Pozornosti proslulého badatele pochopitelně neušlo zanedbání „věci samé“. Elementární noetika subjekt-objektu nemůže pomíjet fakt, že povaha, obsah i funkce zážitku – jako procesu odehrávajícího se v subjektu – je dialekticky podmíněna podnětem objektu – uměleckého díla. Má-li tedy být sociologicky popsána a závazně explikována povaha „uměleckého zážitku“ ve všech sociálních a sociologických relevantních determinacích, pak jedině v posílení dialektické vazby s objektem, jež je vktoven

<sup>4)</sup> T. W. Adorno, Teze k sociologii umění. Sociologický časopis 1967, str. 421

a vykládán v celé strukturní síti vztahů společenských. Umělecké dílo – objekt této relevantní sociální interakce je strukturou významů a „fait social“ v průkazném smyslu toho slova. Adorno to ve své polemice formuluje ještě důsažněji: „Umělecké prožitky“ vůbec mají jen relativní platnost pro svůj objekt, jejich význam lze zjistit jedině v konfrontaci s tímto objektem. Jen zdánlivě jsou něčím primárním, ve skutečnosti jsou výsledkem; nekonečně mnoho stojí za nimi.“<sup>5)</sup>

Silbermannova metodologická preference „uměleckého zážitku“ bezděky upomíná na gnoseologickou robinsonádu a navíc ovšem znemožňuje komplexní výstavbu sociologie umění jako přesněji formulované disciplíny. Požadavek komplexnosti bývá ovšem v praxi neřídko dodržován. Tak Leo Löwenthal své výzkumy produktů masové kultury rozvádí a konstituuje v rámci jisté, poměrně komplexní logiky. Počíná u analýzy děl (obsahová analýza, strukturní rozbor sociologický relevantních složek a významů v díle samotném), poté přechází k analýze strukturálních a specifických mechanismů působení (společenský rámec, v němž dochází k působení, tzv. americký kult úspěchu, povaha kanálů, v nichž dochází ke komunikaci, tj. rozbor funkce novin, rozhlasu ap.) a končí u analýz dotazníkových šetření, tzn. u rozborů registrovaných „stop“ a zjistitelných vlivů ve vědomí konzumentů.<sup>6)</sup>

Uvedená komplexnost však mimo jiné orientuje k reflexi nad metodologickými okolnostmi určení předmětu sociologie umění. Silbermannovo predestinující povýšení „uměleckého zážitku“ jako „středu a průsečíku“ všech sociologicko-uměleckých bádání zahrnuje zužující omezení a tudíž i ochuzení samotného předmětu této disciplíny. Po pravdě řečeno Silbermann alespoň expressis verbis předpokládá i další sféry sociálnosti umění, nicméně centrální vy-

<sup>5)</sup> Tamtéž, str. 422

<sup>6)</sup> Srovnej: Leo Löwenthal, Literatur und Gesellschaft, Luchterhand 1964

třídění a funkční nadcenění „uměleckého zážitku“ jej posunuje až do vladařské pozice předmětu sociologie umění. Smyslem Adornovy polemiky je kritické odmítnutí právě této metodologické absolutizace uměleckého zážitku. „Sociologie umění, jak již sám smysl toho slova naznačuje“, otevírá svou polemiku Adorno, „zahrnuje všechny aspekty vztahu umění a společnosti. Není možné ji omezit pouze na některý aspekt, jakým je třeba společenské působení uměleckých děl, neboť toto působení samo je jenom jedním momentem v totalitě tohoto vztahu. Nelze je vytřídit a prohlásit za jediný vhodný předmět sociologie umění, neboť by to znamenalo nahradit věcný zájem sociologie umění, který se vymyká běžné definici, metodologickou preferencí, totiž přednostním používáním postupů obvyklých při empirickém sociologickém výzkumu, které si činí nárok na určení a kvantifikaci recepce uměleckých děl.“<sup>7)</sup>

Kritické výroky vyjevují i další stanovisko T. W. Adorna ke konstituování sociologie umění jako autonomní vědní disciplíny především v signalizovaném důrazu na význam teorie. Redukovat sociologii umění na soustavu empirických výzkumných procedur je mu prostě nepřipustné. Otázka metod a postupů sociologie umění je ovšem sama o sobě kardinálním problémem, k němuž se musíme vrátit speciálně. Adornova polemika je ve svých obrysech i ve vlastním smyslu přesvědčivá, nicméně při reflexi nad předmětem sociologie umění nejsou záměry protagonisty frankfurt ké školy bez úskalí. Neuralgické stránky tezi k sociologii umění plynou namnoze z hegelíánské spekulativnosti badatele a též z jeho specializace na sociologickou problematiku hudby. Nedostatek intersubjektivní verifikace a někdy i zpětné kontroly je zjevný z jeho stati o televizi a o fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. Silbermann není tak docela v nepravu, když jeho hudeb-

<sup>7)</sup> T. W. Adorno, Teze k sociologii umění, Sociologický časopis, 1967, 4, str. 421



ně-sociologické reflexe otištěné po návratu z emigrace označuje, ne bez podcenivého zabarvení, za „duchaplné úvahy“ v mnohém protichůdné empirickým sociologickým průzkumům právě v oblasti hudby.<sup>8)</sup>

Adornův brilantní spekulativní esejsmus si zadal i v polemice se Silbermannem. Jakkoliv mu v první instanci musíme dát za pravdu, zejména pokud svého kolegu opravuje v zúžení předmětu sociologie umění, přece jen uvolněné hegelianské reflexe postrádají nutné rozjasňující cézury kritického myšlení. Má-li sociologie umění ve svém předmětu zahrnovat „všechny aspekty vztahu umění a společnosti“, platí to in nuce. Avšak umění jako takové představuje souhrn velmi odlišných druhů, které jsou navzájem značně diferencované ve formě, materiálu, funkcích atp. Pro sociologa to znamená, že předmět jeho zkoumání bude značně nehomogenní a že tudíž bude postrádat i nezbytnou konsistenci. Adorno – sám především sociolog hudby a masové kultury – se v okamžiku polemiky stává bezstarostně spekulujícím, jakmile chce určit podstatu a základní orientaci sociologie umění. Nehomogenosti předmětu případné sociologie umění si všimli i další badatelé, a tento problém vlastně představuje další kolo sporu.

Praxe sama spor dokumentuje dost všestranně. Na jedné straně existuje mezi „sociology umění“ neobyčejně vymezená a úzká specializace. Francouz R. Escarpit se specializuje na bádání v oblasti zvláště vymezené sociologie literatury a jeho krajan L. Goldmann se dokonce uzavírá (kromě ambicí ve filosofii) do sociologie žánru (sociologie románu). K. Blaukopf bádá ve sféře sociologie tónového systému, L. Schücking zkou-

<sup>8)</sup> Adornovy esejisticky koncipované statě nezděka operují spíše se sugescí, než aby se přidržovaly principů nezbytné verifikace. Mluví o „ulízaném libozvuku“, o tom, že „sám pojem vkusu je překonán“ atp. Srovnej: T. W. Adorno, O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu, Divadlo, leden 1964, str. 16–22

má sociologii čtenářského vkusu a L. Löwenthal se soustředí na výzkumy sociologických aspektů zábavní literatury. A tak bychom mohli jmenovat autory s úzkou i nejužší specializací v jednotlivých druzích umění. Na straně druhé existuje nespočet obecně teoretických úvah, studií, knih na téma „umění a společnost“, které zhruba řečeno představují sociální filosofii umění. Od osmnáctého století řada filosofů, estetiků, sociologů, psychologů a dokonce i řada vědců z oblasti přírodních věd považovala za nezbytné čas od času analyticky řešit otázku po vztahu umění ke společnosti. Zdálo by se, že studie, založené na empirických výzkumech tvoří jakýsi korektiv vůči „velkým teoriím“ na toto téma. Nicméně empirický a empiristický přístup k výzkumu uměleckých jevů se aktivně rozvíjí teprve od třicátých let našeho století a nelze nekonstatovat, že se namnoze rozvíjel zcela bez ohledu a nezávisle (s určitou až provokativní ignorancí) vzhledem k obecně teoretickým koncepcím sociálně-filosofickým. Mezi oběma sférami zeje jakoby nepřeklenutelná propast a spor zobecňující reflexe a empirismu – tak starý v evropské vědecké tradici – je tu nanejvýš intenzivní. Dodejme, že marxistická sociální věda, tvořící v dějinách sociologie jednu z dvou hlavních větví (druhou je linie Comteova) sociálního bádání zase, až na výjimky (v oblasti výzkumu lidového umění) vůbec nedisponuje vybudovanou soustavou empirických bádání. To, co se rozvinulo na začátku šedesátých let v socialistických státech po rehabilitaci sociologie jako vědy, představuje spíše jen počátky, vyznačující se administrativní horlivostí, kvantofrenií, jejichž výsledkem jsou hodnoty nanejvýš aproximativní. Příznačné je, že tato vlna empirismu povětšinou naprosto ignoruje teoretická východiska a svou samospasitelnost vidí – alespoň v ČSSR – v naprosté teoretické frigiditě. Nevyřešená otázka metodologické emancipace sociologie umění a její dosud nesjednocené horizontální souvislosti mezi empirií a teorií

vede i k tomu, že vlastní výzkumy a úvahy přesahují do mnoha mezních oborů. Tato nevyjasněnost a rozmanitě filiační vlivy motivují to, že řada vědců navrhuje podříditi sociologii umění teoreticky i metodicky nějakým vyšším celkům obecné sociální vědy. Američtí sociální analytici ji nejčastěji včleňují do sociologie kultury, kde umění vedle řeči, materiálních částí kultury, mytologie, náboženství, rodiny, státních forem vystupuje jako kulturní fakt. V Evropě je nerozhodnost v zařazení sociologie umění ještě pestřejší. Gurvitch ji umísťuje do „sociologie mysli“ (sociologie de l'esprit) vedle sociologie řeči, výchovy a náboženství. Mannheim, Adorno, Friedländer ji učinili součástí sociologie vědění. Kromě toho někteří historikové považují sociologické výklady umění za dílčí a nutnou součást teorie kultury (Alfred Weber, ale také Burckhardt a Häuser), aby nakonec někteří estetikové učinili sociologii umění přímou součástí své vědy (Teige). Tu i tam dochází k antitetickým souvislostem a homogennost takového zařazování je problematická, neboť jednotlivé části nespływají v celistvý útvar.

Připustíme-li, že konstituování sociologie umění jako úsekové disciplíny je „na pořadu dne“, pak musíme dodat, že situace je kriticky nepříznivá. Neorganické rozpolcení teorie a empirie, teoretické reflexe a administrativní dotazníkové aktivity způsobuje, že „jeden neví o druhém“ a dochází k znehodnocení jak teorie, tak i šetření empirických. Důsledky jsou depresivní i komické – na trhu kultury dochází k permanentní reprodukci sebevědomé hlouposti sociologických administrátorů. Autentické empirické výzkumy jsou v takovém klimatu nabídky a poptávky (populárních kvízových dotazníků) vyřazovány a ostrakizovány jako akademická výchylka. Jsme svědky bizarní situace, která znepokojuje americké sociology (Milse, Riesmanna a další), badatele evropské, a je hroživou dětskou nemocí rozvíjející se sociologie v socialistických státech. Na soudobé historické úrovni se tu ozřejmuje krystalická kontradikce evropské

vědy – svár mezi empirismem a teoretickou reflexí, spor, jenž se ovšem v některých odvětvích mění na destruktivní konflikt. Prastaré téma polarizující dialektiky dvou metodologických premis a přístupů se promítá i do procesu utváření sociologie umění, determinováno i rámcem a konflikty sociologie obecné a vědy vůbec. V našem měřítku zasahují do krize i zvláštní podmínky posledního čtvrtstoletí: půst v oblasti sociologie a v šedesátých letech, jistá „dieta“, která bezmála skončila přejedením.

Poslední desetiletí našich společenských věd se rozvíjelo – mimo jiné – ve znamení častých afektovaných útoků proti „jednostrannému empirismu“. Esejisticko-propagandistické spekulace konstruovaly globální koncepty vývoje od epochy k epoše, přičemž přiměřeně rozsahu této „velké pseudoteorie“ podčárníků byly konány výpravy „zásadové“ kritiky omezenosti empirismu. Samozřejmě přiměřeně své „zásadovosti“ byly takové kritiky jalové. Pro takové konstrukce a pro mnohé vědní disciplíny byla daleko aktuálnější transfúze empirie, která tu často totálně absentovala. Marxova teze o jednotě teorie a empirie se nejednou cudně opomíjela, ale souběžně s kritikou pozitivismu byl bagatelizován i podíl empirismu na rozvoji a vzestupu evropské vědy. Právě onen racionalisticky sebeuvědomělý „příklon k faktům“ v linii evropské vědy sedmnáctého a osmnáctého století podnítil revoluci, kterou v dějinách lidského myšlení nazýváme se k u l a r i z a c í. Proti theologii, která naposled dominovala v evropském myšlení sedmnáctého století, se emancipovaly typy racionalistické reflexe, vycházející ze zkušenosti, z materiálu reality. Diferencovaně vznikaly nové teorie, které se efektivně přetvářely a měnily na základě hlubších analýz reálného dění, na bázi zkušeností, a aby tato dialektická souhra teorie a empirie desavuovala noetický nihilismus tak expanzivní právě ve chvílích rozpadu nadvlády theologických soustav. Empirická orientace však zůstává ve všech vědách dodnes korektivem vůči krajnostem spekulativní formalizace

skutečnosti, z nichž některé odmítají i logicko-diskursivní analýzy ve jménu intuitivistických „nazíracích“ přístupů. Marxova reakce vůči geniálnímu konceptu jeho filosofického učitele Hegela byla ve svých nejhlubších základech dána orientací k empirismu, návratem k faktům, pro něž bylo v Hegelových konstrukcích „tím hůř“, jakmile stála vůči velkolepým spekulacím v kontradikci. Též tak Marx obrátil Hegelovu dialektiku „z hlavy na nohy“.

Napětí mezi dominantní orientací k empirii a mezi zobecňující, více méně spekulující reflexí však nezmizelo a změnilo jen horizont. V opratích tohoto rozporu se ocitají vědecké disciplíny, které pracují s prožitkem, se subjektivními interrelacemi, s hodnotami, což se týká uměnověd, estetiky a hraničních disciplín typu sociologie umění. Jakmile došlo k rehabilitaci sociologie, bylo kritické myšlení opět desavouováno. Pouze v rámci vulgárně pojímané formule „akce podněcuje reakci“ lze pochopit vlnu někdy až mysticky vyzvedávaného empirismu. Mánie dotazníků, interviewů, všelijakých „výzkumů“ (vůbec ne irrelevantních – byly propustkou k titulům, k doktorátům i k vysokým funkcím) se ovšem u nás rozšířila jeho krajní reakce (jako každá mánie i tato měla afektovanou podobu) vůči profánně paušalizující spekulaci padesátých let. Přesunutí důrazu bylo dáno povahou před tím vládnoucí krajnosti – despotičtí arbitři spekulativních konstrukcí už vůbec nebyli schopni počítat se skutečností, natož ji ve svých samoznakových šarádách respektovat. Přitom se jí dovolávali a simulovali, že na ni myslí bez ohledu na to, že jakýkoliv reálný fakt, dotírající i na neteoreticky myslícího jedince, odporoval noetice – v jejímž zorném úhlu nazvali skutečnost „subjektivismem“ či alespoň „přeháněním“ dílčí, byť reálné problematiky. Také při rehabilitaci sociologie došlo ke skryté válce dvou pozic, která nemohla být ukončena římským mírem, tj. mírem, jenž se uzavírá jen v případě vítězství. Potýkaly se tu dvě mánie, dvě mystifikace, které ovšem v sublimo-

vané podobě reprodukovaly skutečný rozpor, reálný konflikt. S návratem sociologie do naší kultury byl integrálně podmíněn i vzlet jejího „zlého ducha“, vyletěvšího z láhve v podobě démona, jenž všechno řeší a „všechno ví“. Démon má v takovémto nerovnovázném systému svou funkci a posléze se mění na – boha. Tato instalace démona na boha byla dána historicky a věcně: jakmile byla sociologie rehabilitována, stalo se nezbytností, aby nejprve byla popularizována. Teprve pak se v budoucnosti rýsovala možnost jejího smysluplného rozvoje. Tradicí silná a rozhodně bohatá disciplína musela o své bytí bojovat pochybnými zbraněmi slabosti, tj. popularizující, někdy i reklamní reinterpetací své problematiky, autoritativními akcenty svých možností, jejichž verifikovaná realizace zdaleka ještě nebyla reálná. A tak se „obnovená sociologie“ snižovala i k nevědeckým formám sugesce, které mnoho slibovaly, aniž by cokoliv z toho mohly splnit. Přísliby, v podstatě vždy aproximativní, byly prezentovány v časopisech i v novinářských článcích v podobě víceméně hotových řešení.<sup>9)</sup> Popularizující zápas sociologie o vlastní sebeurčení v naší kultuře se ani nemohl vyhnout metodologickým deviacím kromě dů-

<sup>9)</sup> Výmluvným příkladem takové stínohry, která bez vědecké odpovědnosti předkládá problém jako hotově danou jistotu, byla pojednání a stati, týkající se sociálního systému. Aktuální potřeba ventilovat disfunkčnost našeho sociálního systému v období před rokem 1968 vedla k tomu, že sociologická publicistika operovala s předpokladem, jakoby sociologie vědecky dávno vyřešila otázku vhodného, progresivně fungujícího systému a je třeba se jí jen inspirovat a přikročit k praktické reformě. Pojem „systému“ je však jedním z nejtíživějších problémů vědy a metafyziky. Motivoval i vznik speciální vědecké disciplíny, tzv. obecné teorie systémů (Bartalanffy). V samotné sociologii patří otázka systému a systémovosti společnosti k těm „prokletým“. Alfred Mc Clung problematizuje „jistotu“, že lidské záležitosti tvoří systém, až natolik, že ji označuje za mýtus, jenž má sloužit vládnoucím klikám k ovládnutí podřízených. „Posvátný mýtus sociálního systému“ doporučuje Clung chápat nikoliv jako vědecký pojem, ale studovat jej jako „datum sociálního chování“.

sledků občansko-mravních. Najednou se otevřela scéna pro uplatnění neinvenčních intelektuálních administrátorů, neboť v neuvěřitelně krátké době se zrodila oddělení sociologických výzkumů ve výrobních podnicích, kulturních institucích i ve státní a politické správě. Oblíbená praxe dotazníků, rozhovorů, anket, jimiž se získávaly údaje, byly tříděny a zpracovávány ve statistické průměry a v nich nalézány určité vztahy (vydávány za víceméně zákonité, pravidelnost se tu nezřídka vydávala za zákonitost), skýtala uplatnění a nezbytné sebevědomí lidem průměrné inteligence, kteří si oblíbili snadnost těchto procedur, zejména proto, že jimi nebyli nuceni formulovat nějaké původní myšlenky o skutečnosti, která se stala předmětem jejich výzkumů.

Nicméně naše kritičnost vůči mánii empirismu (Mills a další rozlišují nezbytný empirismus od jeho jednostranného, kulticky pojatého extrému i terminologicky, pro druhý případ volí pojem empiricismus) nemá být afektována. Empirický trend, jako ostatně žádná vývojová křivka, neprobíhal v chemicky čisté podobě, a protože odpovídal objektivní potřebě sociální sebereflexe naší společnosti, realizující nezbytný obrat k syrové skutečnosti faktů od spekulativních konstrukcí pro futuro, našel u nás živnou půdu i pro ten poněkud „divoký“ rozvoj. I při apriorní skepsi, s níž mohou být posuzovány všechny tyto výzkumné aktivity, nelze nepřiznat, že pro praxi byly i ve své vědecké podobě více či méně užitečné. Odpovídaly totiž ale poň v relativním smyslu slavné Humeově větě, že „své jednání nemůžeme odvozovat z toho, o čem věříme, že je“. Praxe empirických šetření přinejmenším „ověřuje obecně známé“ a tím zvyšuje jistotu naší orientace. Pomáhá regulovat naši činnost, spolehlivěji určovat smysl našich záměrů, plánů, a tak představuje určitou potencionální techniku sociální kontroly. Při plném vědomí její relativnosti (vzpíráme se kriticky záměně této praxe s vědeckými sociologickými postupy, ale neodmítáme ji a limine)

ji akceptujeme s tím, že ji nazveme administrativní sociologií. Avšak i ve své monstrózní podobě představuje tato praxe jednu část, jeden díl značně širšího a podstatného rozporu mezi empirismem a analytickou sociální reflexí. Konstatujeme problém, jakmile se setkáváme s empirismem, to jest s deformovanou empirickou orientací a se spekulativní konstrukcí, tedy se spekulací neanalytickou. I tak se tu střetáváme s jevou podobou daleko hlubšího, podstatnějšího rozporu. V moderních společenských vědách, a ve vědách o umění zvlášť, existuje velmi dynamický rozpor mezi analytickou reflexí (řekněme „dobrou spekulací“) a mezi orientací empirickou (nebo „dobrým empirismem“). Prvá, analytická reflexe trpí neúplnou indukci a tudíž dost nízkým stupněm verifikace soudů, které více či méně formuluje axiomaticky, druhá pak bezperspektivností, která znemožňuje relevantní interpretaci dat a údajů získaných ověřenými technikami šetření. Moderní metodologie chce tento rozpor překlenout zaváděním tzv. pomocných metod a zkomplexňováním metodických technik a přístupů. Analytická reflexe si vypomáhá technikami sémantické i logické verifikace a zejména pak teorií modelování. Modely mají přinést potřebnou transfúzi také empirismu, jenž si kromě toho vypomáhá i taxonomií. V sociologii samotné se však zdá být nanejvýš inspirativní Mertonova koncepce teorie středního dosahu. Tuto koncepci lze považovat za operativně zvlášť užitečnou, jakmile ji oddělíme od některých výchozích teoretických názorů jejího autora. Vycházíme z předpokladu totality kognitivního přístupu k sociální skutečnosti, tzn. z předpokladu, že máme pro její analytické zkoumání nejobecnější filosofický základ a ověřené už myšlenky obecně sociologické teorie. Mezi nimi a konkrétním studiem společnosti však ještě chybí řada mostů, pro které máme užít právě Mertonova termínu teorie středního dosahu. Přejít od obecně teoretických a filosofických premis, od představ a pojmů ke znakům a indikátorům a jejich měření musí být

kontinuální a logicky konsistentní. Když se Marx analogicky zamýšlí nad podobnou problematikou v ekonomii, označuje obecné ekonomické kategorie za „rozumné abstrakce“ a uvádí, že existují „určení společná všem stupňům výroby, které myšlení fixuje jako všeobecná“. Tato nejobecnější určení považuje za nezbytná, nicméně ony samy o sobě nejsou dostačující pro úplné pochopení „skutečného historického stupně výroby“. To platí také pro kategorie obecné sociologie a sociální filosofie. Pro konkrétní výzkum sociálních jevů je nezbytný střední článek, jenž by vylučoval neorganickou aplikaci teorie na sumu dat určitého výseku skutečnosti. Obezřetnost před touto násilnou aplikací (jistým „skokem“ mezi teorií a empirií) vede empiriky k tomu, že k vymezenému úseku zkoumané skutečnosti přistupují se sumou pracovních hypotéz, které jsou namnoze nerefléktované a dané omezenou subjektivní zkušeností. Sociální analytici pak naopak zůstávají uzavřeni ve své teorii, nezřídka ji deduktivně konstruují a empirie užívají nerefléktovaně, ilustrativně: fakta jsou tu „příklady“ a krajně neúplná indukce je dōvršena tím, že příklad má fungovat jako empirický důkaz. Patrně právě tyto krizové rysy sociálních analýz vedly R. K. Mertona ke skepsi a pesimismu vůči kategoriím sociálních teorií a odvodil z toho předpoklad, že sociologie v naší době ještě nědozrála k výstavbě obecné, všeobsáhlé sociologické koncepce, která by umožnila vysvětlit mnohé pravidelnosti v rozmanitých oblastech sociální skutečnosti. Teorii středního dosahu formuluje Merton jako potřebu a jako strategicky významný úkol sociologie, což mimochodem kontrastuje s jeho nihilismem vůči obecné teorii. Teorie středního dosahu zhruba řečeno má být takovou teoretickou koncepcí, která umožní vysvětlit určitou vymezenou skutečnost, sérii dat, ale přitom se bude vztahovat k celým oblastem společenského života i jednotlivých podstatných stránkách sociální skutečnosti. Nemá být tedy filosoficky univerzální, ale také se nemá vztahovat jen

na úzký, vymezený úsek skutečnosti. Merton ani nevyklučuje potřebu obecné teorie, která skýtá pojmové schéma, umožňující koordinaci jednotlivých fragmentárních teorií. Merton ovšem nerespektuje Marxovu sociální vědu, směřující k empirické konkrétnosti a od ní k duchovní reprodukci skutečnosti jako konkrétní k totalitě a odtud jeho nihilistický postoj k existenci obecné teorie společnosti. Marx používá termínu „konkrétní totality“ (např. ve spise Ke kritice politické ekonomie) jako metodologického svorníku mezi konkrétní empirií a celostnou teorií. Plyne to jako metodologický důsledek jeho dialektického pojetí společnosti. Uvažuje nad metodou přechodu od empirické konkrétnosti jako jednoty rozmanitého k abstrakcím, kategoriálním urceniím. Marx upozorňuje i na meze tohoto postupu, nicméně nutnost přechodu od abstraktních určení k myšlenkové reprodukci konkrétna je metodologickým imperativem, jehož cílem je v rovině pojmového myšlení postihnout skutečnost právě v podobě konkrétní totality. Mertonova teorie středního dosahu – formulována ovšem spíše ve formě více méně hypotetické – není schopna uspokojivě vyřešit, alespoň v této formulaci, jednotu sociologických teorií různého stupně obecnosti s konkrétností empirických šetření. Potřeba takové jednoty, konkrétní totality je více než naléhavá v sociologických analýzách umění. Se zvláštními obtížemi se setkáváme, jakmile chceme s nezbytnou homogeností určit a vymežit předmět sociologie umění. Rozpor empirie a teoretické interpretace se tu vyjevuje se vši naléhavostí. Sociální realita a sociologické aspekty jednotlivých druhů umění se totiž významně liší a tak nemála badatelů odmítá hovořit o sociologii umění, aniž by popíralo fakt, že umění je sociálním fenoménem. Nejúplněji formuloval toto stanovisko H. N. Fügen ve své knize o hlavních směrech v sociologii literatury a jejich metodách.<sup>10)</sup>

<sup>10)</sup> H. N. Fügen, Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, Bonn, 1964

Fügen v úvodu své knihy odmítá uznat reálnou existenci sociologie umění jako emancipované úsekové disciplíny, neboť pojem umění, jenž má být předmětem sociologických analýz, je „abstrakcí“. Fügen inklinuje k Lazarfeldově imperativní představě sociologie jako „vědy metodologické“, tzn., že jemu – empirikovi musí být předmět výzkumu konkretizován. Je tedy ochoten přiznat sociologické aspekty, sociální implikace literatury, hudby, divadla, architektury, výtvarnictví atp., nicméně samotné umění jako abstrakce může inspirovat nanejvýš sociální filosofie, kterou nepovažuje za sociologii ve vlastním slova smyslu. Za typického sociálního filosofa umění označuje Guyaua, jemuž přisuzujeme ne nevýznamné místo v dějinách estetiky devatenáctého století, a umísťujeme jej na čelné místo tzv. sociologické estetiky. Fügen, poplatný své převažující empirické orientaci, uznává předmět vědecké disciplíny za platný jen v podobě konkrétního empirického materiálu, jenž je exaktně měřitelný a může být interpretován. Předmět vyššího stupně obecnosti (jakým disponuje například filosofie) je mu abstrakcí, která není vědecky zkoumatelná. Odmítá tedy uznat za smysluplný termín „sociologii umění“ a doporučuje hovořit o sociologii jednotlivých uměleckých druhů. Ponechme zatím stranou noetické východisko tohoto skeptického kriticismu, které je ve svém jádru pochybené, zejména tehdy, jakmile s kategorickou dogmatičností soudí, že abstrakce nemůže být předmětem exaktně vědecké disciplíny. Fügen totiž ve své skeptici naráží na zmíněný už problém nehomogenosti předmětu sociologie umění. Jen letmá komparace nám odkryje skutečné zásadní a neuralgické diference mezi jednotlivými uměleckými druhy, pokud zkoumáme jejich sociální aspekty a sociologické implikace.

V průřezu jednotlivých uměleckých druhů najdeme rysy společné vedle frapantních rozdílů. Diference se objevují už mezi tzv. tradičními uměleckými druhy, a zvláště pak vystupují do popředí, jakmile

v komparaci pracujeme s novými druhy umění vzniklými expanzí moderní techniky (film, televize, rozhlas), kde už vlastní technologie skrývá kontrasty, které homogenitu případné celistvé sociologie umění téměř vylučují.

Literatura, slovesné umění, historicky jedno z nejstarších, je v zorném úhlu sociologa studována z rozmanitých přístupových cest a obecně řečeno usiluje odkryt sociální komponenty toho kterého písemnictví. Na prvním místě může sociolog zkoumat literární dílo jako dokument, tzn. v rámci výzkumného plánu jako doplňující, sekundární pramen. V ohnisku pozornosti je především obsah, látka literárního díla a převažující sociologickou metodou je tu obsahová analýza. V moderní historii sociologicky nebo sociálně motivovaných interpretací literatury jako uměleckého druhu najdeme v podstatě dva přístupy (platné ostatně i pro další druhy umění). Ten, jehož výchozí pozicí je především sociologie se všemi metodologickými konsekvencemi, a druhý, jenž vychází z umění, z jeho zvláštnosti a cílí k sociálním vazbám jako externím faktorům, determinujícím fungování uměleckého díla a utvářejícím tak jeho specifiku. Jako moderního reprezentanta prvé pozice uvedme Leo Löwenthala ze současných sociologů a Chalupného z myslitelů starších. Löwenthal používá dost precizně obsahové analýzy například k rozboru Cervantesova Dona Quijota a s mimořádnými výsledky pak analyzuje schémata biografii amerických časopisů. Literatura je mu prameným materiálem sekundárního typu, zejména tehdy, jakmile společnost a společenské problémy jsou „literární látkou“. Pro minulé epochy je dokonce „často jediným pramenem, z kterého můžeme čerpat poznatky o soukromých mravech a potřebách lidí“.<sup>11)</sup> Löwenthalova obsahová analýza dovede odkryt významné sociologické implikace zdánlivě ze zcela irrelevantních motivů Sha-

<sup>11)</sup> L. Löwenthal, Literatur und Gesellschaft, Luchterhand 1964, str. 248

kespearovy Bouře, z Hamsuna a jeho textů odvodit jeho příští světonázorový příklon k fašismu atp.<sup>12)</sup>

Analogický, i když metodicky „převrácený“ přístup zaznamenáváme u literárního vědce Ericha Auerbacha, který se sám v Dovětku ke své nejslavnější analytické knize (označované někdy za největší literárněvědeckou událost půlstoletí) alergicky a též nostalgicky brání vině sociologa, kterou mu ne zcela neprávem přisoudila Käte Hamburgerová a také Erich Lüding. Ve skutečnosti Auerbachova „hra s textem“ (tak sám označuje svůj analytický přístup, respektující text literárního díla), oscilující mezi přístupy etnografickými, historickými a psychologickými nakonec cílí k rekonstrukci zobrazované skutečnosti, k vystižení sociálního klimatu, systému hodnot, obyčejů a zvyků, tj. k sociálnímu obsahu, jenž ovšem právě v interpretaci literárního vědce utváří poetickou svébytnost jednotlivých literárních děl, které ve své „Mimesis“ probírá. Auerbach je ovšem natolik komplexní a všestranný ve svých analýzách, že budeme mít možnost se na něj odvolávat ještě i v jiných případech. Mimochodem právě on svými protesty vůči titulatuře sociologa dosvědčuje imperativ Leo Löwenthala, jenž dovozuje, že „literární hermeneutiku je třeba učinit součástí vědecké sociologie“. Inspirující glosa se týká především obsahové analýzy, které se analogicky používá v literární vědě a psychiatrii.

Druhým zdrojem literárněsociologického výzkumu je forma a tvar literárního díla. Fixovaná podoba formových útvarů, od žánrů až po kompoziční uspořádání, jako by tajila určitý sociální ekvivalent, jako by krystalizovala v procesu duchovní reprodukce sociální reality a nesla i její quasi-izomorfní stopy. Zmíněný už Erich Auerbach odvozuje „stylové roviny“ (Höhenlage) a zejména změny stylu ze změn sociální skutečnosti. Obdobně G. Lukács zkoumá „problémy formy dramatu z jeho sociologie“, a v Teorii románu vyvozuje kompoziční změny forem ze

<sup>12)</sup> Tamtéž, str. 249–252

změn sociální struktury. Z profesionálních sociologů jmenuje Luciena Goldmanna, jenž cestou „od sociologie“ k textu literárního díla vychází z premisy, že struktura fiktivního světa literárního díla je homoloická mentálním strukturám určitých sociálních skupin. Hledá tu dokonce dynamiku odpovědi a žánrové proměny románu odvozuje z reflektující aktivity ve společenském vědomí sociálních skupin.

Třetím okruhem sociologických výzkumů literatury je individualita spisovatele. Zde se promítá celé pole vnitřních sociálních implikací subjektu autora i externích vazeb, v nichž se umělec ocitá. Analýza „sociálního já“, „výrazu doby“ v textu a pojednání o sociální pozici, prestiži spisovatele patří do této sféry výzkumu.

Čtvrtý fundamentální okruh sociologie literatury směřuje ke konzumentovi – čtenáři a zde se rozvětluje do mnohovrstevných oblastí. Výzkum zálib, zájmů, postojů, vkusu a jeho proměn (Schücking) má přímo souvislost s takovými sociálními kategoriemi, jako je knižní obchod, průmysl, a tenduje i k otázkám konstituování čtenářské obce, klubů atp. Přechodová oblast do ekonomie a ekonomiky je tu splyvavá a v analýze nezanedbatelná. Ohniskovou otázkou estetiky, psychologie a sociologie je zde interakce čtenáře a díla, to jest čtenářský zážitek, konkretizující to modifikace Silbermannova „uměleckého zážitku“ – obecné kategorie, spojující všechny umělecké druhy.

S pojmem „zážitku“ operuje minulé i současné vědění a jak už bylo poznamenáno, tato kategorie, pocházející z psychologie, prostupuje hned několik vědních disciplín. Z moderních estetiků cestou od umění k sociologii se mu blíží se svým interakčním trojúhelníkem umělce, uměleckého díla a publika George Boas, kulturně filosoficky historizující estetik, jemuž je umělec interpretem sociálního prostředí, v němž žije. Interpretace je však aktuální pouze v případě, je-li dílo interpretováno také ve druhém stupni, tj. je-li reinterpretováno publikem, které mu

rozumí nebo nerozumí. Může se stát sociologicky nad-  
míru relevantní, jakmile funguje v nějaké sociální  
skupině jako ritus, stane-li se disciplínou vkusu. Boas  
chápe umělecké dílo jako „neznámou“, kterou je  
možno dešifrovat tím, že odkryjeme podmiňující fak-  
tory, determinace vzniklé setkáním intence umělce  
s interpretací publika. Jednu složku od druhé nelze  
při analýze oddělit, jsou navzájem na sobě závislé  
a jedna druhé propůjčuje význam i funkci. Boas sice  
výslovně nepoužívá termínu „zážitek“ kategoriálně,  
tak jako Ingarden a fenomenologové, nicméně oh-  
nisko sociologických výzkumů vidí především v pro-  
duktu uvedené interakce.

Od sociologie k literatuře postupují většinou ba-  
datele, kteří v zážitku samotném hledají integrující či  
desintegrující tendence a favorizují kolektivní vý-  
razy „sociálního já“ před skrytou, méně kontrolova-  
teľnou energií „já individuálního“. Jejich závěry ne-  
bývají příznačně přílišnou mírou intersubjektivní verifi-  
kace a namnoze mívají funkci víceméně kulturně-po-  
litickou. Pro sociologa jsou sociálním datem, které  
by mělo být spíše zkoumáno, než akceptováno v po-  
době relevantních výzkumných závěrů.

Strohý, nejspíš glosující přehled literárně-socio-  
logického bádání není v žádném případě vyčerpáva-  
jící, nicméně umožňuje určitý typ konfrontace s jiný-  
mi druhy umění, jejichž problematika má členitě tvo-  
řit předmět sociologie umění. Fügenovy pochybnosti  
o homogenosti předmětu sociologie umění se po-  
tvřzují už jen při lětmém srovnáním. Zvol-  
me pro takovou komparaci, s literaturou a se socio-  
logií literatury, dva umělecké druhy klasické – di-  
vadlo, architekturu – a vedle toho, aby i pouze ob-  
zíravá analýza byla relevantní, druh sui generis mo-  
derní – film.

Sociologická polarizace divadla a literatury neza-  
číná u míry „sociálna“ v tom či onom druhu, nýbrž  
už v rozřídňující specifikaci samotné problematiky  
obou umění. Qproti literatuře je třeba, nejen z hle-  
diska estetiky, striktně lišit dramatický text od diva-

delní realizace. Sociologické aspekty se v případě tex-  
tů literárních a dramatických liší, i když nejde o pro-  
tivity vylučující a zásadní. Dramatický text je literární  
látkou, která má určitý sociální obsah, strukturní  
složky podmíněné sociálně a zahrnuje i skrytější so-  
ciální implikace volby, např. sociální determinaci  
toho, proč si autor zvolil pro svou seberealizaci právě  
formu dramatickou a nikoliv prozaickou nebo bás-  
nickou. Tyto determinující faktory souvisí nezřídka  
s historicko-kulturní tradicí makroskupiny (úloha di-  
vadla v dějinách českého národa XIX. století), s men-  
tálními dispozicemi „sociálního já“, tedy s faktory po-  
výtce sociologickými. Jinou a zajisté s literaturou  
neidentní otázkou je sociologická problematika di-  
vadla jako kulturní instituce, která i proti základním  
určujícím sociálním institucím má svou specifičnost  
neredukovatelnou na pouhý význam institucionální.  
Zároveň nelze ztotožňujícím způsobem přijímat spiso-  
vatelské a literární instituce (čtenářské kluby, svazy  
spisovatelů, knihovny) s divadlem. Divadelní sál  
umožňuje interakci jeviště a hlediště a tím aktivní  
realizaci dramatického textu. Proměny a vnitřní čle-  
nitost „umění divadelního“ odráží poměrně plasticky  
dějiny divadla, kde jen proměna funkce herce skrývá  
tolik specifické sociologické problematiky, že by  
stačila zaměstnat specializovaný výzkumný tým. Ale  
tato historická transformace není v sociologii divad-  
la samojediná, byť zajisté fundamentální.<sup>13)</sup> Bab ve

<sup>13)</sup> V současné estetice a divadelní vědě se předpo-  
kládá, že herec a režisér jsou původními nositeli umě-  
leckých významů v divadle, že jsou navýsost esteticky  
kreativní. Autorský text, drama náleží spíše do literatury  
a scénografické kreaice zase do výtvarného umění. V aň-  
bětinské renesanci byl autor něčím druhotným, byl ano-  
nymně pasivním producentem „předlohy“, jejíž umělecký  
efekt obstarával a realizoval teprve herec-histrion, iocula-  
tor, mimi, jenž sice byl „ministrales“ – služebník, nicméně  
ně byl nositelem výkonnu, tj. tvůrcem, zatímco později  
je chápán nezřídka jako pasivní tlumočitel, speaker, in-  
terpret, aby ještě později funkci generálního interpreta  
se samostatnými uměleckými záměry převzal režisér, jenž  
si upravuje text dramatika (anebo má dokonce realizá-



své zásadní práci „Das Theater im Lichte der Soziologie“ z roku 1931 a po něm další (z novějších Wagner v práci z roku 1948) upozorňuje na institucionální problematiku sociologie podniku, která je v každém rozsáhlejší sociologickém bádání o divadle nutně a nikoliv nevýznamně obsažena. Divadlo kromě formy kulturní instituce, historicky se rozvinuvší a slučující esteticko-umělecké aspekty se znaky sociálně izomorfními svému prostředí i době (divadlo jako zrcadlo společnosti) má také podobu instituce provozní se zcela ojedinelou povahou strukturního členění. Na rozdíl od nakladatelství v divadle vedle sebe pracují ve vztahu k mateřskému podniku (zaměstnavateli) umělci, tj. herci, režiséři, zpravidla také choreograf, dramaturg a výtvarník, vedle zaměstnanců, kteří tvoří správní aparát (funkčně se přímo odlišuje ředitel provozní a umělecký) a skupina zaměstnanců technických (osvětlovači, technici, maskéři atp.). Odlišnost ve funkční specializaci je „vyvážena“ jen společenským cílem, tj. realizací umělecké kreace na jevišti a stimulací uměleckého zážitku jako praktické a žádoucí formy komunikace s publikem. Poněkud disparátní vyváženost nutně produkuje různé typy a úrovně vnitřního mikroskupinového napětí. Bab hovoří o dialektickém napětí principu kolegiality a principu rivality (to se zvláště týká vazeb v uměleckém souboji), ale toto vše se ještě mnohonásobně strukturně kříží o je i navenek, externě sociologicky vztahné. Sociální pozice herce, jeho prestiž, sociální idolizace a její sociálněpsychologické příčiny, včetně otázky divadla jako sublimované kompenzace rituálních, atavistických potřeb moderního publika, to jsou jen některé problémy tvořící sociologický komplex divadla jako takového. Jeho část „provozní“ pochopitelně podléhá hledisku sociální organizace, včetně odborového organizování divadelního per-

tora svých záměrů – dramaturga) a diriguje podle svých intencí i herce, jenž je fyzickým i duchovním prostředníkem jeho generálního uměleckého plánu.

sonálu, smluvních aktů, zaručujících vazbu jedince a podniku až po, řekl bych, stránky, které jsou sociologicky „esoterické“. Základním komponentem těchto vztahností s výraznými sociologickými implikacemi je publikum. Už samotná povaha divadelního publika je od čtenářské obce v literatuře odlišná. Zatímco konzum literatury je difúzní, atomizovaný a via facti ve své individuální podobě intimitní, publikum divadelní je časoprostorově shromážděno. Může být tedy vystaveno sociologickému pozorování, zatímco tato výzkumná technika je v literární sociologii značně omezená a de facto jen mimořádně zprostředkována např. v případech kolektivních experimentů atp. Vztah jeviště-publikum je natolik zjevnou a pozorovatelnou sociální interakcí, že vynucuje otázky po přímém a nepřímém vlivu publika i na podobu a tvar umělecké stylizace na jevišti. Jestliže literární sociologie zkoumá statistickým, dotazníkovým šetřením a rozmanitými průzkumy intenzitu poptávky, pak v divadle může být „návštěvnost“ zjišťována pozorovatelně a přímo empiricky kvantitativně. Sociologická kategorie divadelního publika navíc zrcadlí i stratifikační rozložení společnosti, byť v jisté zprostředkované formě. Samotná diferenciací hledišť na parket, první pořadí, balkón, lóže (čestná lóže), galerie, může být v jistém směru odrazem reálného sociálního seskupení a je samotná sociologická otázkou par excellence ve srovnání s demokracií organizovanou diferenciací cen knih, ze kterých se o sociální stratifikaci vyčte velmi málo či téměř nic.

Náčrt komparace odkryl, i v strohém shrnutí, kvalitativní rozdíly v předmětu sociologie literatury a divadla. Nicméně srovnání se ještě nuancovaněji prohloubí, jakmile se zamyslíme nad sociologickou problematikou architektury. Míra „sociálnosti“ v tomto uměleckém druhu je největší a natolik závažná, že sociální účel tu nelze nějak radikálně odlišit od funkce estetické, zejména v tom smyslu, chápeme-li technické problémy architektury (a každé umění má

své technické problémy) jako problémy sociální. Technika v jiných uměleckých druzích je ovšem převážně totožná či blízká se souborem postupů, jimiž lze dosáhnout inherentní estetické působivosti, expresivnosti, estetické významovosti. Je součástí metody (techné-zručnost), organizující záměrně postupy přetvářející materiál, jehož pomocí se umělec vyjadřuje. Ani architektura se bez tohoto pojmu „techniky“ neobejde, neboť on náleží do výbavy každého tvůrce i umělce. Nicméně architektura je daleko bezprostředněji závislá na známé sociálně-hospodářské sféře techniky. Je přímo určena formou technických produktů, zejména strojů, odvisí od stupně technického rozvoje společnosti a postupně souvisí s řadou problémů ekonomických či ekonomicko-technických. Dílo architekta je vždy hodnotou užitnou, kterou lze zřetelně společensky precizovat. Jestliže závažný obraz či román laboratorně-experimentální podoby může být posuzován jako „společensky nepotřebný“, což vyjádřil Jean Cocteau v proslulé větě: „Poezie je nezbytně potřebná – kdybych jen věděl, k čemu“, pak produkty architektury jsou bez pochyb společensky žádoucí. I neobyvatelná stavba (nepodařený dům ale dejme tomu i fontána i jiné kuriozity) – je posuzována dle sociálního „Utility Principle“. Může užítkově sloužit vlastnímu nebo městu, vesnici tím, že značí skupinovou či institucionální prestiž. Tvůrčí proces i produkty umělce-architekta mají výrazně společenský charakter a sociolog se tu, daleko více než v jiných uměleckých druzích, setkává téměř s modelovou podobou konfliktu „sociálního“ a „estetického“, antagonismu, jenž souvisí s diferencí mezi „stavitelem“ a „architektem“, která je už starého data.<sup>14)</sup> Konflikt „sociálního“ a „estetického“ v ar-

<sup>14)</sup> Pojmenování „architekt“ se specifikovalo z řeckého „architekton“ a v Řecku zahrnoval tento titul předpoklad schopnosti umělecky koncepčně myslet. Architekt tvořil „plán“ stavby a tuto „uměleckou představu“ realizoval pomocí jiných, tím, že koordinoval pro realizaci svého záměru pracovníky několika různých řemesel. Tato rela-

chitektuře je problémem po výtce sociologickým, neboť vyplynul z nerovnoměrného, antagonistického rozvoje společnosti. Prvotně je podnícen kontrádní kantovské nezainteresované krásy v estetice vůči apriorní společenské intencionalitě cíle v činnosti architekta. Tvůrčí práce umělce-architekta je utilitárními záměry, potřebami společenské objednávky ne nepodstatně vymezena a velmi často přímo spoutána natolik, že mnohé umělecké sny velkých i méně významných architektů zůstaly jen v podobě přání a lákavých fantazií. Corbusierova geniálně smělá představa radikální přestavby Paříže mu vynesla nejen odmítnutí, nýbrž i nálepku nepraktického a nebezpečného asociálního podivína. Když v roce 1925 na výstavě „Salon des Arts Décoratifs“ poprvé zveřejnil svůj projekt, aby jej pak nezměněný demonstrativně publikoval na výstavách v létech 1932, 1935, 1937, zrodil se „Scandale Le Corbusier“ a ve Figaru

tivní neindividualizovanost architektovy práce vedla Platóna a Aristotela k tomu, že architektury přece jen odlišovali od ostatních umělců. Ve fázi tvůrčího záměru, konceptu, plánu (jenž byl ovšem vždy ovlivněn externími požadavky klienta, obce) jde o aktivitu značně blízkou tvůrčímu procesu v jiných uměleckých druzích. Řeční architekti Ictinus, Callicates, Mnesicles, Pytheos, Eupalinus jsou, podle dobových svědectví, proslulí také improvizující podobou svých plánů, které nevypracovávali detailně, nýbrž v procesu stavby precizovali, modifikovali a tyto změny nežřídka „skicovali“ na kresbách, zatímco dnešní vlastní stavitelé jen realizují technicky vypracovaný projekt. Požadavek poměrně rozsáhlé všestrannosti v přípravě architekta mimo jiné souvisí s jeho uměleckou invencí. Proto Vitruvius kategoricky vyžaduje, aby architekt vládl univerzálními znalostmi. Chce, aby byl zručným řemeslníkem, znalým geometrie, ale též historie a filosofie, má rozumět hudbě a neignorovat ani znalosti medicíny, kromě vzdělání v astronomii a jiných oborech. Nemálo římských architektů (Anthemius, Isidorus a další) tyto požadavky splňovalo. Vitruviova teze „ars sine scientia nihil est“ ovládla i středověk, jak o tom svědčí zápisy Villarda de Honnecourt z první poloviny třináctého století. Pierru de Montreuilovi – tvůrce gotických katedrál – se pro tuto vitruviovskou univerzálnost ve vzdělání říkalo Doktor Lathomorum.

vyšel článek s titulem „Hrobař architektury“. Jeho plánem, jež útočně uváděl sloganem: „Paříž je nestvůra“ (Paris est un monstre), byly ohroženy velmi konkrétní zájmy sociálně privilegovaných, majetných skupin. I tak uznávaný a společensky vysoce oceňovaný „revolucionář v urbanismu“, nemohl realizovat své tvůrčí záměry, jakmile koncept estetického myšlení se ocitl v rozporu se sociálně-užitkovou funkcí architektury jako uměleckého druhu.<sup>15)</sup>

Druhotným pramenem tohoto konfliktu, z hlediska sociologie tak neobyčejně zajímavého, je právě mimořádně těsná závislost architektury na rozvoji výrobní základny, na okolnostech hospodářských a technických, které tak či onak vytěsňují imanentní stimuly architektury jako umění téměř k minimu a činí její estetickou evoluci kauzálně závislou na pohybu

<sup>15)</sup> Aféra velkého architekta však není jen plodem rozporů třídních zájmů, které zajisté přesvědčivě reprezentuje. Corbusierova velkolepá „estetická vize“ se střetá s nutností regulovat alespoň základní fungování společenského systému. Corbusier ve zmíněném skandálu obviňuje kapitalismus z toho, že „rozpoutal síly techniky, avšak svou malodušností je neumí usměrnit“, ale jeho urbanistické návrhy by i při třídní omezenosti současného kapitalismu ničivě zasáhly do životní úrovně Paříže i celé Francie. Corbusierův plán vychází například z poznatku, že „ulice je nesmyslem a prokletím našeho života“. Je třeba ji odstranit. Disproporce mezi chodcem a dopravním ruchem dospěla dle Corbusiera až k absurdní a vynález automobilu definitivně zlikvidoval staré urbanistické koncepce. Zkřížení dvou „ruchů“ – chodců a dopravy – paralyzuje život metropole, neboť nelogičnost spojení dvou světů – chodců s rychlostí čtyř kilometrů v hodině a světa automobilů se stokilometrovou rychlostí – způsobuje nefunkční anomálie města jako útvaru i frustrující odcizení v jeho obyvatelích, v jejichž pocitech město přestalo existovat. Jeho návrhy předpokládají tak zásadní rekonstrukci, že by na čas destruovaly život celé společnosti. Ve střetu s třídními zájmy mocenských elit byl Corbusier vystaven nelítostným ostrakizujícím tlakům. Nejen zesměšňující a pamfletické útoky v tisku, ale fakt, že za třicet let nedostal ani jednu veřejnou zakázku (kromě „Sluneční čtvrti“ v Marseille, kterou stavěl za štvavých útoků tisku), svědčí o mimořádné intenzitě tohoto konfliktu.

a změnách socio-technických složek společenského systému. Estetika architektury v relaci vůči jiným uměleckým druhům přijímá svůj program daleko více od společnosti, která jí „diktuje“ úkoly. Rozvoj průmyslu vyžaduje nová architektonická řešení velkých komplexů, nové dopravní podmínky pozměňují obraz velkoměsta, rozšiřují a geometricky srovnávají jeho ulice, takže estetika architektury jako uměleckého druhu je výsledkem vývoje moderní společnosti. Konkrétní a funkčně-utilitární potřeby moderní sociální organizace jsou prostě ve zcela nesublimované podobě programem uměleckého druhu, který je zásadně sociální. To má své důsledky pro sociologická bádání a dokumentuje výrazný rozdíl v intenzitě sociálního mezi architekturou a ostatními uměleckými druhy, takže bychom mohli soudit, že architektura je mezi všemi druhy umění „nejvíce sociální“. V sociologii se ostatně tento odlišující poznatek odráží i v rozvinutosti některých úsekových disciplín, jakými jsou sociologie města, vesnice a v neposlední řadě také ve významně rozvinuté ekologii.

Konflikt složek prvotně „sociálních“ a specificky „estetických“, utvářejících tak významně architekturu jako umělecký druh, je však sociologicky vzato exemplárním a názorným výrazem nerovnoměrného vývoje materiální základny a duchovní nadstavby v moderní společnosti tak, jak jej teoreticky diagnostikoval Marx. V linii duchovní kultury se konflikt zrodil v osmnáctém století, kdy u tak sociálně-funkčního druhu, jakým je architektura, došlo ke krizové deviaci. Tvůrci této doby si najednou nedovedli vytýčit architektonický problém, jenž by vyplynul ze společenských potřeb své doby. V estetikách jednotlivých uměleckých druhů, a v estetice architektury zvláště, se tehdy rozvinula koncepce historismu vycházející z předpokladu, že lze napodobit a navzdory historickým vzdálenostem přenést estetické ideály a normy minulých kultur do současnosti a bez potíží je aplikovat ve společenské praxi. Graecomanie, která zasáhla tehdejší intelektuální Evropu, byla

jakousi módní „Schöngestei“, a tudíž nebyla tvůrčím přístupem k antice tak, jak tomu bylo v renesanci, která se antickým odkazem inspirovala. Normativně netvořivý klasicismus mohl přinést uspokojivé výsledky v literatuře nebo v dramatu (obvykle u těch autorů, kteří se sice k antice přiklonili, nicméně jejich vztah byl kriticky-analytický a inspirativní, jak tomu bylo u Goetha, jenž se svým vrstevníkům-graecomanům vysmíval a plédoval pro sebe svobodu brát si z antiky to „neměřitelné“), ale v architektuře, která je přímo úměrně závislá na „úkolech doby“, na potřebách společnosti, došlo ke krizovým výkyvům, které se ovšem nepromítly jen ve sféře názorové, duchovní, nýbrž přímo ve společenské praxi. Z antiky napodoblivě a normativně odvozený estetický princip se rozšířil a spoluurčil vkus doby do té míry, že v architektuře docházelo k imitování starých slohů. Později pod vlivem romantismu, jenž povýšil umění až do podob „vyšší duchovní činnosti“, již je společnost v jádru nepřátelská, a nadcenil zase slohové vzorce středověku, se izolace architektury a potřeb doby dále zvýraznila a prohloubila. Ještě původní, duchovní potřebám doby odpovídající barok, i ve své zminiaturizované variantě rokoka, je vystřídán imitací antiky, následuje gotika, což je významně podporováno školskou výchovou na zřizovaných státních Akademích, které vystřídaly nezávislé stavitelské ateliéry. Klasicistický empír je analogický římským slohům, vyjadřujícím namnoze ambiciózní rozpínavost této epochy. Architekti žijí jediným imperativem: v jakém slohu tvořit? Po imitaci antiky přichází napodobenina gotiky a poté pseudorenesance a pseudobaroko, které určilo podobu střeoevropských činžovních domů směřujících k historismu, vyústí v napodobeninu samotného klasicismu, takže to už můžeme mluvit o superpseudoslohu. Barokním portálem, tak funkčním u paláce, vcházíme do měšťanského domu a nemocnice se svými striktně funkčními požadavky jsou stavěny ve stylu gotickém.

Naprstý a generální odklon architektury od potřeb

doby a totální neporozumění požadavkům rozvoje společnosti pronikají až do dneška a tato ničivá krize mimo jiné demonstruje naléhavost i moudrost Vitruviových axiomů, vyžadujících od architekta též schopnost filosofického myšlení. Historismus v architektuře je dokladem absence takové schopnosti u architektů, kteří nedovedli rozpoznat nehlubší potřeby své doby. Revoluční katarsi přináší vlastně až vystoupení Le Corbusiera, jenž odmítá stavební objemy dekorovat některým historickým slohem a prohlašuje, že „katedrála není příliš krásná“ či jindy, že „slohy v architektuře jsou jako péro na hlavě ženy, jež sice může být půvabné, ale nic více“. Jeho revoluční estetika architektury odvážně a provokativně rází tektonické elementy, primární stavební formy, neboť „krása architektury je senzací ryze prostorovou“. Gotická krása – podle francouzského revolucionáře – není krásou stavby, nýbrž krásou zápasu o dobytí výšek, není architekturou, ale dramatem. Architektura se iniciativou Le Corbusiera má znovu a definitivně vrátit k úkolům společenským, plynoucím ze stoupajícího trendu potřeb, které ve složitě strukturovaných sociálních systémech rozšiřují i pole jejího dosahu.

Společenské požadavky odmítly redukcí architektu na pouhého dekorátéra, avšak pohledu sociologa nemůže uniknout ani rozdíl v konzumu architektury a dejme tomu literatury. Sociologické a zvláště psychosociální implikace konzumu jsou zde ne nepodstatně rozdílné. Estetický zážitek, tvarové a prostorové senzace jsou v recepci architektonické krásy úžeji spojeny s funkční libostí, plynoucí z elementární potřeby bezpečí, které architektonický objekt skýtá jako obydli. Nejde tu o hodnocení vlastního obydli, které v té či oné podobě vyhovuje potřebě „mít střechu nad hlavou“ nebo nevyhovuje. Estetická interpretace architektonických objektů, v nichž „nebydlím“, je však touto sociálně naléhavou a všudypřítomnou potřebou podmíněna. Architektonický artefakt je apercepčně spojován s funkční fixací „být obydán“ a v jeho roz-

sáhlé mnohofunkční podobě je tato funkce percepci vždy asociativně přítomná a sui generis dominantní. Formy, které v nás vzbuzují vjemy a dojmy plastické, asociují s univerzální potřebou úkrytu, bezpečí. Hmotnou funkcí stavitelství je „tegere“ – krytí, a jelikož jde o krytí člověka, máme tu co činit s antropologickou konstantou, která je v pozadí vjemu architektonického objektu, i pokud ten má být „čistým zdrojem estetické emoce“, jak to postuluje Corbusier, jenž konstrukci přisuzuje funkci zmáhá problémy hmotv, kdežto „architektura zmáhá problémy ducha“. Corbusierovy primární poměry tvarové, které jsou podstatou estetického zážitku z architektonického objektu jako výrazu uměleckého, generují z elementární potřeby „krytí“, kolem substancionálního uspokojení této potřeby se koncentrují a ve vědomí aktualizují další funkce vnímaného objektu.

Motivace čtenářského konzumu, nevyhnutelně podmiňující podobu i kvalitu uměleckého zážitku z četby, je všestranně odlišná. V samotném aktu volby působí motivační impulsy sociální i individuální, které nejsou dány potřebami biopsychicky primárními a rodí se nezřídka až ze samotných socializačních procesů, které „nevrozeně“, „získaně“ vznikají na příklad z volného času, z potřeby nových dojmů, zábavy atp. Četba jako jedinečný případ uměleckého konzumu je v aktuálním prožitku více či méně funkčně vymezená. Výrazná sdělovací funkce literárního textu je pomocí redukce typu „nic než“ identická obvykle s jedinou nebo s několika málo aktualizovanými funkcemi. Čtenář čte Švejka jen jako „zábavné čtení“ a funkce ideová, poznávací, estetická aj. není v jeho vědomí aktualizována, nýbrž dominantní zábavnou funkcí potlačena a vytěsněna do stavu potenciality. V pohledu na architektonický objekt však člověk více či méně automaticky aktualizuje ve vědomí hned několik funkcí, neboť dominantní „v tom se dá bydlet“ podněcuje hned analytické tendence vědomí, mobilizující všechna „pro a proti“ ke stvrzení výchozí otázky. Původní vjem je ostatně pod-

míněn prostorovou podobou percepce, která ovlivňuje specifčnost estetického zážitku integrálně.

Nestejná podoba „sociálního“ v literatuře a v architektuře je, jak vidno, do té míry podstatná, že homogenitě předmětu možné sociologie umění rozhodně nepřispívá. Totéž platí o komparaci sociologické problematiky v divadle s architekturou, ačkoliv vjem divadelního diváka je původně prostorový a divadelní inscenace, jak známo, velmi vynalézavě pracují s iluzí prostorovou. Obzor naší komparace však ještě rozšíříme o popis specificky sociologické problematiky tak evidentně moderního uměleckého druhu, jakým je film, druhu, jehož vznik je přímo spjat s rozvojem techniky, neboť zde máme co činit především s technickým vynálezem. Souvislosti jsou tu natolik podstatné, že film, původně vzniklý jako pouťová atrakce, musel absolvovat dlouhou cestu, než byl za umění vůbec uznán. Vstup filmu mezi Múzy váže Arnold Hauser k zásadním společenským procesům. Ve čtvrtém dílu svých „Sociálních dějin umění“ soudí, že vývoj od pohyblivé fotografie k filmovému umění byl závislý na dvou velkých činech: na vynálezu křížového střihu přisuzovaném americkému režisérovi D. W. Griffithovi a na nové montážní metodě objevené Rusy, na tzv. krátkém střihu. Jakkoliv Rusové objevili postupy rychlého střihání kontinuity scén, je třeba říci, že je znali i Američané. Avšak novým faktorem metody Rusů byl sestřih skladby... Rusové tak našli expresivní filmový styl, vhodný pro deskriptci jistých agitačních nálad, nervního rytmu a drásavé rychlosti, která umožnila vznik zcela nových efektů nedosažitelných v kterémkoliv jiném umění.<sup>16)</sup>

Hauser, nadpisující poslední kapitolu své čtyřsvazkové práce titulem „The Film Age“, chce tak charakterizovat naše století, aby poté porevoluční ruské kultuře přiznal, že jejím „kreditem je film“ (Hauser tu soudí, že je jediným uměním, ve kterém Sovětské

<sup>16)</sup> Arnold Hauser, The Social History of Art, IV. sv., New York, 1958, str. 253

Rusko má zásluhu o b j e v ů : „Příbuznost mezi mladým komunistickým státem a novou formou vyjadřování je nápadná. V obou případech jde o revoluční jevy pohybující se po nových cestách bez historické minulosti, bez svazující zátěže tradic a bez předpokladů nutné kulturní rutiny jakéhokoliv druhu. Film je pružnou, krajně tvárnou a nevyčerpanou formou, která neklade žádný vnitřní odpor vyjádření nových idejí. Je populárním prostředkem komunikace, obracujícím se k masám přímým apelem a tak ideálním prostředkem propagandy, jak ostatně tuto hodnotu ocenil Lenin.“<sup>17)</sup>

Tato spřízňující vazba je i v sociologickém smyslu dost neočekávaná. Revoluční idea nově vzniklého státního útvaru je geneticky spojena se zrodem nového umění. Hauser tu dokonce klade tyto sociálně-ideové podmínky na čelné místo – ještě před ekonomicko-technické předpoklady, z nichž film nutně vyrůstá. Ve Fischerově lexikonu najdeme kategorické vytyčení předpokladů účinnosti a univerzálnosti filmové „nové řeči“, které jsou v přímé kontradikci determinaci Hauserově. Vznik i konstituování filmového umění je tu spojováno s průmyslovou základnou rozvinutého kapitalismu. Autor hesla „Film“ shrnul zcela arbitrálně tyto nezbytné předpoklady do tří základních:

„1. Existence vysoce vyvinuté (opticko-chemicko-elektrické) techniky, která film teprve umožňuje;

2. industrializované hospodářství, které může zajistit komplikovaný výrobní a distribuční proces filmového produktu;

3. moderní masovou společnost, v níž vznikají ony duševní a duchovní potřeby, které mohou být uspokojovány a snad také teprve vyráběny tak standardizovaným masovým produktem, jako je film.“<sup>18)</sup>

Mladé porevoluční Rusko rozhodně nedisponovalo v žádném z uvedených předpokladů s nijakým

<sup>17)</sup> Tamtéž, str. 256

<sup>18)</sup> Das Fischer Lexikon, 1962, heslo Film

bohatstvím. Technicky bylo neobyčejně chudé a jeho hospodářství bylo natolik feudálně zaostalé, že měřeno výše uvedenými požadavky byl film v této zemi odsouzen k roli uspokojovat exkluzivní skupiny diváků. Třetí fáze je evidentně poplatná subjektivním představám a floskulím o „masové společnosti“. Zdá se, jako by marxistická teze o nerovnoměrném vývoji materiální základny a duchovní nástavby byla i v tomto případě potvrzena. V dějinách umění to zajisté není poprvé a Lukács poukazuje na analogickou dichotomii, když pojednává o ruském realistickém románu devatenáctého století. „Z nevyvinuté země, ve které se ještě nemohly rozvinout potíže a konflikty současné civilizace,“ pravi v úvodu své studie o Dostojevském, vycházejí ‚náhle‘ díla, která – umělecky – ukazují drásavě celou tehdejší problematiku lidské kultury na jejím nejvyšším vrcholu, nejspodnější hlubiny, které poskytují až dosud nikde neexistující a také později nikdy nepředstíženou celistvost duševních, morálně světonázorových problémů příslušné doby.“<sup>19)</sup>

Ruská literatura devatenáctého století vskutku upomíná na společenské základně radikálně neadekvátní jev „kulturního zázraku“, který se objeví, ignoruje základy, společnosti jako absolutní potvrzení převahy ideálního, jako výraz určující energie ideality v životě společnosti. Marxistická sociologická analýza není však ani zdaleka pouhým hledáním a postulováním materiálních ekvivalentů kulturních fenoménů, jejichž obsah je takto determinujícím způsobem určen až do podob přímospěrné predestinace.<sup>20)</sup> Marxův analytický koncept vznikl z rozboru

<sup>19)</sup> G. Lukács, Velcí ruští realisté, Praha 1948, str. 161

<sup>20)</sup> V západní uměnovědě a sociologické literatuře se až vytrvalým opakováním, připomínajícím slepotu, objevují soudy a pamfletické výroky zkreslující marxistický determinismus. Od našeho Masaryka až po dnešní západní autory, často renomované, se dovidáme, že Marxova analýza je primitivním determinismem. Yvor Winters charakterizuje determinismus ve výkladu uměleckých jevů jako

struktury společnosti etablovaného kapitalismu a právě tento systém narušil a učinil mnohonásobně zprostředkovanými spojitosti a vazby mezi společenskou základnou a duchovní nástavbou až do té míry, že ztratil vládu nad materiálním i duchovním světem a uvízl v síti nepřeklenutelných antagonismů. Počínaje odcizením práce byly elementární lidské vazby zvěcněny a samotná předmětná skutečnost se stala vědomí antinomickou. Přímá kauzální determinace „materiálního“ a „duchovního“ je naopak v díle Karla Marxe destruována a v této vědě o společnosti je podáván důkaz a strukturální „nepřímocharosti“, zprostředkující složitost vztahů, korelací a vazeb v moderních sociálních systémech.

Nicméně i ve světle těchto metodologických premis je analogie mezi společenskou determinací sovětského filmu a ruské klasické literatury jen částečná a nejde o „jeden a týž“ případ. Rozlišnost je dána právě diferencemi sociologickými, jak je v naší komparaci neustále připomínáme. Sociální geneze filmu je zásadně odlišná od sociologických motivací, určujících sociální obsahy a vývoj literatury, a film se už svým vznikem ne nepodstatně vzdaluje také umění divadla a architektury kromě dalších. Arnold Hauser přes ten slibný a zajisté historicky motivovaný důraz na určující vlivy revolučního ducha poválečného Ruska nemůže pominout i další socioekonomické faktory, z nichž nové filmové umění pochází, chce-li být ve svých sociálně-historických zkoumáních komplexní. Soudí, že „film je ponejvíce uměním, které se rozvíjí z duchovních základů (proložil JC) techniky.“<sup>21)</sup>

„teorii univerza, která vychází z předpokladu, že vše je jednoduchým organismem, vyvíjejícím se predestinováno Bohem nebo vlastní podstatou“ (str. 9). Za typickou deterministickou koncepcí minulosti označuje kalvinismus, jemuž prý v současnosti odpovídá marxismus (str. 10). Y. Winters, In Defense of Reason, Denver, 1943

<sup>21)</sup> A. Hauser, The Social History of Art, New York 1958, str. 256

Jako kulturní a duchovní produkt je film na technických možnostech společnosti pochopitelně daleko závislejší než literatura nebo malířství. Tento „fabrikát“ pohyblivé fotografie, která asociativně řadí obrazy a vrhá je na plátno (projekční schéma) je opticko-akusticky integrovanou výpovědí pohyblivých snímků. Vyžaduje celý štáb technicky vzdělaných pracovníků a poválečný „ruský filmový zázrak“ se zrodil, mimo jiné, z urputných zápasů sovětských tvůrců s minimálními technickými možnostmi zaostalé a válkou vyčerpané země. Kočovní kinematografické železniční vozy křižovaly zemi a sovětské kameramani pracovali v podmínkách více než nuzných. Revoluční převrat v průmyslově zaostalé zemi však fascinujícím způsobem zrodil „ducha techniky“, jímž byli mladí pionýři uměleckého filmu, stejně jako celá země, prodchnuti. Revoluční okouzlení technikou vytvořilo živnou půdu pro smělé experimentování a pro vynalézavou energii, která se s nedostatky techniky chtěla intelektuálně utkat. Intelekt a fantazie člověka zde prostě házely rukavici překážkám technické zaostalosti. Tato enormní tvůrčí vůle našla příznivé podmínky právě v ideově politickém klimatu revolučního převratu. Nová, rodící se společnost byla sice technicky handicapována, ale svými sociálně-politickými postuláty omezila závislost nového umění na komerčních faktorech, které tak zásadně a všestranně rozvoj a kvalitativní podobu filmového umění spoluurčují, zejména ve vrcholném kapitalismu. Nadvláda obchodního kapitálu určuje nejen povahu distribuce a prodej filmových děl, nezasahuje jen do výrobních organizací, nýbrž v sublimované podobě dokonce ovlivňuje umělecké ambice tvůrců. Volba tématu, žánru a nezřídka též složky uměleckého zpracování (např. divácká poptávka po tzv. happy endu) jsou regulovány zákony nabídky a poptávky. V tomto ohledu je film podstatně a těsněji závislý na ekonomických zákonech a komerčních formách společenského řádu než literatura. V revolučním Rusku byly tyto závislosti a přímé relace daleko volnější než

ve vyspělých kapitalistických státech Evropy a Ameriky. Film byl prvním uměleckým druhem, v němž došlo k takové koncentraci kapitálu, že zde vznikaly první trusty, koncerny a typické monopoly imperiálního stadia kapitalismu. V USA už v roce 1910 se rodí „General Film Company“, nazývaná též „Edisonův trust“. Tento velkopodnik ovládl záhy 5281 z 9480 amerických kin a začal diktovat i evropské filmové produkci. Vývoj tu nese všechny znaky hospodářské soutěže pozdního stadia kapitalismu, jenž přechází k monopolizaci a likviduje malovýrobu, převládající v období volné soutěže. Drobní majitelé pouťových kin se marně brání vzrůstající monopolizaci a jejich likvidaci neodvrátí ani založení podpůrného fondu proti trustům. Vývojový pohyb koncentrace kapitálu, jak ostatně dokládá Lenin v „Imperialismu jako nejvyšším stadiu kapitalismu“, byl neobyčejně prudký a kinematografii zasáhl doslova v modelové podobě. Ještě roku 1902 patří většina kinomalopodniků pouťovým majitelům. Kina mají nemnoho sedadel a nezřídka se usazují v koncertních kavárnách (Francie), music-hallech (Anglie), a v USA dochází k mesalianci filmových atrakcí s tzv. koncerty pro kuřáky. První podnikatelé se rekrutují z třídy malovýrobců namnoze z polosvětých existencí. Zukor je původně obchodník s králíci a kožkami maďarského původu a Fox či Carl Laemmle disponují podobným původem. Stanou se z nich magnáti, kteří nejprve ovládnou tzv. „Nickel-Odeony“, tj. americká kina pro nejhudší vrstvy („nickel“ je americký peníz, pětník odpovídající krvákovému termínu z literatury tzv. dime-novela, která byla laciným sešitkovým vydáním krváků) a brzy diktují kinematografickému obchodu. Vývoj je tak rychlý, že už roku 1909, tedy za sedm let, se v Paříži schází kongres padesáti filmových společností, jenž se za předsednictví Georgese Mélièse, prvního režiséra, jenž usiluje programově o umělecké kvality filmů, radí o problémech ochrany proti kapitálové expanzi amerických trustů. Schá-

zejí se tu výrobci z Anglie, Německa, Itálie, Ruska, ale i Dánové a své pozorovatele vysílají Američané. Pacifikace je marná, neboť vývojové zákony vrcholného stadia kapitalismu platí i ve sféře umění bez ohledu na to, že právě pro tuto oblast je často legitimována „nezávislost“ na trudné „čachrářské skutečnosti společenské. Sebedůraznější konfesijní radikalismus nemůže změnit logikou šlechtných úmyslů logiku reality, která je nadevše silnější. V nejnovějším uměleckém druhu – ve filmu, jenž vznikl a svou existenci kotví v technickém vynálezu, se zákony rozvoje kapitalismu realizovaly v plné míře a romanticky útočné výroky typu Baudelairovy („Fotografie je morálním nepřítelem umění“) jsou jen slogany „rozhněvaných“, kteří se logiky vývoje děsí, aniž by ji plně pochopili.

Že se umělecké dílo stalo zbožím, je přinejmenším známo už od renesance. Filmu je komerčnost jakýmsi „moderním osudem“, nicméně ani jiným druhům umění není poskytnuta výjimka z nomenklatury. V dějinách výtvarného umění dokládá proměnu vztahu umělec – publikum do závislosti prodávající-kupující už v sedmáctém století Rembrandtův případ s Noční hlídkou. A jiný případ Hogarthův dokumentuje další fázi této proměny. Anglický malíř, stejně jako v literatuře Pope, už objevil některé výhody této objektivní změny a dovedl z nich těžit.

Trend komercializace je v jednotlivých druzích umění nerovnoměrný co do intenzity i forem, v nichž probíhá. Právě v roce 1909, kdy v Paříži zasedá kongres zástupců filmových společností, bránících se monopolizujícím diktátu amerických trustů, odehrává se v témže městě proces kvalitativně jiný. Proti koncentrující monopolizaci se tu institucionalizuje maloobchod s obrazy a vzniká řada krámů-obchodů, které v šeru svých skladišť či jiných volných prostorů instalují stále výtavu „zboží“, jakési malé galerie, vznikající z pohnutek obchodních i uměleckých. V málo vkusných dvorcích a obchodních místnostech podniká Durand-Ruel, jenž je konservativní, se-



riózní, a potlačuje obchodní záměry své „malé galerie“, komerční, barvotiskový Pelit, slečna Weilová na Montmartru, Sagot, vystavující amatéry, slavný Kahnweiler, Vollard a legendární Tanguy, poctěný malíři přídomkem „otec“. Umělecký cit těchto improvizovaných obchodů-galerií je i historicky proslulý, neboť fakt, že Kahnweiler ve svém obchodě na Rue Vignon vystavil Picassa a Braqua je činem historickým.

Časová i lokální shoda dvou vývojových procesů – toho, jenž je krystalickým případem ekonomické a obchodní monopolizace, rušící drobné podnikání a toho, jenž stvrzuje typ maloobchodního podnikání, je víc než výmluvná. Kontrastující nerovnoměrnost má svébytnost sociologického problému. V rámci kapitalismu technický vynález kinematografie vyvolal více estetických, intelektuálních a morálních problémů, než jich vyřešil. Sociální fakt komercializace duchovní produkce je – a ve filmu je to nejvýraznější – stále všeobecnější. Difúzi komercializace umění se klade v kapitalismu pramalý odpor (probíhá spíše v rovině individuálních protestů umělců a některých intelektuálních skupinek) a jen společnosti socialistické se pokoušejí tento proces regulovat a vyvažovat akcentem jiných sociálních funkcí umění. Trend komercializace však vynořil a se vši naléhavostí klade v poněkud posunuté rovině sociologickou otázku vztahu umění a společnosti, kterou Herbert Read formuloval jako: „DILEMA UMĚLCE“.<sup>22)</sup> Pojednáme o ní ve třetí kapitole podrobněji, nicméně na tomto místě nás inspiruje vývojová komparace jednotlivých uměleckých druhů, které se liší povahou a intenzitou „sociální“ a tudíž vyžadují diferencující sociologický přístup. Jestliže těsné spojení architektury s požadavky a potřebami společnosti, která problematiku umění architektury vlastně „tematizuje“, navozuje dost krystalizované sociologicko-estetické otázky po vztahu umění a techniky, pak sociologické ohnisko

<sup>22)</sup> Srovnej, Herbert Read, Art and Society, London 1945, str. 73

filmu je jinde. Mnohostranná strukturální závislost filmu na společenském pohybu je hypostazována do sociologicko-estetického tázání po vzbách mezi uměním a velkovýrobou i velkopodnikáním monopolistického stadia kapitalismu. Při úvahách nad jistě ne chudým inventářem sociologických problémů divadla jsme konstatovali, že divadlo je také provozním podnikem, že v něm se vzájemně prostupují aspekty umělecké, podnikové i obchodní. Vzhledem k výtvarnému umění tu nelze nezaznamenat rozdíl – ateliér, dílna umělce je oddělena od obchodního provozu a styk se „zákazníkem“ je částečně anonymní. Sociologie divadla však v komparaci proti analýzám filmu se však daleko více podobá bezprostřednosti maloobchodního podnikání. Divadelní společnosti renesančních historiones, jakkoliv závislé na svých patronech, byly na nádvořích krčem, kde se představení odehrávala výjimečně „face to face“ v přímém vztahu ke svému publiku. Herci podobně jako řemeslníci byli členy uzavřeného celku, jenž integruje společným zájmem umělecký i mimoumělecký kolektiv. Jakkoliv je tato forma typickým případem „maloburžoazního podniku“, umožňuje určitou intelektuální nezávislost, tvůrčí samostatnost, která individuálností svého vyjadřování připomíná osobitost výrazů řemeslníka. Kinematografické velkopodnikání s monopolistickými tendencemi koncentrace kapitálu je divadlu cizí a v praxi našeho věku vede v některých předních kapitalistických státech k rozpouštění divadel anebo k rozvoji manipulativních forem kontroly divadel. Pomocí subvencí, systému odměn a ideologických pák (sugesce divadla národa, státu – odtud státní, národní divadla) je „zařizován“ souhlas tvůrců s politikou třídní nadvlády. Stabilní a ambivalentní formy divadelního podnikání se postupně modifikují až do rozlišujících podob divadla kamenného a „malého“, zrcadlící starou historickou dichotomií v poněkud sublimovaných určeních. Dotvrzení a ilustraci sociologického faktu divadla jako „malopodniku“ tu však najdeme v mnoha rozbíhavých relacích.

Komparační nástin sociální a tudíž také sociologické problematiky ve čtyřech ne náhodně zvolených družích umění přesvědčivě dokumentuje fakt, že potenciální sociologie umění jako úseková disciplína obecné sociální vědy není dosud konstituována ani ve specifikaci svého předmětu. Existující koncepty teorie nezaručují celistvou podobu této disciplíny jako historicko-systematické vědy, neboť ve své obecné poloze jsou spíše nadempirickými doktrínami více či méně vnitřně konsistentními, ale v dialektické konkrétní totalitě nepostihujícími objektivní skutečnost toho, že umění je fenoménem sociálním. Z rozdílů, které jsme v našem srovnání naznačili, lze dedukovat kvalitativně zásadně odlišné okruhy sociálnosti jednotlivých druhů umění až do té míry, že předmět sociologie umění se ukáže nehomo-genní. To má své závažné důsledky i pro určení specifiky metod sociologie umění, které ve svých podobách empirických technik jsou povětšinou přijímány z jiných úsekových disciplín sociologie (např. ze sociologie veřejného mínění), kde problematiku uměleckého prožitku zachycují nanejvýš přibližně a nespecifikovaně. Sociologii umění však nelze redukovat ani na teorii umění jako sociálního jevu, byť by taková teorie byla budována podle všech metodologických požadavků – korektně a s vnitřní konsistencí jednotlivých tezí a axiomů. Klasická sociální analýza právě ve sféře prožitku umění může postihnout směr a směřování určitého způsobu myšlení a prožívání, mentálního reagování té které epochy, a výsledek formulovat jako víceméně „společný jmenovatel“ kulturního života. Lidé určité epochy chápali své vlastní prožitky sensibility a obraznosti v pojmech, které jsou sociologem či historikem odvozeny z uměleckých děl. Umění a jeho konkretizovaná entita-umělecké dílo je však jen jednou, omezenou sférou sociálního života, kterou expresivně zastupuje. Kdybychom při vši striktnosti interpretace chtěli odvozovat povahu, dominantní postoje a činnou sociální energii Čechů z díla Jiráskova nebo Alšova, došli bychom k deduk-

tivně korektnímu závěru, že hrdinství, mravní vznešenost, polárně dvouhodnotové mezilidské vztahy patří k určujícím typologickým znakům naší národní kolektivity. Subjektivně angažovaný závěr však není v teoretickém slova smyslu plně určen jen uměleckým dílem, ze kterého je odvozen. Jednota „pravdy“ a „fikce“, Dichtung und Wahrheit, patří k faktorům umění integrálně. Sociologická analýza však s tím počítá a musí směřovat k exaktní všestrannosti, tzn. musí tento korektně dedukovaný závěr verifikovat a konfrontovat s rozsáhlou empirií sociálního života, aby se dobrala pravdy intersubjektivní. Protokol všeobecné evidence je ve společenských vědách a zvláště v těch, které operativně zkoumají prožitkové sféry sociálního života, vždy neúplný a musíme jej chápat v pojmech kvantitativních, tzn. v rozlišeních typu většinou, převážně, v dominujícím směru atp. Teorie tu musí být těsně a bezprostředně zajišťována verifikací empirickou, přičemž způsob této verifikace musí být neilustrativní, všestranný v empirických technikách, respektující úměrně neúplnou indukci v šetřeních, která úplnou indukci nikdy zajistit nemohou.

Co nám tedy ve sporu o sociologii umění zůstává? Čím se můžeme orientovat a kde hledat optimální východiška?

Hledisko vědecké metodologie nás nutí nepřijímat pozitivisticko-empirickou koncepci, která je teorií nepřátelská a sociologii umění zakládá na pouhé empirické evidenci. Toto stanovisko je via facti pseudoempirické, neboť není schopno vymezit samotnou skutečnost, ke které se badatelsky vztahuje. Nedísponeje definicí skutečnosti a jeho výroky jsou konstrukcemi, vyjadřujícími expresí-záměr, intenci, tendenci výzkumníka a zároveň postihují určitou část, fragment skutečnosti, aniž by tyto poznatky podrobovalo teoretickým procedurám verifikace.

Na druhé straně klasická sociální analýza odvozená z analogií a jiných sociálních jevů než jsou fenomény umění, představuje logickou aplikaci, která

není adekvátní. Neodpovídá strukturálně diferencovanému předmětu – jevům různých uměleckých druhů alespoň ne v tom, že by všestranně i adekvátně explikovala určující strukturální a funkční vztahy a souvislosti umění jako sociálního fenoménu. V pojmu „umění“ jsou obsaženy hodnotové vazby, interrelace prožitkové, hybné pomíjivé procesy exprese i sebeexprese, jejichž částečná evidence je sice možná (o tom svědčí existence věd hodnotových), nicméně diferencovanost těchto subjektivních složek v jednotlivých druzích umění je natolik rozsáhlá a podstatná, že jejich zobecňující souhrnná ontologická charakteristika naráží na mimořádné procedurální potíže. Sociální filosofie umění se tedy nezřídky omezuje na singulární konstatace, generující z nějaké apriorně dané soustavy pojmání sociální skutečnosti. V rámci této soustavy jsou jednotlivé teoretické výpovědi platné, avšak obvykle nemají zajištěnou strukturálně korespondující vazbu k empirii umění anebo je tato mnohonásobná síť vazeb naznačena jen generálně v pojmech logického odvozování. Korelace k faktům umění je sporná a zpravidla jen víceméně potenciální.

Marxistická metodologie vědeckého poznání vychází z předpokladu dialektiky dvou sérií, které jsou natolik vzájemně podmíněné, že nemluvíme o významové prvotnosti jedné či druhé. Prvou představuje progresivní linie teoretických rekonstrukcí, metodologicky korektních reflexí (se vši výbavou logické, sémantické a historické verifikace) a druhou sukcese změn v oblasti experimentálně-faktických indikací. Marxův předpoklad jednoty teoretické reflexe a empirie varuje chápat vztah těchto dvou rovin analýzy disjunktivně a počítá s jejich organickou jednotou, kterou lze postihnout v dialektice poznání. Inspirován Hegelovým „konkrétním všeobecnem“ postuluje Marx tuto gnoseologickou jednotu v pojmu konkrétní totality. Myšlenková reprodukce konkrétní empirie zachycuje v rovině pojmového myšlení jednotu rozmanitého tak, jak existuje ve skutečnosti,

tj. racionálně pochopenou ve své vnitřní struktuře, v rozporech i v historickém pohybu. Marxismus usiluje adekvátně vyjádřit realitu světa v souvislé, ucelené poznatkové struktuře, ve které všechny jednotlivé výroky a teorematata jsou logickými konsekvencemi čelných axiomů struktury. Tato syntaktická jednota však není spekulativně umělá, není jen jednotou racionality subjektu, nýbrž konkrétní totalitou, tj. výrazem dialektických energetických vazeb mezi konkrétností empirie a antispekulativní konkrétností teoretických abstrakcí. Sociologie – byť Marx samotný tohoto termínu neuzívá – není tedy jen souborem spekulativně subjektivních konstrukcí o společnosti, jak důrazně odvozuje Lenin v polemice s Michajlovským, ale stejně tak ji nelze redukovat na souhrn deskriptivních technik empirických výzkumů, na „vědu metodologickou“, jak soudí Paul Lazarsfeld. Je totiž vždy pojetím sociální skutečnosti a jako taková teorií reprodukce konkrétní reality. V pozadí této teze je Marxův požadavek jednoty logického a historického ve výkladu sociálních jevů a předpoklad nutného metodologického postupu od sféry konkrétní empirie do oblasti zákonů, tj. do roviny zobecňujících soudů. Že tento Marxův předpoklad vyžaduje mimořádnou explikativní a metodologickou aktivitu je nabitě-dni. Nezbytnost neustále verifikovat vlastní pojmový aparát spojená se schopností pružně konfrontovat vlastní empirii s různými stupni teoretické úvahy, která z výše dialektické racionality neustále prohlíží proud dění, má korigovat ony známé výchylky sociálních analýz: systemizovanou spekulaci, nekorespondující s dynamikou empirické skutečnosti (věda je tu jakýmsi magazínem hotových obecných tezí) a empirismem, jenž bez dostatečného teoretického zázemí povyšuje singulární empirické výpovědi do roviny výroků obecně platných pro tu či onu část reality.

Marxova dialektika je pro úvahy nad možnostmi sociologie umění neobyčejně orientující, neboť její autor ve výstavbě vědy operuje s dialektickou stup-

ňovitostí. Předmarxovská věda se namnoze přidržovala lákavého poznatku, podle kterého určité obecné teze a výroky, které se konstituovaly na základě velice přísné a heuristicky exaktní indukce empirických dat, jsou obecně aplikabilní alespoň v dané, vymezené sféře skutečnosti. Navíc: technikou analogie jsou použitelné a operativní i za hranicemi tohoto výseku skutečnosti, odkud byly induktivně vyvozeny. Marx však ve svých historických monografiích dokázal, že možnosti aplikability určitých indukovaných obecných výpovědí nejsou jednoznačné. Tradiční vicovský historismus tu prošel transformací, kterou označujeme jako marxistické konkrétně-historické pojmání jevů a procesů. Obecnost určité teze vyjadřuje jen určité obecné rysy reálné skutečnosti, a tak v jistých mezích připouští rozmanitost výkladu jednotlivých konkrétních faktů. To kytá možnost dávat přednost jisté redukci a také ji adekvátně pružně interpretovat. V hranicích metodologicky vědecké korektnosti pak lze modifikovat i další výklady jednotlivých forem redukce. Z obecné teze lze tedy derivovat konkrétní konsekvence, které jsou navzájem odlišné.

Důsledky Marxovy dialektiky, postulované gnoseologie jsou i pro sféru sociologie umění dalekosáhlé. Na prvním místě stvrzují zásadně fakt, že mezi obecnými soudy a tezemi sociologické teorie a zkoumanou empirií není jednoznačné aplikability. Tyto formule a výroky obecné teorie nemají v technice empirického výzkumu bezprostřední a přímou vysvětlující hodnotu. Tak axiomatický výrok typu: „Umění je sociálním jevem“ zahrnuje tolik konkrétních modifikací a velké množství složek „sociálnosti“, že v praxi empirického šetření není efektivním nástrojem k interpretaci získaných empirických dat. Pravdivostní hodnota této teze však není zpochybňována, neodpovídá pouze hodnotě aplikativní. Její použití v empirickém výzkumu např. ve funkci pracovní hypotézy je málo efektivní, neboť pracovní hypotéza musí být jednoduchým tvrzením, které používá jednoznač-

ně definovaných pojmů. Každý empirický výzkum sleduje dostupné, sledovatelné jevy a jeho cíl je připraven a určován teoreticky, tzn., že teorie umožňuje formulovat hypotézy a relativní informace o tom, jakou redukcí počtu znaků možno provést. Výrok „umění je sociálním jevem“ však v hypotetické podobě takovou redukci – právě pro svou maximální obecnost – neumožňuje. Z tohoto hlediska je ostatně i Silbermannova teze, že „jediným předmětem sociologie umění je umělecký zážitek“, neefektivní trivální. Obecné výpovědi teorie však musí – má-li být daná disciplína soustavou – zahrnovat otázky, které lze specifikovaně rozložit do nižších stupňů obecnosti, a to až do takových podob, které mohou být pracovními hypotézami empirického šetření. Takové teoretické výroky nižšího stupně obecnosti nesmí být nejobecnějším tezím kontradikcemi a mají přitom obsahovat informace o tom, které znaky a jevy je nezbytné zkoumat a v jakých vztazích získaných informací lze verifikovat platnost tvrzení v hypotézách obsažených. Tvoří tedy jakési střední pásmo teoretických formulací, které jsou vzhledem k nejobecnějším a určujícím tezím systému ve vztazích logické konzistence a „konkrétnější“. Směrem k oblasti empirie, to znamená: k regulativním postulátům empirických technik, pak fungují jako „abstraktnější“ a také normativnější premisy praktického výzkumu, které badatel-empirik adaptuje do podob pracovních hypotéz jako primární součást své výzkumné práce. Tyto teoretické výroky se mimo jiné liší od soudů nejvyššího stupně obecnosti také větší aplikovaností, což je také pro jejich místo v systému symptomatické. Nicméně toto místo v systému je ve srovnání s konzistencí tezí nejobecnější daleko relativnější, takže struktura výroků středního pásma systému je poměrně mobilní. Empirické procedury totiž teoretické teze středního pásma neustále modifikují, potvrzují anebo jejich evidenci popírají. Tak se ve vzájemném pohybu všech tří pásem realizuje vývojová otevřenost celého systému „navenek“ – vzhledem ke skutečnosti.

Spor o sociologii umění vyžaduje tuto nezbytnou konfrontaci metodologického rázu, pokud se nemá vyčerpávat v dílčích polemikách a v návrzích teoretických vizí příští úsekové disciplíny. Nechceme rozšiřovat počet takovýchto „projektů-vizí“ a přidržíme se věcného obrazu skutečnosti. Existuje teze předpokládající, že umění je sociálním fenoménem, tzn. vychází předpoklad pro možnou existenci speciální vědecké disciplíny – sociologie umění. Historie stvrzuje, že tato teze může mít povahu axiomatickou – z mnoha přístupových cest ji dokládají výzkumy a analýzy jednotlivých uměnověd (teorie literatury, hudby, výtvarného umění, architektury, užitého umění, filmu, masové kultury atd.), estetiky, sociologie a sociálních věd a zvláště průkazně pak historie, a to jak obecné dějiny, tak zvláště úsekové dějiny kultury. Specifičnost „sociálnosti“ fenoménu umění je však v jednotlivých druzích umění značně nestejnorodá, diferencovaná, takže vymezení a relevantní určení společného předmětu sociologie umění je stále ještě ve fázi hledačských diskusí a sporů. Tento stav „přípravných“ zkoumání však nijak nepřerušil konstitutivní rozvoj ve vědeckém sledování vlastní problematiky umění jako sociálního jevu. Rozvoj takového bádání zaznamenáváme ve velkém množství vědeckým a odborných prací, které se tematizovaně specializují jako sociologie literatury, hudby, divadla, filmu, výtvarného umění, architektury, užitého umění, masové kultury, z nichž nemálo dosahuje významné úrovně co do metodologické serióznosti. I zde však nemůžeme popírat určitou vývojovou nerovnoměrnost a s jistou mírou přibližnosti lze konstatovat, že ve světovém měřítku jsou nejvýše práce ze sociologie hudby a výzkumy z široké oblasti masově-komunikačních prostředků. V prvním případě je snad poměrně vysoký stupeň rozvoje, rozpoznatelný ostatně i z kvantity prací, podmíněn historií hudebně-vědeckých bádání, do něhož záhy zaintervenovaly i disciplíny jako psychologie, fyziologie, fyzika atp., zejména v experimentálním zkoumání na přelomu

století. V úvahu lze brát také fyzikálně-objektívni charakter hudebního materiálu a z toho plynoucí relativně asemantickou povahu hudebního projevu, jenž tím získává na explikativní přesnosti. Pokud konstatujeme zajisté rozsáhlý rozvoj sociologie jevů masové kultury, pak to přímo úměrně souvisí s klíčovým významem „masové komunikace“, plnící v moderní společnosti mnoho funkcí politických, manipulativních a přímo mocenských, takže nezřídka splývají s otázkami existence toho kterého společenského systému, s integritou jeho funaujících složek a s jeho rovnováhou, či se stupněm funkčních poruch. Neméně neuralgickou otázkou při specifikaci sociologie umění je relace této disciplíny k sociální psychologii. Frederick Antal, Löwenthal, Kenneth Smith a řada dalších autorů nezřídka zaměňuje sociologickou interpretaci uměleckého díla za sociálně psychologické přístupy. Antal si dokonce stěžuje, že neexistuje dosud vypracovaná „psychologie tříd“. Nemálo sociálních filosofii umění je de facto sociálně psychologickou interpretací. Sociální psychologie koliduje na pomezí sociologie a psychologie. Zkoumá psychické jevy a chování jednotlivců determinované životem v společnosti. Když Wilhelm Wundt začal uvažovat o psychologii národů, dal základ vzniku této hraniční disciplíny, která má ovšem se sociologií společný předmět. Jemný rozdíl tkví ve faktu, že sociologie zkoumá objektivní zákony společenských procesů, kdežto sociální psychologie se soustředí na otázku, jak se tyto procesy odrážejí ve vědomí lidí; jak formativně utvářejí jejich postoje, názory, přesvědčení. V tomto smyslu celá oblast zkoumání společenských funkcí uměleckého díla patří do sociální psychologie, kdežto problémy rozšiřování, institucionalizace, sociální prestiže umělců jsou sociologické par excellence. To také několik badatelů vedlo (Escarpit) k přesvědčení, že jen tato „třetí dimenze“ je sociologií umění a veškeré další výklady o uměleckém díle patří do estetiky.

Perspektivy možné soustavy sociologie umění jako

úsekové disciplíny, která by výzkumy jednotlivých druhů umění integrovala do koherentního celku však nejsou nerealizovatelnou utopií také z hlediska metafedy, tj. z hlediska metodologie výstavby vědeckých systémů, Marxův revolučně objevitelský koncept výstavby vědy, přesvědčivě vyjádřený mimo jiné v rozpracování kategorie konkrétní totality, skrývá reálné šance také pro sociologii umění. Různorodý soubor poznatků a teoretických postupů i procedur, jak je nacházíme v jednotlivých druzích umění, musí ovšem projít aprobací této objevné metodologie. Jinak se nevyhnutelně nachází mimo oblast jednotného, vnitřně strukturovaného systému, činícího si nárok na titul systému vědeckého. Vždyť ani ověřeně a exaktně pravdivá evidence sociálních jevů nezaručuje ještě legitimitu vědy, která je poznáním systemizovaným, sjednocujícím procedury racionální interpretace problematizující samozřejmou, nereflektovanou skutečnost metodologicky cílevědomým testováním.

Vznik samostatné úsekové disciplíny – sociologie umění – tedy nijak radikálně nezpochybňujeme, jak činí Fügen a nemálo dalších autorů. Střežíme se však i velkorysých mystifikací, které neprůkazně hovoří o sociologii umění jako již o nesporné, existující skutečnosti.

Spor o existenci sociologie umění si vynutil analyticko-syntetický úvod. Nicméně náš „úvod do sociologie umění“ se nechce ztotožnit s oním titulem mnoha knih, které čtenáře encyklopedicky provázejí problematikou té či oné vědecké disciplíny. Slovo „úvod“ nám zde reprezentuje poněkud jiný smysl: chce soustavnou analytickou obhlídkou základních dimenzí problému „sociálnosti“ umění dojít k syntetizujícímu obrysu té nadmíru rozsáhlé a nestejnorodé problematiky. Má tak být analyticko-syntetickým v s t u p e m do oblasti, která by měla být usoustavněna – a chce tak být snad i ambiciózním úvodem k takovému usoustavnění.

## Umění jako sociální fenomén

Věta položená do záhlaví další kapitoly našich úvah byla už od osmnáctého století evropského intelektuálního vývoje nastolena v podobě axiomatické, tzn. její platnost byla jakoby natolik ověřená a všeobecná, že jí nebylo nutno dále dokazovat. Její reálný obsah ovšem nebyl vyňat z koloběhu vývojových proměn.

Lidé se už od ranných počátků své společenské vzájemné koexistence setkávali se zvláštními jevy (které postupně specifikovali funkcí „být uměním“), z interakcí, jimiž evidovali zážitky, jež nebylo možno plně ztotožňovat se zážitky vznikajícími s jinými, praktickými odrazy okolního světa. Jevové podněty takových zážitků fungovaly jako magické signály, po kterých se dostavovaly složitěji koordinované pocity uspokojení, ona psychická libost, kdy subjekt a objekt splývají v takřka homogenní kvalitě antropomorfního sblížení. Od zhodnocení takového zážitku člověk přešel k jevovému nositeli či entitě, která jej podněcovala. Na tomto místě není třeba vykládat znovu dějinnou problematiku vzniku uměleckého díla. Funkce uměleckého díla v počátcích víceméně rudimentárně splývaly s poznatky a hodnotami nepřesně rozlišenými, takže názorový celek prvotních lidí byl veskrze prodchnut afektivními a emotivními prvky, které zásadně určovaly chování v těchto společnostech. Vědomí emancipovaného a individualizovaného uměleckého prožitku je historicky velmi pozdní a souvisí s celkovým dějinným procesem individualizace. V popředí naší pozornosti je

něco jiného, stroze řečeno: sledujeme ony fáze rozvíjejícího se individualizačního procesu, kdy lidé si začali všimnout faktu, že tzv. jevy umělecké, jejichž impulsy mnohostranně či individuálně prožívají, jsou velmi pravděpodobně podmíněny též faktory a významy nacházejícími se i mimo vlastní dílo. Většina zážitků člověka vyniká individuální zaměřeností, neboť probíhají v autonomní sféře jednotlivcovy psychiky, i když jsou pochopitelně spoluurčovány externími vlivy (např. reakcemi sousedů na stejný podnět při kolektivním vnímání). Zážitek z interakce s uměleckým dílem však zřetelněji a podstatněji zvýrazňuje psychické potence každého jednotlivce, a jakoby stupňuje vědomí vlastní individuality. Výraz „jakoby“ je tu vymezující, neboť v uměleckém zážitku si, přesněji řečeno, uvědomujeme, že svět lidí je zčásti privátní, individuální, a zčásti společný, sociální. Význačnou podmínkou takového rozlišení, v němž umění jako způsob prožívání poukazuje k něčemu jinému, je přístup, jenž umělecké dílo nepovažuje za mystérium, po jehož mimouměleckém smyslu není dovoleno se ptát. Stylizovaná, formální řeč umění je mimoumělecké sociální reality sice vzdálená, ale zahrnuje její výklad pro toho, kdo i mimo rámec výrazových možností umění disponuje s vědomím jasně rozdílu sebe i světa. Onen diferencující moment „individuálního“ a „sociálního“ se nejvýrazněji rozprostírá ve zkušenosti konfliktu sebe i celku, tj. zvlášť tehdy, jakmile je mé vědomí prostoupeno strastným pocitem rozporu mezi mým jedinečným zájmem a zájmem celku, do něhož jsem situován. Faktem kolektivního uvědomění se rozdíl mezi individuálním a sociálním stal už dávno a Řekové jej v příkazu harmonického sjednocení zájmů obce a jedince učinili předpokladem smysluplného života. V evropské historii se konfliktní varianta původního rozdílu poprvé obecněji vynořuje v renesanci, kdy se medituje nad protikladnou odlišností „života soukromého“ a „veřejného“ a kdy osobní zájmy, přání i ambice se kladou nad do té doby univerzální nor-

my náboženských dogmat a vyhláší se jako práva. Konfliktní trend difference zde manifestně počíná a kulminuje v osmáctém století, kdy nabývá i výmluvné teoretické podoby. J. J. Rousseau kodifikuje obecně cítěný konflikt do svého konceptu společenské smlouvy mezi jednotlivcem jako suverénním subjektem a mezi společností, usilující o nalezení takové „formy sdružení“, která by jedince chránila o zároveň mu umožňovala, aby poslouchal sebe sama a „i když se sloučí se všemi, zůstal svobodným jako dříve.“<sup>1)</sup> Rousseauovy koncepte funkčního uspořádání zájmových vazeb jedince a celku vyrostly z poznání antagonistických nesouzvuků v organizaci feudální společnosti a staly se – právě proto, že kodifikovaly teoreticky průkazně tento disfunkční konflikt – podkladem revolučního vystoupení francouzských revolucionářů, kteří jej vyzvedli na štít svého programu. Zásadní a všeobecně reflektovaná odlišnost „individuálního“ a „sociálního“ prostupuje všechny složky společenského života a stává se zásadní podmínkou vzniku vědy o společnosti tak, jak se emancipuje v průběhu devatenáctého století pod názvem sociologie. Pro naše účely je naprosto nezbytné blíže vymezit – s ohledem na rozdíly mezi „individuálním“ a „sociálním“ – povahu a ráz sociálního. Bez toho nelze specifikovaněji hovořit o umění jako jevu sociálním.

Pod adjektivem společenský, sociální ap. rozumíme rozlišující určení, odvozené od teoretického výměru společnosti. Anž bychom chtěli suplovat složité analýzy obecné sociologie, vyjdeme z racionálního předpokladu, že společnost je jistým typem integrované soustavy sociálních funkcí. Výchází tautologii lze korigovat, jakmile zpřesníme pojem sociální funkce. V pojmu „funkce“ vystihujeme určité tendence podmíněné, stimulované a zaměřované zájmy. Dynamické tendence subjektu si vytvářejí i odpovídající nástroje

<sup>1)</sup> J. J. Rousseau, O společenské smlouvě, Praha 1949, str. 22

zásahů do skutečnosti. Funkce sociální vznikají jako  
důsledek toho, že jednotlivé individuální zájmy jsou  
řadě individuí společné v koexistujících a ve vzá-  
jemně odvislých vztazích spolu žijících. Tak vzniká  
celistvé seskupení, jehož specifická určení se nevyčerpá-  
vají individuálními zájmovými zřeteli, ani jejich  
shrnujícím součtem, nýbrž které jsou dány právě zře-  
telem k celku nenáhodně spojených individuí. Tyto  
celostní zřetelové, vyznačující se jednak trvalostí, stá-  
lostí a jednak proměnlivým rozvojem různě početných  
skupin individuí, představují společenské zájmy ve  
vlastním slova smyslu. Kterákoliv sociální funkce se  
pak směrem k jednotlivci bude vždy jevit, zájmem  
podmíněná a navozená, jako individuální vazba, tj.  
jako zvláštní skutečnost, jako specifické sociální  
jsoucnost. Společenská skutečnost je tedy konsti-  
tuována především vazbami nad-individuálními, které  
jednotlivce poutají přímo i nepřímo. Dialektika vazby  
jedinice a celku byla ovšem v teorii osmnáctého a  
částečně i ve století devatenáctém a dvacátém,  
právě drásavě konfliktním vědomím reálné nerovno-  
váhy na vrub jednotlivce, zřetelně porušena. Romanti-  
kové povýšili konfliktní problém jedinec-sociální ce-  
lek na základní a jedinci se vši produktivní rozmani-  
řostí jeho projevů (tedy i v umění) přisoudili většinu  
autentických kvalit, originálních hodnot a pochopi-  
tečně i práv. Všeobecně sekundární znehodnocování  
sociálního jsoucna patrně proniklo i do výkladů He-  
gelových, jemuž je společnost „druhou přírodou“.  
Přírodní podstata, alias tzv. přirozenost člověka, je  
horlivě hledána; postupně nabývá posvátného  
vzezření a socializačním procesům je přisuzována  
role ničitele právě, původní přirozenosti člověka. Tuto  
antidialektickou, krátkozrakou jednostrannost, zamě-  
ňující metodologický zlozvyk za autoritu humanismu,  
eliminovat teprve Marx, a to už ve svých prvních  
teoretických konceptech. V souvislosti s výkladem  
člověka pojednával o jeho „bytostné“ podstatě a spe-  
cifikoval jej pomocí „lidsky bytostných sil“, aby se  
vyhnul nedialektické konfúzi navozené polárním pro-

tikladem individuální přirozenosti a sociálního cha-  
rakteru jedince, jenž, ve své sociálnosti, je sám sobě  
totálně cizím. Marx-sociolog se poté dopracovává  
k dialekticky všestrannému vymezení, které člověka  
pojímá jako „průsečík sociálních vztahů.“<sup>2)</sup>

Romantický antagonismus „sociálního“ jako nad-  
individuálního jsoucna jedinci odzrozeného, kdy „in-  
dividuálnost“ je výlučně spojována se spontánními  
aktivitami, s kvalitami originální tvořivosti, byl ovšem  
podmíněn též objektivní existencí svézákonné auto-  
nomie sociálního jsoucna. Nadindividuální vazby se  
zpředměťují do celé sítě sociálních útvarů, institucí  
a zařízení, které jsou ve složitých strukturách více  
méně nezávislé, svěbytně emancipované vůči společ-  
enským subjektům. Romantičtí antisociální kritikové  
tuto řádovou, autonomní nezávislost chápou jako  
antagonismus. Také Marx v teoretické reflexi diagno-  
stikoval rostoucí odcizení sociálních, nadindividuál-  
ních sfér institucionálních i funkcionálních, nicméně  
na rozdíl od romantiků spojil je konkrétně-historicky  
s určitým typem sociálního uspořádání, s kapitalis-  
mem. Marxistická metodologie pojímá fundamentál-  
ní otázku povahy společnosti dialekticky: vycházejíc  
od skutečně činných lidských individuí soudí, že  
společenské instituce, útvary i organizace sice žijí  
svým vlastním, autonomním životem, nicméně tento  
„samopohyb“, regulovaný tendencemi funkcionálního

<sup>2)</sup> Pokud Marx v Kapitálu a v Ekonomicko-filosofických  
rukopisech používal pojmu „přirozenost“, tedy, na rozdíl  
od psychologizujících adorací romantiků, sociologicky. Li-  
šil „obecnou lidskou přirozenost“ odkazující k lidské pod-  
statě („Wesen“) a „modifikovanou lidskou přirozenost“ spo-  
jovanou s determinací příslušného historického období.  
V Manuscriptech poukazuje na nově vzniklé potřeby, které  
nejdou člověku dány, ale kterých nabývá životní situova-  
ností v konkrétní historické epoše. „Potřeba peněz“, píše,  
„je tedy pravá, ekonomii vytvořená potřeba a je to je-  
diná potřeba, kterou ekonomie vytváří...“ Později však  
pojmem „lidské podstaty“ zcela opustil pro jeho nehisto-  
rickost. Sociálně-historický proces zespolčenštění indivi-  
dua se mu stal pro určení člověka zásadním, neboť v něm  
je „příroda stále víc a víc pro člověka“.



optima, je podmíněn činností zspolečněštěného individua, jehož individuální existence je limitním předpokladem vzniku jakéhokoliv sociálního jsoučna. Odtud klasické tvrzení, že „člověk je průsečíkem společenských vztahů“, zahrnující i předpoklad, že jakákoliv sociální potřeba, společenský zájem může být uvědomován vždy jen individuálně, a sociálním se stává až tehdy, jakmile je sdruženými jednotlivci za takový uznán.

Koncepce činného člověka nutně vychází z reality sociálních vazeb, v nichž se činná produktivita jednotlivce objektivuje. Premisa obapolné závislosti činného jedince a nadindividuálního celku Marxovi umožnila neromantickou diagnózu odcizení, jehož ničivý trend spojil s kvalitami určité sociální organizace, s typem dělby práce, a protože lidé jsou „tvůrci i aktéry svých dějin“, historická perspektiva jejich osvobození je dána nutností pozitivně překonat toto odcizení. Zatímco připravovatelé francouzské revoluce, moralisté a sociální reformátoři, včetně romantických rebelů, evidovali konkrétně historicky podmíněnou formu odcizení v imperativu naprosté a programové roztržky individua a společnosti. Marx z ní analyticky odvodil imperativ poznání a činného přetváření: „Podoba společenského životního procesu, tj. materiálního výrobního procesu života, shazuje se sebe mystický mlžný závoj teprve tehdy, až se stane produktem svobodného společenského sdružení lidí a bude pod jejich vědomou plánovitou kontrolou.“<sup>3)</sup>

A tak jestliže Montesquieu postihl relativně a objektivně vymezenou formu autonomie sociálních institucí ve výroku, jenž této nezávislosti přisuzoval energii vlády nad člověkem („Institute tvoří lidi“), pak Marx v komplexní historické analýze dokázal, že tyto destruktivní procesy jsou zakotveny ve způsobu výroby a ve výrobních silách, představujících jeho základ.

<sup>3)</sup> Marx-Engels, Německá ideologie, str. 17

Pozdržíme-li se nyní u oblasti sociálního jsoučna nebo „sociálna“, připomeňme si, že tato sféra je neobyčejně členitá, diferencovaná a nezahrnuje jen zpředmětněné formy organizace, institucí a materiálních entit příznačných svými funkcemi v rámci sociálního systému. Do sféry objektivního sociálního jsoučna patří též nemateriální vztahy mezi lidmi a v neposlední řadě i odrazy všech fragmentů sociální reality ve vědomí lidí. Formy duchovní reprodukce sociální skutečnosti, podmíněné organickou výbavou vědomých subjektů, se neustále vystupňují do nových, konkrétních tvarů. Sociální jsoučno obsahuje také množství duchovních odrazů společenské skutečnosti, názorů, ideologických reflexů a kulturních tvarů, které se vykazují vysokým stupněm proměnnosti, přičemž některé z těchto psychosociálních názorových forem jsou pro existenci systému mimořádně významné. Společenský systém vyrůstá z materiální základny výrobního způsobu, nicméně s tím, jak je strukturovanější, složitější, vyžaduje si také integrující zpevňování vazeb nadindividuálních. Jednotlivci – tvůrci i objekty systému – jsou v organizovaném sociálním jsoučnu vázáni kromě bezpočtu jiných determinací také konsensem názorovým, společnou ideologií. Když Marx hovoří o ideologii jako o „falešném vědomí“ aktuálního, souvisí to s jeho kritikou německé idealistické filosofie, která má vládnoucí tříde „vytvářet iluze“ o ní samé, zatímco ostatní mají k těmto myšlenkám a iluzím spíše trpný a receptivní postoj. Kritika německé ideologie je Marxovi především kritikou společenské praxe, demaskováním německé mizérie, neboť: „Vědomí si skutečné může domýšlet, že je něčím jiným než vědomím existující praxe.“<sup>4)</sup> Ideologie rozvíjejí třídy vedené svými třídními zájmy a tvoří tak soustavy iluzí, které mají harmonizovat vnitřní antagonismy systému. Svět tudíž vykládají tak, jako kdyby reálný vývoj společnosti měl svůj zdroj v ideách, ale ve skutečnosti jsou jen ozvěnou a odrazem hmotných podmínek i antagonistických vazeb systému. V této souvislosti Marx ope-

ruje s pojmem „literární představitelé třídy“, přičemž v tomto quasipejorativním kontextu jde o postižení sociální role ideologů vládnoucí třídy. S určitou nepřiměřeností Marxovy terminologické konvence se nezdá lícitovat, zejména tehdy, jakmile se ignoruje nástrojová povaha jeho pojmosloví.<sup>5)</sup> V textech klasiků se však objevují formulace obsahující zjevný předpoklad významné energetické razance ideologických názorů. Engels v dopise Konradu Schmidovi (z 27. října 1890) dokonce uvažuje o tom, že ideologické názory „působí zpětně na hospodářskou základnu a mohou ji v určitých mezích modifikovat“. Možnost jiného uchopení ideologie, která není bezpodmínečně systémem myšlenek sociální skutečnosti zkreslujících je sociologicky velmi žádoucí.

Ideologii můžeme operativně chápat jako názorový výraz sociální skutečnosti, přičemž obsah ideologických soudů je dán zájmy, potřebami i perspektivami sociálních skupin. V tomto smyslu lze kterou-

<sup>4)</sup> K. Marx-B. Engels, Německá ideologie, str. 33

<sup>5)</sup> Kolem mladomarxovské nomenklatury „ideologie“ se rozvinula doslova eristická bouře. Podnětem k ní byly, vedle politických motivací, také málo jednoznačně pojmové koncepty klasiků. Také Engels v Anti-Dühringovi spojuje ideologizování s iracionálním fantazírováním, s nutností zaplňovat „nespočetné mezery“ ideologických systémů „vlastními výmysly“. Proti tomu Marx poněkud posunul význam slova ideologie v předmluvě „Ke kritice politické ekonomie“, kde mluví o ideologických formách, ve kterých si lidé uvědomují reálné konflikty. Šířeji používá pojmu ideologie Lenin. Nicméně ani tyto pochopitelné konfuze nemohou nijak zásadně zvrátit význam ideologických konceptů pro analýzu sociologa, jemuž jsou vždy materiálem prvotním a po korektní interpretaci vypovídají o psychosociální aktivitě té které doby či společnosti nadmíru fundamentálně. Vždyť samotný fakt, že Marx používal pojmu ideologie s jistou negativní pejorativností je validním datem sociálního chování. Svědčí o tom, jak kriticky pojímal společenskou praxi německé mizérie a jak analyticky explikoval ideologické přepisy této bídné skutečnosti. Z bídy filosofie lze interpretačně odkrýt nejen filosofii bídy, ale též relevantní podoby bídné sociální skutečnosti.

koliv společenskou epochu, dobu, systém analyticky rozpoznat také z její ideologie nebo z ideologií. Závažné otázky sociálního systému vyplývají z nadindividuálních materiálních i duchovních výrazů společenského života, a to zejména tehdy, jakmile vyjadřují více než individuální zájem, přání, postoj, perspektivu.

Ideologické koncepty sociologovi svědčí a vypovídají o tom, které hodnoty lidé preferují či v minulosti preferovali, v zajetí jakých iluzí se nacházeli a které vize je vedly. Jejich „přiměřenost“ či „nepřiměřenost“ dokumentuje převažující i skryté tendence, které povahu a úroveň systému odstíněně a různorodě charakterizují. Příznakově relevantní skutečnosti moderních systémů je fakt, že psychosociální sféry společenského jsoucna se osamostatňují a mnohé jejich formy se jeví jako po výtce autonomní, na primárních složkách společenského života jakoby nezávislé. Usoustavňují se do „forem vědomí“ a na rozdíl od rozptýlené, nesoustavné mentality či kolektivní psychologie jsou „vědomím systematizovaným“. To se ve vysoké míře týká umění. Pokud akcentujeme až do axiomaticky nepochybené formule větu: „Umění je sociálním jevem“, po tihujeme tím gnoseologicky neobyčejně adresný fakt, že umělecké dílo vždy nese nějaké sdělení o limitovaném sociálním prostoru, z kterého generovalo. Zdali jde o informaci relevantní či nikoliv, je otázkou další verifikující analýzy, nicméně proto, že umělecké dílo je „veličinou nestálou“ (pohybem v čase, v sociálním rámci i v aktuální kulturní tradici je percipováno prismaticem těchto změn, a tak se permanentně konkretizuje v nových sociálních významech), spočívá jeho dynamická konkretizace také v neustálém vyjevování podstatných složek sociální reality. Jevy umění korespondují s empirií sociální skutečnosti, aniž bychom tu museli předpokládat kantovské dělení reality na svět fenoménů a noumenální svět „věci o sobě“. Oddělující význam slova „korespondence“ (korespondují spolu dva oddělené, nezávislé jevy) nutno korigovat soudem,

v němž je umělecké dílo jevovým výrazem sociálního jsoucná, jehož nadindividuální korelace a vazby duchovně vyjadřuje i předmětně značí. Z fenoménu uměleckého díla není třeba husserlovsky dedukovat „věci“ ze subjektivity vědomí, neboť umění je specifickým případem sociálního jsoucná, je vyvinutější a usoustavněnou formou duchovní produkce zespolečenštělého individua. Univerzum jeho rozvinutosti je mimo jiné vyjádřeno i stupněm rostoucí nezávislosti na určujících, předmětných složkách sociálního jsoucná. Jde však o nezávislost relativní, danou rostoucím počtem vztahů k dalším složkám sociálního jsoucná, které stupňují emancipující specifikační umění, které je stále řádovější, ale zároveň a úměrně své nezávislosti existenciálně závislejší na určujících materiálních faktorech společenské soustavy. Jestliže v mytologii a ve středověkém umění architektury je tvůrce kolektivní anonymizací vktoven (svým uměleckým výkonem) do sítě neuměleckých činností, pak vědomí autonomní, samostatné produkce není u něho ještě rozvinuté. Středověký pojem „umění“ značí zručnost duchovního a tělesného života a pokrývá též intelektuální výkony užitě vědy. University udělují titul „mistr svobodného umění“ a jejich oficiální název zní, alma mater scientiarum et artium – živná matka věd a umění. Přímá závislost na materiální základně, na předmětných složkách sociálního jsoucná, nevyděluje zásadně tvůrčí výkon z ostatních forem činných projevů středověkého člověka. Sochař je prestižně vzato „méněcenný“, neboť pracuje manuálně, a tvůrce – architekt ještě v renesanci představuje typ homo universalis – jeho tvůrčí výkon není odlučně specializován ze soustavy činností ostatních. V osmnáctém století se i v teorii odděluje věda od umění definitivně a emancipující autonomizace probíhá i uvnitř umění samotného. Od umění jako „všeobecné zručnosti“ se diferencují „umění krásná“ (Fine Arts). Vydělující proces je znásoben rostoucím i autoritativně zevšeobecněným vědomím, že vládnoucí vrstvy sociální moci už nemohou

ovlivňovat vývoj pravého uměleckého vkusu. Specifická emancipace se zdá být totální. Emancipace však není totožná s nezávislostí. S rostoucí složitostí a strukturální členitostí společenského života je sice umění jako duchovní produkce stále intenzivněji „specifická“, nicméně to, zda umělecké dílo bude sociálně realizováno, tzn. zda bude šířeno, distribuováno a honorováno, závisí na vůli vládců oficiálních společenských institucí jakými jsou nakladatelství (vystřídala patrony), galerie ap. Jestliže ještě Thomas Gray, autor proslulé básně osmnáctého století – Elegie na vesnický hřbitov – dal vydělat svému nakladateli obrovskou sumu peněz, protože „bylo pod důstojnost gentlemana“ brát za svoje „inventions“ peníze, pak ve století devatenáctém publikace, tj. zveřejněním zkonkretizovaná existence mnoha uměleckých děl, byla už přímo závislá na oficiálních institucích společnosti, jakkoliv byla tato závislost skrytá v rostoucí neprůhlednosti vazeb sociálního systému. Když Hogarth vystoupí se svou říznou karikaturou, na které Pope bílí Burlington House a stříká barvu na kočár vévody z Chandos, nejde tu pouze o estetickou polemiku proti palladiovskému akademismu Anglie osmnáctého století. Read právem konstatuje, že Hogarth představuje revoluční moment v historii vztahů mezi umělcem a publikem.<sup>6)</sup> Avšak tento „bod obratu“ (turning point) obsahuje ještě více, než soudí Read, a nelze jím nepotvrdit určitou paradoxní dialektiku dějin. William Hogarth svým útokem míří zejména proti lordu Richardu B. Burlingtonovi, avšak zasahuje nejen jeho „house“ s pozicí arbitra dobového vkusu. Burlington je v Anglii té doby typickým představitelem tradičního patrona a Hogarth napadá bezprostřední vazbu podřízenosti, závislosti na mecenáších, jak ji rozvinul středověk a renesance se všemi důsledky sociálními i estetickými. Bezprostřední,

<sup>6)</sup> Srovnej: Herbert Read, *Art and Society*, London 1945, str. 75. Hogarthovo převratné vystoupení rozebírá Read zvlášť v dovětku citované knihy.

viditelná a naprosto přímočaře průhledná závislost je však vystředána skrytou, daleko zprostředkovanější a umělcem často ani totálně neuvědomovanou závislostí na tržních institucích rodící se společnosti kapitalismu. Hogarth si víceméně uvědomuje fakt rostoucí komercializace umění a zahajuje velkou veřejnou agitaci pro zajištění zvláštních zákonů „copyright“, které by umělci měly právní garanci chránit jeho „zboží“. Téměř o století později se však tato historická proměna závislých vazeb stane už mnohem zřetelnější a závoj demokratické nezávislosti umělce na sociálním systému a přímo na složkách jeho výrobního způsobu je porůznu strháván. Z korespondence Gottfrieda Kellera se dozvídáme, jak od něho nakladatel autoritativně a otevřeně žádá, aby upravil Zeleného Jindřicha „na běžný formát“. Rozhodování o publicitě a „životě“ uměleckého díla se děje manageriálně, tzn. s malým nebo žádným ohledem na přání autora-tvůrce, ale s plným ohledem na obchod a zisk. Tato tržní závislost, rozhodně kritizovaná socialisty (Leninem rozhodně a bezpodmínečně) – se stává stále zřetelnější a zjevně zasahuje samotný tvůrčí obsah a formu uměleckého díla, které je ve své výsledné podobě do té míry standardizováno, že protesty romantiků i revolučně naladěných umělců proti takové standardizaci nově vytyčují otázku vztahu umění a umělce ke společnosti. Osmnácté století počíná tuto prastarou a v každé době tak či onak aktuální otázku formulovat v podobách velmi naléhavých a souvisle s tím organický vztah umělec-společnost **p r o b l e m a t i z u j e**.

Sociologicky vzato není skeptické tázání po vztahu umělce ke společnosti v osmnáctém a devatenáctém století výslednicí nějaké náhodné či intelektuálně libovolné deviace. Představuje paralelu zásadních změn ve společenských poměrech konce osmnáctého století, které centrální vztahnost umělce k sociálnímu systému všeobecně zproblematizovaly. Zrychlený vývoj o stabilizace společensko-ekonomické formace kapitalismu prohloubila oddělení producenta

od prostředků produkce a přechod od manufakturního stadia prosté kooperace k velkovýrobě (strojové, což bylo podníceno i rozvojem technických a přírodních věd) způsobil též proměnu tradičních feudálních forem mimoekonomického násilí k ekonomickým formám přinucování. Pro předrevoluční ideology, moralisty, osvícence a revoltující romantiky se vztah jednotlivce a společnosti stal prvořadou antinomií. Rousseau, ideologický arbitr tohoto století, neúvěřoval vědeckému, karteziánskému optimismu svých vrstevníků, a vytušil i bezmocnost adorovaného rozumu ve spleti nově narůstajících společenských poměrů. Důraz na jedince a jeho práva, apoteóza „původního stavu společnosti“ a plné odmítnutí kladně civilizačních vlivů většiny dosavadního umění i vědy v odpovědi Dijonské akademii – to vše ozvučně korespondovalo s narůstajícími a všeobecnými pocity odcizenosti jedince společnosti. Descartovy určující vlivy postulovaly rozum individua osvobozeného a osvobozujícího se z přímých závislostí a z pout feudálního absolutismu. „Nezávislý rozum“ ještě neví, že upadá do závislosti na svých vlastních produktech a pokud toto nové zajetí jen nereflexivně pocituje, projevuje se to prakticky ve dvou výrazných tendencích osmnáctého století: v únikových reakcích sentimentalismu (v literatuře u Richardsona, ve výtvarném umění Watteaua či dekorativní frivolnosti Bouchera) a podruhé krajní obsolutizaci autonomního rozumu, jenž má v usoustavněné podobě vědy sociální skutečnost demystifikovaně, tj. „rozumně“ vyložit. Že tyto dvě tendence jsou v druhé polovině století opravdu převládající, svědčí i fakt, že v estetice tak významného ducha, jakým byl Diderot, se objevují složky obě – rozum i cit – teoreticky rozpracovány takřka v rovnováze. Prakticko-politickým potvrzením trendu těchto dvou mocí je Velká revoluce, která chce sociální skutečnost u t v á ř e t právě silami rozumu, a lidé se v jejím průběhu přesvědčují, že do dějin mohou zasáhnout, že je tvoří oni a nikoliv absolutní duch či jiná mimorozumová nadpřirozená

síla. Revoluce je však zároveň explozí nerozumného, je svobodným efektem a odpoutanou emocí, objektivující živelný kriticismus člověka feudálním kastovníctvím svázaného.

Zproblematizovaný vztah člověka a společnosti všeobecně pocíťovaný kategoriálně – v rozumu i v úzkostné citovosti – musel jinak a nově položit otázku místa, funkce i poslání umění ve společnosti. Umělecké dílo – ta živoucí strukturální jednota významů emocionálních i racionálních – generativně aktualizovalo prožívaný rozpor jedince a společenského celku. A tak nejen v optice interpretů, nýbrž i v podvědomí konzumentů se zorný úhel jeho výpovědi musel nutně posunout. Varujme se však generalizování, které chce vidět „čistotu“ epochálních předělů tam, kde jde o kontinuální, byť kvalitativně zásadní přechod. Univerzum umění bylo odjakživa v tom, že svými významy poukazovalo na něco, co ve více méně rozporné adekvaci vyjadřovalo společnost, která také v něm byla spatřována. Osmnáctému století nelze reglementovaně přisuzovat mysteriózní prvenství v tom, že „bytí uměleckého díla je tu pojato jako „zvláštní případ“ bytí společenského člověka“. Už v renesanci umělec velikosti Shakespeara si dovoľoval zasahovat do „běhu světa“ soustavou politických narážek, což konečně dělali i autoři antiky. Na přelomu století sedmnáctého a osmnáctého umožňuje Addison ve svém Spectatoru už docela nezastřeně i politické funkci umění a jeho kolega Shaftesbury dokonce podmiňuje existenci „svobodné vlády“ rozvojem svobodného umění a pokroku. V kolektivním vědomí tohoto století se prosazuje se vsí naléhavostí pojmání umění jako fenoménu povýtce společenského, a to v mnoha rovinách. Umění a intenci umělce-tvůrce se kladou ú k o l y ve směru přestavby disfunkčních sociálních systémů, které dle stále všeobecnějšího mínění plodí a udržují antinonii jednotlivce-společnost. V deklarativně sugestivních manifestech umělců i diletujících estétů jde povětšinou o citový akcent, jenž neváhá umění i akti-

vizující projevy umělců povyšovat až do mesianistických imperativů, přisuzujících jim velké, určující úkoly při reformě společnosti.

V kritickém myšlení nově se reorganizující vědy té doby se však všeobecně citěný problém umění-společnost reprodukuje v nových a daleko komplexnějších souvislostech, než tomu bylo v minulosti. Zde nutno hledat historicko-genetický prazáklad příští, potenciální vědecké disciplíny – sociologie umění. Teoretické koncepty umění jako společenského jevu se formují v rámci celkového univerza poznání v důrazu na otázky společnosti a v kontextu převládajících vědeckých tendencí doby. Subjektem teoretických reflexí tohoto století se problémem „společnosti“ stává zneklidňující součástí tázání, které z reálně citěného konfliktu jednotlivce a společnosti učinilo dominující problém. Privilegovanost a všeobecnost tohoto tázání je objektivně vyjádřena i v tom, že téma vztahu umění-společnost frekventuje velmi rozprostraně. Není zdaleka jen specializovaným tématem sociálních myslitelů (v devatenáctém i dvacátém století jmenovitě sociologů), nýbrž figuruje v popředí úvah filosofů, estetiků, specializovaných uměnovědců i historiků, kde příklad Burckhardtův je natolik inspirativní, že přežívá až do našich dnů. Resumující úvahy, zajišťující logicko-historický charakter pojmání a řešení problému „umělecké dílo jako sociální jev“, proto nelze jednoznačně a pevně ohraničit. Dějiny pojmání umění jako fenoménu sociálního neprobíhají jen v průřezu sociálních myslitelů a nejsou uzavřeny do sociologie či sociálně analytických koncepcí. Dříve než sociologové devatenáctého a dvacátého století problematiku umění a společnosti vytyčili, zmocnili se jí historikové a zejména umělečtí historikové. Nespokojení s výlučně izolující estetickou analýzou uměleckých jevů vyzvedli nutnost integrace umění do dějin obecných a do dějin kultury (Kulturgeschichte), aby odtud vyvodili kontinuální vazby mezi evolucioní složek společenských (hospodářských, in-

stitucionálních ap.) a kulturně uměleckých. Idea kauzálního podmínění, tak privilegovaná v osmnáctém a devatenáctém století, se tu uplatnila jako metodologický korektiv normativně hodnotících východisek estetiků a teoretizujících umělců a byla prohloubeně doplněna kritériem funkčním. Brzy ji převzali i historicky orientovaní estetikové, vedení metodologickou regulí, předpokládající, že rozbor podmínek a sociálního „pozadí“ vzniku a rozvoje umělecké produkce umožňuje vysvětlit a uchopit její význam a dokonce i její formální smysl. Také změny forem umělecké produkce se spleteně a odvozenějevily v úhlu determinujících vazeb změn společenských. Historik, v personální unii s estetikem, chtěl realizovat komplexní sociologické pojmání evoluce umění jako relevantního případu společenské seberealizace dějinného člověka. V celkovém obraze se angažoval i filosof a na konci devatenáctého století sem zásadně intervenovaly výzkumy ekonomicko-sociálně orientovaných badatelů, etnologů a také psychologů, kteří stále důtklivěji počínali vykládat individuální psychiku umělce i konzumenta v souvislostech sociální fylogeneze.

Pojetí uměleckého díla jako „fenoménu společenského“ se výjimečně rozprostraňuje a chceme-li jej formulovat konkrétně a metodologicky korektně, nemůžeme se vyhnout povinnosti reprodukovat, alespoň v podobě selektivně strohého schématu, názorové modifikace v historii formulace této otázky. Kvalitativně určitou podobu umění jako sociálního fenoménu můžeme postihnout z procesu jeho historických proměn, v objektivní, byť schematické reprodukci názorové evoluce otázky, která se v osmnáctém století stala tak vtíravě všeobecná a nejen pro autoritativní myslitele svým způsobem základní. Postihnout, čím umění jako sociální jev je, jaké kvalitativní určující podoby regresivně-progresivního pohybu absolvovalo, znamená přiblížit se validní formulaci, která může mít podobu explikativně významnou. Je-li dialektika také označující reprodukci

vývojových zákonitostí pohybu jevů, pak pojetí naší otázky můžeme a musíme odvodit z labyrintu názorových zákrutů, jimiž vztah umění a společnosti v nejširším smyslu slova prošel.

---

Výchozím metodologickým problémem našeho zkoumání je samotná formulace základní otázky.

Kdy se umění stává sociálním jevem *via facti*? Tehdy, jakmile jeho sociální determinovanost vstoupí do vědomí tvůrce, interpreta, konzumenta anebo tehdy, když plní elementární sociální funkce? Explikativní zkušenost nás nutí preferovat druhou část otázky. Magické významy, které jeskynní lovec vkládal do svých grafických zpodobnění, byly zajisté rudimentárně sociální, tzn. korespondovaly s mentálními dojmy lovce z předmětu a plnily přiměřené kolektivní funkce. Příslušníci kmene věřili, že zobrazení zvířete je funkčně spojeno s možností jeho ulovení. Zájem přímého užítku je jistě *sui generis* „sociálním“ pojetím, které je ovšem primárně gnoseologické, neboť vyplynulo z uvědomění, že smysl reality může být intenzivněji pochopen pomocí zobrazení. Primitivní člověk žil v imaginativně-emocionálním kontinuu a příliš nerozlišoval mezi svou představou skutečnosti a mezi realitou. Graficko-zobrazující výtvoř tu plnily naindividuální funkce, avšak nemohly být takto interpretovány, neboť v takovéto podobě nevstoupily do roviny reflektovaného a reflektujícího vědomí.

Vyspělé společenské organizace starověké společnosti, jakými byly starořecké obce, Řím a další, umělecké projevy a produkty mimořádně sociálně zhodnocují. Zde ovšem máme co činit s výsledkem distancujícího, historického odstupu, jenž s opakujícím se kultem antiky v evropských kulturních dějinách vztah umění a řecké obce vykládá *ex post*. Základní funkci umění zde pravděpodobně byla čirá transcendentance, duchovně-fiktivní styk se světem bohů a kontemplativní vazba se světem nesmrtelnosti, s absolut-

ností řádu, jenž byl prostřednictvím umění řeckému občanu seznatelný, nezřídka i s apelativními záměry. Řek měl tento „řád“ naplňovat proto, aby dosáhl harmonické jednoty s vesmírným Logem. V speciální organizaci řecké obce má umění transsociální funkce, které do sféry kolektivního vědomí občanů nevstupují v podobách zproblematizovaných. Důkazem z mlčení (argumentum ex silentio) nechť je fakt, že největší starořecký teoretik umění nikde ve svém rozsáhlém díle přímo ex definitione o vztahu umění a společnosti nehovoří. Tragédie, z níž Aristoteles své obecně teoretické závěry v Poetice odvozuje, by k tomu očitě inspirovala a Thompson v jeho zámlkách vidí slabiny uměleckého myšlení encyklopedického Stagiřana: „V souhlase se svou obecnou doktrínou o vztahu látky k formě pojednává o vývoji umění jako o zcela vnitřním procesu bez vztahu k dějinám společnosti, jejíhož života bylo umění částí. Proto se spokojuje s vysvětlením toho, jak tragédie nabyla své konečné formy, aniž vysvětluje (rozumí se Aristoteles), proč nabyla právě této formy a proč se pak přestala vyvíjet.“<sup>7)</sup>

Nicméně úvahy této „nejuniverzálnější hlavy mezi starověkými filosofy“ (Marx) jsou vzdáleny omezenému doktrinářství. Syntetizující analytičnost encyklopedického ducha starověku nepomíjí sociální funkci umění a rozbor řecké tragédie vyúsťuje do proslulé katharse, která není ničím jiným než nadmíru evidentní formulací společenské funkce tohoto v Řecku centrálního uměleckého druhu. Funkce tragédie je tu pojatá jako společensky užitečná, významná a pro homeostázu řecké obce pozitivní. Aristoteles účinné uměleckého díla neproblematizuje, neboť jeho doba a společnost jej problematickým necítí. Blíže určité formě problematizace je snad Platónův verdikt z Ústavy, jenž tragické básníky vyhání ze svého ideálního státu, jelikož „jitří vášně“ – jsou tedy spo-

lečensky nebezpeční. Že nejde o náhodný výrok svědčí i to, že Platón samotný tragédie psal a všechny je spálil, aby se věnoval dialogům a psaní filosofických komedií o Sokratově hledání pravdy. Ve druhé knize Ústavy doporučuje žádat vůdce obce, aby připravili upravené vydání Homéra. Platónův normativismus (doporučuje poesii metrum a preferuje některé hudební druhy), plyne z jeho objektivně idealistické koncepcí umění jako stínu stínů a také z osnovného smyslu jeho sociálních teorií. Staví se totiž uvědoměle a rozhodně na pozici společenských zájmů obce a z tohoto hlediska spekulativně vyvozuje z hodnotově odstrčeně pojaté podstaty umění jeho možné, potenciálně negativní důsledky pro sociální uspořádání života obce. Problematizace tu není explikována z faktické reality, empiricky, nýbrž je výsledkem spekulativního hypotetického odhadu a má ráz anticipace možného. Via facti neproblémové pojmání vztahu umění a společnosti v dílech řeckých myslitelů je, jak jsme již řekli, dáno všeobecným akcentem na transcendentní funkci umění a Platón tento důraz potvrzuje. Z uměleckých děl se řecký občan poučuje o životě bohů a umění už svými mytologickými náměty ze života božských bytostí umožňuje a zprostředkovává konzumentovi v Helladě přesáhnout meze vlastní zkušenosti a poznání na ni založeného. Proto se Platón ve druhé knize Ústavy tak naléhavě táže, zda se „Homér opravdu vyzná v povaze bohů?“ Trvalost a všeobecnost transcendentní funkce umění v životě antické polis se promítá i do výkladu umělce jako tvůrce, jenž, jak se nezřídka v Řecku soudí, tvoří v „extázi“, bohové ho podarovali mánií. Tento „dar Múz“ je v řecké charakterologii něčím neobyčejně vzácným, neboť sklon k posedlosti je považován za znamení důvěrných styků s říši duchů. I Aristoteles soudí, že všichni geniální lidé jsou melancholici, tzn. zasažení jistou psychickou výchylkou. Umělecké dílo právě prostřednictvím katharse dovoluje a zprostředkovává možnost transcendentního přesahu a jeho sociální smysl nemůže být

<sup>7)</sup> G. Thompson, Aischylos a Athény, Praha 1952, str. 382

zproblematizován, nýbrž naopak je až sakralizovaně umocněn.<sup>8)</sup>

Aniž bychom chtěli tezevitě shrnout odpovědi na složitou otázku po vztahu umění ke společnosti starověkého Říma do lakonicky všeobsáhlé formule, musíme předeslat, že ani zde není tento vztah zjevně a totálně zproblematizován. Římská civitas žila v těsném až důvěrném styku s artefakty své doby. Vždyť umění portrétu rozvinula z odkazu svých etruských předků, kteří voskovou plastiku „masky smrti“ používali nejen při bohoslužbách, ale i jako domácího kultu. A v Římě byla nošena nejen v pohřebních průvozech, nýbrž poté ukládána ve zvláštních skřínkách a přechovávána v domácnostech. Když počátkem 2. stol. př. n. l. přivezli římstí vojevůdové velké množství soch z Řecka, nezdobili jimi jen veřejná prostranství, nýbrž i soukromé domy. Básně psali i císaři a umění rétoriky mělo prakticko-společenskou funkci. Signály jisté problematizace ve společenském poslání umění lze zaznamenat v Catonově cenzuře a také ve vzniku satiry (Gaius Lucilius 180–101/2 př. n. l.), která je příznačná pro vznik sociálně kritických funkcí umění. Z Horatiova soudobého umění však nijaká reflektovaná problematizace společenské funkce umění neplyne. Teoretikové římského období jsou plně soustředěni k empirické deskripci estetických jednotek umění, k porovnávání slohů a víceméně k teoretickému postihování skladby díla. Úvahy o formě vyúsťují až do normativního pravidlování a nadindividuální smysl díla je pomíjen či nanejvýš v bádání o podstatě umění mysticizován (Plotinos).

<sup>8)</sup> Že umění v Řecku zpozemštilo transcendenci tím, že komunikativně umožnilo poznávat život bohů, a tak zrušilo absolutnost transcendence, soudí i Worringer: „S příchodem klasického člověka přestal existovat absolutní dualismus člověka a vnějšího světa a v důsledku toho též absolutní transcendentalismus náboženství a umění. Božské je zbaveno jinovšetskosti, je zesvětšeno a absorbováno do světských aktivit“ (Forum in Gothic). Citováno podle: H. Read, Art and Society, London 1945, str. 57

Oproti Řekům už v povědomí římských vykladačů schází i onen mimořádný akcent na magickou potenci umění, utvářející jeho funkci transcendence.

Mimořádně složitá je vazba umění a společnosti ve středověku. Generalizující jednoznačné určení je k vyjádření tohoto období zcela nedostačující. Především: v raném středověku se setkáváme s ničivým frontálně vedeným útokem proti umění ze strany vládnoucí společenské instituce – církve v podobě ikonoklastické agrese. Rozkol umění a společnosti je tu jakoby totální a jeho poněkud mírnější „druhé vydání“ najdeme v krizovém konfliktu umění se společností v období reformace. Nelze pominout i zcela evidentní skutečnost, že ničivý rozkol tajil svou motivaci přímo v ideologickém konceptu všemocné sociální instituce středověké společnosti – církve – v dogmatu křesťanství. Římská verze křesťanské ideologie přejímá z židovské tradice příkaz: „nezobrazíš tváře své“ a Kliment Alexandrijský už ve druhém století našeho věku striktně nařizuje: „Bylo nám jasně zakázáno oddávat se klamům umění, neboť prorok řekl: „Neučiniš obrazu svého ani ničeho mezi nebem a zemí se nacházejícího.“ Z historických studií je také zjevné, že ikonoklastické běsnění bylo více než podstatně motivováno politickými a společenskými cíli.<sup>9)</sup> Ani později dogmatická koncepce oficiálního uznání umění se ovšem nezřídka přímé kontroly umělecké produkce a připouští-li ezoterické, převážně symbolické funkce umění, vymezuje vždy rámec jeho sociální působnosti. Nicejský koncil z roku 787 ve svých formulacích původní doktrínu jen modifikoval a normativně vymezil to, co církevní moc dovoluje zobrazit. Rozvoj umění probíhal i nadále v neustálé konfliktní tenzi, a jestliže v období rozkvětu gotiky rozpoznáváme také prudký vzrůst v sebeuvědomění individuality, vyúsťující až do abstraktní koncepce

<sup>9)</sup> „Ikonoklasmus byl hnutím asijským, podporovaným asijskými císaři, asijskými biskupy a asijskou armádou“ (E. J. Martin, A History of the Iconoclastic Controversy, London 1930, s. 34)



transcendentalismu, pak je tomu tak právě v architektuře, která představuje případ nadmíru esoterické signifikace této historické fáze individualizace. Proces ostatně probíhá zase na půdě vševládající křesťanské ideologie – jako individuální hledání a nalézání víry, která je anebo má být plodem jedinečné introspektivní aktivity člověka. Pokud je myšlenka hledání vtělena do konkrétních podob gotických katedrál, pak svatí otcové obecný lid tyto opoziční významy a revoltující sebevyjádření v objektu posvátně účelovém – v chrámu, stěží dešifrují. Hnutí mystiků, usilujících o individuálně-kontemplativní spojení s bohem, však odmítá prostřednictví kněze, a je proto vystaveno přímé, mocenské represí církve. Celkové a přirozené spojení řemeslné práce s tvůrčí činností v architektuře a výtvarném umění středověku funkcí sebevyjádření jedince znásobuje, neboť tato tvorba byla skutečně výrazem individuálních fyzických a duševních sil tvůrce. Středověký anonymní umělec nalézal pro své rodící se pocity „individuálna“ oporu i v oficiální ideologii. Myšlenka o možnosti individuální spásy, jak ji křesťanství postulovalo v období svého vzniku (křesťané tehdy stáli proti vládnoucí moci a nacházeli se ve společenských poměrech, které odmítali, nemohli je však změnit a podílet se na jejich reformě, a proto přijali předpoklad, že jedinec může navzdory hříšnému okolí sám žít tak, aby spásy došel), přímo vybízela k osobnosti, jedinečné víře, která je výrazem života přitakávající vnitřní spjitosti se světem. Trend zlidšťování středověkého umění, tak nápadný v české gotice, je tomuto sebeuvědomujícímu procesu adekvátní a vrcholí v převratném myšlení renesance.

Druhý historický konflikt umění a religiózní společenské moci – reformace – už probíhal v odlišných dějinných kontextech. Ideologické koncepty protestantismu jsou výrazem sociálního postavení městských středních tříd, chudiny a sedláků a svým způsobem tyto vrstvy připravují na úlohy, které jim budou přisouzeny v kapitalismu. Příslušníci středních stavů

byli po zhroutilí lenního systému a v prvotním rozvoji kapitalismu vůči novým ekonomickým silám bezmocní a leccos z tohoto pocitu ohrožení se promítlo v ideologii protestantismu. Luther i Kalvín, pouze ve změnách historických podmínkách, požadují naprostou destrukci individuality, úplné podrobení se nadosobní církevní instituci, která jediná může vykoupení a spásu zprostředkovat. Tyranie protestantského boha je individualizující energii umělce zásadně protikladná a právo sociální kontroly umění umocňuje až do bezvýhradně intolernantního nepřátelství. Když v roce 1773 chtějí Joshua Reynolds a Benjamin West provést obrazovou dekoraci chrámu svatého Pavla, je jejich záměr radikálně zmařen londýnským biskupem dr. Terrickem. Protestantskému ideologovi jsou po-dezřelé všechny formy vyjádření smyslových hodnot a tato askese je jedním z důvodů, že „po reformaci už v severní Evropě neexistuje specificky křesťanské umění“.<sup>10)</sup>

Ideologický despotismus středověku rozhodně a ne jen ojediněle vztah umění k institucionalizované společenské moci problematizuje. Spojení jedince se společností je tu přímo podmíněno potlačením vlastní osobnosti. Proces individuace není ovšem zastaven a rozvíjí se zejména v umělecké tvorbě. Středověké dějiny jsou vyplněny ustavičnými konflikty mezi tendencemi individuální tvořivosti a intencemi společensky vševládající církve. Individuální charakter je tu však, řečeno s Hegelem, vnitřní nevytěšenou totalitou. Vědomí vlastní individuality ještě není „vědomým bytím“ a tvořivý jedinec ještě za nehybnou formou dogmat a náboženských příkazů nepoznal sebe sama a tudíž konflikt své tvůrčí produktivity se společností dosud nemohl formulovat jako p r o b l é m s p o l e č n o s t i. Vstupuje do sekundárních svazků s mocí církve, konflikt své tvořivosti sice prožíval, nicméně jeho základ nenacházel mimo sebe a tudíž jej nemohl

<sup>10)</sup> Herbert Read, Art and Society, London 1945, str. 64

chápat v činné formě obecného problému. Teprve epocha, která dovedla rozlišit individuální zájem od požadavků společenských, mohla evidovat existenci tohoto problému. To se událo v renesanci. Toto období paganizace, sekularizace a vítězné individuální sebeexpresy v umění odmítalo podřizovat se nadpřirozenému dogmatu a nesporně se emancipovalo zejména vůči sociální kontrole církve. Burckhardt hovoří o „objevu individuality“ a ve spisech humanistů je vyzdvihována síla osobnosti i lidská důstojnost doby, kdy se středověká autorita církve zhroutila. Umění prochází svým historickým významným a sociálně determinovaným procesem sebeurčení v takové intenzitě, že do vědomí této společnosti nemůže vstoupit otázka po vztahu umění k nadindividuální sociální organizaci jako problém, alespoň ne v rovině univerzálně pocítované.

Mnohovrstevná celistvost otázky vztahu umění a společnosti se dá pochopit z konfliktu umělecké produktivity s intencemi sociálního systému až tehdy, jakmile se tento konflikt stane všeobecným natolik, že je jako problém reflektován, tzn. stává se i ve vědomí lidí otázkou existence umění a jeho producentů i otázkou společenského systému, jenž ze strany umění může očekávat disfunkční energii ohrožující jeho rovnováhu. Takto intenzifikovaný konflikt znamenáváme v dějinách evropské kultury od konce osmnáctého století, kdy nejen praxe, nýbrž i teorie, věda, musí vztah umění a společnosti jako problém formulovat, a to fundamentálně – pro umění i společnost. Umění je nesporným sociálním fenoménem, tzn., že je chápáno v kontextu jiných sociálních funkcí jako emancipovaná síla, která ve společenském systému nejen působí, ale také jej tvoří. Zrod vědecké disciplíny, která bude zkoumat sociální energii umění, je tak připraven a v koncepcích myslitelů osmnáctého století se také tážání po sociálních dimensích umění objevuje. Jakmile Montesquieu dovozuje, že pojem „zákonitosti“ a „zákona“ lze použít také při výkladu společenských jevů a že tudíž není

omezen jen na poznání přírody, počíná také historie analytických snah o uchopení jevů uměleckých v exaktnější podobě sociálního faktu.

Počátky reflektovaných analýz umění jako jevu sociálního jsou nejprve rudimentární, skoro náhodné a nesoustavné. Lze je charakterizovat některými polemickými tendencemi a dominujícími vlivy převládajících vědeckých názorů.

Do čela těchto utvářejících komponentů rozvíjecího se sociálního pojmání umění položíme převratný vliv matematicko-přírodovědeckých názorů, které vedeny impulsem kartezianismu ovládaly vědecká bádání. To hnutí plné nových pohledů na svět a směrlých teorií z přírodních věd, z astronomie i dalších disciplín zprvu pohlíželo na umění vcelku nechápavě. Nicméně metodologicky ovlivnilo zásadně i uměnovědné interpretace. Fakticky inspirovalo onen „sociologický“ přístup, jenž hledal různé formy závislosti uměleckého díla na prostředí, podnebí, přírodě apod. Jakkoliv byly tyto noetické premisy simplifikující, zejména v častých analogiích se světem přírody, zvláště z botaniky, vytyčily otázku determinace vzniku a vývojového utváření umění. Tato doba kategoriicky rozlišila umění a vědu jako dvě různé formy poznání a v polemikách souvisle přešla od determinace ryze přírodní (klíma, krev, půda) k podmínění faktory společenskými, z počátku zejména morálními. Přejchod můžeme sledovat v polemice Humea s Dubosem, v díle Bodmerově i Fontenellově.

Druhým podstatným znakem sociologické interpretace umění je významný posun po Velké revoluci, kdy jednostranná přírodovědecká determinace ustupuje výraznému historismu. Stimulem tohoto posunu je idea pokroku a historické proměnlivosti, formulovaná Herderem a v polovině devatenáctého století precizovaná Marxem v koncepci materialistického pojetí dějin. Její první náznaky se objevují už v díle Marmontelově a jsou soustředěny v koncepcích Tainových, jenž svou „sociologii“ umění prezentuje histo-

ricky, a to nezřídka i formou svých prací (Dějiny anglické literatury ap.). Inspirující úlohu tu sehrál i historismus romantických uměleckých i vědeckých proudů.

Neméně rozhodujícím znakem nově se rodících výkladů umění je i všeobecný odklon od normativní direktivnosti antiky, jenž v osmnáctém století probíhal v tzv. sporu starých a moderních o definitivním estetickém vzoru. S pochybností o antice jako vzoru se v uměleckém díle začínají hledat projevy obecných znaků, platících pro rozvoj vyšších celků společenských i přírodních, a tak se opouští statický, mechanický předpoklad, že norma antického umění je nejvyšší a nedostižná, provždy daná. To mechanické přenášení antických kritérií na půdu klasicismu, tak nehistorické a nevědecky strnulé, se muselo střetnout s konkrétně historickým přístupem, jenž vidí umělecké dílo spjata se specifickými faktory své doby. Postoje Scaligerovy či bezohledné požadavky Malherbovy, exaltace Winckellmannova a pevně kodifikovaná pravidla Boileauova byla zpochybněna také vlivem Descartových matematicko-přírodních názorů, neboť nutila uvažovat o umění, jeho proudech a autorech jako o konkrétní součásti celku, jako o podmíněném fragmentu kosmu. Cesta k zásadní formulaci vztahu umění ke společnosti byla otevřena. Koncepce celosti se odrazila také v hledání sjednocujících vztahů uvnitř umění, mezi jednotlivými uměleckými druhy. Počala v proslulé německé diskusi o hranici mezi básnictvím a výtvarným uměním mezi Lessingem a Wickelmannem a v devatenáctém století ji rozvinul Wagner až do konceptu Gesamtkunstwerku, aby se později znovu objevovala u Worringera, Walzela, Wölfflina, i u badatelů nejmodernějších.

Do čela naší historické linie situujeme Jeana Jacquese Rousseaua (1712–1778), nikoliv proto, že by v pojetí umění jako jevu sociálního byl nějak zvlášť originálním myslitelem, nýbrž proto, že svou formulaci vztahu jedince ke společnosti byl ve společenském myšlení iniciátorem velkého formátu. Dost

nedůvěřivě sledoval diskuse osvícenských vrstevníků, kteří nadějně hovořili o racionalizaci státu, práva, náboženství, výchovy, o skvělé budoucnosti věd, a umění přisuzovali z pozice společnosti dva základní úkoly: pobavit a zušlechtit člověka. V Rousseauově kritice osvícenských konceptů se objevil mimořádný důraz na individualitu a zejména na její sociální rozměr, totiž na mravnost. Ze zorného úhlu mravně-sociálního byla vedena pak nejen jeho kritika civilizace (v Odpovědi dijonské akademii, 1750), ale též kritika samotného umění. Reformátorské potřeby funkčně pozitivního rozvoje společnosti diktují odmítnutí současného umění, které je strojené, falešné a vzdálené harmonické lidské přirozenosti. Průvodcem současných věd i umění je přepych, který zeslabuje duši i tělo. Oceňujeme nadání a zapomínáme na ctnost, pěstujeme ducha, ale kazíme soudnost. Všude je plno učenců a umělců, ale není lidí. Takto misantropicky vyhocená kritika byla motivována potřebami a reformátorskou vizí příští společnosti, která odstraní nerovnost a člověku umožní harmonický rozvoj. Proto Rousseauova kritika vycházela a také vyústovala do formulací sociálních úkolů umění. Rousseau změnil antické vzory klasicismu za vzory přírodní a naléhavě zdůrazňoval, že nové pojetí přírody má být vzorem. Záměna však není jen mechanickým obrátem. Ženevský reformátor operuje s „pojetím přírody“ a kriticky poměřuje stav současné společnosti „stavem přírodním“. Zatímco stav současné společnosti je příznačný nerovností jako důsledku soukromého vlastnictví a jinými antagonismy, stav přírodní umožnil člověku realizovat své vlohy ke svobodě a rovnosti. Jestliže umění se má inspirovat ideály stavu přírodního, znamená to mimo jiné, že má na sebe vzít úkol pomáhat při přestavbě společnosti nerovných a nesvobodných, má pomáhat překonávat odlidšťující sociální tendence. Tato obecná formulace společenské funkce umění je ovšem v rozporu s kritickou praxí Rousseauovou, jenž ve statických o přirozené hudebnosti je značně poplatný afektovanému

apriorismu svých reformátorských představ. Když mluví o přirozené hudebnosti lidu, jsou jeho dedukce ještě alespoň v první fázi dost věrohodné, ale jakmile jde dále, zmítá se v protimluvech krátkých spojení. Teze o nemožnosti vzniku čistě francouzské hudby o tom svědčí nejnázorněji.

Z Rousseaua dlouho těžila sociologická kulturní kritika a leckterý postřeh je pro ni dodnes inspirativní. Z konstatovaného sporu individuality a společnosti je však užítku daleko více, než z normativistických předpisů o úkolech umění, které jsou povětšinou odvozeny z aprioristických a nehlubokých rozborů soudobého i minulého umění. Teorii o určujícím vlivu sociálního prostředí na umění koncipoval ještě v podobě „přírodních závislostí“ uceleně Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657–1757). Tento duchaplný causerista francouzských salónů sedmnáctého a osmnáctého století, synovec Corneilleův, nejprve rozhodně popřel v Rozpravě o starých a moderních (1688) modelovou nadřazenost antického umění. Už v této polemické negaci klasicistického kultu použil argumentace přírodovědeckého původu. Portavení člověka i jeho duševní činnost chápal jako naprostou odvislost od přírody, přesněji řečeno od neznámého agens, jenž naprosto stejně ovládá fyzické prostředí člověka i jeho duši. Příroda tvaruje, hněte člověka, zvířata i rostliny a nevytvořila Platóna, Démosthena ani Homéra z jiné, jemnější látky, než filosofové a básníci dneška. Jako stromy a rostliny jsou stejné ve všech dobách, nejsou stejné ve všech zemích, což analogicky platí i o myšlenkách. Francouzské území není vhodné pro soudy, které činí Egypťané, a jestliže oranžovníky nerostou ve Francii tak snadno jako v Itálii, nesvědčí Francii ta duševní hnutí, která se objevila na italském poloostrově. Určujícím faktorem determinace je tedy podnebí, nicméně, podle Fontenella, nelze určit přesně, která podnebí jsou rozkvětu duchovní činnosti příznivější a zda výhody, které těmto aktivitám skýtají, se vyrovnávají nevýhodám. Přes hrubé analo-

gie z botaniky, poplatné východiskům mechanického materialismu, nám neujde zajímavá analytická tendence Fontenellových rozprav. Umění, zejména literaturu, zakládá na úvahách z věd přírodních a na vývojově nazírání, které předpokládá závislost člověka na přírodním prostředí. Descartova usuzovací deduktivní metoda mu umožňuje vykládat kolísání ve vývoji umělecké tvorby pomocí vnějších, společenských okolností. Nejprve hovoří o podnebí, pak o území a později i připouští vliv tradice, tj. socio-kulturního faktoru, který rozvoj umění urvchluje či zpomaluje. Ačkoliv jeho pojem „prostředí“ se modifikuje a blíží ke kategorii „sociálního prostředí“, které je dáno okolnostmi společenského soužití i formou vlády, do výraznější formulace nevůstí, neboť Fontenelle považuje tyto momenty za druhotné. Jeho „příroda“ je faktorem substancionálním a neměnným, což jeho úvahy omezuje.

Právě ve výkladu prostředí se od Fontenella dost průkazně liší jeho polemický soupeř obě Jean Baptiste Dubos (1670–1742). Diplomát v Anglii a u italských dvorů, stálý sekretář Akademie mohl teorii podnebí zpřesnit z mimochodných postřehů Fontenellových do podob minucióznějších také díky vlastní cestovatelské zkušenosti. V roce 1719 vydal své „Kritické reflexe o poesii a malířství“, kde ve druhé části pojednává o nabvých a přirozených kvalitách, vtvářejících velké malíře a básníky, aby zároveň vyhledával příčinu, proč některé doby jsou na velká umělecká díla plodnější než jiné. Rozvažující abbé odvozuje všechny vývojové změny v umění z plánu stanoveného Bohem. Ve výkladu génia ještě vnější vlivy popírá, neboť jde o vloh u danou člověku přírodou, usnadňující nám práci až do té míry, že ji snadno zvládneme, „iako bychom mluvili svým přirozeným jazykem“. Příčinou této vlohy je neznámá podmiňující síla, nepocházející z okolností prostředí či doby. Problém sociálního determinismu omezil na dvojí soubor příčin: mravních a fyzických. Prvotními jsou fyzické, tzn. ty, které jsou dány souborem bio-

psychických vloh. Mravními, tj. sociálními „příčinami dokonalosti umění nazýváám příznivý stav, v němž nachází se vlast malířů a umělců . . . , náklonnost jejich panovníka i spoluobčanů ke krásným uměním, a konečně znamenití učitelé, kteří žijí v jejich době . . .“ V přehledu vývoje věd a umění poté označuje čtyři hlavní epochy, kdy mravní příčiny zjevně podnítily rozkvět umění: věk, počínající deset let před nástupem Alexandrova otce Filipa, věk Caesara a Augusta, Julia II. a Lva X., a věk Ludvíka XIV. Abbé však nepomíná ani tíživý problém nepřiměřenosti vývoje a společnosti. Všimá si dějinných period, kdy stav umění není úměrný rozkvětu společnosti. A zde Dubos svou koncepci determinace znásobuje: příčiny fyzické jsou základní a určují i vznik a podobu příčin mravních (společenských). Tyto příčiny fyzické vykládá z tělesného ustrojení člověka, dokládá je množstvím faktů a zejména dat z vlastní zkušenosti, aby spekulativně přešel do oblastí očividně vágních tvrzení. Jednota těla a ducha je mu rámcem, v němž se utváří charakter a náklonnosti člověka. Úroveň a podoba této charakterologie je bezprostředně dána kvalitou krve, která je zase podmíněna kvalitou vzduchu, který již v dětství působil na krev a tvoření lidského ústrojí. Vzduch je kvalitativně přímo závislý na složení země-půdy, které se neustálými procesy mění.<sup>11)</sup> Mnoha doklady z etnografie i odvoláním na bibli pak nepřímo polemizuje s Fontenellem, aby

<sup>11)</sup> Dubosovy úvahy jsou v tomto ohledu dost kuriózní. Ve vzduchu předpokládal existenci nezměrného množství různých korpusek, miniaturních prvků, prostě látku, která proniká dýcháním do krve a také do půdy, činíc ji tak úrodnou. Lidé tuto zvláštní látku pak podruhé přijímají přes plody jídla a pití. Kvalita i kvantita této látky je v různých zemích nesterádná. Určuje odlišné složení vzduchu ještě specifikovaně měnlivými vlivy větrů, slunce, i změnami tepla a vlhkosti. Historickým důkazem takové rozdílnosti vzduchu jsou Dubosovi např. mory, které vznikaly na různých místech a v různých dobách. O tom, že složení vzduchu může být jedněm prospěšné a jiným škodlivé, svědčí, podle Dubose, „Heimweh“, jímž jsme postiženi v zemi, kde jsme cizinci.

pak svá překvapující zobecnění aplikoval i na duchovní ustrojení celých národů a jejich kulturně-uměleckých produktů. Tyto teze polemicky napadl David Hume (1711–1776), jenž jako dlouholetý tajemník anglického velvyslance v Paříži pečlivě sledoval myšlenkové proudy na evropské pevnině. Skotský empirický skeptik disponoval daleko ucelenější koncepcí příčinnosti než badatelé francouzští. Kauzalita je mu ještě pouhou následovností jevů a to, že mezi příčinou a účinkem existuje pravidelná souvislost, je zprostředkováno subjektem. Naše zvyková zkušenost je hlavní příčinou kauzálních souvislostí, jiné možné příčiny jsou nám nepoznatelné. Proti kauzální relaci Dubosově, která chce objektivně určovat vznik a povahu uměleckého díla pomocí přírodních příčin klimatu, krve a půdy, posunuje Hume do kauzálního popředí faktory morální: formu vlády a výchovu. U Huma jsou však tyto „morální faktory“ už povýtce sociálními, neboť: „morální život člověka vyrůstá z citu, zvláště pak z citu pospolitosti (fellow feeling)“. Kauzální energii podněbí Hume považoval za druhotnou a stejně tak odsunul na vedlejší místo vliv podmínek ekonomických, byť oboje uznával. Deterministická relace forma vlády – povaha umění vedla Huma k dalším závislostem: svobodná společnost – rozkvět umění, typ společenského uspořádání demokracie – rozvoj dobrého vkusu. Umění a vznik vědy nemůže být podmíněn existencí nesvobodné monarchie, ale obdobně se umění nemůže rozvíjet ani v lidovém prostředí, pokud tento lid nemá svobodnou vládu. Sociální determinismus je tu, jak vidno, formulován už v kategoriích sociologických a řekněme přímo: v pojmech sociologismu. Posun od závislosti umění na faktorech přírodních k výrazné vztáznosti k faktorům povýtce sociálním je v díle Davida Huma zásadní. Téměř v současné době se k obdobným soudům dopracoval i švýcarský spisovatel Jean Jacques Bodmer (1698–1783), jenž bral zřetel na determinující povahu společenských procesů, ze kterých umělecké dílo a charakter básnického díla i základ-

ní rysy jeho tvůrčí osobnosti jsou, podle Bodmera, rozhodně určeny jeho účastí v revolučním hnutí. Obdobně pojednává o ideové zaměřenosti německé poesie, v jejímž vývoji nalézá pozoruhodné shody mezi vzrůstem společenské svobody a mezi rozkvětem poesie.

Koncepce příčinného působení přírodních faktorů však nebyla ještě zcela opuštěna, neboť sugesce přírodovědecké exaktnosti byla až příliš všeobecná. Proniká i do úvah Francouze Jeana Françoise Marmontela (1723–1799), jenž se však pokouší vyrovnávat s některými krajnostmi Dubose i Fontenella. Metafyzický předpoklad, že „nic není náhodné, vše má svoji příčinu a z pravidelné příčiny musí být všechny účinky trvalé“ jej však vede spíše ke schematizaci těchto vlivů, než k jejich hlubšímu postihu. Oblíbenec paní Pompadour a Voltaira odmítá tezi o nahodilém působení přírody a na vývoji poesie vykládá příčinu změn, jejichž původ nalézá v prostředí sociálním. Závislost literatury na prostředí je v „Základech literatury“, na rozdíl od Fontenella, traktována historicky, ovšem bez zřetele na ideu pokroku. Nechce podceňovat význam podnebí, ale nechce jím, jako Dubos, vložit vše. Doporučuje v přírodě hledat „příčiny fyzické i morální“, určující vznik, vzestup a úpadek umění. Zkoumá už celý soubor vnějších příčin, které se v látce díla promítají. Počíná prostředím fyzickým, podnebním, které je nejvíce stálé, přechází k veřejnému mínění, zákonům, mravům, národnímu charakteru až k institucionálním podmínkám, nezapomínaje ani na úlohu techniky v tom, jak oceňuje determinující úlohu vynálezu tisku. Konkrétní analýzy jsou nezřídka jen povrchové a subjektivní. Tak anglické národní povaze, která prý je „slávyčtivá“, přisuzuje příčinu toho, že tato země prý nikdy nezrodila velkého malíře, sochaře ani hudebníka. Italskému temperamentu dává zásluhu za vznik opery a španělské podnebí pokládá za příznivé poesii epické a dramatické. Jakmile Marmontel odbočí do historie, je ve svých kauzálních určeních poněkud

všestrannější. Při úvaze nad italskou renesancí pracuje s několika určujícími faktory: s četností universit, se znalostí řečtiny a latiny, ale i s podmínkou uznalosti knížat-vládců, církve a později i s vynálezem tisku. Metoda jeho výkladu má však stále ještě povahu pomůcky, která ad hoc zdůvodňuje apriorní myšlenku. Jakmile pojednává o talentu a vkusu, zůstává na pozicích klasicistických adorací antických vzorů, byť neupadá do nížin slepých ctitelů antiky své doby. Vývoj vkusu podmiňuje evoluci společenskou a vidí jej jako kyvadlový mechanismus mezi obdobími úpadku a rozkvětu, přičemž úpadky determinuje barbarstvím a periody rozkvětu civilizací. Barbarství je mu stavem mezi přirozeným divořstvím a civilizací, neboť barbar je „un homme dénaturé“. Teprve s návratem k přírodě, kdy všechny lidské city budou přirozené, můžeme mluvit o civilizaci. Kyvadlová konstrukce vývoje vkusu slouží kultu antiky. Doby přechodné vyplňuje Shakespearem a Miltonem i jinými tvůrčí. V Marmontelově díle také najdeme ozvuk emancipačního se oddělení vědy a umění v jeho rozlišování učence (l'érudit), znalce literatury (le littérateur) a spisovatele (l'homme des lettres). Znalec literatury pronikl do krásného písemnictví, zatímco učenec vládne erudicí tj. znalostí jevů, míst, dob, antických památek a znalostí prací, které je objasňují.

Kontinuální přechod k sociálnímu myšlení o umění ve století devatenáctém je vyznačen zesílením některých badatelských tendencí. Po restauračních deformacích výsledků Velké francouzské revoluce se s etablováním kapitalismu vyhrcoje i odcizující, konfliktní tenze mezi jedincem a společností. Francouzská desiluze, „ztráta iluzí“ vede až k neosakralizaci umění, tak typické pro hnutí romantiků. Na druhé straně však desiluzivní postoje francouzské inteligence podnítily sociální analýzu k realismu, jenž maximálně umocnil význam sociálně kritických funkcí všech druhů umění. Courbet v malířství, Balzac v literatuře, jevištní satira v umění divadelním, pro-

gramové zliterárnění hudby v romantismu, jenž přebírá Beethovenův odkaz spojení hudby se slovem, to je zhruba řečeno výrazem vzrůstu sociálně kritických funkcí umění. Svě manifestní a demonstrativní vyjádření nalézá sociální kriticismus mimo jiné i v soudních procesech s Flaubertem, jehož román o paní Bovaryové je žalován z antisociálních záměrů, obdobně jako v případě Baudelairových Květů zla.

V linii analytických reflexí dochází k revolučnímu převratu, jímž se konstituuje věda o společnosti. Evidujeme jej především v díle Karla Marxe a Bedřicha Engelse, kde je antagonistická povaha společnosti diagnostikována v komplexním rozsahu. Princip celostnosti se rozvíjí a realizuje i v konceptu Augusta Comta, jenž je prvním, kdo užívá pojmu sociologie. Hegelova dialektika i Herderova evoluční idea dějin lidstva, princip pokroku a stále mohutnějící, posléze vševládny historismus, spoluurčují nové podoby analytických pohledů na společenské jevy. Avšak ani idea přírodovědecká, generující z přírodních determinací společenských jevů, neodumírá. Je navíc obohacena dalšími objevy přírodních věd, zejména biologie, takže historicky méně rozvinuté koncepty přírodních determinací jsou korigovány teorií dědičnosti (Zola) či vitalistickými činiteli (Guyau) vedle dalších. Metodologický „zárak“ devatenáctého století – dialektika – však imperativně dotváří snahy o celistvost a konkrétní dějinnost většiny výkladů. Analytické explikace umění se v podstatné míře od-poutávají od normativistického kanonismu století osmnáctého, zejména od programů klasicistických. Na druhé straně však adorující důraz na spontánní volnost tvůrčího subjektu vede až k programovým tezím, dovozujícím, že umění je substanciální hybnou silou společnosti. Vyznívá poněkud paradoxně, že k této metafyzické a romantizující absolutizaci umění jako sociálního fenoménu dochází vlastně na pozadí jeho dialekticko-celostného uchopení. Vidět umění v celostném kontextu se vším duchovním hnutím doby a v jeho odrazových vazbách ke společenské

realitě, může vést i k jeho absolutizujícímu povýšení do podob demiurga a hybné síly rozvoje společnosti. K tomu konec konců dochází i v rámci hegelovské dialektické fenomenologie ducha, jenž je spirituálním hybatelem, beroucím na sebe jen výjivojově transformované podoby. Obezřetný odstup od uvedené absolutizující výchytky inspiroval historiky k odlišování samostatného utvářejícího vývoje umění, jako typické duchovní produkce, od sociálního pozadí, které je více méně inertní plochou zastřených příčin.tvaroslovného i ideového rozvoje umění. Teprve materialistická dialektika konkrétní totality ruší zrcadlicí vztaznost dvou metafyzicky oddělených „ploch“ skutečnosti dané a vytvořené. Absolutizující koncept umění jako určujícího duchovního hybatele mrtvé materiální skutečnosti podnítil také na konci devatenáctého století vzrůst výzkumných snah, které chtěly exaktně a všestranně prozkoumat nositele-producenta té „záračné“ duchovní energie – tvůrce. Fantom psychologie, vyúsťující až do duchovědné horečky universálního psychologizování, zasáhl estetiku, filosofii, ale i historii a sociologii. Duchovní tendence devatenáctého století prozrazují už vědomí o zjevném růstu strukturované složitosti sociální reality, a to se pochopitelně promítá i v pojetí umění jako sociálního fenoménu. Personálním ztělesněním názorového přechodu ze století osmnáctého do devatenáctého je paní de Staël (1766–1817). Dcera ministra Ludvíka XVI. už v mládí na sebe upozornila v osvícenských salónech. Vášnivě protinapoleonská autorka románů se vši naléhavostí ženské subjektivnosti asimiluje některé otázky vztahu umění a společnosti, které „visely ve vzduchu“ a formuluje je s obnažující názorností.

Paní de Staël se pokouší překlenout distanci mezi přírodovědeckým pojetím světa a duchovní autonomií umění, zejména literatury, pomocí evoluční koncepce historicko-mravního pokroku lidstva. Upouští od tradičního zkoumání fyzických vlivů prostředí, jak je nastolilo osmnácté století, a soustředí se na vý-

zkum determinujících vlivů prostředí mravního a sociálního. Rozluka „přírodní“ a „mravního“ není však extrémně příkrá. Paní de Staël se pokouší zprostředkovat postihovat vazby „přírodní“ a „mravního“ tak, že z autoritativních tezí přírodních věd odvozuje filosofické úvahy, které mají kontinuální spojení zajistit. Evoluční princip, platný v organické přírodě, je transformovaně reflektován v myšlence pokroku, již chce paní de Staël mít daleko hlouběji podloženou a pojatou. „Mluví-li o zdokonalování lidstva“, říká ve své knižní studii o literatuře a jejích vztazích ke společenským institucím z roku 1800, „nemím tím nikterak sny některých myslitelů o nepravděpodobné budoucnosti, ale postupné pokroky civilizace ve všech vrstvách a ve všech zemích“. Autorka pak předestírá pojetí literatury jako hybné síly mravního pokroku. Neváhá ani uznat, že poesie byla dost často zasvěcována oslavě despotismu, než jeho kritice, aby z těchto poznatků odvodila sociálně-mravní kritérium vzestupného, progresivního vývoje. Filosofie, společenské instituce, umění a vědy, to vše má být měřeno kritérii mravního zdokonalování člověka. Osvícenská idea pokroku je tu argumentována historicky i pomocí evolučních tezí přírodních věd a podložena i určitou rudimentární dialektikou v tom, jak pojímá vztažnost národního charakteru a literatury. Národní charakter není totiž, podle paní de Staël, jen „výsledkem“ institucionální organizace a sociálních okolností, které determinují zájmy a zvyklosti národa. Národní charakter ovlivňuje literaturu, literatura a filosofie náboženství a „jedině celek může dát dokonalé poučení o každé části“. Závislost umění na faktech mimouměleckých, navíc aplikativně spojená s ideou pokroku, je dost nová, a paní de Staël se jí zapisuje do historie sociálních výkladů umění, které zakládá na pozorování „podnebí, vlád a jevů každých dějin“.

Sociologickou a relativistickou metodu ve výkladu literární historie převzal od paní de Staël Abel François Villemain (1790–1870), když ji de-

monstroval na komparativistickém ovlivňujícím pohybu různých literatur. Hlásí se v něm už i hledisko psychologické. Villemain však daleko podstatněji akcentuje fakt, že literatura absorbuje všechny významné spekulace, jejich předměty a témata, takže reprezentativně zahrnuje vše, co zajímá „obraznost a srdce“, aby se tak stala „společenskou mocí, která mění, reformuje a způsobuje převraty“. Pojetí umění jako substancionální mobilizující síly společenského vývoje je tu dovršeno.

Přes poněkud odstředivě protilehlou koncepci psychologické individualizace u Sainte-Beuva můžeme, v obzíravém průzkumu rozvoje sociologického pojmání umění, spočinout u syntetizujícího úsilí Hippolyta Taina (1828–1893). Proslulý Francouz je i v zorném úhlu našeho přehledu zjevem reprezentativním. Ve svém díle soustředí většinu tendencí sociologického pojmání umění, jak je nastolilo devatenácté století. Ve vlastních myšlenkách není objevený a ani samotný problém sociálnosti umění nijak revolučně neposunuje do nových variant. Ve způsobu podání sloučil vidění umělce a pozitivisticky pečlivého badatele s takovou naléhavostí, že rezoval s převládajícími trendy svého století. Taine v sobě slučuje potřebnou reakci proti nesystematickému a chaoticky subjektivnímu pojmání otázky sociálnosti umění v romantismu tohoto věku s časově naléhavou potřebou kodifikace celistvého sociologického a schematicky úplného vědeckého výkladu uměleckých jevů. Měl též odstranit nejistoty a roztržštěnost ve výkladu hnacích sil evoluce uměleckých druhů, nacházející se v mimouměleckých strukturách sociálních. Taine v sobě i dost disparátně spojoval spekulativní žízeň po dokumentech, schématech a neklamně uspořádávajících systémech s fantasií umělce a sensibilitou romantika. V době vzrůstajícího se kultu vědy opustil nezávaznost instrumentálně racionálního bádání a schematizující logikou snoubenou s pathosem esejisty si získal obecnost. V linii našeho přehledu je však především typem synteti-



zujícím. Už v mládí pod vlivem Spinozova determinismu si osvojil ostrý smysl a „svůj zvláštní způsob“ jak „tříditi své ideje a vyjadřovati je s přesností téměř matematickou“. Upoután vědeckým rázem historiografické práce Guizota a historika-umělce Michela se pokusil plodně spojit metody obě. Aforistická formulka historika-umělce: „Život není rovnicí, nýbrž dramatem“, jej však okouzila daleko silněji a on se neostýchal zacházet s fakty volně a bez nutné metodologické řehole. Signobos usvědčuje jeho práci o počátcích moderní Francie z hrubých prohřešků proti heuristickým zásadám historiografie.

Sociologicko-deterministickou terminologii přejímá od svých předchůdců: Dubose, Villemaina, ale také od Cabanise a Guizota. Jeho syntetizující směřování je mimo jiné zjevné také z toho, že Taine prakticky nepostihuje rozdíl metod přírodovědeckých a historických. Převažující a rozmanitě používanou technikou výkladu je mu analogie, vedoucí ostatně vždy k nemálo úskalím. Pružná, *via facti* instrumentální pomůcka nemá ovšem platnosti důkazu. Lépe slouží při konstruování hypotéz. Ve vlastním výkladu však disponuje mimořádnou hodnotou psychologického efektu, jak o tom ostatně svědčí i Tainova analogie mineralogie s historií z „Dějin anglické literatury“. Už samotné pojetí společnosti je francouzskému syntetikovi dáno analogií z přírodovědy. Společnost chápe jako *organismus*, vycházející z Owenovy rekonstrukce zbytků předpotopního tvora. Technikou *per analogiam* zde nalézá důkaz vzájemných závislostí jednotlivých částí organismu, což efektně přenáší na výklad společnosti. Živočich se skládá z pudů, zubů, kostry, údů a svalstva, vše je vzájemně vázáno až do té míry, že změna jedné části vyvolává i změny ostatních, takže zkušený badatel může dedukci z několika zbytků rekonstruovat tělesný celek. Analogicky je tomu i v civilizaci: filosofie, náboženství, umění, rodina, instituce tvoří systém, ve kterém změna jedné složky podněcuje celkovou proměnu systému a zkušený historik ze studia

jedné složky může anticipovat povahu celku. V dopise Havetovi Taine píše, že géniové jsou typy, na nichž se dá vystihnout celá jejich doba, již reprezentují. Zde se ovšem odchyluje od svých předchůdců, kteří génia většinou považovali za výjimku bez vztažnosti k sociálnímu prostředí. Z hlediska sociologické metody typologie Tainův paušální předpoklad neobstojí, neboť typ sice může mít určitou explikativní hodnotu, avšak nikdy nevysvětluje celou realitu, jen její určitou část.

Téměř herostratovské analogie z chemie, fyziky, mechaniky měly být metodou, jak reálně stvrdit Montesquieuovu teorii, že společenský život, stejně jako jevy přírodní, podléhá z á k o n i t o s t e m. Analogie měla být oním zázračným klíčem, jenž otevírá všechny zamčené dveře. S dogmatickou formulovitostí se Taine chopil i v jeho době už obecně uznávané vývojové teorie. Chtěl v jasné formulaci postihnout ducha národa, doby, jenž má být odvozován z vývoje duševních prvků individua. Přesun k psychologické interpretaci nijak neujasňuje vztah jedince k sociálnímu celku. „Obrazy neb představy předmětů, to jest to, co se vlní uvnitř“ praví v Dějinách anglické literatury, „vyrzávají v duši a z nich se vyvíjí vše ostatní: stavy mravní, převládající schopnosti rasy, charaktery národů, podob a civilizace. Tyto „duševní stavy“ jsou velkými, všeobecnými a trvalými příčinami, existujícími v každém okamžiku a v každém případě, jsou nezničitelné a vševládne. Náboženství, filosofie, útvary rodinné a společenské, ale i průmysl, nejsou ničím jiným než „otisky, otištěné jejich razítkem“. V souhře s působením vnějších příčin prostředí a doby tvoří pružiny společenského vývoje. Vývojová teorie je doplněna mechanickou kauzalitou, neboť všechny sociální jevy, jakými jsou umění, vědy, průmysl ap., jsou určeny svou příčinou: „jistou dispozicí mravní anebo součinem mravních dispozic“.

Pojmenované dispozice jsou příčinně evidovány hybnými silami rasy, prostředí a doby. Tainova pojmová reflexe těchto tří principiálních kategorií je dost

konfúzní a v různých pojednáních kolísá. Pod pojmem rasa (la race) má na mysli vrozené a dědičné dispozice člověka, vyjádřené v rozdílech povah a tělesného ustrojení. Jsou trvalé, překonávají staletí a nalezneme je pod socializačními nánosy vlastností nabytých z prostředí. Prostor (le milieu) je sumou příčin fyzických, politických a společenských, které rasu modifikují. Jeho vlivem vznikají nové, nevrozené city, schopnosti a sklony, které se mohou dostat i do konfliktu s trvalými impulsy rasovými. Pojem doby (le moment) je Tainovi pomůckou, ze které konstruuje formuli „národního charakteru“, poplatnou romantickému herderismu a teorii mechanické příčinnosti. Charakter národa založený na trvalosti rasových dispozic, v čase a prostředí přetvářený, je pramenem všech duchovních schopností, ze kterých vyvěrají historické děje.

Umělecké dílo je především dokumentem, výrazem vnitřního života lidí, citů individuálních, národních, všelidských, citů generací a epoch. Tento konkrétní doklad o subjektivním, o kolektivních a individuálních prožitcích lidí minulosti, je dle Taina hlavním pramenem historického bádání. Dosavadní historiografie se soustředila na „vnější“ – studovala projevy veřejného, politického života, zaznamenávala události, ale unikal jí duch a cit doby, zachycený v dílech umění. Historik studuje díla umělecká, aby našel „původní cit“, jímž byla vytvořena, a aby z nich rekonstruoval obraz celku, jehož jsou součástí. Proto by Taine klidně vyměnil padesát svazků listin a sto svazků diplomatických akt za Celliniho memoáry, dopisy sv. Pavla, za řeči Lutherovy či za komedie Aristofanovy. Umělecká díla jako konkrétní samoznaky ducha doby značí a vyjadřují hybnou sílu dějin, jsou principem dějnotvorným. Podobně jako u paní de Staël se i u Taina setkáváme se sklony umocnit význam umění až do funkcí historického, duchovního demiurga sociální skutečnosti. V souhlase s romantickými sklony své povahy se Taine dívá na umění a vědu jako na výrazy života vyššího druhu – proti

prvotnímu boji o život, regulovanému zákonem sebezáchovy rodu. Jeho sociologická metoda studia uměleckých projevů chce z děl jednotlivého autora vystihnout osoby, povahy, děj zauzlení, styl, význačné rysy a zvláštnosti, až se nakonec samočinně objeví: „bezděčná věta, podivuhodně silná a význačná“, která sumativně postihne autorův postup a zjeví základní duševní dispozici, vkus, prostě podobu dominujícího a trvalého duševního stavu. Analogicky studuje Taine školu, směr a i civilizace, rasy, doby. Z těchto souvislostí lze excerpovat odraz ústřední osobnosti, která reprezentuje ducha doby, a objevit onu formuli hybné síly, která umění a duchovní činnosti doby vtiskuje neopakovatelný, specifický ráz. Výrazem historických period, žánrů je vždy jedinečný typ – vládnoucí to model, reprezentující celek doby a společnosti. Konkrétní analýzy jsou pochopitelně aprioristicky konstruované explikativní technikou „proto-aby“. Ve „Filosofii umění“ Taine aprioristicky aranžuje takovou závislost mezi tragédií a vládnoucí osobností – typem dvořana. Svou deskripci oživuje pomocí anekdot, v několika řádcích dovozuje, že typ dvořana se vyvíjel i ve Španělsku, Anglii a Německu podle vzoru francouzského. Obrázky ze života královského dvora sedmnáctého století (Ludvíka XIII.) jsou selektivně konstruovány z určitých vlastností, aby pak byly uváděny do souvislosti s kompozicí, dialogem i se slovníkem tragédie. Odkud tento dramatický žánr vznikl, proč adaptoval klasické látky a proč efektivně aktualizoval své společenské funkce, se tu nedozvíme. Model dvořana je vzat z historie a je po vyluštění jevových relací s dobovým dramatickým žánrem prezentován jako produkt této příčinné relace. Tento apriorismus bludného kruhu je důsledkem mechanistických premis sociologické interpretace a Taine v něm uvízl, jsa lapen do léčky, kterou si sám připravil.

Idealistické konstrukce, omezený apriorismus i další neduhy však nezastřou význam Hippolyta Taina v dějinách, které chtějí chápat umění jako fenomén so-

ciální. Francouzský badatel syntetizoval úsilí a metodologické podněty své doby i století předcházejícího a fakticky stvrdil sociologický předpoklad, že umění a jeho rozvoj je určen něčím, co jej přesahuje. Přesto, že metoda mechanické příčinnosti selhala, nastolil autor otázku exaktnějšího výkladu umění se vši naléhavostí a jeho pokus zůstal i ve svých slabínách inspirující. Kromě Renarda, jenž převzal rámec Tainovy metody, prohloubil ji postupy induktivními a vývojový princip opřel o Spencerovu evoluční teorii, patřil mezi nejradikálnější kritiků Tainova systému Auguste Anquellier (1848–1911). Básník a literární historik, jenž vlastně do našeho historického přehledu nepatří, neboť sociálně determinující vlivy umění empaticky popírá. Tainovu metodu označuje s aresivní nechutí za jednu z nejnebezpečnějších, jelikož „rozdrtila literární studium“. Explikující studium literárního díla je zásadně podmíněno koincencí našeho ducha s duchem tvůrce. Vliv sociálního prostředí a doby na umělce můžeme připustit pouze v rovině filosofického axiому – jeho seriózní použití v praxi výkladu je nemožné. Prostředí, rasa i doba jsou pojmy velmi komplikovanými a zahrnují tolik protikladných složek, že generalizace pomocí jich vede jen k nekontrolovatelným tvrzením. Anquellier proto uměnovědám doporučuje, aby vycházely pouze z analýzy ryze estetických.

Za Tainova následníka můžeme však, s ohledem na mnohé nequící rozdíly, považovat Émila Hennequina (1859–1888). Ve své „Vědecké kritice“ (1888) vyložil estopsychologii s protitainovskou tezí, že génius tvoří své prostředí. Jeho následnictví lze výstižněji vyjádřit pomocí dialekticky adekvátního paradoxu: „... je zvláštním případem teoretika, který navazuje na svého předchůdce, aby mohl jeho teorii rozbit a rozbít tuto teorii, aby mohl v jeho díle pokračovat.“<sup>12)</sup> V jeho následnickém díle se už

<sup>12)</sup> Jaroslav Volek, Kapitoly z dějin estetiky, Praha 1969, s. 229

ohlašuje příští horečka psychologizování, nicméně Hennequin vychází z komplexních analyticko-syntetických předpokladů, jimiž také odlišuje nereflektovanou uměleckou kritiku od kritiky vědecké: z přístupu estetického, psychologického a sociologického. Přístup sociologický je v Hennequinově triádě vyhraněnější než dva předchozí. Podobně jako Angellier vyvrací i Hennequin tři Tainovy determinující principy a sociologickou analýzu přesunuje na protilehlou stranu – ke konzumentovi. Zatímco Taine sociální fenomén umění a jeho relaci ke skutečnosti pojal víceméně pasívně, resp. se zpětným efektem uměleckého díla na společnost nezabýval, jeho protějšek studoval sociální předpoklady komunikativní responze mezi dílem a jeho vnímatelem především. Idea determinismu, geneticky poplatná osmnáctému století, je potlačena a vtěsnána do sekundárních rovin vztahu umění – společnost, Hennequin jí nadřazuje ideu sociálně-komunikativní aktivity uměleckého díla. Inspirován úspěchy soudobé psychologie chápe umělecké dílo jako výraz vnitřního života tvůrce, výraz objektivovaný a podmíněný jeho určitým duševním ustrojením. Reziduální zbytky Tainova determinismu můžeme rozpoznat v jeho tezích, precizujících mechanismus komunikativní responze. Díla jako výraz tvůrceho psychického ustrojení působí a dojmá ty konzumenty, jejichž psychické ustrojení je umělcově podobné. Dílo je znákem tvůrceho psychiky, ale značí též korespondující psychické ustrojení konzumentů, takže vztah dílo-konzument je podmíněn přílnavostí dvou korespondujících psychických struktur. Jádrem společenského fungování uměleckého díla je korespondující souznění mezi psychickým ustrojením tvůrce a konzumenta. Responze sama je dána souhlasným naladěním duše konzumenta s duší umělce, přičemž estetický efekt této komunikace je validní tehdy, jakmile intelektuální organizace konzumenta je nižší než u tvůrce. Odtud je „návrat“ k Tainovi už možný, zejména, když Hennequin přechází k zobecňujícím formulacím. Umění

společnost produkuje. Není tainovským plodem společnosti, neboť aktivizuje společenské vědomí, které značí. Reprezentuje společnost, ze které vzešlo, i když Hennequin ohnisko jeho síly vkládá do umělce a nikoliv do masy, zato vysoko oceňuje popularitu (výše než původnost), jelikož mu dokumentuje fakt, že společenské vědomí je vskutku uměním utvářeno, že kultivující síla našla ve společnosti výraznou odezvu, rozhodující pro faktické, živoucí působení umění.

Myslitelem, jenž v jistém smyslu završuje krystalizující vývojový proces všestrannějšího sociologického pojmání umění je však Jean-Marie Guyau (1854–1888). Také on vyšel z pozitivismu a kromě studia filosofie stoiků se propracoval k ucelenému sociologickému přístupu k umění. Jeho stěžejní, posmrtně vydané dílo také v názvu nese sociologické pojmenování – Umění z hlediska sociologického (1890), jemuž je také adekvátní.

Guyauův korunující přínos je spjat s emancipujícím rozvojem obecné sociologie ve druhé polovině devatenáctého století. Jakkoliv představuje socioestetickou zevrubnou analýzu, není už jen koordinovaným užitím dílčích sociologických aspektů v interpretaci umění. Tato koncepce je zajedno s linií sociologie i estetiky a v jistém smyslu představuje i objevnou kognitivní představbu mnohdimenziálních problémů umění a společnosti. Guyau také obsáhl problém sociálnosti umění v určité proporcionální jednotě. Rozšířil rozsah, v němž se napříště budou pohybovat sociologická šetření uměleckých jevů, a sociální významy umění prohlásil za substancionální. Navzdory dobovým tendencím umění individualizujícím, Guyau zespolečenštění uměleckých hodnot univerzalizoval až do onoho stupně, kdy i úplná estetická zkušenost člověka se světem je interakcí povýtce sociální. Jednota člověka a světa jako by měla být garantována v jednajícím, aktivním bytí sociálního jsoucna. Emoce, v jeho době tak predestinovaně individualizovaná, emoce estetická je mu fenoménem par excellence sociálním. Roztržka sociálního a este-

ticky jedinečného je zamítnuta, neboť v proměnách estetické reality postihujeme proměny sociálního jsoucna. Tuto svéráznou pansociologizaci umění Guyau všestranně a podrobně dokládá.. Prvotní podoba umění je sociogenetická, neboť zrod a vznik uměleckého díla, jeho objektivující geneze je inkarnací niterné potřeby učinit prožitek krásna společným, sociálním a tak maximálně umocnit individuální život, aby identně splynul s životem univerzálním. Zatímco Taine a pozitivisté determinují vznik i evolučně utvářející proces umění faktory externími, Guyau je internalizuje identifikací s primárním „sociálním pudem“. Sdružující, kolektivistický instinkt souvisí přímo s Guyauovou koncepcí lidské povahy. Na rozdíl od převládajících spencerovských diagnóz, které vidí motorickou podstatu člověka v egoismu, Guyau akceptuje Comteovou optimistickou představu o původním sociálně integrujícím altruismu lidské povahy. Sdružující, integrující podstata náboženství o metafyziky tkví, podle Guyaua, v síle odkrývat v sociálním soužití s h o d u idejí. Dostředivá sociální energie morálky se skrývá v sjednocujícím spojování lidských povah, a tak umění je blízké, ne-li sourodé s mravností, která přikazuje člověku žít ve vzájemnosti s jinými a rozvíjet svůj život do všech směrů, být člověkem co nejplnějším hloubkou i rozsahem svých zájmů (interes – inter esse znamená být uvnitř). V genezi umění je plán sociálního bytí, kolektivní sdružující energon člověka integrální částí vyššího celku.

Po druhé je umění bytostně sociálním podle svého cíle, účelu a uvnitř společenského systému plní fundamentální životní funkce. Umění není luxusem, svrchním pozlátkem života, nýbrž jeho významnou určující funkcí, neboť saturuje nejelementárnější potřebu života tím, že prožívání světa zintenzivňuje. „Hledám v umění bohatší a plnější život, než je ten všední, skutečný,“ říká Guyau ve svém základním spise; „... nazíráním uměleckého díla vzniká přání stát se tím, co pozorujeme, a jest starostí básníkovou, že se nemůže ztotožnit s celou plností života“.

Autentické dovršení sociologických interpretací umění v díle subtilního francouzského analytika najdeme nejspíše ve výkladu podstaty, vnitřní zákonitosti umění. V nejhlubších vrstvách umění, v jeho podstatě leží emoce a ono je sui generis řečí citů, což je pro jeho tvůrčí zrod i pro aktivní konzum určující. Zatímco substancionálním derivátem jiných forem interakce člověka a světa je stupňovaný pocit individuálnosti, umění je ve své podstatě impulsem socializujícím. Pozitivní zespolečenštění všech individuálních reakcí je rezultátem vyplynuvším přímo ze sociální podstaty této kulturní formy. Guyau, vystupňující energii umění, které lidské bytosti zespolečenšťuje, nazývá tmelem, jenž v kladném spojování odnímá část individuálnosti jedince, bere ho sobě samému tím, jak v něm potlačuje tendence egoistické, aby jej vrátilo a obnovilo v družném vazebném určení jako člověka společenského. Umění tak podněcuje harmonické, sjednocující vztahy ve společnosti a je nejvladnějším nástrojem dorozumění. Jako řeč citů v hloubce své podstaty obsahuje umění city vyšší, sociálně sdružující, kolektivně osvobodivé. Guyau proto neváhá kritizovat naturalismus, inspirující se nižšími, animálními city, které v rozporu se samou podstatou umění nemohou plnit funkci společenského pojítka, sympatie z hlediska pokroku společnosti tak významnou.

Vystupňovaný pocit antagonistického dualismu jedince a společnosti se v osmnáctém a devatenáctém století promítl i v diferencovaných konceptech sociálního pojímání umění. Formy, ve kterých se vědomí rozporné duality člověka a společnosti realizovaly, byly však podmíněny i zvláštnostmi té které sociální organizace devatenáctého století. Sociologická perspektiva smyslu té významné produktivity, jakou umění představuje, se v různých zemích lišila a není náhodné, že právě v kultuře francouzské byla tak lineární a logicky kontinuální. Země, která prošla velkolepým pokusem o revoluční rekonstrukci společenského systému a sérií restauračních aktů, znehod-

nocující výsledky revolučního otřesu, musela odizující antagonismus jedince a sociálního celku objevit plněji a zřetelněji, než tomu mohlo být jinde. Souvislost jedince a společnosti se musela nutně promítnout i do zorného pole teorie. Příímý výraz či nuancovanější formy zrcadlení uvědomovaného konfliktu v modelech teoretické reflexe je možné evidovat v těch konceptech, které do popředí vztaznosti umění – společnost kladou sociálně-kritické a sociálně-revoluční funkce.

Intenzivně prožívaný konflikt byl prostředky teoretické reflexe uchopen v názorových soustavách revolučních demokratů. Hnutí ruských myslitelů devatenáctého století je v kladení i v zodpovídání otázky po vztahu umění a společnosti revolučně převratné a doktrinální. Poprvé se s takovou koherentní názorovou koncepcí setkáváme u Vissariona Grigorjeviče Bělinského (1811–1848). Střetáváme se s vůdčí postavou ruských revolučních demokratů, ovlivňující myšlení ruské inteligence prakticky v průběhu celého století. Lenin jej označil za předchůdce ruské sociální demokracie a jeho vliv u nás vyzvedl i Masaryk.

Bělinského koncepcie vztahu umění a společnosti vrůstá ze subtilního přijetí a přetlumočení Hegelovy filosofie, k níž však nebyl slepě vázán. Dalším zdrojem jsou zvláštnosti ruské společenské situace první poloviny devatenáctého století a třetí program počínající u revolučně demokratického sebeuvědomění, jehož byl Bělinskij průkopnickým protagonistou.

Kdž v západní Evropě porážka revoluce 1848 znovu stvrdila desiluzivní pocity zklamání a zklamané naděje jen předpjatě zvětšily tenzi mezi jedincem a sociálním celkem, v Rusku se ve vědomí inteligence (a vůbec všech myslivých duchů) konflikt jedince a absolutistického samoděržaví promítl do prvořadě praktické otázky, zrušení nevolnictví. Oč otevřenější a těžší byl teror samodurského feudálního systému, ve srovnání se společenskými formami západoevropského kapitalismu, o to všeobecněji a kolektivněji

byla pocítována nutnost jeho proměny. A proto tu ne-  
bylo západoevropských desiluzních pocitů z banální,  
přízemní skutečnosti a z následků poražené revolu-  
ce. Proto se ruským myslitelům té doby zdála poli-  
tická aktivita do té míry nezbytnou a vedoucí k smysl-  
plnému řešení, že politikum se jim stalo měřítkem  
všeobecným. A protože carská cenzura, její totální  
kontrolní systém potlačoval rozvoj a pronikání vědy  
a nových myšlenek z Evropy, doménou sociálně kri-  
tické aktivity se stalo umění. Bělinskij je vůdčím du-  
chem tohoto hnutí a tvůrcem jeho původního teore-  
tického konceptu, jenž v estetice a v publicistické  
kritice načrtl projekt vztažnosti umění a společnosti.  
Hegelovská Lehrjahre jej ochránila před standar-  
dy vládnoucích názorů v této otázce, které ji chtěly  
řešit konvenčně všeobecnou kauzální redukcí díla na  
sociální prostředí. Bělinského terminologie se proto  
nutně liší i od pojmosloví Černyševského a Dobrolju-  
bova, kteří se spíše inspirovali u Feuerbachovy antro-  
pologie. Když později hegelovskou myšlenkovou  
nomenklaturu opustil, nepřestal trvat na stanovisku  
žádajícím, aby se Hegelova estetika změnila, ale aby  
se přitom zachovaly její základní principy. Proslulá  
axiomatická věta: „Umění je myšlení v obrazech,  
věda myslí v pojmech“ hegelovské indicie nepopře.  
Bělinského subjekt-objektové východisko mířilo proti  
dobovým ruským výkladům umění, které se jednoznač-  
ně soustředily na subjektivitu umělce, na sféru zá-  
žitků, aniž by relevantně sledovaly objektivitu, půso-  
bení díla. Realistická estetika subjekt-objektového  
konceptu vyšla z uměleckého díla jako svébytného  
obrazu skutečnosti, který objektivně zrcadlí nejhlubší  
strukturální sféry sociální reality, včetně hybných sil,  
které uvnitř společnosti působí. Poučen hegelov-  
skou dialektikou však Bělinskij soudí, že umělecké  
dílo je produktem sociální skutečnosti, která není sta-  
tická, nehybná, nýbrž naopak přeplněná bojem a kon-  
flikty. Umělecké dílo je nutné nazírat jako výtvar,  
který vyrostl ze společenských konfliktů, z rozporné  
sociální reality, a ono samo v těchto střetech a bojích

sehrává více či méně významnou roli. Sociálně kri-  
tická funkce umění je dána jeho vnitřní podstatou,  
faktem, že z rozporné sociální reality vyrostlo, a  
obsahuje v sobě prvek vědomí této rozpornosti. Uvě-  
domělý sociální kriticismus se tak Bělinskému stal  
hlediskem primárním, jímž měřil význam díla i soci-  
ální smysl a funkci i roli umělce. Vůči umělci uplat-  
ňuje kategorický nárok spolupůsobit na sebezpoznání  
společnosti svými hluboce pravdivými výtvary. Ve  
vzrušeně kritickém „Dopise Gogolovi“ o nejživější  
národní otázce Ruska, o zrušení poddanství, vytýká  
velkému spisovateli, že on, jenž svými prav-  
divými výtvary na sebezpoznání Ruska spolupůso-  
bil tím, „že mu dal možnost, aby samo sebe spatřilo  
jako v zrcadle, vystoupí s knihou, v níž ve jménu  
Krista a církve učí barbara statkáře vydělávat na sed-  
lácích více peněz, nadávat jim nemýtych rypáků a  
ještě jinak...“ Naléhavě a bezohledně formulovaná  
otázka funkce umění jako prostředku sociální sebe-  
reflexe je spolu s brilantní sociologicko-typologickou  
analýzou uplatněna též při rozboru Puškinova Evžena  
Oněgina. Puškin se Bělinskému jeví „netoliko jako  
básník, nýbrž i jako představitel probudivšího se spo-  
lečenského vědomí“. Oněgin, Taťjana, Lenskij jsou tu  
především sociálními typy s rozmanitě členitými znaky  
ruského života.

Bělinskému je tedy umělecké dílo sociálním ve své  
dialektické podstatě odrazu skutečnosti a specifické  
i ve svých sociálních funkcích. Toto mimořádně vysoké  
funkční ocenění upomíná na romantické tendence,  
povyšující umění až do sfér zvláštní činnosti, nicméně  
zde jde o umocnění dané rámcem revoluční perspek-  
tivy přestavby společnosti. Bělinskému i jeho revoluč-  
ně-demokratickým následníkům není ničím proti-  
uměleckým, jestliže umění jsou z hlediska této per-  
spektivy dokonce ukládány úkoly. Neváhají proto ho-  
vořit i o ošvětové funkci umění ve společnosti a po-  
chopitelně stojí v rozpacích, jakmile tyto sociálně-ape-  
lativní funkce jsou specifické fakty uměleckého  
druhu neuskutečnitelné. Odtud jejich poněkud ne-

dočtenivý vztah k hudbě jako ke druhu neverbálně sdělujícímu a enormní důraz na realismus ve zcela nevernistické protinaturalistické podobě. Vždyť v jejich konceptu je subjekt tvůrce nejvíce angažovaný a naturalistický mimetismus tuto jeho nutnou ideovou aktivitu potlačuje.

V Bělinského díle soustavně pokračovali dva spolupracující následníci (po určitý čas v časopise *Sovremennik*): Nikolaj Gavrilovič Černyševskij (1828–1889) a Nikolaj Alexandrovič Dobroljubov (1836–1861), z nichž první patří mezi nejvšestranněji vzdělané ruské myslitele devatenáctého století a jeho studie gnoseologické i ekonomické byly mimo jiné oceňovány i Marxem. V období krize hegelianismu se oba přiklánějí k Feuerbachovi a v Černyševského disertační práci (*Estetické vztahy umění ke skutečnosti*, 1855) nesou i ozvuky Guyauova sociovitalismu. Z Bělinského přejali normu korelace mezi stavem ruské společnosti a rostoucím významem společensko-kritických funkcí umění, zejména literatury. Černyševskij, proti svému učiteli Bělinskému, metodu sociologicko-typologickou ještě rozšířil. Ve jménu zápasu proti společenským silám reakčního feudalismu kladl při rozboru literárních děl důraz na světový názor spisovatele a na jeho úplnou aplikaci v textuře díla. V rozboru Turgeněvovy novely *Asja*, kde o politice a společenských sporech není *expressis verbis* vyjádřeno, Černyševskij nalézá právě v tomto textu kritiku slabosti ruského liberalismu. Typologickou metodu popisné analýzy totiž rozšiřuje do sfér lidské psychiky, vycházející z předpokladu, že tytéž síly, které v sociálních zápasech jednájí a projevují se politicky, působí ve všech sférách všedního života, v práci, v přátelství, v lásce, v manželství ap. Na tomto předpokladu ostatně založil i koncepci svého románu „*Co dělat?*“ Slabost liberalismu je – podle Černyševského – v soustředěně umělecké podobě zachycena i v tom, jak se hrdina Turgeněvovy novely chová k objektu své lásky. Jakkoliv je toto rozšíření typologické metody sociální analýzy literárního díla ošemetné,

ruští myslitelé jí užívali povětšinou velmi obratně a citlivě. Dokládají to i obdobné rozборы Dobroljubovy, jehož odhalující metoda sociálního rozboru slaví vítězství při rozbořech Ostrovského dramatu *Bouře*. „*Říše temna*“ je tu pomocí realistického dramatu v podstatě komorně rodinného zaměření, usvědčujícím způsobem odhalována ve svých zručných podobách. Funkce „odhalující“ je vůbec ruským kritikům mezi všemi sociálními funkcemi nejvýznamnější a tento důraz zajisté koreluje i s mimořádností ruské společenské situace, kdy napětí konfliktu společenské moci s jedincem doléhalo na všechny myslivé mozky tehdejšího Ruska a stupňovalo se s rostoucími pocity nutnosti tento konflikt řešit.

Zcela mimořádné místo v našem přehledu i v ruské estetické tradici zaujímá Lev Nikolajevič Tolstoj (1828–1910). Jakkoliv se jeho negativní posuzování umělecké minulosti, přítomnosti a dokonce i vlastní tvorby zdá být podivínským gestem, je společensky a dobově podmíněno a je logickým dopověděním filosofie jeho románové tvorby. Do naší historické linie vstupuje Tolstoj jako rousseauovsky zaujatý kritik umění. Myslitel z *Jasné Poljany* je negativistickým odpůrcem umění téměř ve jménu a z pozic společnosti, přesněji řečeno Tolstoj kriticky posuzuje umění z hlediska své reformátorské vize, rysující příští spravedlivý sociální pořádek. Z proslulé teze „neodporovat zlému“ konstruuje vizi společnosti, které nahradí stát vybudovaný na požadavcích lásky. Věda, sloužící jako nástroj v rukou lidí chamtivě prospěchářských, musí být z tohoto společenství vyloučena, odmítá duševní práci, soukromý majetek a také většinu uměleckých děl, která vyrostla z hédonistické, nemorální tradice. Měřeno morálními normami je umění různé, dobré i špatné, a v novém společenství musí být podřízeno kontrole etiky a náboženství, jak tomu bylo už u Židů, Indů atd. Mravní požitkářskou dekadenci umění nalézá Tolstoj v jeho dějinné diferenciaci na umění panské a lidové, což je problematika po výtce sociologická. Tolstého kritérium vyrůstá ze sociálního,

třídního obsahu umění. Jeho teze, že panské umění je především zaměřeno k požitku a k jeho rafinovaným excitacím citů, které jsou asociální, o tom bezesporu svědčí. Tolstoj totiž vidí podstatu umění v transferu citů z tvůrce na konzumenta a podle mravně-sociálního obsahu citů umění třídí, zamítá či přijímá. Hledisko sociálního obsahu je také v základu jeho neoblomného požadavku všeobecné přístupnosti umění. Má-li být tou velkou a vážnou hodnotou, za kterou je vydáváno, má být absolutně srozumitelné, přístupné všem lidem. Logickou konsekvencí tohoto požadavku je známé Tolstého odmítání Shakespeara, Puškina, Ibsena, Hauptmanna, Wagnera, Liszta, Berlioze, Brahmsa a nakonec i díla vlastního. Setkáváme se tu s překvapující protiváhou romantické sakralizace umění jako síly společnosti „duchovně opoziční“, neboť právě z pozic potřeb společenských reforem je umění zamítavě negováno jako síla protisociální a myšlenka nastolení vyššího společenského pořádku nebezpečná. Druhou stránkou tohoto sociologického přístupu je myšlenka nesmlouvavě pojmané mravně-pedagogické funkce umění. Byť Tolstoj jednoznačně nadřazuje vši tvorbě minulosti a současnosti především „umění lidové“, chápe jej velmi široce a svému termínu „lidové umění“ přiřazuje významy morálního zdraví, mravního idealismu, a to i nezřídka ve smyslu náboženském. Takto široce pojaté umění lidové, stojící v kontradikci vůči umění aristokratickému, je nadáno až mesianistickou výchovnou silou. Předobraz některých moderních koncepcí (Read) je tu naznačen se všim důrazem.

Francouzské a ruské sociální myšlení dospělo v devatenáctém století k výsledkům takřka krystalicky reprezentativním. V Anglii, kde ve druhé polovině minulého století byl rozvoj průmyslového kapitalismu prudký a i ve svých rozporech nadmíru drásavý, se výrazy kolektivní reflexe konfliktu jedince a společnosti manifestovaly přímo v umělecké tvorbě a v žurnalistice. Hogarth v malířství, satirikové Pope a Swift v literatuře, kromě jiných, vedle vynikajících žurna-

listických kritiků (Addison, Steel) o tom svědčí. V teorii je významnou „výjimkou“ Hume.

Analogicky v Německu některé úvahy Winckelmannovy (o svobodě a rozkvětu umění), opoziční poesie Heinova i kritická činnost Lessingova nevyúsťuje do koherentních výkladů. Německo století devatenáctého je však ohniskem zrodu vědy o společnosti, což bude mít své důsledky i pro zásadní proměny ve výkladech umění a kultury.

Je-li devatenácté století věkem společenských věd, pak emancipující rozvoj věd historických je pro ně typický. Historiografie se mnohonásobně člení, aby se vzpínala ke komplexnímu obrazu dějin hospodářských, sociálních, politických, kulturních, k dějinám jednotlivých tříd, sociálních vrstev atp. Jestliže Rankeho bezohledný požadavek intersubjektivní výkladu dějinných událostí se stane heuristickým ideálem (je jím v počátcích ovlivněn i náš Palacký), pak vliv Hegelův i impuls Marxovy materialistické filosofie dějin vytyčuje další a později naléhavě vševládající požadavek celistvého, komplexního pohledu na epochy, na jednotlivá století a jejich periody. V práci historiků jednotlivých uměleckých druhů se vynořuje naléhavý a obecně citěný cíl: spojit vystižení jedinečnosti uměleckého díla, analýzu odstinů, jemnosti forem estetických a včlenit tyto složky do jednotného, rytmického celku duchovního života doby ve vývojovém řetězci duchového dramatu v rámci sociologicky významného komplexu.

Skladebný popis formy uměleckého díla jako by jednou nestačil a oddělující specializace na teoretika a historika umění je pocíťována jako nedostatek, překážka realizace jednotného, objektivně vědeckého výkladu uměleckých hodnot v sociálním vývoji. Historiografické disciplíny a filosofie dějin už vychází z předpokladu, že člověk je tvůrcem i výtvořem kultury, že i jeho kulturně-umělecká tvorba je způsobem jeho dějinné reprodukce, že kulturalita lidské bytosti je výsledkem jeho historicity. Myšlenka celistvosti, dialektické totality projevů člověka v ději-



nách, jimiž se socializuje, musí inspirovat především specializované historiky kultury a umění.

Toto noetické zaměření lze dost názorně sledovat na vývoji metod a výkladů historiků dějin výtvarného umění. Právě tato disciplína, obírající se hmotnými artefakty (obrazy, plastikami, stavbami atp.) ze svých nálezů rekonstruuje více než jen podoby estetických reflexí. Socha, obraz, palác či chrám je tu dokumentem par excellence historickým, neboť vypovídá o životním slohu, o sociální stratifikaci té které doby, o technické a hmotné úrovni epoch a o řadě dalších významných sociálních implikací společenského života lidí. Idea „celku“, komplexního výkladu tu byla pocitována ve zvlášť naléhavé podobě, zejména tehdy, jakmile zakladatelské dílo Vasariho a Winckellmanna bylo ořeseno revoluční teorií ve svých historicko-estetických premisách, pokládajících antické umění za vrchol kulturního a hodnotového rozkvetu. Nicméně ani vliv přírodovědeckých metod nebyl v dějinách umění zanedbatelný.

Nástin dějinného vývoje dějin umění jako vědecké disciplíny podává encyklopedická práce Udo Kultermanna: „Geschichte der Kunstgeschichte“ s podtitulem „Der Weg einer Wissenschaft“, vydaná v roce 1966. Kultermannova práce, pojatá jako úvod, je globálním přehledem, jenž věnuje více pozornosti monografickým a pracovním deskripcím jednotlivých autorů, než linii názorových proměn, nicméně některé významné posuny v rozvoji této vědy zachycuje.

V dějinách výtvarného umění dlouho převládala metoda přímého, deskriptivního výkladu díla, jeho skladby, techniky, formy. S otázkou komplexní, více než formové interpretace, se poprvé střetl Carl Schnaase (1798–1875) a nebylo to plodem náhody. Do oblasti kunsthistorických výzkumů nepřišel se zrovna adekvátní odbornou přípravou. Původně právník, který na začátku devatenáctého století poslouchal v Heidelbergu Hegela, jenž jej natolik upoutal, že v roce 1818 ho následoval do Berlína. Jakmile po studiích (nedlouho byl v Düsseldorfu prokurátorem) pře-

šel na dějiny umění, prokázala se přednost školení u filosofa-dialektika. Schnaase vynikal velkým rozhledem, erudicí ve výtvarném umění i kultuře a na rozdíl od těch dějepisců umění, kteří se soustředili k formálním, skladebným analýzám jednotlivých děl, vládl vyhraněným smyslem pro vývojové vazby jednotlivého a obecného. Jeho filosoficko-historické úvahy neustále sledovaly místo a funkci díla, umělce v širším kulturním universu. Když si v roce 1841 přečetl první svazek Kuglerova „Handbuch der Kunstgeschichte“, byl, podle vlastních výroků, ořesený a ze své práce zoufalý. Franz Kugler se tehdy těšil veliké úctě a Schnaase konfrontoval metodu své připravované práce s rozsáhlou a obdivuhodnou znalostí technických problémů výtvarného umění, jimiž berlínský badatel disponoval. Nepřiměřenost vlastního školení však zvládl na poměrně vysoké úrovni a v osmi svazcích svých „Die Geschichte der bildenden Kunst“ otevřel problém komplexního sociálně-historického výkladu umění, byť sám žádoucí celistvosti nedosáhl. Carl Schnaase hovoří o „temném“, nejasném pocitu významové plnosti krásy a o reprodukci estetické významovosti spolu s oživující evokací historických epoch. To je, dle něho, jen prvním krokem umělecko-historických výzkumů. Nejvyšší metou bádání vidí v organickém spojení obého. Výklad jednotlivých uměleckých děl nemá setřít svěžest estetického požitku, ale hodnota estetického požitku má být zafixována a pocitována v organických, přímých relacích se všemi dalšími historickými vztahy doby, ve které dílo vzniklo. Schnaase tak zhruba formuluje myšlenku komplexního sociálně-historicko-estetického výkladu a sám se skeptickým povzdechem dodává, že „tohoto stupně mistrovství dosud nikdo nedosáhl“. Jeho výklady křesťanského umění i jiných historických etap vskutku trpí jakýmsi rozlomením mezi rozbory umělecko-praktických otázek a rozsáhlými filosoficko-historickými souhrny, mezi konkrétně-empirickou analýzou děl a kulturně-historickými úvody. Kultermann soudí, že Schnaase neobjevil onen „transmisní řemen“ metody or-

ganického spojení obou stránek výkladu.<sup>13)</sup> Spornou otázkou kunsthistorické metodologie však položil, aby tak exponoval doslova revoluční převrat realizovaný v díle Jacoba Burckhardta (1818–1897).

Práce tohoto německy píšícího Švýcara mají pro dějiny umění i pro kulturní historii význam prvořadý a v našem přehledu sociologických interpretací umění dokonce smysl mnohonásobný. Burckhardtův vědecký vývoj nebyl ani v rámci uměleckého dějepisceví typický. Začal se studiem theologie v Basileji, aby vedle výbavy historické a filosofické nikdy neztratil zájem o umělecké dějepisceví. Jeho učiteli byli Ranke, Droysen, Böckh, a když přichází do Kinkelova bonnského kroužku, překvapuje už neuvěřitelnou erudicí. Je aktivním žurnalistou v „Kölnische Zeitung“, kde píše fejetony, do „Basler Zeitung“ píše už statě umělecko-kritické a jeho stylu si všimají básníci. Podle Paula Heyseho je jeho styl jen „zdánlivě lehký, svěží, šetřící efekty, aby přesně na pravém místě evokoval pomocí všech uměleckých prostředků plastický obraz všech okolností výkladu díla“. Burckhardt se zásadně a vědecky průkazně vypořádává s graecomanií osmnáctého století a bývá označován za představitele německého renesancismu. Pod vlivem pozdního Nietzscheho, jehož poslouchal v Basileji, korigoval zejména svou knihou „Kultur Griechenlandes“ (1872) Winckelmannův autoritativní výklad antiky, aniž by její velikost popíral. Kniha poskytla už svou látkou daleko širší teoretické možnosti a Burckhardt zde pojednává o genezi i požadavcích zvědečtění dějin umění. Stěžejní a převratný význam má však jeho práce „Kultur der Renaissance in Italien“ (1860), která zahájila vskutku novou epochu ve výkladu umění minulosti. Přesně po stu a pěti letech po vydání Winckelmannových „Myšlenek o nápodobě“ můžeme mluvit o zásadní změně v analytickém posuzování umě-

<sup>13)</sup> Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien–Düsseldorf 1966, str. 174

leckého díla. Po přečtení Winckelmannových „Dějin starověkého umění“ Burckhardt usoudil, že „z pokladnice historie umění – učitelky“ musí organicky odvodit ryzi dějiny uměleckých forem a stylů. Filosoficko-historické školení jej varovalo před sociálně mimovztažnou autonomní interpretací hodnot umění. V roce 1877 píše v jednom dopise, že jeho individuálním úkolem je vymýt z dějin umění dohady, fantasií, spekulace. Usiluje odkrýt v konceptu mistra či školy „vizi světa“, s kterou ke tvůrčí práci přistupovali, přičemž vlastní estetická interpretace nemá být potlačena, nýbrž s komplexní souvislostí ukazovat na všechny vazby kulturní, historické, umělecké. Burckhardt odmítá doktrinářskou jednostrannost ryze technicko-uměleckých formálních výkladů, ale obecný historismus či úzký sociologismus je mu stejně cizí, zejména v tom, jak všude a za všech okolností hledá zákonitost. Chce ponechat kulturní historii její „neprobadatelnou hádankovitost“ a sám svou metodu označuje za „nepříliš systematickou“, umožňující spíše analytický pružný přístup k té či oné stránce zkoumaného jevu, jehož se chce zmocnit.

Force a těžiště práce o italské renesanci je právě v udivující dialektické komplexnosti výkladu. Burckhardt podává brilantní portréty tvůrců, politiků i myslitelů v jejich podobách jedinečných, charakterních, aby pak přešel k sociálně-hospodářským analýzám, k systematickým deskripcím tyranii, aniž by jen seřazoval či seskupoval různorodá témata. Dovede analyticky pitvat, vymezovat, podřadovat a bez detailomanie rozbíhat se do labyrintů vedoucích do nejrůznějších stran, aby epochu viděl celistvě, sub specie výchozí filosoficko-historické teze o „objevu individuality“. Chráněn bezpečně svým celistvě dialektickým viděním soustavně „krouží“ v jakési objemové analýze kolem různorodých historických jednotlivin, aby zakotvil v metodologickém předpokladu o univerzální vázanosti každého uměleckého a kulturního jevu. Prostupující dialektická komplexnost pohledu.

mu umožňuje suverénně pracovat s detaily, spočinout u mihotavé atmosféričnosti historických dějů i pronikavě rozvrhnout vlastní estetické posuzování. Umění čtrnáctého a patnáctého století mohl považovat za historický pramen, aby s ním hned operoval jako s hodnotou, jejíž duchovní obsah celé historické období renesance formoval. Jeho žák, nikoliv však metodologický následník, Wölfflin proto soudí, že Burckhardtovi bude muset historik umění věnovat zcela zvláštní kapitolu. Dle Wölfflina je Burckhardtův výklad renesance prvním komplexním vystižením kulturní epochy ve všech spojitostech, relacích, proveden s mimořádnou samostatností úsudku, jenž dovede rozvrhnout rozmanité estetické, historické i filosofické akcenty opravdu nenapodobitelně.

Idea celku vedla Burckhardta k pevnému uchopení souvztažných dimenzí sociálních a estetických, aniž by obě stránky vykládal izolovaně (jako Schnaase), anebo vývoj umění reprodukoval „na pozadí“ dějin sociálních. Kultura mu byla „celkovou sumou vývoje ducha“, a tak kapitolu o státních formách renesanční Itálie nadepsal titulem „Stát jako umělecké dílo“, aby jindy v jednotlivých dílech pronikavě vyzvedl obsahy sociální, ne ovšem mimo dimenzí estetických. V poslední knize „Weltgeschichtliche Betrachtungen“, vydané posmrtně Jakobem Oerim v roce 1905, je Burckhardtova interpretační metoda už natolik vytržena, že velký vědec vymezuje umělecké dílo jako eminentně sociální fenomén proto, že pouze společnost je oním prostorem, kde se realizují jeho významy, odkud „je slyšeno“. V knize pozorně zkoumá i tak proměnlivé relace, jakými jsou vztahy mezi státem, náboženstvím, kulturou, uměním, ve vzájemné univerzální svázanosti, mluvě o „duchovním kontinuu“, které nám zprostředkovává minulost a utváří celkový duchovní horizont každé dějinné epochy.

Hybně se utvářející statut dějin umění jako vědy se však v devatenáctém století inspiroval spíše historismem romantiků než materialistickou teorií dějin, o čemž konečně svědčí i velké dílo Burckhardtovo.

Protagonista vídeňské školy Alois Riegl ostatně romantismus jmenuje druhým inspirátorem (kořenem vzniku) vědy o umění, neboť romantikové přinejmenším moderní senzibilitě objevují středověk a germánskou kulturu. V opozici vůči protívývojovým programům, jímž je diktujícím, apriorním estetickým dogmatem umění antiky či renesance, a souvisle s romantickým zaujetím pro až démonicky traktovanou rozpornost umělecké individuality se společností, se historický evolucionismus musí zákonitě sblížovat s analýzou sociální a politické reality. Dějiny umění hledají a po fascinujících vizích romantiků stále častěji nacházejí pevnou základnu v přístupech, které už nechtějí umělecké dílo vyjmát z časových souvislosti dynamické sociální skutečnosti. Burckhardtova iniciativa heuristicky všestranné komplexní analýzy podněcuje vznik specializované disciplíny – tzv. kulturních dějin (Kulturgeschichte) – za jejíž nejdůležitější představitel v devatenáctém století můžeme považovat E. Renana (1759–1829), Th. Carlyla (1795–1881), Wilhelm Heinricha Riehla (1823–1897), Henry Thomase Buckla (1821–1862) a další. Klíčovým stimulem pro kulturně-historická bádání je však emancipující geneze sociální vědy, jak ji zaznamenáváme v díle Marxe, Engelse, Comta, Taina, Tocquevilla. Pominout tu nelze ani sugestivní vliv některých uměleckých programů, pojednávajících o vztahu umělce ke společnosti a o vývojových perspektivách krizově diagnostikované společnosti. Z estetiky druhé poloviny devatenáctého století je nejlivnější invenční a progresivní transkripce přírodovědeckých metod do oblasti uměleckých výzkumů v díle Fechnerově, zejména proto, že i přes své nepříliš přesvědčivé výsledky mimo jiné anticipuje rozšíření experimentálního způsobu myšlení ve dvacátém století.

Fechnerův psychofyzický experiment obrací pozornost k vlastní praxi uměleckého díla a není náhodou, že se jím inspiroují umělci, zejména výtvarní tvůrci, zaujatí myšlenkou znovuoživení jednoty vědy a umění, jednoty nyní už ovšem pojaté v kontextech

analytických i problémových. Ještě v nesociologické podobě ventiloval tuto otázku malíř Heinrich Ludwig, jenž roku 1877 uveřejnil spis o uměnovědě a umění s podtitulem, předpovídajícím příští spojení uměnovědy a umění. Ludwig podmiňuje exaktní historicko-vědecké bádání naprostou a precizní znalostí praxe umělecké tvorby. Věcná znalost, výklad technicko-tvářících změn v práci malíře, sochaře, architekta může – podle Ludwiga – odstranit mlhavost kunsthistorických soudů. Bází historického pohybu umění je technická základna té které společenské formace. Obdobná tendence se hlásí i v díle francouzského architekta Eugène Viollet-le-Duca, programového odpůrce slohového historismu, jemuž základním funkcionálním předpokladem stavby je podstata konstrukce.

Prototypickou krystalizaci konstatovaných tendencí však najdeme v díle architekta, teoretika architektury a teoretika umění Gottfrieda Sempera (1803–1879). Věrný Vitruviovým ideálům byl Semper rozhodným odpůrcem oddělování umění od vědy. Profesionální specializace architekta ho v teorii vedla k východisku, jehož imperativem byly konkrétní společenské potřeby, přímo odvozené z vývoje společnosti hledisk uměleckými. Když se roku 1830 vrátil z delšího studijního pobytu v Itálii, představil se a zaujal kritikou slohového historismu, kritikou, která se vyhnula tehdy obvyklé subjektivistické jednostrannosti. Reflektovaně odmítává koncepcí architektonického historismu obsáhla v sobě fundovaný pohled sociologický i vývojově historický. Renesanční i antickou architekturu je třeba pečlivě studovat a důkladnou analýzou odkrývat možné současné zřetelové vzorů, jejichž pomocí můžeme najít vhodný architektonický výraz pro moderní civilní stavby.

V temperamentní polemice s Franzem Kuglerem prosazoval své pojetí polychromie řeckých a římských staveb. V první přednášce na drážďanské Akademii překvapil – ne vždy konformně s dobovou kritikou slohového historismu – soudy, které vyzývaly k tomu,

aby si současný architekt vyměňoval názory s minulostí, studoval dějiny umění a neoponechával jejich výklad jen neumělcům.

Roku 1849 musel Semper pro účast v revoluci opustit Německo a po krátkém pobytu ve Francii odešel v roce 1851 do Anglie. Důvěrné poznání architektury, která neztratila spojení s minulostí a přitom odpovídala současným vývojovým požadavkům společnosti, jej inspirovalo a teoreticky přivedlo k aplikaci evoluční teorie na architekturu. Podepřen širokou erudicí neváhal se inspirovat u G. Cuviera, zakladatele srovnávací anatomie i v Darwinově „Původu druhů“. Přímá sociologická koncepce formulačně vyúsťuje v jeho slavné londýnské přednášce o vztazích architektury a civilizace. Otevřel ji hned v prvních větách kategoricky akcentovaným předpokladem, že jakákoliv individuální charakteristika minulých architektonických stylů je pochybená a neticky irelevantní, jakmile nevychází z důkladných znalostí sociálních a náboženských, z poznání mentality a obyčejů národa i celých epoch, v nichž jednotlivé styly vznikly a rozvinuly se do kulturních dominant. Semper užívá pojmosloví tainovské socioestetiky, když soudí, že umění, a především architektura, může být exaktně vysvětleno pouze z externích, podmiňujících faktorů. Svědčí to mimo jiné též o tom, že tainovské pojetí už vstoupilo do „světa samozřejmosti“ a stalo se tematikou většiny úvah kolem otázky po vazbě umění ke společnosti. Semper inklinoval ke kognitivní celistvosti Burckhardtově a v londýnské přednášce se zvláště dovolával i kulturně-historických konceptů Gustava Klemma, jehož práci „Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit“ (I. sv. 1843) znal nejspíše už z drážďanského seznámení s autorem.

Mimořádný smysl pružné reakce spojené se schopností neustále se inspirovat sociální praxí, rozpoznávat v ní perspektivní, vývojové tendence a průběžně je konfrontovat s globální zákonnou optikou historie kultury i její teorie řadí Gottfrieda Sempera

na nepodřadné místo sociálních analytiků umění. Když v roce 1851 shlédl světovou výstavu architektury (Paxtonův Crystal Palace jej inspiroval k myšlence soustředit zde středisko evropského umění), potvrdil si, že idea jednoty vědy a umění je reálným teoretickým problémem a o rok později vydal podněcující spisek: „Wissenschaft, Industrie und Kunst“, jehož myšlenky nechybí v pozadí významných prací našeho století.<sup>14)</sup> Energicky se pustil i do práce organizování a podle jeho návrhu z citovaného spisku bylo vystavěno umělecko-průmyslové muzeum v South Kensingtonu i nemálo dalších tohoto druhu v celé Evropě. Semperův sociálně teoretický přínos tkví v samotném faktu, že exponoval otázku vztažnosti umění a společnosti nejen v podobě analytické spekulace, nýbrž i konkrétně: jako vztažně dílčí a neuralgickou otázku po vazbě mezi uměním a technikou. Jakkoliv Semper ještě neuvažoval nad „hrozbou techniky“, uvědomil si, že společenský efekt moderní architektury je natolik difúzní, perspektivně demokratizující, že právě tento druh umělecké aktivity může vyrvat hodnoty umění z privilegovaného vlastnictví společenské menšiny.

Zatímco Semperovi je technika, průmysl, věda jakousi sociální strukturou předpokladů pro rozvoj nových uměleckých forem architektury, v Anglii – zemi nejvyhrocenějších konfliktů industrializace – se rodí suí generis sociologická koncepce techniky jako protiestetické, odlišřující síly. Neobyčejně brutální podoby anglického industrialismu devatenáctého století, tak průkazně zachycené v Engelsově monografii

<sup>14)</sup> Semperovu myšlenku rozvíjí v oblasti současné teorie architektury např. S. Giedion, poukazující na analogie mezi architektonickými tvary a objevy moderní vědy. Tak moderní konkávní klenby v architektuře jsou příbuzné, dle Giediona, se zakřivenými a dvojnásob zakřivenými plochami Riemannovy geometrie. V základu byly již zakřivené prostory fyziků a dnes existují i rotující obytné domy. Člověk mění vztahové body orientace tak, jak to popisuje Einsteinova teorie. (Viz: S. Giedion, Architektur und Gemeinschaft, sv. 18, 1956)

„Postavení dělnické třídy v Anglii“, daly už v roce 1848 vznik skupině mladých anglických malířů, kteří po návštěvě Itálie, kde shlédli Gozzoliho fresky, nazvali se praeraffaelity.<sup>15)</sup> Hnutí romantického revolučního ducha, sociálního realismu, vyzdvahující estetický mediavelismus, se dostalo pod ochranu Johna Ruskina (1819–1900), jenž sice nesdílel jeho chartistické doktríny, nicméně teoreticky kodifikoval, a v mnohém i rozvedl romantického ducha odporu jejich příslušníků. Roku 1851 se stává protagonistou hnutí praeraffaelitů. Jakkoliv Ruskin upoutá zájem o sociální reformy, je v celé spleti ekonomických a politických otázek v pojetí otázky vztahu umění a společnosti v podstatě konservativním romantikem a ve výchozích tezích myslitelem, i přes svůj obrovský vliv, nepůvodním. Tento ctitel gotiky reinterpretuje tradiční anglický moralismus do viktoriánských podob. Od Herdera přejal v upraveném tvaru tezi, že umění je výrazem národních ctností, neboť tvůrce je nevyhnutelně ovlivněn estetickou atmosférou doby, ve které tvoří. Přes vysoké ocenění Millovo není ani Ruskinův nábožensko-sociální moralismus v uchopení původu a funkce umění tak zcela myslitelsky originální. Je ovšem autentickým výrazem své doby speciálně v anglických industriálních poměrech, které s apokalyptickou živelností šířily a upevňovaly nadvládu strojové výroby a připravovaly i příští vládu technických modelů myšlení.

<sup>15)</sup> Za organizující duchy hnutí praeraffaelitů jsou považováni John Everett Millais, William Holman Hunt a syn italského revolucionáře Dante Gabriel Rossetti. Dále sem náleželi Collinson, sochař Woolner vedle uměleckých kritiků W. M. Rossettiho a F. G. Stephense a dalších. Počáteční úspěchy hnutí jsou spjaty se vzrušivou lyrikou básníků Keatse a Tennysona. Kromě revolučních aspirací prosazovalo hnutí novou morálku a estetiku návratu k přírodě, která dává malíři, umělci všechna základní pravidla. Opozice proti samoučelnému artificialismu vedla k dekorativnímu užívání jasných, ostrých barev, světla, k hromadění detailů a k poetickému symbolismu jejich produkce. Teoretický přínos je nejspíše cennějším odkazem, než vlastní tvorba skupiny.

Proti nevýrazové uniformitě strojové výroby Ruskin esteticky privilegoval rukodělnou individuální řemeslnou výrobu, kterou identifikoval s tvorbou a i s odvozovanou morálkou individuálního, tvořivého výrazu. Strojová výroba a practicismus účelově ziskového myšlení, řečeno jazykem tohoto protiindustriálního proroka, zmrzačilo individualitu a znetvořilo Anglii (Ruskin de facto prvý protestoval proti devastaci přírody, proti antiestetickému odlidšťování krajiny) a vytěsnila z lidské psychiky původní tvořivé instinkty, které si nelze osvojit pomocí pravidel či naučit ve školách. Rousseauovský tón se plně uplatnil v mimořádném ocenění řemesla, které původní tvořivé instinkty nepotlačuje a je jim vlastně činností formativní. Proti mystériu prosperující strojové výroby klade Ruskin produkci rukodělné individuální coby romantickou variantu ideologie estetické reformy společenské skutečnosti.

S obdivuhodnou důsledností vyzkoušel v praxi myšlenky svého učitele a přítele William Morris (1834–1896). Básník, umělec, řemeslník, dekoratér a sociální reformátor založil v roce 1861 manufakturní podnik (Firma Morris, Marshall, Faulkner and Com., partnersky ještě sdružující Rossettiho, Burne-Jonese, Madox Browna a architekta Webba), jenž svými řemeslnými výrobky chtěl ovlivňovat veřejný vkus doby. A jeho esteticky stylizované čalouny, papírové vzory na zeď, nábytek i sklo vliv záhy získaly, takže se Morris v jistém spíše protikladném smyslu stal inspiřujícím duchem moderního designu.<sup>16)</sup>

V teoretických tezích je Morris méně romantický svého učitele (zůstává jím v povyšujícím nadhodnocování umění středověku), a jeho sociologická kritika

<sup>16)</sup> David Pye ve své fundamentální práci „The Nature of Design“ z roku 1964 Morrise považuje za praktického i teoretického předchůdce estetického aranžování průmyslových výrobků, i když tyto genetické souvislosti naznačuje jen tlumeně. Dnešní „design“ opravdu vychází spíše z popření řemesla a zaujímá se tvarováním produktů sériové výroby.

soudobých společenských trendů ve sféře kultury a umění prozrazuje socialistickou orientaci (byl členem Sociálně-demokratické federace). Společenský aspekt umění nazírá hledisky demokratismu: odmítá umění, které má ve společnosti funkci luxusního požitku, resp. odmítá takové pojmání umění. V proslulé definici jej chápe jako „radost, kterou člověk vyjadřuje prací“. Relace sociologické jsou tu evidentní, i když v mentálním klimatu anglické společnosti „výkonu“, jde více o slogany protestu, kognitivně sotva významné. Jako ideologické heslo pojímající práci coby aktivitu, která nás má radostí zlidštit, individuálně specifikovat a umocnit až do výkonů spontánně tvořivých, nelze Morrisovy výchozí teze neocenit. V jistých relacích korespondují i s vědeckými analýzami odcizené práce Marxe a Engelse, i když jsou spíše jejich nevědomým esteticko-emocionálním ozvukem. Morris je ve většině svých vývodů a v celkovém vyznění bezstarostně ahistorický. Nicméně jeho myšlenky o fantazii, invenci, která má být všednodenní práci – tovární dřině – vrácena, jsou dobově neobyčejně kriticky inspirativní. Truhlář Gallé je akceptuje natolik vážně, že na pařížské výstavě roku 1900 vyhláší otevřený boj mechanizaci výroby a dělbě práce.

Morrisovo hledisko je však apriori sociálně utilitární, a to v tom, jak za umělecký odmítá považovat ten předmět, který není užitečný. Prastarý ideál harmonie intervenuje do quasiantropologických úvah, zejména tehdy, jakmile Morris „užitečnost“ chápe jako službu lidskému tělu, řízenému rozumem, jakmile hovoří o uklidňování, potěše a povznášení, jímž má umění lidem sloužit. Antimasový a protimašinstický ideál člověka je tu spojován s nejasnou vizí rekonstrukce společnosti.

Nehistorické koncepty praeraffaelitů patří do obrazů sociologického trendu dějin umění devatenáctého století. Dokreslují stoupající tendence, které po Morrelisovi, Kienkelovi a po činnosti teamworku Growa a Cavalcasella kulminují v díle Antona Springera (1825–1895), jenž v sobě zahrnuje svéráznou šíři

moderního badatele. Springer se neváhal politicky angažovat a demonstrativně se hlásil k demokratickým ideálům. Aspekty politického myšlení promítal i do výkladů umění a Serbien o něm jedovatě usoudil, že je to „politický agent pracující v umění“. Schopnost politického rozvažování však nijak nenarušila hlubinné základy Springerovy mimořádně rozvinuté estetické senzibility, plynoucí i z nevěšdní schopnosti vciťovací. Roku 1871 proslul svou bonnskou řečí o mírových cílech a nevyhnul se obtížím s policií. Hrabě Kessler přirovnával jeho universitní přednášky k parlamentním projevům, neboť prý problémy umění bezmála chápal jako vzrušivé otázky politického boje. Springer vládl neobyčejně hlubokým vzděláním estetickým, byl fundován teoreticky (polemizoval se staršími názory Schnaaseho) a odvážil se i nemilosrdně soudit výchozí autoritativní koncepty Franze Kuglera. Jakkoliv žil ve vzájemné nevráživosti s Jacobem Burckhardtem (Gustav Pauli vypráví, jak přišel za Burckhardtem, jenž ho odmítl slovy: „Jesliže přicházíte od Springera, nemůžete u mně studovat“) v lecčems jeho impozantní metodu deskripce celkového obrazu kontinuitně celistvých dějinných úseků následoval. Disponoval solidním vzděláním z obecné historie a sociálních věd i neomylným citem pro formální analýzu děl a v neposlední řadě i duchovědnou orientací z filosofie. Zběhlost v morfologické analýze prokázal na pedantských rozborech díla Dürerova a Rembrandtova, kde průkazně demonstroval kategorický požadavek, aby dějiny umění – chtějí-li být vskutku vědeckými – opustily půdu romantického fantazírování a vrátily se k evidenci věcnosti. V doslovu ke svému největšímu dílu: „*Bilder aus der neuerer Kunstgeschichte*“ kriticky a souhrnně svou koncepcí rozvádí. Doslov nese titul: „*Teoretik a historik umění*“ (resp. „znalec“ a „historik“ umění) a v něm vytýčuje pro dějiny umění dva nezbytné úkoly. Prvý tkví v analytické charakteristice psychologické či spíše psychosociální povahy. Springer žádá, aby vědec dovedl odvozovat z díla velkých umělců-iniciátorů

v živém souvislém obraze myšlenky a ideje, které byly tvůrcům vlastní a ovládaly je. Poté má analyzovat a stylově určovat formy, do kterých se umělcovy myšlenky vtělují, souvisle s tázáním a odpovídáním na otázku, které cíle tyto ideje chtěly osvětlovat. Historicky nezbytné je popsat také srážky myšlenek, které při své difúzi na jiné myšlenky narazily a jejich validitu omezily. Druhým úkolem, jenž Springer před vědce staví, se rozhodně přihlašuje k linii sociologických myslitelů. Nechce se spokojit s postupy, které analýzy esteticko-umělecké pouze doplňují deskripcí dobového sociálního pozadí, neboť tato sice až nadmíru oblíbená metoda interpretace bez valných vědeckých výsledků skreslujícím způsobem mechanicky odděluje dvě určující sféry výzkumu. Springer zcela v duchu dobově dominující metody sociálně-přírodní determinace vyžaduje, aby badatel studoval dobovou atmosféru, klima a genealogii rasy, ve které umělec rostl a zvláštní pozornost věnoval dědictví kulturní tradice i okruhu vlivů, jímž byl tvůrce vystaven. Svázanost dějinných interpretací umění s kulturními a sociálními dějinami je nerozlučitelná a v každém časovém úseku natolik konsistentní, že je postižitelná i analyticky. Springer přisuzuje velký význam i politickému, společenskému ruchu, hodnotovým soustavám vládnoucí morálky a též intelektuálním proudům, které své významy vtiskly do umělcovy tvorby. Proto v polemice proti Schnaasemu odmítá izolující odlučování vlivů sociálních a formově imanentních. Při zkoumání větších časových úseků se, podle Springera, nutně objeví určitá pravidelnost takových vlivů a právě tyto periody lze kognitivně vystihnout v celistvé, sourodé jednotě. Odlučování formální analýzy od aspektů vnějších, sociálních označuje za dětskou nemoc, za dětské střevičky vědy kunsthistorické a ideu celistvého postižení univerzálních spojitostí díla za metu vědeckých bádání.

Kyvadlová oscilace mezi preferovanou formální analýzou a průzkumem sociálních souvislostí však dějinně-uměleckým studiím zůstala i nadále vlastní.

Když dědic tak významného odkazu vídeňské školy, nástupce Maxe Dvořáka Julius von Schlosser (1866–1938) důrazně rehabilitoval prvořadý význam pramenného bádání a stejně velký akcent položil na studium materiálu, souviselo to přímo s metodologickou direktivou společenského pojetí charakteru uměleckého díla. Ani některé studie zjevně sociologického zaměření se totiž neubránily tvárnému lákadlu spekulativního esejsmu. To se především týká Elie Faure (1873–1937), původem lékaře, jinak esejisty a historika umění. Faure se úzce stýkal s Rodinem a Bourdellem, a poznamenán vlivy Nietzscheho kulturní kritiky i Sorelem, začal svou esejistickou dráhu jako kritik v době Dreyfusovy aféry. Ve čtyřdílné knize „Histoire de l'Art“ (1909–1921) usiluje svou esejistickou, vciťovací metodu korigovat kritérii duchovních zákonů, v rámci jejichž působnosti střídání tvarových výrazů probíhá. V knize „L'Esprit des formes“ (1927) snaží se svou metodu vysvětlit.

Prostřednictvím slovesných a výtvarných výrazů lidská plemena sama sebe, dle Faure, vyjadřují. Duch tvarů nám ve své dynamice zjevuje vzájemnost, celistvost lidstva, a proto umění náleží k oněm expresím, které přímo svědčí o pružině dějinného pohybu lidstva. Pohyblivost ducha, podporovaná požadavky různých prostředí a mícháním lidských druhů, se nám v uměleckém výrazu jeví a signalizuje (ve dvacátém století zjevně průmyslové stavitelství) příští všesvětovou mluvu. V umění lze rozpoznávat obrysy duchovní jednoty, která v nitru společnosti narůstá. Nalézt a ozřejmit trvalost této síly je možné jen v dešifrování proměnlivých symbolů (umění), které ji utajují. Koloběh této energie bezpečně sdružuje nejmenší obrázek ptáka, nalezený v egyptském písku, s dnešním letadlem, nejmlhavější siluetu mamuta, vyrytou na stěnách Fond de Gaume, s pagodou sriringamskou anebo s Parthenónem Periklovým.

V kapitole nazvané „Velký rytmus“ akceptuje Faure saint-simonskou ideu rytmického vývojového střídání období „organických“ a „kritických“. Reflex tohoto

zákonitého rytmu hledá ve tvarech a poté rozšiřuje na celé dějiny. Člověka vyjadřuje řemeslo. Jeho stopu do půdy vtiskuje socha a malba je sublimovanou duchovní usazeninou člověka a jeho duchovně-sociálních podob. Ve schematickém výměru pak Faure označuje sochařství za přechodný výtvarný výraz mezi organickým a kritickým stavem společnosti. Tou měrou, jak se přibližuje rovnováze, vzdaluje se sochařství architektuře a vyjadřuje stav organický. Jakmile se rovnováze společnosti vzdaluje, více a více se účastní malby vyjadřující kritický stav společnosti. Faurův duchaplný esejsmus spekuluje s determinujícími vlivy podnebí a rasy, s doktrínami universálních zákonitostí (vzájemností) a s duchovně-objektivními představami o umění jako sublimované objektivitě transduchovních zákonů vývoje společnosti. Poněkud korektněji si počíná v knize „L'Art et le peuple“, kde mísí romantické meditace o mentalitě lidu s věcnou analýzou. Dílo Elie Faure však už v neztenčené míře manifestuje celkově nutný a nezbytný obrat k serióznějším sociologickým metodám interpretace.

Teoretické reflexe výtvarného umění sociologického zaměření povětšinou nevycházejí z empirických výzkumů jako je tomu např. v hudbě, ve filmu ap., ale vcelku přesvědčivě stvrzují tezi, že sociologie je vědou historickou. Ve dvacátém století je perzonální unie kvalifikovaného uměleckého historika a sociologa pro přehlíženou oblast zjevem typickým. Aplikace klasické sociální analýzy na historický materiál výtvarného umění dominuje, a jedním z prvních, kdo vědomě spojoval hlediska obou disciplín, byl Alfred von Martin. Jako dějepisec byl zaujat renesancí, ale už ve svých prvních časopiseckých studiích mu neušlo, že renesanční umění je silně poplatné „životnímu názoru“ sociálních strat, a zejména těch vzdělaných středních vrstev, jejichž jednotlivci se stávali patrony malířů a sochařů. V roce 1914 vydal Martin zajímavou korespondenci florentského notáře a kancléře Coluccio Salutatiho, jenž byl podporujícím příznivcem Petrarcovým. V předmluvě si všiml někte-



rých humanistických životních ideálů Salutatího a i posunujících změn v pojmání společnosti, těch, které vedly k sekularizaci umění, tj. zejména náboženského pojmání umění, proměňujícího se směrem k pojetí společensky nereligióznímu (Petarcovi byl vlastencem ten, „kdo podporuje stát“).

V roce 1916 vydal Martin studii s názvem: „Collucio Salutati und humanistisches Lebensideal“ (Lipsko 1916), kde se už komplexněji rýsuje jeho metoda, vycházející z osnovy kauzálních faktorů mezi „způsobem života“ jednotlivých sociálních vrstev a mezi duchovními výrazy umění. Martin totiž sociologickou problematiku neustále spojuje s duchovněnými úvahami. V roce 1930 zveřejňuje shrnující časopiseckou úvahu (Historische Zeitschrift 142/1930) s titulem: „Zur kultursoziologischen Problematik der Geistesgeschichte“. Burckhardtem proklamovaná celistvost v zobrazování kulturní epochy tu ožívá v podobě manifestního vědění o jednotě duchovních proudů v kolektivním vědomí sociálních vrstev. Nejúplněji se Martin svou metodou představuje v knize: „Sociologie der Renaissance. Zur Fysiognomik und Rhythmik bürgerlicher Kultur“ (Stuttgart 1932). Na renesančních tématech dosvědčuje erudici historickou, a i duchovněné a sociologické zaměření, jež přijal. Duchovnědná orientace je patrná zejména v tom, jak operuje s pojmy kolektivního ducha sociálních vrstev a tříd. Popisuje myšlení a životní představy oligarchických vrstev renesanční Florencie, aristokratickou mentalitu Medicejských i životní názory rodících se buržoazně-obchodnických vrstev. Odtud, z přesunu tříd, vyvozuje i rozdíly ve fysiognomii umění na začátku patnáctého století a na jeho konci. Umění tohoto století se liší, podmíněno zásadní změnou v kolektivním vědomí tříd – duch rentiérský vystřídá ducha podnikatelského (Rentnergeist statt Unternehmunggeist). Na rozdíl od Diltheyova vývodu, „že duch epochy“ není poznatelný (což soudil i Hegel) Martin akceptuje pro své výklady premisy, že prostřednictvím kolektivní psychologie tříd a sociálních vrstev

lze jeho dynamiku postihnout a rozpoznat v životním názoru, stylu a představách vrstev společensky rozhodujících. Výraz třídně stratifikovaného „ducha epochy“ tvoří fysiognomii dobového umění.

Martinova koncepce objektivace ducha v umělecké tvorbě, v její fysiognomii připomíná Hartmannova „objektivačního ducha“. A tak i soustavné spojování hledisek sociálních a sociologických, včetně terminologie tříd, nevyúsťuje do marxistického konceptu. Nicméně už pouhé metodologické spojování hledisek důsledně historických a sociologických přibližuje umělecké historiky dvacátého století k metodě marxistické. Dokumentuje to průkaznost Marxovy vědecké metodologie, i když mnohé autory, považované za marxisty, sotva takto označíme. Nejčastěji bývají mezi marxisty řazeni dva historikové maďarského původu – Arnold Hauser a Frederick Antal.<sup>17)</sup>

Arnold Hauser (nar. 1892) patří bezesporu k nejproslulejším sociálním analytikům umění našeho století. Oslňuje impozantním vzděláním, jehož nabyt na universitách v Budapešti, Vídni, Berlíně a Paříži. Jeho učiteli byli Max Dvořák, George Simmel, Henri Bergson a Gustav Lanson. Prošel školením literárního historika, dějepisce výtvarného umění, filosofie a roku 1921 se vrátil z Itálie do Berlína, aby studoval ekonomii a sociologii u Wenera Sombarta a Ernsta Troeltsche. V létech 1924–1938 žil ve Vídni, kde začal pracovat na obsažné studii o dramaturgii a sociolo-

<sup>17)</sup> Arnolda Hausera řadí mezi marxisty Udo Kultermann, ovšem expressis verbis tak soudí přímo o jeho knize „The Philosophy of Art History“ z r. 1958. (Viz Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Wien–Düsseldorf 1966, str. 425–426.) Když pojednává o sociologickém pojmání dějin umění, odděluje marxistická pojetí od nemarxistických a na straně 409 citované knihy jmenuje Hausera mezi marxisty vedle Antala a sovětského autora Michaila Lifšice. Antal je označen za marxistu také ve Fischerově Lexikonu. O tom, že Antalova metoda interpretace je marxistická, pochybuje polemicky Jaromír Neumann v doslovu k českému vydání jeho knihy o florentském malířství (Praha 1954, str. 283–289).

gii filmu. V roce 1938 emigroval do Anglie, kde napsal své nejslavnější dílo „The Social History of Art“, které vyšlo až v roce 1951.

V „Sociálních dějinách“ Hauser exponuje už v titulu sociologická východiska svých zkoumání. Čtyřsvazkové dílo počíná dobou prehistorickou, městskou kulturou starého Orientu, Řeckem, Římem a středověkem (první svazek), druhý díl zahrnuje renesanci, manýrismus, baroko, třetí pak rokoko, klasicismus a romantismus a čtvrtý sahá až do devatenáctého století, konče kapitolou o filmu. Historicky integrované analýzy prehistorie, primitivní mentality, magie, mýtu, doktrín a ideologií, uměleckých žánrů, rituálních obřadů, ekonomicko-sociálních institucí, spolků, bohémy, vzájemného ovlivňování jednotlivých uměleckých druhů, vychází z obrovské dokumentace a v lecčems se blíží historicko-materialistickým pohledům. Hauser se skvěle vyhnul esteticky nazíravému pozorování dějin a jeho vynikající smysl pro složitou osnovu dialekticky prostupných faktorů dal vznik konstruktivnímu řádu, jenž se opírá o univerzální východisko sociální základny duchovního vývoje. Marxem se zajisté inspiruje, pokud operuje s pojmem tříd, s jejich morálním vědomím a pokud operativně předpokládá primární význam materiálních podmínek života. Na rozdíl od historického materialismu, který rozhodně není psychologickou teorií, Hauser ekonomicko-sociologické faktory nezřídka explikuje psychologicky. Psychologizující idealizace sociálních faktorů je zvláště zřejmá ve čtvrtém díle knihy, kde se předmětem analýz stává období kapitalismu. Typické pohnutky kapitalismu, motiv materiálního zájmu, hodnotová orientace na maximální zisk, jsou Hauserovi univerzálními pohnutkami, které podmiňují individuální a společenské vědomí a nakonec určují i povahu sociální a kulturní organizace společnosti. Marx naopak nepovažuje pohnutky lidských aktivit v období kapitalismu za univerzální pohnutky, definující člověka. Jeho materialismus je základnou (na rozdíl od Hegela) dialektické metody. Ekonomie a ekonomický

zájem se tedy netýká, jak je tomu u Hausera, psychických tužeb subjektu, nýbrž způsobu výroby, neboť Marx tvrdí, že způsob, jakým člověk vyrábí, určuje jeho myšlení a jeho hodnotové orientace a nikoliv, že určující tužbou a hybnou silou člověka je ekonomický, ziskuchtivý zájem. Psychologizující parafráze Marxe a vůbec sociálních determinací vývoje jsou v šedesátých letech časté, oblíbené, a tak dost často jsou studie tohoto typu označovány – v rovině povrchního pohledu – za marxistickou metodu, jak o tom mohou svědčit například i studie Kavolisovy o ekonomických podmínkách uměleckých stylů či kniha Klingenderova o umění a průmyslové revoluci.<sup>18)</sup>

Nejblíže se Hauser dostal k marxismu v knize „The Philosophy of Art History“ (New York 1958), kde i směrem své kritiky se leckde s marxisty ztotožňoval. Knihu sám nazývá studií o metodologii dějin umění, i když nechce pracovat s filosofií dějin „jako s univerzální historickou konstrukcí, logikou dějin nebo jako s historickou prognózou“. Hauser se hlásí k materialistickému pojetí dějin a v úvodu říká, že jeho přesvědčení o nepostradatelnosti sociologické metody se nezměnilo, nicméně, že si uvědomil její meze. Dialektický charakter historických pochodů brání proti odpůrcům, kteří jeho Sociálním dějinám vytýkali, že až příliš „vězí v dialektice“. Kromě jiných patřil k průkazným kritikům Sociálních dějin E. H. Gombrich. V první části, nazvané „Cíle a meze sociologie umění“, polemizuje s lidmi, kteří „pocítují jistou nevolnost, když duchovní jevy, nebo to, co rádi označují jako vyšší duchovní hodnoty, jsou spojovány s bojem o život, s třídním bojem, s bojem o každodenní chléb, s konkurencí, prestiží ap.“ Označuje tyto postoje adorace duchovního proti

<sup>18)</sup> Viz: Vytatus Kavolis, Economic Conditions and Art Styles, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Summer 1964, str. 437–441. Francis D. Klingender, Art and the Industrial Revolution, London 1947

materiálnímu za jednu z forem obrany výsadního postavení lidí, ohánějících se těmito argumenty. Hauser umění chápe vždy jako „výzvu“ a jeho velikost vidí v tom, že podává výklad života, jenž nám pomáhá, abychom lépe zvládli chaotický stav věcí a abychom našli lepší, to znamená závaznější a spolehlivější smysl našeho bytí. Pouhé formální zákony umění se, podle něj, neliší nějak zásadně od pravidel nějaké hry. Přirovnává je ke kopané a říká, že jakmile chápeme taktické obraty fotbalistů jako pouhé pohyby, jsou nám nepochopitelné a nudné. Teprve ve spojení s cílem hry, s účelem běhání, skákání a kopání objevíme krásu této hry. Analogicky je tomu v umění, kde „jestliže nevíme, nebo nechceme vědět nic o cíli, který umělec sleduje svým dílem, jestliže nevíme, že umělec chce, aby jeho dílo poučovalo, přesvědčovalo a ovlivňovalo“, pak z něj nemáme o nic více než nezasevěnec z fotbalového zápasu. Hauser polemizuje s koncepcemi, které chtějí umění vykládat ze substancionálního postavení vyšších idejí, kritizuje Riegla i Wölfflinovu metodu dějin umění beze jmen a nadmíru věčně soudí o ohraničenosti sociologických výkladů: „Jestliže uvádíme v souvislost přísnost forem středověkého umění s mocenskými formami feudalismu a s autoritativní kulturou církve, je možné, že nám to nevysvětlí příliš mnoho o zvláštní umělecké kvalitě příslušných děl, ale vytvoří to racionální, i když nepřímou spojitost mezi dvěma různě organizovanými kulturními výtvy a pomůže nám to pochopit něco z přitažlivé síly umění pro jeho vlastní současníky“.

Hned na to kriticky posuzuje metodu, která chce vyloužit po sobě následující vývojové fáze gotické architektury jako umělecké výrazy scholastického schématu myšlení „sic, noc a respondeo dicendum“, jako metodu ekvivokační, metaforickou a hlavně nic nevysvětlující.

Významnou část své knihy věnuje Hauser také psychoanalýze, kterou na rozdíl od většiny západních autorů pojímá kriticky, aniž by ovšem bagatelizoval

její nesporný kulturotvorný význam. Psychoanalýzu chápe jako vhodnou, doplňující metodu sociologie umění, zejména v tom, jak „může posloužit především historickému materialismu tím, že ukáže, jak vzniká ‚falešné vědomí‘“. Cení si též psychoanalytické teze o substitutivní povaze uspokojení z uměleckého díla, kategoricky však odmítá Freudovo tvrzení, že společnost má superego stejně jako jednotlivec, tezi o „rasové paměti“ a Jungovo kolektivní podvědomí. V polemické čtvrté kapitole („Filosofie dějin umění“) brání Marxovu sociologickou metodu výkladu dějin umění. Žádná sociologie, která se dostane za nejnavnější materialistickou podobu, soudí zde, nebude spatřovat v umění přímý odraz hospodářských a společenských poměrů. Nejprostodušejší kritika společensko-historického výkladu duchovních výtvorů má pravdu, když popírá platnost jednoduchých příměrů jako např. mezi feudalismem a formalismem, absolutismem a klasicismem nebo kapitalismem a individualismem. Už nejstarší zásadní formulace historického materialismu zdůrazňují, akcentuje kategoricky Hauser, že hospodářské výrobní podmínky se v kulturních výtvorech neprojevují přímo a doslova, ale že přes dlouhou řadu oklik dostávají podobu vědecké výpovědi, mravní normy nebo uměleckého výtvoru. Touto cestou se, jak autor soudí, „pozvolna zduchovňují od ‚bytí k vědomí“.

Od deskriptivních Sociálních dějin učinil autor ve své poslední knize podstatný krok v tom, jak si blíže ohraničil předmět sociologie umění, jenž odlišil od předmětu estetiky, zejména ve způsobu, jakým aplikoval na svůj výklad historický materialismus.

Za určující energii stylových, tvárných i estetických proměn umění považuje objektivitu společenských složek i Frederik Antal, autor knihy: „Florentine Painting and its Social Background“ (London 1947, česky Praha 1954), na které pracoval šest let. Už ve studiu „Remarks on the Method of Art History“ (London 1949) polemizuje s čistě formálními a formalistickými hledisky interpretace umění a disponuje s vý-

znamnou sociologickou erudicí, která se stává rozhodující pro fundamentální zaměření jeho metody.

Frederik Antal studoval na vídeňské universitě spolu s Antonínem Matějčkem u Maxe Dvořáka, měl blízký styk s pracovníky Warburgova Institutu a brzy pro sebe dovedl, že jakékoliv intersociální, výlučně formové popisy uměleckých děl jsou ve století „kultu vědy“ neudržitelné. Neproblematickou jistotu deskripce forem a tvarů, koncept Focillonova „života tvarů“ i hledisko Wölfflinovo, nepřijal z důvodů zásadních – burckhardtovský ideál vystižení celkového obrazu je tu totiž eo ipso utracen už v samotné metodě. Svou sociálně-historickou komplexní metodu vyzkoušel na výkladu důležitého mezidobí italské renesance, totiž na přechodné době čtrnáctého století a prvních třiceti let století patnáctého ve Florencii, období, které počíná Giottem a končí Masacciem. Rozhodující motivy takto vymezující selekce jsou skryté v metodologických premisách povýtce sociologických. Hospodářské, sociální a politické podmínky Florencie tohoto mezidobí se nacházely ve stavu dynamických proměn, když bohatá, podnikající střední třída porazila aristokracii a dala městu ústavu. Roku 1434 Cosimo de Medici rázně ukončil boj několika vládnoucích a soupeřících měšťanských stran a stal se de facto vladařem města, jehož prosperita ihned počala klesat. Z času výrazného pohybu sociálních tříd rekonstruuje Antal jejich ideologické postoje, životní názory, aby je odlišil a citlivě signifikoval. Typy myšlení se, dle jeho výchozích předpokladů, stejně jako vztahy mezi třídami, „pravděpodobně nikde tak jasně neodhalují jako v jejich hospodářských, sociálních a politických představách“. Proto se v jednotlivých kapitolách zabývá sociálními podmínkami, ideologickými proudy, náboženským citěním, aby poté přistoupil k rozboru umění, jeho slohového vývoje, k postižení jeho estetické fyziognomie.

Antalova sociologická metoda se přidružuje substancionální premisy, předpokládajíc, že v „období,

o němž mluvím“ (tj. mezidobí florentského vývoje), umění určuje hlavně názor objednavatelů uměleckých děl. Umělci jsou na společenském žebříčku značně níže, než jejich zákazníci, a tak sociálně-psychologické studium publika musí odhalit způsob jeho myšlení a jeho „duchovní potřeby“, aby bylo možné spolehlivě určit podobu artistních výbojů této doby. V ohnisku Antalovy pozornosti je vlastně psychologie sociálních tříd, jejichž duchovní potřeby (objektivované v ideologii a sociálních doktrínách, v životním názoru) jsou pro uměleckou tvorbu více či méně determinující, a řekněme i natolik normativní, že retardují a snad i vylučují vznik jakýchkoliv estetických, kulturních novotvarů, které by vznikly mimo jejich objednávku. Antalův sociální determinismus vůbec nepočítá s rozvojnou intencí v imanentní linii umění, s faktem, že umělec ve své experimentální subjektivitě může bariéry determinace překročit a vystoupit s díly, jejichž významy a hodnoty se dobové objednavce vymykají a teprve po svém zřejnění jsou socializovány. Hledisko marxismu nejenže počítá s nepřiměřeností vývoje materiální báze, sociální základny a duchovního vývoje, nýbrž umění je mu zvláštní formou poznání, tzn., že nutně počítá také s jeho imanentní, sociální základnou přímo nepodmíněnou energií. Deterministický předpoklad, považující všechny složky a části společenského systému za bezpodmínečně určené pouze daným stavem systému, je inertním mechanismem, jenž musí každý sociální systém vidět uzavřeně a s aktivitou lidského subjektu nepočítá. Marxův pojem „společenského života“ zdůrazňuje činnou, přetvářející roli člověka a nejvýš klade uvědomělé, aktivní jednání lidí.

Frederik Antal dal před nekomplexní formovou analýzou přednost metodologické koncentraci k sociologickému celku, v němž dílo objektivuje sobě vlastní funkce. Jeho soustředění se stalo jistým typem metodologické krajnosti, jejíž příčinu můžeme evidovat v absenci hlubšího, dialekticky filosofického myšlení. Antalovo původní východisko autora s mar-

xismem zpřibuzňuje, nicméně nefilosofičnost analýz a zvláště pak jistý stupeň nedialektické strnulosti jeho hledisek ho zase marxismu vzdaluje.

Pro trvale prvotní sociologická hlediska byl za marxistu registrován i Wilhelm Hausenstein (1882), což patrně vedlo editory „Ottova naučného slovníku nové doby“ k tomu, že o vypracování jmeného hesla tohoto historika a sociologa umění a v padesátých letech západoněmeckého velvyslance v Paříži, požádali marxistu Bedřicha Václavka. Hausenstein přistupuje k umění z pozic sociologických motivací všeobecně, a v knize „Der nackte Mensch in der bildenden Kunst“ (1912), jejíž prvý díl později přepracoval a vydal pod názvem „Die Kunst und die Gesellschaft“, speciálně. V předmluvě knihy „Rokoko“ (1911), k vydání z roku 1924, charakterizuje tento svůj přístup výrazem „sociálně-historicko-biografická orientace (die sozialgeschichtlich-biographische Orientierung), aby za cíl svého bádání označil odhalení „sociologicko-biografické substance“, jíž, jak se při bližší verifikaci ukáže, je umělcův poměr ke skutečnosti. Hausenstein diagnostikuje krizi umění z atomizace novodobé měšťanské společnosti, ve které umění ztratilo svou oporu a zařazení. Je bez stylu a umělec sám je psancem, historikem či rebellem, jenž může najít své místo až v kolektivisticky organizované společnosti socialistické. Bedřich Václavek proto Hausensteina, jehož vlivu neušel, označil za „nábožensky orientovaného socialistu“ a odmítl jej považovat za marxistu. V knize „Bild und Gemeinschaft, Entwurf einer Soziologie der Kunst“ (1920) se kromě uvedené už kritiky novodobé měšťanské společnosti pokouší najít korespondující vazby mezi vývojem společnosti a mezi fluktuujícími proměnami výtvarných forem.

Mezi zcela současné kritiky formálněhistorických metod výkladu výtvarného umění patří i švédský myslitel Gregor Paulsson, jenž v roce 1955 vydal v Basileji knihu „Die soziale Dimension der Kunst“. Paulsson pozoruhodným způsobem převzal a upravil

si Cassirerův pojem „Symbolmilieu“, aby jeho pomocí postihoval historickou situaci a historické místo uměleckého díla v komplexním pojmání umělce, jeho zákazníka a společnosti. Vychází ze sociologické kategorie skupiny. Ty jsou objektivně integrovány společnou hodnotovou soustavou a právě společné hodnoty umožňují komunikaci uvnitř skupiny, ale též porozumění uměleckému dílu a koneckonců podmiňují i samotnou tvorbu. Komplex hodnot, který v rámci skupiny působí, nazývá Paulsson normativně „Symbolmilieu“. Ve vzájemné interakci jednotlivce, společnosti a tohoto symbolického prostředí má své pevné místo také umění. Umělecké dílo totiž není vůči svému symbolickému prostředí jen pasivní, nýbrž tím, jak generativně skupinové hodnoty významňuje, stává se vůči sociálnímu prostředí normativní, mění dané dispozice pro jednání a hodnocení. Symbolické prostředí se tak samo stává také produktem umělecké kreativity.

K sociologicky orientovaným dějepiscům umění patří v současnosti M. Wackernagel, Camillo Sitte, Paul Zucker, Joseph Gantner, Pierre Lavedan, Siegfried Giedion a další. Z těch, jejichž těžiště se přesunuje do kulturní kritiky, jmenujme zvlášť Francouze Pierre Francastela, jenž svými pracemi navazoval i na významné studie o umění s širšími sociokulturními fakty, jak je vypracoval Warburgův Institut. V knize „L'Art et technique aux XIX et XX siècles (1956) se pokusil teoreticky explikovat svůj program z roku 1951, ve kterém normativně deklaroval požadavek, že při výzkumu umění je nutné spojovat nejen metody, ale i platné hypotézy takových disciplín, jakými jsou epistemologie, matematika, etnografie, sociologie, antropologie a konečně i filosofie, kromě dalších disciplín uměnovědných. Při zkoumání současných stylů a technik je třeba vycházet z paralelismu mezi modalitami výtvarné zkušenosti a základními trendy i tendencemi současné civilizace. Vztahy umění k technice postihuje Francastel v korelacích mezi prostorovými formami a současnými vědeckými koncepcemi.

Autentickou orientaci sociologie naplňuje v knize „Peinture et société“ (Naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance au cubisme; Lyon, 1951), kde kategoricky odmítá všeobecně rozšířený předpoklad, že páteří společnosti je pouze ekonomika, zatímco vlastní sociální život a politika jsou jen jiným vyjádřením ekonomické struktury. Umění je v každém sociálním systému produkcí hodnot a produkcí nové reality. Ze struktury výtvarného díla preferuje francouzský civilizační kritik prostor jako složku, která není formální, nýbrž významová, navíc podstatná ve vzájemném sepjetí všech dalších složek struktury. Výtvarné dílo je znakem, jenž skutečnost tlumočí a umožňuje přenos tvůrčovy myšlenky konzumentovi. Tento posun sociologické interpretace na platformu sémiotiky a strukturalismu pak vrcholí v práci „Figure et Lieu“ z roku 1967.

Francastel bezprostředně spojuje sociologický výklad s výdobytky teorie komunikace a hovoří o jazyku plastiky, který je evidentně srovnatelný s jazykem mluveným i psaným. V tomto smyslu jsou umělecká díla „fenomény kolektivního výrazu“ a mají být zkoumána několika vědeckými disciplínami. Významovost prostorových prvků struktury výtvarného díla dokazuje vývojově-historicky na kontrastu mezi gotikou a renesancí.

Svérázná kombinace několika metod vede Francastela ke kritice sociologů, kteří podle něj chtějí umění vysvětlovat společností, zatímco právě uměním lze obnažit některé pružiny vývoje společnosti.

Umění je sice prostředím utvářeno, determinováno, ale jako výsostný komunikační prostředek prostředí aktivně utváří. Toto historicko-sociální hledisko uplatňuje také ve starší studii o empiru a jeho korelacích k období restaurace (1944).

Sociologicko-historické přístupy k umění tu méně, tu silněji inklinují k výchozím postulátům marxismu, či přinejmenším nemohou k němu být indiferentní. Vývojová korelace mezi růstem reflektovaných konceptů umění jako sociálního fenoménu a rostou-

cím zájmem o dílo Marxovo, které oproti zakladatelské koncepci sociologie u Comta přetrvalo navzdory rozmanitým negacím, nás nutí, abychom do obrazu dějinné kontinuity zasadili vydělenou, zvláštní linii marxistického pojmání vztahů mezi uměním a společností.

Vrátíme-li se znovu do minulého století až k dílu vlastních tvůrců základní moderní sociální vědy, pochopitelně tím nesoudíme, že Karel Marx (1818–1883) a Bedřich Engels (1820–1895) byli estetiky, koncepčními mysliteli o umění či snad přímo sociology umění. Postačí fakt, že Marxův převratný koncept sociální vědy má své metodologické důsledky pro sociologii umění, nicméně nepovede nás k tomu, abychom všechny premisy marxistické metodologie podávali v jakémsi nástínu. Marxovo materialistické pojetí dějin umožnilo, aby společenské vědy mohly operativně předpokládat existenci objektivních sociálních zákonitostí, které lze nejen kognitivně uchopit a formulovat, ale zároveň lze jejich pomocí explikovat dílčí, vnitřní složky konkrétního společenského systému jako jedinečný případ celku, tzn. pochopit umění jako sociální jev, jako část celku a zároveň jeho pomocí chápat a explikovat celek. Marxova dialektická metoda vyrůstající z materialistických základů je vzdálena tainovskému determinismu a nelze ji identifikovat s kultem metodologické kauzality osmnáctého a devatenáctého století. Marx v Kapitálu, ale zjevně to je i z poznámek, týkajících se umění a kultury, s kauzálním principem pracuje. Nicméně fakt, že s uměním a s tvůrčími výkony uměleckých tvůrců zachází jako se závažnými, platnými sděleními o společnosti (zmínka o Balzacovi, z něhož se poučil o francouzské ekonomice lépe než z děl ekonomů, glosy k Molièrovi, Shakespearově Shylockovi, Cervantesovi atp.) svědčí o tom, že jevy umělecké byly mu především nositeli informací, že umění přijímal jako hodnotu kognitivní a zásadně předpokládal jeho poznávací funkci. V Ekonomicko-filosofických rukopisech pomocí obsahové ana-

lýzy vyvozuje z díla Shakespearova relevantní informace o tak klíčové ekonomické kategorii jakou jsou „peníze“, aby ji nazval „odcizenou mocí lidstva“. Analogických pasáží je v Kapitálu celá řada. Pro studium některých ekonomických jevů v asijských despociích dokonce zašel až k úvaze nad obrovskými stavbami starých asijských národů, Egyptanů, Etrusků atd. Stejný postup je při operacích s Homérovými básněmi či s Aischylovými tragédiemi. Že poznávací funkce umění byla Marxovi i Engelsovi (zejména v „Původu rodiny, soukromého vlastnictví a státu“) předpokladem nenáhodným, svědčí i to, že z umění nečerpali jen informace ryze ekonomické. Marx už ve své doktorské disertační práci o epikurejské filosofii uvažuje nad řeckou plastikou tak, že z ní excerpuje relevantní obsahy a sdělení o některých rysech antického životního stylu, speciálně o normě ataraxia. V úvaze o jihofrancouzské rané renesanci postupuje Engels zase jako kulturní historik —, nalézá tu „odlesk starého helénství“, aby v Schillerových Loupežnických zaznamenal výraz reálného konfliktu mezi jedincem a společností v postavě „velkodušného jinocha, který vyhlásil otevřenou válku celé společnosti“. Marx hledá a nalézá mentalitu německého nacionalismu a spekulativních postojů u Heina a stejně i v soudobé německé poesii, kterou posuzuje jako filosof a sociolog.

Oba zakladatelé vědeckého socialismu, pokud se systematictěji vyjadřovali ad vocem umění, předpokládali jeho hodnotu kognitivní a s každým uměleckým dílem zacházeli jako se sdělením o rozmanitých objektivních společenských procesech. Vzdálení sociologickému schematismu považovali sociální vědu za disciplínu historickou.<sup>19)</sup> Není prázdných

<sup>19)</sup> „... musím především říci, že se materialistická metoda zvrhává v pravý opak, jestliže neslouží jako vodítko při historickém studiu, nýbrž používá-li se jí jako hotové šablony, podle které se přistřihují historické skutečnosti.“ (Engels v dopise Paulu Ernstovi, 1890. Viz: Marx-Engels; O umění a literatuře, Praha 1951, str. 30)

důvodů redukovat jejich postupy na plochý kauzální determinismus, zejména v té formě, v jaké byl do sociálních bádání simplifikovaně přenesen z přírodních věd.<sup>20)</sup> Marxův determinismus není identický vládnoucímu determinismu tainovského a potainovského typu. Jeho jádrovou konsistencí totiž tvoří určující metodologický předpoklad celku, jenž je vnitřně složitě strukturován. Pojem celku přepisuje Marx v nejobecnější rovině jako „materiální jednotu světa.“ Svět je Marxovi strukturovanou jednotou rozmanitého. Jestliže prvky, složky, části této rozmanitosti chceme vysvětlit, musíme najít jejich podstatné souvislosti a musíme předpokládat, že každý prvek má být chápán jako část celku. Prvek tedy reflektovaně uchopíme tehdy, jakmile vystihneme jeho specifčnost a zároveň určením toho, jak definuje celek.

V rámci celku mohou být souvislosti složek přímé, zprostředkované, sukcesivní, funkční, interakční (vzájemné působení), podmiňující, kauzální ap. Nejobecnějším předpokladem těchto rozmanitých vztahů je materiální jednotu světa. Z ní plyne, že konec konců každá vztahost, každý pohyb nějakým způsobem souvisí se všemi ostatními a může v ně také přejít, jsou-li proto dány odpovídající podmínky. Je-li společenská formace celkem, znamená to, že dynamickým výrazem její jednoty je možnost všeobecného ovlivňování jejich vnitřních složek. Namísto jednostranných, nezvratných kauzálních vztahů tainovského determinismu hovoří Marx o „všeobecné podmíněnosti“. V „Úvodu ke kritice politické ekonomie“ pak všeobecnost této podmíně-

<sup>20)</sup> Tak často vulgarizovaný marxovský determinismus je ztotožňován s mechanistickým kauzálním determinismem ekonomického typu, kterému, pravda, podléhali i někteří badatelé hlásící se k marxismu. Avšak ani to neopravňuje například tak seriózního badatele, jakým je Thomas Munro k soudu, že „striktně řečeno je marxistou ten, kdo v extrémní podobě vyznává ekonomický determinismus vedle dalších typických marxistických doktrín“ (Thomas Munro, The Marxist Theory of Art History, The Journal of Aesthetic and Art Criticism, June 1960, No 4, str. 431)

nosti vymezuje vůdčí roli „způsobu výroby“. Pod pojmy „podmíněnost“ a „podmiňování“ rozumíme, že jev, jenž je podmíněn, nelze pokládat za úplně izolovaný, nezávislý, za prvotní, nehybný, věčný, nýbrž, že ve svém vzniku, existenci a vlastnostech je závislý na jevech jiných, a je-li způsob výroby faktorem „všeobecné podmíněnosti“, znamená to, že v poslední instanci všechny další vztahy, korelace, souvislosti z něho povstávají a k němu poukazují. Prvotnost materiální základny není jednoduchou deterministickou relací, nýbrž předpokládá strukturální mnohost rozmanitých a odlišných vztahů. Když Marx v Německé ideologii hovoří o člověku, mluví o „skutečně činných lidech“, a soudí, že „individua vždy a za všech okolností ‚vycházela od sebe‘, ale protože nebyla jediná v tom smyslu, že by nepotřebovala vzájemných vztahů, tedy jejich přirozenost a způsob uspokojování jejich potřeb je vzájemně spojujivý...“ Níže říká, že rozvoj kteréhokoliv individua je podmíněn rozvojem všech ostatních, s nimiž jsou „v přímém nebo nepřímém styku“, a mimo jiné operuje i s generačními vztahy podmíněnosti.

Teze o přímé determinující relaci mezi uměním a materiální výrobou byla konečně vyvrácena samotným Marxem, jenž v Úvodu ke kritice politické ekonomie mluví o „nestejném poměru vývoje materiální výroby, např. k umělecké produkci“, a co je zvlášť pozoruhodné, říká, že „v otázkách umění atd. není tato disproporce ještě tak důležitá...“

Umělecké dílo se v sociologické perspektivě Marxově stává sociálním přímo ve své podstatě, neboť je tvůrcem člověka, jenž se v něm neztrácí, je-li tento předmětný výtvar lidským, a to je možné tehdy, „stane-li se mu tento předmět společenským předmětem a on sám sobě společenskou bytostí“. Fakt tvůrčí „produkce“ a „konzumu“ činí umění sociálním jevem, neboť tvorba i konzum jsou formou lidského osvojování světa, je formou produktivní souvztáženosti člověka a světa. Vždyť Marx nazývá lidskou činnost sebevytvářením a jeho kritika kapitalismu je namí-

řena proti odcizující destrukci tvořivé a sebetvořivé projekce. V Teorii nadhodnoty soudí, že spisovatel je „produktivním dělníkem“, a to nikoliv proto, že produkuje myšlenky, nýbrž pokud obohacuje nakladatele. Kritika zbožně-tržního kapitalismu vede až k závěru, že tento typ společnosti je umění nepřátelský.

Další vývoj Marxova metodologického konceptu ve sféře umění a kultury nebyl bez výkyvů a zákrut. Prvým systematikem, jenž trvale aplikoval Marxovu metodu na výzkum celého uměleckého druhu (literatury) byl Franz Mehring (1846–1919), slučující v sobě teoretika a praktického revolucionáře. Prošel dramatickým vývojem a kolem roku 1890 se stal marxistou se všemi konsekvencemi. Ve spise „Kapitál a zisk“ se v závěrečné kapitole (Filosofie a poesie kapitalismu) pokouší aplikovat principy historického materialismu na výklad literárních jevů. Stovky článků v „Die Neue Zeit“ se, recenzně i v samostatných studiích, týkají sociologického pojmání literatury, divadla a porůznu i výtvarných umění. Mehringův vliv byl v této oblasti opravdu významný a v souvislosti s jeho jistou netečností ke gnoseologickým funkcím umění (v estetice se nezbavil vlivů Kantových) nastolil tento německý revolucionář ve výkladu umění určitý druh sociologismu. Ve sporu o Mehringův odkaz viní jej Lukács z dualismu metody a nešetří ani výtkami ze sociologického schematismu. V Německu začal se soustavnou kritikou literatury z marxistického hlediska, nicméně jednostranné, přeceňované praktické zřetele jej patrně přivedly k tomu, co Lukács ve své kritice nazývá vírou, „že historický materialismus je druh prakticky aplikované sociologie plus psychologie.<sup>21)</sup> Těžiště prací Franze Mehringa patří zkoumání třídní povahy literatury, třídních souvislostí literárních jevů a úvahám o vlivu ekonomické struktury společnosti na literaturu a

<sup>21)</sup> Georg Lukács, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1954, str. 327



umění. Třídní argumentace jej vede k obhajobě realismu. Vysoce oceňuje malířské dílo Meunierovo (Návrat ze šachty), sochařství „Práce“ od Nikolause Geigera proti impresionismu, jehož tvůrce označuje za „odrodu měšťáckých socialistů v oblasti umění“. Mehring tak přechází od sociologické analýzy k ryze politickému hodnocení. Popularizující zjednodušování ekonomických základů, jak to vytýká i Lukács, vede Mehringa nezřídka i ke krátkým spojením, z nichž dedukuje politické hodnotící soudy. Nereflektované lineární přístupy pomíjejí dost často i Marxův akcentovaný předpoklad o nerovnoměrném vývoji kapitalismu. V „Dějínách německé sociální demokracie“ Mehring přímo označuje moderní malíře za dekadenty, kteří chtějí setrvat na půdě měšťácké dekadence a místo za proletariátem chodí za lumpenproletariátem do hampejzů a kořalen. Přímočaré kauzální nadřazení třídních momentů, jejich izolovaně a nediferencovaně pojatá sudidla zavedla Mehringa také k programu, jenž chtěl pomáhat umění a literatuře, která vyrostla z třídního ducha proletariátu. Požadavek sociální, třídní tendence se stal leitmotivem Mehringovy publicistiky, což však nepřekáželo tomu, aby pro výstavbu nové proletářské kultury s vyvinutým historickým smyslem analyzoval kulturní dědictví německého klasického básnictví, jehož odkaz progresivně spojoval s revoluční perspektivou nové kultury, rezolutně odmítaje tezi „estetiků pádné pěsti“: „Co se dělnickým masám nelíbí, nemá estetickou hodnotu“. Formulace přímé, praktické společensko-politické funkce umění je zjevná z požadavků, aby výtvoři umělců odrážely veliké přeměny světa a též z mimořádného oceňování sociálních významů v tématech (např. v úvaze nad dílem Hermanna Sudermanna). Nedialektická aplikace historicko-materialistických principů a izolující operativní užívání hledisek historického materialismu (bez zřetele na gnoseologické funkce umění, jak je akcentoval Marx) vedlo nejen k odmítnutí impresionismu a dobových proudů moderních, které Mehring nazýval „buržoazní

shnilotinou“, nýbrž i ke zrodu a dost autoritativnímu upevnění tradice krajního sociologismu, jenž je od Mehringova vystoupení stále se vracející deviací v užívání Marxovy metody.

Poznamenán ne nepodobnými obtížemi, se v dějinách marxistického pojmání umění jako sociálního fenoménu podílí i Georgij Valentinovič Plechanov (1856–1918). Oproti Mehringovi se zkušeněji a s nezúženým historickým smyslem pohyboval ve filosofii. Nejde tu o rozdíly v erudici (ta byla i u Mehringa úctyhodná), ale spíše o samotnou schopnost filosoficky myslet, autenticky formulovat naléhavé praktické otázky v podobě filosofického tazání. Plechanov vůbec patří k umělecky nejuzdělanějším marxistům devatenáctého a možná i dvacátého století. Jeho studie z dějin literatury, a zvláště práce o původu umění a o realismu to průkazně dokládají.

Východiskem zkoumání uměleckých jevů a vývoje umění je mu materialistické pojetí dějin. Zjevně sociologismus rozšiřuje i na výklady mimouměleckých estetických kategorií. V „Dopisech bez adresy“ polemizuje s Tolstým, aby podstatu umění a cit krásna kategoricky podmínil sociologicky, odmítaje úzké biologizující pojetí. Plechanov usiluje, aby deterministické hledisko nebylo jen mechanicky kauzální. Jeho úvahy jsou vcelku konzistentní, jakmile pojednávají o starověkém, prvobytně pospolném umění. Přidrží se bohaté literatury (Bücherovy knihy „Arbeit und Rhythmus“) a soudí, že prvobytně pospolné umění odráží stav výrobních sil tak jasně, že v některých pochybných případech se usuzuje o stavu těchto výrobních sil podle umění. Naproti tomu neváhá zdůraznit, že výroba a technika civilizovaných národů má na podobu umění vliv mnohem menší. O některých speciálních případech jadrně tvrdí, že u civilizovaných národů mizí bezprostřední závislost umění na technice a výrobním způsobu, a v jeho kvalitativním vzeřzení se prosazuje sociální vliv dělby práce. Proti Bücherově vágnímu soudu, že Křováci a Veddové žijí individualisticky (Bücher: „Divoch myslí jen na sebe

a myslí jen na dnešek") stává svou argumentovanou a rozhodnou tezí o nejužší příčinné souvislosti umění s ekonomikou těchto kmenů. Vznik umění vykládá ne bez spencerovských inspirací: u prvobytně pospolných národů jde o těsný, povolný přechod z práce ke hře.

Vlastní Plechanovův sociologismus proniká na povrch tehdy, jakmile se zamyslí nad uměním novodobým a moderním. Uvězněn v ruské patriarchální tradici, vytyčuje svá hlediska takto: „Jako přívrženec materialistického světového názoru říkám, že prvním úkolem kritikovým je přeložit myšlenku uměleckého díla z řeči umění do řeči sociologie, nalézt to, co může být nazváno sociologickým ekvivalentem literárního jevu“. Techniku „překladu“ zdůvodňuje poukazem na materialistickou premisu, odvozujíc společenské vědomí ze společenského bytí, aby odtud logicky generoval závěr o umění jako formě ideologie, tj. formě vyjadřující snahu a nálady společnosti – jde-li o společnost rozdělenou na třídy, tedy názory společenských tříd. V obsahu a konečcích i formě díla je třeba hledat, jaká stránka společenského (nebo třídního) vědomí je jím vyjádřena.

Princip ekvivalence Plechanova vzdálil činné podobě Marxovy teorie poznání, která proti pasivní nazíravosti starého materialismu akcentuje aktivitu subjektu. Plechanovův vývoj vyústil do mechanického materialismu, jenž pomíjí anebo jen verbálně operuje s aktivitou lidského subjektu. Umělec – jeho subjekt – je v jeho optice jen pasivní rezonanční deskou, ekvivalentně odrážející společenské bytí. Obsah tvůrčova vědomí je vytvářen společenskými poměry, je jimi formován. Proto umělec doby úpadku musí nutně tvořit umění více méně úpadkové, a protože Plechanov nemůže ideovou erudici umělce popřít, hledá např. v plátnech impresionistů subjektivně idealistické konsekvence, předpokládající, že „já“ tvůrce je mu „jedinou realitou“. Ve tvorbě kubistů – není bez významu, že polemizuje s teoretiky Gleizusem a Metzingerem a nikoliv s tvůrci – pak nalézá

sofistické kritérium pravdy umělce v sobě samém, aby navzdory historickému principu materialismu srovnával kubisty s Puškinem.

Doktrinářské spojování legitimních marxistických tezí dalo vznik sociologismu ve svých obrysech velmi jasnému, průhlednému a lákavému. Patrně není náhodné, že plechanovovský sociologismus se stal programem RAPPU a pochopitelně i předmětem kritiky, zejména ze strany těch marxistů, kteří se pokoušeli vysvětlovat nové moderní proudy v umění dvacátého století.<sup>22)</sup>

Roztržka mezi marxistickou gnoseologií a materialistickým pojetím dějin byla překonána až v díle Vladimíra Iljiče Lenina (1870–1924), s jehož jménem je spjat rozbor uzlové etapy moderní historie dvacátého století, kdy kapitalismus přechází do svého nejvyššího, monopolistického stadia. Lenin pozorně sledoval rozvoj přírodních věd, které převracely dosavadní obraz světa a v „Materialismu a empirio-kriticizmu“ je konfrontoval v rámci marxistické teorie poznání i s hledisky materialismu.

Jako sociální myslitel odmítl Lenin ve vztahu ke kultuře minulosti nihilismus (symptomatický pro revoluční procesy), ale kriticky se stavěl i k patriarchálnímu tradicionalismu. Proto se velmi obezřetně (na rozdíl od Plechanova i Mehringa) vyjadřoval na adresu nových uměleckých směrů a při kritice neopomněl zdůrazňovat hledisko svého osobního vkusu.

Výmluvné a dějinně logické je i to, že právě v době, kdy se usilovně zabýval gnoseologickými důsledky rozvoje přírodních věd, napsal také několik statí věnovaných L. N. Tolstému (v letech 1908–1911). Všeobecně rozšířené a marxisty přejímané mechanizující, příčinné výklady umění se pojednou radikálně střetly s představou o sociální roli umělce, jenž byl náboženským myslitelem, propagátorem

<sup>22)</sup> U nás nazval „plechanovskou ortodoxii“ pošetilým heslem Karel Teige. Viz „Jarmark umění“, Praha 1964, str. 76 a dále

hesla „neodporovat zlému“, šlechticem, filantropickým žalobcem a politickým zpátečníkem. Lenin jej však přesto všechno označuje za představitele mužického demokratismu v literatuře a jeho dílo považuje dokonce za zrcadlo ruské revoluce. Leninovy statě o Tolstém jsou studii povytce sociologickými, nicméně na rozdíl od mehringovsko-plechanovských exkurzí jako sociologický přístup, jenž je metodicky spojen s gnoseologií dialektika.

Aplikace gnoseologického konceptu odrazu není ve statích vůdce revoluce mechanická (vždyť, jak by mohlo být nazýváno zrcadlem něco, co skutečnost obráží zkresleně), nýbrž postihuje celou složitou protikladnost reality, jak ji tvůrčí energie génia z Jasně Poljany umělecky objektivuje. Lenin provádí hutnou analýzu sociálního postavení a společenské funkce rolnictva, zabývá se patriarchální ideologií této třídy, upozorňuje na ideje selské rovnosti, aby svár těchto rozmanitých tendencí nacházel v díle Lva Tolstého.

V nekrologu za velkého mistra hovoří o geniálním zobrazení etapy přípravy revoluce v jeho díle, poukazuje na jeho kritiku státu, církve, soukromého vlastnictví půdy atp. Ani liberální propagace slabých stránek Tolstého světového názoru Lenina nezmátla a nebránila mu ve vysokém ocenění umělce.

Ve statí „L. N. Tolstoj a jeho doba“ je sociologická metoda rozboru nejuhrnněji spojena s bohatou dokumentací z dějin Ruska a jiných zemí, a v obsahové analýze jsou Tolstého ideje v díle vyjádřené zkoumány geneticky i funkčně. Lenin odměřuje poměr kritických a utopistických prvků v umělcově ideologii, mluví o spojitosti tolstojovského asketismu a učení o „neodporování zlému“ s ideologií „asiatského zřízení“, která skončila v Rusku i ve světě revolucí r. 1905. Leninovy formulace o Tolstém jako o „velikém vyjadřovateli těch idejí a nálad, které vznikly mezi milióny rolníků v době, kdy začínala v Rusku buržoazní revoluce“, jako o tlumočíteli slabosti, mohutnosti a omezenosti mas, které již nenávidí vládce

současného života, ale ještě nedospěly k uvědomělému boji s nimi, nepředstavují pouhé sociologizující reinterpretace autoritativního díla. Jsou heuristicky všestranně podloženy a odpovídají i názorovému vývoji Tolstého, jenž už roku 1860 si zapisuje direktivu dívat se na věci z hlediska mužikova a v dopise z roku 1901 sděluje Stasovovi, že se dívá zezdola, očima stamiliónů, což koresponduje s názorovými postoji předrevolučního rolníka.

Viditelný rozdíl v zaměřenosti Leninovy výkladové metody tak protikladné orientaci redukcionistického sociologismu, galvanizující stará tainovská hlediska, tkví ve vyostřeném smyslu autora pro teoretické problémy dialektiky, pro pohyblivost jejích kategorií, pro organický vztah subjektu a objektu a vcelku: pro pojmání marxismu jako filosofie aktivity. Dialekticky mnohostranně reflektovaná stanoviska nepustil Lenin ani v sociologicky motivované publicistice v období, kdy je jiní pragmaticky opouštěli. Ve statí „Stranická organizace a stranická literatura“ z roku 1905 s vášnivostí revolučního publicisty odmítá novoromantické iluze o nezávislosti umělce na společnosti, usvědčuje jalový objektivismus sociálních analýz začátku století z neschopnosti anticipovat vědecky vývojové tendence evropské společnosti a sociologicky pléduje pro stranickost, která je mu závazkem stát „otevřeně na stanovisku určité společenské skupiny při jakémkoliv hodnocení událostí“.

Odsoudivý apel vyrůstá tu z optiky revolučního vidění, které ani porážka revoluce nesvede k tomu, aby dezertovalo od dialekticky všestranného hodnocení situace, tradice i idejí, které v rámci daného sociálního prostoru působí.

Po Leninovi se linie marxistických uměnověd a estetiky rozbíhá směry dost diferencovanými. Přinejmenším vyvrací běžný povrchový předpoklad, že marxismus je konzervativně identický sociologickým determinacím minulého století. Subtilní diferenciací individualizuje marxismus přímo v přínosech jednotlivých autorů. Zhozným tendencím systémového fe-

tíšísmu se vymyká Anatolij Vasilijevič Lunačarskij (1875–1933), někdy považovaný za zakladatele sovětské marxistické teorie umění. Revoluční komisař se teoreticky zabýval vztahem mezi uměním a revolucí (Hudba a revoluce atp.), nicméně v bohaté kritické publicistice (sledoval např. pečlivě vývoj Mejercholdův) nepřevažují předreflexivní hlediska sociologická natolik, abychom Lunačarského mohli zařadit mezi autory hermetického sociologismu.

Akcent Marxovy teze o poznávací funkci umění převážil u sovětských teoretiků, zejména po kritice vulgárního sociologismu školy tzv. marxistických mechanistů. Ve dvacátých letech se, vycházejíc z Mehringových Estetických exkurzí, k této škole krajního sociologismu hlásili Szmidt, Pereverzev, Friče, ale také Bucharin, jehož názory na sjezdu spisovatelů v roce 1934 byly prudce odmítány marxisty-avantgardisty. Poznávací funkci umění akcentovali badatelé typu Lukácse, V. Griba, k nimž patřil i Michail Alexandrovič Lifšic (nar. 1905), reagující svým dílem „Voprosy isskustva i filosofii“ (1935) proti vlně sociologismu dvacátých let, představované jmény A. Bogdanov, N. Čužakov, B. Avratov, V. V. Pereverzev, I. Joffe, I. Mac, V. M. Friče, Sakulin a další, koncepcí filosofickou, resp. víceméně gnoseologickou. Jakmile k výkladu umění přistupuje z pozic své nesporné historické erudice, pracuje jako zkušený a dnes přední představitel metody historického materialismu v Sovětském svazu. Vedle spousty článků, studii je autorsky reprezentativní jeho práce z roku 1934 „Winkelmann a tři epochy měšťanského světového názoru“.

Jinak pochopitelně většina nebo všichni sovětská uměnovědci preferují metodu historického materialismu, i když vnitřní diferenciací mezi nimi je zřejmá. Z této orientace, i když z jiných pramenů, vyšel také přední marxistický estetik i sociologický vykladač umění György Lukács (nar. 1885), jehož názorový vývoj od německé protikapitalistické duchovně, přes silný vliv Hegelův, byl dramatický, nicméně knihou „Geschichte und Klassenbewusstsein“ (1923) se

nepodstatně podílel na vzniku sociologie vědění. Spis také dal základ, osnovu Lukácsově sociologickému pojetí umění. Podněcující vliv Simmelovy subtilní sociologické metody, která si obzíravě všímá i ezotericky estetických detailů díla, se nejsilněji projevil v Lukácsově první knize „Dějiny vývoje moderního dramatu“ (1908). Maďarský badatel zde, podle svých vlastních slov, „transponoval Marxův materialismus do filosofického idealismu“. V předmluvě autor svou metodu charakterizuje dělením na dvě části: zkoumání formy dramatu a průběžné sledování vazeb těchto forem ze sociologie, tj. ze sociálních obsahů měšťanského vědomí. Z celku nezrušitelných antinomií tohoto třídního vědomí Lukács dost jednoznačně odvozuje historicko-sociální problematiku života měšťanstva. Touto knihou a později celým svým dílem vnáší Lukács do marxistické sociologie prvek, jenž do ní dosud nepatřil – zkoumá sociální obsah a determinaci uměleckých forem, a to dokonce celých žánrů: románů, dramatu atp. Vliv duchovně, zejména Diltheyova stěžejního díla (Das Erlebnis und Dichtung, 1905) s velkorysími syntézami teoretických a historických přístupů, se proti detailování pozitivismu zvláště projevil v Lukácsově „Teorii románu“ (1920). Kniha je souborem úvah nad typologií románové formy (původní koncept měl podobu dialogu) a vznikala v období, kdy autor velmi pesimisticky odhadoval vývojové perspektivy evropské civilizace. Duchově abstraktní syntéza vychází z otázky-alternativy: zda duše románového hrdiny je v poměru ke skutečnosti, do níž je situována, příliš úzká či příliš široká. Původní schematizace tázání přiměřeně deformuje výklad. V dalších pasážích je částečně korigována hegelovskými inspiracemi, zejména v zajímavých úvahách o různosti totality v dramatu a v epice či reprodukci myšlenkové sounáležitosti i protikladnosti epeje a románu.

Rozhodující vliv roku 1917 vede a strhává Lukácsa od původně instinktivního, myslitelsky neujasněného odporu vůči degradujícímu antiestetickému kapita-

lismu k přijetí marxismu. Premisa marxistické noetiky – teorie odrazu je akceptována s předpokladem konfliktního marasmu sociální skutečnosti, která se ve stadiu monopolního kapitalismu nachází v evidentním a nezadržitelném rozkladu. Symptomatiky určujícím duchovním produktem tohoto mnohónásobného rozkladu je Lukácsovi iracionalismus, jenž ještě v koncepcích duchovědy dovedl podržet formu jakési kvazisyntézy, avšak u Joyce, Kafky a dalších je destrukce totality zachycena ve vši plnosti.

Rozklad, ničivá destrukce sociálních struktur a společenského vědomí nachází korespondující odraz a výraz také v převládajících uměleckých formách. Próza buržoazních autorů dvacátého století už není schopna dosáhnout celistvé formy románu, jako tomu bylo ještě v měšťanském realismu Thomase Manna a díve; v úchvatné encyklopedické skladebnosti díla Goethova. Iracionalistické zavrhuující odmítání skutečnosti se podle Lukácsa aritmeticky kodifikuje i ve formě a v myšlenkovém pojetí světa u analyzovaných autorů, nicméně zde nutno se vši důsledností zpětné kontroly přihlížet k ne nepodstatným rozdíům v akcentech a proporcích, jejichž příčiny tkví v konkrétním stavu společnosti a také v kulturních tradicích, z nichž jednotlivá díla vznikala. V ještě nerozvinuté, perspektivní společnosti kapitalismu první poloviny devatenáctého století lze v románu – jak je tomu v klasické epice francouzského sociálně-kritického románu – větvit děj do „totality doby a národa“, tzn. bez formalistních mimikrů, společnost v nejširším záběru umělecky vyjádřit a vytvořit obraz celého člověka v komplexu společenského života. Po roce 1848 se však ve Francii ztrácejí objektivní i subjektivní podmínky pro klasickou „velkou epiku“. V pobalzacovském vývoji období Flaubertovy románové tvorby vyjevují podmínky „hotového kapitalismu“ nové rozpory, zvýrazňují rostoucí fakt odcizení umělce i sebeuvědomělého subjektu společnosti a signalizují začátek krize velké epické umění. Lukács – sociologický zastánce realismu – dovozuje, jak po roce 1848

se tento směr stále více soustředí k povrchu, jevo-  
vosti světa, jak se v prizmatu realistické metody láme  
bezprostřední vztah umělce k sociální realitě, která  
je už zproblematizována, a jak přiměřeně tomuto noe-  
tickému sebeuvědomění autorů dochází k destrukci  
románové formy. Odcizená empirie společenského  
života umělce odvrací k subjektivitě, k introspektiv-  
nímu směřování noetického pokusnictví, které posléze  
vede až k likvidaci velké epiky v umění moder-  
nistů na přelomu století. Namísto sociální empirie pro-  
niká do prózy artistně zvlučňující pozornost pro-  
středkům zobrazení, ztrácí se dějovost, pestrost a dra-  
maticižnost prózy, aby jejich místo zaujaly introspek-  
tivní analýzy duše. Lukács připouští experimentální  
kultivaci uměleckých prostředků, ale moderní umění  
je mu ve své významové totalitě výrazem sociálního  
rozkladu. Analýzy se cílevědomě vyhýbají svodům so-  
sociologických spojení a zprostředkující podoba odra-  
zu je ponejvíce přiléhavě argumentována z degradují-  
cích, složitých stavů společenského a třídního vědo-  
mí. Lukács zjemňuje i svůj pojmový aparát, snaží se  
např. nuancovaně odlišit „Bewusstsein“ od „Bewusst-  
heit“. V prvním případě má na mysli trvalé, fixované,  
ideologické formy vědomí, v němž si třídy uvědomují  
svůj statut a druhý pojem má postihnout přítomnost  
spontánního, neregulovaného ve vědomí jednotlivce  
i tříd.

Ve studii „Karl Marx und Friedrich Engels als  
Literaturhistoriker“ (Berlin 1952) akceptuje Marxův  
pojem „kapitalistické spontaneity“ jako přirozené a  
normální, pojímá jej vývojově – jako první přípravný  
stupeň k sebeuvědomění, a v korespondenci s Annou  
Seghersovou jako „základní zkušenost“, která neza-  
nedbatelně modifikuje předpoklad přímého, zrcadlí-  
ho odrazu sociálních rozporů v uměleckém díle. Jak-  
koliv Lukács toto analytické zjemnění opouští v kni-  
ze „Die Zerstörung der Vernunft“ (1954) (i v nověj-  
ších pracích o realismu), zůstává reprezentativním  
autorem, jenž historii i společnost s jejími politickými  
a ideologickými formami, dílo a osobnost autora

chápe ve vzájemných dialektických vztazích, nezřídka otevřeně a mnohonásobně strukturovaných tak, že jejich objasnění dovoluje pochopit podstatu, funkci a úkol umění a konečně jej i hodnotit.

Pozorností sociální determinaci uměleckých forem upoutala už německá komunistka a marxistická teoretička umění Lu Märten (1879) obsáhlou knihou „Wesen und Veränderung der Künste“ (1924), která byla psána pro Rusko na popud ruských bolševiků žijících ilegálně v Berlíně. Svou socio-estetiku komponuje ze vztahu umění k výrobě, rázovitě pojednává o úpadku forem (jako teoretička výtvarného umění hovoří o „tvaru“), způsobených nekontrolovaným pustošivým rozvojem strojové výroby. Socialismus má nastolit řád, jenž umělecký tvar učiní obecným ve své produkci, a tak pokles jeho uměleckosti, typický pro kapitalismus, zastaví. Märtenová v esejistickém horizontu svých úvah zaměřuje výrobu za „technické poměry“ a její výklad sociální determinace umění bývá i mechanicky kauzální, když zanedbává zprostředkující články společenského vědomí. O sociálním postavení umělce pojednává Märtenová ve studii „Die wirtschaftliche Lage der Künstler“ (1914).

Bezpochybně úspěšná je marxistická publicistika na odborném kolbišti výkladů primitivního a starověkého umění. Jmenujme zde alespoň dva anglické autory: C. Caudwella a G. Thompsona.

Prvý upoutal knihou z roku 1937 s názvem „Illusion and Reality“, v níž se zabývá uměním primitivních společností a kromě dalšího zaujme i vědeckou průkaznou kritikou módně bestsellerových aplikací psychoanalýzy na umění tohoto období. Caudwell protiklady vzniklé vývojem společnosti nachází v odrazech, které sublimují až do transformovaných podob morálního vědomí divochů, např. v pocitech hříchu. Člověk je v této prehistorické epoše nediferencovaný, stejně i jeho vědomí a svědomí zůstává víceméně jednolité, přímé a postrádá citlivosti pro složitě nuance, takže emocionální reakce divocha jsou

rázu „všechno nebo nic“. Tato nediferencovaná, více méně instinktivní mysl se promítá a uplatňuje také v umění. Hlavní, hybnou sílu nerozlišené individuality nachází Caudwell v expanzivním rozvoji dělby práce, odpovídajícím změnám sociální organizace a významovým posunům ve vědomí jednotlivce.

Georg Thompson je u nás známý z překladu vynikající práce „Aischylos a Athény“ (Praha 1952), která zkoumá – i podle anglického názvu – sociální původ dramatu (v Londýně poprvé vyšla v roce 1946).

Thompson je autorem historicky erudovaným a v metodě výkladu i vzácně komplexním. Při zkoumání řecké tragédie vychází z premisy společenské podmíněnosti uměleckých obsahů, aby vypracovaně esteticky specifikoval i formu dramatu vývojově: v mezích jeho vzestupu a úpadku, a poté obzíravě rozebral i aktuální sociální funkce řecké tragédie. Imperativy dialektických hledisek participují už na předběžném vymezení tématu – Thompson si historicky ohraničuje úseky zkoumání tak, aby stačil bez deklarujících teoretických pořekadel přímo postihnout reálnou spojitost Aischylových dramát s vývojovými fázemi řecké společnosti a obzvláště v sociálním kontextu historického přechodu řecké společnosti od etapy society kmenové ke státu. Soustředěnost k etapě kvalitativní historické změny mu umožňuje rozvinout všechny relevantní dimenze souvislosti dramatického umění s měnícími se stupni antické společnosti ve velmi dynamické a všestranné podobě.

Pro marxistickou metodologickou zaměřenost je typické i to, že v oblasti teoretických reflexí umění nevystupují profesionální sociologové. Alespoň ne ve většině. Sociologické interpretace umění u marxistů se nejlépe rozvíjejí z pozic historických a filosofických, tedy z per badatelů původně metodologicky školených v některé historické disciplíně anebo přímo ve filosofii. To platí i pro dobu nejsoučasnější a dokonce i pro zařazení takového autora, jakým je Lucien Goldmann († 1970), jenž od roku 1961 vedl oddělení sociologie literatury při Institutu socio-

logie v Bruselu, nicméně především byl a zůstává filosofem a literárním historikem. V sumarizujících nekrolozích bylo dílo Luciena Goldmanna specifikováno genetickými vlivy Györge Lukácse, a nechyběly ani soudy označující Goldmanna za Lukáčsova žáka. Zuzující výpovědi však postihovaly jen konvenčně jevové souvislosti metodologického „navazování“, a to spíše v podobě zdůvodněných odhadů. Klíčový, objevitelský význam práce francouzského protagonisty marxismu je jinde. Goldmann všestranně, se vši metodologickou korektností objevuje moderní strukturální aspekty základů Marxova myšlení. Bez ambiciózních, adaptujících úprav Goldmann autenticky reprodukuje Marxovy metodologické premisy v nomenklatuře moderního vědeckého pojmosloví. V roce 1964 vydává v Paříži svou „Sociologii románu“ (Pour une sociologie du roman), obsahující čtyři studie, z nichž prvá a třetí se sociologie týká via facti, druhá je sociologicky inspirovaným úvodem ke strukturálnímu studiu románu a poslední osvětluje metodu genetického strukturalismu v historii literatury.

Goldmannův genetický strukturalismus je obecně imperativní metodou studia v oblasti společenských věd a použit v umění vychází z obecné premisy, že každý lidský čin je aktivitou, pokoušející se dát významnou odpověď na určitou situaci. Teorie „odpovídání“ je předpisem marxistické teze o činné podstatě lidské bytosti. Goldmann ji pozoruhodně rozvíjí až do dialektického rozvrhování rozmanitých stránek i aspektů činné aktivity člověka. Proces „odpovídání“ má dvě určující energetické stránky: jednou jde o destrukci starých struktur a po druhé o strukturu celků nových. Toto hledisko platí též pro vztah takových forem vědomí, jakými jsou umění, náboženství, filosofie ke struktuře dané skutečnosti. Marxista Goldmann soudí, že v uměleckém díle, které je sourodou významovou strukturou, je společenský život vyjádřen prostřednictvím kolektivního vědomí, a tak zjevně akcentuje předpoklad sociálně kolektiv-

ního výrazu i typ kolektivního „autora“ uměleckého díla. Dílo je mikroskopickým případem, obsahově zahrnujícím složky makroskopické – složky sociálního komplexu – a struktura jeho fiktivního světa je homologií mentálních strukturám konkrétní společenské skupiny. Zde Goldmann zavádí některé upravené novější pojmy: „vize světa“, „možné vědomí“, „reálné vědomí“. Pod pojmem „vize světa“ má na mysli futurologicky anticipující i prezentně reálné vidění skutečnosti, produkt oné Marxovy dialektické aktivity subjektu, vylučující pouhé pasivní nazírání reality. Goldmannův společenský člověk není vůči světu pasivní. Realizuje se v „revoluční zaangażovanosti“ vůči objektivitě sociální reality, neboť v každé sociální skupině existují příznakové tendence k jistému typu odpovědi na otázku po vztahu člověka a světa, odpovědi, které se soustřeďují a vyúsťují do určité – pro třídu, vrstvu či malou skupinu příznačné – vize světa. Kolektivismus takového sociálního odpovídání je dán tím, že skupina via facti tuto vizi netvoří, nýbrž poslušně vypracovává její strukturálně jednotlivé prvky, a tak skrze stávající energii pojítka konstruuje celek. Umění a umělec je demiurgem imaginárního světa, jehož fiktivní, duchovní struktura odpovídá struktuře, k níž směřuje skupina, jíž je umělec členem. Goldmann v souhlase s marxistickým oceněním konstitutivní aktivity ideje dovozuje, že umění je relevantním prvkem duchovního života a že společenské vědomí utváří, neboť je navýsost tvůrčím produktem, jehož prostřednictvím si lidé uvědomují dimenze svého lidského údělu, své myšlení, jednání, hodnotové orientace a směřování. I když dnešní člověk nedovede autenticky posoudit objektivní význam této sebeuvědomovací a sebeuvědomující funkce uměleckého díla, ono vyjadřuje vizi světa, duchovně generující z aktivity společenských tříd.

Umělecké dílo však může, podle Goldmanna, být zprostředkovaným výrazem „vědomí možného“ i „vědomí reálného“. Tyto schematizující kategorie jsou sociologickými pojmy poplatné nejen konstruktivním po-

Jmům Maxe Webera (ideální typ), nýbrž stejně těsně souvisí s Marxovými vývody o „třídě o sobě“ a „třídě pro sebe“. Historik, a zejména sociolog musí, dle Goldmanna, oproti pohledu fyzika brát v úvahu spojovací faktor mezi ideální normou a myšlením, které je adekvátní věcem a odpovídá reálně poznání své doby. Strukturou takového poznání je možné vědomí tříd, z nichž je složena společnost. Skutečné vědomí tříd je výslednicí mnoha překážek, zákrutů, které proti spekulativní ideji třídního vědomí staví empirie, působící tak na realizaci „možného vědomí“. Je třeba odlišit „možné vědomí“ třídy od jejího „vědomí skutečného“ v určitém historickém okamžiku a stupni. Úkolem sociologa je najít maximum „možného vědomí“ třídy a sociální skupiny a teoreticky rozpoznat rozpětí mezi skutečným a možným vědomím tříd v jejich objektivovaných výrazech, tedy též ve významech uměleckého díla. Sociologicky lze funkci třídy, skupiny, jejich dynamiku vývoje zachytit v postižení právě těch mnohotvárných relací mezi možným a skutečným vědomím třídy. Tak v požadavku rovnosti Velké francouzské revoluce nachází Goldmann typickou sociální funkci buržoazie jako třídy v tom, že tato třída chápala rovnost jako rovnost před zákonem a pochopení fakticity, že rovnost před zákonem je formální a nijak nezaručuje rovnost na hospodářském poli, přesahovalo „možné vědomí“ buržoazie. „Třída“ je Goldmannovi určena: a) svou funkcí ve výrobě; b) vztahy k příslušníkům jiných tříd; c) možným vědomím, jež je vizí světa. V konkrétním výzkumu uměleckých struktur jsou některé z těchto faktorů zřejmé a snadno zjistitelné, nicméně po zjištění všech je třeba najít typické, určující výrazy třídy. Goldmann tak činí při rozboru Racina, Moliéra, ale také v úvahách o díle Malrauxe, Kafky, novém románu, nefigurativním malířství atp. Když francouzský autor navazuje na hodnoty „Teorie románu“, Lukácsovu jednostrannost významně koriguje tím, že žánr románu nespojuje přímo se strukturou vědomí té či oné třídy. Formy a žánrové podoby prostě ne-

jsou „třídní“, neboť román jako žánr přímo nesouvisí s vědomím tříd (jak mechanicky akcentuje Lukács), nýbrž sděluje hodnoty, s nimiž se žádná sociální skupina vysloveně neztotožňuje. Ekonomický život, způsob výroby prostě tyto hodnoty nastoluje před všemi členy společnosti. Román je sice podstatně spjat s vývojem buržoazie, nicméně není výrazem jejího skutečného nebo možného třídního vědomí. Ekonomická struktura determinuje strukturu literární bez prostřednictví kolektivního vědomí: román epochy volné soustře činí hrdinou jedince a děj jeho života prolíná do formy společenské kroniky. Období monopolů vede k potlačování individuálního hrdiny, neboť význam jedince je umenšován, což vrcholí v novém románě, jenž je „bez subjektu“. Dílo však sděluje hodnoty, objektivuje pojetí hodnotových soustav, jejich platnost a živoucí dynamiku. Proto je třeba studovat sociální biografii autora a jeho dílo nejprve chronologicky a poté v jednotě, která odkryje homologii jeho vědomí s významovou strukturou společnosti a doby, ve které tvoří. Goldmann to dokládá na výkladu díla A. Malrauxe, kdy autorova schopnost vytvořit imaginární svět odpovídá období, kdy věřil v autentické hodnoty. Filosofické práce začal psát, když tuto víru ztratil a čínská látka „Dobyvatelů“ slouží ke konfrontaci hodnot Západu a Východu ve chvílích zrodu nového světa.

Studie Luciena Goldmanna precizují v nejmodernějších vědeckých kontextech marxistickou analýzu, která počíná u díla a postupuje cestou typologických rozborů (vztah postavy k autorovi, která mluví jeho jménem), ke konfrontaci postav s ústředním problémem, aby nakonec bylo dílo integrováno do širších struktur společenských a konfrontováno se strukturou ekonomickou. Goldmannův podnět náleží dnes k nejinitiativnějším nejen v rámci rozvoje Marxovy analytické metody, nýbrž i v sociologii umění vůbec. Marxismus, příznačný svým pevným začleňováním fenoménu umění do sociální nastavby a analytickým vyvozováním všech důsledků z takového začleňování



stále zřetelněji určuje vzestupný rozvoj sociologických aspektů při výkladu umění a kultury.<sup>23)</sup>

Proto se marxistická hlediska stala duchovně iniciativní také v české kultuře, která už od devatenáctého století mnohonásobně vazby mezi vzestupným, emancipujícím rozvojem národní společnosti a jejími duchovními výrazy umění považovala za fundamentální a dynamické.<sup>24)</sup> V duchovním vývoji české ná-

<sup>23)</sup> Tak k Lukácsově pojetí se zásadně hlásí Leo Kofler ve svých sociologických výkladech avantgardy (Zur Theorie der modernen Literatur, Der Avantgardismus in soziologischer Sicht, 1962), ale stejně v hudební sociologii operuje marxistickými hledisky K. Blaukopf, jindy R. Bastide (Art et societad, São Paulo 1945), F. D. Klingender (Art and the Industrial Revolution, London 1947), zmíněný už Antal a řada dalších.

<sup>24)</sup> V české tradici výklad umění jako sociálního fenoménu bývá více než obvykle chápán v podobě, která umění v rámci a v kontinuitě národního života přisuzuje až sakralizované úlohy a funkce ideologicky aktivní, zásadní, pro život společnosti prvořadě. Trvale sebeobranou mentální zaměřenost kolektivního národního vědomí promítla do kultury a umění funkce, které měly společnost, národní vědomí integrovat a přímo výchovně, mravně utvářet. Proto Havlíček odsoudil nebojovnou sentimentální Tylova Posledního Čecha, proto Palacký odsoudil Nerudu jako „tancmajstra“ a současníci nerozpoznali velikost Máchy, jenž ve svém díle „neřešil“ aktuální problémy národní, společenské. V teoretické podobě je proto u nás sociologické pojmání umění ve většině případech nadmíru normativní, vycházející převážně ze zájmů, potřeb, úkolů společnosti. Po Havlíčkovi, jenž umění přisoudil „prakticko-sociální“ funkce, zejména kritické, se podobné koncepce objevují i u umělců a politiků či historiků. Francouzskou sociologickou školu k nám přenesl Leandr Čech a jeho bližencem byl Jan Voborník, volán jako „český Taine“. Domestikace sociologie v Čechách je motivována do značné míry potřebou a pokusy vysvětlit a objasnit stav, minulost a perspektivy české národní společnosti, což nemůže probíhat mimo kulturu a umění. Tak Masarykovi je umění sociálním fenoménem ze dvou aspektů: jako výraz národního ducha a podruhé funkčně, jako faktor sociální rovnováhy a sociální terapie. V prvním případě nachází kompaktní výraz „ruské duše“ v díle Dostojevského, americké mentality ve Spoonriver-ské antologii a v našem národním vědomí nalézá rozma-

rodní společnosti měl marxismus mimořádný a mnohonásobný vliv, jenž se ne nepodstatně prosazoval právě při polemických výkladech umění a kultury. Jeho přetvářející a stěžejní význam lze formulovat zhruba tak, že v duchovním kontextu českého národního vědomí zásadně přeformuloval tzv. českou otázku. Jestliže od Palackého, Augustina Smetany až k Masarykovi má být osvobozující emancipace českého národa „revolucí ducha“, tzn. má probíhat jako

nitě vyjádřený a kodifikovaný ideál „kulturně osvícenský“, jenž plně vyjadřuje naše národní poslání v Evropě. Za nejuplněnější vyjadřovatele tohoto ideálu označuje Kollára, Safaříka, Havlíčka, Palackého ap. V rovině druhé hovoří o sociálně terapeutické funkci umění v „Sebevraždě“ a v „Ideálech humanitních“ přímo o výchovné funkci umění, neboť z něho „přijímají velké masy národní a speciálně od svých poetů své ideály mravní a sociální“. Poesie má podle Masaryka „pro všecek život sociální a politický vliv ohromný“ (Ideály humanitní, 1968, str. 11). Ve „Světové revoluci“ rozšiřuje význam poesie pro státníky, zákonodárce až po byrokraty a tvůrce nazývá „strážci národních a také politických ideálů“ (Světová revoluce, 1925, str. 563).

Masarykovo poněkud deklarativní, neanalytické pojetí je přes svou všeobecnost v české publicistice překonáváno u odborných sociologů a estetiků. Z profesionálních sociologů se problematikou umění významně zabýval Emanuel Chalupný, jenž v knize „Literární historie a sociologie“ (1934) operuje s psychosociologickými kategoriemi ducha doby, ducha národa a hledá místo umění a literatury v organickém celku duchovního života společnosti. Přijímá tainovské východisko prostředí a hledá rozmanité a křížící se vlivy, které tvoří uměleckou osobnost. Tuto metodu uplatnil na konkrétních studiích díla Holečkova, Havlíčkova (Havlíček, Prostrfedi, osobnost, dílo, 1929; Havlíček, Obraz psychologický a sociologický; Dílo Josefa Holečka, 1906), aby ji aplikoval i v průzkumu celého uměleckého směru (J. V. Sládek a lumírovská doba české literatury, 1916). V duchu spence-rovsky pojaté evoluční teorie chápe umění a ostatní formy duchovní činnosti dynamicky. Umělecké dílo se odděluje od svého tvůrce, žije samostatně, „obnovuje se v duši osob vnímajících“ a je dokonce schopno dalšího rozplodování, jak dokládá příklad Fausta, Dona Quijota. Dona Juana, Hamleta a dalších. Umělecké dílo také působí zpětně na skutečnost, z níž vzešlo. Chalupný obezřetně

osvobození národního vědomí, pak marxismus tuto otázku sundal s nebe na zem. Aniž by odmítal či pomíjel duchovní sebereflexi české společnosti, podmínil její praktický a obecný účín revoluční změnou společnosti, revoluční přestavbou sociální struktury. Z otázky spekulativně reflektované učinil problém praxe, program revoluční aktivity lidových mas, přetvářející společenské poměry. Jakmile se tento program vtělil po roce 1921 do ideologie a politiky komunistické

hovoří o pokroku v umění, které postupnou stylizací, rostoucími odchylkami od reality vyúsťuje až do doktrinářského odtržení od celku životního (uvádí příklad gotiky, baroka, impresionismu, kubismu a expressionismu).

Také nejvýznamnější český profesionální sociolog Inocenc Arnošt Bláha zahrnuje do své cílevědomě koncipované soustavy sociální vědy kulturu a umění. Umění je mu jevem sociálním a sociologie umění ukazuje, které jsou obecné podmínky sociálního vzniku umění a kterým sociálním potřebám umění odpovídá. Umění se mu jeví jako „řadový princip sociálního dění“ a z jeho vztahu k jiným sociálním strukturám plynou jeho společenské funkce. Sociální původ tkví v tom, co možno nazvat „sociálním jádrem individuální podstaty člověka“. Při výkladu umělce hovoří Bláha o estetickosociálním jádru jeho osobnosti, o „estetickosociální notě jeho já“. Podrobně se zabývá determinovaností uměleckého díla prostředím, mluví o jeho významu hospodářském a o funkcích obecnosti, o sociálním podmínění některých novodobých uměleckých směrů. Pozoruhodné jsou jeho úvahy o sociální podstatě lidového umění, které je mu „vždy výrazem lidové reakce na nátlak různých sociálních situací“. Sociální mnohofunkčnost umění třídí do funkcí sociálně integračních, sociálně stimulačních, duchovně reprezentačních, duchovně a mravně propagačních, kompenzačních a také zjemňovacích a zkrášlovacích, kromě některých funkcí povýtce praktických (umělecké řemeslo, šat ap.). Bláhovu sociologickou interpretaci umění vysoce oceňuje i B. Václavek, jenž si všímá schopnosti pochopit autonomní hodnoty, přičemž umění mu zůstává pramenem nepřímého poznání sociálního jsoucna. Bláha jako zakladatel Sociologické revue také dbal, aby časopis pravidelně dbal o novinky v oblasti sociologie umění a dokonce zde otevřel rubriku Společnost v zrcadle krásné literatury.

Také autoři české umělecké historie pojímali obvykle vývoj umění v širším rámci základních tendencí doby a

strany, zasáhl marxismus aktivně nejen do kolektivní sebereflexe národního života, ale stal se také programem praktické revoluční přeměny všech složek české společnosti. Operativně, a ne jen ve formě ozvučků, zasáhl i polemiky a výklady, týkající se společenské funkce umění. Patří do vývojového kontextu českého i tím, že historicko-materialistické koncepty interpretace umění realizují myslitelé specializovaní v personální unii historika a estetika (Zdeněk

společnosti. Platí to o největším českém literárním historikovi Jaroslavu Vlčekovi, jenž sice, ovlivněn Hettnerem, chápal vývoj literatury jako „historii idejí“, nicméně tyto ideje mu byly především významnými jevy sociálními a začleňoval je do sítě společenských souvislostí. Za sociologického kritika je na přelomu století označován F. V. Krejčí, jenž v období dominujícího individualismu si všímá především sociálních funkcí umění, jeho vztahů k lidu, přičemž ovlivněn myšlenkami socialismu nevidí umění jen a pouze podřízené cílům národním. Z žijících badatelů, kteří v sobě slučují uměleckého historika a sociologa, je duchem vědecky vskutku imponantním prof. Karel Krejčí, polonista, autor vynikajících monografií o Arbesovi, Sv. Čechovi, A. M. Tilschové, které kotví v krystalicky postihovaných souvislostech sociálních, historických a estetických. V roce 1944 vydal hektografovaný nástin sociologických hledisek při výzkumu literatury pod názvem „Sociologie literatury“ a v roce 1946 časopisecou studii „Sociologie v literární vědě“ (Sociologická revue XII), aby o rok později vyšla jeho studie ze sociologie spisovného jazyka „Jazyk ve vývoji společnosti“. Krejčí dovede i ze zdánlivě podřadných detailů díla (u A. M. Tilschové) se subtilní analytickou energií rozložit prvky sociálního obsahu a nalézt vlásečnicově jemné relace společenské podmíněnosti uměleckého projevu.

Všeobecnost sociálního chápání umění se dotkla i myslitele tak duchovědně orientovaného, jakým byl Šalda, zejména v závěrečných periodách jeho vývoje, a stejně tak zasáhla psychologicky orientovaného Otokara Fischera.

Zakladatelský duch české estetiky Otokar Hostinský věnoval od počátku svého vědeckého vývoje otázce vztahu umění a společnosti trvalou pozornost. Syntetizuje tuto problematiku už ve studii z roku 1907 „Umění a společnost“, kde chce umění nahlížet ze stanoviska, „z něhož by se nám jevil jeho přerozmanité styky s ústrojí a životem lidské společnosti“, kde pomocí bohaté dokumentace z českého a světového umění podrobuje sociologické

Nejedlý), sociologa a literárního historika (Bedřich Václavek) a mluvčí avantgardně progresivních snah ve sféře uměleckých programů (Karel Teige), aby plně zaujaly tvořivé umělce (S. K. Neumann, Nezval, Vančura, Biebl, Wolker aj.).

Prvý z nich, Zdeněk Nejedlý (1878–1962), se zcela nenáhodně stal aktivním účastníkem oné de facto permanentní diskuse o smyslu českých dějin a proti Pekařově odmítání dvou linií v národních dě-

verifikaci rozmanité relace: od hospodářského významu umění přes jeho vztah k mravnosti až po úvahy nad poměrem umění k práci, řemeslu. Do těchto sociálně podmíněných relací však už, na rozdíl od profesionálních sociologů, vztahuje i takové otázky, jakými jsou: umělecká pravda, ideovost umění, poměr realismu a idealismu, povaha vývoje umění atp. Sociologicky motivované jsou však též Hostinského úvahy o původu umění, o vztahu umění a národnosti, o pokroku umění, či studie o významu uměleckého průmyslu, nemluvě už o jeho vlastní metodě estetické, která, jak konečně zdůrazňuje i jeho žák Zdeněk Nejedlý, je předpokladem analytickým pohledem vyznavače sociálního pokroku.

Dokladem sugestivní nadřazenosti sociálního chápání umění v rámci kulturního vývoje našich zemí je i to, že původně tak výrazně morfologicky orientovaný myslitel, jakým byl Jan Mukařovský, dochází od izolující strukturalní morfologie uměleckého díla k sociologii. Není tomu tak jen v soustředěné studii „Funkce, norma, hodnota jako sociální fakty“ (1936), ale také ve studii „K sociologii básnického jazyka“ (1935), kde potřebu sociologie literatury považuje za velmi naléhavou. Svazek literatury se sociálním prostředím posunuje Mukařovskému i jeho imanentní, autonomní pojmání umění, které je nyní „řadou nesenou vývojem společnosti jako řeka řečištěm“. Že v literatuře není jen obsah (téma) sociální hodnotou, vede Mukařovského k úvahám o vztahu umění a světového názoru (1947), ke studii o úloze individua v umění a posléze k pojetí, že umění je nejen subjektivním tvůrcem, ale i „objektivním znakem“, aby jej nakonec dovedlo až k marxismu.

Kromě studie Jaroslava Šímy „K sociologii umění“ (1937) se k sociologickému pojmání kloní především české práce o umění lidovém (V. Bartoš, Z. Wirth) a se sociologickými aspekty pracují více či méně soustavně prakticky všechny uměnovědy, umělecké dějepiscectví i estetika.

jinách bránil a rozvíjel leninskou koncepci dvou národních kultur v podobě nepřejaté, odvozené ze soustavné historické analýzy našich národních dějin. Blízko revolučnímu marxismu byla už Nejedlého teze o obrození, které neustále prožíváme, pojetí historického člověka i celková sociální kritičnost jeho vědeckého směřování. Ve dvacátých letech, zejména v polemice proti Masarykově kritice Marxe (Otázka sociální) se ztotožnil s Leninovou interpretací marxismu a v duchu své historiografické koncepce českých dějin ji aplikativně rozvíjel při výkladu soudobého i minulého umění. Nejedlý se nesporně zasloužil o to, že mladému komunistickému hnutí vtiskl revoluční, aktivní pojetí českých historických tradic a své pojetí těchto tradic plně přenesl i do dějin umění. Ve třicátých letech, v době, kdy se mu nejméně dařilo ve snaze, aby revoluční výklad českých dějin byl vktoven do teoretického konceptu KSČ, se jeho funkční akcent tradičního umění české klasiky zkřížil s tezemi levé avantgardy. Už ve sporech o Dvořáka a později ve výkladech díla Fibichova, Smetanova, Ostrčilova či Němcové, Jiráska, Wolkerova přeformuloval sociálně-historickou koncepci, která výrazně a privilegovaně akcentovala ty sociální funkce umění, které jsou revolučně integrující a společensky stimulační. Takový vybírající důraz vycházel z historiografických premis a revolučnímu hnutí zajistil dějinnou kontinuitu s progresivními rysy české kulturní minulosti, s demokratickými přetvářejícími funkcemi národní klasiky. Dosah tohoto velkolepého činu byl mnohostranný a v jednom nesmírně cenný: české komunistické revoluční hnutí nikdy nebylo, zásluhou Nejedlého především, zasaženo destruktivním nihilismem vůči tradici, tak typickým pro každé revoluční hnutí, postihujícím negativisticky i porevoluční vývoj sovětské kultury. Společenské pojmání umění tu bylo sklenuto v rozsáhle větvené interpretaci historické a Nejedlý se v tom stal učitelem mnoha dalším marxistickým uměnovědcům.

V dosahu jeho učitelského vlivu se nacházel

i Bedřich Václavek (1897–1943), patřící mezi nejznamenitější marxisty výchozí sociologické provenience. Jakkoliv nedisponoval oficiálně školskou sociologickou kvalifikací, dospěl k sociologickým reflexím umění jako estetik a historik literatury. Sociologický aspekt pojmání umění je mu výchozím a určujícím pro marxistickou estetiku, nicméně interpretaci umění na hlediska sociologie neredukuje. Vyšel z pozitivisticko-sociologické orientace Vlčkovy a brzy rozpoznal, že „metoda je něco jiného než orientace“. Opírá se o historický materialismus a hodlá estetické hledisko analýz umění nahradit sociologickým. Proti vládnoucímu psychologismu (sám jím byl v počátcích determinován školením u O. Fischera) a moralismu si brzy klade cíl objasnit zákony, podle nichž sklad společnosti působí na vývoj literárních forem, aby do popředí vystoupilo hledisko sociologické a funkční. V „Poesii v rozpacích“ (1930) se pokouší sociologickou analýzou vysledovat závislost strukturních a funkčních typů na vývoji společensko-ekonomických formací. Opouští pouhou deskripci historického vývoje umění a chce postihnout jeho vnitřní ustrojení a funkční zaměření, takže od metodické indukce přechází až k formulacím estetickým, tj. od funkčního zaměření umění přistupuje k reflexím o jeho vztahu ke skutečnosti. V máchovských studiích, z nichž prvá nese podtitul „náčrt sociologický“, (Karel Hynek Mácha, básník Máje, 1936. Společenské vlivy v životě a díle Karla Hynka Máchy, ve sborníku Pražského lingvistického kroužku, 1938) vykládá velkého básníka už pomocí kategorií marxistické sociologie jako „syna revolučního měšťanstva“, jenž se ztrátou náboženského přesvědčení akceptuje revoluční, společenskou dynamiku, která prostupuje jeho tvůrčí subjektivitu dualitou a rozporností, vyjádřenou ve faktuře díla. Jakmile Máchu začlenil do složitě a jemně vystiženého společenství a doby, charakterizuje jej jako prvního českého moderního básníka městského.

V letech 1930–34 vedl Václavek rubriku umění

v Sociologické revui a v českém marxismu představuje „sociologa umění“, jenž snese mezinárodní měřítko. Schopnost simultánně a mnohonásobně pojímat tvůrčí subjekt, jeho specifiku, tvarové zvláštnosti a dialektickou proměnnost s determinacemi společenskými, v kontextech sociálních funkcí a ve významech ideologických, jej staví na přední místo marxistické sociologie umění.

Sociologickou orientací marxistického typu lze vyznačit i dílo programového estetika levé avantgardy Karla Teigeho (1900–1951). Sociologii umění považuje za jedinou propracovanou disciplínu marxistické estetiky (Kvart 1946) a hledisky historického materialismu se pokouší zdůvodnit vývojově-estetické proměny nejmodernějších uměleckých směrů. Moderní umění považuje za jeden vývojový článek vzpoury umělců proti kapitalismu, článek počínající v teorii a praxi romantismu. Velká umělecká díla devatenáctého a dvacátého století nejsou výsledkem příznivých sociálních podmínek, nýbrž v odporu vůči vládnoucí ideologii si ztrátu extenzity vykupovala tvůrčí intenzitou. Kdysi historicky progresivní povaha kapitalismu se stala ve dvacátém století vůči umění regresivní a nakonec i nesporně nepřátelskou. V „Jarmarku umění“ (1936) vymezuje toto nepřátelství diktátem trhu, komercializací, systémem dvojí kulturní úrovně, aby kriticky prudce odmítal akademismus a narýsoval program obecného rozvoje laické tvořivosti, která v souladu s revoluční přestavbou společnosti učiní umění majetkem všech a depoetizovanou, kramářskou skutečnost zpoetizuje. Prokletá poezie avantgard, animovaná duchem negace a revolty, se sice od společnosti izoluje, nicméně hodnota této izolace je dána nehodnotou společnosti, která degradovala umění na „služku a nevěstku buržoazie“. Svoboda umělce je „prodávána na trhu“, a tak konzervace kapitalismu znamená zánik moderní kultury a moderního umění. Umění, osvobozující sen, fantazie a láska se mají účastnit revoluční rekonstrukce dějin.

Teige někdy pomocí intuitivně libovolných předpo-

kladů zařazoval do umění této revolty díla, jejichž revolucionizující významy byly přinejmenším sporné a interpretací spíše imputované (surrealistické laboratorní pokusy), stejně jako jindy až příliš libovolně ne- goval stimulační funkce některých tradicionalisticky orientovaných děl. Jeho někdy dost metodologicky vágní argumentace se staly předmětem mnoha diskusí a sporů. Kromě jiných se na nich podíleli Kurt Konrad (1908–1941) a Ladislav Štoll (1902), druhý zejména statí „K sociologii romantismu“ (Ve sborníku Surrealismus v diskusi, 1934). Hutný kritický náčrt sociální problematiky romantismu označuje surrealismus za „poslední podobu“ romantické revolty proti zvěcnělé odosobnělosti kapitalismu. Štoll fá- zovitě odlišuje jednotlivé stupně a podoby romantismu od rousseaunovského objevu člověka až po třídní charakter romantismu Chateaubriandova, Carlylova či Baudelairova. Dialekticky podvojně posuzování romantismu však specifikuje toto hnutí jako revoltu, a to individualistickou a subjektivistickou. Oproti Teigemu a avantgardním teoretikům odkrývá Štoll historickou a sociální omezenost této revolty a proti ní postuluje historickou roli dělnické třídy, jejíž sociální výrazy vrátí umění neodosobněnou přirozenost a zruší dis- harmonii sociálního prostředí a umělce.

Poválečný vývoj československé teorie umění pro- cházel přes všechny zákruty už ve znamení marxlenin- ského konceptu. Přes mezeru padesátých let, kdy u nás byla sociologie jednostranně sankcionována, rozvoj konceptů umění jako sociálního fenoménu nebyl přerušen zásadně. V období rehabilitace socio- logie se objevily koncepty, které, vedle klasických sociálních analýz historicko-materialistického zaměře- ní, obnovily a rozvinuly i empirická šetření v oblasti umění a kultury (Kasan, Řehulka, Branžovský aj.).

Máme-li uzavřít zhuštěný obraz linie marxistického pojmání umění, v němž dominuje hledisko sociolo- gické, jmenujme M. I c k o w i t z e (La littérature à la lumière du materialisme historique, Paris 1929), An- gličana Ralph Foxe (Román a lid, slovensky 1955).

autory americké soustředěné kolem časopisu Main- stream, kteří vzdorují anglosaské pohlcující vlně psychologie a psychoanalýzy. Jmenujme alespoň dva: erudovaného Johna Condela a Sidney Finkelsteina, autora dvou pozoruhodných knih – „Art and Society“, (1947) a „Art and Realism“ (1954) kromě dvou hu- debních publikací (Jazz: A People's Music, How Music Expresses Ideas). Sem patří také Blaukopfova „Musiksoziologie“ (1950), eseje Waltera Benjamina a, máme-li bez doktrínální omezenosti naznačit otevře- nost marxistické sociologické linie, jmenujeme za všechny sovětské autory knihu Larissy I. Novožilovové „Sociologija iskusstva“ (1968).

Třetím rozměrem plastického a strohého obrazu, jenž má sumativně postihovat hlavní etapy stále složitějšího a členitějšího problému umění a společ- nosti, nechť je přehled konceptů, generujících z nitra sociologie a také soustav nejsoučasnejších, lépe ře- čeno v soudobých výkladech umění aktuálně přítom- ných.

Protagonista nemarxistické linie sociální vědy Au- guste Comte (1789–1857) redukuje svět na „sou- hrn pozitivních faktů“, z nichž jedním je také umění spolu s ostatními výtvoři společností determinova- nými a na společnosti závislými. Comte si všímá také sociální funkce umělce a sociálně-reformní síly umění. V souladu se svou koncepcí „souhrnu faktů“ a teorie „lidské činnosti“, považoval umělce za čin- ného reformátora, jenž je povolán k uskutečnění nejvyšších ideálů. Umělec je totiž svými schopnostmi předurčen k roli, kterou ve společnosti nemůže mít ani vědec: jeho činnost není zahrnutelná pod koncepci faktu, neboť je něčím zprostředkujícím mezi schopnost- mi rozumovými a morálními a realizuje v plné míře přechod od názorů k činnosti. Umění ovlivňuje rozum a mravní profil člověka, kultivuje a rozvíjí senzibilitu, která je s oběma stránkami lidské povahy spjatá. Estetické dispozice člověka jsou podle Comta potla- čeny a s rozvojem společnosti úzce souvisí jejich re- nesance, která v budoucnosti dá vznik takovému

umění, které adekvátně vyjádří ideál lidstva a bude natolik dokonalé, že předčí i umění antiky. Optimistická reformující perspektiva umění vyústila až do plánu nového kultu svobodné společnosti, s nímž Comte tak často operoval.

Ve své hlavní knize „Cours de philosophie positive“ (1830–1842) načrtl také sociologickou koncepci vývoje umění, kterou odvozuje ze změn psychických. Zatímco období fetišismu je vyjádřeno nadvládou mimiky a tance, vyslovující tak oživující vidění přírody, řecký polyteismus, v němž obrazotvornost vystřídala cit, je doprovázen rozvojem umění výtvarného. Stabilita společnosti, která vysoce oceňovala rozum, byla ovšem později ztracena a podle Comta už nikdy nedosažena – je věcí další perspektivy rozvoje umění.

V díle dalšího myslitele, jenž je považován za největšího nemarxistického sociologa minulého století, Maxe Webera (1864–1920), se dokonce objevuje i speciální práce, týkající se umění. Rok po jeho smrti byla vydána studie s názvem: „Racionální a sociologické základy hudby“. Weber se už ve svých metodologických úvahách střetával především s přeceněním metody, která ekonomickými determinantami vysvětlovala kulturní jevy. Soudil, že „redukce na pouhé ekonomické příčiny není v žádné oblasti kulturních jevů a vůbec žádném smyslu vyčerpávající, ani ve smyslu ‚hospodářských procesů‘“. Dokazuje, že tak jako dějiny bankovnictví nějakého národa nemohou být vysvětleny jen a jen ekonomickými motivy, tak není možné vysvětlovat Sixtinskou madonu ze sociálně ekonomické základny. Odmítá „jednostrannost čisté ekonomické interpretace dějinného“, nicméně nalézá v ní určité logické základy. Pojem kultury je mu především pojmem hodnotícím, neboť empirická realita je pro nás „kulturou“ tehdy, jakmile ji uvádíme do vztahu k hodnotícím ideám a tehdy se také prostřednictvím tohoto vztahu stává pro nás významná. Pro sociologii kultury měl velký význam Weberův ústřední metodologický pojem „ideálního typu“ (pro-

tiklad Marxova pojmu společensko-ekonomické formace), jenž měl nástrojově postihnout vnitřně bezrozporný ideální obraz jednotlivých jevů. Ideální typ při pragmatice analýze vztahujeme k myšlenkovým výrazům, které dílo či kulturní jev manifestuje. Ideální typ tedy není výkladem reality, ale chce jejímu výkladu poskytovat jednoznačné výrazové prostředky. Jeho pomocí lze soustředěně zachytit ideu kapitalistické kultury, což zejména v sociologii náboženství nalézá ve spoutání iracionálního „pudu po zisku“ v protestantské ideji „vnitrosvětské askeze“ (in der innerweltlichen Askese). Tak zvaná formální racionalita kapitalismu nalézá svou protiváhu v racionalitě umělecké tvorby a racionální základy hudby tkví v tom, že právě zde se rozum stává znovu materiální mocí. Kapitalistický podnikatel je právě tak málo odborníkem jako monarcha v čele říše, nejsou od něho žádány odborné kvality, naproti tomu umělec vládne racionalitou a reprezentuje takovou racionalitu, která je přímo závislá na hodnotách.

Zvláštní pozornost věnuje Max Weber problému pokroku v umění. Pro čisté empirické dějiny umění a empirickou sociologii umění neexistuje podle Webera „pokrok“ umění ve smyslu estetického hodnocení děl. Pojem pokroku tu lze uchopit jen čistě technicky a racionálně ve smyslu zjištění a popisu rozvoje technických prostředků. „Vznik gotiky“, říká Weber „byl především výsledkem technicky zdařilého řešení specificky technického problému překlenutí prostoru určitého druhu: šlo o otázku jak technicky zoptimalizovat vytváření opěrných pilířů proti posunu křížové klenby. Byly vyřešeny zcela konkrétní stavební problémy. Poznatek, že tím bylo umožněno určitým způsobem, překlenout nekvadratické prostory, vzbudil náruživost oněch zatím, a snad navždy, neznámých architektů, kterým za rozvoj nového stavebního slohu děkujeme. Jejich technický racionalismus zavedl nový princip ve všech důsledcích. Jejich umělecká snaha ho využila jako možnosti, jak splnit dosud netušené umělecké úkoly, a strhla tak plastiku na cestu nového

„pocitování těla“, prvotně vzbuzeného zcela novým architektonickým formováním prostorů a ploch“.

Weber soudí, že tento prvotně technicky podmíněný převrat narazil na jisté, značnou měrou sociologicky a nábožensko-historicky podmíněné sociotvé obsahy, nicméně úvahy sociologie umění se vyčerpávají pouze tím, že empiricky demonstrují věcné, technické, společenské a psychologické podmínky nového slohu. Renesanční sloh byl obdobně orientován na technický problém kupole. V architektuře je tato argumentace adekvátní, neboť plyne z oné už konstatované přímé závislosti tohoto uměleckého druhu na technice. Weber ji však používá i pro výklad hudby a tvoří tak její racionální a sociologické základy. Dějiny evropské hudby, probíhající v harmonickém dělení (kvinta), se liší vývojem intervalů, dělením vzdálenosti (kvarta) a jde o čistě technický racionální problém pokroku, totiž o vznik tercie v jejím harmonickém smyslu: jako člena trojzvuku a pak harmonické chromatiky, dále moderní rytmiky, vystřídající čistě metronomické taktování. Dalším technicko-racionálním stimulem vývoje hudby byl objev racionálního notopisu, bez něhož by nebylo možné na žádnou moderní skladbu jen pomyslit. Pokrok v umění nesouvisí s estetickým hodnocením, nýbrž tkví především v rozvoji technických prostředků a v tomto smyslu Weber vysoce oceňuje v oblasti výtvarného umění Wölfflinovo „Klasické umění“ jako doklad výkonnosti empirické práce.

Odloučení hodnotové sféry umění od momentů empirických dovádí Webera k závěru, že používání sebekročilejší techniky neříká nic o estetické hodnotě díla. Umělecká díla se sebestimulativnější technikou (např. obrazy bez jakékoliv znalosti perspektivy) mohou být esteticky absolutně různorodá díla vytvořeným na půdě racionální techniky, pokud ovšem umělecký záměr byl realizován ve formách, které byly primitivní technice odpovídající. Vytvoření nové techniky znamená zprvu pouze rostoucí diferenciaci a poskytuje pouze možnost ke zvyšování

estetických hodnot. Hodnotová interpretace je něčím jiným než sledování empiricko-historického kauzálního řetězu a do sociologie umění prostě nepatří.

Z Weberova nehodnotícího konceptu sociologie vychází řada dalších sociologů a zejména těch, kteří se soustředí na výzkum jevů kulturních i uměleckých. Platí to o protidiltheyovském tvůrci francouzské sociologické školy Emilu Durkheimovi (1858 až 1917) a sem patří i bratr Weberův Alfred, A. J. Toynbee a řada dalších moderních sociologů umění. Ve výčtu nemá chybět Oswald Spengler (1880–1936), jenž odmítl pojem pokroku, nahradil jej teorií koloběhu, přičemž v nezávislých kulturách lze najít „duši kultury“ v její morfologické struktuře. Umění je v tomto smyslu Spenglerovi znákem socio-kulturních změn. Kromě Otmara Spannna (1878–1950), K. Mannheimem (1893–1947) jmenujme ještě George Simmela (1850–1918), jenž sleduje vlivy estetických sil na sociální faktory a mimo jiné je vidí v moderním konfliktu mezi tendencí socialistickou a individualistickou.

Weberovskou inspiraci uplatňuje při průzkumu vztahu mezi sociální a kulturní dynamikou Pitirim Sorokin (1889–1968), jehož tajemnická funkce u Kerenského vedla k emigraci a k protikomunistickým pamfletům, aby v posledních letech „zmoudřel“ a věnoval se neosystematické sociologii, kterou aplikuje v prvním svazku „Social and Cultural Dynamics“, „Fluctuation of Forms of Art“ (1938) také na umění. Cirkulační schéma tři stadií – ideačního (princip nadsmyslový a nadrozumový), idealistického (spojení nadsmyslového, nadrozumového se smyslovým a rozumovým) a senzitivního (prvek smyslový) je nadřazeno výkladům jednotlivých umění a také uměleckých stylů. Deskripce rozmanitě mixovaných stylů je spojována s úmornou třídící prací (knihy je plná tabulek a schémat), nicméně pro vlastní sociologické pojmání umění nijak inspirativní.

Vlastní sociologii umění však v první polovině dvacátého století nejvýrazněji ovlivnil Charles La lo-

(1877–1953), jenž byl po Victoru Baschovi vedoucím katedry estetiky na Sorbonně a spoluzakladatelem Revue d'Esthétique. Bývá označován za guyauovského vitalistu, nicméně už ve své disertační práci o Fechnerových experimentech z roku 1908 kriticky míří přímo na Fechnerovo pojmání „estetického faktu“ a sám jej kategoricky nazývá „esenciálně společenským“ a tudíž pozorovatelným. „Aby estetika byla vědou“, dovozuje arbitrálně, „musí být experimentální, aby zůstala estetikou, musí být sociologickou“.

Lalo se vypořádává s dvěma neuralgickými problémy výkladu umění, které se vynořily na začátku našeho století. Bezpochyby záslužně čelí psychologické a psychologizující vlně, která umělecké dílo individualizovala a vyjímala ze sociálních souvislostí. Když v roce 1920 publikuje na stránkách „Journal de Psychologie“ svou studii „Esthétique psychologique et esthétique sociologique“, uvědomuje si však i vady sociologické estetiky devatenáctého století, které poté plně rozvádí ve své knize „L'art et la vie sociale“ (1921).

Převážná většina sociologických teorií umění v minulém století byla více méně normativní a vycházela ze společnosti. Umělecké dílo v nich bylo pojímáno jako prostředník, nabízející ve více či méně imperativní podobě vzorce chování, normy, ideje členům společnosti. Lalo reklamuje, snad i ve weberovském duchu, potřebu zkoumat vztah umění – společnost deskriptivně i všestranně. Sociologické zkoumání estetických a uměleckých jevů má podle jeho soudu tři samostatné části. V první sledujeme vlivy společnosti na umění, ve druhé vlivy umění na společnost a ve třetí sociální aspekty struktur uměleckých děl. Ve třetí části je třeba hledat sociální aspekty struktury díla jak ve složkách technických, tak i v psychoestetických. Dílo nelze studovat vně sociálního prostředí, jehož je výrazem v nejširším slova smyslu. Ono je na sociálním prostředí závislé, nicméně sociální prostředí je jeho nutnou, ale nepostačující podmínkou. Pro sociologickou estetiku (Lalo nehovoří o sociologii umění) je

nutné studovat ty sociální faktory, které estetické vědomí utvářejí. Za hlavní označuje kolektivní ideály; ze sociálního prostředí generující, instituce, slohy, školy, ale také kolektivní vládnoucí sankce, které nezřídka rozhodují o úspěchu či neúspěchu umělce a jeho díla. Za sociální faktor považuje Lalo i „společenské podmínky estetické“, tzv. techniky. Doporučuje též pozornosti otázku, do jaké míry instituce umění ovlivňují jiné sociální instituce, neboť existují také „umělecké podmínky společnosti“. Ve svém hlavním spise o umění a jeho vztahu k životu společnosti se zabývá vedle vztahu umění a dělby práce také otázkou relace mezi sociálními třídami a uměním, aby poté přešel až k vazbám umění a malých skupin (rodiny) a vyústil až do zkoumání vztahů mezi uměním a politikou, kde je nekonvenčně uvažováno o vlivech války na uměleckou produkci. Lalův tvůrčí vývoj krystalizuje od deskriptivních metod k některým pohledům více či méně hodnotícím. Ve třicátých letech je fixuje v modifikované teorii „expres“ (L'Expression de la vie d'art, 1933, L'Art loin de la vie, 1939, L'Art près de la vie, 1946). Umělecké dílo je výrazem sociálního života a lze jej po všestranné sociologické analýze třídít podle hlediska nakolik je životu v zádání blízké či zda je mu blízké. Do těchto upravených konceptů pronikají i prvky biopsychické a snad i biologické, nicméně základní sociologickou bázi si práce Charlese Lala podržuje.

Z jiného pramene promítá biopsychickou problematiku do výkladu umění jako sociálního fenoménu Herbert Read (1893–1968). Jako výtvarný historik pracoval v různých muzeích, vyučoval na universitách v Edinburgu, Liverpoolu a naposled také na universitě harvardské. Ve třicátých letech redigoval proslulý Burlington Magazin. V našem přehledu zaujímají z jeho rozsáhlého díla (psal také básně a v politické knize „Anarchy and Order“ odsoudil fašismus) významné místo především kniha Art and Industry (1934), Art and Society (1937), Education through Art (1955), z nichž poslední vyšla i česky v roce 1967.



Stěžejním dílem, v němž je obsažen půdorys Readovy estetické koncepce, je kniha „The Meaning of Art“ (1931), která přes proteovskou proměnlivost zůstává teoretickouází jeho názorů. Read při definici umění vychází z Croceova pojmu intuice, koriguje jej také Bergsonem a vášnivě obhajuje Croceovy teze, že inteligence předpokládá intuici, že v pozadí pojmu je obraz (jako produkt kreativní fantazie, imaginativní tvořivé síly člověka) a že logika v sobě nutně musí zahrnovat estetiku. Croceovský pojem intuice – výraz, který staví na jungovské verzi freudismu. Důraz na emotivní obsahy umění (emocionálnost vytváří z estetické formy uměleckou) motivuje i důraz na společenské zdroje uměleckých výrazů. Read přisuzuje vysokou cenu estetickému smyslu člověka, jenž je mu „kolektivním prvkem“, rozvíjejícím se ve společenském soužití a představujícím společenskou hodnotu. V knize „The Philosophy of modern Art“ (1952) dotváří svůj koncept tak, že genetickou podstatu umění hledá v psychologii, zejména v kolektivním nevědomí a v imaginaci, nicméně vlastní tvůrčí produkt nese významy sociologické. Sociální hodnota díla je dána tím, že vývojovému procesu lidské inteligence jsou inherentní aspekty estetické, jimiž se umění stává základním faktorem vývoje lidstva (resp. estetická zkušenost v něm objektivovaná). Jakmile Read přistupuje ke studiu společenské funkce umění, akceptuje jeho schopnosti kognitivní – rozhodující sociální funkci umění je objevování hodnot, neboť významy díla generují z kolektivního nevědomí a dílo je ideogramem těchto z kolektivního vědomí vytěsněných hodnot. V knize „Art and Society“ pojednává o prehistorickém umění v tom smyslu, že umělecké projevy našich dětí vlastně „rekapituluji počáteční vývoj lidstva“. Zkoumá tu vazby praktických, utilitárních funkcí primitivního umění s estetickou schopností „hodnotit kvality kresby nezávisle na utilitárním účelu“. Operuje s jungovskými pojmy, zejména s kategorií „kolektivní představy,“ aby se ve středověku a později přidržel to-

hoto pojmosloví i v případech, kdy umění chápe jako produkt sebevyjádření. Ze sociologického hlediska jsou v této knize zajímavé úvahy o umění pro elitu, pro lid a o sociálním postavení umělců kapitalismu.

Readova sociologie umění je silně psychologizující, na psychologii závislá, a jungovská inspirace do ní vnáší i prvky biopsychické. Co nejbliže k sociologickým dimenzím vracejí výklad uměleckého díla badatelé frankfurtské školy, z nichž nejvýznamnější je Theodor W. Adorno (1903–1970). Filosof, hudební sociolog, literární teoretik a estetik upoutal pronikavou kritikou slabin nekriticky akceptovaného empirismu v sociologii umění. Sám se ovšem zúčastnil empirických výzkumů o poměru lidí k vážné hudbě v době své válečné emigrace v USA. Jeho kritika se týkala především těch výzkumů, které vycházely ze subjektivních reakcí osob a pomíjely objektivní pohnutky těchto reakcí. Tyto výzkumy se provádějí k administrativním účelům, vyúsťují v „bezduché statistiky“, nemají být nazývány sociologií a vůbec nemají být používány k tomu, aby se hudba podle nich řídila. S kritikou empirických výzkumů, které zjišťují především věci podružné a jimž čísla jsou konečným cílem, vystoupil v knize „Social Critic of Radio Music“, kterou napsal za svého pobytu na kolumbijské univerzitě. Adorno pléduje pro dialektickou jednotu teorie a empirie, přičemž koncept dialektiky doporučuje rozvinout z důsledně protiidealistických pozic, tj. „prolomit klam konstitutivní subjektivity“. Ve studii „Über den Fetischcharakter der Musik“ (Zeitschrift für Sozialforschung VII, 3) se jeví jako temperamentní kulturní kritik, soustřeďující se zejména na spekulace kolem degenerace „masové hudebnosti“. Adorno dochází až k afektovaně prezentovaným závěrům, že „všechno lehké umění dospělo k tomu, že klame a lže“. Neskýtá už ani požitek, pro který je vyhledáváno, neboť ten v industriální společnosti má už své místo jen „ve zprostředkované fyzické formě“. Masové prostředky viní z toho, že falešnou „ideologií původnosti“ rozšiřují „kulturní proľhanost“, která je horší než

barbarský cynismus. Hovoří o „panteonu bestsellerů“, o automobilovém náboženství, kritizuje aranžérskou praxi, která byla kdysi „vyhrazena jen pro doprovod lidského brebentění“ a nyní se rozšiřuje na celý hudební život. V „dábelské harmonii“ producenta s konzumentem zachvátil umění démon fetišizace, již je charakterizována proměna funkce hudby. Dílo se vlivem fetišizace mění na kulturní statek a zaznamenává změny ve své konstituci – je depravováno, zvěčnění zasahuje i jeho vnitřní strukturu a ono se mění na „konglomerát nápadů“, jenž se gradacemi a návraty vtlačuje posluchačům.

Ve svém hlavním díle – „Einleitung in die Musiksoziologie“ (1962) se znovu zabývá proměnou funkcí hudby v konzumní společnosti, zejména v tom, jak ohledává změny vztahu mezi umělcem a publikem. Standardizace masové hudební produkce je tu nahlížena dialektičtěji. Adorno soudí, že fakt standardizace prolomil definitivně romantické bariéry mezi umělcem a obecnstvem, a dokazuje to i na „Nové hudbě“, které přisuzuje kritické funkce, rozkolísávající pseudohodnoty standardizované konzumní společnosti. Nová hudba je přímo svou podstatou kritická, a proto má ve společnosti zcela zvláštní význam. Ve dvaceti přednáškách „Úvodu do sociologie hudby“ se znovu vrací ke kritice nedialektického empirismu a míří především proti schematické omezenosti pracovních hypotéz. Zde je třeba – dle Adorna – rozvíjet dialektiku jako kritickou sebereflexi teorie. Po návratu do Německa (r. 1949 se vrací s Horkheimerem z Los Angeles) se soustavnou kritikou sociologického pozitivismu postupně dostává do pozice sociálního a kulturního kritika (v roce 1955 vydává též knihu o kulturní kritice a její funkci ve společnosti). Kromě hudební sociologie a filosofie (Philosophie der Neuen Musik, 1949) se věnuje také literatuře (Noten zur Literatur, tři svazky: 1958, 1961, 1965), dramatu (úvahy nad absurdními dramaty) a také televizi, kde proslul suggestivním odmítáním tohoto „nejnebezpečnějšího vynálezu v dějinách lidstva“.

K dlouholetým vědeckým spolupracovníkům frankfurtského Institutu pro sociální výzkum patří také Leo Löwenthal, jenž od roku 1956 působí jako profesor sociologie na kalifornské universitě v Berkeley. V roce 1961 vydal knihu „Literature, Popular Culture and Society“ a stal se v sociologii literatury metodologickým antipodem evropské, zejména francouzské školy, což je možné identifikovat v jeho druhé knize „Literature and the Image of Man“ (Studies of the European Drama and Novel, 1600 to 1900. 1957). V této práci vystupuje s konceptem „umělce jako specializovaného myslitele“, jenž svou imaginativní energii kytá v díle „explicitní nebo implicitní obraz orientace člověka k jeho společnosti“. Umělcovo zobrazení je „reálnější než realita“ a cílem sociologa je „uvést ve vztah zkušenost spisovatelových imaginativních charakterů a situací k historickému klimatu, z něhož vycházejí.“ Má v kvalitativní analýze transponovat soukromou rovnici témat a stylistických prostředků do rovnic sociálních. Löwenthal usiluje odkrývat „sociální nexus“ ve vztazích literárních postav k situacím, v motivech jejich jednání, a tak literární dílo je mu především „dokumentem“. V díle Roberta Musila nachází charakteristiku struktury sociální role v moderní industriální společnosti a v dramatu, které je „napodobivou reprezentací života“, vidí zcela jedinečný prostředek, jak zobrazovat sociální síly v jejich interakci. Ve vztahu k obecnstvu je drama sociálně intenzivnější než román a např. německé divadlo začátku devatenáctého století bylo psychodramatem střední třídy.

Druhou oblastí zájmů L. Löwenthala je masová kultura, jejíž produkty orientované na trh zboží nás odkazují na sociálně-psychologickou strukturu moderních mas. Literatura je tu zvláštním, ojedinelým nositelem podstatných symbolů a hodnot sociálních skupin, které obsahová analýza může celistvě odkrývat. Löwenthal se po léta věnoval empirickým výzkumům. V amerických časopisech sledoval a skvěle popsal trendy obsahů jejich sdělení, aby je nakonec podro-

bil vynikající kvalitativní analýze, hlubokému rozboru, který vysoce oceňoval i Mills.

Do okruhu frankfurtské školy lze s jistým omezením zařadit i Alphonse Silbermanna (nar. 1909), jenž po návratu z dlouhodobé australské emigrace (od r. 1933 byl profesorem v Sydney) přednáší v Kolíně nad Rýnem a Lausanne, kde je též ředitelem ústavu pro výzkum masově-komunikačních prostředků. V knize „Musik, Rundfunk und Hörer“ (1959), která vyšla poprvé v Paříži (1954), shrnul bohatý empirický materiál, aby na jeho základě navrhoval projekt sociologie umění, jež poprvé zveřejňuje a načrtává už o rok dříve v díle „Introduction à une sociologie de la musique“.

Ve středu zájmů německého muzikologa je samotná společenská povaha umění, kterou lze relevantně popsat a formulovat jen na základě empirických výzkumů. Kritické verifikaci podrobuje proto některé koncepce sociálně-analytické. Odmítá Mannheimovu sociologii vědění, která ve schématu „stylů myšlení“ skupin vede až k nadřazenému pojetí umění, z něhož je společnost nepřiměřeně odvozená. Úsilí rozpoznat sociální povahu umění neodpovídá ani sociologii kultury, která se příliš výlučně soustředí na studium ekonomického a sociálního pozadí umění, a Silbermann stejně prudce napadá i Gurvitčovu sociologii myšlení (l'esprit), neboť umění v jejím širokém rámci ztrácí svou specifickou. Gehlena, Adorna, Souriaua a také Lukáče i Goldmanna obviňuje ze spekulace vzdálené empirickým východiskům. Základním pramenem vlastních bádání Alphonse Silbermanna je vztah individua a skupiny, z jehož úhlu lze vidět a postihnout všechny sféry kulturních vlivů. Kulturní ovlivňování a veškerá kulturní dynamika je dána uměleckým zážitkem, resp. jeho obecnějším pojmem – uměleckou zkušeností, která je společenským faktem par excellence a svými souvislostmi též předmětem sociologie umění. Umělecká zkušenost není nijakou abstrakcí, nýbrž lze ji empiricky popsat a pozorovat poměrně spolehlivě v rovině tří společen-

ských determinant: povahy, variability a závislosti. Umělecká zkušenost je kategorií sociologickou, na rozdíl od uměleckého díla, které patří do estetiky. Předmětem sociologie umění je tedy dynamický proces umělecké zkušenosti (proces jednotlivých, opakovatelných zážitků) a v tomto pojmu jsou překonány jednostrannosti filosofie a psychologie. Úkolem sociologie je tedy zkoumat procesy, související s uměleckou zkušeností, tj. zkoumat interakce a interpretace umělce, uměleckého díla a publika. Nezbytné je též zkoumat sociologické relace umělce, neboť sociální původ tvůrce, jeho způsob života, jeho společenské spoje a etnické i ekonomické momenty jeho života pomáhají, empiricky zkoumané, pochopit i složky sociální povahy díla. Stejně pozorností sociologie umění doporučuje Silbermann i výzkumy obecně. Silbermann k takto empiricky projektovanému poznání a ke konstituci sociologie umění vyžaduje širokou vědeckou koordinaci a interdisciplinární spolupráci považuje dnes v sociologických výzkumech za nezbytnou.

K předním představitelům francouzské sociologie umění patří Robert Escarpit, jenž je profesorem sociologie v Bordeaux a kromě toho také ředitelem Ústředí sociologie literatury. V roce 1958 vydal útlou knihu „Sociologie de la littérature“ a naposled upoutal pozoruhodnou publikací „La révolution du livre“ (Paříž 1965), v níž aplikuje svá metodologická východiska na empirický, aktuální materiál a syntetizuje výzkumné úsilí francouzské větve sociologie umění (patří sem M. R. E. Barker ve studii „Le livre dans le monde“ z roku 1958). Escarpit je proti Löwenthalovi plně soustředěn ke globálním pohledům, hledajícím sociologické nepravidelnosti v nejtýpčtějším literárních jevech (Löwenthal raději pracuje s netypickými ojedinělými jevy umění).

Literaturu lze stěží definovat, nicméně lze sociologicky popsat pravidelnosti jejího působení a tak rozpoznat i její aktuální funkce. Autentické uchopení funkcí umožňuje empirické studium knihy, která je

„nástrojem četby“, nástrojem, který se ovšem nedá automaticky obsluhovat.

Ve druhé studii sleduje Escarpit v rozsáhlých mozaikových dimenzích historickou proměnu knihy, která se vlivem techniky stala neobyčejně mobilní. Ve druhé polovině dvacátého století otevírá „paperback“ úplně novou etapu ve vývoji „livre“, počínající přibližně rokem 1935. Escarpit zkoumá různé funkce knihy, která může být prvkem dekorace bytu, aby jindy fungovala jako status-symbol a naposled v podobě tzv. funkční knihy, již nelze vyčerpát jen „literárním užíváním“ (to tvrdil ještě v Sociologii literatury), neboť de facto ani neexistují díla, která by byla jen „literárním jevem“. Po vymezení publika jako „relativně úzké sociální skupiny, která je rozptýlená“, je typologicky třídí do tří skupin: reálné, vzděla- necké, vlastní čtenářstvo. Obchodní a distribuční otázky, sociální statut spisovatele, to vše je v dosahu Escarpitovy pozornosti, pracující s mnoha diagramy, statistikami a zobecňující svá zkoumání do globálně formulovaných pravidelností. Escarpit v lecčems navazuje na předválečnou sociologii literatury (Court- hope, Baldensberger, Merker) a v pozadí jeho in- spirace najdeme i dílo Levina Ludwiga Schückinga (1878), jenž byl profesorem anglické literatury, naposled na universitě v Lipsku, a vydal několik so- ciologicky orientovaných studií (Die Familie im Puri- tanismus, 1929, Die Charakterprobleme bei Shake- speare, 1919, Der Sinn des Hamlet, 1935) a průkop- nickou práci „Die Soziologie der literarischen Ge- schmacksbildung“ (1931, slovensky 1934).

Schücking polemizuje s literární historií Brunetiè- rova zaměření, která, zmámena darwinovskou teorií, chtěla ve vývoji umění hledat vzestup od forem jedno- duchých ke složitým a dokonce jejich zánik. Nazývá tento předpoklad v dějinách umění „mystikou“, neboť v dynamice historického vývoje o sobě nerozhodují umělecká díla, formy, nýbrž lidé. Umění nelze po- zorovat a posuzovat izolovaně od názorů a postojů lidí. Vývoj a pohyb literatury se Schücking pokouší

rytmicky fixovat a zachytit v proměnách vkusu, jež úzce svazuje s „duchem doby“, jelikož umění je „nejjemnějším výrazem dobového citění“. Kdo rozumí řeči forem, zejména výtvarného umění, dozví se z nich mnoho o myšlení doby, o poměru člověka k věcem, o způsobech jeho estetického hodnocení a dokonce i o citovém přízvuku, jenž je z kolektivního prožívání bezprostředně přenesen do smyslových výra- zů umění. Jsou tu seismograficky zachyceny i všechny jemné výkyvy duchovních stavů sociálních kolektivit. Schücking dovozuje, že v umění je dominantou duch skupiny, a sice obvykle té, která byla ve své době ve- doucí vrstvou, zejména co do vzdělanosti. V řadě „duchů doby je vkus jedné sociální skupiny v pozici nadvlády a zde nutno hledat sociologický základ li- teratury. Vývojově se proměňují i všechny ostatní prvky, svázané s vládnoucím vkusem určující sociál- ní skupiny. Mění se sociální postavení umělce, vzni- kají nové směry, což v jistém smyslu koresponduje s roztržitostí publika až do autoritativních rolí „nositelů vkusu“.

Vazby k nejsoučasnější sociologii, inspirující pod- něty, zejména současné sociologie literatury, jsou tu zjevné a objevují se nejen u Escarpita, ale též u R. B a s t i d a, jenž v roce 1954 otiskl časopisecky studii „Sociologie et littérature comparée“ a před tím v roce 1945 v portugalštině knihu „Art et societade“, ve které rozlišuje funkce, jimiž sociální skupiny působí na umění (konzervativní – renovující) vedle vlastního vlivu společnosti na umění, zejména prostřednictvím kolektivního vědomí a institucionálních vztahů a va- zeb. K nemnoha autorům, kteří se pokoušejí o celist- vější pohled, přesahující sociologii jednotlivých umě- leckých druhů, patří Jean D u v i g n a d s knihou „Sociologie de l'art“, (Paris 1967). Duvignad si pre- cizuje vlastní instrumentální pojmosloví, které se vzpírá i pojmové nomenklatuře sociologie jako takové. Umění podle něj zpřítomňuje smysl sociálního života, aby jej zároveň přesahovalo a předjímallo. Samo o sobě je umění rozporem individuálního a společen-

ského, normou i jejím porušením, a proto ao středu svého konceptu klade francouzský autor pojem „dramatu“, jímž chce sociologicky označovat soubor chování, emocií, postojů, ideologií, činností i výtvorů, které prostřednictvím tvůrčího jednotlivce vyjadřují celou společnost. Duvignad chce tímto ne právě šťastně voleným pojmem postihnout fakt, že tvůrčí jedinec, situován do hotového světa norem a hodnot jej svým dílem přetváří, rekonstruuje. K tomu si operativně upravuje i semiologický pojem znaku, když hovoří o znaku polemickém a intencionálním a vytváří instrumentální pojmosloví hned z několika moderních vědeckých disciplín.

Empirické východisko doporučuje i francouzský estetik Etienne Souriau v časopisecké studii z roku 1948. Externí souvislosti fungování uměleckého díla je nutno empiricky a statisticky exaktně postihnout, nicméně hlavním problémem sociologie umění je fakt, že umělecká tvorba je na výsoť činností individuální a nás zajímají zákonitosti procesu socializace této činnosti. Umění samo sociální skupiny utváří už v době svého vzniku (malíř a jeho model, malíř a zákazník) a tvorba se postupně pluralizuje (film, dílny malířů). Socializační síla umění je obrovská – snob i znalec se podřizují „disciplíně umění“, které je zprostředkujícím činitelem, vytvářejícím společnost, neboť mistrovské dílo „je organizátorem duší“. Význačným rysem umění je fakt, že působí i mimo skupinu, ve které vzniklo, že je tedy ve své společenské aktivitě univerzální.

Souriau na empirickém studiu neuplývá a jako estetik dovede mistrovsky spojovat požadavky empirismu s odkazem klasické sociální analýzy.

Klasickou sociální analýzu rozvíjí a pěstuje italská sociologie a v naší oblasti o tom svědčí studie U. Spirita: „Funzione sociale dell'arte“ (1956). Spiritoovo východisko je filosofické: umění je sociálním jevem, protože je spjato s metafyzickým, obecným viděním světa. Lze z něho vyčíst metafyziku buržoazní společnosti, individuality a také výrazy všech výkyvů

(v surrealismu je obsažena anarchie buržoazního individualismu) i revoluční rozšíření, které můžeme znamenat v umění komunistickém. Spirito i zde vidí individualistický, starý už ideál, jenž je ovšem na rozdíl od ideálů buržoazní společnosti rozšířen i na proletariát. Umělecké výrazy individualismu se jen poněkud demokratizovaly – umění je v komunistických státech „všem společné“ a pravý komunismus se může uskutečnit především prostřednictvím umění.

Tradiční sociální analýza ovšem stále žije ve vlastní sociologii a pokud je spjatá s reflexemi o umění, najdeme ji především v pracích autorů kulturní kritiky. Z obrovského množství autorů tohoto typu si zvláště povšimneme alespoň dvou: antropologizujícího Němce Arnolda Gehlena a bystrého amerického literárního historika Lewise Mumforda. Arnold Gehlen (1904) proslul nejprve knihou „Die Seele im technischen Zeitalter“ (1956), ve které postihl některé významné sociokulturní změny dvacátého století také na materiálu umění. Popisuje „ztrátu smyslovosti, která je důsledkem racionalizace kapitalismu, intelektualizací a rozvojem experimentálního myšlení. Naše století charakterizuje nadvládou „technických modelů myšlení“, koncentrací na efekt, s čímž spojuje i racionalizaci umělecké práce – uvádí Picassa, jenž maloval v jednom dni několik obrazů a ve své produktivitě předčil i takového Renoira, a cituje i případ Bernarda Buffeta, jenž v deseti letech namaloval dva tisíce obrazů. Přes všepohlcující hrozbu techniky Gehlen soudí, že člověk musí sám sebe objektivovat, vytvářet vlastní modely i obrazy své vlastní záhadné bytosti v umění. Tak lze v současném umění rozpoznat zřetelně mentální rysy člověka „kultury strojů“. I umění samotné podléhá stoupajícímu trendu intelektualizace – ztrácí názornost, bezprostřednost a přístupnost. Od objevu teorie relativity je zřejmé, že také umění odráží celkové zabstraktnění v linii a úrovni poznání, které definitivně ztrácí smyslovou názornost a všeobecnou přístupnost, což se evidentně týká špičkových objevů a teoretických konceptů vědy. Tento

proces se odráží i v poezii, např. u Gottfrieda Benna, jenž plně přijal Mallarméovu tezi, že poezie je neskládá z myšlenek, ale ze slov. Rozšíření experimentálních způsobů myšlení, které definitivně překonaly newtonský typ reflexe, zasáhlo i umění, a činí jej stále více ezoterickým, což umění znemožňuje, aby svými obsahy nějak významně působilo na „ducha doby“. Zvláště názorně to dokládá vývoj moderního malířství, které v období od Seurata a Cézanna až k Maxu Ernstovi a Dalímu „likvidovalo předmět“. Celá historie moderního malířství – podle Gehlena – skýtá obraz variací možnosti právě tak jako série experimentů chemiků. Technický a vědecký duch, jenž hledá a zkouší různé způsoby bez eminentního zájmu o to, co z hledání vzejde, nachází u Picassa. Vlna „protichůdného primitivizování“ je jen negativním dotvrzením ztráty smyslovosti, intelektualizace, neboť reprezentuje úsilí člověka našeho století uniknout mnohotvárným a kombinovaným vlivům (také masově-komunikačních prostředků), které jej odlišťují. Ostatně protestem proti technické civilizaci je i hypersenzibilní dílo Kleeovo stejně jako řvoucí barevný šok Kirchnerův.

Gehlenova kritika vychází z konceptu absolutní nadřazenosti vnějších, účelových a institucionálních složek společnosti a připouští, že „kultura může být zachráněna jen směrem do svého nitra“, tím, že si člověk uchová vybírající a distancující instinkt – tak pro sebe zachrání vědomí osobnosti. Ohnisko této aktivity je však pouze v člověku samotném, neboť i umění je všemi destruktivními civilizačními procesy zasaženo a tudíž od něho nelze čekat nějakou mesianistickou záchranu.

Vlastní sociologické zaměření Gehlenovy práce je uloženo v knize: „Zeit – Bilder“ (Frankfurt–Bonn, 1960), nesoucí ostatně podtitul: K sociologii a estetice moderního malířství. Gehlen, nesporně inspirovaný Ingardenovou mnohvrstevnatostí uměleckého výtvo-ru, navazuje také na Panofského strukturální členění malířského díla. Obraz je mu čistou formou (čáry,

barvy, plochy, objemy vzájemně vztahné), podruhé předmětností, umožňující znovupoznání skutečnosti a jeho třetí částí je konotace, obsahující významy historické, politické, náboženské, mytologické atp. Pro sociologickou analýzu je nejvíce relevantní vrstva třetí, kterou nazývá „obrazovou racionalitou“. Kriticky pak verifikuje tradiční metody výkladů dějin umění a doporučuje, aby kontinuita dějin umění byla periodizována do několika velkých etap podle změn obrazové racionality. Sám takové dělení načrtává v etapách třech: ideální, realistická, abstraktní, z nichž každá odpovídá určitým typům společenské organizace. V této historicko-sociologické periodizaci nemá umění dynamickou vývojovou perspektivu a Gehlen – obdobně jako Hegel – mu předpovídá zánik a neváhá mluvit i o jeho sebevraždě. Chmurný civilizační pesimismus motivuje, podobně jako ve své první knize, destrukci a krizi myšlenkových obsahů, které zaostávají za experimentátorstvím forem, za „svobodu akce“, jak ji reprezentuje umění abstraktní, souvisle s rozkladem a ochuzením obrazového obsahu. Historicky metodičtější a ve svých závěrech méně apokalyptický je americký sociolog a literární historik Lewis Mumford (1895), jehož kniha „Technics and Civilization“ (1934) byla v roce 1947 přeložena i do češtiny. Také on hledá východisko z hypertrofie technicismu (zejména v knize „Values for Renewal“, 1946). a cílevědomě napadá americkou společnost „kultu úspěchu“, která autonomní lidskou osobnost zmrzačuje. V kritice amerického způsobu života akcentuje Mumford antropologickou schopnost člověka vytvářet si vlastní měřítko a cíle, které apriorně nejsou dány ve vnějším uspořádání věci. Člověk uskutečňuje svou přirozenost v součinnosti s prostředím a vytváří „třetí říši“, říši umění, v níž sebe a prostředí uvádí do souladu, uspořádává a nalézá v umění své původně lidské významy. V umění je nejdokonaleji vyjádřena vzpoura člověka vůči staticky daným podmínkám, do nichž se zrodil, protože v něm splývá sen a skutečnost, obrazovost s řeholí jejich omezujících podmínek, ideál

s jeho deidealizujícími prostředky – to vše se v umění slučuje do dynamického činu. Mumford se také bez konvenční afektovanosti vyjadřuje k sociální funkci produktů masové kultury a nazývá je „menšími tlumiči nárazů“, neboť ony svou působností sklíčenost z umělého, mechanického prostředí sice nezlidšují, ale tlumí. Nivelizace života v normalizovaném prostředí způsobuje, že nemožnost fyzického úniku stimuluje fantazii, která produkuje obrovské kolektivní soustavy úniků. Zatímco literatura „prvního řádu“ je vrcholným pokusem podívat se zpřímá na skutečnost a obsáhnout ji pokusem, vedle něhož praktický život je jen uhýbáním a částečným ústupem, produkty masové kultury mohou být kompenzačně únikové. Vysoké ocenění autentického umění v Mumfordově díle není romanticky spojováno s hledisky jednostranného, utopizujícího mesianismu. Mumford je příliš ovládnán a determinován historickým pohledem, než aby takovým utopiím nekriticky propadal, nicméně v umění nalézá nové zhodnocení tvůrčí činnosti člověka ve světě, jenž svou základní civilizační tendenci projevy tvořivosti brzdí a standardizuje.

V závěru nominální a nikoliv reálné historie, sledující zákruty a jednotlivé fáze pojmání umění jako fenoménu sociálního dodejme, že ve spleti hledisek, metod i parciálních pokusů o řešení otázky se rozvinuly sociologické koncepty jednotlivých uměleckých druhů do takové šíře a množství, že i pouhé bibliografické zaznamenání by pokrylo velkou plochu, aniž by ovšem takto nereflektovaný výčet jmen a titulů rozvinul vlastní obraz vývojové linie sociologie umění našeho věku.<sup>25)</sup> Koneckonců „sociálnost“ umění

<sup>25)</sup> S vědomím, že bibliografické údaje nebudou zcela úplné, a že v pouhém výčtu riskují větší či menší míru náhodnosti, upozorňuji na autory, kteří rozvíjejí své analýzy v jednotlivých druzích umění.

Tak v sociologii hudby kromě titulů v textu uváděných jmenujme ještě M. Belvianese (*Sociologie de la musique*, 1951), J. H. Muellera (*The American Symphony Orchestra*,

se nevyčerpává ani v úhrnu svých sociálních znaků či aspektů, které jsou roztroušeně postihovány v konceptech různých autorů a škol. Vývoj a významné kolize v historické linii chápání umění jako jevu sociálního nám náš přehled odkryl, zachytil rozmanité fáze takového chápání, zaznamenal proměny postojů a explikace, ale vlastní řešení nanejvýš naznačil. Strohá reprodukce myšlenkových dějin, odkrývající ne-

1952), P. R. Rarnswortha (*The Social Psychology of Music*, 1958), Winzeheimera, A. Scheringa jako autora hesla „Hudba“ v tübingském slovníku sociologie (1931) a další.

Do sociologie literatury nutno ještě zařadit Američana H. D. Duncana (*Language and Literatur in Society*, 1953), S. Lublinskiho (*Literatur und Gesellschaft*, 1899), P. Hendersona (*Literatur in a Changing Society*, 1936), G. Keck-eise (*Die bewegenden Kräfte der schönen Literatur*, 1922) a H. Kuhna studií ve sborníku „*Soziologie und Leben*“ (1952).

Ve výzkumu divadlo patří na prvé místo citované práce J. Baba (*Das Theater der Gegenwart*, 1928, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, 1931, *Produzentanarchie, Sozialismus und Theater*, 1919), dále Widmannovu inspirující práci *Theater und Revolution*, 1920, studie K. Porschkeho v „*Die Schaubühne*“ (1951) o divadelním publiku, Saurmannovu knihu *Die sozialen Grundlagen des Theaters*, 1935 a práce H. Scherera (*Die sozialen Prozesse im Theater*, 1947), M. Wagnera (*Soziologie des Theaters*, 1948) vedle studií H. Schöneho, F. Stepuna a dalších. A. L. Bernheim vydal v r. 1932 knihu „*The Business of Theatre*“.

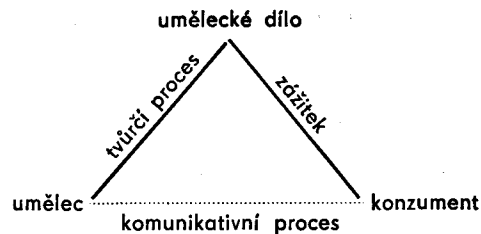
Doslova záplava sociologických studií se týká filmu. K předním patří encyklopedická práce J. P. Mayera (*Sociology of Film*, 1948), kolektivní práce *Le Cinéma fait social*, Brusel 1960, práce Trögerovy, Heinrichovy a zejména autorů amerických: C. C. Peters, *Motion Pictures and Standards of Morality*, R. E. Prak, E. W. Burgess, S. A. Rice a také proslulý sociální psycholog F. H. Allport. Také v socialistickém světě se sociologie filmu těší pozornosti, zejména u autorů polských: K. Żygulski, J. Falewicz, Z. Gawrak, z nichž všichni navazují na průkopnickou práci J. S. Bystrone z roku 1919 *Socjologia kina*.

Vedle dalších odvětví umění zaznamenáváme největší počet prací v oblasti masové kultury, z nichž ovšem řada titulů je už natolik známá, že nemá valného smyslu je opakovat i na tomto místě.

zbytné filiační a motivační souvislosti, nám však přivřela výkladovou instanci, ze které můžeme umění jako sociální fenomén pojímat a rozvinout.

Historický průzkum vcelku přesvědčivě doložil předpoklad, že pojem umění „jako sociálního fenoménu“ nereprezentuje jednoduchý, singulární celek, nýbrž naopak, že máme co činit se strukturovanou členitostí, zasahující hned několik rovin. Sociálnost umění lze vyznačit celkem ve třech dimenzích: geneze – dílo – funkce. Historický přehled mimo jiné poukázal na všechny tři. V rovině geneze rozpracovali sociální původ, podmínění tainovci, předcházející francouzské protagonisty, ale také Martin, Hauser, Antal, z marxistů klasické a Lukács, Lenin, Goldmann. Sem patří také výklady českých autorů. Ve druhé dimenzi jde o určení sociálních významů přímo ve struktuře díla. Zde rozvíjeli takové výklady Bodmer, Taine, Guyau, umělečtí historikové a také Paulsson vedle všech marxistů včetně Marxe, jenž v uměleckém díle hledal a nacházel sdělení o společnosti. Svědectví o krizi společnosti nachází ve struktuře významů uměleckého díla Gehlen, Adorno, Löwenthal, K. C. Smith (v knize *The Dream of Icarus*, London 1970) a další sociální kritikové. V rovině funkce nalézá sociální razanci už Rousseau, dále pak Hennequin, ruští revoluční demokraté, Lenin, Lukács, a vedle české interpretace také Comte, Lalo, Adorno, Schücking atp.

Vědecký sociologický výklad předpokládá určitou komplexnost, tzn. považuje umělecké dílo za sociální fenomén ve všech třech uvedených dimenzích. Výzkum však může začít od komunikativnosti faktického díla, tj. od faktu, že ze vztahu umělecké dílo – konzument se realizuje sociální komunikace. Ne bez inspirace u Boasova trojúhelníku interakce, můžeme složité sociální vztahy vyjádřit schématem trojúhelníku:



V půdorysu schématu lze postihnout všechny základní sociální relace, které zahrnujeme do soudu, že umění je sociálním fenoménem. Charakteristika tří bodů-nositelů sociálních relací počne u uměleckého díla, které je podnětem sociální komunikace.

Umělecké dílo jako sociokulturní fakt reprezentuje nositele sociálních významů, pocitových obsahů, které celkovou sociální responzi stimulují. V organicky jednotné struktuře významů jsou některé více komunikativní (námet, integrující idea, témata korespondující s převládajícími kulturními vzorci, formální složky, odpovídající vládnoucím kulturním standardům a hodnotovým soustavám) a tvoří soubor vlastních sociologických implikací díla. Některé složky-významy struktury díla jsou substancionálními nositeli „sociálních vizí“ (ideologičnost, tendence díla) a souvisle s morálními, politickými a mentálními intencemi, které obsahují a tvoří „výraz doby“ (Volek), tj. signifikují to, co sociální myšlení devatenáctého století nazývalo „duchem doby“, „duchem národa“ atp.

Některé složky – významy struktury uměleckého díla jsou produktem umělcova „individuálního já“, tj. korespondují s individualizujícími, neopakovatelnými stránkami umělcovy osobnosti a souhrnně tvoří sebevýraz tvůrce. Prvé jsou objektivní (společenské), druhé subjektivní (individuální), co do své geneze, prvé heteronomní a druhé autonomní. Protože vztahy ve struktuře jsou dynamické, vzájemné a mnohonásobné, nelze ani složky-významy druhého typu považovat za striktně „nesociální“. Předpoklad existence



ryze „nesociálních“ složek struktury uměleckého díla je v jistém smyslu iluzorní. Jakmile dochází k interakci, komunikaci a konzumentské responzi, jsou i nejvíce individuální výrazy a projevy socializovány, resp. nabývají sociálních funkcí. I umělec, jenž si píše nebo maluje „jen pro sebe“, anebo své dílo nikdy nezveřejní, realizuje jisté, byť velmi redukované sociální funkce. V procesu tvorby může dojít k jakési autopsychoterapii, autor si „ulevuje“ tím, že objektivuje své vnitřní tenze, a tak i tato nezveřejněná produkce je esotericky a zprostředkovane společensky funkční, neboť autorovi pomáhá v obtížném procesu adaptace ve skupině či společnosti, v níž žije. Mnozí umělci svá díla ničili a motivací jejich činů bylo stresové pociťované přesvědčení, že veřejnost nemusí být seznámena s jejich vnitřními krizemi, vedle důvodů jiných (přesvědčení, že dílo je nedokonalé, nezdařilé, nevjadřující původní záměr tvůrce).

K strukturálním složkám subjektivního sebevýrazu však ponejvíce náleží významy formální, které bývají zejména při hodnocení umělců – experimentátorů označovány za produkty individualismu, svévole a někdy i asociálního směřování a demonstrativní protisociální izolace.

Formální rozvoj umělecké kreativity je dán především destrukcí panující normy. Tvůrčí akt tu představuje srážku individuality se sociálně fixovanou estetickou konvencí, kterou umělec popírá, aby v poslední instanci nastolil konvenci novou. Když mladý Picasso porušoval vládnoucí impresionistické principy barvy, světla, vzduchu, tak jak je chápali Renoir nebo Pissarro, byl odmítán, aby se později stal pro mnoho malířů normativním a pro diváky komunikativním. Že formální odchýlení od diktátu sociálně fixované estetické normy jsou nezřídka hodnocena měřítky sociálních významů, svědčí i případ Courbetův, jenž nad obrazem znázorňujícím lov na jelena řekl svému příteli, jenž jej utěšoval, že „v tomhle nikdo nenajde žádné humanistické tendence“: „Mohou v tom najít ilegální organizaci jelenů, kteří se shro-

maždují v lese, aby vyhlásili republiku“. U Courbety byl předpoklad takového hodnocení umocněn ještě tím, že se politicky angažoval (byl členem rady Komuny), nicméně na jeho obraze nepobuřoval námět, nýbrž nekanoničnost malby.

Formální složky jsou ve struktuře díla nositeli významů; i když jejich sdělení o společnosti není manifestní, formy však sociální fungování díla umožňují. Tak zdánlivě ryzí formální prvek umělecké prózy, jako je členění odstavců a kapitol, je nositelem významu – utváří účinnou prózu, dějové napětí a rozvoj epické linie, takže komunikaci ve vlastním smyslu zprostředkovává a stává se též nositelem sociální funkce díla.

Obsahová analýza kromě toho však může odhalit i sociální podmínění tzv. formálních složek díla. Středověká náboženská symbolika se zajisté odráží i ve formálním uspořádání gotického chrámu, které je specifickým reflexem náboženského světového názoru. Löwenthal to ostatně dokládá svými analýzami řeči, kompozice i dalších formálních prvků a soudí, že „zkoumání literárních forem... vede k významným pohledům a průnikům do společenských souvislostí“.<sup>26)</sup> Na Hamsunově přírodním lyrismu panteistického zaměření odhaluje souvislosti s fašistickým světovým názorem, jenž individuu „vtlouká do hlavy“, aby vidělo smysl svého života v přirozených faktorech, jakými jsou rasa nebo půda. Příroda je tu ztotožňována s mocí a Löwenthal našel dávno před faktickým Hamsunovým příklonem k fašismu, možnost takové konverze v prozaikově slovníku a stylu např. v obdivu k brutální moci přírody (Hamsun operuje s expresivním slovníkem, jenž vidí přírodu v hrůze, hromech, blescích, v proudech deště atp.). Gnoseologicky lze relevantně konstruovat souvislosti a korelace mezi anonymizací Kafkova stylu a mezi odcizující podobou společnosti na přelomu devatenáctého a dvacátého století.

<sup>26)</sup> Leo Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, Luchterhand 1964, s. 245

Tak zvané formální složky – významy nejsou zdaleka tak autonomní a individuální, i když v relaci ke složkám obsahovým zajisté méně sociálně aktivní. Jejich „sociálnost“ může být mnohonásobně zprostředkovaná, latentní a *via facti* sociální ponejvíce v genetickém ohledu. I to je však sociologovi velmi významné.

Složky obsahové bývají měřeny především v zaměření sociálně funkčním. Umělecké dílo bývá proto souzeno v rozpětí zásadní funkce polarizace. Na jedné straně stojí sociální obsahy díla, které jsou vzhledem ke společností integrující, a na druhé straně obsahové významy, které jsou vůči danému sociálnímu systému desintegroující, oponentní, opoziční, protisociální atp. Hodnotící polarizace dvou krajních poloh se ovšem realizuje vždy v rámci konkrétního sociálního systému a na určitém historickém stupni jeho rozvoje. Když Napoleon III. šlehl jezdeckým bičikem do Courbetova plátna „Koupající se ženy“, vyjadřoval tak hodnotící postoj představitele císařství, ale už ve francouzské republice je Courbetovo dílo chápáno ve významech a funkcích sociálně integrujících typickou francouzskou mentalitu. V rámci sociálně-politického systému jsou funkce díla vymezeně kanalizovány, nicméně v praxi dílo své významy realizuje v rozsáhlém, širokém kontinuu, které se nachází mezi uvedenými krajními póly. Konflikt uměleckých hodnot s ideologickými kodexy sociálního systému propuká obvykle tehdy, jakmile samotný systém se nachází v anomickém stavu, kdy je „špatně integrován“, a kdy ve slovníku konfliktu posuzuje i sociální funkce umění. Ve stavu relativní rovnováhy systému realizují své sociální funkce díla širokého pásma středu mezi oběma póly, zatímco v období konfliktním se jejich významy jakoby „zrevolucionizují“ a v rámci systému se stanou disfunkčními, desintegroujícími.

Sociální relevance jednotlivých obsahových složek uměleckého díla je takřka nevyčerpatelně různá a v praxi bývá přeznačována hodnotícími výrazy à la: tendenční, společensky pozitivní, občanský, anga-

žovaný, pokrokový a v protikladných významech: únikově beztendenční, protispolečenský, subjektivní, neangažovaný, reakční typ. Ve škále hodnotících výroků je však vždy posuzována sociální aktivita díla, jeho potenciální schopnost relevantního působení. Sociolog tedy nejen z díla, ale i z jeho funkčního hodnocení může vyčíst povahu a podstatu sociálních konfliktů, v jejichž rámci dílo své funkce realizovalo. Z obsahových složek však rekonstruuje především signály, poukazující k postojům a společenským názorům, které autor vyznával. Sociologická analýza tu musí být rozsáhlá a heuristicky průkazně komparativní, neboť hodnotové, ideologické orientace jsou v díle složitě esteticky zašifrovány. V Picassově Guernice najdeme významy protifašistické světonázorové intence tvůrce bez obtíží, stejně jako Botticelliho madony vypovídají o jeho světské, protináboženské světonázorové orientaci. Raffael byl orientován stejně a vůbec jej neupoutávaly teologické spory. Dostal však objednávku a úkol zobrazit učenou disputaci, jak se uskutečňuje tajemství proměňování. Námět fresky tedy ve svém obsahu nevypovídá přímo a manifestně o jeho světonázorové orientaci. Světonázorové koncepty lze v sociologické analýze odvodit z komplexního rozboru všech sociálních kontextů, ve kterých dílo vznikalo a dokonce ne jen z kontextů sociálních – i estetických a individuálně psychologických. Vančurův komunistický světový názor stěží přímo postihneme ze středověkého námětu jeho Markéty Lazarové a sporný je dokonce i v Pekaři Janu Marhoulovi, kde by myšlenkové uchopení námětu odpovídalo spíše postojům „sociálního soucítu“. Lze jej však spolehlivěji rekonstruovat z komplexní analýzy, zasahující všechny nebo většinu složek románu o Markétě Lazarové a nikoliv jen z veritativního faktu, že v povídce o Donu Quijotovi oslovuje rytíř Sancha Panzu slovem „soudruhu“.

Umělecké dílo je však artefaktem, to jest vystupuje také jako reálný sociální fakt – je knihou, která je po napsání vytištěna, distribuována, ilustrována, prodá-

vána a půjčována a nezřídka také vystavována, tzn. ocitá se v rozmanitých sociálních relacích. Robert Escarpit věnuje druhou kapitolu své studie o revoluci knihy sociologickým implikacím knižní produkce a distribuce. S použitím statistické metody nalézá pak zájmové relace mezi publikováním knih a aktivitou čtenářů, mezi literární produkcí a spotřebou papíru, mezi vzrůstem počtu spisovatelů a růstem knižního průmyslu. Escarpit zkoumá vliv ekonomických faktorů na výrobu „funkčních knih“ a nalézá zde i významné relace směrem k politické struktuře společnosti. Kapitolu uzavírá soudem, že život knihy závisí na dvou determinujících složkách: „na existenci masы vzdělaného obyvatelstva, ekonomicky silného a politicky vlivného, a na rozmanitosti i uniformitě vkusu publika bez ohledu na jeho numerickou důležitost“.<sup>27)</sup>

Sociální funkce výtvarného artefaktu jsou neméně členité. Obraz slouží v bytě jako prvek dekorace, jako investice, symbolizující prestiž, jako znak sociální pozice majitele a dokonce i jako symbol příslušnosti k určitým socioprofesionálním kategoriím. Bvo už uváděno, do jaké míry je hledisky sociální stratifikace upravováno hlediště divadla a první americká „kina pro chudé“ dostala název „Nickel-Odeon“ dle zcela malého amerického penízu – nikláku.

Umělecké dílo vstupuje do mnoha referenčních soustav, jelichž prostřednictvím realizuje své sociální funkce, a představuje se jako jev par excellence sociální. Proto je v našem trojúhelníku situováno do pozice svorníku mezi umělcem a konzumentem, podmiňujícím další důležité komunikativní relace, které jeho povahu sociálního fenoménu umocňují a činí mnohonásobnější.

Na levé straně trojúhelníku jsme zaznamenali umělce jako producenta uměleckého díla, jenž je k němu vázán aktem tvorby. Prostřednictvím reálného artefaktu umělec realizuje sociální komunikace s konzumentem.

<sup>27)</sup> Robert Escarpit, *La révolution du livre*, Paris 1965, str. 66–68

Sociologicky vzato umělec v sobě slučuje stránky individuální s rysy zřetelně sociálními. Do sociální interakce však vstupuje oběma stránkami své osobnosti. Jakmile v díle objektivuje složky sebevyjádření, nabízí své individuální „já“ k socializaci, neboť zřejněním díla sleduje evidentní sociální aspirace. V díle objektivuje korespondující, relevantní složky svého „sociálního charakteru“ a zároveň touto objektivací nabývá, stupňuje vědomí své identity. Už G. H. Mead dovozuje, že sebeurčující vědomí vlastní, individuální identity je produktem socializačních procesů. Umělec je kromě toho produktem společenských poměrů, je jimi determinován, a v díle jsou prvky i relace takové determinace fixovány ve „výrazu doby“ i v „sebevýrazu“. Jako produkt společenských poměrů se jeví tvůrce zejména v těchto dimenzích:

a) V procesu socializace přijal určité hodnoty a negoval jiné v rámci sociálního prostoru, do kterého byl – bez své volby – situován.

b) V celém jeho životě na něj působí formální struktura dané společnosti prostřednictvím svých institucí, zákonů, norem, sankcí a tabu.

c) Ve svých mikro- a makroskupinách i ve skupinách neformálních je formativně vystaven tlakům skupinových standardů, vkusů, kulturních vzorců a norem.

Kromě toho je umělec aktivním subjektem sociálních skupin, v nichž zaujímá určité velmi zřetelně vymezené role, spojené se sociální pozicí a v daném systému obdařené i jistou prestiží. Tyto role jsou mnohovztažné – je členem uměleckého spolku či svazu, kulturním představitelem určité strany (buď ve vládnoucí třídě či ve skupině sociálně opoziční, „poeta laureatus“ nebo „prokletý básník“), vstupuje jako aktivní subjekt do ekonomických procesů, kdy své dílo „nabízí k prodeji“, je funkcionářem či mluvčím určité skupiny. Jako člen společnosti se ocitá v konfliktních situacích se všemi sociálními konsekvencemi, které plynou z jeho specifické sociální pozice. V díle, jímž realizuje sociální komunikaci, se jeví jako spole-

český člověk, jako specializovaný producent sociálního fenoménu umění.

Na pravé straně trojúhelníku jsme umístili konzumenta. I o něm platí tři teze, jimiž jsme určili umělce jako „produkt společenských poměrů“, nicméně on je kromě toho nositelem nejaktivnější relace – zážitku. Nositelem, nikoliv objektem, protože ve svém prožívání uměleckého díla nepřijímá jen pasivně informaci umělce, nýbrž pomocí vcítění a generativní projekce promítá do díla své individuální i sociální významy, aktivně je dotváří a je ručitelem toho, že dílo žije, že realizuje stále nové významy a funkce. I on je recipientem, zákazníkem, subjektem ovlivňujícím podobu umění a stvrzující či negující panující normu a vkus, protože v něm se prožitek z uměleckého díla stává sociálně reálným a sociologicky relevantním.

Jakkoliv jsme odmítli Silbermannovu redukci předmětu sociologie umění na „umělecký zážitek“, nemůžeme neocenit sociologickou a sociální funkci této, svým způsobem centrální kategorie, která i ve své psychologické podobě je vždy průsečíkem společenských vztahů a v nejzřetelnější míře přispívá k tomu, že umění můžeme chápat jako sociální fenomén. Jím umění vstupuje do sociálního života a v něm realizuje své sociální funkce.

## Umělec v poli sociologie

Pestrá o přerozmanitá problematika spojená se sociologickým výkladem umělcovy osobnosti se rozbíhá do několika vědeckých disciplín. Sociologie pochopitelně akcentuje především ty stránky umělcovy individuality, které jsou sociálně podmíněné, tj. zkoumá genezi sociálního „já“, vliv procesů socializace na utváření osobnostní jedinečnosti umělce, a konečně též pojednává o jedinečné svébytnosti umělcovy individuality, vždy objektivně vztažené k „já“ sociálnímu. Jakkoliv je výchozí problematika osobnosti srostlá s psychologií, sociologie o ní pojednává, resp. musí pojednávat bez izolující jednostrannosti, neboť osobnost je sociologovi jedním (a ne nevýznamným) pólem sociální interakce. Fundamentální interakční relace: osobnost – sociální prostředí, nemůže být sociologicky postižena jen ze strany jedné, tzn. z aspektu sociálního prostředí, a tak je v jistém slova smyslu zjednodušením, nazývá-li se sociologická explikace umělecké tvorby za umění externí, vnější. V historické linii předcházející kapitoly jsme ostatně našli nemálo koncepcí, které umělecké dílo chápou jako výraz, produkt sociálního prostředí. V nejsoučasnější době souvisí pejorativní posuzování sociologických pojednání o umění a umělcích jednak s růstem odosobňujících, masových procesů a jednak také s diferencovaným pojmáním kategorie osobnosti. Počátek tohoto členité diferencovaného pojetí můžeme najít už v několikrát jmenovaném konceptu romantiků. Umělci tohoto zaměření dospěli až k fatálnímu uvědomění konfliktu mezi tvo-

řivou individualitou a společností, a tento konflikt chápali natolik rigorózně, absolutizovaně, že jej neváhali přirovnávat ke konfliktu lidského jedince s bohem. V zorném úhlu romantiků se člověk stává člověkem jen v procesu individualizace, kdežto společností jej vši váhou svého působení odosobňujícím způsobem uniformizuje: žádá, aby jedinec veškerý smysl své existence vkládal do plnění sociálních funkcí, jež mu připadají. Důraz na autonomní personalitu vede ke konstrukci „romantického hrdiny“, jenž dovede „být sám sebou“ a takto pojatá „individualita“ má tvůrci zajistit jeho osobnostní, původní, naprostý, nepřirovnatelný význam. Romantická exaltace sebeuvědomění vede až k proslulému konceptu démona, k ideologii totální protispolečenské revolty od podob bahémy přes únikové postoje „věže ze slovné kosti“ až k titanismu, přičemž všem těmto výkladům je vlastní romantický individuální autismus, stavějící vždy proti „shluku“, „mase“ individuum jako svébytnou personalitu bez povinnosti či závazků ke společnosti.

Dědictví romantismu, umocněné destruktivními protiindividuálními tendencemi moderního kapitalismu, znamenalo i teoretické reflexe osobnosti v tzv. charakterologii a později v psychologii osobnosti. Od dob Klagesových však interpretace struktury osobnosti prošla dramatickým vývojem a jakkoliv Sternův postulát chápat osobnost jako „jednotu v rozmanitosti“ žije v dnešní psychologii i sociologii, nakonec nejčastěji ulpívá na prastarém romantickém principu duální rozpolcenosti, jenž v oblasti sociologických reflexí uzákoňuje Mead svou dynamickou teorii lidského „já“. Romantický dualismus je tu teoreticky přeznačován v polaritě dvou základních pojmů: „individuálního já“ (I) a „já socializovaného“ (me). Meadova dynamická teorie je ve svém jádru hodnotící, neboť sociálnímu já přisuzuje pouze podobu konvenční. „Já“ socializované je produktem konformity, je uzpůsobené, opakovatelně společné, kdežto „já individuální“ je zdrojem originálního, ne-

opakovatelného, nepředvídatelného, čili poplatné romantické adoraci „já“ tvořivého.<sup>1)</sup> U Davida Riesmanna je tzv. sociální charakter výlučně spojován s projevy, jednáním, které jsou impregnovány tematikou přijatou z vnějšku, stereotypy neosobních, institucionalizovaných kolektivit, neboť „sociální já“ je „řízeno zvnějšku“. Riesman hovoří o „společnosti masek“, která je ve svých kombinovaných tlacích vůči „já individuálnímu“ (spontánnímu, původnímu) natolik totální, že i pokusy o opravdovost v projevu se v ní mění na „mýtus opravdovosti“, jenž je např. v idolizaci oblíbených zpěváků jen jinou stránkou socializační destrukce osobnosti.<sup>2)</sup> V díle manželů Mitscherlichových dochází zase k absolutizující sakralizaci „já individuálního“, jemuž autoři jednostranně přisuzují funkce kritické: „... schopnost reflexe o vlastním a cizím chování je vrozenou vlohou jako hudebnost či nadání pro matematickou kombinatoriku. Může být udušena nebo podporována – podle toho jaké je sociální prostředí.“<sup>3)</sup> Individuální „já“ je v pojednání manželů Mitscherlichových přímo identifikováno s kritickým vědomím, zatímco „já sociální“ je tou psychickou stránkou, umožňující manipulaci s jedincem, která ve svých krajních podobách vyúsťuje až do technik „brain washing“.

Vybrané koncepty kulturní kritiky jsou více či méně zřetelnými neoromantickými předpisy, úplně pomíjejícími dialektiku sociální zkušenosti, tj. faktu, že teprve v procesu socializace se rozvíjejí všechny schopnosti a dispozice individuálního „já“. Člověk právě proto, že je „přusečikem společenských vztahů“, produktem společenských poměrů, je schopen sebe a „své“ poměry reflektovat. Tato jeho v procesu socializace nabytá a rozvinutá schopnost je natolik

<sup>1)</sup> Srovnej: G. H. Mead, *Mind, Self and Society*. New York 1949

<sup>2)</sup> Srovnej: D. Riesman, *Osamělý dav*, Praha 1969, str. 189

<sup>3)</sup> Alexander und Margarete Mischerlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München 1968, str. 278

dynamická, že i všestranné procesy odcizení, které moderní třídní společnost plodí, nemají povahu natolik osudovou, jak nám mnozí kritikové démonizovaně naznačují. Člověk je schopen v sobě produkovat obranné procesy anti-odcizení, a jeho energie, jakkoliv podřatá, je natolik silná, že na ní lze koncipovat program osvobození člověka, jak to ostatně učinil Marx v příkazu „pozitivního zrušení odcizení“.

Strohá duální rozpolcenost, konfliktní polarita „já sociálního“ a „individuálního“ pronikla v menší či větší míře také do kolektivního povědomí současného světa, nicméně tato dualita už v obecném myšlení nefunguje tak jednoznačně. Nejčastěji tu bývá osobností označován jedinec, jenž sám sebe specifikuje čímsi neobvyklým. Už v raném starověku byly zákonodárcům, vůdcům, zakladatelům institucí zřizovány památníky a jedinci s mimořádnou duchovní i fyzickou výkonností byli od ostatních odlišováni také poctami. Toto pojetí osobnosti „cum emphasis“ přezívá, spojené s charismatem autority, až do doby současné, která je ovšem realizovala i neformálním pojmáním – osobností nemusí být „poeta laureatus“, nýbrž i ten, kdo oficiálně není uznán a své prestiže nabývá pověstí. V případě duchovní produkce jde o jedince, jenž je plně obrácen „perspektivou do nitra“, a gestem určité výlučnosti „slávu odmítá“. Častěji však obecné myšlení cení osobnost, kterou Arnold Gehlen nazývá typem nadrutinéra, jímž je „muž s velkou rutinou, který se současně nad ní povznáší: ona nenahraditelná figura, po které je bouřlivá poptávka v hospodářství, v politice, či ve správě, „ideální typ“ může s vitalitou a pracovní silou, inteligencí a distancovaným přehledem, s rozhodností a iniciativou, bohatstvím nápadů a diskretností – tak říkajíc zosobněný úspěch.<sup>4)</sup> Rozpoznávací znak iniciativy a vý-

konnosti je zajisté možno rozšířit až do enormních výkonů zločineckých. Moderní desakralizace kdysi bezmála kultického a zajisté charismaticky podbarveného pojmu „osobnost“ je totální.<sup>5)</sup> V okruhu sémantického pole, příznačného nemalým množstvím diferencujících rysů, nás však v rámci zvoleného tématu mimořádně zajímá „osobnost“ v duchovním slova smyslu. Bez pochyb nelze přijmout tezi, že v psychologickém smyslu slova je každý člověk osobností a že jen lidé patologicky vychýlení svou osobností ztrácejí (tzv. depersonalizace).<sup>6)</sup> S obezřetnou verifikační řeholí bychom spíše předpokládali, že každý zdravý jedinec je potenciální osobností. V úhlu teorie osobnosti umělce můžeme tak operativně vymezit plynulý rozdíl mezi „neumělcem“ a „umělcem“. Sekundární znaky umělcovy osobnosti, znaky, které ovšem podmiňují jeho produktivitu, tvoří soubor schopností a dispozic, jakými jsou: specializovaná racionalita, emocionalita a imaginace. Jde tedy o psychické funkce, jimž vládne i jednotlivec – neumělec, a to je také podkladem neelitářského, střízlivě vědeckého pojmání osobnosti umělce. Jakkoliv jedinec umělecky tvořivý může být ve svých relacích citlivější, vnímavější (mimořádná barevnost, tvarovost vidění u malířů), produktivnější ve

aj.). Soutěž o maximálně efektivní výkon určují konfiguraci sklonů a vlastností, jimiž je osobnost definována.

<sup>5)</sup> Hodnotící pojmání osobnosti frekventuje v protívě vůči pojetí psychologicky deskriptivnímu. Atribut „mimořádnosti“ tu nabývá až sakrálních rozloh a je doprovázen magickou identifikací masy s „vyvoleným“. V teorii připomíná koncepci Carlyla. V praxi je magické zposvátnění jednotlivce dáno projektivní identifikací velmi časté v politice, v mezilidských vztazích, v idolizaci herců, zpěváků, sportovců ap. Procesy desakralizace „mimořádnosti“ a „výjimečnosti“ jsou ovšem v moderní společnosti dost evidentní.

<sup>6)</sup> Srovnej např.: „Psychologicky je tedy osobností každý člověk s více či méně dokonalou integrací psychických funkcí...“ M. Nakonečný, Zvláštnosti umělecké osobnosti, ve sborníku Psychologie umění, Svoboda, Praha 1968, str. 61

<sup>4)</sup> Arnold Gehlen, Die Seele im technischen Zeitalter, Hamburg 1957, kap. IX

Gehlenovo pojetí je plně poplatné kritériím efektivnosti tzv. společností výkonu, jak je soutěžní společnost moderního kapitalismu někdy nazývána (J. Wössner, F. Drucker

fantazii (zvláštnosti eidetické ap.), není v intenzitě těchto lidských, psychických funkcí určující a zásadní rozdíl mezi umělcem a konzumentem. Je ostatně známo, že ne málo umělecky netvořících lidí disponuje mimořádnou fantazií či vnímavostí i nuancovanou emocionalitou. Umělec v těchto relacích není ničím „výjimečným“, povzneseným nad „masu“. Rozdíl tkví ve způsobu integrace těchto funkcí, i když ani zde ještě není postavení umělce vůči „netvořivé mase“ nijak nadřazené a absolutně výjimečné. Osobnost umělce se v tomto ohledu vyznačuje statisticky čtenějšími případy takové integrace psychických funkcí, v níž vidění objektivní skutečnosti krystalizuje do imaginace až do té míry, že odtud vychází „pocit skutečnosti“ i její interpretace. Ale i v tomto případě najdeme obdobné typy mezi jedinci, kteří nejsou umělci a jejichž psychika se vyznačuje převahou fantazie. Specifikující rozdíl mezi umělcem a neumělcem je ve schopnosti objektivovat své představy, pocity a intence, to jest ve schopnosti dát svým představám formu, tvar, výslednou podobu uměleckého díla. Když netvořící divák stojí na výstavě (či vychází-li z divadla), vyjadřuje existenci spřibuzňující výchozí rovnosti s umělcem slovy: „Já kdybych to dělal...“ Právě v kondicionálním vyjádření je obsažena také původní schopnost představivosti, citlivosti, intelektuální záměrnosti, nicméně rozdíl tkví v tom, že divák své představy „nedovede namalovat“, napsat, prostě umělecky objektivovat.

Individualita umělce je tedy povýtce specifická v oné vložce, schopnosti konkrétně se vyjádřit prostřednictvím materiálu, a tak vytvořit reálný artefakt, jenž v opakovaných aktech komunikace generativně realizuje významy komunikace specificky estetické. Koneckonců je tento rozlišující znak skryt i v etymologii slova umění, které znamená také „zrobiť“, „udělat“ atp.

Schopnost reálné sebeexpresce, byť má podobu sebevíce individuální, se objektivuje v procesu socializace, je sociologicky podmíněna, a Meadovo izo-

lující dělení „já individuálního“ a „já sociálního“ je metafyzicky konstruovaným protikladem, jenž nevidí, že tzv. autonomní individuální „já“ je vždy tak či onak závislé na sociální konstelaci, v jejímž rámci sebe sama manifestuje. Vtírá se otázka, zda tzv. individuální psychologie je ve svém jádru vůbec možná a zda není jen plodem nutné metodologické redukce alespoň ve svých vrcholných záběrech. Důraz na hybnou generativní energii individuálního „já“ je v pracích moderních kulturních kritiků mimo jiné dán faktem, že soudobý kapitalismus je osobnosti nepřátelský, tzn. je motivován určitou sociální konstelací. Teoretickým výrazem poznání tohoto nepřátelství je i dílo Mitscherlichových, Fromma, Riesmanna i Millse, z nichž všichni chtějí bránit integritu jedince proti odosobňující síle mocenských aparatur dnešního kapitalistického světa. Jakmile však přistoupíme k intersubjektivnímu zkoumání „individuálního já“, nemůžeme závislost umělcovy psychiky, jeho „vnitřního, niterného“ světa na společnosti pomíjet. Etologové i kulturní antropologové zmíněnou mnohostrannou závislost přesvědčivě dokazují, a Ruth Benedictová ji vyjadřuje naprosto kategoricky: „Žádný člověk nehledí nikdy na svět absolutně čistým zrakem. Přijímá jej prostřednictvím určitého souboru zvyků, institucí a způsobů myšlení...“<sup>7)</sup>

Proces zespolečenštění je přírodně-historickým procesem (Marx), kdy jedinec akceptuje kulturní vzorce (patterns), v nichž jsou fixovány společenské regula-tivy uvnitř dané kultury, a jejichž poslední fundamentální instancí jsou socioekonomické determinanty. Kulturní vzorce samotné jsou složitým výrazem společenského vývoje, sociálních vztahů, socioekonomických podmínek a změn i podmínek sociálního života. Rámec kulturních vzorců nemůže individuum lehce

<sup>7)</sup> R. Benedict: *Patterns of Culture*, New York 1934, Citováno podle: Milan Nakonečný, *Úvod do sociální psychologie*, Praha 1968

překročit, avšak sociologa poutá především fakt, že umělec je i ve své sebeexpresi produktem těchto kulturních vzorců, s nimiž se postupně seznamuje a pod jejichž tlakem formuje svou psychiku v rodině, prostřednictvím mýtů, pohádek, archetypických příběhů a tabuizovaných postojů. Leninská teorie dvou kultur orientuje pozornost také k subkulturním modifikacím kulturních vzorců, které jsou mediátory hodnotových orientací. Fakt, že kulturní vzory modelují hodnotové soustavy té které třídy či vrstvy, dokládá výrazně sociální povahu i nadmíru niterného sebevýrazu individuálního „já“ umělce.

Pokud tedy hovoříme o osobnosti umělce, máme na mysli jedinečně uspořádaný celek psychických funkcí a složek. Jakkoliv vycházíme z premisy, že člověk je průsečíkem společenských vztahů, nemíníme tím významově negovat individualitu ve prospěch jednostranně sociálního. Biologicko-anatomická substance lidské bytosti prochází historickým procesem socializace, jedinec se stává společenským člověkem, nicméně zůstává individualitou nejen ve vztahu k nadosobnímu celku, nýbrž také a především v tom, jak je individuálním, jedinečně uspořádaným celkem psychických vlastností, vlivů a složek. Marx formuloval genezi individuality, která je „společenským člověkem“ tím, že se vyděluje z přírody, vynořuje ze stavu jednoty a totožnosti s přírodou poznáním sebe sama jako bytosti odlišné od přírody a od ostatních lidí. V Manuskriptech hovoří o „odpovídajících projevech svého skutečného individuálního života“, a práci pojímal jako „výraz lidské individuality“, kterou kapitalismus tím, jak ji činí bezobsažnou, nucenou, odcizenou, deindividualizuje a člověka mění na „zmrzačenou zrůdu“.

V jistém paradoxním smyslu můžeme mluvit o společenském charakteru „individuálního já“, což je jen dialekticky pojímanou paradoxní variantou pojetí člověka právě jako průsečíku a produktu společenských vztahů. Teprve interpersonální zkušenost činí individuum sobě samému srozumitelným, teprve

v soustavně opakovaných interakcích s druhými se konstituuje vědomí individuality, sebeuvědomění jedin. Produkt socializace. Sociologické koncepty devatenáctého a konečně i našeho století často z uměleckého díla odvozují sociální implikace „vnitřního světa“ původce (ať už kolektivního, nebo individuálního) a hledají v něm aspekty „národního ducha“, „ducha společnosti“, „výraz doby“ atp. Za sociologické je tu považováno především začleňování díla – dokumentu společenských procesů – do příslušné doby, identifikace společenských aspektů obsažených ve struktuře díla a analýzu hodnot i idejí, které dílo odráží, včetně začleňování těchto hodnot a idejí do širších struktur společenských i ekonomických. Abychom však důsledně postihli celkový sociální kontext umění, je nezbytné rozšířit sociologické bádání dále, až k tomu, co Escarpit nazývá „třetím rozměrem“ sociologie umění, tj. k analýze umělce jako specializovaného profesionála, zaujímajícího určitou sociální pozici, k zákonům distribuce uměleckých děl, k institucionálním otázkám umění a společnosti atp. Do čela těchto bádání je nutné situovat problém sociálního postavení umělce, otázky proměn a stabilizace jeho role v rámci sociálního systému a souvisle s tím i tázání po sociální prestiži umělce jako producenta uměleckých obsahů.

Samotný problém sociálního postavení umělce má, jak vidno, hned několik významných stránek, které vnitřní, vnější dimenzi tvůrčovy psychiky nejsou jen zcela externí, nýbrž s ní namnoze korelují v mnohonásobných vazbách. Zhruba lze říci, že sociální pozice umělce se historicky měnila s tím, jak se ve stoupajícím trendu dělby práce umění jako profese emancipovalo od jiných činností, s nimiž z počátku splývalo. Vydělená, emancipovaná profese umělce není ostatně ani v našem století zjevem všeobecným. Umělec má „své zaměstnání“, a pokud, jak značí u nás vžitý výraz „žije na volné noze“, se věnuje jen umělecké práci, není jeho profese ještě univerzálně a naprosto pevně zafixována v nynějším systému děl-



by práce.<sup>8)</sup> Zatímco umělec jako nositel sociální role je do společenského vědomí už pevně vtištěn, jeho sociální pozice není dána jen produkcí. Do sociální role umělce jej řadí především publikum. Jakmile se tvůrce, autorovi, podaří saturovat potřeby určité části publika, napříště bude už figurovat v roli umělce. Při tom pojem publika zde můžeme chápat značně široce – zahrnout do něj i kritiky a úzké kruhy obdivovatelů. Před tímto publikem je role umělce dána „souborem očekávání“, a obecnost vlastně umělce „programuje“ (uvádí i Escarpit v souvislosti s výkladem spisovatele). Odtud generuje spletitost a irelevance ryze estetických kritérií a náhledů. Jestliže avantgardní experimentátoři odmítali „akademické kýčáře“, bylo to otázkou estetické opozice, nicméně sociální roli umělce hrál Dumas stejně jako Richardson nebo u nás Hálek. Od šestnáctého století – a koneckonců už i dříve – zahrnují umělci svou nevolí publikum a kritiky a tak či onak operují s „ideálním konzumentem“, idolickým to pojmem vzniklým ze stavu nepřátelství k tzv. velkému publiku, odpovídajícímu diferenciaci konzumentských vrstev a skupin. V devatenáctém století vyúsťuje tato distance až do sakrálně deklarovaného pojetí umělce jako „kněze“ a umění jako „bohoslužby“. Shelley opovrživě soudí, že „čas převrací soud tupé masy“, Gautier kněžsky zvlučňuje své postavení a Oscar Wilde se chce demonstrativně odlišovat od masy i nádherným oděvem. Strach z „profanování umění“ jde u Rossettiho až tak daleko, že se veřejně

<sup>8)</sup> Nezakotvenost umělce jako specializovaného profesionála je někdy dokumentována na besedách, kdy se herec setká s dotazem: „A co děláte celý den, když nehrajete?“ Specializovaná profese umělce je ostatně omezená i ekonomicky. Escarpit uvádí, že ve Francii spisovatel, jenž by si chtěl zajistit životní úroveň kumulovaného sazeče, by musel jednou za půldruženého roku podat knihu v osmi až deseti tisících exemplářích. Ani ve dvacátém století nenašel umělec ještě v sociálním systému své naprosto pevné místo, což možná souvisí i s jeho psychologii revolty.

distančuje od Tennysona, jehož programem je neustále „být v dohledu publika“. Poněkud barnumsky vyjadřuje odpor k „velkému publiku“, je však mimo jiné výrazem, byť negativním, závislosti na publiku, neboť jak soudí Schücking, „i kněz, nechť stojí jakkoli vysoko nad masou, v základě jí potřebuje, byť jen jako misera plebs contribuens“.<sup>9)</sup> Publikum je konečně rozhodčím v otázkách umělcovy prestiže zcela v duchu Parsonsova chápání prestiže jako relativní úcty, kterou má individuum v uspořádaném, celkovém systému. Přímá kauzální souvislost prestiže s rolí a se sociální pozicí geneticky ukazuje na určující místo sociální pozice. Umělec byl, historicky vzato, závislý ponejvíce na pozici, která neplynula přímo z vlastní umělecké produkce. Uvedli jsme už, že ani v našem století není emancipace umělecké práce jako „povolání“ všeobecná. Dodejme, že umělec ani pozici také neusiloval či nezapasil. Umění nebylo v historii chápáno jako samostatná, svébytná aktivita, nýbrž veřejnost je povětšinou považovala za něco, co je záležitostí oddechu, hry, potěšení. V době prehistorické bylo úzce spjato s řemeslem. Odloučením řemesla od zemědělství v období druhé velké společenské dělby práce se řemeslo osamostatnilo tak, že produkovalo nejpotřebnější zemědělské náčiní a nářadí. Řemeslníci se postupně začínali specializovat. Vedle zbraní a nářadí začali vyrábět i ozdoby pro ženy a – co je historicky velmi významné – také sošky sloužící k rituálním obřadům. Josef Klíma uvádí, jak v nejstarších dobách byl mezopotámský hrnčíř současně i sochařem. První sošky „Velké Matky bohů“ se objevily už v Džamu a brzy se ukázaly i sošky mužské, ženské i dobytka.<sup>10)</sup> Ve stavitelství se řemeslná produkce týkala chýší z rákosu, městských hradeb,

<sup>9)</sup> L. L. Schücking, Sociologia literárního vkusu, Trnava 1943, str. 34

<sup>10)</sup> Josef Klíma, Společnost a kultura starověké Mezopotámie, Praha 1963, str. 112

ulic, kanalizace, ale také chrámů. Stavitel – řemeslník byl puzen úsilím vyjádřit svou stavbou myšlenku, tj. funkčně i ideograficky zobrazit ve své stavbě myšlenku oběti, zejména tehdy, jakmile řešil podobu a pozici obětiště, neboť oltář musel být přiměřeně vysoko od davu „věřících“, na jejichž představivost měl při oběti působit také magicky a mysticky. I prvá literární, slovesná tvorba byla identickou součástí rituálních potřeb a funkcí. Starozákonní proroci, jejichž kázání mají formu uměleckou, byli především tvůrci, ideology, kněžími svého lidu. Staroindické védy obsahují náboženské písně, obětní formule, zaklínadla, teologické úvahy, rituály, modlitby, které byly tvorbou kněží a jejich prestiží; kastovníké pozice plynuly především z faktu, že byli věřícími považováni za kněze. Činnost umělecká nebyla oddělena od jiných činností funkčně-užitkových ani v primitivních jaskynních kresbách, které měly magický význam. V afrických předhistorických kmenech a jejich umění požíval tvůrce prestiže šamana a kněze. Magická situace je mimo jiné podmíněna konsensem, jímž skupina přiznává šamanovi mimořádnou moc, uděluje mu výsady a prestižní rituální privilegia. Že v magických praktikách se umění rozvíjelo, je historicky známo – povolání umělce tu bylo spjato s rolí kouzelníka, jenž byl obdařen vysokou mírou skupinové prestiže. Řemeslník, kouzelník, kněz, prorok, král – tyto sociální pozice jsou charakteristické pro jedince, produkující umělecká díla. Králi Šalamounovi se přisuzuje autorství „Písně písní“ a David byl proslulý svou hrou na harfu.

Specializovanější je „povolání“ umělce ve starověkém Řecku, kde je za umělce považován jedinec s rozvinutou, mimořádnou schopností řemeslníka, zahrnut též aurou proroka, visionáře, inspirovaného bohy. Míra sociální prestiže se tu však diferencuje. Nejvýše v žebříčku prestiže se nacházejí básníci-tragédové. V porotě, která soudí Sokrata, zasedá vedle zástupce řemeslníků a politiků Anyta, řečníků Lykona také Meletos, jako reprezentant básníků. Sokrates

byl žalován za to, že je sofista, jenž „hloubá o věcech mezi nebem a zemí“, „slabší věci činí silnějšími“ a témuž učí i jiné. Mezi sofisty byli zařazováni i autoři komedií, včetně proslulého Aristofana. Sokrates je brání proti nařčení, že tím, že se zabývá vzděláváním lidí, si vydělávají peníze. Jak vidno, nebylo vždy morálně hodnoceno honorování činnosti, která se hrávala tak vážnou úlohu v řecké výchově. Vždyt duchovní příprava řeckých chlapců se skládala z psaní, čtení, hudby, zpěvu (zvláště sborových písní), náboženských tanců, a nazpaměť se učily básně Homérovy vedle státních zákonů. K předním úkolům archontů (losem určených nejvyšších úředníků antické demokracie) patřilo při organizaci velkých dionýsií také určit básníka a obstarávat chór. Mimořádné postavení tragédů bylo mimo jiné ovlivněno přěsvědčením, že oni svými kreacemi zprostředkovávají Řekovi jeho náboženství, tj. ideologii, integrující řeckou polis. Ve zpracovávání mytologických látek se, zvláště Aischylovi a Sofoklovi, přisuzují zásluhy za to, že původní představy Homérovy a Hesiodovy zušlechtili a Řeka tak svými díly kultivovali. Dramatické hry ostatně z Dionýsovy bohoslužby vznikly. Z rituálních dramat vegetačních vzniká komedie, jejíž autory už řecká obec nezahrnovala takovou prestiží, a Platón napadá autory komedií za to, že zesměšňují občany. Podle Aristotela vznikla komedie z písně fallické. Soubor falloforů dával svou písní podnět k improvizovaným komickým výjevům. Fallos byl bohem plodnosti, pokládáným za druhu Dionýsova, ne-li za Dionýsa pod jiným jménem. Na starších attických vázách, kde jsou zobrazovány výjevy ze života Dionýsova, je tento bůh obklopen tanečnicí, kteří mají mohutný falus, vycpané břicho a zadnici. V Aristofanově komedii byla tato skupinka zdrojem komiky a vycpaná břicha tu měli herci, představující muže i ženy. Ženě totiž řecká tradice nedovolovala vystupovat na jevišti. Bránilo tomu ovšem nejen její společenské postavení, nýbrž i fakt, že v obrovských rozměrech divadla by nestačila také svým hlasem.

Autoři komedie ovšem poprvé v žánru zvaném flyax travertují mytologické koncepty. Nejproslulejší je zesměšňování velkého jedliectví Héraklova. Básnictví mělo namnoze funkce oslavné – Pindaros psal oslavné básně na vítěze olympijských her a zpěváci byli nejbližšími pomocníky kněží při bohoslužbách. Vlastní provozování divadelních her náleželo k náboženskému kultu a bylo státní povinností. V soutěžících cyklech se hrály nejprve komedie a pak jako jejich vyvrcholení tragédie. Básník, který se chtěl soutěže zúčastnit, předložil svou žádost archontovi, jenž vybral vhodné autory a přidělil jim z vrstvy zámožných občanů chorega, jenž dal svými náklady vycvičit sbor, vystrojil jej a udržoval finančně na dobu zkoušek. Tento řecký „patron“ zato mohl sám vybrat prvního herce a hlavně jmenovat sbor soudců, jehož členové hru posuzovali.

Zpočátku se role básníka a herce spojovaly. Básník skládal i hudební partie svého kusu, sestavoval a nacvičoval tance, cvičil sborové písně a umělecky řídil-režiroval celé představení. Sofokles byl prvním, jenž se vzdal role prvního herce a přenechal ji profesionálovi. Ze tří herců byl zvláště sociálně hodnocen „první“, jenž byl placen státem, sám si vybíral herce druhého a třetího a ze svého honoráře je podle úvahy platil. Zcela odlišné bylo postavení výtvarných umělců. Platón i Aristoteles (ten zvláště architektky) je zařazují mezi řemeslníky, a i když řada z nich dosáhla, zejména v době Alexandra Velikého, značného bohatství, jejich prestiž se nerovnála výsadám básníků. Plinius a někteří pozdní autoři dochovali ony podcenivé anekdoty o Zeuxisovi i Apellesovi, které symptomaticky dosvědčují určitou „nevážnost“ malířů a sochařů. Souvisí to zajisté s podceňováním manuální práce, která byla motivována účely dekorativními (ať už zdobily megaron paláců, či reliéfní sochařství, které nezřídka dekorovalo chrámy) a hodnocena jako tvořivost druhotného významu. Hauser cituje Plutarcha a Seneku, z nichž první soudí, že šlechtěné mládí, kontemplanující o olympských bozích typu

Dia a Héry by nikdy nechtělo být Feidiem či Polykleitem, a Seneca dokonce kategoricky soudí, že jakoliv obdivujeme sochy řeckých bohů, jejich tvůrci opovrhujeme.<sup>11)</sup>

Malířství v Řecku po dlouhou dobu nebylo samostatným uměním, nýbrž podřízeno do služeb stavitelství, sochařství a keramiky. Závislost malířů na stycích s předními muži řecké obce dokládá jejich nepřilíh stabilní sociální pozici. Polygnotos mohl dekorovat některé veřejné budovy v Athénách jen proto, že byl osobním přítelem státníka Kimona, vynálezce perspektivy Agatharchos z ostrova Samu děkuje za relativní samostatnost svého postavení jen tomu, že byl malířem divadelních dekorací pro Aischyla a Sofokla. Apelles byl dvorním malířem krále Filipa, stejně jako Lysippos sloužil na dvoře Ptolemaiově.

Pozoruhodné změny v sociálním postavení řeckého umělce se udávají v pátém století před našim letopočtem, kdy Řekové po vítězství nad Peršany konstituují vrcholnou formu periklovské demokracie. Rozvoj athénské výroby upevňuje zbožně-tržní mechanismus až natolik, že obec vyváží do barbarské ciziny i umělecké výrobky, zejména keramiku. Dovrшитelem athénské demokracie je Perikles, jenž svou obdivuhodnou aktivitou zasahoval podstatně též do umění tak, že nedlouho po jeho smrti mu nechali jeho přátelé postavit sochu na Akropoli (dílo sochaře Krésila). Perikles kolem sebe soustředil celý okruh významných postav, jakýsi prvý „brain trust“, k němuž patřili filosofové Protagoras, Anaxagoras, architekt Hippodamos z Miletu, dramatik Euripides a historik Herodotos. V průběhu tohoto zlatého věku řeckého umění je také vytěšňován z kolektivního vědomí Řeků plátónský koncept, řadící umělce mezi obuvníky a vůbec řemeslníky, a vážnost, prestiž řeckých umělců stoupá, což je úměrně vyjádřeno mimo jiné také v tom, že Řekové začínají rozlišovat poezii, hudbu, malířství a

<sup>11)</sup> Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York 1958, sv. I., str. 128

sochařství od řemeslné práce a zařazují je mezi vědy jako „formy moudrosti“. Jiná byla pozice architektů, které nejen Platón, ale po něm i Aristoteles sice mezi řemeslníky nezařazují, nicméně tito architekti jsou včleněni do širší třídy řemeslníků tzv. tektones, tj. takových řemeslníků, jejichž úkolem je řídit práci a koordinovat úsilí i schopnosti různých řemeslnických profesí. Architekti, jejichž klienty byla ve většině případech obec, měli tedy, přesto, že byli zařazeni mezi řemeslníky, velmi oficiální společenské postavení. Plutarch uvádí, že toto postavení se nelišilo od úcty, kterou byli zahrnováni tragédové, a že architekti bývali zpravidla mladí muži z vyšších vrstev, kteří si osvojili svobodné citění. Oficiální pozice byla také ovlivněna poptávkou. Architekti totiž pracovali v různých městech a získání jejich služeb nebylo lehké, daleko rychleji a lépe si mohla obec najmout řemeslníky, ale architektů bylo podstatně méně. Prestiž těchto tvůrců byla také podbarvena charismatickou autoritou – stavěli opevnění vladařských paláců a hrobek, v historické době chrámy, v helénismu paláce a kromě toho divadla, odeia, radnice, gymnasia, stadióny, hippodromy, sloupové síně či stoy, hrobky atp. V období helénismu začali plánovat i výstavbu měst.

O sociální prestiži řeckých umělců nejmýlněji svědčí proslulé soutěže, v nichž byl vítěz zdoben vavřínovým věncem. Aischylos, bojovník z bitvy maratónské a salaminské, soutěžil jako dvacetišestiletý s Pratinem a dobyt své první vítězství ve věku čtyřiceti let. Byl vavřínem ověnčen celkem třináctkrát, než jej porazil Sofokles svou Antigonou. V dramatické agoně dosáhl Sofokles vůbec nejvyšší pocty – byl jmenován stratégem po boku Periklově, aby vedl expedici na Samos. Sofokles dosáhl až charismatické úcty a těšil se přátelství Feidiově i Herodotově.

Zásadní zhoršení sociální pozice a prestiže antických umělců nacházíme ve starém Římě, což souvisí i s oním dost typickým úslovím starých Římanů: *Inter arma silent Musae*. Řím sice přes své proslulé válečnictví neznal jen dějiny válek, nicméně srovnání

s úrovní řecké vědy a umění vedlo i Vergílii ke známému výroku: „Jiní ať kovové sochy jak živoucí s půvabem tvoří, budiž, a z mramoru tvář jak mluvící dovedou vyvést, jiní řeční lépe a oběh nebeských těles umí zobrazit hůlkou a určit východy hvězdné – ty však, Římane, hleď, bys mocí národům vládl, to bude umění tvé...“. V Římě už fungovala justičně organizovaná censura, která mimo jiné zabránila jakémukoliv pokusu o vznik národního divadla. Umělci, kteří se nechtěli vzdát své myšlenkové nezávislosti, byli už postihováni i zákonem. Novius, herec a dramatik, byl vsazen do vězení, protože až příliš politicky zaměřil ostří své satiry. Jeden z nejslavnějších herců římské pantomimy – Pylades, byl vystaven pronásledování, protože i ve svém mimickém projevu narážel na vysoce postavenou osobnost. Běžné bylo pronásledování spisovatelů a historiků za Tiberia, Caliguly, Néra a Trajána. Přitom popularita divadla byla neuvěřitelná zejména mezi lidem. Protože podíl divadelního umění klesal s rozšířením slavnostních triumfů, oblibou cirkusových her a i ve vlastních programech amfiteátrů, vzniklo ve starém Římě několik kočovných divadelních společností. Tím se posunul i sociální původ některých umělců. Jestliže pro komedie skládali chórové zpěvy z počátku kněží, později tak dělali profesionální básníci, z nichž Plautus byl původem sluhou. Přišel do Říma z Umbrie a začal jako herec, Terentius byl dokonce původně otrokem, jenž se stal miláčkem šlechty a patřil do průvodu Scipionova. Zatímco Plautovy komedie měly publikum především lidové (autor se také stýkal s otroky, obchodníky, vojáky i prostitutkami), Terentiovi tleskala šlechta a vrstva těch římských vzdělanců, kteří si stýskali po velikosti řecké kultury.

V posledním století římské republiky se přes persekuce stalo prestižní záležitostí psát verše. Psal je Cicero, Hortensius, Terentius, Varro, ale i Caesar (báseň „Oslava Herkulova“ a tragédie Oidipus se nezachovala) kromě dalších vládců a císařů. Nejvyšší mírou prestiže byli však obdařeni římská archi-

tekti. Caesara stála stavba proslulého Fóra sto miliónů sestercíů, což představovalo dva a půl násobek ročního příjmu římského státu na daních z celé země. A protože architektura byla v Římě úzce spojena se sochařstvím, odlesk této úcty zasáhl i sochaře. Vývoj a růst prestiže se ovšem měnil. Ještě Cicero označuje architekturu za „umění, které nic nepřináší“, ale její velikost a vznešenost je v těch, kteří ji praktikují. V počátcích nebylo výjimkou zaměstnávat architekty, jejichž původ byl otrocký. V pozdější historii Říma však architekti dosáhli vysokých statutů – pracovali po boku císařů, z nichž některé také vychovávali v umění základů stavitelství. Dostávali i vysoké funkce ve státní administrativě a v armádě, která, jak známo, byla ve starém Římě zahrnuta nejvyšší mírou prestiže vůbec.

Ve středověku se umělec svou pozicí znovu včleňuje mezi řemeslníky a proměny jeho statutu jsou determinovány konflikty mezi tradicí římskou a germánskou, jimiž byl duchovní život ve středověku stimulován. Církev a stát, teologie a filosofie, rytířství a poesie, princip zákona stojí proti principu nespoutané vášně. Konfliktní výkyvy se promítaly i ve změnách sociálního statutu umělce. Umělci byli řemeslníky a členy řemeslnických cechů. Výtvarní umělci byli v Bruselu v cechu se zlatníky, v Bruggách dokonce s řezníky a ve Florencii s lékárníky a kořenáři. Později si začali malíři i sochaři organizovat vlastní cechovní bratrstva – florentská „Compagnia dei Pittori“ je datována rokem 1339 a jednou z příčin Colbertova založení Francouzské akademie za Ludvíka XIV. bylo rozhodnutí zlomit vliv samostatných cechů umělců a rozvoj vkusu podrobit státní kontrole.

Pro středověk je charakteristické, že odděluje malíře a sochaře od básníků a hudebníků. Výtvarné umění je činností mechanickou a tudíž v žebříčku prestiže níže, než je tomu u profese gramatiky, aritmetiky, logiky a harmonie, zatímco architektura patří mezi tzv. „umění užitekova“ a Honorius z Autuna ji dokonce označuje za „umění technické“. Nicméně ani za-

řazení sochařství a malířství do skupiny „artes mechanicae“ nebylo všeobecné. Vždyť u řeckých autorů takové zařazení bylo spojováno se zvláštní obratností a schopností rozšiřovat specializované znalosti. Církevní otcové však v případě malířství a sochařství nemluvili o „umění“, nýbrž o „výzdobě chrámů“, specifikuující nanejvýš účel výzdoby. Teprve po období ikonoklasie je služebnost umění řemeslu poněkud narušena – obrazy mají sloužit k poučení nevzdělaných, jak je i autoritativním výrokem Řehoře Velikého nově vymezena náboženská funkce obrazu a plastiky. Didakticko-náboženské funkce výzdoby chrámu ještě precizněji rozpracovává (po Bonaventurovi) francouzský biskup Durandus, jenž ve svém spise ze třináctého století činí tuto funkci výtvarným uměním kánonskou. Teprve sekularizace dominantu náboženské funkce poněkud potlačí. Sociální pozici umělce té doby určoval fakt, že tvůrce se obvykle rekrutoval z církevního prostředí, až do osmého devátého století především z klášterů. Duchovní umělecké kreace chtějí nevzdělaným ukázat „podivuhodné věci, které byly vykonány skrze moc a moci svaté Vírů“. Pochopitelně, že tato činnost nemůže ještě být svobodným uměním, neboť řeholník či kněz jí koná činnost povýtce náboženskou – popularizuje články víry, výjevy ze života Kristova a svatých pomocí intelektuální zručnosti, již disponuje. Vpád laického žilvu do takového pojmání umělecké tvorby probíhá však v lidové tvořivosti a v renesančním individuálním sebevědomí vrcholí. Jakmile se však středověký umělec rekrutuje z jiných sociálně-profesionálních okruhů než duchovních (také první vědeckí myslitelé byli nezřídka duchovními; Roger Bacon byl mnichem, stejně i Michael Stifel atp.), dochází nezřídka k tenzím, výrazu to konfliktu mezi jejich sociální pozicí a sociální rolí. V pozadí středověké legislativy figurovala biblická norma: „oko za oko, zub za zub“, ale umělci bylo středověkým právem dovoleno udeřit jen stín. Sociální situovanost umělců byla proto vyvažována jejich pozicí danou šlechtickým původem a vyso-

kými místy ve státní správě. Ti, kteří nedisponovali nejvyšším původem, usilovali o přízeň dvorů. Huizinga ve svém „Soumraku středověku“ uvádí příklad vynikajícího hudebního skladatele Machauta, jenž byl sekretářem Jana Lucembruského (ale také kněz a básník), což je pro čtrnácté století, tento „podzim středověku“, dost příznačné. Před osmým stoletím neznáme téměř vůbec žádnou světskou hudbu. Tvůrci byli vesměs církevními zaměstnanci. Církev ostatně zakládala i pěvecké školy a gregoriánský chorál je z popudu papeže Řehoře Velikého i estetickou kodifikací různých stylů křesťanského zpěvu.

Zesvětšující profanaci sociálního postavení umělce představuje však už hnutí trubadúrů, trubérů, minnesängerů, segrelů a trovatorů od 10. do 13. století. Provence byla prvou křesťanskou zemí západu, kde snaha papežů, zvláště od dob Řehoře VII., aby latina byla výlučným jazykem bohoslužby a také zprostředkujícím pro všechno písemnictví, neměla dostatečného zdaru. Ze sousedství španělských Arabů povstal z mluvy lidu smíšený jazyk provensálský, jenž od počátku devátého století dal vznik pozoruhodné poesii. Všichni světští tvůrci, rytíři a šlechtičtí páni začali psát verše v tomto jazyce, poesii, která byla spojena s hudbou. Po hradech, městech i kláštorech se rozšiřovaly veršované zpěvy o lásce a boji a sociální postavení těchto básníků-hudebníků bylo spojeno s poměrně vysokou mírou prestiže. Tito tvůrci byli povětšinou urozeného původu, ale pokud takovými nebyli, prestiž dosažená básnictvím je činila ve veřejném mínění kraje rovné knížatům. Přijímaly je nejurozenější dámy a provensálští trubadúři měli brzy velký okruh působnosti. Byli se všemi počtami přijímáni na dvoře králů aragonských v Zaragoze, ale i na dvoře kastilského krále Alfonse X., v Toledu, Seville i v Palermu u krále obou Sicílií Bedřicha II., ba dokonce i na dvoře krále Emericha v Uhrách. Prestižní ctí se stalo povolání trubadúrské až do té míry, že celá řada panovníků považovala za vznešené vyrovnat se těmto tvůrcům básnickými výkony. Alfons II.

aragonský, Richard Lví srdce, hohenštaufští císařové Jindřich VI. a Bedřich II. a také český král Václav I. – se pokoušeli psát verše ve stylu trubadúrů. Jeden z nejslavnějších trubadúrů provensálských Bernard de Ventadour, byl rodu nízkého a Bertrand de Dorn, známý i Dantovi, byl chudým rytířem. Zesvětštění bylo dovršeno v tvorbě toulavých studentů – vagantů nebo goliardů. Tito potulní pěvci-básníci byli ve své přímé závislosti na šlechtě a panovnících hmotně poměrně dobře zajištěni. Na hradech, zámcích a panovníckých dvorech byli nejen hoštěni a vydržováni i po několik týdnů, nýbrž při vlastním představení často panovník ocenil kvalitu výkonu měšcem zlatáků. Z tohoto vztahu se rozvinula instituce patronů a patronství, kterou můžeme v rozvinuté podobě poprvé zaznamenat až v renesanci. Ve Florencii se při hodnocení Giottova díla zrodilo vědomí, že tento tvůrce má být odměňován a hmotně podporován, protože jeho tvorba proslavuje město a tvoří i symbolizuje prestiž Florencie. Florentský obchodník Giovanni Rucellai dokonce děkuje bohu za to, že mu poskytl příležitost, aby mohl hmotně podporovat takové umělce, jakými byli Domenico Veneziano, Uccello a další. Zde se už signalizuje podstatná změna v sociálním postavení umělce. Středověk, jenž spojoval feudalismus s církví a univerzální nadvládou náboženství, končil svou vládu i ve sféře sociálního zhodnocení umělce a jeho produkce. Jestliže se ohlásil ikonoklasii a tím, že prvě církevní koncily likvidovaly divadlo jako pohanské potěšení z krutosti, až k tomu, že z církve byli vyobcováni herci, jejich manželky i potomstvo (kartaginský koncil ve čtvrtém století), pak v honorování trubadúrů se už ohlašuje novověké sociální hodnocení umělecké tvorby.

V renesanci, zejména italské, se počíná rýsovat nové pojmání sociální role umělce, zejména v tom, že alespoň v zárodečných formách se objevuje pojetí o duchovním vlastnictví. Tato kategorie se fixuje a rozvíjí daleko později, přibližně v sedmáctém století se ujímá myšlenka, že umělecké dílo

a umění je něčím, co má být zhodnoceno i odměnou, která má mít legislativní záruky. V renesanci se ještě pojem duchovního vlastnictví nestává vládnoucím a určujícím, nicméně umělecké dílo je tu považováno za výkon daný intelektuálním bohatstvím, nadáním, talentem a objektivizační schopností, která má být odměňována úměrně tomu, jaké slávy, prestiže, cti požívá autor, a tudíž jakou slávu a prestiž skýtá tomu, kdo ho odměňuje. Ve středověku si ještě panovníčtí ochránci neuvědomovali plný sociální význam své role patronů. V renesanci se toto vědomí rozšiřuje a upevňuje, nicméně neplatí pro každý umělecký výkon, nýbrž je úzce asociován s vládnoucí ideou slávy a pochopitelně konstituuje se především s rozšířením zbožně tržního hospodářství v italských městských republikách. Malíři a sochaři se postupně vymaňují ze závislosti na řemeslnických ceších a vytvářejí si vlastní korporace, které mají zprvu eticko-náboženský ráz (jsou zakládány například pod patronáty svatých), ale později se stávají spolky ochrannými, souvisle s tím, jak se v italských městech mění třídy a vrstvy zákazníků. Antal uvádí, že už na začátku čtrnáctého století se do popředí zákaznických vrstev dostává zámožná vyšší střední třída, která svým méně asketickým vkusem ovlivňuje i trendy duchovní tvorby. Příslušníci této třídy sami, stejně jako šlechta, se umělci nestávali, neboť to byla práce jen manuálně ponižující práce.<sup>12)</sup>

V nejnižších vrstvách se povolání umělce nepovažovalo za nějakou „lepší činnost“ a bylo-li třeba, z nějakého praktického důvodu, stal se syn chudých malířem či sochařem. Florentští umělci čtrnáctého století většinou pocházeli z nižší třídy a z vrstev rolnických. Malíři ani sochaři nebyli také nijak podstatně profesionálně vyděleni z ostatních řemeslnických prací. Kromě restauračních prací na freskách a oltářích, vlastní tvorby, vyráběli heraldické štíty

<sup>12)</sup> Srovnej: Frederick Antal, Florentské malířství a jeho společenské pozadí, Praha 1954, str. 208

(i Giotto), církevní a vojenské korouhve, malovali záclony, vzorce pro vyšívání a emblémy na koňské pokrývky. Sochaři zase vyráběli zlatnické zboží, které bylo komerčně velmi efektivní a zajišťovalo obživu spolehlivěji než vlastní sochařská tvorba. Kromě cechů a korporací byla výchozí institucionální jednotkou umělecké práce dílna, kterou tvořil mistr se svými učedníky a dělníky.<sup>13)</sup> V těchto dílnách není tak výrazného antinomického rozporu mezi prací individuální a kolektivní, jak je tomu v našem století. Práce se tu specializovala především podle požadavků zákazníka, takže k vypracování některých zakázek se spojili dva i tři malíři. Závislost na zákazníkovi nebyla jen hmotná, nýbrž i prestižní. Zákazník vysoce společensky postavený zhodnocoval tvorbu umělce, zvyšoval jeho společenskou prestiž, slávu a rozhodoval de facto o jeho sociálním postavení. S vysoce postaveným zájemcem také musel mistr-malíř jednat osobně a s ním také uzavíral smlouvy, které neurčovaly jen honorářové podmínky, nýbrž i rozměry obrazu, počet postav a dokonce i různé výhrady, jako např. které práce provede mistr sám. Ujednání pamatovala i na zvláštní značky barev, které mají být použity a většina těchto smluv svědčí o kalkulativní podnikatelské mentalitě objednavatelů, kteří s umělcem jednají jako s podřízeným řemeslníkem. Faktor vykořisťování je charakteristický i pro práci těch velkých

<sup>13)</sup> Pojem „dílny“ se stal v souvislosti s uměleckou prací problémem spojovaným s neautentičností tvorby, zejména XIX. a XX. století. Ve středověku, renesanci a i později nebylo distinkce mezi individuální a kolektivní tvorbou esteticky znehodnocující či zásadní. Umělec byl „mistrem“, tj. vůdčím duchem kolektivu dílny. Známé je to u Raffaela, z dopisů Rubensových siru D. Carletonovi a z řady mistrovských dílen renesance. Později zaměstnávají schopné asistenty i portrétisté, kde by se zdálo, že jde o zcela individualizované pojetí modelu. Reynolds a Kneller nechávají vypracovat asistentům draperie svých portrétů. Dílenská kolektivní práce se stává problémem autenticity teprve v devatenáctém a našem století. Týmová práce pronikla i do literatury (Dumas st.) a plně ovládla film (Disney).

umělců, kteří ze svých smluv zbohatli, jakým byl např. Giotto. Mistři zase zcela otevřeně vykořisťovali své učedníky, jejichž smlouvy vůbec neobsahovaly nějaké finanční závazky ze strany učitele. V raném kapitalismu se tedy umělci stávají zdrojem vykořisťování a v roce 1393 při vzpouře cechů zvolal popravený Pero: „Ať žije lid a umění“.

Závislost umělce na objednateli byla všestranná a svoboda umělce, jak říká Antal: „omezena rámcem jeho ztrnule předepsané zakázky“.<sup>14)</sup> Idea slávy proto podněcovala individualizované sociální prosazení umělce, jenž opustil středověkou anonymitu a svá díla autorsky signoval. Ztrnulost článků tržních smluv vedla také k preferenci těch způsobů malby, které individualitu méně omezovaly. Cennini uvádí dopis, ve kterém se praví: „A musím vám říci, že malování tabulového obrazu je vskutku práce pro urozeného člověka, protože můžete dělat, co chcete, a mít při tom na sobě samet.“ Hospodářská závislost umělce na nové třídě podnikatelů byla stejně silná i v patnáctém století. Antal uvádí, jak Ghibertiho a Donatellovy smlouvy s cechem bankéřů a cechem pláteníků na sochy sv. Matouše a sv. Marka obsahují výslovný poukaz, že „díla mají být provedena zcela podle přání objednatelů.“<sup>15)</sup> Exekuce, kdy byly zabavovány nejen obrazy, ale i barvy, pobyt v žalářích dlužníků a časté porušování smluv ze strany zákazníků bylo běžné i u tak bohatých objednatelů, jakým byl uvedený už Rucellai, jenž děkoval bohu za své patronství, ale nezřídka k umělcům přistupoval jako k bezprávným řemeslníkům.

Postoje patronů se mění úměrně s růstem prestiže, které duchovní produkce umění nabývá. Zhruba v průběhu patnáctého století začíná být umělecká produkce nahlížena z úhlů estetických hodnot. Literatura se pojednou začíná posuzovat podle kvalit

<sup>14)</sup> Frederick Antal, Florentské malířství a jeho společenské pozadí, Praha 1954, s. 212

<sup>15)</sup> Tamtéž, s. 276

sobě imanentních, tj. podle slohu, formy výstavby a nikoliv podle náboženských obsahů. Proces desakralizace a sekularizace umění přináší s sebou převrat, jenž tkví v samostatném zhodnocování estetických kvalit. Ve výtvarném umění sice ještě dost dlouho tento způsob posuzování nepřevládá, nicméně i zde sehrávají velkou roli humanisté, kteří hodnoty umění uvádějí do kontextu s antickou filosofickou literaturou, s vědou a dokonce s makroskopickou prestiží florentské národní hrdosti. Leonardo ve svých Traktátech srovnává malíře a básníka a hovoří o filosofickém obsahu vizuálního umění, mluví o intelektuální práci výtvarníka a umělec je srovnáván s učitelem a vědcem. Ghiberti ve svých Komentářích vykládá o zákonech výtvarně-umělecké práce a uměleckou tvorbu přirovnává k vědeckému myšlení. Sociální jistota a postavení umělce se mění, i když jsou tvůrci i nadále řazeni mezi řemeslníky, objevuje se revoluční koncept, jenž uměleckou profesí považuje za blízkou profesi učenecké a zdůrazňuje, že umělcem se může stát člověk pouze z nadání a z přesvědčení. Společenské postavení o prestiž umělců vzrůstala, stávali se slavnými. Brunelleschi byl roku 1425 zvolen do Signorie jako zástupce své čtvrti, Ghiberti roku 1444 do rady buonominů a oba zbohatli. Italští humanisté to také byli, kteří rozvinuli kolem patronů a instituce patronske dalekosáhlou propagandu, akcentující, že oním „il padre“ – otcem umělce není jen ten, kdo dává peníze, nýbrž především ten, kdo kromě finanční, hospodářské podpory zaujímá sám k umění vztah niterný. Z antického Říma zveřejnili a propagovali případ Horácův, jenž z vděku za to, že jeho patron jej finančně zajišťoval, vycházeje přitom z hlubokého vnitřního vztahu k poezii, věnoval svou ódu Maecenasovi – podporovateli, slučujícímu v sobě hlubokou estetickou senzibilitu se štědrostí. Po něm byli patronové tohoto typu nazýváni mecenáši. V renesanci se bezpochyby objevili podporovatelé umělců, kteří byli vyspělými znalci a milovníky umění. Sem patří přede-



vším medicejštů a hlavně Lorenzo Vznešený, jehož štěrnost získal např. Mantegna vysoké sumy peněz a existenční jistotu. Lorenzo proslul i usilovnou organizátorskou činností. Do legendární zahrady medicejských soustředil největší talenty z florentských dílen a zajistil jim existenčními starostmi naprosto nerušený vývoj k uměleckému mistrovství. Lorenzo sám procházel dílnami a dovedl leckterý talent také znalecky rozpoznat, což je mimo jiné případ Michelangelův. Obdobně disponovali rozvinutou schopností estetického hodnocení mecenáši z rodiny Sforzů, Gonzagů, D'Este atp. Potřeba umocnit slávu papežské autority podnítila k mecenášství i papeže. Největším patronem umělců mezi papeži byl Julius II., s jehož jménem je spojována celá epocha „zlatého věku“ umění, jenž s pomocí a podporou Bramanta, Michelangela, Raffaela a dalších restauroval Řím. Příklad italské renesance pronikl i na sever do Alp, František I. získal podporu Leonarda a Celliniho; Maxmilián zaměstnával Dürera a Burgmaira, Jindřich VIII. Holbeina a Torrigiana.

V alžbětinské renesanci měly své patrony též křesťanské společnosti herců. Zatímco podle církevního ustanovení ze čtvrtého století nesměl být žádný křesťan hercem, nesměl se ani s herečkou oženit a kněžím byla zakázána návštěva divadel, ve třináctém století si už šlechtici vydržovali své mimy a ioculatory, kteří patřili do jejich stálého služebnictva. V polovině čtrnáctého století, za krále Edwarda III., se minstrelové sdružovali do sboru, jenž za války doprovázel vojsko (patřili sem též hudebníci, píšťáci, trubači, bubeníci) a v míru obveselovali královský dvůr. František Chudoba uvádí, že byli placeni pravidelně a že po splnění povinnosti mohli se rozejít i po venkově „nebo po panských sídlech a někdy též po cizích zemích, aby si tam svým uměním získávali přízeň a hmotnou odměnu.“<sup>16)</sup> Herci nosili na znamení

<sup>16)</sup> František Chudoba, *Kniha o Shakespearovi*, I., Praha 1941, s. 190

toho, kdo je jejich patronem, barvy a erbovní znaky svého ochránce. Jindřich VII. přisoudil svým hercům i roli průvodců ve svatební družině své dcery Markéty. Osobní mecenášské patronáty přežívaly dlouho až do devatenáctého století a nezdá se reziduálně až do století dvacátého, kdy patroni šlechtíci byli vystřídáni mecenáši z řad nejbohatších podnikatelů kapitalismu. Toto převzetí však bylo paralelně doprovázeno úpadkem estetické senzibility patronů a rozšířením tzv. snobismu. Snob vznikl z latinského sine nobile – bez vznešenosti a zrodil se v Anglii sedmáctého a osmáctého století v období, kdy se nová třída továrních podnikatelů chce i v životním stylu a vkusu vyrovnat tradiční aristokracii. Noví selfmade-mani, vyrůstající z nešlechtických, namnoze středních vrstev, kopírují styl života aristokratů, napodobují postoje šlechty i ve sféře kulturní a to vše činí „bez vznešenosti“. Předstíraný zájem, jenž neplynul přímo z rozvinutých estetických potřeb a vkusových kritérií však o to více umocňoval prestižní funkci umění. Patřilo k dobrému tónu, když pragmaticky myslící a žijící podnikatel kolem sebe soustředil na různých večírcích a čajích slavné umělce, anebo bylo-li o něm známo, že „objevil“ ten či onen talent. Ve dvacátém století se zavedl celý systém cen, nadací, stipendií spjatých se jmény předních kapitalistických mecenášů (Fordova nadace, Pulitzerova cena atp.). Zvláštní proměnou prošlo i umělecké sběratelství. Přední muži velkého světa peněz nakupovali obrazy a postupně budovali rozsáhlé soukromé sbírky, které po smrti věnovali předním galériím či museím a s jedinou podmínkou, že vystavené obrazy budou označeny zřetelnou formulí, která každému návštěvníkovi sdělí, či laskavostí byl tento obraz galerii věnován. Tato svérázná forma zajišťování nesmrtnosti ve světě kulturních hodnot, které za života byly většinou podnikatelů vzdálené, svědčí též o zvláštní formě zhodnocení autonomie kulturní sféry. Osobní život velkého podnikatele, jeho zájmový okruh se povětšinou odehrával v profánní sféře permanentního zá-

pasu, v ringu konkurenčních vztahů. Svět umění byl proto kompenzačně odlišným světem hodnot, ve kterých se podnikatel nemohl realizovat, neboť ztratil se-  
pětí s kulturou, vlastní ještě vrstvám aristokratickým. Život kapitalisty se stal nástrojem jeho podnikání a produkty tohoto podnikání mocí, které podléhal. Jakmile pocítoval, že z jeho světa jsou vyloučeny všechny možnosti lidské seberealizace, hledal jejich prestižní, vnější, znakovou podobu právě ve světě umění a činil tak profánně – bez vznešenosti. Je jen logické, že umělci prvé poloviny devatenáctého sto-  
letí, zabývající se sociální problematikou své doby, prudce napadají tento odcizený svět, jenž kulturu a umění svazuje formami represivní kontroly, umění je nepřátelský, ale neváhá manipulovat s leskem a prestiží, kterou umění jako svobodná manifestace lidských tvořivých sil disponuje. Nelitostný sociální diagnostik této společnosti, jakým byl Balzac, proti tomuto profánnímu světu odlidštěné utilitarity staví jako ideální protipól kulturní nivó aristokracie. Jeho konservativní royalismus mimo jiné zasahuje i Velkou francouzskou revoluci, kterou odmítá, protože přinesla stabilizaci a vítězství protikulturního buržoazního re-  
žimu. Svůj podíl na tomto vítězství má podle Balzaca i třetí stav, jenž za buržoazii v revoluci bojoval.

Ve světě, kde se princip výkonnosti a produktivity spojoval s ideou pokroku, jsou hodnoty umění jakoby „bez účelů“, a proto jejich jediným účelem se stává prestižní zhodnocení. S pádem aristokratického feu-  
dalismu se však v kapitalistické společnosti výkonu rozvinula forma státních patronátů, za je-  
jichž duchovního otce je označován francouzský mi-  
nistr financí Colbert, jenž si povšiml významu fran-  
couzského umění pro zahraniční obchod a založením Akademie chtěl mimo jiné racionalizovat obecný, pro  
potřebu obchodu kontrolovatelný vkus. Státní patro-  
náty jsou příznačně koordinovanými vládními akty,  
které mají kontrolovat uměleckou tvorbu i její kon-  
zum. Do soustavy těchto koordinovaných aktů patří  
státní soutěže, státní ceny, systematické státní nákupy

a nadace, mající regulovat trh s uměleckými produkty  
a v neposlední řadě i systém umělecko-kulturních  
ekonomických institucí, které stát subvencuje. Síť a  
specializace nakladatelství, výstavních síní, divadel,  
přehlídek není jen obrazem identifikace státní moci  
s kulturou, nýbrž i formou sociálně-ekonomického  
zhodnocení kulturní produkce v tom či onom státě,  
což prozrazuje, že stát tu funguje v úloze patrona. Na  
prvý pohled se zdá, že soukromé formy patronátu  
ustoupily formám státním a v jejím rámci fungují jen  
jako prestižní reziduální torza, jimiž se soukromá ini-  
ciativa neocítá v rozporu se státním monopolem patro-  
náže. Ve skutečnosti došlo mezi těmito dvěma formami  
ke konfliktu, jenž byl reflexem dalekosáhlého historic-  
kého sporu a týkal se bezprostředně právě kardinál-  
ní otázky sociálního postavení umělce. Tradiční patro-  
náty totiž odrážely historicky nevolnické, podřízené  
postavení umělce, jenž byl se svým duchovním vlast-  
nictvím plně závislý na vůli a i libovůli patrona, a to  
nejen ve sféře estetické, nýbrž především v oblasti  
odměny. Soukromé osobní patronáty přes všechny  
své nesporně pozitivní znaky, jak jsme je zazname-  
nali, zejména v renesanci, jsou přímým a nezastře-  
ným výrazem nadvlády sociálně-ekonomické moci  
nad individuální tvořivostí, panstvím ekonomické síly  
nad duchovní produktivitou. Přejít k patronátům  
státním nerespektuje jen prostou směnu pána indivi-  
duálního za pána kolektivně anonymizovaného. Je  
bezprostředně spjat s revolučním bojem o rozšíření  
práva k tomu, aby duchovní výkon byl sociálně zhod-  
nocen, a aby toto zhodnocení bylo kodifikováno zá-  
konem, jenž není už pouhou individuální úmlouvou,  
ale má univerzální platnost. Proto citovaný už  
případ anglického malíře Hogartha nemá jen ráz a  
význam jednotlivé epizody, nýbrž v sociálním zkoumání  
umění má smysl více než kuriózně anekdotický. Her-  
bert Read jej označuje za umělce, jenž první objevil  
přednosti velkovýroby".<sup>17)</sup> Není náhodou, že byl repre-

<sup>17)</sup> Herbert Read, *Art and Society*, London 1945, s. 76

zentantem střední třídy, která se v Anglii prvé poloviny osmnáctého století definitivně prodrala k ekonomicky silnému postavení. Jeho útok proti lordu Burlingtonovi měl sice formu estetické polemiky a Hogarth chtěl i touto argumentací zlomit jeho dost silnou pozici „taste-maker“; proto se také spojil s dobovou literární estetikou burleskní satiry typu Žebrácké opery, díla Fieldingova a Popeova. Nicméně lord Burlington byl také reprezentativním patronem, jenž svým „house“ i prostřednictvím propagačně-osvětové činnosti chtěl manipulativně ovládat rozvoj estetických potřeb, které jednotlivci uspokojuje tím, že k u p u j e. Hogarth proto svůj zápas rozšířil do oblastí ekonomických a rozhodl se ovládnout a kontrolovat odbytiště své umělecké produkce. Svě obrazy použil jako předlohy k měditiskové reprodukci a jednotlivé měditisky začal prodávat po stovkách a tisících. Ve svých obchodních záměrech se radikálně odvrátil od přímé závislosti na libovůli patrona a vešel do vztahů s širším trhem. Šel tak daleko, že zahájil velkou propagační akci, jejímž smyslem bylo legislativní uznání uměleckého výkonu. Umělec jako objekt panství individuálního patrona se vřadil do hierarchického systému práce zbožně-tržní soustavy a jeho původní, totální závislost se změnila především tím, že stát jeho činnost kodifikoval v podobě zákona. Prvním evropským autorským zákonem lze nazvat anglický parlamentní akt z roku 1709. Na konci osmnáctého a počátku devatenáctého století se objevily další legislativní činy, jimiž sociální útvar-stát kodifikoval původní závislost do zmírněné formy r e l a c e, která smluvně upravuje vztah dvou stran: umělce, jenž své duchovní vlastnictví nabízí, a společnosti, která jej kupuje. Tyto normy autorům určitá práva p ř i z n á v a l y, i když to byla práva jen velmi omezená a týkala se jen osobní legitimacy k rozmnožování a rozšiřování výsledků jejich práce. Dnešní autorské právo se rozvinulo teprve v průběhu devatenáctého století a ve své genezi bylo určeno koncepty buržoazních teorií o vlastnictví. Jádrem

zákonného textu je uznání, že společnost považuje za morální a spravedlivé, aby člověk, jenž vytváří umělecká díla (autor), měl vedle práva vlastnického i k artefaktu svého díla ještě speciální práva k myšlence, kterou objektivně a hmotně vyjádřil (písmem nebo kresbou, na papíru, ztvárněním hmoty ap.). Tato druhá část zákonné formule platí nezávisle na právu vlastnickém a platí i tehdy, když autor vlastnické právo převedl na jinou osobu (prodal, daroval ap.) a dokonce i tehdy, když vlastnické právo zánikem díla ztratilo svou platnost. Zájmy autora jsou tu zajišťovány právně jako nároky občanské a mají být v souladu se zájmem společnosti (tj. konkrétně organizovaného sociálního útvaru-státu), které tvůrce svým „prodejem“ skýtá nejširší možnosti tvůrčích produktů využívat.

V našich zemích se prvý autorský zákon objevil v podobě císařského patentu v roce 1846. Platil plných osmdesát let, než byl upraven do souladu s bernskou úmluvou, která šíření uměleckých děl v jejich ekonomických relacích kodifikovala i mezinárodně. Nejmodernější autorské právo upravuje umělecké výkony v nejširších souvislostech a za „výsledek duchovní činnosti“ už nepovažuje jen konkrétní hmotné podoby artefaktu, nýbrž přikazuje honorovat i přednes, prostě jakékoliv provedení, které umožňuje vnímání díla druhými osobami. Autorské právo je výsledkem dlouhodobé emancipace a boje o sociální uznání uměleckých výkonů, a kodifikuje také sociální postavení umělce jako rovnoprávného občana, jako individualitu, která má být za svůj výkon odměňována, přičemž je univerzálně garantována zákonem. Právní ideje nejsou ničím jiným než sublimáty materiálních vztahů dané společnosti, jejichž prostřednictvím, řečí zákonů a politiky si umělec uvědomuje své reálné postavení ve společnosti. Umělecká produkce, zprvu bezprostředně vpletena do materiální činnosti lidí, se nyní autonomizuje a umělec si také skrze zákonně petrifikované postavení sebe sama uvědomuje skryté, latentní a na první pohled nepostizitel-

né závislosti na sociální organizaci společnosti sou-  
těže. Reklamuje pro sebe nároky totální autonomie,  
vřazení sebe a svého výkonu do hierarchicky ne-  
průhledných sítí společnosti ekonomického potlačo-  
vání doprovází zvyjimečnělou sakralizací vlastních  
výkonů, instinktivní vzpourou proti potlačující moci,  
vzpourou, která ovšem izolující autonomizací toto  
potlačení via facti reprodukuje. Neustálý a vyčerpá-  
vající zápas umělce v rámci kapitalismu má stejně  
dramatické podoby a rozmanité dimenze. Izolující  
distance romantiků, vyhlašující uprostřed profánně  
čachrářské společnosti nový sakrální význam umění  
a vyžadující zbožnění umělce s aureolou boha de-  
miurga, jehož „lepší činnost“ je nadřazená celkové  
společenské produkci, je živelnou robinzonádou, sig-  
nifikantním gestem sociální vrstvy, která mizérii své  
sociální existence nechce a nedokáže pojmát jako  
mizérii a převrací si ji pouze fiktivně, v ideální rovině  
iluzivního sebeuvědomění. Čím hlasitěji umělci pro-  
klamují svou nezávislost na „špinavé skutečnosti“,  
tím úžeji a bezprostředněji jsou vázání na zbožně-  
tržní zákony kapitalismu. V Gorkého Měšťácích do-  
chází k pravidelným rozhovorům mezi podnikatelem  
Bezsemenovem a hercem Těťevem, jehož sociální  
statut je už deklasovaný, a Bezsemenov na jednom  
místě, kdy poslouchá vášnivé Těťevovy protesty proti  
měšťácké mentalitě a esotericky filosofické výpady  
proti kramářské sociální skutečnosti, umění a tvorbě  
nepřátelské, říká s uspokojením marně se bouřícímu  
herci: „Mluv, Těťeve, rád tě poslouchám, když filo-  
sofuješ . . . cítím v tom tvou bezmocnost“. Těťev, stej-  
ně jako romantické „krásné duše“ zaujímá určité  
místo ve struktuře dělby práce a toto místo, oddělené  
od přímých materiálních stimulů kapitalistické spo-  
lečnosti, jej vede k iluzím o vlastním postavení, ilu-  
zím, jejichž prismaticem chápe reálný pohyb tohoto  
světa výlučně jako pohyb myšlenek. Ale ani jejich  
vlastní praxe nebývá tak esoterická. Chtějí-li své dílo  
prodat, chtějí-li svůj výkon zhodnotit, aby nabyli po-  
citu reálného sebezhdnocení, musí se zapojit do

zbožně tržního mechanismu a adaptovat se jeho zá-  
konům. Kult obrazů, rytmů, zvuků, asociativního pů-  
sobení slova linie, barvy, vyhlašuje umění jako boho-  
službu, aby vedle toho zcela bez rituální svatozáře  
probíhal ekonomický boj o honorář, boj, který má ce-  
lou škálu forem: od ponižujícího žebrání u naklada-  
telů a manažerů až po rafinované propagační formy  
reklamy, které jsou rozhodně vzdálené duchovní nad-  
řazenosti i noblese a splývají s praxí reklamních  
pracovníků kteréhokoli kapitalistického podniku.  
Schücking uvádí jako prvního spisovatele pochopiv-  
šího nezbytnost reklamy Cervantese, jenž v obavě,  
že první díl Dona Quijota nezíská uznání, vydal bro-  
žurku, která se vydávala za kritiku knihy a „nazna-  
čovala, že v ní je možné najít všelijaké nebezpečné  
satiry na vysoce postavené osoby“, což německý so-  
ciolog označuje za „obratně hozenou sněhovou kouli,  
která strhla ze střechy skutečnou lavinu kritik a ohla-  
sů na knihu“.<sup>18)</sup> Autor Tristrama Shandyho dokonce  
své milé diktoval do pera dopisy, ve kterých ona  
upozorňovala své známé v Londýně na báječnou  
knihu dosud neznámého faráře Lawrence Sterna. Při  
divadelních premiérách se už v osmnáctém století vžily  
různé způsoby konkurenční propagandy v podobě  
tzv. klak, které byly za peníze najatým a organizo-  
vaným ohlasem obecenstva, aranžující „propadnutí“  
nebo „vřelé přijetí“ kusu. Schücking cituje přímo Oli-  
vera Goldsmitha. Při premiéře jeho hry „Poklonkují,  
aby zvítězili“ bylo obecenstvo organizováno dokonce  
s ohledem na formát rukou a mohutnost hlasů. Plá-  
novitě rozsažená klaka mezi premiérovým obcen-  
stvem měla přesně rozdělené úkoly. Jeden z jejich čle-  
nů, vynikající mimořádně dunivým smíchem, měl za  
úkol dívat se na dr. Johnsona, básníkovu přítele, sedí-  
cího v postranní lóži, od kterého měl dostat pokyn, kdy  
má nasadit své neodolatelné „koňské ržání“.<sup>19)</sup> Taktó

<sup>18)</sup> Levin Ludwig Schücking, Sociologia literárního vkusu, Trnava 1943, str. 53

<sup>19)</sup> Tamtéž, str. 54

zorganizovaný úspěch premiéry upravoval reklamně-propagační metody umělecký vzestup autora. Cestu na Parnas si umělci dláždili postupy, které odpovídaly brutální, profánní skutečnosti společnosti, založené na zdivočelých formách soutěže. Jednoduchý slogan, že „dobrá věc se chválí sama“, že hodnota se prosadí, je jen naivním idealismem ve společnosti, kde jsou duchovní hodnoty zrelativizovány a vázány na ekonomický prostor konkurenčního boje. A tak umělec období kapitalismu akceptuje i sociální role podnikajícího manažera svých vlastních výtvorů, nevyhýbající se ani metodám účinné, ne však právě morálně čisté reklamy. Za sociologicky zvláštní formu propagace uměleckého díla můžeme označit kritiku. Tento výkon „předběžné verifikace“ byl v dějinném průběhu institucionalizován paralelně se vzrůstem závislosti umění na trhu, do jehož mechanismu umění vstoupilo. Kritika nabyla i ve svých vnějších, formálních podobách rysy intelektuální propagandy: nový román je anoncován, jindy prezentován v referátu, recenzi, studii a agresivní nepřítelství umělců ke kritikům (Goethovo: „Zabte kritika“) je mimo jiné dáno možnostmi, že kritik může znalecky dílo „udělat“ nebo autora „zlikvidovat“. Agresivní tenze mezi kritikou a umělci odpovídají propagandistické autoritě kritika, která ve zbožně-tržním mechanismu vzrůstá a je charismaticky zbarvována. Kritik je na rozdíl od reklamního pracovníka „znalcem“, a jakmile s ním umělec vstupuje do polemiky, usiluje zasáhnout právě tuto autoritativní stránku jeho činnosti, dokazuje jeho neuznalost, nevzdělanost, neschopnost estetického porozumění a mezery v kvalifikaci vedle primitivních argumentů ad hominem. „Znalectví“ kritikových výkonů koresponduje z genetickými zdroji jeho sociální emancipace. Kritika dnešního typu vznikla z hermeneutické činnosti renesančních humanistů, kteří pomocí filologické kritiky zprostředkovali poznání o antice a získali tak charismatickou autoritu osvěcovaných znalců. Propagandistická autorita kritiky nemá ovšem v dnešní době jen dvouhodnotové rozměry. Nové dílo

může být propagandisticky prezentováno kritikou z á-pó-r-n-o-u, což platí zejména ve složitě stratifikovaném publiku moderních společností. Proto se umělci nejvíce obávají kritického ignorování, faktu, že nový román vyjde za nezájmu kritiky, a jejich vztah ke kritikům je dán úsilím získat je jako své mluvčí, vykladače, zprostředkující interprety. Souvisle se zvědečťováním kritických postupů (kritika ovšem není věda, vědecké postupy do ní jen více či méně intervenují), usilují zase kritikové o určitou míru nezávislosti na umělecké obci. Za příklad nechť slouží Šalda, jehož celoživotní úsilí o nezávislost vlastního kritického soudu mu vysloužilo titul zakladatele české moderní kritiky. Ale ani tato cílevědomá snaha jej neučinila zcela nezávislým. Zmínka o tom či onom díle v Zapisníku v závěru jeho života, kdy požíval už skoro celonárodní autority, měla významný propagandistický dosah, jímž se Šaldova činnost stávala závislou na uměleckých producentech. Svědčí o tom mimo jiné fakt, že Šalda hájil a veřejnosti prezentoval svou nezávislost v rozmanitých polemických aférách (ve sporu s Fuchsem se bránil nařčení, že je katolíkem, ve třicátých letech zdůrazňoval, že není komunistou a jednostranným útokem na Karla Čapka chtěl akcentovat svou nezávislost na oficiálních vládních kruzích buržoazní republiky), aby v jejich „stínu“, subjektivně zaujat, propagoval a propagandisticky přečeňoval hodnoty díla Růženy Svobodové kromě autorů dalších.

Propagandistická funkce umělecké kritiky však neredukuje kritické výkony na nic, než propagandu uměleckého díla, která má své velmi živé a vynalézávé podoby. Nicméně účinnou propagandistickou metodou jsou aféry, skandály, které ve stereotypizované každodenní uniformitě života propagují a prosazují dílo pomocí organizované senzace, šokantní provokací, sugescí mimořádnosti, neboť lidé více než pravdu chtějí senzace a skandály. Když Marcel Duchamp vystavil svou záhodovou mísu, rázem na sebe upoutal pozornost a přes všechny pokusy objektivně posuzovat jeho akci, odmítnout ji, zůstává fak-

tem, že se dostal svým činem do dějin umění, a jak vidno, i do sociologie umění. Tato herostratovská forma měla ovšem už dávno před Duchampem a před skandály dadaistů i velkorysý předchůdce. V Schückingově studii se dočteme o napoleonsky velkorysém pokusu s tzv. Gantnerovými dopisy, podniknutém několik let před první světovou válkou v Německu. Šlo o podnik, který stál „malý majetek“, jenž byl vložen do toho, že jednoho rána byly tisíce vzdělanců a renomovaných lidí v Německu překvapeny anonymními dopisy, které se pomocí znepokojivých narážek pokoušely adresáty zainteresovat na koupi právě vydaného románu.<sup>20)</sup> Umělecká propaganda se orientuje sociální psychologii „spotřebitelů“ ve společnosti brutální soutěže, která nota bene mimořádně sociálně zhodnocuje slávu, publicitu, známost, proslulost, sugesci novinek, senzační honbu za rekordy, tedy za výjimečnými výkony. Sociologovi i estetikovi však všeobecnost tohoto stavu signalizuje sestupný trend autentické recepce umění, a dosvědčuje, že původní potřeba člověka musí být vybičována tržními psychologickými mechanismy proto, aby producent – umělec vůbec mohl uhájit svůj sociální statut, aby pomocí uměle stimulované psychózy mohl v rámci společnosti sám sebe jako produktivní individualitu realizovat. V těchto rozmanitých podobách sebeutvrzování však umělec jen demonstruje vlastní závislost na společnosti, od které se chce slovně a deklarativně distancovat. Legendární sakralizace umělecké tvorby je jen obrácenou formou pozitivního dotvrzení faktu, že „spisovatel je produktivním dělníkem, a to nikoli pokud produkuje myšlenky, nýbrž pokud obohacuje nakladatele, který vydává jeho spisy“.<sup>21)</sup> Lenin sumarizuje tuto závislost, danou pozicí v sociálním systému kapitalismu soudem, že „žít ve společnosti a být

<sup>20)</sup> Levin Ludwig Schücking, *Sociologia literárního vkusu*, Trnava 1943, s. 55

<sup>21)</sup> Karel Marx, Bedřich Engels, *O umění a literatuře*, Praha 1951, s. 79

nezávislý na společnosti není možné. Svoboda měšťáckého spisovatele, umělce, herečky je jen maskovaná (nebo se pokrytecky maskuje) závislost na peněžním žoku, na podplácení, vydržování.“<sup>22)</sup>

Romantická izolace, akt ve své podstatě aristokraticky konservativní, nebyla ovšem jen morálním pokrytectvím. Tato historicky organizovaná, ucelená forma odporu proti kapitalistické společnosti byla především ideologií, soustavou iluzí a plynula z neadekvátní reakce umělců na rozporné podoby sociální skutečnosti, která byla nejen umělecké, ale veškeré lidské tvořivosti nepřátelská. Hnutí romantiků však nelze redukovat ani na společný jmenovatel „falešného vědomí“. Z hlediska svých partikulárních zájmů jsou ideoví mluvčí romantiků autentičtí v odporu proti kapitalismu a tento odpor vyslovují se zdůvodněním, erudicí intelektuálů, postihující tak jednotlivé rozporné složky systému, z jehož středu generují. Romantická opozice však není postižením stavu celé společnosti a programová izolace ještě partikulárnost tohoto vyjádření znásobuje. V devatenáctém století se z původní verze romantického odporu rozvíjí – souvisle s obnažeností rozporů kapitalismu – i faktický ráz romantické revolty. Ve druhé polovině tohoto století se původní gesto, intelektuální odpor, mění a bere na sebe i podoby faktické – vznikají umělecké skupiny motivované potřebami integrovat opoziční sklony a postoje v neformální organizaci, které mají být přímým protipólem institucí třídní společnosti. Nová organizace měla spojoval aristokraty ducha, lidi senzibility, která odporovala necitlivosti a racionalitě kapitalismu. Růst tzv. romantického neklidu koreloval s rozvojem institucionalizovaného myšlení buržoazní civilizace, s jeho technologickou expanzí, která rozvíklala tradiční systémy hodnot náboženství. Ztráta náboženství jako pevného základu hodnot, krize, která způsobila, že hodnoty přestaly být totožné s normami (dobro a zlo jako by navzájem přecházelo

<sup>22)</sup> Vladimír Iljič Lenin, *Stati o literatuře*, Praha 1950

ve svůj opak), dalo vznik morbidním náladám maldu sícle, charakteristickými zvýšenými pocity odizení společnosti, nedostatkem pocitu řádu, ztrátou smyslu bytí, nespokojeností s rozumem, ale i s civilizací jako celkem. V průběhu devatenáctého století se sociální pozice umělce fixovala do permanentní opozice vůči společnosti. Novalis, E. T. A. Hoffmann Hölderlin, Kleist zvolili v duchu romantického individualismu postoje dobrovolné izolace. Výrazem roztržky umělce a společnosti byl dandysmus, epatismus, l'art pour l'artismus, bohéma, esteticismus ap. Cílevědomá opozice vedla ovšem k hypertrofickému individualismu a ve svých důsledcích také k rozluce s obecnstvem. Jestliže ještě Courbet o sobě prohlašuje, že je socialistou, republikánem, demokratem a proto také realistou, neboť „realismus je důvěrným přítelem pravdy“, pak opoziční esteticismus vedl k narušení kontaktu s obecnstvem, jehož jazykem umělec jako by nechtěl mluvit. Soustředěná pozornost k novým technikám, k imanentní problematice slova, barvy, tónu měla být jednou formou manifestní opozice, která v kultu dokonalosti, krásy, tvořivosti, chce postulovat odpor proti racionálnímu utilitarismu společnosti bez hodnot. Ztráta sociálního kontaktu s publikem je prestižně posuzována jako „hrdost ducha“ a umělec, který chce komunikovat se svým obecnstvem je bezmála ostrakizován. Exkluzivní deviance byla záhy i umělci diagnostikována a Ibsen trpce soudí, že umělcem je ten, komu mizí život, kdo podvádí a míjí se cíle. Hermann Broch v knize „Smrt Vergilova“ pojednává o básníkovi, jenž teprve v hodině pravdy – ve smrti zavrhuje umění, protože kult dokonalosti a krásy mu znemožnil pokornou službu člověku. Reprezentativním výrazem sociálně deviantní pozice umělců je bohéma. Toto neorganizované hnutí umělců je typické tím, že problematizuje legitimitu existující sociální praxe a odmítá přizpůsobení se této praxi. Arnold Hauser vysvětluje bohémskou nonkonformní opozici sociálně historicky. Až do roku 1848 byla mu inteligence intelektuálním předvojem

buržoazie, po tomto roce se stává vědomě nebo nevědomě obhájcem proletariátu, což přisuzuje zvýšenému vědomí o nejistotě vlastní existence, která vede až k pocitu, že intelektuál se nachází na stejném břehu jako proletář.<sup>23)</sup>

V bohémě Hauser nalézá výraz sympatií inteligence k proletariátu, hnutí solidarity a sociálního kontaktu umělců s proletariátem.

„Umělci bohémy“, říká, „jsou ve skutečnosti sami částí proletariátu... vcelku představuje bohéma proces emancipace inteligence od středních vrstev, aby boj proti buržoaznímu útlaku proměnila na mánii perzekuce.“<sup>24)</sup>

Deviantní bohéma je však sociálním jevem dost složitým a Hauser akcentuje její neuniformní vývojové podoby. Není třeba mnoho ostrovtipu k tomu, abychom rozpoznali, že líbezně frivolní protagonisté Pucciniho opery nemají nic společného s Rimbaudem či s Verlainem, kolísajícími mezi sklonem ke zločinu a mysticismem. Hauser periodizujícím způsobem člení francouzskou bohému do tří generací (odvolává se na studie Dumesnilovy a Raynadovy) a věků: romantiků, naturalistů a impresionistů. Sociální charakter bohémy vymezuje větou, že jde o hnutí demonstrativního odporu proti buržoaznímu způsobu života.<sup>25)</sup> Skládalo se ze studentů a mladých umělců, kteří ve své většině pocházeli ze zámožných buržoazních rodin a jejichž odpor společnosti prosperujících občanů byl produktem přesycenosti. Gautier, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Nestor Roqueplan – ti všichni pocházeli z bohatých buržoazních rodin a postavili se proti své třídě nikoliv proto, že by pochopili její historickou úlohu, ale proto, že se chtěli odlišit od způsobů života svých otců. Byli mentálními romantiky, kteří se chtěli jevit originálními,

<sup>23)</sup> Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York, 1958, IV., str. 135

<sup>24)</sup> Tamtéž, str. 136

<sup>25)</sup> Tamtéž, str. 190

a proto volili chování exhibicionistické a extravagantní.<sup>26)</sup>

Druhá generace bohémy se rekrutovala z kruhů bojovných naturalistů a náleželi k ní Champfleury, Nadar, Murger, ale i Courbet. Zde už spíše můžeme mluvit o uměleckém proletariátu, neboť existence těchto tvůrců byla krajně nejistá, tíživá a sociologicky vzato nacházeli se v pozici outsiderů buržoazní společnosti. Jejich nonkonformní odpor vůči této společnosti neměl povahu exhibicionistické hry, nýbrž byl motivován holou existenční nutností. Měšťácké solidní vrstvy zařazovaly tuto bohému do sfér podsvětí a teprve dnes autory této generace oficiální buržoazní učebnice idealizují a romantizují i v jejich bohémských způsobech, které jsou démonizovány s pikantně senzační příchutí. Názorově byla tato generace bohémy blízka anarchismu, tzn., že na rozdíl od revolučního marxismu, jenž je vůči buržoazní společnosti opoziční, ale společnost řádu a rovnováhy odmítá – anticipuje ji pouze do budoucnosti, bohémský anarchismus odmítal jakýkoliv řád a pořádek. Za těchto okolností bylo vyznání svobody a nezávislosti sloganem, jenž *via facti* spíše s ideou svobody jen flirtoval. Sny o svobodě byly spojovány s fantazírujícím indeterminismem a s představou života plného radostí, nespoutaného hédonismu a volné revolty. Za typického reprezentanta této mentality označuje Hauser právě Murgera, jenž žil život veselého rozmařilce, poněkud frivolního, ale pamatující-

<sup>26)</sup> Romantický odpor vůči buržoazní společnosti např. některé prvky aristokratické mentality. Na konci osmnáctého století šíří se mezi znučenou francouzskou aristokracií, která dosáhla stavu civilizační saturace, únavy a znučené zhnusení společností. Vědomí vlastní individuality degenerovalo v hybridní požitkářství, v pocit superiority vlastního emocionálního života, aby posléze vyústilo do melancholie, zoufalství a neklidu. Zní to takřka paradoxně, že tato mentalita ochotně převzala obranu práv vášně proti rozumu z Rousseaua, výzvu návratu k přírodě a exaltovaně podléhala i všeobecně osvobozujícímu vlivu romantismu Werthera, Renného, Adolpha i dílu Mussetovu či Vignyho.

ho na to, že až zestárne, buržoazní čtenář, přitahován pověstí jeho studentského mládí, rád sáhne po jeho díle. Funkci reklamy zde sehrávala nebo měla sehrát legenda o divokém, vzpurném mládí, které zposlušnělo, ukáznilo se, a tak jen stvrdilo legitimitu buržoazní společnosti. Minulost mládí měla garantovat zajištěné sociální postavení, jehož legendární svatozář byla vykoupěna frivolně veselou klauniádou, neboť ani toto anarchizující exhibicionistické mládí nebylo nijakou idylou.

Třetí generace francouzské bohémy žila ve skutečném sociálním stresu a nacházela se až na periferii prosperující buržoazní společnosti. Příslušníci této generace zcela selhali při výkonu sociálních rolí uvnitř buržoazního systému, jejich senzibilita a celkové mentální ustrojení bylo příčinou jejich naprosté sociální neadaptability, takže se nedovedli socializovat vůči vládnoucí moci a vůči existující kultuře. Měřeno hledisky konsensu a přizpůsobení, nezatožňovali se s legitimními hodnotami sociálního systému, který odmítali uznávat za „přirozený“, a živelně odmítali jeho řádový model jako ideál. Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière, Lautréamont jsou typy, jejichž senzibilita vylučovala i elementární adaptaci v rámci společnosti úspěchu, výkonu a oni se nedovedli adjustovat ani každodennímu životnímu stylu buržoazní společnosti. Nenašli však oporu ani v hodnotových soustavách kulturní tradice, takže se nezakotveně potáceli na okraji společnosti v pozici jejich desperátů. Unikali do světa vagabundské nezávislosti na zákonu, žijíce v demoralizující bídě a v anarchistické oddanosti „této chvíli“, často bez sebezáchovného ohledu k integritě vlastní osobnosti, ke svému zdraví a naprosto bez ohledu na budoucnost. Verlaine a Toulouse-Lautrec byli těžkými alkoholiky, Rimbaud, Gauguin a Van Gogh ahasverskými tuláky s nutkavě frustrujícími pocity bezdomoví. Svě životy absolvovali bez představy budoucnosti v kavárnách, music-hallech, nočních podnicích a nemocnicích, na ulicích bez utvářejících pocitů, že



se mohou „vrátit“, že jejich existence má nějaký přesahující smysl. Jestliže sociologové vysvětlují zločinost nedostatkem socializace, pak život těchto bohémů je krystalickým případem sociální patologie etablovaného kapitalismu. Extrémně jemná senzibilita, neschopnost a totální nedostatek účelné orientace v každodenním životním provozu se promítaly i do jejich díla, které je sebevyjádřením – povětšinou zoufale a krutě pravdivým – jejich tragické deviantní pozice ve společnosti. „Zavraždím se“, píše Baudelaire v dopise z roku 1845, „protože jsem neužitečný jiným a nebezpečný sám sobě“. Když Verlaine viděl v pařížské kavárně spokojeně se krmícího filistra, nedovedl se ovládnout, přistoupil k němu, žoviálně mu poklepal na rameno a zeptal se: „Pane, jíte rád mozečky malých dětí?“ Provokativní akt má na první pohled ráz anekdotické recese, nicméně u Verlaine vyplynul z obsedantního nutkání, z mentálního imperativu, protože akt spokojeného požívání v něm vzbuzoval odpor. On sám dovedl celý den bez jídla hledat jedno, jediné „pravé slovo“, které by „znělo“ v jeho básni. Narušení psychické integrity je u těchto bohémů produktem jejich ultrasenzibilní zaměřenosti, která je neschopná socializace, a proto se objektivuje v paradoxních reakcích.

Zazpívám, jak je pod tvým polibkem  
k udušení lehko,  
jak mě tvá něha mučí nocí dnem  
Anděli můj! Děvko!

Verše z Verlainovy básně „Serenáda“ dokumentují svou paradoxní významovost, citovou ataxii, která je determinována ničivou proměnou hodnot a mezilidských vztahů společnosti, ve které básník musel žít. Sémantika těchto veršů nemůže být interpretována jen psychologicky, nýbrž především sociologicky. Není pochyb, že tvůrci takové senzibility a takové mentální organizace zaujímali v prosperujícím řádu společnosti pozici deklasovaných jedinců a

ostrakizovaných vyhnanců. Bohéma má ostatně nemálo verzí a variant i v současnosti a stala se sociologickým pojmem natolik, že přestala být historickou kuriozitou, nýbrž leckteré její fiktivní i reálné znaky se staly trvalými atributy sociální role umělce. V kolektivním vědomí vegetují pocity očekávání, které s rolí „umělce“ spojují takové znaky chování jako: svobodomyslná neukázněnost, dezorganizovaný osobní život, anarchistická gestikulace, paradoxní povahová nestálost, sympatická nezodpovědnost, nekonvenční porušování norem etiky, hmotná existenční nejistota, citová explozivita atp. Občan demokraticizované společnosti našeho století proto po setkání s oblíbeným spisovatelem překvapeně soudí: že „vypadá jako úředník“ či „jako strejca“, neboť přímé poznání odporuje stereotypizované představě asociované ze sociální role umělce. Jeden český herec dokonce uváděl, že v době vojenské služby jej kolegové pozorovali, jak jí, a jiné umělkyně se lidé ptali, zda herci vůbec mají děti.

Na začátku devatenáctého století se fixace sociální role umělce s jistými antisociálními atributy stala podnětem k používání pseudonymů. Tak literární činní šlechtici si brali měšťácké pseudonymy – Anastazius Grün byl hrabětem z Aursbergu, Nikolaus Lenau šlechticem ze Strehlena a řada francouzských autorů se skrývala podobně. Ve druhé polovině tohoto století se naopak stává módou šlechtické přídomky akcentovat, neboť umělec se chce i vnějšími znaky vzdorovitě distancovat od čachrářské společnosti přesyceného měšťáka. Pejorativní signifikantní znaky, spojené se sociální rolí umělce, však sublimují v rozmanitých projevech. Rodina Kleistova se zříká svého syna a nechce o jeho genialitě ani slyšet a Thackeray ve svých „Newcomanech“ popisuje velice symptomatickou situaci osmnáctého století. Urozená lady Kew zvolá pobouřeně na oznámení, že její vnučka si chce vzít malíře: „Co? Umělec? To raději ať přijde jeho sluha... a otce toho, kdo se ucházel, jste nevyhodili?“

Po provokující etapě revoltujícího pokušení bohémů se objevuje umělec jako sympatická postava i v románech. Hrdiny románů jsou dlouho šlechtici, rytíři, princů, důstojníci a v osmáctém století už i faráři. Ve druhé polovině devatenáctého století proniká do skupiny kladných hrdinů i umělec, jenž začíná ztělesňovat touhu občana buržoazní společnosti po svobodě a nespoutaném, volném projevu. V sociální praxi je však role umělce i nadále spojována s ambivalentními rysy spíše potenciálně negativními. Na rakouských gymnasiích je úředně zakázáno, aby studenti zveřejňovali své básně a ještě ve dvacátých letech našeho století se v rodinách středních vrstev pěstoval předsudek, jenž zakazoval, aby si dcera vzala za muže „básníka“, jehož sociální pozice byla asociována s permanentním stavem sociální nejistoty a s behaviorálními projevy nesolidnosti. Básník se tu rovnal cirkusákovi. Leccos z těchto postav ostatně přezívá v ne právě minoritní představě, že umělec je zde k tomu, aby „nás bavil“, a jakmile tuto fixaci porušuje, stává se terčem agrese. V návštěvní knize výstavy moderního umění na Hluboké figuruje zápis jedné paní, která několika vykičňáky reklamuje pro sebe právo „za své peníze něco pořádného vidět“. Sociální hodnocení umělce osciluje v neustálých tenzích, jejichž objektivní existence se stala motivací sociologické propagandy poslední módy: propagandy, tvrdící v sugestivních sloganech, že společenským posláním umělce je stát proti každé moci, proti „oficiálnímu“, konvenčnímu, schvalovanému většinou, což je osnovou teoretické koncepce elitářství, generujícího z optiky výjimečného sociálního postavení intelektuálů v moderních sociálních systémech. Upravený šablonovitý novoromantismus argumentuje sakralizovaným individualismem „autentické tvořivosti“ a nestandardizovaného myšlení, které nemůže být zmanipulováno jakoukoliv organizací. Gnoseologická iluze těchto konceptů tkví v sugesci aprioristického předpokladu, že tvůrčí myšlení je aktivitou neinsti-

cionalizaci cizí a nepřátelskou. Otázky rozpornosti sociálního systému se tak redukuje na podstatu institucionální organizace společnosti, a kultura i umění lacině akceptují funkce reformátorské, mesiášské, neboť kulturní instituce jsou stavěny do protikladu vůči institucím společenským.

Kulturní instituce jsou útvary par excellence společenskými, nicméně z faktu, že požívají určité charismatické autority, jsou proti centrálním sociálním institucím stavěny. Člověk nacházející se pod správou celé sítě institucí ochotně uvěří apelativnímu sloganu, že kulturní instituce se o takovou kontrolující správu neucházejí a že racionalizují spontánní impulsy, svobodné intence, vnitřní potřeby, které chtějí být saturovány.

Jakkoliv je v sociologii pojem instituce mnohoznačný, můžeme jej operativně vymezit konstatováním, že jejich existence plyne z potřeby sociálního uspořádání, že jsou objektivně fixovanými vztahy a nástroji k realizaci jistých účelů, takže v jejich pozadí je vždy idea, jejímž nástrojem má instituce být. V moderních institucích dochází k maximálnímu akcentu účelovosti tohoto uspořádání, které má zjednodušovat nepřehledné strukturální vazby sociálních systémů. Zjevná funkční jednoúčelovost mnohdy potlačuje a zcela zastírá původní ideální motivaci. V historických společnostech byly instituce víceúčelové a symbolizovaly s charismatickým podbarvením ideu, ze které vznikly. A odtud reziduálně trvá i v moderní společnosti určitá charismaticky pojímaná prestiž kulturních institucí. Škola je sociální, kulturní institucí, která účelově uspořádává objektivní potřebu vzdělání v mnohonásobných vztazích a v určité objektivované struktuře. Idea „touhy po vědění“, myšlenka „duchovního rozvoje“, právě této instituci propůjčuje někdy až legendární prestiž, které proti ní nedosahuje např. armáda jako instituce, nanejvýš ve válce nebo krátce po válce vítězné, kdy její prestiž prudce stoupá. Kulturní instituce jako „organizace ducha“ jsou kromě toho spojovány s ne-

formálními vztahy skupin, s motivací svobodné volby jednotlivců, kteří se v nich více méně dobrovolně sdružují. Kulturní instituce jsou tedy sociálními útvary, jejichž praktický smysl plyne z vyšších zájmů, duchovních motivací, ideálních a ideových tendencí, jimž mají být „podporou“, aby tak vyzářovaly cosi ze sugesce své vlastní hodnoty. O divadle se říká, že je „národní“, že je výrazem národního duchovního života a dostává i sakralizovaný titul „zlaté kapličky“. Koncertní síň je nezřídka označována jako „chrám“ a musela se občas i svým vnitřním uspořádáním, umístěním ve starých historických stavbách připodobňovat památkovým střediskům „pokladnice minulosti“. Sakrální významy jsou záměrně akcentovány v samotné výstavbě a vnitřní úpravě. V Národním divadle jsou soustředěny umělecké výkony starých mistrů, Alšovy kresby, a se vznikem divadla je dokonce spojována legenda o kolektivní účasti národa, který jej vystavěl ze sbírky. S touto národní institucí je fixovaně spjat i určitý sociální rituál – v den osvobození se tu scházejí představitelé státu na slavnostním představení skladatele „národní hudby“ Bedřicha Smetany. Část prestiže padá také na zaměstnance těchto institucí. V některých oblastních divadlech našich okresních měst jsou i řadoví zaměstnanci aparátu zahrnováni odleskem prestiže za příslušnost k pracovišti, kde vzniká duchovní dílo a oni jsou „u toho“. Vnitřní významy kulturních institucí jsou namnoze sakralizovány jejich historií, podle východokřesťanské tradice, která se zachovala i do našich dnů – co je staré, je dobré. Duchovní emfatické významy jsou historicky určeny, zejména u muzeí a galerií.

Název „museum“ je rezervován pro instituci nebo budovu, která soustřeďuje a odborně uchovává památky minulosti. Původně je spojována s etnologickou a starožitnickou problematikou, nicméně později se týká i uměleckých sbírek a reprezentuje „uměleckou“ galerii. (Museum of modern Art v New Yorku). Duchovně sakrální tendence však vyznačují

už z geneze samotného názvu. Ve starověkém Řecku byl „múseion“ chrámem, ve kterém bydlely Múzy. Tyto instituce označovaly ústavy věnované výuce literatury a umění. Tak slavné museum, jež soustředilo staré památky a bylo zároveň literární Akademií, založil už Ptolemaios II. v Alexandrii ve třetím století před našim letopočtem. V renesanční Itálii se s obnovením a rozšířením soukromých sbírek museum stalo zase institucí, uchováající historické relikvie, antické památky, portréty a rukopisy, které uchovávali humanističtí učitelé. Po prvé v Itálii v 16. století se do muzeí začaly umísťovat i obrazy současníků, vybírané a nakupované přísně podle kvalit estetických. Tak vznikaly vynikající kolekce v Uffiziích, Vatikánu, ale také v Louvru. Prvý proud demokratizace umění a kultury historicky začal po Velké francouzské revoluci a těsně souvisel s prudkým růstem národního vědomí, tedy i s ožvlým zájmem o národní minulost. Francouzská revoluce vyvlastnila oficiální umělecké sbírky aristokratů a učinila je majetkem veřejnosti. Když Napoleon obsadil některé evropské země, jedním z prvních činů jeho správy bylo vyvlastnění královských domů, klášterů a kostelů, jejichž umělecké poklady se staly veřejným vlastnictvím, když byly soustředěny do muzeí a galerií. Tak Napoleonomým zásahem byla roku 1807 založena benátská Akademie krásného umění (Accademia di belli arti), vzniknuvší ze sbírek kostelů, klášterů a Gallerie dei Gessi. Národní holandská sbírka Rijksmuseum v Amsterdamu byla založena roku 1808, milánská Brera byla roku 1809 situována do paláce, patřícímu jezuitskému řádu. Naproti tomu londýnská Národní galerie vznikla na kolektivní nátlak veřejnosti z obav před prudkým vzrůstem soukromých sbírek, v nichž mizely mnohé vzácné obrazy a díla. Záhy se tyto instituce staly centry historického studia, středisky vkusu a ve dvacátém století povýtce veřejnými institucemi, které jsou na americkém kontinentě umísťovány ve speciálně projektovaných moderních budovách (Mellonova galerie v New Yorku, brazilské mu-

seum v São Paulu, Frickova kolekce v New Yorku a proslulé newyorské Museum of modern Art). Funkce celonárodního, univerzálně uměleckého a kulturního střediska jsou někdy postihovány už v názvech. Moskevské „Puškinovo muzeum“ nese ve svém pojmenování zakladatelské jméno ruského básníka, ačkoliv jde o kolekci převážně výtvarnou. Budovy galerií a muzeí stavěli zpravidla význační architekti své doby a řediteli těchto institucí se často stávali přední umělci, čímž byla oficiálně manifestována hodnota sociálního statutu umělce. Prestiž instituce asociovaná se jménem uznávaného umělce měla mnohdy symbolicky manifestovat poměr vedoucích skupin společnosti k umění, naznačit i povahu a směr kulturní politiky, vypovídat o poměru ke kulturnímu dědictví atp. Jistý stupeň ideality kulturních institucí způsobuje fakt, že sociologové často rekonstruuji – pomocí obsahové analýzy – kulturní úroveň společnosti, její specifickou podobu podle významů a dat spjatých s institucionální kulturní základnou zkoumaného systému. Kromě muzeí, galerií, se jejich pozornost nejčastěji obrací k uměleckému školství.

Škola je ve veřejném vědomí trvale spojována s praktickou i niternou aktivitou ducha a její vnitřní ustrojení i institucionální obsahy se v dlouhodobě konstituovaném širokém povědomí svazují s představou speciálního seskupení lidí s talentem, schopnostmi a nadáním. Statisticky se dokonce vyjadřuje kulturní nivó a rozvoj té které společnosti počtem škol, absolventů, lidí s určitým stupněm vzdělání, ačkoliv tyto kvantitativní údaje vědecky vzato nemusí být relevantními daty kvalitativní úrovně. V souvislosti se školstvím uměleckým je institucionální prestiž fixována ještě dalšími faktory: umělecké obory jsou apriorně talentové, škola sama jen talent rozvíjí a specifikuje, její vnitřní organizace je příznačná určitou svobodnou iniciativou, volností a prestiž instituce je bezprostředně spojována se jmény učitelů, zakladatelů a v neposlední řadě i se jmény absolventů. Umělecká škola není, nebo v kolektivním povědomí

nemá být, ve srovnání se školou technickou nebo společenskovědnou, institucí represivní. V obecném, nereflektovaném povědomí je umělecká škola jakousi volnou, nerepresivní organizací talentů, svobodnou, více méně neformální skupinou žáků a učitelů s vnitřními vztahy vzájemného respektu, nevynucovaného sankcemi, ale nepsanou dohodou nadaného žáka a zkušeného učitele. Tato představa koresponduje s předpokladem, že gramatiku, jazyk či techniku historické práce může učitel žáka naučit, ale malovat, psát, esteticky senzibilně vidět naučit nemůže – zde je možné rozvíjet jen určitý duchovní fond, jenž je žáku vrozený. Že předchůdcem uměleckého školství dnešní doby byly neformální skupiny umělců, dokumentuje i historie. V Athénách byla platónská Akademie ještě školou filosofické výuky. V renesanci se zpočátku týkala výuky filosofie a literatury a s uměním byl pojem Akademie asociován jen velmi konfúzně. Někdy jej bylo užito při označování neformálních skupin umělců, kteří spolu diskutovali o praktických i teoretických otázkách tvorby. Roku 1500 tak více méně ironicky kdosi použil názvu Akademie pro Botticelliho „studio“. Podobně i dnes slavná „Akademie Leonardova“ označovala skupinu umělců, kteří s velkým mistrem diskutovali o vědeckých a uměleckých otázkách. Historicky předčasně použil Vasari názvu Akademie i pro kolektiv Lorenza Medicejského, jež vedl sochař Bertoldo. Obdobná nepřesnost se týká i Bandinelliho studia, které seskupovalo několik přátel, diskutujících o teorii a praxi umění. Historicky prvou Akademií umění založil vévoda Cosimo Medicejský, jež roku 1562, poslušen iniciativního úsilí Giorgia Vasariho, otevřel ve Florencii „Accademia del Disegno“. Vasariho houževnatá iniciativa měla po výtce sociální a sociologické pozadí. Motivací výtvarných snah tohoto vynikajícího humanistického myslitele bylo úsilí emancipovat umělce a vyjmout je z kontroly cechů, jejichž smluvní konvence brzdily sociální vzestup umělců. Výsledkem Vasariho aktivity bylo viditelné zlepšení sociálního

postavení malířů a sochařů, což se už při založení školy bezprostředně dotýkalo změny statutu samotného Michelangela, jenž byl jmenován jedním ze dvou „prezidentů“ nového uměleckého ústavu (vévoda Cosimo byl druhým). V Akademii pracovalo třicet šest umělců, amatérů i teoretiků, kteří své členství získali volbami. Ve výuce byly plánovány lekce z geometrie, anatomie, ale protože nebylo žádných zkušeností s učebními osnovami podobné školy, výuka zůstala u tvůrčí praxe. Škola záhy získala velkou zahraniční autoritu i ohlas, ale ve Florencii samotné brzy „zanikla“ – tím, že se vrátila k praxi uměleckých cechů a stala se emancipovanou organizací umělců, jakousi glorifikovanou gildou, která tvůrčí práci, sociální zájmy i teoretické diskuse institucionalizovala ze seskupení, které mělo původně výukové cíle. V roce 1593 byla v Římě pod patronátem papeže Urbana VIII. založena Accademia di S. Luca, jejímž prvním prezidentem byl zvolen Federico Zuccaro. Teoretické lekce se tu spojovaly s praktickou výukou a s podporou papeže získal ústav brzy velké bohatství i prestiž, takže jeho členy se stali i mnozí zahraniční umělci. Podobné pokusy proběhly v Miláně, Bologni, pronikly do zahraničí a ve Francii přemluvila skupina malířů krále, jenž roku 1648 založil školu s oficiálním názvem: Akademie malířství a sochařství. I zde bylo podněcovací motivací zakladatelů úsilí vytvořit nezávislou, sociálně organizační protiváhu mocným cechům, v jejichž rámci byli umělci hmotně vykořisťováni i prestižně odstrkováni. Sociální statut Akademie však významně vzrostl teprve tehdy, jakmile byl roku 1661 zvolen Colbert jejím viceprezidentem. Tato volba je i v kontextu sociologických interpretací umělecké problematiky aktem historickým. Akademie francouzského typu je institucí, která se radikálně vzdaluje původně primárně skupinovému charakteru organizací renesančních. Colbert jmenuje prezidentem Akademie Lebruna, jenž v organizaci i v ideovém zaměření školy prosazuje zájmy vládnoucí skupiny, jejíž vkus

a kulturní zájmy jsou institucionalizovány a též apelativně vnučovány všem vrstvám společnosti. Nejprve si Akademie legislativně přivlastňuje monopol umělecké výchovy, později i výstavnictví a v neposlední řadě skrytě ovlivňuje i ekonomické podmínky profese umělce. Akademie se vyzbrojila ideologií, již byla estetická doktrína ortodoxního racionalismu, jemuž podléhala výuka, hodnocení uměleckých děl i kritéria rozvoje vkusu. Klasicistické normy, navazující na manýristické období pozdní renesance, upravovaly i teorii uměleckého výrazu pomocí logických prostředků, jimiž se emocionální má normativně fixovat a regulovat. Fetišizovaný status této školy křtil zrod a rozšíření pejorativního pojmosloví: „akademismus“, „akademické umění“, „akademický kýč“. Historicky vzato je Colbertovo „zestátnění“ školy důkazem pro to, jak absolutizovaně institucionalizovaná sociální kontrola umění produkuje konfliktní anomálie a svou nomologickou autoritativností provokuje i připravuje příští odcizení umělce společností. Odtud historicky generuje proslulá dichotomie umění „oficiálního“ a „nezávislého“, neboť regulativní funkcionalita vládnoucích skupin společnosti je zde povýšena a absolutizována do podoby jediného estetického principu, jehož nenaplnění je všeobecně sankcionováno. Renesanční závislost tvůrce na objednavce zákazníka i v rámci feudálního systému představuje ještě určitý otevřený horizont pro sebe-realizaci umělcovy individuality. Umělci je diktován námět a některé podmínky formy a obsahu v jakémsi universu, jehož hranice sice kreativní intence mohou zužovat, nicméně tvůrci dávají možnost podržet si právo produktivního sebevjiždění právě v generativní energii, s jakou kanonické prvky vnější objednávky modifikuje. Vládcí absolutní monarchie však nomologický kanonismus sociálně centralizují a tento duchovní diktát také všestranně institucionalizují, takže původně duchovní regulace je doplněna a zesílena i monopolní organizací nátlaků a totální kontroly. Institucionalizovaný pohyb, řízený „shora“, za-

sahující všestranně i subjektivní intence a rozhodování tvůrců, stimuloval oponující procesy, vedoucí k seskupování umělců. Jestliže trh posunuje hodnotu tvůrčího projevu umělce do závislosti, které jsou jemu jako producentovi odcizené a prostřednictvím institucionalizované sociální kontroly maximálně rozprostraněné, hledá umělec obranné formy také ve sdružující organizaci. Má-li umělec znovu nabyt pocit, že tvorba je nezaměnitelnou hodnotou jeho individuality, musí v sociálním universu rutinizace každého jedinečného projevu, v období kapitalistické standardizace, hledat a nalézt takové formy seskupení, které plynou z niterné, názorové integrace.

Umělecké skupiny jsou pokusem o konsistentní spojování lidí na základě společného zájmu a sociologicky vzato – motivace jejich vzniku nemá význam okrajový. Platí však za typické případy skupin sekundárních, které jsou vnitřně značně diferencovány a nežádka jen nedostatečně integrovány. Většinou antagonisticky sjednocujícími pocity vůči jiným skupinám a vůči moci sociální kontroly. Struktura těchto skupin je vyjádřitelná sdružující existenci umělců, teoretiků, kritiků nebo tzv. mluvčích, s marginální účastí některých obdivovatelů, netvůrčích laiků, sdružených společenstvím zájmů na základě estetického, případně sociálně-politického programu. Výrazně individualizovaný charakter tvůrčí práce se však jen dočasně snáší s univerzálně formulovanými estetickými programy, a tak se skupiny brzy rozpadají. Když Wolker opouští Devětsil, zdůvodňuje svůj rozchod se skupinou nesouhlasem s estetickým programem, jež původně přijal, ale jehož teze se mu brzy staly pouty. Klíčový smysl metodologický přisuzuje někdy skupinám a školám historie jednotlivých uměleckých druhů, která dle škol a směrů někdy pohyb umělecké kreace schematizuje a periodizuje. Některé skupiny-školy bývají historiograficky znamenány i z dost náhodných nebo druhotných příčin. Proslulá „jezenská škola“ je historicky rekonstruovanou kvazi-skupinou básníků, kteří pobývali u jezera, nic-

méně do seskupení byli spíše integrováni výklady dějepisce než svou tvorbou. V první polovině dvacátého století se objevují pokusy o pevnější integrující spojení ve skupinách umělců, jejichž ustanovení bývá obvykle zveřejňováno v programových manifestech, do nichž ovšem stále zřetelněji a neodbytněji pronikají i motivace politického, světonázorového seskupování. V roce 1905 vzniká organizovaná skupina „Die Brücke“, jejíž organizační a ideovou historii se kronikářsky pokouší zachytit Kirchner. V dopise Emilu Noldemu formulují němečtí expresionisté smysl svého skupinového sdružení politicky: „Jedním z cílů skupiny Brücke je soustředit v sobě revoluční a nespojené živly, a to říkám samo jméno: most.“<sup>27)</sup> Dopis sice vysvětluje smysl pojmenování, ale vlastní myšlenková báze spojení byla nadmíru vágní. Podobně jako členové fauvistického Salónu chtěli i příslušníci Mostu rozbít stará pravidla, ve jménu spontánní inspirace a snad jen tato anticipující motivace přispívala k interakci mezi členy. Skupinová struktura se vytvářela hierarchicky podle všeobecného uměleckého uznání. Müller, Kirchner a Nolde tezevito apel programu naplnili, Pechstein zůstal eklektikem, Schmidt-Rottluff ulpěl na schematismu. V roce 1911 opouští sdružení Nolde a v roce 1913 se skupina rozpadá. Z rozštěpení skupiny Neue Künstlervereinigung vznikla skupina „Der blaue Reiter“ v čele s Kandinským, která svůj umělecký program formulovala tak mlhavě a mysticky vše připouštějícím způsobem, že pokud tu lze mluvit o integrovanosti v sociologickém smyslu, tedy pouze v kolektivně pocíťované potřebě negace odkazu impresionismu.

Sociologická vágnost a sociální inkoherece uměleckých skupin je mimo jiné postižitelná i v uměnovědné historiografii v poměrné neurčitosti klíčových pojmů. Stěží lze pojmově i sémanticky korektně rozlišit skupinu, směr, školu – volnost názorového spo-

<sup>27)</sup> Mario de Micheli, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964, str. 80

jení je kromě toho zachycováno v pojmu „umělecké hnutí“ (např. hnutí dadaistů). Interakce uvnitř skupin bývá často jen zprostředkovaná (Walker si z Moravy dopisuje s Devětsilem), nemůže být základnou formování a také hodnotová interakce je tu pojítkem labilním, neboť program apriori formulovaný vyplývá ze sjednocených záměrů, přítomných anticipací, které každý člen skupiny naplňuje individuálním, modifikujícím způsobem, veden divergentní povahou tvůrčího myšlení, které vždy hledá nemodelované způsoby řešení daného úkolu. Historicky vzato existence uměleckých skupin byla do značné míry závislá na aktivitě teoretiků-mluvčích a na všeobecné sociální prestiži umělecky nejuznávanějšího umělce. Když Nezval odešel ze surrealistické skupiny, její integritu neudržel ani nesporný a produktivní teoretický talent Karla Teiga, a to i za okolností, kdy uvnitř skupiny nebyl Nezval v hierarchickém hodnotovém statutu na umělecky nejvyšším místě. Jeho prestižní renomé ve společnosti let třicátých bylo však natolik autoritativní, že jakmile skupinu opustil, historicky vzato, ji via facti rozpustil.

Relativní trvalost uměleckých skupin prvé poloviny dvacátého století, zejména v období po první světové válce, nezřídka zaručovala mentální konsistence generací. Výchozím a neobyčejně silným integrujícím činitelem estetické i sociální povahy je v generačních seskupeních společný postoj nezávaznosti odkazu generace předcházející. Generačně spjatí členové skupiny negují odkaz generace předcházející nejen v teoretických projektech a v manifestech, nýbrž za jejich negací je i pojítka mentálního odporu. Generační nexus je však stěží možné vyjádřit v exaktnějším pojmosloví a sám Wilhelm Pinder označuje pojem „generace“ za abstrakci, která nevyjadřuje inherentní názorovou jednotu příslušníků věkově i ideově spjatých. Generační vědomí je ovšem psychologickou realitou, rozlišující uměleckou noetiku, styl i rukopis tak zásadně, že Benátky Tizianovy jsou něčím podstatně jiným než Benátky Tinto-

rettovy, a problém národní kolektivity vidí zcela jinak Neruda než mladý Šalda. Pojem generace nelze redukovat na biologickou sounáležitost, neboť být „myšlenkově“ mladým nezávisí vždy na fyzickém věku, přičemž věková skupina je pro určení generace výchozím sociologickým kritériem. Relativnost času se nejčastěji porušuje, jakmile generačně integrovaná umělecká skupina je konstituována faktorem společné negace. Generační pojítka bývá přechodné a povětšinou negující, a není náhodou, že kulturní politika socialistických států generační rozdíly stírá a potlačuje, i když pochopitelně její sociologické funkce nepopírá. Pro regulativní vytěsňování generačních rozdílů hovoří ostatně i věda. Wilhelm Pinder operuje s pojmem „trojhlasé polyfonie“, ve které je každý historický okamžik prožíván, vykládán a pojímán lidmi mládí, středního věku a generace nejstarší. Popis umělecké historie a problematiky, vycházející z metodicky absolutizovaného hlediska generace by byl krajně zkreslující a simplifikovaný, nicméně fakt, že umělecké skupiny z pojmů generačních vznikají, je sociologicky evidentní. Poválečné DADA, v Sovětském Rusku Proletkult, jehož politicko-estetické postoje byly do značné míry determinovány generační mentalitou revolučního mládí, dokumentují, že generační pojítka, jakkoliv je dočasné a přechodné, se na utváření uměleckých skupin ne podstatně podílí.

Skupinová identifikace může být v sociologii umění členěna mnohorozměrně, přičemž základní hledisko je určeno předpokladem, že tyto skupiny jsou konstituovány zájmy profesionální společenské vrstvy – umělců. Vedle typických „skupin uměleckých“, integrovaných dost vágními pojítky estetického programu, nelze pominout historický fakt, že produktem stále naléhavěji pocíťovaného rozporu mezi umělcem a společností byly i velké skupinové organizace umělců, inspirované bojem dělnického hnutí. Skupinová příslušnost se stala bází zájmových, institucionalizovaných forem sdružování, jejichž smys-

lem byla obrana práv a nároků uměleckých tvůrců. Jejich prostřednictvím umělci chtěli aktivně participovat na životě společnosti. Umělec, vstupující do ekonomických i sociálních vztahů s nakladatelem, obchodníkem, objednavatelem, zákazníkem, se inspiroval formami odborové organizovanosti dělníků v tom, jak má prosazovat a hájit své zájmy. Prvé federace, syndikáty a dnešní Svazy jsou institucionalizovanými výrazy skupinových zájmů umělců, kteří jejich prostřednictvím chtějí organizovaně manifestovat a upravovat svůj vztah ke společnosti. Vzrůstající trend těchto organizací zaznamenáváme na začátku 20. století. Ve Francii se Georges Lecomte stává předsedou Společnosti spisovatelů, která se spojila s odborovým syndikátem obchodu a průmyslu stejně, jako Společnost autorů a skladatelů hudebních. Společnost spisovatelů tehdy svým vstupem do syndikátu překvapila, neboť disponovala revolující vzdornou tradicí (byla založena v romantismu a už tehdy sdružovala 2000 členů), která byla spojením s buržoazí, se zaměstnavateli flagrantně opuštěna. Nezávislejší Federace mobilizovaných umělců vycházela z odborových principů společného podnikání a po první světové válce žádali její zástupci správní orgány Paříže, aby členům této Federace přidělili úkol výzdoby vítězné cesty vracející se armády. Naše spolky Mánes, Jednota výtvarných umělců i Syndikát spisovatelů se rozvinuly od skupinově estetických zájmů a programů až v organizace, které usilovaly o výstavbu výstavních sálů (došlo tu dokonce ke konkurenčním sporům o stavební místa) a dbaly též o zajištění hmotné rovnováhy svých členů.

Po roce 1945 a zejména v letech dalších došlo k založení jednotlivých uměleckých svazů, které měly sjednocujícím způsobem překonat staré skupinové i generační rivalství i syndikátní, stavovskou nadřazenost vůči organizacím jiných sociálních skupin našich pracujících. V etapě po únoru 1948 se svazy měly stát organizacemi zájmovými a ideovými, tj. měly komplexně spojit tvůrčí pracovníky nejen

pojítky stavovsky profesionálních zájmů, nýbrž také ideově – jako organizace socialistických umělců, integrovaných pojítky světonázorovými. Výchozí standardizovaný univerzalizmus skresleně formulovaného estetického programu socialistického realismu však přivodil některé vnitřní tenze a na základních svazů došlo ke skupinové diferenciaci, která v 60. letech, spojená s ambicemi a postoji politicky desintegrujícími, vedla k jejich rozkladu. Už v polovině 60. let se tyto svazy staly hospodářskými, stavovskými institucemi, na jejichž půdě ostatně probíhal neustále boj hospodářsky a mocensky privilegovaných skupin, aby úměrně intenzitě tohoto boje klesal ideový význam života uvnitř svazů.

Socialistická společnost chce prostřednictvím svazů realizovat emancipované sociální postavení umělců, institucionalizovat jejich role v rámci systému socialistického řádu. V soustavě demokratické institucionalizované reprezentace mají svazy zastupovat i aktivně vyjadřovat zájmy, postoje i vazby k socialistické společnosti v optimální míře. Proto se stávají správci peněžních fondů, časopisů, nakladatelství, výstavních sálů a mají své zastoupení i ve vrcholových orgánech Národní fronty. Skupinové zájmy mají jejich prostřednictvím souladně prolínat se zájmy společenskými a umělec má konečně dosáhnout odpovídajícího sociálního postavení v rámci společenského systému.

Centrální vztahnost některých institucí a organizací umělců moderní společnosti nemůže popřít individualizující niternost vlastního tvůrčího procesu, zůstávající i v poli sociologie nadmíru relevantní a pro určení sociálních funkcí umělce rozhodující. Typické sociální relace zážitku koneckonců ve zrodu uměleckého díla, tj. v tvůrčím procesu a jeho sociálních implikacích počínají. Odtud je v poslední instanci rozhodováno i o sociální pozici, prestiži, statutu a roli umělce ve společnosti.



## Konzument čili problém funkcí

Že umělecké dílo žije tím, jak realizuje své významy, že funguje v horizontu určitého sociálně-komunikačního celku, není jen výchozím předpokladem estetiky, nýbrž patří též do ohniska sociologických bádání. Se sociologickým uchopením umění je často asociována mystifikace, podepřená tainovstvím a některými koncepty devatenáctého století, která sociologii umění redukuje na více či méně schematizované určení vztahu umění se sociálním prostředím, historickými okolnostmi, sociálně-politickými podmínkami. Tento vztah bývá zpravidla kauzální, vnější a mechanický, i když jsou vnější sociální poměry petrifikovány v podobě zprostředkujících mezistupňů. Marxův protimechanistický materialismus je koncepční negací tainovského sociologismu, neboť „společenská skutečnost“ mu není jen inertním souborem okolností, poměrů, vnějších, objektivních podmínek, nýbrž týká se i předmětné aktivity člověka, jenž poměry vytváří a činí tím i sebe bytostí společenskou. Praxeologická povaha marxismu kriticky odmítá koncepci prostého reagování subjektu na souhrn neměnných či autonomně pohyblivých okolností, poměrů sociální reality. Ani ve sféře poznání se Marx nechce spokojit s „pasivním nazíráním“ měnlivé společenské skutečnosti, která je mu entitou vznikající z procesů strukturovaných interakcí subjektu a objektu. Namísto sociologického z fetišizování skutečnosti si Marx klade radikální otázku po povaze skutečnosti samé. Právě v tomto gnoseologickém úhlu byla uprostřed devatenáctého století zpochybněna jednostranně při-

rodovědecká představa, že tam, kde končí kauzální souvislost, není poznání, a tak byl umožněn zrod skutečné vědy o společnosti.

V případě konzumu umění je typicky tainovská kauzalita doprovázena mechanistickými efekty jednostranných souvislostí. Konstruovanou jednostrannost nekoriguje ani koncepce dvou nebo několika kauzálních řad – jedna podmiňuje zrod uměleckého výtvaru a druhá prožitek a soud o něm. Obě řady jsou od sebe více méně oddělené, izolované a tato metodologická optika nemůže postihnout určující aktivitu subjektu tak, jak ji z Hegela převzal a materialisticky interpretoval Marx. Praxeologicky aktivní moment sociální komunikace, jak jej revolučně formuloval Marx a jeho škola, jsme pokusili alespoň schematicky znázornit v trojúhelníku sociální interakce. Základnu trojúhelníka tvoří vztah živých subjektů: umělce-producenta a konzumenta, neboť sociální vztahy jsou relacemi po výtce dynamickými, dialekticky konstitutivními – ony, s Marxem řečeno, skutečnost tvoří, v jejich rozměrech jsou lidé společenskými bytostmi. Levé rameno trojúhelníku chce schematicky zobrazit dynamickou vztáznost aktivní produktivity. V uměleckém díle, které se zcela nenáhodně nachází na vrcholku trojúhelníku, subjekt umělce ruší inertní předmětnost světa, neboť v něm za „nehybnou formou věcí a zákonů“ si tento svět aktivně přivlastňuje a tím sebe sama v něm poznává. Svět si umělec prostřednictvím geneze díla přisvojuje a také jej aktivně vyslovuje.

Marx myšlenku takovéto tvořivé aktivity a sebeaktivity rozvinul z předpokladů Spinozy, Goetha, Hegela, a z ní také formuloval humanistický koncept nevyčerpatelnosti člověka jako tvůrce. Imperativ tohoto konceptu je zachycen i na pravé straně trojúhelníku: mezi dílem, jako typickým lidským výtvozem, a konzumentem vibruje dynamická relace zážitku, která činí umělecký výtvar faktem společenským a konzumenta bytostí sociálně aktivní. Konzument právě v zážitku a jeho prostřednictvím sebe sama projektuje

do struktury významů díla, v díle sebe sama zpředměťuje (i když pochopitelně jinak než umělec-producent) a tímto sebezpředmětňováním konstituuje sebe sama jako bytost společenskou. V konzumentovi je zakotvena sociální energie uměleckého výtvoru, neboť v mnohovztázných, dynamických relacích zážitku se významy díla stávají fakty par excellence společenskými. Sociální sebeuvědomění konzumenta není jen uvědoměním empirickým, neboť on nerozpoznává v textu díla jen objektivně evidentní významy (děj, prvky námětu, známou barvu, tón či evidenci prostoru), nýbrž strukturovaný celek významů aktivně reprodukuje jeho „já“ úměrně s tím, jak mobilizuje všechny své lidsky bytostné síly: energii intelektuální, racionalitu, imaginaci i emocionalitu. Marx používá pojmového komplexu „lidské bytostné síly“ v Manuskriptech jako synonyma pro specificky lidskou aktivitu, již člověk sám sebe jako člověka vymezuje a která tvoří základy dějin. Bez těchto aktivit by člověk zůstal svět nepochopitelně cizím a lidský jedinec by sám sebe nereflekoval v historických stupních sebepoznání, tzn., že by sám sebe jako člověka netvořil. Vztah člověka k uměleckému výtvoru je reprezentativním případem osvojování si světa a seberozvíjení lidského jedince, neboť: „stává-li se tedy pro člověka ve společnosti na jedné straně skutečností lidských bytostných sil, lidskou skutečností, a proto skutečností jeho vlastních bytostných sil, stávají se na druhé straně všechny předměty, potvrzujícími a uskutečňujícími jeho individualitu, jeho předměty, tj. předmětem se stává on sám.“<sup>1)</sup>

V tomto kontextu uvažuje Marx o rozvíjení a ztrátě typicky lidských smyslů, uvádí známý příklad obchodníka s minerály, který vidí jen merkantilní hodnotu kamene, nikoliv jeho krásu a zvláštnosti. V interakční relaci díla a konzumenta se rozvíjí lidské poten-

ce, svět se zmnožuje a i skrytá identita vědomí a světa se stává reálně uvědomovanou.<sup>2)</sup>

V komunikaci umělecké dílo-konzument se mobilizují takové aktivity, jakými jsou: intence, akt volby, soustředěná schopnost subjektivní projekce do významu díla, aktivita vyvinutá k dešifrování kódu díla atp. Konzument v relaci k uměleckému výtvoru není nikdy nulově pasivní, pokud do komunikace vešel. Nulový stupeň pasivity nepředstavuje ani nedočetení románu, odmítavý odchod z výstavy, útěk z koncertu atp., neboť v pozadí těchto negativních aktů existovala motivace, rozhodnutí, tj. volba, která volně směřovala k výběru knih k četbě, k návštěvě té či oné výstavy, k poslechu koncertů.

<sup>2)</sup> Mobilizující realizaci takovýchto lidských potencií můžeme empiricky zaznamenat ve statisticky častých výročních konzumentů typu: po přečtení té knihy jsem si uvědomil, co to je být člověkem, tohle dílo mi řeklo mnoho o tom, jaký jsem; tohle drama mně neobyčejně pomohlo a musím se k němu vrátit; vždycky, když o sobě pochybuji musím do galerie a nad obrazy impresionistů si uvědomím, že svět skutečně existuje a že já do něho patřím; toto mi pomohlo objevit svět (děti, krásy sexu, lásky, lidské družnosti atp.). Výroky tohoto druhu bývají zpravidla sebeklamně stylizované, ale fakt, že jsou suggestivně konstituovány a spojovány se seberealizujícím objevováním sebe sama, je významnější, než jejich vlastní pravdivostní hodnota. Fakt, že určitý jedinec věří a sám sebe i pojímá, veden přesvědčením, že Cervantesův Don Quijote mu objevil nutnost a velikost snění, je důležitější – pro něj a také pro sociologa umění – než zjištění, zda jde nebo nejde o iluzi. To neplatí jen vzhledem k sotva verifikovatelným výroky jedinců. O Dickensovi se tvrdí, že Angličany svým dílem naučil soucitu s dětmi, a o Turnerově malířském díle, že dokonce objevil proslulou londýnskou mlhu. Iluzivní aktivita je sociálním faktem enormní síly, což ostatně věděl už Goethe, a není vždy jisto, zda iluze mají v životě člověka jen význam krajně negativní. V případě zážitku z uměleckého díla se nejčastěji tato iluze mísí s realitou: Člověk vyřešil jistou tíživou životní situaci vlastními silami a úlevné řešení spojuje s podnětem díla, které v době svých stresů se zostřenou senzibilitou vnímal a leccos z něho na svou situaci aplikoval. I tak je vliv umění závažným psychosociálním datem pro výzkumy a úvahy sociologa umění.

<sup>1)</sup> Karel Marx, Bedřich Engels, O umění a literatuře, Praha, 1951, str. 42

Problémem zůstává skutečnost, že i pozitivní, verbální vyjádření hodnoty zážitku není v empirických výzkumech sociologie umění nijak exaktně platné. Empirická sociologie může o intenzitě a aktivitě zážitku, objektivovaného v relaci konzument – umělecké dílo, vypovídat jen zprostředkovaně a nanejvýš přibližně. Její výsledky jsou přímo závislé na vůli a verbalizačních možnostech respondentů a podruhé na úrovni vlastních výzkumných technik, které jsou značně nerozvinuté a ponejvíce převzaté ze sociologie veřejného mínění. Empirická šetření tohoto typu sledují intenzitu postojů, zájmů a motivací, které mají charakterizovat úroveň a obsah vlastního procesu konzumu. Konzument se nachází v centru pozornosti těchto široce plánovaných výzkumných procedur, jejichž cíl sice může upomínat na nerefektované utopie, nicméně vědecky vzato je přes všechny vady nadmíru významný a řekněme přímo, že pro sociologii umění i kulturní politiku neobyčejně naléhavý. Nemá-li být sociologie umění pouhou deskriptivní disciplínou, která v historickém sledu komparativně vykládá ryze sociálně hmotná, objektivně fixovaná fakta produkce a konzumu uměleckých fenoménů, pak analýza psychosociálních souvislostí téhož je do značné míry závislá na úrovni empirických šetření. Konzument je sociologickým činitelem, jehož lze uchopit a prozkoumat především v aktivitě prožívání, jejíž sociální implikace jsou evidentní.<sup>3)</sup>

Můžeme tedy i v rámci našich úvah předpokládat, že konzument je v kontextu sociologových výzkumů umění subjektem zážitku, jeho nositelem, a tudíž i průsečíkem sociologické mnohovztáznosti umění

<sup>3)</sup> V prožitku jako kategorii typicky psychologické, „vnitřní“, jsou sociologické aspekty svým způsobem konstitutivní, neboť prožitek z díla je produktem sociální komunikace. To chápal už Hennequin, Guyau, Tolstoj a z moderních badatelů Silbermann i Tomars svou preferovanou pozorností obecenstvu, Löwenthal, jemuž je dílo dokumentem toho, jak lidé v dějinách prožívají své sociální role, a řada dalších analytiků umění.

jako sociálního fenoménu. Centrální psychosociální aktivita konzumenta – v trojúhelníku interakce vyjádřená relací zážitku – je však sociologickými tradičními metodami stěží uchopitelná, a proto je n-mnoze postihována pojmoslovím spekulativně analytickým. Elementární totiž plyne už ze sémantické promiskuity výchozího pojmosloví. Pojem „konzum“ a „konzument“ má jiný obsah v sociologii a jiný v estetice. V estetice metodologicky pružně vytěsňuje fragmentárnost termínu „vnímatel“, jenž je jednostranně vázán na participující funkce smyslu. „Konzum“ je v obecné teorii umění procesem, jenž „aktivizuje různé stránky a složky našeho vědomí, naši psychiku, ba dokonce je uvádí v pohyb a organizuje; sama kategorie zájmů o dílo a o problémy, které navozuje či řeší, je kategorií psychické aktivity“.<sup>4)</sup>

„Konzument“ je oproti „vnímateli“ subjektem, jenž nereaguje jen smysly, počitky, vjemy na podnět díla, nýbrž celou svou psychickou výbavou smyslové i nesmyslové významy díla reflektuje. V estetickém pojmu konzumu je obsaženo úsilí nehodnotícím způsobem pojmově zachytit totalitu procesu komunikace z významu uměleckého díla. Takto logicky motivovaná volba pojmenování se však destruktivně kontaminuje s pojmoslovím sociologie. Výrazy *la „konzum“*, „konzument“ značí, zejména v moderní sociologii a kulturní kritice, významy a relace výrazně hodnotící. Defekty vysoce prosperující společnosti nejvyššího stádia kapitalismu jsou shrnujícím způsobem subsumovány pod výraz „konzumní společnost“. Sémiotický posun má ovšem své explicitní důvody ideologické: mentální deviace existující společenské organizace vrcholného kapitalismu jsou pomocí psychologizujících výkladů vydávány za reálné příčiny krize systému, ačkoliv ty leží v antagonismech způsobu výroby a tomu odpovídajícímu uspořádání „věcí lidských“. Název a pojmenování „konzument“ má v tomto kontextu pejo-

<sup>4)</sup> Jaroslav Volek, *Základy obecné teorie umění*, Praha 1968, str. 101

rativní ráz a tak či onak se váže k psychologickým zdrojům životní orientace člověka. „Konzumní myšlení“, „konzumní mentalita“ je i v protikapitalistických výkladech Ericha Fromma plodem psychologicky deviantní orientace „člověka naší doby“.<sup>5)</sup> Takto psychologicky zdeformovaný jedinec je puzen touhou „mít“, „vlastnit“, „konzumovat“ a smysl jeho existence se redukuje na nerefektovaný fanatismus konzumu. Konzumní člověk je ve výkladech západních sociálních kritiků monstrem a více méně obětí vlastní psychologické deviace. Marx naopak vlastnost zfanatizované touhy „mít“, „vlastnit“, odvozuje od specifické organizace způsobu výroby, jenž reprodukuje brutální soutěživost a nutnost seberealizace prostřednictvím spotřeby. Fromm chce změnit tuto mizérii odvrátem člověka od vnějšího k vnitřnímu, niternému. Marx doporučuje zásadní změnu poměrů, které tuto mizérii plodí, revoluční přestavbu společnosti, kde člověk může být člověkem jen tehdy, když „vlastní“ a „konzumuje“. Pozastavili jsme se u sociologického pojmu „konzument“ déle proto, že někteří západní sociální kritikové jej rozšiřují i na sféru uměleckého konzumu. Také „umělecký zážitek“ je depravovanými způsoby konzumu amortizován až do té míry, kdy ztrácí ráz aktivity a generativní energie, která je i původně receptivní konzumní aktivitě člověka inherentní. Sociologicky konzumní proces znehodnocující deprivace zážitku je sociálními kritiky demonstrován na produktech tzv. masové kultury. Kód těchto děl je do té míry sociálně konvenovaný a stereotypizovaný, že z toho lze usoudit na reglementující determinace způsobů prožívání, které stimuluje. Drtivá většina kritických výtek Adorna, Millse, Riesmana, Fromma, Löwenthala, Kahlera, Gehlena i du-

<sup>5)</sup> Fromm operuje přímo s psychologickým pojmem „orientace“, a podstatu sociálních interakcí antropologizuje až do klasifikace typů orientace, z které mizí sociálně historická báze deviací, které jsou popisovány. Srovnaj: E. Fromm, *Člověk a psychoanalýza*, Praha 1967, str. 47–92

chů historicky starších (Nietzsche, Ortega y Gasset, Tocqueville i další) směřují k nesporně adekvátním jízvám, symptomatickým pro civilizační krizi století. Tento typ, dnes tak famózně univerzální kritiky, však tají i šokantní metodologický paradox. Většina kritických studií renouje v aktuálním slovníku našeho století (to znamená s erudovaným bystrozrakem kontextuálního myšlení v průsečíku vědeckých disciplín, syntetizujících postupy tradičně přírodovědecké s pohledy typicky analytickými, vedle projevu sugestivně esejistických) paséistický princip minulého věku, tj. princip kauzální relace mezi významy díla a zážitkovou responzí konzumenta. Lakonicky řečeno lze tuto metodologicky staromileckou deviací vyjádřit shrnujícím kauzálním výrokem: stereotypizované modely standardizovaných produktů masové kultury přímo podmiňující uniformovaný, neautenticky standardizovaný zážitek konzumenta. Z metodologicky korektní obsahové analýzy tematizované i vývojově konvenčních děl se usuzuje na reakce a poté i na zážitky konzumenta. Kritikové operují i s „druhou kauzální řadou“ – tzn. s předpokladem, že psychická struktura konzumenta je příčinně determinována obecně sociálními vlivy, které odezvu konzumentovy psychiky určují. Tento osvícený sociální determinismus už dávno překonaly představy o suverénní vědeckosti kauzálních postupů, je však i v nejsoučasnejších reflexích o umění jako jevu společenském, dost převládající. Předsudečná doktrínalnost této quasi progresivní, v jádru však vývojově překonané metody, byla v míře více než zřetelné motivací vzniku a rozšíření těchto explikativních konceptů umění, které dovozovaly jeho imanentní energii a ne-sociální impulsy, utvářející objektivitu díla. Jinak řečeno: interpretační formalismus, izolující imanentismus je, mj. kompenzačním plodem faktu, že sociální analýzy umění zůstávají vývojově (v kontextu vývoje vědy) descendentní a pokud deskriptivně nepojednávají o „třetí dimenzi“ (Escarpiť) umění, strnuly v myšlenkovém klimatu minulého století. Registrujeme-li tuto metodologickou

regresi, nechceme tím sugerovat mínění, že sociologové umění jsou a priori vědecky zaostalými. Jejich potíže souvisí i s celkovou neujasněností tematizované problematiky, kterou chtějí a mají řešit, a pomoc nenacházejí ani u příbuzných vědeckých disciplín.

V sociologické perspektivě konzumenta je takto zproblematizovaně nejistý i vlastní pojem zážitku patřící do psychologie a sociolog nemůže v žádném případě psychologický původ zážitku obejít. Přinejmenším nemůže nevyházet z faktu, že v mnohokrát opakovaných aktech komunikace mezi uměleckým dílem jako strukturovaným celkem významů a konzumentem lze sice neexaktně, nicméně zřetelně evidovat relevantní výsledek, jímž je zážitek. Tento výsledný jev speciální interakce sociální povahy lze popsat a pouhý deskriptivní přístup odhalí temporální charakter zážitku. Prožívání jako kontinuální sled zážitků probíhá v čase a sociologovi zde počíná prvá a fundamentální potíž: čas je faktorem nenázorným, empiricky neuchopitelným. Navzdory tomu zůstává důležitým rozměrem dějů prožívání, neboť v něm si pomoci paměti, obrazotvornosti a racionality uvědomujeme jednotlivé fáze zážitku. Podnět uměleckého díla je v temporální kontinuitě vědomí účinkem minulosti přítomně fixovaným a přitom neustále zahrnujícím příští okamžik, dimenzi očekávání, budoucnosti. Elementární schematizující trojfázovost se však v esteticko-uměleckém prožívání ještě jemněji a tudíž deskripční neuchopitelněji člení. Umělecký prožitek je tedy faktem vícefázovým v čase, jehož nositelem je subjekt konzumenta a v něm můžeme postihnout jednu, patrně velmi významnou část odpovědi na otázku, co dílo sociologicky znamená.

Slovní ostenze „zážitku“ je nejčastěji spojována s psychickým procesem souboru představených emocionálně zabarvených.<sup>6)</sup> V tomto statisticky nejfrekventovanějším značení je postižena ten-

<sup>6)</sup> Srovnej: Mysliveček, *Obecná psychiatrie* Praha, 1955

dence považovat zážitek, proces prožívání za něco polárně protikladného logicky-diskursivnímu myšlení. V tradiční optice filosofie koresponduje toto krajně dichotomické sdělení s reflektovaným rozlišováním „poznání“ a „prožívání“ – produktem prvního je poznatek, druhého pak prožitek, jenž za určitých speciálně předpokládaných okolností může nabýt indexu hodnoty.

Pojmová fixace „zážitku“, tak všeobecná v nereflektovaných, konkrétních promluvách, geneticky náleží do psychologie. Sémanticky vzato je distinktivní relace „prožitku“ a „zážitku“ dána jen rovinou kvantitativní – zážitek je hlubším a intenzivnějším příkladem prožitku, což pravděpodobně motivovalo úzus terminologické fixace, která mluví o „uměleckém zážitku“. Pokud pro tento nadměru frekventovaný pojem, jenž nezřídka figuruje v konkrétních promluvách obecného dorozumívání, plédujeme kategoriální funkce, musíme dodat, že jde o kategorii typicky přechodovou. V estetice jej zkoumali badatelé převážně psychologicky orientovaní jako Volkelt, Lipps, Müller-Freienfels a z novějších zvláště Roman Ingarden.<sup>7)</sup> Ve filosofii kromě fenomenologů (Husserl) pak celá škola životní filosofie (Lebensphilosophie) od Nietzscheho, Schopenhauera, Diltheye, Klagese až po rozmanitě modifikované odnože duchovědných proudů. V ucelené koncepci Diltheyově se klade proti sobě proces poznání a proces prožívání. Prožitek skutečnosti, tj. předpoklad, že skutečnost je „faktem vědomí“, je nadřazen poznání. Vztah subjekt-objekt je především sjednocování prožitku a života, přičemž prožitek je převažující. „Věc a její pojmové vyjádření: substance není... výtvar rozvažování (Verstand), nýbrž výtvar totality našich duševních sil“.<sup>8)</sup> Intro-

<sup>7)</sup> Ingardenova analýza „estetického prožitku“ je reprezentativní v tom ohledu, jak neulpívá na tradičním psychologismu, nýbrž kombinuje techniku filosofické a psychologické explikace problému.

<sup>8)</sup> Citováno podle: G. Lukács, *Rozklad rozumu*, Praha 1958, str. 286

spekce, intuice, emocionálně kontemplativní pojmání reálného je antagonisticky situováno proti poznávání racionalizovanému. Diltheyovo radikální oddělení bylo už nespočetněkrát podrobena kritické analýze, a to nejen ze strany marxistů (reprezentativně v Lukácsově díle Rozklad rozumu, Praha 1958, 273–357). Přímou ve škole životní filosofie korigoval Gundolf tento radikalismus rozlišením aktu prožívání. Rozpoznával tzv. původní prožitek (Urerlebnis) a „prožitek vzdělanosti“ (Bildungserlebnis), přičemž pod pojem „původního prožitku“ zahrnoval např. prožitek erotický, náboženský, titánský, a pod názvem „vzdělanostní“ uváděl jm. příklad Goethova prožitku německé minulosti. V jádru Gundolfova rozlišení vidím neadekvátnost Diltheyova radikalismu, jenž poznání a prožívání postuluje do antidialektické dimenze vylučujících se protivných pólů. Gundolfovo rozlišení totiž inspiruje k předpokladu, jenž nepojímá prožitek jako ryze iracionální proces psychického fungování. I zcela kongnitivní akt může být intenzivně prožíván, tzn. můžeme mluvit o prožitku poznání nebo újeji o intelektuálním prožitku. Na druhé straně však zřejmě nelze „prožitek“ a „poznatek“, „prožívání“ a „poznávání“ ztotožňovat, tzn. že všechno, co můžeme tvrdit o „poznání“, nelze tvrdit o „prožívání“, ačkoliv oba pojmy obsahují prvky shody. V sémantickém poli „prožitku“ je ještě významově užší „požitek“ vztahující se k takové interakci člověka s volitelnými elementy jeho prostředí, které především uspokojují jeho pudové potřeby. Míra záměrnosti je tu více či méně vědomá. V požitku konstatujeme menší míru sebeuvědomění, což je vyjádřeno výrokem, že XY „propadl požitkům“, čili že volitivně neovládá uspokojování některých svých potřeb (alkoholismus, narkomanie jako extrémní patologická forma uspokojování požitků).

Sémantická souvislost „požitku“, „prožitku“, „poznatku“ a s nimi spojených činností tvoří rozsah u univerzální třídy, kterou můžeme definovat různými vlastnostmi prvků v ní obsažených. Takovou

univerzální třídou je soubor prvků, které mají vlastnost interakce, tj. schopnost vzájemné dynamiky člověka s elementy prostředí. Inkluzi lze odvodit existenci dalších tříd: komunikace jako dynamické výměny mezi lidskými subjekty, jejímiž objektivizovaným výsledkem je jím konstituovaná hodnota. Jednou z možných, ale nikoliv nutných operací, přítomnou procesu prožívání, je také poznání, jehož výsledkem je poznatek v rozmanitě objektivizovaných podobách. Specifické znaky poznání tvoří soubor logických operací, jak je známe pod názvem metoda („cesta k věci“), fixujících postupy záměrnosti, intelektuální aktivity subjektu. Proces „prožívání“ je tedy nadřazeně širší a méně specifikovanější než různé druhy poznání. Mimořádná frekvence slovního označení „prožívání“ tvoří jeho vágnost a celá pole zavádějících konfúzí. V konkrétních promluvách se nezřídka stává „prožitek“ proti poznávacímu aktu jako hodnotově něco vyššího či hlubšího, vzhledem k psychickému životu člověka podstatnějšího. Běžně se říká, že „on to vyčetl z knih, rozumí tomu“, ale „já to prožil“. Člověk, který toho „mnoho prožil“, je obvykle nadán vysokou mírou prestiže ve skupině, i když tentýž výrok může mít v jiném kontextu hodnotu pejorativní, pokud jej vyslovíme s jistou intonací např. o mladé ženě. Konfúze vytvářejí celá pole prostupujících se významů a často nabývají i akcentu autoritativních výroků. Sem patří známý Goethův citát, stavějící proti sobě šedivou teorii vůči zelenému stromu života a celé série hodnotových implikací, jako např. prestižní oceňování starců, kteří toho „mnoho prožili“ (a vice versa podcenění mladých), či nadřazování tzv. pamětníků, kteří prožili aktivněji svou historickou událost, vůči školeným historikům, jimž je daná událost předmětem poznání. Ještě složitější je to v případě estetického prožitku, jehož existence se spojuje s jistou schopností či nadáním, se stupněm rozvinutého a kultivovaného estetického smyslu, vkusu apod.

Lze tedy považovat za evidentní skutečnost, že

existuje nespočetné množství druhů, způsobů prožívání a že některé z nich jsou projekcí umělce fixovány ve struktuře uměleckého díla v takovém formovém uspořádání, že jsou potencionálním impulsem přenosu prožitku na konzumenta. Namísto definice zvolme proto postup deskripce struktury prožitku. Zvolená deskripce je nutně schématická, neboť konstitutivní vlastností prožitku je jeho jedinečnost, individuální neopakovatelnost.

Na rozdíl od Diltheyovy školy životní filosofie vy-  
lučme podobu jednoznačné iracionality prožitku. Ve  
struktuře prožitku fungují prvky nevědomí, prvky ne-  
racionálního uchopení skutečnosti, nicméně proces  
prožívání se neredukuje na akty, plynoucí z nevědo-  
mých sfér psychiky. Na druhé straně vzhledem k pro-  
cesu poznání je prožívání procesem celistvějším, tzn.  
mobilizujícím více či méně intenzívně totalitu psy-  
chických funkcí člověka. Zatímco poznání metodicky  
cílevědomě eliminuje nebo do irelevantní podoby  
omezuje emocionální prvky lidské subjektivity, proží-  
vání je akcentuje. Jakkoliv je ve většině aktů poznání  
jistý koeficient subjektivity, tvoří v něm nežádoucí,  
negativní moment, jenž je také v průběhu poznáva-  
cího procesu metodicky vylučován. Akt poznání není  
totalní projekcí lidského subjektu, nýbrž cílevědomou  
mobilizací intelektuálních funkcí lidské subjektivity.  
Strukturní schéma prožitku je naopak reprodukcí  
totality všech, nebo téměř všech (v relaci k poznání  
to lze vhodně vyjádřit kvantifikujícím pojmem „více“)  
psychických funkcí subjektu. Takové inspirující sché-  
ma estetického prožitku popsal Roman Ingarden  
a můžeme je převzít s několika doplňujícími korek-  
turami.<sup>9)</sup>

<sup>9)</sup> S fázovitým členěním estetického zážitku operuje  
také Herbert Read, jenž je ovšem v mnohém poplatný  
croceovskému intuitivismu a jungovskému nevědomí. Ho-  
voří o „úhrnném estetickém zážitku“ z uměleckého díla,  
v němž rozlišujeme tři stádia:

1. bezprostřední percepci nebo uvědomění si předmětu,
2. reakci afektního systému na tvar vnímaného předmětu,

Ingarden konstruuje schéma „estetického prožitku“, nicméně jeho operace předpokládají obecnější podobu schématu, kterou lze vcelku bez potíží specifikovat.

Deskripce estetického prožitku vychází z jeho vícefázové povahy a sumativně vyjádřeno jej Ingarden pojímá jako proces nesený intencionálními tendencemi psychiky, které konstituují estetický předmět s atributy estetické hodnoty.

V interakci subjektu a objektu je výchozí fází estetického prožívání smyslový vjem. V aktu vnímání se zejména pomocí zrakového smyslu intenzívně odkrývá rozrůzněnost objektu, jeho kontextuální určitost, přičemž vlastní proces vnímání preferuje tvarovou podobu vnímaného. Nejen psychologie, nýbrž i filosofie akcentuje tuto tendenci subjektu a Heidegger ji dokonce označuje za modus bytí. „Toto pohlednutí (počátek procesu vnímání – JC) je pokaždé určitou volbou směrem na ... zaměření na hotové. Ze jsoucna, s kterým se setkává, přejímá předem ‚tvářnost‘ (Gesichtspunkt) ...“

Vnímání se uskutečňuje v oslovení něčeho jako takového a v rozmluvě o něčem jako takovém. Na základě takového výkladu v nejširším smyslu stává se vnímání určováním.<sup>10)</sup>

Takto stimulovaný proces celostního tvarování reality probíhá na podkladě asociací, má v základě permanentibilitu představ, která někdy pramení až ze sfér nevědomí, či jindy, pomocí zpětných vazeb, ze zkušenosti technikou analogie. Právě představový efekt je často specifický emotivní difúzností, zejména jde-li o sublimaci představ, vytěsněných do sfér nevědomí. Funkční koordinace psychiky preferuje rozlišující tvarovou určitost předmětu. Ingarden považuje smyslový vjem za podklad pro další speciální psychické

3. reakci divákova rozumu na pojmovou povahu předmětu, na „obsah“ uměleckého díla a na všechny sekundární asociace. Viz: Herbert Read, *Osudy moderního umění*, Praha, 1963, str. 108

<sup>10)</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 13, I. kapitola

akty, které však už nejsou totožné s žádným reálným předmětem, nýbrž utvářejí sebe sama a v tomto procesu samoutváření produkují esteticky valentní kvality a ty jsou pak subjektu podnětem k emocionální kontemplaci. V tomto temporálním bodu dochází podle Ingardena k přerušení „normálního toku našeho života“, neboť vjemový tok se soustředí a krystalizuje ke kvalitě či k množství kvalit, které jsou odlišné, cizí opakovanému postoji praktickému. Nejde tu však o kantovský princip nezajímavého zájmu, nýbrž o specifickou kvalitu, resp. množství kvalit (vjemově stimulující je kvalita tvarová, ale též např. barva, harmonie barev, kvalita určité melodie, rytmus apod.), která nebo které nejenže potom na sebe soustřeďují naši pozornost, ale nad to nám není lhostejná: vyvolá v nás zvláštní emoci, kterou zde budu nazývat *emocí vstupní*, neboť teprve tato emoce otevírá pravý proces estetického prožitku.<sup>11)</sup> Pojem „vstupní emoce“ je pro deskripci prožitku (nejen estetického) průkazně orientující. Ingarden jej precizuje: „Vstupní emoce, vzniklá na tomto podkladě, neznamená ono „líbit se“, o kterém se do omrzení mluví v různých estetických úvahách. Na samém začátku je to stav určitého *v z r u š e n í k v a l i t o u*, kterou vnímaný předmět upoutá naši pozornost“.<sup>12)</sup>

Ingarden poté zdůrazňuje moment uvědomění této excitující kvality. Plně prožíváme momenty příjemného, případně i nepříjemného, momenty údivu, že se tato excitující kvalita objevila, aniž jsme měli čas „*j a s n ě, záměrně a plně si ji uvědomit*“.<sup>13)</sup> Ingarden ve svém popisu odvozuje další fázi estetického prožitku tak, že se vstupní emoci se objevuje činitel „*spíše povahy ž á d a c í, a to žádostivosti směřující ke kvalitě, která je nám prozatím dána n a*

11) R. Ingarden, O poznávání literárního díla, Praha, 1967, str. 141

12) R. Ingarden O poznávání literárního díla, Praha 1967, str. 141

13) Tamtéž, str. 141

*předpokladu* smyslově vnímatelného předmětu“.<sup>14)</sup>

„Vstupní emoce“ je rozhodující pro počátek specifikace prožitku. Je totiž fází natolik aktivní, že vzbuzuje v psychice konzumenta celistvý proces odezvy tak, že orchestruje simultánní proud vjemů, počitků, představ. Mobilizuje (excitující vstupní emoce) potenciální pohotovost konzumenta k odezvě, jeho fantazijní koncentraci i vztahové tendence diskursivního myšlení, konstruktivní síly všech složek psychické struktury. Ingarden se neustále pokouší najít rozlišující znaky estetického prožitku od prožitku jiného obsahového směřování. Jeho primární reakce subjektu, kterou nazval „*vzrušení kvalitou*“, je jen genezí pavlovovskou, tzn. vzniká jako nervová činnost mozkových hemisfér, majících v daném okamžiku a za daných podmínek určitou optimální vzrušivost. V průběhu konstituování estetického prožitku je vjemově uchopen vzhled, tvar objektu, ale jedna jeho kvalita natolik subjekt upoutá – nejprve pozornost a později zájem, jenž je provázen libými či nelibými pocity, že přeruší tok aktuálních prožitků každodennosti. Vazba soustředěného zájmu k esteticky valentní kvalitě je specificky estetickou vstupní emoci, která nabývá až charakteru zamilovanosti (erótu). Tato fáze vstupní emoce přechází pomocí zamilovanosti ve složitý emocionální prožitek, který Ingarden rozlišujícím způsobem popisuje jako momenty:

a) emocionální, které jsou v dané chvíli stále ještě zárodečným obcováním se zakoušenou kvalitou,

b) jistý druh prahnutí po tom, abychom tuto kvalitu měli plně pro sebe, abychom tím znásobili rozkoš, jakou nám slibuje její bezprostřední vlastnictví,

c) touha nasytit se touto kvalitou a upevnit její vlastnictví.<sup>15)</sup>

V této fázi dochází k „*zabzdění*“ vjemového pro-

14) R. Ingarden, O poznávání literárního díla, Praha 1967, str. 142

15) Tamtéž, str. 142



cesu jiných aktuálních prožitků, k fenoménu quasi-zapomnění na reálný svět, neboť „dynamičnost nasycení výrazně zužuje pole vědomí (byť Ingarden operuje s „jevem návratů“ do toku aktuálních prožitků) a vede ke zkonstituování intencionálního korelátu – estetického předmětu. Přejít do další fáze procesu prožívání je dán tím, že vstupní emoce retarduje ozvěnu, aktualizaci prožitků, které se odehrávaly bezprostředně před ní, a tlumí také perspektivu do budoucnosti, která se rýsovala těsně před ní. Selektivní asociace však zároveň mobilizuje ty prožitky, které vstupní emoce dotvářejí (Ingarden říká „lemují“) a emocionálně zintenzivňují. Pod posledním označením mám na mysli energii emocionálních reakcí, které zvyšují dispozici subjektu k odezvě (Ingarden hovoří o „vlně emoci“), takže proces modifikace a transformace vrcholí až do nového „skloubení kvalit“. Tento proces přestrukturování kvalit pak doznívá v uklidňující emocionální kontemplaci.

Ingardenovo schéma umožňuje alespoň náznakově sledovat koridor vědomí, ve kterém rozbíhavé procesy prožívání probíhají. Polský badatel akcentuje zejména prvky emocionální, nicméně významnou konstituantou procesu prožívání je imaginace. Pomocí zpětných vazeb utváří celý proces jako kontinuum minulých, kdysi fixovaných psychických elementů, „vtahuje do hry“ i psychické prvky nevědomí, které aktuálně sublimují právě v estetickém prožitku elementy individuálního „Já“ vůči elementům „Já“ sociálního.<sup>16)</sup>

<sup>16)</sup> Psychická energie nevědomých sfér je často považována pro vznik uměleckého díla za konstitutivní (Diltheyův „prazážitek“, Freudova koncepce, zejména rozpracovaná v Jungově archetypickém kolektivním nevědomí), nicméně v poslední době se stále častěji spojují elementy nevědomí s utvářením individuálního, nezávislého, nezciženého „já“. Přesvědčivě to dokazují Alexandr a Margareta Mitscherlichovi v knize Die Unfähigkeit zu trauern (München 1968), speciálně v 6. kapitole, kde je téma všestranně rozpracováno. V tvůrčím procesu i v aktu prožívání však nevědomí funguje zřejmě velmi iniciativně.

Aniž bychom lícitovali s hledisky freudovského nevědomí, nutno při procesu prožívání počítat s aktualizací do nevědomí vytěsněných představ. Estetický prožitek tak nese pečeť originality v tom ohledu, že rozvíjí možnosti nezávislého, individuálního „já“, že se subjekt vzpírá směrnicí každodenního myšlení a citění a tak aktivizuje specifické elementy „Já“ proti elementům socializovaného, normovaného „Já“, tak proslulého intenzitou účelového myšlení. Do jaké míry jsou tyto do nevědomí vytěsněné psychické elementy povahy osobní či kolektivní, rodové, je otevřenou otázkou pro psychology a psychiatry, nicméně jejich možnou fungující existenci nemůžeme pomíjet. Nelze ignorovat fakt, že řada estetiků, mezi nimi Herbert Read, považuje přeměnu nevědomých vzorců do materializované podoby uměleckého díla dokonce za určující pro vymezení společenské funkce umělce. Ve shrnujícím odstavci kapitoly Umění a nevědomí v knize Art and Society o tom Read říká: „Touto teorií (p. s. freudovskou teorií nevědomí) bychom mohli přistoupit k vysvětlení společenské funkce umělce. Jeho primární funkcí a jedinou funkcí, která je mu dána jeho nadáním, je schopnost materializovat instinktivní život nejhlubších sfér vědomí. A tyto sféry vědomí, jak předpokládáme, jsou kolektivní v tom, co reprezentují. Umělec dává těmto nepostižitelným silám vizuální tvar, činí tak postižitelnými síly, které nás v hloubce nevědomí utvářejí.“<sup>17)</sup>

Shrnutě vyjádřeno: akt prožívání je mobilizací totality duchovních sil reflektovaně syntetizující fáze primární excitace, emoce, imaginace i produktivní intelektuality. Výsledné prožitky jsou různě relevantní vzhledem k jednotlivci i vzhledem ke skupině, ve které se realizují. Nejvyšší relevanci mají ty prožitky,

A. M. McDonald v knize Information Economics and Managment System, New York, uvádí, že na lidském rozhodování se podílejí asi ze  $\frac{7}{8}$  mentální kapacity nevědomé procesy v mozku, přičemž tu velmi záleží právě na kvalitě vrozených programů činnosti.

<sup>17)</sup> H. Read, Art and Society, London 1945, str. 95

keré vedou ke konstituci hodnot ať vymezeně individuálních, ať skupinových. Lze je třídit podle rozmanitých kritérií. Významné je třídění podle dominujícího, utvářejícího faktoru. Tak „erotický prožitek“ je specificky nadvládou pudových prvků, intelektuální je dominantní funkcí racionalizujících operací, citový nadřazuje všem ostatním fázím emocionální reaktivnost subjektu, a pro nás významný je „prožitek sociální role“. Ukazuje se, že právě zde můžeme hledat možnost systematizace obecné sociologie umění jako teoretické disciplíny, která má zobecňující vztah k sociologii konkrétních druhů umění (sociologie divadla, literatury, hudby, výtvarného umění, filmu apod.). Protože předmětem zobecnění jsou zde fakta, tvoří významné komplexy sociálního života: umělecká díla na straně jedné a diferencované prožívání na druhé straně, nedochází dosud ke sjednocení v tom, zda sociologie umění je součástí sociologie kultury (americké pojetí) či sociologie vědění (pojetí klasické německé sociologie) či může být konstituována jako disciplína samostatná, relativně vydělená z těchto rámcových vědeckých odvětví. Naskytá se také otázka, zda sociologie umění může či nemůže být situována do estetiky jako její speciální část. Skutečností zůstává, že předmětem i svými metodami je disciplínou hraniční, přechodovou. Zatím jsme zdůrazňovali, že předmětem sociologova zájmu se umělecké dílo stává tehdy, má-li povahu sociálního dokumentu, tzn. obsahuje-li relevantní údaje pro výzkum vztahu jednotlivce a sociální skupiny. Leo Löwenthal v úvodní kapitole své knihy *Literatur und Gesellschaft* pojednává o obecně teoretických aspektech následujících empirických analýz produktů masové kultury a teoreticky i formuluje záměry svých výzkumů. Literatura je mu pramenem sociologického bádání, neboť „umožňuje zkoumat, jakým způsobem lidé v dějinách prožívají své role ve společnosti“.<sup>18)</sup> Shrnutí: Löwenthal teoreticky postuluje zásady a úkoly sociologické interpretace literárního díla v těchto bodech:

a) literatura je zvláštním a ojedinělým nositelem podstatných symbolů a hodnot sociálních makro- i mikroskupin a podskupin (národa v epoše apod.);  
b) symboly literatury fungují jako důležité prostředky sociální diagnózy, i když literatura je „tvorbou z jednotlivostí“;

c) literatura vypovídá nejen o individuálních zážitcích, i když spisovatel je specializovaným myslitelem o jedinci, nýbrž odkrývá centrální problémy minulých sociálních systémů, protože „individuální zážitky“ jsou nositeli obecných sociálních významů (obecné a zvláštní je tu prostupně spojeno);

d) literatura postuluje problém jedince specificky prožitý a zároveň vypovídá o sociologických jednotlivostech; spisovatelovo sebevyjádření tak či onak přesahuje rámec jeho skupiny a skupiny čtenáře, s nímž komunikativně rezonuje;

e) literatura tak vypovídá nejen o tom, jak vypadala společnost minulých epoch, nýbrž také, co v ní člověk cítil, co od ní mohl a co očekával, jakým způsobem jejímu tlaku unikal a jak formuloval vizi její změny. Vnitřní život individua tu nabývá společenského významu.<sup>19)</sup>

Löwenthal tedy předpokládá, že v jedinečném literárním díle lze analyticky postihnout některé centrální problémy rozvoje a povahy sociálních systémů. Zdůrazňuje při tom, že literatura může samozřejmě obraz společnosti zkrusovat, „upravovat“ nebo provokujícím způsobem stimulovat, ale „nikdy jej nepopisuje pasívně“ – a tak ideologické výpovědi v uměleckém díle jsou pro sociologa „materiálem“.<sup>20)</sup>

Soubor těchto shrnutých výpovědí můžeme skutečně redukovat do teoreticky relevantní teze, že umělecké dílo vypovídá o tom, jakým způsobem lidé prožívají své sociální role. Proto jsme repro-

<sup>18)</sup> L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, Luchterhand 1964, str. 13

<sup>19)</sup> Srovnej: L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, Luchterhand 1964, str. 11–19

dukovali původní Ingardenův popis „estetického prožitku“ širěji a zbývá nyní alespoň operativně evidovat jeden z ústředních pojmů sociologie – kategorií sociálních role.

Pro sociologii jako vědu je role velmi významným prvkem analýzy, neboť jedinec je sociologovi především „nosičem rolí“. V historii této vědy má tedy nemálo interpretů a z posledních autoritativních jsou to především T. Parsons, N. Gross, R. K. Merton a zejména R. Dahrendorf v knize *Homo sociologicus*, kde ve druhé a třetí kapitole se zamýšlí nad genezí a sémantickými souvislostmi této kategorie.<sup>21)</sup> Jeho výklad má encyklopedický charakter a počíná u otázky, jak lze pojmově uchopit a vyjádřit průsečíkový bod vazby mezi jednotlivcem a společností. Dahrendorf sestupuje k počátečním sémantickým kontextům a postupuje řetězec příbuzných pojmů: maska, osoba, charakter a role. Tato slova „v různých vrstvách vývoje řeči byla nebo jsou podřízena jedné společné významové oblasti: divadlu ... asociace, které se slovy spojujeme, jsou četné ... všechna označují něco, co je jejich nositeli – herci – dáno předem, něco existujícího vně něho. Toto předem dané je možno popsat jako komplex způsobů jednání ...“<sup>22)</sup>

Zaujme už sféra sociologových souvislostí: umění a přesněji řečeno stimulující herecká metafora. Dahrendorf ve své pronikavé analýze cituje Shakespearovu: „As You Like It“ s proslulým Jacquesovým: „celý svět je jeviště (muži a ženy jsou jen herci) ...“ a doprovází výklad umělcova textu kategoriickým

<sup>20)</sup> L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, Luchterhand 1964, str. 18

<sup>21)</sup> Viz.: N. Gross, W. S. Mason and A. W. McEachorn, *Exploration in Role Analysis*, New York 1958, kde ve 4. kapitole je pojmově rozlišováno „jednání v roli“ od „atributů role“ i rozčlenění role převzato ze studie R. K. Merton, *The Role-Set* (*British Journal of Sociology*, červen 1967) kromě citované knihy R. Dahrendorfa.

<sup>22)</sup> R. Dahrendorf, *Homo sociologicus*, Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag 1964, str. 17

výrokem, že „Shakespeareovy metafory se staly dnes konstruktivním základním principem vědy o společnosti. Jednotlivce a společnost jsou spojeni tím, že jednotlivce se jeví jako nositel společensky předem zformovaných atributů a způsobů jednání.“<sup>23)</sup>

Bod prostoupení jednotlivce a společnosti, kdy se „rodí homo sociologicus“, je onen „výstup jako ...“ na scéně života, který Cicero zachycuje v pojmu osoba, Marx v „charakterové masce“ a moderní sociologové v pojmu „role“. Dahrendorf pak přechází k průkazné analýze pojmu „sociální pozice“, jenž označuje místo v poli sociálních vztahů, nicméně člověk není agregátem sociálních pozic, které přes svou specifickou konstelaci ještě neurčují jeho individualitu, nýbrž jen nároky společnosti na něj, jako na nositele pozic, vedle nároků na jeho vzhled, charakter, (atributy role). Sdělitelně je jednotlivce spatřovat se společností teprve v pojmu role, již poté Dahrendorf definuje jako:

„Souhrn očekávání, která se v dané společnosti vážou na jednání nositelů pozic.“<sup>24)</sup>

V roli je tedy jedinec konfrontován s nároky společnosti, s nároky plynoucími z pozice, kterou zaujímá a tyto nároky více či méně internalizuje, tzn. činí je prvky své vlastní vnitřní zkušenosti, tvořící jeho sociální charakter. Role je externě člověku dána, lze ji odložit, nicméně v ní je člověk určitým jedincem, rolí se pozvedává z jednotlivosti do obecnosti paradoxně: tím, že mu role dává tvář a určitost.

Naše výchozí tázání dostává už reálnou podobu. Umělecké dílo je jedním z možných dokumentů o „prožitku sociálních rolí“ a je více či méně verifikovatelnou výpovědí o sociálně relevantních podobách takového prožívání. Nicméně stále se ještě nacházíme v ryze teoretické sféře obecných formulací, převážně deduktivních. Tak už citovaný Löwenthal

<sup>23)</sup> Tamtéž, str. 20

<sup>24)</sup> Tamtéž, str. 25

nalézá v Cervantesově Donu Quijotovi „popisný materiál nejvyššího významu“ a shrnuje ho do deduktivního závěru, že v románě najdeme „celou řadu pocitů a modů chování, které ukazuje na extrémní nejistotu“.<sup>25)</sup> Takto dedukovaná výpověď je transponována do obecnějších podob. Evidované pocity nejistoty pocházejí původně ze strachu před smrtí, před hladem a souvisí se snahou o zachování sociálního statutu. Lze je – podle Löwenthala – teoreticky smysluplně vysvětlit tím, že v jedinci typu Cervantesova rytíže vznikly podmíněním – až potom, kdy autor sám je prožil v rámci sociálního systému, jehož krizi v literární postavě vyjádřil. Löwenthal z takto dedukované analýzy dochází k sociologicky relevantnímu závěru, že v Donu Quijotovi jsou vyjádřeny složité stratifikované prožitky jedince, žijícího v období hroutící se hierarchie feudalismu, v epoše, kdy jedinec strachem a extrémními nejistotami reaguje na rostoucí možnosti konfliktních procesů vzniklých vzrůstem sociální mobility v dosud zmrazené sociální hierarchii.<sup>26)</sup>

Ponechme zatím stranou hodnotu a adekvátnost takových výpovědí. Jsou výsledkem dedukce ze Cervantesova románového textu. Rozhodující je však to, že analogické informace významnější validity může sociolog získat jinými způsoby také empirických šetření.

O prožitcích, plynoucích z konfliktů rolí, z nezdaru při akceptaci role, o reakcích a účincích konfliktů rolí i o deviaci lze získat údaje a platné informace pomocí dotazníků, standardizovaných rozhovorů a jiných už osvědčených technik. Umělecké dílo je tu dokumentem, nicméně doplňkovým, vzniklým nezávisle na záměrech výzkumu. Analýza literárního díla zde sehrává úlohu sekundárního materiálu, ob-

<sup>25)</sup> L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, Luchterhand 1964, 16

<sup>26)</sup> L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, Luchterhand 1964, str. 16

dobně jako při historické rekonstrukci minulých dějinných procesů.

U Löwenthala a dalších autorů se tedy setkáváme s takovou sociologickou operací, která umělcem objektivovaný prožitek považuje za sociologicky významné sdělení. To jsme ostatně zaznamenali už u Marxe, jenž např. z rozdílu vztahu k penězům u Shylocka a Harpagona odvozuje významné sociální diferenciací dvou historických epoch. Analogicky Černyševskij sociologicky rozebírá prožitek lásky románových hrdinů, aby ze specifiky tohoto prožitku odvozoval sdělení o sociálních vztazích určité doby. Prožitek je ve všech těchto analýzách sdělením, sociologickým faktem, nicméně o vlastní sociální komunikaci vypovídá jen v druhém sledu. Když Alphons Silbermann napadá tento „filosofický přístup“ a Goldmannovi a Adornovi vytýká nedostatek dynamického přístupu k uměleckému dílu (z těchto důvodů odmítá Silbermann i Munroův koncept sociologie umění jako pomocné vědy estetiky), stanoví za první úkol sociologie umění: „zkoumání totálních uměleckých procesů – interakce a interdependence umělce, uměleckého díla a publika...“<sup>27)</sup> Sociologické pojetí prožitku jako umělecky objektivovaného obsahu je vystředáno pojetím behaviorálním – umělecký zážitek je sociologickým faktem, vypovídajícím o chování konzumenta, o sociálních konsekvencích, plynoucích z interakce s uměleckým dílem. Není málo sociologů, kteří studium konzumenta, publika preferují a považují za významnější než obsahové analýzy vlastního díla. Schücking vychází z radikálního předpokladu, že „umělec tvoří obecnost“.<sup>28)</sup> Antal zájmem a vyjadřovaným potřebám konzumenta-zákazníka přisuzuje roli estetického arbitra a Adolph Siegfried Tomars zdůvodňuje určující význam studia konzumu-

<sup>27)</sup> A. Silbermann: *A Definition of the Sociology of Art*, *International Science Journal*, nr. 4, 1968, str. 584

<sup>28)</sup> L. L. Schücking, *Sociologia literárního vkusu*, Trnava 1943, str. 45 a dále

menta soudem, že „umělec tvoří pro obecenstvo a měřítko obecnstva určují, která díla spatří světla světa“.<sup>29)</sup> Citované akcenty, které bychom ostatně mohli rozšířit o řadu dalších autorů a mj. též podepřít obecným míněním, generují z metodologické premisy, která v uměleckém zážitku vidí realizovaný sociální akt. Vlastní prožívání je dynamickým uchopením něčeho, je dešifrací významů prostřednictvím všech psychických funkcí jedince, totalitou osobnosti. Celostní charakter zážitku garantuje i všestrannost sdělení, které sociolog z něho dešifruje. Nicméně i pouhý popis zážitku je informací o sociální interakci, neboť teprve prostřednictvím zážitku můžeme soudit o sociální povaze umění. Dovodili jsme již, že individuálnost prožívání, jeho časová neuchopitelnost a simultaneita nedovoluje, abychom hlouběji mohli všechny sociální implikace fragilního procesu popsat a sociologicky klasifikovat. I empirické výzkumy nám mohou nanejvýš potvrdit, zda konzumenti té či oné doby dávali přednost té či oné podobě prožitku z toho, jak určité dílo bylo populární, čtené, vyhledávané. Někdy tak haněná populárnost je datem, které přinejmenším orientuje odpověď na otázku, jaké duchovní potřeby lidé měli a o kterém díle se domnívali, že jejich naléhavě pocíťované potřeby uspokojivě saturuje. Tak současný kult zábavy je sociologicky vzato závažnou indicií, svědčící o masovém výskytu potřeby relaxace, fiktivního úniku od

<sup>29)</sup> Pozoruhodnou syntetizující práci Adolpha S. Tomarse: *Introduction to the Sociology of Art* (Mexico City 1940) jsem, bohužel, dostal do rukou až v době dokončování rukopisu, a tak jsem nemohl rozsáhleji o něm pojednávat v kapitole, kam náleží už svým tříděním sociologie umění do tří velkých částí, odpovídajících třem sociálním typům umění:

1. umění komunálnímu (kmenové, provinční, městských států),
2. umění třídnímu (vyjadřuje sociální charakter tříd),
3. umění skupin,

Tomars v celé knize důsledně vychází z teorie interakce.

stresových starostí každodenního života. Zprostředkovavě vypovídá o povaze a duchovním klimatu moderních sociálních systémů.

Přes nesporně korektní argumentaci nemůžeme výsadní a pro sociologii umění monopolní postavení „uměleckého zážitku“ akceptovat nekriticky a beze zbytku. Doložili jsme to deskripcí tohoto povytce vnitřního procesu, jenž je natolik individualizovaný, že i úměrně tomu stěží schematizovatelný. Empirické výzkumy jej postihují jen přibližně a ne v dost platných podobách. Klasická sociální reflexe jej dedukuje z rozboru textu díla a z jeho společenských souvislostí, tzn. že sociologická zobecnění a schematizující závěry jsou terciálními soudy více méně hypotetické povahy. Takovou výchozí schematizovanou hypotézou je operace s kolektivním prožitkem. Tento pojem je zajisté operativní při popisu davových psychóz, stimulovaných vždy k více méně homogenní kvantitě jedinců. Avšak potíže začínají, jakmile chceme více než metaforicky postihovat kvalitu a povahu prožívání vzhledem k určitým, jen omezeně homogenním celkům. Romantické pojmosloví „ducha národa“, „ducha doby“, „národního charakteru“ apod. bylo podrobena zamítavé kritice právě pro neadekvátní schematizaci, kterou tyto pojmy představují. „Duch národa“ je přinejmenším dichotomickým souborem „duchů“ jednotlivých tříd a vrstev, které se dále uvnitř rozlišují. Národ je entitou jen elementárně stejnorodou. Homogenizuje jej společný jazyk, jenž se ovšem diferencuje do nářečí, dialektů a specifických jazyků sociálních skupin. Ošidné je tvrzení, že složitě stratifikovaný celek národa je homogenní ve svém duchovním směřování a zvláště problematicky zní toto tvrzení, jakmile se týká prožitků, s výjimkou takových situací, jakými jsou stavy kolektivního ohrožení (zážitek Mnichova u nás). V sociologii umění se v tomto ohledu pracuje se schematizací, vycházejícími z faktu, že opakovatelné prožitky se konvencionalizují a tvoří jakousi nadosobní, superindividuální normu, která jednotlivce kolektivu

integruje. V tomto smyslu operuje sociologie umění s pojmy jako „vkus doby“, „skupinový vkus“, „životní pocit“ atp. City, prožitky mají v tomto smyslu své rozšířené, nadindividuální a kolektivně uznávané formy. V nich je schematizován a vyjádřen určitý typ prožívání, který je sociálně platný. Je-li prožitek, vyjádřený v uměleckém díle, původně individuální, spontánní, stává se postupně obecně přijatým, konvenčním, a o lidech, kteří jej takto normativně přijímají, sociologicky vypovídá. Hauser spojuje tento proces s módou, jejíž energie určuje, které prožitky se v rámci skupiny „nosí“ či „nenosí“. Umění sociologovi svědčí o dominantách způsobů prožívání. Filantropie viktoriánského románu, sentimentálnost literatury 18. století, civilní racionalismus 20. století dokumentuje preferující zhodnocování určitých typů prožívání. Hauser to dokládá srovnáním doby Rousseauovy a Richardsonovy, která čtenáře neustále dojímalá k slzám s prožitky Homérových hrdinů, kteří pláčou, jen když jsou rozhněváni, zatímco když mají oštěp zaražený ve stehně, necuknou ani brvou a skolí ještě půl tuctu nepřátel.

Tento všeobecně rozšířený sociologický koncept se zakládá na předpokladu, že sebevíce individualizovaný zážitek a způsob prožívání může být socializován. Nelze ani popřít, že lidský jedinec je od svého dětství i v nejnějnějších sférách prožívání více méně sociálně regulován. Jeho prožitky jsou normativně determinovány skupinovými hodnotami rodiny, školy, skupiny vrstevníků, třídy, kulturního okruhu, do kterého se zrodil. Sociální implikace jeho zážitků však nepřekračují horizont známých fakt. Jedincem, individualitou zůstává tam, kde jeho prožívání není sociologicky měřitelné, ve způsobu excitace vstupního vjemu, v intenzitě a divergenci prožitku. Zde můžeme také hledat důvody mnoha umělců a programových estetiků pro jejich negativní vztah k sociologickému pojmání umění. Zážitek je od dob romantismu adorován jak výlučné hájemství individuality, jako společností nekontrolovatelná, svobodná aktivita jedin-

ce, která je dokonce na druhé nepřenosná. Konstatujme však věcněji, že každý prožitek je dialektickým sepětím individuálního a sociálního, spontánně neregulovaného a sociálně determinovaného, původního a převzatého, relativně nového a tradičního. Jakmile je v jakkoliv omezené a zkrácené podobě zážitek objektivován, vstupuje do procesu socializace a stává se potencionálně konvenčním. Schematizován je pak postihován ve vkusu, v němž nabývá funkce nadindividuálního kritéria, jímž další možné prožitky uměleckého díla soudíme a klasifikujeme. Vkus je charakteristický svou tendencí k normativní závaznosti, a proto bývá označován za příčinu antagonismu mezi umělcem a konzumentem. Jakkoliv je fragilní, esoterický, neboť generuje z aktů prožívání, inklinuje k normativní expanzi a může se stát ne nevýznamnou formou sociální kontroly. Motivaci Colbertovy iniciativy, s jakou ovládl a všestranně si podřídil Akademii, byla především dána potřebou regulovat a kontrolovat „nekontrolovatelné“ – způsob prožívání, vnitřní život poddaných. Jakmile se od osmnáctého století publikum výrazně diferencuje, což souvisí se stoupajícím procesem individualizace, stává se i vkus sociologicky doktrinální. Obec konzumentů se tříští, ztrácí homogenní charakter úzce uzavřených vrstev šlechticů a vzdělavců, jejichž vkus výhradně determinoval sociální funkci díla. Zážitkový svět nižších sociálních vrstev se prosazuje nejprve ve formách lidového umění, které má uspokojovat duchovní potřeby vrstev sociálně nepriviligovaných. Lidové umění není zdaleka jen pokleslou variantou umění „vysokého“, jehož formy sice recipuje, ale stejně tak motivicky umění „vysoké“ inspiruje. Jde tu spíše o dynamické oscilující ovlivňování obou sociálně diferencovaných forem umělecké tvorby. Sociologické hledisko nás orientuje k předpokladu, že lidové umění se řídí požadavky a zájmy více nebo méně jednotné sociální skupiny, odvolává se k prožitkům a specifickým módám prožívání, k pocitům a náladám této sociální vrstvy a každému příslušníku této vrstvy

svými duchovními obsahy stupňuje pocit jeho osobnosti. Lidovost je tu vyznačením podmínky, vyžadující, aby toto umění svými duchovními obsahy korespondovalo s prožitky příslušníků určitého společenství, s prožitky, které jsou obecným majetkem této vrstvy.

V devatenáctém století počíná dynamický trend demokratizace umění, jenž postupně nabývá charakteru všestranné přestavby sociálních funkcí umění. Už ve starém Řecku bylo divadlo mimů lidovou podivnou, rozlišovanou od tragédie také svými funkcemi sociálními. Ve středověku je toto sociálně funkční rozpolcení rovněž výrazné, nicméně proces individualizace ve sféře uvědomění si svých vlastních, specifických duchovních potřeb, vyvrcholil v procesu demokratizace, kdy neosobní anonymita lidového umění, jeho obsahů i forem už neodpovídá individualizovanému sebeuvědomění lidových vrstev. V Paříži vznikají tzv. divadla na bulvárech, která se nespécifikují jen sociálním původem diváků, nýbrž i repertoárem, specifickou estetikou svých her. Sociální energie nejnižších vrstev však zasahuje i tradičně „vysoké umění“. Romantické začínají u zájmu o lidové umění a končí u adorace „nezkaženého lidového vkusu“, u kultu lidu, jenž je jim jediný svými prožitky autentický. Herder zdůrazňuje pudovost lidové poesie tím, že ji nazývá „přírodní“ a staví ji do hodnotícího protikladu vůči poesii „umělé“, a bratři Goncourtové považují za neoprávněné vylučovat z námětů románů nejnižší vrstvy, jejichž příslušníci ještě nevystupují u realistů Stendhala, Balzaca ba ani ne u Flauberta. Zastánci čtvrtého stavu byli přitom typickými mentálními aristokraty v politických postojích i ve způsobu života. Diferencující heterogenizace obecnstva byla však natolik všeobecná, že Goncourtové ji tlumočili ve sféře námětové jako právo čtvrtého stavu být v umění zobrazován, tj. participovat se svými prožitky na jeho obsazích. Gesto Goncourtů má však i významnější sociologické dimenze – právo čtvrtého stavu proklamují souvisle s bitkou polemikou s publikem. V předmluvě k románu Ger-

minie Lacerteuxová praví: „Musíme požádat obecnstvo, aby prominulo, že mu předkládáme tuto knihu a upozornit ho na to, co v ní nalezne. Obecnstvo miluje falešné romány: tento román je pravdivý. Miluje knihy, které se tváří, že chodí do společnosti: tato kniha přichází z ulice...“ Polemická předmluva se dovolává všeobecného volebního práva, demokracie, liberalismu a odmítá literární klatbu vůči nízkým třídám. Tato polemika je ozvukem sociálního procesu, v němž estetické i životní ideály umělců dostávají se do antagonistického rozporu s požadavky tradičního publika, které bylo tvořeno příslušníky „horních vrstev“, tj. kruhy vyšších úředníků, vzdělanců, závislých na vládnoucích třídách, a vzdělaných příslušníků měšťanstva. Konzervativní vkus tohoto publika zužoval komunikativní i existenční možnosti umělců, kteří se po zániku aristokratického mecenášství ocitli v přímé závislosti na otevřeném trhu. Propast mezi publikem a umělcem roste úměrně se sociální mobilitou struktury etablovaného kapitalismu. Romantické až s démonizující nutkavostí ventilují pocity osamělého umělce, jenž už proti sobě nemá mecenášsky porozumivého, sympaticky smýšlejícího zájemce, nýbrž anonymizovanou, nepřátelskou veřejnost. Stojíme u formativního zrodu takových pojmů, jakými jsou „nepochopený umělec“, „osamělý hrdý duch“, „nechápaná lůza“ atp. Propastnou odcizenost nemůže ještě zrušit sblížení se zážitkovým světem nejnižších vrstev společnosti, ve kterých romantické vidí – a po nich avantgardisté – potencionálního spojení. Roli prostředkujícího vykladače zaujímá umělecký kritik, jenž jako konzument svého druhu má být profesionálním znalcem a propagátorem ideálů umění, které se svému obecnstvu odcizilo. Sociální aktivita kritiky však tuto propast neruší a mnohdy je i disfunkční. Když německá kritika jednohlasně reklamuje právo velkého básníka pro Detleva von Liliencrona, publikum její aktivitu téměř ignoruje a obdobně disfunkční je i negativní posudek kritiky, která estetická kritéria neuvádí v soulad se sociál-

ními potřebami konzumentů, formovanými zážitky kompetivní třídní společnosti. Vkus složitě stratifikovaných sociálních skupin se utváří jejich zážitky, které kompenzačně tendují k zájmu o zábavné, beletristické přílohy novin a časopisů. Jakmile vyspělý kapitalismus organizuje rozsáhlý zábavní průmysl, začíná s tímto vkusem obchodně kalkulovat a rozpor mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním petrifikuje. Současná sociologie masové kultury nezřídka moralistně psychologizuje nad imperativní superioritou „masového vkusu“, nicméně mlčí o tom, že nízká kvalita produktů masové kultury je důsledkem historického konfliktu demokratizace kultury s kapitalistickým hospodářstvím, založeným na vybičované konkurenci a ekonomickém násilí. Pro sociologii umění však tento vývoj přináší i další problém – diferenciaci a proměnu sociálních funkcí umění.

Svrchovanost otázky společenských funkcí umění je i v uměnovědách a estetice natolik nesporná, že i tyto disciplíny ji situují do center svých teoretických soustav. Sociologie umění bývá dost často s reflexí o společenských funkcích umění ztotožňována a na deskripci funkční aktivity – fungování díla redukována. Kategorie funkce je v moderní vědě ohnisková a v sociologii dala vznik speciálnímu směru – funkcionalismu. Comte, Spencer s pojmem funkce zásadně operovali a Marx sám bývá považován za mistra funkcionální analýzy, která koneckonců zásadně intervenuje do sociologické analýzy zážitku jako účinku podnětu uměleckého díla. Sémantická orientace obrací pozornost na etymologický význam latinského *functio*, což značí výkon, činnost. Prismatem funkcionálního pohledu dělíme objektivní entity na objekty-nositelé výkonu, stabilizované fixní struktury, které samy sebe specifikují ve výkonu tím, jak fungují. Podstata umění se dovozovala z jeho funkčních projevů, z toho, že v rámci společnosti působí. K jádrovému významu výrazu funkce se přidružují akcesorní významy, tvořící celé sémantické pole: působení, konání, úkon, operace, aktivita atp. Starší kauzalis-

tické pojetí spojuje funkci s účinkem, tj. více méně se staticky postižitelným výsledkem nějaké činnosti. Tak Merton považuje sociologickou interpretaci za zjištění účinků na širší strukturu, do kterých jsou zkoumaná fakta začleněna. Sémantické sepětí s činností, výkonem je funkcí příznačné a odlišuje ji od kauzální determinace, kterou ostatně ve vývoji vědeckého myšlení nahradilo, nebo zčásti supluje tam, kde byl kauzální princip zkoumané skutečnosti nepostačující. V běžném dorozumívání však funkce označuje i pouhou intenci, možnost činnosti či výkonu – hovoříme o funkcích rodiny, státu atp. Není sporu, že takto traktovaná funkce má charakter normativní – jistý druh výkonu předem očekávaného od státní instituce žádá, a jakmile se výkon neobjeví, sociolog diagnostikuje disfunkční poruchy systému.

Zmíněné normativní či normativizující tendence v pojmání funkce zřetelně zasáhly do umění a jeho sociologických výkladů. Funkcionalismus v sociologii umění bychom mohli charakterizovat jako takovou koncepci, která interpretaci uměleckých jevů redukuje na zjištění účinků, uchopitelných stop působení na společnost, v níž umělecké dílo vzniklo a do níž patří. Mluvit o tom, jak dílo působí nebo jaké jsou účinky jeho komunikativní energie, neznamená nic jiného, než popsat danou situaci, tzn. zaznamenat, specifikovat a vyložit soustavu těchto účinků. V souvislosti s takovým funkcionalismem se ve výzkumech umění etabloval normativismus, spojený ještě a utužený s předpokládanými potřebami, které má umění v rámci daného systému uspokojovat. Společnost tak nabyla legitimacy klást umění úkoly, aby normativismus byl dovršen a totalizován. Úkoly pochopitelně generovaly z mimouměleckých měřítek a specifitnost uměleckých struktur nezřídka pomíjely či dokonce negovaly. Funkcionalistický absolutismus je v interpretaci uměleckého díla všeobecný a daleko pevněji zakotvený než jinde. Umělecké dílo už svým specificky strukturálním ustrojením je *par excellence* mnohofunkční a těžko snáší optiku funkční fixace.



Jestliže církevní autority redukovaly funkce obrazu na didakticko-výchovné účinky směrem k psychice věřících, pak právě tato normativní redukce se stala církevní mocenská elitě historicky osudnou. V procesu interakce konzumenta a díla se na konci středověku a v renesanci aktualizovaly nenáboženské a a protináboženské významy, které fungovaly, působily v náboženské, biblické faktuře námětů a postupně se staly natolik dominantní, že podnítily vznik nové, desakralizované světské kultury. Reprodukovaný příklad není ojedinělým historickým jevem, výjimkou, nýbrž charakterizuje specifickou umění zásadně. Funkční transformace uměleckého díla je podmíněna faktem, že významy umělecké struktury se realizují v dynamice psychické relace s konzumentem, že máme co činit se sférou ideality zážitku, jenž definitivní funkční fixaci vylučuje či přinejmenším podstatně omezuje. Dílo dokonce aktualizuje významy a funkčně se realizuje zcela nezávisle na intencích, úmyslech a předpokladech samotného tvůrce. Obviňovat Antonína Dvořáka z toho, že jeho úmyslem bylo svými mšemi podněcovat pronáboženské demonstrace v době propagace ateismu, by bylo absurdní. Obdobně duchovní otec Němé z Portici bezpochyby neusiloval o to, aby výsledný účín jeho díla vedl ke stavbě barikád v ulicích Bruselu. Ani Jiráskův nacionalismus nebyl motivován vůlí, která by chtěla integrovat komunistické vědomí pracujících po roce 1945. Z tohoto hlediska není relevantním argumentem sociálně-politický sporů fakt, že ten či onen režim určitý umělecký směr přijímá a vřazuje do své ideologické soustavy. Skutečnost, že Hitler a jeho režim nazýval modernistické kreace „entartete Kunst“ a jeho tvůrce pronásledoval, je sice sociologicky relevantní, nicméně vůbec nevyovídá jednoznačně o pokrokovosti či revolučnosti kubismu, expresionismu a dalších směrů. Nacistická protimodernistická agrese vyovídá o reglementujícím diktátu určité koncepce kulturní politiky, o intolerantní kulturní diktatuře, ale nikoliv o hodnotě modernistických děl.

Potencionální, variabilní mnohofunkčnost uměleckého díla činí potíže i právní argumentací, která by chtěla teorií formální pravdy umělce usvědčovat z protisociálních záměrů. Žalobce sice může technikou analogií dokazovat, že ta či ona postava románu připomíná živou postavu, že ta která věta persifluje hodnoty a normy vládnoucí morálky, nicméně obhájce může okamžitě oponovat sumou relativizujících poukazů, které fiktivní realitu uměleckého díla odmítají ztotožňovat s objektivní skutečností, a zároveň se dovolávat faktu, že žalobcem viněné a určené působení myšlenky díla se nerealizovalo nebo dokonce se realizoval jeho pravý opak. Jestliže žalobce Flaubertovy *Madame Bovary* hřimal proti nevěře, kterou dílo rozkolísávalo normy posvátné neporušitelnosti manželství, mohl obhájce daleko průkazněji argumentovat poukazem, že v rámci dané společnosti je příběh paní Bovaryové satirickou persiflází nevěry, tedy jejím morálním odsudkem.

Zjištění, že umělecké dílo je ve svém strukturním ustrojení potencionálně mnohofunkční, není objevem. I řadový konzument zjistitelně konstatuje, že to, co na něj působí kladně, na jiného nepůsobí vůbec a účinky téhož díla na třetího jsou evidentně negativní. Dostojevského sugestivní popisy týrání a utrpení mohou být funkčně explikovány jako dehumanizující, ale stejně tak mohou být evidovány jako negativní forma protestu proti týrání, proti nelidskosti, která je autorem humanisticky souzena tím, jak je apelativně sugestivní.

V samotném konstatování mnohofunkčnosti umění není však ještě nic specifikujícího. Mnohofunkcionální určení je typické i pro nemálo mimouměleckých sociálních jevů a funkcionalismus z jejich určení vyvozuje smysl, podstatu těchto jevů. Společnost konečně lze nahlížet prismatem zjistitelných funkcí, které v jejím rámci reprodukuji vztah jedince a celku. Funkce umění lze relevantně formulovat ze dvou analytických úhlů. Poprvé z ohniska uměleckého díla, z dynamiky jeho struktury významů, což strukturalisté

učinili tak, že estetickou funkci považovali za základní, osnovnou, organizující a v poslední instanci za určující intenzitu a potenciální energii funkcí dalších. Umělecké dílo může ideologicky působit proto, že je specificky estetickým celkem, proto, že funguje především výkony estetických významů. Z aspektu své základní funkce nemůže být umělecké dílo jevem sociálně negativním. Je vždy estetickou hodnotou, teprve potom a proto disponuje funkčními výkony ideologickými, zábavnými, psychotherapeutickými atd. Toto hledisko není sociologické, i když pojednává o sociálních funkcích umění. Sociolog nutně vychází z hledisek společnosti, v jejímž rámci je umění jevem sociálním tehdy, jakmile je určena jeho sociální funkce. Není náhodou, že z této perspektivy se pojem funkce nezbytně inspiruje pojetím matematiky. V matematice je „funkce“ výrazem vztahu dvou elementů, dvou proměnných v rámci soustavy, z nichž jedna je částí a druhá celkem. Jde však nanejvýš o výchozí inspiraci metodologických východisek, neboť sociolog nemůže apriori předpokládat funkcionální jednotu všech složek sociálního systému, jak je tomu u organismu. Možná a žádaná jednota sociálního systému, jeho harmonizující integrace, je časovým procesem destrukce i konstrukce, vyúsťujícím do homeostázy, do relativní rovnováhy závislé na činné, aktivizující energii lidí, individuí. I revoluční destrukce daného systému je Marxem podmiňována určitou „rovnováhou“, vyjádřenou v axiomu, že revoluce je možná za předpokladu, že vládnoucí třída už nemůže vládnout danými prostředky a třída ovládaná už nemůže žít v daném sociálním rámci. Sociologie považuje za substancionální faktor dialektické homeostázy sociálního systému *k o n s e n s u s*, tj. faktor vědomé shody socializovaných individuí, implikující funkcionální jednotu systému. Z hlediska společnosti mohou být tedy některé složky, procesy, aktivity funkčně klasifikovány jako pozitivní, jiné jako negativní a ještě další jako neutrální. Společnost je v sociologově pojetí referenčním rámcem, v němž ele-

menty umění vystupují a jsou funkčně posuzovány. Společnost je však plurálně strukturovaná do tříd a vrstev, přičemž funkcionalita jednotlivých vrstev není vzhledem k povaze systému stejná. Vládnoucí třída vždy preferuje systém proti autonomii jeho elementů a všechny tendence, které se vůči stabilitě a homeostáze systému chovají disfunkčně, neguje, represivně popírá, aby disfunkční aktivity „vyrovnávala“. Umění je složkou strukturovaného sociálního systému, je sociálním jevem, jenž je z hlediska konsensu funkcionalizovaně posuzován v pojmech negativních i pozitivních určení. Když Platón vylučuje ze svého ideálního státu umělce, postupuje jako sociolog a nikoliv jako estetik, jenž estetickou hodnotu nadřazuje všem sociálně negativním, potencionálně konkretizovaným funkcím uměleckého díla. V rámci určitého sociálního systému může být funkční účinek uměleckého díla pozitivní tehdy, jakmile dílo stvrzuje svým působením konsensus postojů a společnost tak integruje. Negativní, disfunkční je umělecké dílo tehdy, jakmile integrující hodnoty a ideály dané společnosti rozkolísává, relativizuje a zpochybňuje. Legitimní soud o reálném fungování uměleckého díla nemůže podat umělec (hovoří v takovém případě vždy jen o svých záměrech, o tom, „co chtěl“), nicméně problematický, i když nikoliv irrelevantní, je i soud „představitele“ společnosti, jenž vždy preferuje otevřeně, apelativně integrující myšlenky díla a umění chápe především o b s a h o v ě. Jinak řečeno: politik dá vždy přednost tomu dílu, které podpůrně asistuje jeho cílům a myšlenkám, takže zcela logicky odmítá dílo, které přijímal v době, kdy stál v opozici, jakmile se chopil moci. Politik je také ochoten ignorovat estetickou hodnotu a akceptovat kýč, jakmile jej může funkčně využít. Politický představitel třídy, která se nachází u moci, prestižně i jinak zhodnocuje umění, které je vzhledem k danému systému funkčně integrující a represivně postihuje díla svými významy funkčně desintegrující.

Umění je tu vždy funkčním výrazem zájmů tříd,

vrstev či přinejmenším deviantních jednotlivců, a jeho sociální kontrola je přímou součástí vlády, sociálního výkonu moci. Mnohofunkční diferenciacie uměleckého díla je plodem i výrazem sociálního rozrůznění moderních společenských soustav, rozpadu homogenního publika. Z hlediska sociologického je obsahově vzato nejsilnější a kvantitativně nejpočetnější ono střední pásmo uměleckých děl, která nejsou aktuálně pozitivní ani negativní vzhledem k existující vládnoucí moci. Někdy se o nich pejorativně soudí, že jsou bezideová, nicméně jde o logicky nekonzistentní výrok, umělecké dílo nemůže být bez ideje, jelikož je výsledkem intelektuálního procesu, byť má třeba experimentálně nezáměrný charakter.

Sociologovi se tedy umělecká produkce rozprostírá do tří základních, sociálně funkčních dimenzí:

1. Umělecká díla vzhledem k existujícímu sociálnímu systému a ke třídě s jeho existencí spjaté konformní. Tato díla jsou posuzována atributy oficiálnosti, angažovanosti typu status quo a jejich funkce jsou sociálně pozitivní.

2. Díla, vyjadřující více či méně apelativně zájmy a tendence tříd a vrstev vůči danému systému opozičních. Oponující významy je zařazují do třídy nonkonformních, destruktivních i protisociálních projevů.

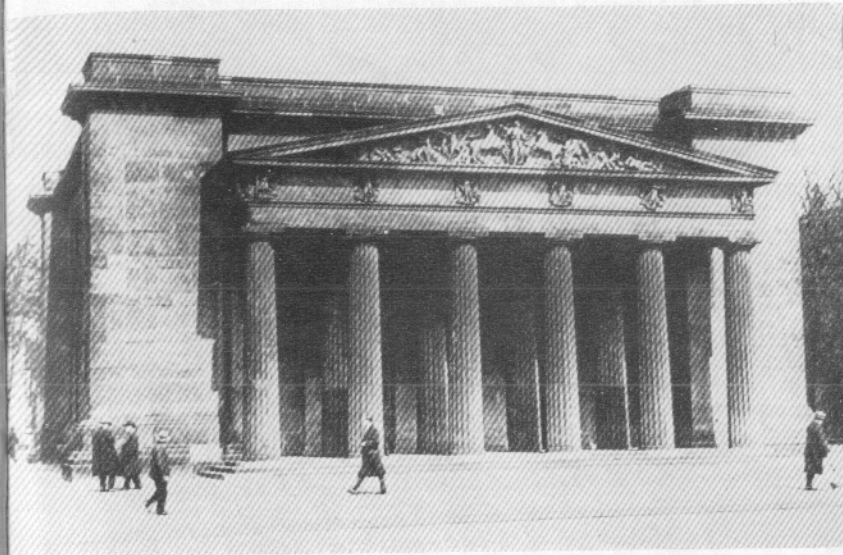
3. Početně nejsilnější sféra kreací, které jsou v rámci výše uvedených krajností spíše neutrální, resp. pasivní.

Sociologicky nejzajímavější je, navzdory všem povrchovým předpokladům, skupina třetí. Představa, že díla tohoto sortimentu jsou sociálně irelevantní, je klamná a významy těchto děl nezřídka sociologovi vypovídají o společnosti nepoměrně více než artefakty první a druhé sorty. Umělecké projevy třetí skupiny našeho schématu značí nejúplněji mnohofunkční transformaci, kterou je umění jako sociální fenomén typické a která zaručuje sociální životnost nebo chtě-li „věčnost“ uměleckého činu. Zhruba řečeno: díla

třetí skupiny vynikají elastickou potencií v aktualizaci funkcí, neboť jejich antropologická konstanta se formativně utváří z elementárních lidských tendencí. Shakespearovo drama Romeo a Julie bylo v době svého vzniku dílem výrazně sociálně kritickým, napadajícím feudální předsudky intolerantní mentality rodových výsad a rodové prestiže. Dnes je živé, funkčně aktivní, ačkoliv jeho politické funkce nejsou ve vědomí současného publika aktualizovány a dokonce zcela potlačeny funkcemi, korespondujícími s archetypickými konstantami mezilidských vztahů – s láskou, jako nezbytným rozměrem lidské existence. Příkladem druhého pólu může být Haškův Dobrý voják Švejk, jehož politicky kritické funkce se staly dnešnímu čtenáři druhotnými a byly překryty funkčními účinky zábavy a humoru. Zábavná funkce uměleckého díla je funkcí par excellence sociální, neboť „zábava“ je jedním z modů sociálního fungování uměleckého díla. Stejně je tomu u funkce ideologické, psychoterapeutické (konzum díla umožňuje odreagování psychických stresů, což je vyjádřeno ve výrociích typu: „tohle dílo mně pomohlo“), poznávací, sociálně kritické, ale i sociálně pragmatické. Když pracovníci JZD akceptovali v padesátých letech některé popisované postupy hospodaření a organizace z románu Galiny Nikolajevové Žatva, může se to zdát estetikovi a estétovi irelevantní a kuriózní, nicméně sociolog musí zcela soustředěně pojednávat i o těchto případech „funkčních výkonů“ uměleckého díla. Tento případ se zdá být apriorně „vulgární“, nicméně fakt, že masy mladých dívek našeho století imitativně recipují pohyby, chůzi, úsměv i slovník filmové hvězdy, je odkazován nanejvýš do oblasti mimořádných forem funkční konkretizace významů díla. Sociologovi je však i tato funkční konkretizace relevantní, neboť vypovídá o dynamice, rozptylu sociálního působení umění a všestranně dosvědčuje oprávněnost pojmání umění jako sociálního fenoménu.

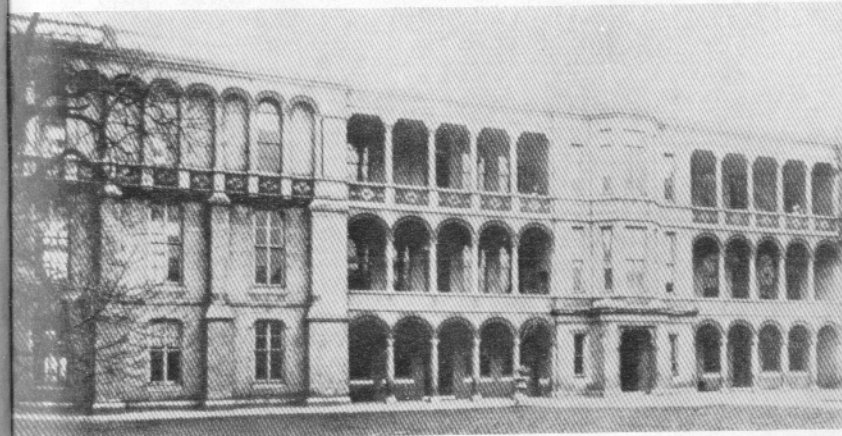
Třetí skupina početně nejsilnějšího „neutrálního pásma“ umění je sociologicky významná především

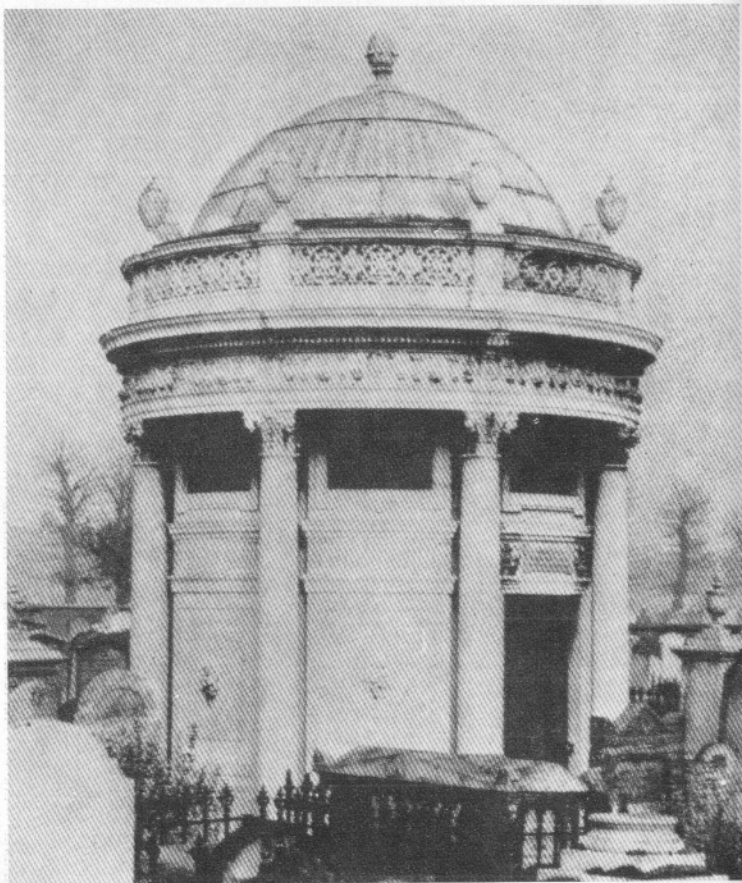
v tom, že je symptomatickým výrazem dvou polárních sociálních procesů, které funkci umění naší doby zvláště zřetelně značí. Na jednom pólu této skupiny figurují díla, jejichž aktualizovanou funkcí ve společnosti je potence bavit, rozptylovat, poskytovat úlevu a potěšení ve stresu a v situacích existenciálních pocitů prázdnoty, nudy, kdy moderní člověk trpí absencí intelektuální aktivity, soustředěnosti. Na pólu druhém stojí díla a kreace, které reprezentují úsilí umělců – příslušníků moderních sociálních systémů o naprostou autonomii tvůrčích výkonů. V praxi odpovídají této tendenci programy „nezávislosti“ uměleckých skupin, adorace nadčasovosti uměleckých obsahů a imanentizace uměleckého tvůrčího procesu, doprovázená ze strany vládnoucích vrstev společností zesílením sociální kontroly. Iluze nezávislosti je v tomto případě reálnou sociální silou a dotvrzuje jen Goethovo pozitivní ocenění historických funkcí iluze. Jakkoliv je iluze součástí falešného vědomí, může sehrát roli dynamické sociální síly, která reorganizuje stávající společenské vědomí a umocňuje jeho aktivizující energii. Iluze o autonomní nezávislosti umění na společnosti zvýznamňuje racionální jádro faktu, že umělecký tvůrčí proces i konzum je autonomní, neregulovatelnou aktivitou člověka, jako svobodného, sebeuvědomělého individua. Sociologie se tu stýká s antropologií a filosofií, a v oblasti funkcí je tato styčná plocha pochopitelná i souvislá. Od deskriptivní, analytické evidence zážitků k určení funkcí je krok sociologovy aktivity natolik smysluplný, že legitimuje i možný zrod emancipované, metodologicky korektní a systematicky rozvinuté disciplíny, která o umění vypovídá důsažněji a objektivněji než specializované uměnovědné nauky. Ale to už je předmětem tázání, které náleží do celkového kontextu analytických interpretací umění, k jejichž vědecké, exaktní syntetizaci přispívá i sociologie umění mírou nezanedbatelnou.



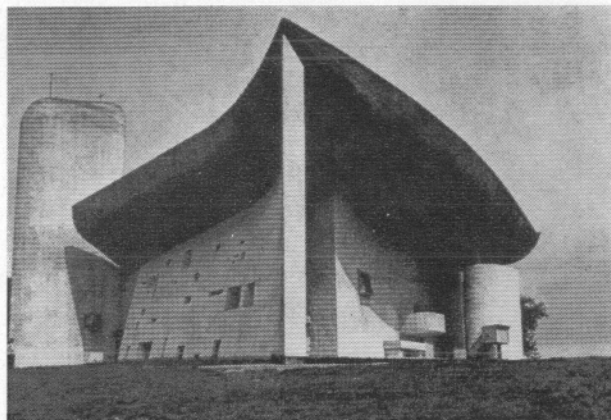
1 K. F. Schinkel, Nová strážnice, 1816–19, Berlín

2 M. D. Wyatt, Západní průčelí addenbrookské nemocnice, 1864–65



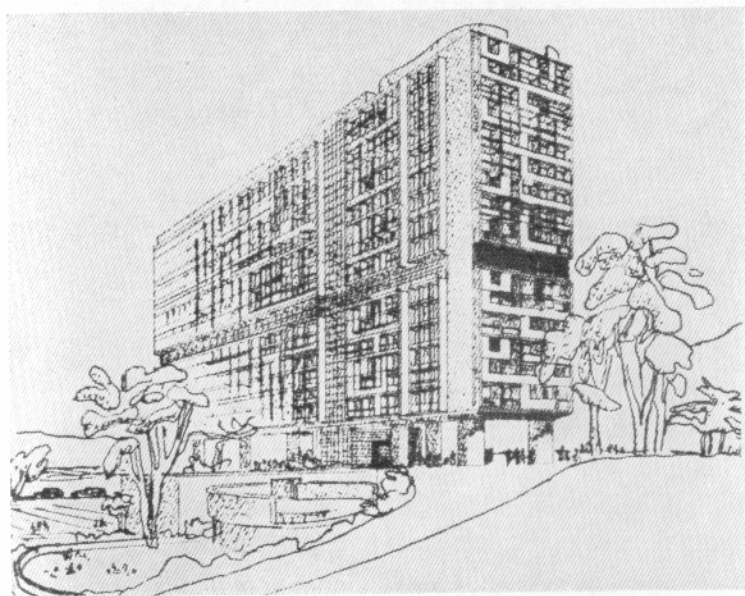


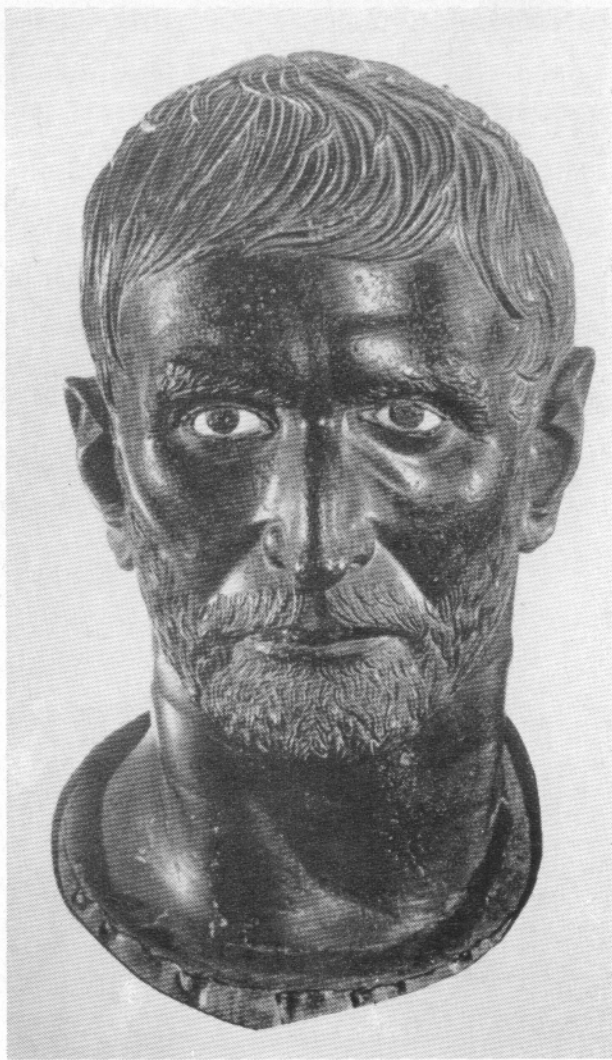
3 M. D. Wyatt, Mauzoleum E. Rothschildové, 1867, West Ham



4 Le Corbusier, Kaple v Ronchamp, 1955

5 Le Corbusier, Kresba kolektivního domu v Marseille, 1946–53





6 Římský portrét vousatého muže, 2. stol. před n. l.



7 J. H. Fragonard, Šťastné náhody Escarpolettovy



8 A. Watteau, Cesta na Kythéru, 1717

9 Fr. Boucher, Apollón zjevuje pastýřce Isse svoje božství, 1750



10 Bible Václava IV., po 1419



11 Odměňování minesängra – Graf Kraft von Taggenburg



12 P. Signac, Podobizna Fénéena, 1890

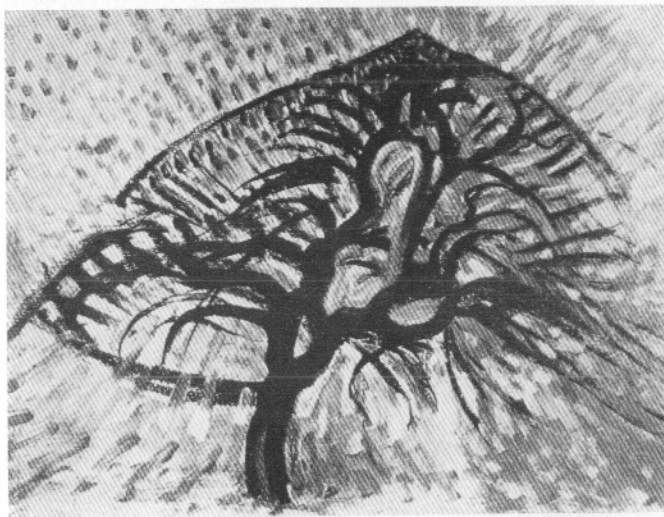
13 P. Picasso, Avignonské slečny, 1907





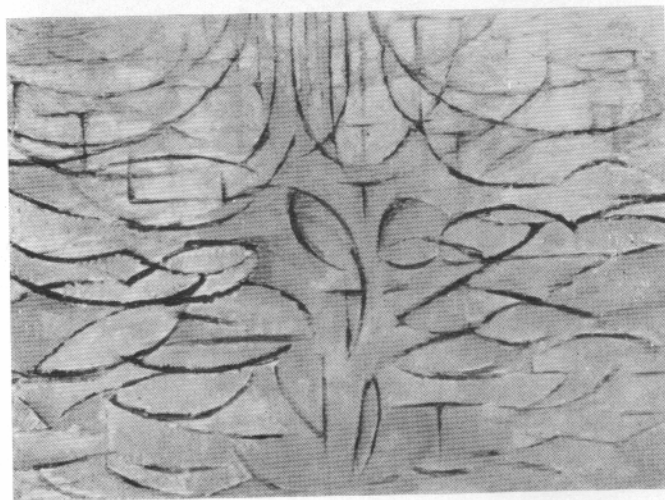


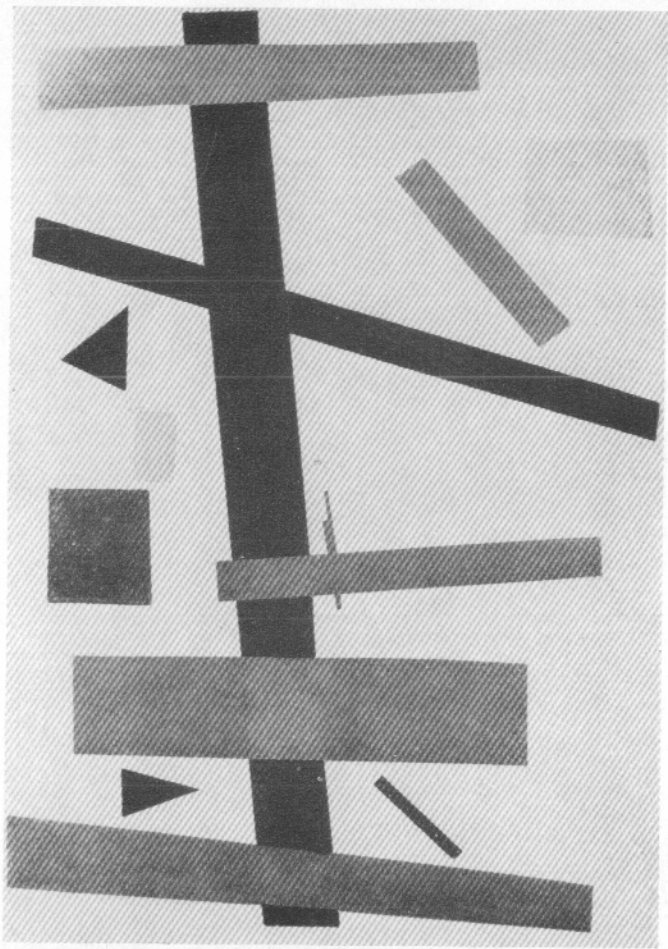
14 P. Cézanne, Listí v zelené váze, 1885–95



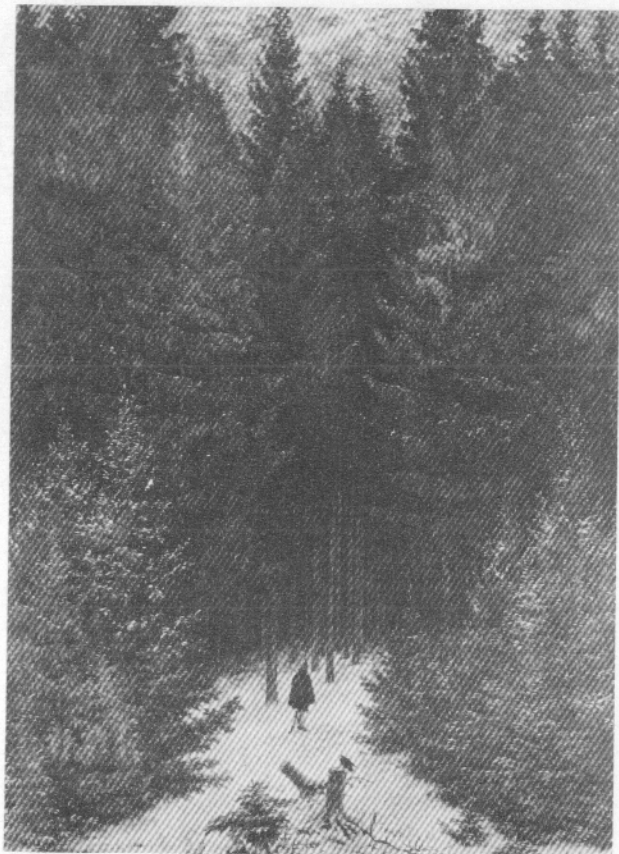
15 P. Mondrian, Modrý strom, 1908–09

16 P. Mondrian, Jabloň v květu, 1912

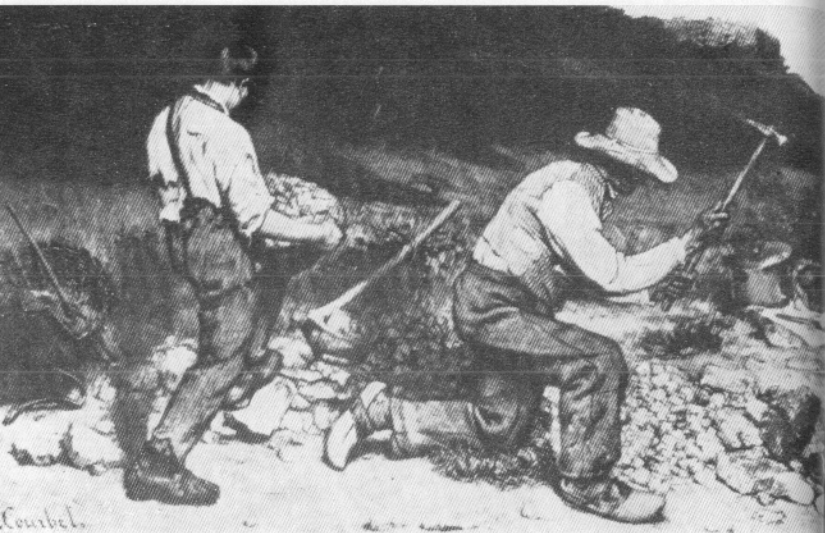




17 K. Malevič, Suprême, kolem 1915



18 C. D. Friedrich, Jedlový les s francouzským dragounem, 1812



19 G. Courbet, Stěrkáři, 1849

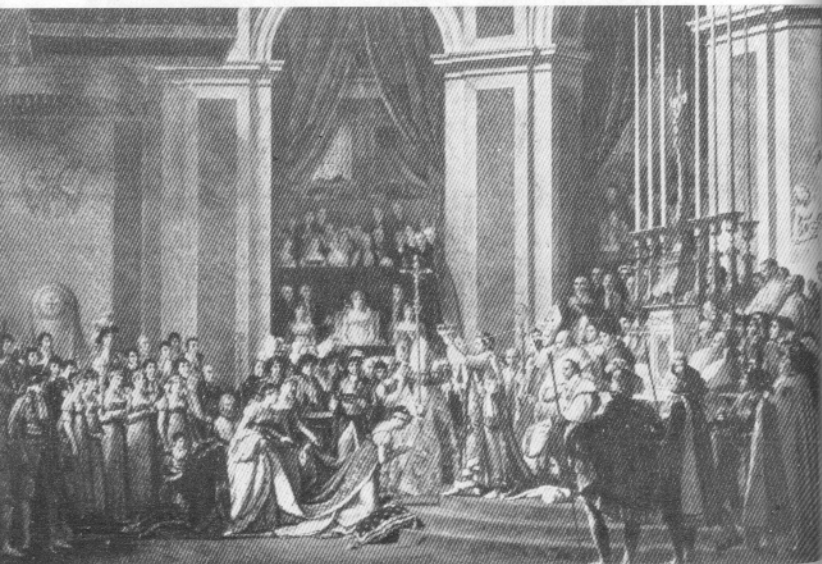
20 Sofokles, římská kopie originálu z let 340–330 před n. l. →





21 J.-D. Ingres, Apotheosa Homéra, 1827

22 J.-L. David, Korunovace císaře Napoleona, 1906-07



23 B. Cellini, Zlatá slánka, 1533-43

24 Donatello, Sv. Marek, Or San Michele, Florencie





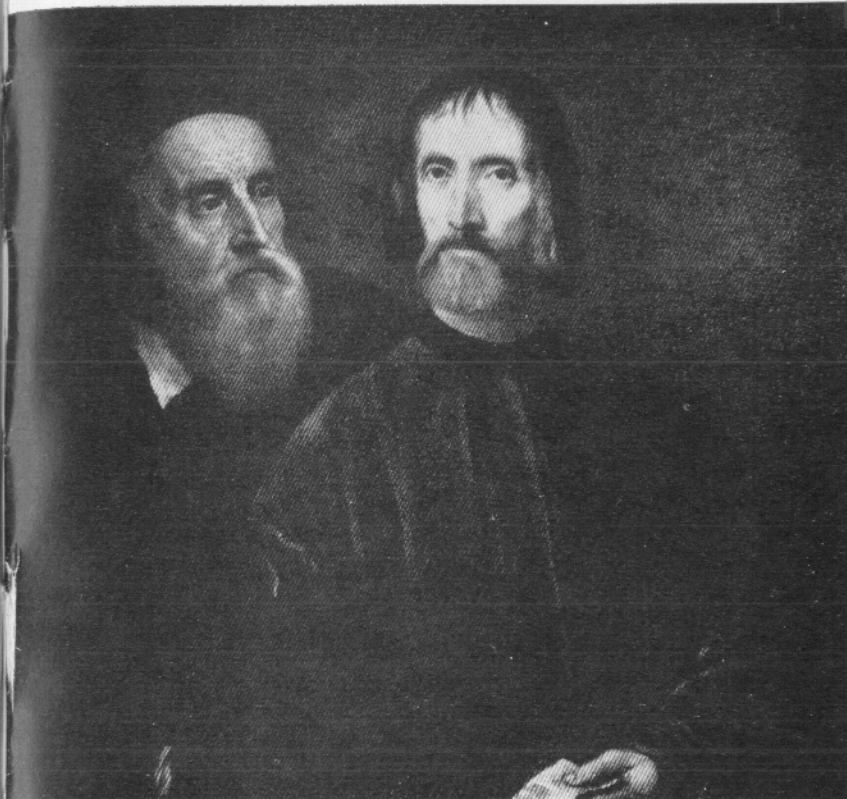
25 A. Dürer, Cisar Maxmilian, 1519



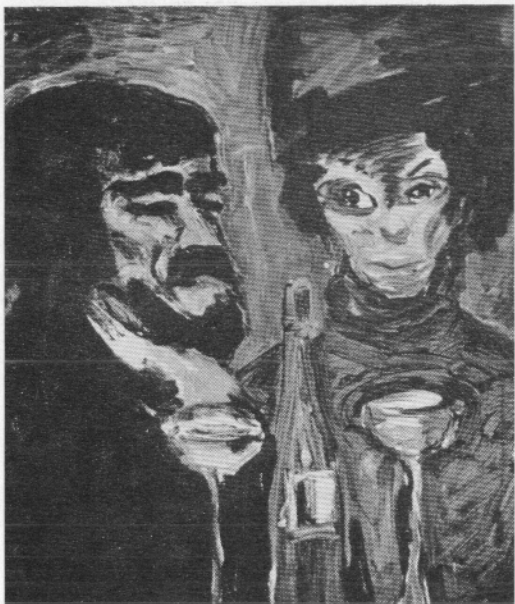
26 G. Vasari, Lorenzo Magnifico



27 Tizian, Isabella d'Este



28 Tizian, Benátský senátor a vlastní portrét



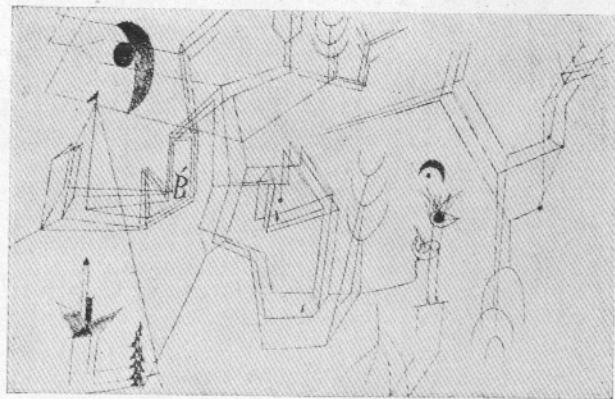
29 E. Nolde, Cikáni, 1911

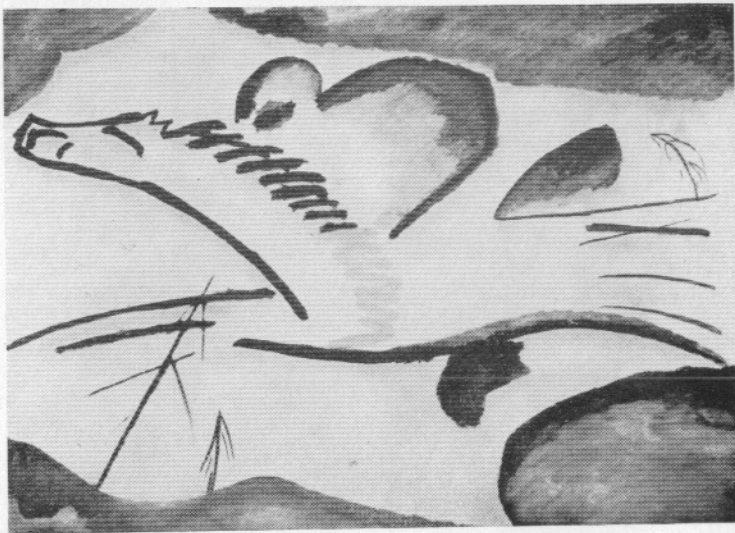
30 E. Heckel, Dva muži u stolu, 1912



31 E. L. Kirchner, Scéna z berlínské ulice, 1913

32 P. Klee, Kresba, 1918





33 V. Kandinsky, Lyrika (Jezdec), 1911

34 F. Marc, Tyroly, 1913–14



## Výběr z přeložené a původní literatury

- Th. W. Adorno, O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu, Divadlo 1964  
 Teorie polovzdělanosti, Orientace 1966  
 Teze k sociologii umění, Sociologický časopis 1967
- Fr. Antal, Florentské umění a jeho společenské pozadí, Praha 1954
- Aristoteles, Poetika, Praha 1948, 1953 a 1964
- E. Auerbach, Mimesis, Praha 1968
- V. Basch, Hlavní problémy estetiky, Praha 1924
- V. G. Bělinskij, Spisy, 5 svazků, Praha 1955  
 Dopis Gogolovi, Praha 1951
- W. Benjamin, Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti, Divadlo  
 Centralpark, Orientace 1966
- H. Brémond, Čistá poesie, Praha 1935
- J. Burckhardt, Kultura renesanční doby v Itálii, 2 sv., Praha 1912  
 Úvahy o světových dějinách, Praha 1970
- A. Comte, Sociologie, Praha 1927
- Corbusier, Kapitoly o moderní architektúře, Bratislava 1966
- N. G. Černyševskij, Estetické vztahy ke skutečnosti, Praha 1946  
 O literatuře, Praha 1955
- N. A. Dobroljubov, Vybrané literární stati, Praha 1950  
 Problémy a postavy ruskej literatury, Bratislava 1959
- B. Engels, Anti-Dühring, Praha 1954
- E. Faure, Dějiny umění, Praha 1927
- H. Focillon, Život tvarů, Praha 1936
- E. Fromm, Člověk a psychoanalýza, Praha 1967
- A. Gehlen, Duše v technickém věku, Praha 1972
- L. Goldmann, K sociologii románu, Orientace 1970  
 O sociologii románu, Bratislava 1972



- M. Guyau, Umění z hlediska sociologického, Praha 1925
- E. Hennequin, Vědecká kritika, Praha 1897
- J. G. Herder, Vývoj lidskosti, Praha 1941
- O. Hostinský, O umění, Praha 1956
- E. Chalupný, Havlíček, Obraz psychologický a sociologický, Praha 1906
- Havlíček, Prostředí, osobnost, dílo, Praha 1929
- Literární historie a sociologie, Praha 1934
- Fr. Chudoba, Kniha o Shakespearovi, Praha 1941
- K. Chvatík, Co se sociologií umění, Orientace 1967
- R. Ingarden, O štruktúre obrazu, Bratislava 1965
- O poznávání literárního díla, Praha 1967
- J. Klíma, Společnost a kultura starověké Mezopotámie, Praha 1963
- F. V. Krejčí, Sen nové kultury, Praha 1906
- Zrození básníka, Praha 1908
- Doba, Essaye, Praha 1915
- K. Krejčí, Sociologie literatury, Praha 1944
- Ch. Lalo, Krása a láska, Praha 1926
- V. I. Lenin, Stati o literatuře, Praha 1950
- M. A. Lifšic, Umělec a světový názor, Brno 1960
- G. Lukács, Velcí ruští realisté, Praha 1948
- Rozklad rozumu, Praha 1958
- Metafyzika tragédie, Praha 1967
- A. V. Lunačarskij, Umenie a revolúcia, Bratislava 1958
- K. Marx, O umění, Praha 1949
- Německá ideologie, Praha 1952
- Kapitál, Praha 1956
- K. Marx a B. Engels, O umění a literatuře, Praha 1951
- Odcizení a emancipace člověka, Praha 1967
- T. G. Masaryk, Ideály humanitní, Praha 1919
- Světová revoluce, Praha 1925
- Sebevražda hromadným zjevem společenským, Praha 1930
- Fr. Mehring, Stati o dramatu, Praha 1954
- C. W. Mills, Mocenská elita, Praha 1966
- Sociologická imaginace, Praha 1968
- Ch. Morice, O moderních podmínkách krásy, Praha 1912
- J. Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966
- L. Mumford, Technika a civilisace, Praha 1947

- J. Mysliveček, Obecná psychiatrie, Praha 1955
- Z. Nejedlý, Spisy, Praha 1948–56
- Platón, Ústava, Praha 1921
- G. V. Plechanov, Literární názory V. G. Bělinského, Praha 1946
- O úloze osobnosti v dějinách, Praha 1954
- Psychologie umění, Sborník studií, Praha 1968
- P. Pujman, O sociologii umělecké tvorby, Orientace 1967
- H. Read, Osudy moderního umění, Praha 1964
- Umenie a spoločnosť, Bratislava 1965
- Moderní doba v umění, Světová literatura 1965
- D. Riesman, Osamělý dav, Praha 1968
- J. J. Rousseau, O společenské smlouvě, Praha 1949
- J. Ruskin, Národní hospodářství v umění, Praha 1925
- Výklad o umění, Praha 1901
- A. Sainte-Beuve, Podobizny a eseje, Praha 1969
- L. L. Schücking, Sociológia literárneho vkusu, Trnava 1942
- P. Sorokin, Sociologické nauky přítomnosti, Praha 1936
- Krise našeho věku, Praha 1948
- J. Šíma, K sociologii umění, Praha 1937
- L. Stoll, K sociologii romantismu (Sborník Surrealismus v diskusi), Praha 1934
- H. Taine, Dějiny literatury anglické, Praha 1910
- Filosofie umění, Praha 1913
- O ideálu v umění, Praha 1913
- K. Teige, Jarmark umění, Praha 1936
- Svět stavby a básně, Spisy 1, Praha 1966
- G. Thompson, Aischylos a Athény, Praha 1952
- B. Václavek, Poesie v rozpacích, Praha 1930
- Česká literatura XX. století, Praha 1935
- Literární studie a podobizny, Praha 1962
- Vitruvius, Deset knih o architektuře, Praha 1953
- J. Vlček, Dějiny české literatury, Praha 1951
- J. Volek, Základy obecné teorie umění, Praha 1968
- Kapitoly z dějin estetiky, Praha 1969
- H. Wölfflin, Klasické umění, Praha 1912
- E. Zola, O románu, Essaye, Praha 1912

## Seznam vyobrazení

---

Na přední straně obálky:  
B. Cellini, Zlatá slánka, 1533–43

Na zadní straně obálky:  
V. Kandinsky, Modrý jezdec,

- 1 K. F. Schinkel, Nová strážnice, 1816–19, Berlín
- 2 M. D. Wyatt, Západní průčelí addenbrooské nemocnice, 1864–65
- 3 M. D. Wyatt, Mauzoleum E. Rothschildové, 1867, West Ham
- 4 Le Corbusier, Kaple v Ronchamp, 1955
- 5 Le Corbusier, Kresba kolektivního domu v Marseille, 1946–53
- 6 Římský portrét vousatého muže, 2. stol. před n. l.
- 7 J. H. Fragonard, Šťastné náhody Escarpolettovy
- 8 A. Watteau, Cesta na Kythéru, 1717
- 9 Fr. Boucher, Apollón zjevuje pastýřce lasse svoje božství, 1750
- 10 Bible Václava IV., po 1419
- 11 Odměňování minesängra – Graf Kraft von Taggenburg
- 12 P. Signac, Podobizna Fénéona, 1890
- 13 P. Picasso, Avignonské slečny, 1907
- 14 P. Cézanne, Listí v zelené váze, 1885–95
- 15 P. Mondrian, Modrý strom, 1908–95
- 16 P. Mondrian, Jablůň v květu, 1912
- 17 K. Malevič, Suprême, kolem 1915
- 18 C. D. Friedrich, Jedlový les s francouzským dragounem, 1812
- 19 G. Courbet, Štěrkaři, 1849
- 20 Sofokles, římská kopie originálu z let 340–330 před n. l.
- 21 J.–D. Ingres, Apotheosa Homéra, 1827
- 22 J.–L. David, Korunovace císaře Napoleona, 1906–07
- 23 B. Cellini, Zlatá slánka, 1533–43
- 24 Donatello, Sv. Marek, Or San Michele, Florencie
- 25 A. Dürer, Císař Maxmilian, 1519
- 26 G. Vasari, Lorenzo Magnifico
- 27 Tizian, Isabella d'Este
- 28 Tizian, Benátský senátor a vlastní portrét
- 29 E. Nolde, Cikáni, 1911
- 30 E. Heckel, Dva muži u stolu, 1912
- 31 E. L. Kirchner, Scéna z berlínské ulice, 1913
- 32 P. Klee, Kresba, 1918
- 33 V. Kandinsky, Lyrika (Jezdec), 1911
- 34 F. Marc, Tyroly, 1913–14

## **OBSAH**

---

### **Kapitola I.**

**Spor o sociologii umění 5**

### **Kapitola II.**

**Umění jako sociální fenomén 61**

### **Kapitola III.**

**Umělec v poli sociologie 201**

### **Kapitola IV.**

**Konzument čili problém funkcí 258**

**Výběr z přeložené a původní literatury 297**

**Seznam vyobrazení 300**

**Edice Orientace**

---

**Svazek 9**

**Jan Cigánek**

# **ÚVOD DO SOCIOLOGIE UMĚNÍ**

Přebal a obálka Jaroslav Fišer, grafická úprava František Němec. Vydal Obelisk, nakladatelství umění a architektury, jako svou 329. publikaci. Odpovědní redaktoři Jan Rous a Marta Vacková. Technická redaktorka Olga Klímová.

Z nové sazby písmem Buchtype vytiskla a štočky vyrobila Státní tiskárna, n. p., závod 1, Praha 1, Karmelitská 6. 304 strany textu, 34 černých vyobrazení. 18,44 AA, 19,11 VA. Vyšlo v Praze 1972. Náklad 6000 výtisků.

---

09/1 34/008/72 403/22/8.6. Cena výtisků 42,- Kčs