

TŘI ESEJE

Susanne K. Langerová

UMĚLECKÝ SYMBOL A SYMBOL V UMĚNÍ

Problémy sémantiky a logiky zdají se zapadat do jednoho rámce, problémy cítění do jiného. Mentalita se ovšem nějak vyvinula z primitivnějších životních procesů. Takže nějak do téhož vědeckého rámce patří. Zkoumám možnost, že **racionalita vzniká jako rozvinuté cítění**.

Taková hypotéza nás ovšem vede k možným formám cítění a nastoluje problém, jak je uchopit a abstraktně pojednat. Každá teoretická konstrukce vyžaduje model. Zvláště chcete-li proniknout do složitých struktur, potřebujete model – ne příklad, ale symbolickou formu, kterou lze manipulovat, tak aby sdělovala nebo třeba uchovala vaše představy.

Jazyk je symbolická forma racionálního myšlení. Je více než to, ale přinejmenším jej lze snadno zredukovat, tak aby prvky takového myšlení a poznání abstrahoval. Struktura diskursu vyjadřuje formy racionálního rozvažování; proto právě nazýváme takové myšlení „diskursivním“.

Pro primitivní formy myšlení však diskursivní symboly žádné vhodné modely neskýtají. Vytváření racionality přináší radikální změnu – zvláštní organizaci, snad pod vlivem velmi specializovaného vnímání nebo pod tlakem jiného kontrolního mechanismu. K vyjádření forem toho, co může být nazváno „nelogicizovaným“ duševním životem (pojem, za nějž vděčíme profesoru Henry M. Shefferovi z Harvardu), nebo toho, co se běžně nazývá „citovým životem“, je zapotřebí jiné symbolické formy.

Tato forma je po mém soudu charakteristická pro umění a je vskutku jeho podstatou i měřítkem. Je-li tomu tak, pak umělecké dílo je symbolická forma jiného druhu než ta nebo ty, které se mu obvykle přičítají. Obvykle uvažujeme umělecké dílo tak, jako že něco znázorňuje a tudíž jeho symbolickou funkci jako něco reprezentující. Já však nemám na mysli ani skryté, ani maskované znázornění. Četná díla neznázorňují vůbec nic. Budova, hrnek, melodie jsou obvykle krásné, aniž něco záměrně znázorňují; a nezáměrné znázornění se vyskytuje i ve špatných a šeredných dílech. Je-li však krásné, pak něco vyjadřuje, ne však ideu nějaké jiné věci, ale ideu cítění. Znázorňující díla, jsou-li umělecky kvalitní, jsou kvalitní z téhož důvodu jako ta neznázorňující. Mají více než jednu symbolickou funkci – znázornění, reprezentaci, která je možná dvojí, a umělecký výraz, prezentující ideje cítění.

Celá řada obtíží je spjata s tezí, že umělecké dílo je primárně výrazem cítění – výrazem v logickém smyslu, vystavujícím strukturu sensibility, emocí a vypjaté mozkové činnosti

našemu neosobnímu poznávání – to jest, **in abstracto**. Tento druh symbolizace je primárním úkolem uměleckých děl, na jehož základě nazývám umělecké dílo **výrazovou formou**.

V *Cítění a formě* jsem ji nazvala „uměleckým symbolem“. To vyvolalo vlnu nesouhlasu ze strany dvou typů kritiků – těch, kteří údajnou symbolickou funkci nepochopili a přizpůsobili vše, co jsem o ní napsala, nějaké starší známé teorii, zacházejíce s uměním buď jako s přirozeným jazykem či se **symbolistikou**, anebo zaměňující umělecký symbol se **symbolem v umění**, tak jej chápou ikonologové či moderní psychologové. Za druhé pak těch kritiků, kteří pochopili, co jsem hlásala, ale odmítali používat slova „symbol“ ve významu odlišném od ustáleného použití v běžné aktuální sémantické literatuře. Přirozeně ti, kteří pochopili, co říkám, byli ti vlivnější a jejich námitky postihly ráz a rozsah rozdílu mezi funkcí skutečného symbolu a uměleckým dílem. Ten rozdíl je větší, než jsem si původně uvědomovala. Nicméně funkce toho, co jsem nazvala „uměleckým symbolem“ – kterým je, v každém případě, umělecké dílo jako celek, a pouze tak – se symbolické funkci **podobá** více než čemu jinému. Umělecké dílo je výrazové způsobem, jakým je výrazová nějaká teze – jako pojmová formulace nějaké ideje. Výraz takové ideje může být dobrý či špatný. Podobně v uměleckém díle může být cítění vyjádřeno dobře či špatně, a podle toho je dílo dobré, chatrné nebo dokonce špatné – povšimněme si, že v posledním případě ho umělec odmítne jako **falešné**. „Významovost“ díla – pro kterou je někteří autoři z počátku dvacátého století nazvali „významovou formou“ – je v jeho výrazu. Protože však **signifikace** není jeho sémantickou funkcí – rozhodně **není** umělecké dílo žádným signálem – dávám přednost frázi profesora Melvina Readera, kterou v recenzi *Cítění a formy* navrhl: „výrazová forma“. To, podle něho, by byl lepší termín než „umělecký symbol“. Od té doby jej používám. Podobně, profesor Ernest Nagel odmítal nazývat to, co dílo vyjadřuje, „významem“, poněvadž nejde o „význam“ v přesném smyslu slova, známém sémantikům; od té doby hovořím o **smyslu** výrazové formy. Je to příhodnější, protože dílo může kromě toho mít **významy**.

Jelikož umělecké dílo je výrazová forma, trochu jako symbol, a má smysl, který je trochu jako význam, tak vytváří i logickou abstrakci, ne však běžným způsobem jako skutečné symboly – spíše je to pseudoabstrakce. Nejlépe všecku tuto pseudosémantiku pochopíme, budeme-li uvažovat, co umělecké dílo je a co dělá, a budeme-li je pak porovnávat s jazykem a zjišťovat, jak s jazykem (či s jinou přirozenou symbolikou) nakládá.

Výrazovou formou či uměleckým symbolem jsou, jak jsem již uvedla, sama umělecká díla, tak jak se jeví našemu zraku (v zájmu jednoduchosti zůstaňme v říši výtvarného umění). Je to viditelná forma, přelud vytvořený z barev rozprostřených na nějakém podkladě. Barva a podklad zmizí. Obraz nevidíme jako kus potřísněného plátna, stejně tak jako ve filmu nevidíme plátno, na němž se míhají stíny. Ať už jsou na něm věci, nebo osoby, předkládá obraz nějaké objekty ve zcela vytvořeném prostoru. Tyto objekty obrazový prostor definují a organizují, a vlastně ho tvoří; v důsledku jejich vyvážené či napjaté interakce se zdá, že čistě vizuální prostor žije. Čáry, které je oddělují (jež mohou být fyzicky nakreslené nebo myšlené), vytvářejí rytmickou jednotu, protože to, co oddělují, uvádějí také do vzájemného vztahu, až po úplnou integraci. Je-li obraz zdařilý, prezentuje nám něco, co se zcela náležitě, třebaže metaforicky nazývá „živoucí formou“.

Slovo „forma“ konotuje mnoha lidem představu mrtvé, prázdné schránky, formalitu bez smyslu, jakýsi povinný kompliment a někdy dokonce vnucované pravidlo, s nímž se jednání, řeči a díla musejí **konformovat**. Mnozí lidé, hovoříce o uměleckých formách, jako je sonátová forma či rondo v hudbě, francouzská balada v poezii apod., považují formu za sadu předpisů. Ve všech těchto případech slovo „forma“ denotuje cosi obecného, abstraktní pojem, který lze na různých příkladech exemplifikovat. Takový je legitimní a široce rozšířený význam „formy“. Není to však ten význam, který měli na mysli Bell a Fry a ježž předkládám zde. Když hovořili o „významové formě“ (anebo, jak bych řekla nyní, o „výrazové formě“), měli na mysli viditelnou, individuální formu, vytvořenou interakcí barev, čar, povrchů, světla a stínů, nebo čehokoli, co vstoupilo do specifického díla. Používali toho slova ve smyslu něčeho **zformovaného**, tak jako oblaka se někdy zformují do nádherných obrazců měkké barvy a rozplývavých kontur, jako rostoucí výhonky kapradí se formují do spirály jako svinuté péro, jako je hrnec formován z hlíny a krajina z barevných skvrn. Může to být solidní materiální forma, jako je hrnec, nebo iluzorní objekt, jako je Hamletova lasička z mraku. Je to však forma pro vnímání.

Umělecké dílo je taková individuální forma, přímo předložená vnímání. Je to však zvláštní druh formy, neboť se zdá být něčím víc než vizuálním jevem – dokonce se zdá, že je obdařena jakýmsi životem, nebo že je nasycena pocity, nebo že nabízí pozorovateli něco víc než uspořádaná smyslová data, třebaže žádným skutečným praktickým objektem není. Nese s sebou něco, co lidé někdy nazývají kvalitou (Clive Bell nazýval „významovou formu“ kvalitou) – někdy emocionálním obsahem či emocionálním zabarvením díla, nebo prostě jeho životností. To právě nazývám **uměleckým smyslem**. Není to jedna z kvalit, které lze v díle rozeznat, i když ji vnímáme s bezprostředností kvalitativního zážitku; umělecký smysl je **vyjádřen**, podobně jako je význam vyjádřen ve skutečném symbolu, a přece ne zcela tak. Analogie je dost silná na to, aby byla legitimní, třebaže je snadno zavádějící, nazveme-li umělecké dílo uměleckým symbolem.

Nicméně rozdíly mezi uměleckým a skutečným symbolem jsou svrchovaně zajímavé a důležité, poněvadž osvětlují vztahy panující mezi mnoha druhy symbolů anebo jevů, které se tak nazývají, a ukazují, na kolika různých rovinách mohou symbolické či pseudosymbolické funkce spočívat. Myslím, že výzkum umělecké výrazovosti ukazuje na potřebu pružnější, to jest obecnější definice „symbolu“, než je ta, která platí v současné sémantice a analytické filosofii. Tento problém však raději odložíme na později. Prozatím nazývejme **skutečným symbolem** to, co odpovídá nejstriktnější definici. Tady je definice navržená Ernestem Nagelem v jeho stati „Symbolika a věda“: „Symbolem rozumím jakýkoli úkaz (nebo typ úkazu), obvykle lingvistického rázu, o němž se předpokládá, že označuje něco jiného na základě tiché či výslovné konvence nebo jazykových pravidel.“

Slovo, řekněme nějaké běžné podstatné jméno, je symbolem tohoto druhu. Řekla bych, že sděluje nějaký pojem, a odkazuje, respektive denotuje něco, co takový pojem exemplifikuje. Slovo „člověk“ sděluje to, co nazýváme pojmem člověka, a denotuje každou bytost, která tento pojem exemplifikuje, to jest každého člověka.

Nuže, slova – naše nejznámější a nejužitečnější symboly – se obvykle neužívají izolovaně, ale v situačních pojmových komplexech, a odkazují k faktům či možnostem nebo dokonce k nemožnostem: tyto větší jednotky jsou deskriptce a výroky a jiné formy **diskursu**.

V diskursu přichází do hry další funkce symbolu, přítomná sice, ne však zřejmá při používání slov čistě k pojmenování věcí. Touto další funkcí je výraz představ o věcech. Věc nelze pouhým pojmenováním tvrdit, pouze zmínit. Jakmile něco tvrdíte, symbolizujete nějaký vztah mezi pojmy věcí, nebo třeba věcí a vlastností, jako například: „Hrozny jsou kyselé.“ „Všichni lidé jsou si od narození rovni.“ „Nesnáším logiku.“ Tvrzení samozřejmě nemusejí být pravdivá – to jest, nemusejí nás odkazovat k faktům. To nás přivádí ke druhé velké funkci symbolů, kterou není odkazovat k věcem a komunikovat fakta, ale vyjadřovat ideje; a to zase zahrnuje hlubší psychologický proces, formulaci idejí či představy samé. Představa – propůjčování formy a spojitosti, jasnosti a proporcionality našim dojmům, vzpomínkám a předmětům úsudku – je počátkem veškeré racionality. Představa sama obsahuje elementární principy poznání: že předmět myšlení si podržuje svou identitu (s Aristotelem řečeno, „ $a = a$ “), že může být v mnoha vztazích k jiným věcem, že alternativní možnosti se vzájemně vylučují a jedno rozhodnutí že vede ke druhému. Představa je prvním předpokladem myšlení.

Tento základní intelektuální proces chápání věcí v souvislostech patří po mém soudu do téže hluboké vrstvy psýchy jako symbolizace sama. Je to vrstva, v níž se rodí imaginace. Animální inteligence či reakce na znaky je v tom samozřejmě zaostalejší. Proces symbolické prezentace je počátkem lidské mentality, „psýchy“ v přesném smyslu slova. Snad se tento počátek odehrává v tom stadiu rozvoje nervového systému, kdy vzniká řeč a s řečí svrchovaný talent **představivosti**.

Reakce na stimuly, adaptace na podmínky se může odehrávat bez jakékoli představivosti. Myšlenka vzniká až tam, kde ideje nabyly tvaru a skutečné či možné podmínky vyvstaly v obraznosti. Slovo „obraznost“ obsahuje klíč k novému světu: obraz. Myslím, že populární pojetí obrazu jako repliky smyslových impresí vedlo k tomu, že epistemologům všeobecně uniká jejich nejdůležitější rys, že totiž jsou symbolické. Proto mohou být, ve smyslovém ohledu, takřka nepopsatelně vágní, prchavé, fragmentární či pokřivené; mohou být smyslově zcela nepodobné tomu, co reprezentují. Matematické vztahy uvažujeme v obrazech, které jsou pouhými arbitrárně postulovanými symboly; ale jsou to naše matematické obrazy. Mohou být vizuální, auditivní, mohou být jakékoliv, ale funkčně zůstávají obrazy, artikulujícími logické relace, které jejich prostřednictvím uvažujeme.

Značná referenční a komunikační důležitost symbolů vedla sémantiky k tomu, aby považovali tyto funkce za jejich definující náležitosti – to jest k tomu, pokládat symbol v podstatě za znak zastupující něco jiného a používaný k tomu, aby tuto věc reprezentoval v diskursu. V důsledku tohoto zaujetí zanedbali nebo zcela pominuli primitivnější funkci symbolu, kterou je formulovat zkušenost především jako něco představitelného – fixovat entity i formulovat fakta a faktům podobné prvky myšlení nazývané „fantaziemi“. Touto funkcí je **artikulace**. Symboly artikulují ideje. I tak arbitrárně stanovené symboly, jako jsou pouhá jména, slouží tomuto účelu, poněvadž cokoli je pojmenováno, stává se entitou v myšlenkách. Unitární symbol to automaticky vykrajuje jako jednotku ve schématu světa.

Vraťme se nyní k uměleckému symbolu. Uvedla jsem již, že je to symbol v poněkud zvláštním smyslu, protože vykonává některé symbolické funkce, ne však všechny; zejména, že nic jiného nezastupuje a neodkazuje k ničemu, co stojí mimo něj. Podle běžné definice „symbolu“ by umělecké dílo nemělo být jako symbol klasifikováno vů-

bec. Tato obvyklá definice však přehlíží jeho největší intelektuální hodnotu a, po mém soudu, základní funkci – schopnost formulovat zkušenost a objektivně ji prezentovat ke kontemplaci, logické intuici, k poznání a k pochopení. To je artikulace či logická exprese. A tuto funkci vykonává každé dobré umělecké dílo. Vytváří zdání cítění, subjektivní zkušenosti, ráz takzvaného „vnitřního života“, jež diskurs – běžné používání slov – je zcela neschopen artikulovat a k němuž tudíž můžeme odkazovat obecným a zcela povrchním způsobem. Aktuálně pociťovaný proces života, propletené a co chvíli se posunující tenze, plynutí a ploužení, puzení a přímočarost vášní a nade vším rytmická kontinuita naší subjektivity – to všechno odporuje výrazové síle diskursivního symbolismu. Myriady forem subjektivity, ten nekonečně komplexní pocit života nelze sdělit ligvisticky, to jest prohlášením. Ale právě on vychází na světlo v dobrém uměleckém díle (a nemusí to být nezbytně „veledílo“; jsou tisíce děl, které jsou dobré umění, aniž to jsou vznešené činy). Umění je výrazová forma a vitalita ve všech jejích projevech od čiré citlivosti k nejsložitějším fázím uvědomění a emocionality je to, co může vyjádřit.

Ale co se míní tím, že nekonotuje pojem ani nedenotuje jeho případy? Tím chci říci, že skutečný symbol, jako je slovo, je pouze znak a že v oceňování jeho významu náš zájem slovo překračuje a míří k pojmu. Slovo je pouhý nástroj. Jeho význam tkví jinde a jakmile jsme pochopili jeho konotaci nebo idfentifikovali něco jako jeho denotát, už slovo nepotřebujeme. Ale umělecké dílo nám neukazuje k významu ležícímu za jeho přítomností. Toho, co je vyjádřeno, se nelze zmocnit mimo smyslovou či poetickou formu, která to vyjadřuje. V uměleckém díle máme přímou prezentaci cítění, nikoli znak, který k němu ukazuje. Proto je „významová forma“ zavádějící a matoucí termín: umělecký symbol neoznačuje, ale pouze artikuluje a prezentuje svůj emotivní obsah; odtud ten zvláštní dojem, jenž se nás vždycky zmocňuje, že cítění je v krásné a integrální formě. Dílo zdá se být prostoupeno emocí či náladou nebo jinou vitální zkušeností, kterou vyjadřuje. Proto je nazývám „výrazovou formou“ a tomu, co nám formuluje, neříkám význam, ale **smysl**. Smysl umění je vnímán jako něco přítomného v díle, jím artikulovaného, a ne dále abstrahovaného; tak jako **smysl** mýtu či skutečné metafory neexistuje mimo její imaginativní výraz.

Dílo jako celek je obrazem cítění, jenž může být nazván uměleckým symbolem. Je to jediná organická kompozice, což značí, že její prvky nejsou nezávislé konstituenty, vyjadřující svým vlastním způsobem různé emocionální ingredience – tak jako jsou slova konstituenty diskursu, mající svoje vlastní významy, které pak skládají celostný význam diskursu. Jazyk je **symbolistický**, je to systém symbolů s definovatelnými, třebaže dost elastickými významy a s pravidly kombinace, jimiž se větší jednotky – fráze, věty, celé promluvy – mohou skládat a vyjadřovat podobně vytvářené ideje; naopak umění symbolistické není. Prvky díla se vždycky s totálním obrazem nově tvoří, a i když je možné analyzovat, čím do obrazu přispěly, není možné jim přisoudit žádnou část z celkového smyslu. To je charakteristické pro organickou formu. Smyslem uměleckého díla je jeho „život“, jenž je stejně jako skutečný život nedělitelný. Kdo může říct, kolik života přirozeného organismu je v plicích a kolik v nohách, nebo kolik by nám přibylo života, kdybychom ještě mohli vrtět čiperným ocáskem? Umělecký symbol je jednotný a jeho **smysl** nesestává z dílčích symbolických hodnot. Je po mém soudu tím, co Cecil Day Lewis nazval „poetickým obrazem“, tím, co někteří malíři, statečně bojující proti populárním

falešným představám, nazývají „absolutním obrazem“. Je to objektivní forma pocitu života vyjádřená prostorově, hudební frází či jiným fiktivním a plastickým médiem.

Konečně přistupujeme k tématu slibovanému v názvu této přednášky. Je-li umělecký symbol jednotný a nedělitelný a jeho smysl není nikdy složen z dílčích příspěvků ke smyslu, jak naložit s faktem, že mnoho umělců vtěluje do svých děl symboly? Je snad chyba interpretovat jisté prvky básní či obrazů, románů a tance, jako symboly? Mýlí se snad všichni ti symbolisté, imажinisté, surrealisté a nesčetní náboženští malíři a básníci před nimi – jsou snad všichni, kromě nás chytráků, vedle jak ta jedle?

Symboly se zajisté v umění vyskytují a v mnoha případech, ne-li v jejich většině, jsou významnou součástí díla, které je zahrnuje. Někteří umělci pracují s celým sročením symbolů; od známých aureol svatosvatých postav ke strašným figurám *Guerniky*, od průhledné růže ženství či lilie cudnosti k osobním symbolům T. S. Eliota, někdy koncentrických jako souprava stolků, používají malíři a básníci symbolů. Ikonografie je úrodné pole výzkumu a tam kde nenajde žádné symboly vlivologů posedlý historik, zjistí literární vědec v Bloomovi symbol Mojžíše a psychologičtěji orientovaní vědci zase najdou v Mojžíšovi symbol zrození.

Pravdu mohou mít všichni. Jedna epocha si ve výtvarných, divadelních i tanečních symbolech libuje, jiná se bez nich téměř obejde; ale fakt, že symboly i celé systémy symbolů (jako je gestický symbolismus hinduistického tance) se v uměleckých dílech mohou vyskytovat, je rozhodně zjevný.

Všechny tyto prvky jsou ovšem pravé symboly: mají svoje významy, a významy lze formulovat. Symboly v umění konotují svatost, hřích, znovuzrození, ženství, lásku, tyranii atakdále. Tyto významy vstupují do uměleckého díla jako prvky tvořící a artikulující jeho organickou formu; právě tak jako námět – ovoce na míse, koně na pobřeží, poražený vůl či plačící Magdaléna – vstupují do jeho konstrukce. Symboly užité v umění leží na sémantické rovině odlišné od díla, které je obsahuje. Součástí jeho smyslu nejsou jejich významy, nýbrž prvky formy, která má smysl, výrazové formy. Významy zahrnutých symbolů mohou dílo obohacovat, prohlubovat, mohou opakovat či reflektovat, mohou posilovat jeho transcendující nerealističnost, dokonce mohou zcela změnit jeho rovnováhu. Fungují však tak, jak je u symbolů obvyklé: znamenají něco za tím, co samy prezentují. Je smysluplné se tázat, co značí Nebeský pes či hnědé dívky moře či Yeatsovo Byzantium, ačkoli v básni, kde symbolů je použito dokonale, je to obvykle zbytečné. Musí-li být interpretace provedena nebo bude-li v recepci totálního básnického obrazu pominuta, záleží převážně na čtenáři. Pro nás je důležité, že symbol vyskytující se v umění konotuje doslovný význam (někdy více než jeden).

Užití symbolů v umění je, zkrátka a dobře, konstrukční princip – postup, v nejobecnějším smyslu toho slova. Je však rozdíl, který teoretikům často uniká, mezi konstrukčními a uměleckými principy. Uměleckých principů je málo: tvorba toho, co lze nazvat „přeludem“ (tento pojem by bylo možno dlouho diskutovat, a na to nemáme čas; soudím však, že kdo je ve styku s uměním, ví, co mám na mysli), dosažení organické jednoty či „životnosti“ a artikulace cítění. Tyto umělecké principy dokládá každé dílo, které si zaslouží přívlastek „umělecké“, i když třeba není velké, ani v běžném smyslu slova „originální“ (například tvar anonymních děl antických hrnčírů byl zřídka originální). Na druhé straně konstrukční principy jsou velmi četné; ty nejdůležitější nám dodaly základní postu-

py a vedly k Velké Tradici v umění. Znázorňování v malířství, diatonická harmonie v hudbě či metrická versifikace v poezii jsou příklady takových hlavních kompozičních postupů. Dokládají je tisíce děl, a přece nejsou neodmyslitelné. Malířství se může vystříhat znázornění, hudba může být atonální a poezie může být poezií i bez metrického lešení.

Vzrušené prosazování a exploatace nového konstrukčního postupu – obvykle na protest proti tradičním postupům, využívaným tak, až se téměř vyčerpaly anebo podlehly zkáze – je revoluce v umění. Umění za našich dnů oplývá revolučními principy. Symboly, shluky metaforických obrazů, nepřímá tematika, snové prvky namísto výjevů a situací z bdělého života, často jedno prezentované prostřednictvím druhého, nám opatřily celou pokladnici motivů, které si vyžadují specifický způsob pojednání, a výsledkem je nový úsvit v umění. S tím, jak se rozvíjejí nové tvůrčí a výrazové postupy, se odhazuje celý starý způsob vidění a slyšení a myšlení ve slovech. Při tomto vzrušení je přirozené, že mladí – myslím mladé duchem, kteří nezbytně už nejsou zralí pro vojenskou službu nebo na vdavky – mají pocit, že jsou ta generace, která konečně objevila principy umění, jež do této chvíle umění trpělo pod nějakým inkubem, pod falešnými zavrženímhodnými principy, takže dosud žádného čistého a dalšího rozvoje schopného umění nebylo. Samozřejmě že se mýlí, ale co z toho? Stejně se mýlili i jejich předchůdci – italská Camerata, angličtí Jezerní básníci, malíři rané renesance –, kteří vynalezli nové principy umělecké organizace a domnívali se, že první objevili jak malovat, jak skládat tu pravou hudbu či skutečnou poezii. My, kteří filosofujeme o umění a snažíme se pochopit jeho poslání, si těchto rozdílů musíme být vědomi.

Shrnout lze tedy tak, že rozdíl mezi uměleckým symbolem a symbolem užitým v umění není jen rozdílem funkce, ale druhu. Symboly vyskytující se v umění jsou symboly v běžném smyslu, i když vykazují nejružnější stupně komplexnosti, od nejjednodušší přímocárosti k extrémní nepřímosti, od jedinečnosti ke vzájemnému hlubokému průniku, od dokonalé průzračnosti k nejhustšímu přetížení významy. Mají význam v plném smyslu slova, jaký by akceptoval každý sémantik. A tyto významy, stejně jako obrazy, které je sdělují, vstupují do uměleckého díla jako prvky jeho kompozice. Slouží k vytvoření díla, výrazové formy.

Na druhé straně, umělecký symbol **je** výrazovou formou. Není to symbol ve známém plném smyslu, poněvadž nesděluje nic co leží mimo něj. Proto nelze striktně říci, že má význam; to co má, je smysl. Je to symbol ve zvláštním a odvozeném smyslu, protože neplní všechny funkce skutečného symbolu: formuluje a objektivizuje zážitek pro přímé intelektuální vnímání nebo pro intuici, ale neabstrahuje žádný pojem pro potřeby diskursivního myšlení. Jeho smysl je viditelný v něm; a ne, jako význam ve skutečném symbolu, jeho prostřednictvím, ale oddělitelně od znaku. Symbolem v umění je metafora, obraz se zjevným či skrytým výslovným významem; umělecký symbol je absolutní obraz – obraz toho, co jinak by bylo iracionální, neboť je to výslovně nesdělitelné: přímé vědomí, emoce, vitalita, osobní identita – život žitý a cítěný, matrice mentality.

(1956)

POZNÁMKA O FILMU

Tady máme co činit s novým uměním. Pár desítek let se nezdálo být ničím víc než novým technickým prostředkem ve sféře dramatu, novým způsobem, jak uchovávat a prodávat divadelní inscenace. Jeho dosavadní vývoj však už tuto domněnku vyvrátil. Projekční plátno není jeviště a to, co se v koncepci a realizaci filmu vytváří, není hra. Bylo by předčasné systematizovat teorii tohoto nového umění, které však už v této své počáteční fázi vykazuje – podle mého soudu nade vši pochybnost – nejenom novou techniku, ale také nový poetický způsob.

Mnoho materiálu pro následující úvahy shromáždili čtyři studenti mého někdejšího semináře na pedagogické fakultě Kolumbijské univerzity,¹⁾ kteří mi laskavě dovolili použít jejich zjištění. Rovněž jsem zavázána panu Robertu W. Sowersovi, také účastníkovi tohoto semináře, jehož práce vedla přinejmenším k jednomu cennému závěru, že totiž fotografie, lhostejno jakkoli aranžovaná, seříznutá či retušovaná, musí se **zdát faktická**, neboli, jak to nazýval, „autentická“.

Podstatné závěry, pro moji potřebu, které moji čtyři spolupracovníci demonstrovali, byly: za prvé, že struktura filmu není dramatická, ale že je bližší vyprávění než dramatu, a za druhé, že umělecké možnosti filmu se ozřejmily až poté, co byla zavedena pohyblivá kamera.

Pohyblivá kamera rozloučila projekční plátno od jeviště. Přímočaré snímání jevištního jednání, dříve nazírané jako jediná umělecká technika filmu, se nadále jeví jako technika speciální. Herec filmového plátna není ovládán jevištěm ani divadelními konvencemi, ale má svou vlastní říši a své vlastní konvence – dokonce ho ani není zapotřebí. Dokumentární film je významný vynález. A kreslený film nezahrnuje pouze „jedna-
jící“ lidi.

Skutečnost, že film mohl dosáhnout dosti vysokého stupně rozvoje jakožto němé umění, v němž řeč musela být redukována a koncentrována do krátkých a pečlivě rozmístěných titulků, byla dalším ukazatelem, že to prostě není drama. Film používal pantomimy a jeho první estetické jevy považovali za bytostně pantomimický. Jenže film není pantomima; pohltil to prastaré populární umění, tak jako pohltil fotografii.

Jedna z nejnapadnějších charakteristik tohoto nového umění je, že se zdá být všežravé, schopné asimilovat nejrozmanitější materiály a obrátit je ve své vlastní prvky. S každým novým vynálezem – ať už šlo o montáž, zvukovou stopu nebo technicolor – spustili jeho obdivovatelé vystrašený křik, že teď musí být jeho „umění“ ztraceno. Protože každá taková novinka je samozřejmě promptně exploatována dřív, než je technicky zdokonalena, a předváděna je v nejsyrovějším stavu jako populární senzace v záplavě nesmyslných kompozic, zásobujících show-business, zvedne se v souvislosti s každou důležitou inovací přílivová vlna obzvlášť mizerného braku. Umění však jde dál. Spolyká všechno: tanec, bruslení, drama, panorama, kreslené seriály, hudbu (hudbu potřebuje téměř vždy).

1) Pánové Joseph Pattison, Louis Forsdale a William Hoth a paní Virginia E. Allenová. Pan Hoth je nyní lektorem angličtiny na Cortlandské státní pedagogické fakultě (stát New York); ostatní tři učí na Kolumbijské pedagogické fakultě.

Při tom všem zůstává poetickým uměním. Ale není žádným z těch poetických umění, jaké jsme poznali dosud; vytváří primární iluzi – virtuální historii – svým vlastním způsobem.

Je to, v podstatě, **snový způsob**. Tím nemyslím, že kopíruje sen ani že navozuje stav denního snění. Vůbec ne; ne víc než literatura oživuje paměť nebo nás vede k přesvědčení, že **my** si vzpomínáme. Umělecký způsob je **způsob zdání**. Beletrie je „jako“ paměť v tom, že je projektována, aby vytvořila završenou zkušenostní formu, „minulost“ – ne čtenářovu, ani spisovatelovu, ačkoli ten by si na ni mohl činit nárok (je to, stejně jako použití skutečné paměti jakožto modelu, literární prostředek). Drama je „jako“ jednání v tom, že je kauzální, že vytváří totální bezprostřední zkušenost, osobní „budoucnost“ či Osud. Film je „jako“ sen způsobem své prezentace: tvoří virtuální přítomnost, řád nezprostředkovaného přeludu. Takový je snový způsob.

Nejnápadnější formální charakteristikou snu je, že snící je vždy v jeho středu. Místa se střídají, osoby jednají a hovoří, mění se nebo se vytrácejí – vytanují fakta, situace se rozvíjejí, předměty vcházejí do zorného pole nabývajíce zvláštní důležitosti – obyčejné věci, neobyčejně však cenné nebo hrozné – a mohou být nahrazovány jinými, které se k nim vztahují pocitově, ne nezbytně přirozenou blízkostí. Ale snící je stále „zde“, má ke všem událostem takřkajíc stejnou vztahovou distanci. Věci se mohou dít kolem něho nebo se mu mohou odvíjet před očima; může jednat nebo může chtít jednat, může trpět či meditoval, **bezprostřednost** všeho ve snu je však pro něho konstantní.

Tato estetická zvláštnost, tento vztah ke vnímaným věcem charakterizuje **snový způsob**: právě jej pohyblivý obraz přejímá a jeho prostřednictvím tvoří virtuální přítomnost. Ve svém vztahu k obrazům, jednání a událostem, tvořícím příběh, zaujímá kamera místo snícího.

Kamera však **není** snící. Ve snu jsme obvykle aktivní. Kamera (a její doplněk – mikrofon) není sama „v“ obraze. Je to oko myslí a nic jiného. Ani struktura obrazu (pokud je umělecký) nebude pravděpodobně snová. Je to poetická kompozice, koherentní, organická, ovládaná pevně koncipovaným cítěním, ne diktovaná aktuálními emocionálními tlaky.

Základní abstrakcí, kterou snový způsob vytváří virtuální historii, je bezprostřednost zážitku, „dannost“, nebo slovy pana Sowerse „autenticita“. Tu právě filmové umění abstrahuje ze skutečnosti, z našeho skutečného snění.

Vnímatel filmu se dívá prostřednictvím kamery; jeho stanoviště se pohybuje s ní, jeho mysl je všudypřítomná. Kamera je jeho oko (tak jako mikrofon je jeho ucho – a není důvodu, proč by oko myslí a ucho myslí musely být stále pospolu). **Zaujímá místo snícího**, ale ve zcela objektivizovaném snu, sjednoceném, kontinuálně probíhajícím, významovém **přeludu**.

Takto koncipován, je dobrý film uměleckým dílem podle všech standardů vztahujících se k umění obecně. Sergej Ejzenštejn hovoří o dobrých a špatných filmech jako o „živoucích“ a „neživotných“²⁾; o filmových záběrech jako o „prvcích“³⁾, jež se spojují do „obrazů“, které jsou „objektivně neprezentovatelné“ (nazvala bych je básnickými

2) Sergei M. Eisenstein, *The Film Sense*. New York 1942, s. 17.

3) Tamtéž, s. 4.

impresemi), ale jsou to větší prvky složené z „reprezentací“, ať už montáží, symbolickým jednáním nebo jinými prostředky.⁴⁾ Celek je ovládán „počátečním generálním obrazem, jenž se původně tvůrčímu umělci rýsoval před očima“⁵⁾ – matricí, určující formou; a je to ona (a ne, je třeba podotknout, umělcova emoce), která bude evokována v mysli diváka.

Ejzenštejn nicméně věřil, že filmový divák je nějakým zvláštním způsobem vyzýván, aby používal své imaginace, aby si vytvářel svůj vlastní zážitek příběhu.⁶⁾ To je po mém soudu známkou mocné filmové iluze, kterou film tvoří nikoli z věcí, které se dějí, nýbrž z dimenze, ve které se dějí – tedy **virtuální** tvůrčí imaginace; neboť se **zdá**, že jde o vlastní výtvar, o přímý vizionářský zážitek, o „sněnou realitu“. Pro Ejzenštejna, jako pro většinu umělců, byl virtuální zážitek zcela očividným faktem.⁷⁾

Skutečnost, že film není plastické dílo, ale poetická prezentace, vysvětluje jeho schopnost asimilovat nejrůznější materiály a transformovat je do neobrazových prvků. Film stejně jako sen očarovává a zaplétá všechny smysly; dosahuje své základní abstrakce – přímé přeludovosti – nejen vizuálními prostředky, ačkoli ty jsou výsostné, ale i slovy, která člení vizi, a hudbou, která podporuje jednotu jeho proměnlivého „světa“. Potřebuje četné, často konvergentní prostředky, aby vytvořil kontinuitu emoce, která jej drží pohromadě, zatímco jeho vize bloudí prostorem a časem.

Je příznačné, že Ejzenštejn čerpá svůj diskusní materiál spíše z epické než z dramatické poezie; z Puškina spíše než z Čechova, z Milтона spíše než ze Shakespeara. To nás vrací zpět k věci, které si studenti mého semináře povšimli: že román se filmové adaptaci podvoluje ochotněji než drama. Po mém soudu je to tím, že vyprávěný příběh není třeba tolik „rozrušit“, aby se stal filmovým přeludem, protože sám nemá žádný rámec fixního **prostoru**, jakým je jeviště; jedna z estetických zvláštností snu, kterou film přejímá, je povaha jeho prostoru. Snové události jsou prostorové – často jsou prostorem intenzivně zaujaté – vzdálenostmi, nekonečnými cestami, bezednými roklami, věcmi příliš vysokými, příliš blízkými, příliš dalekými – ale v žádném totálním prostoru se neorientují. Totéž platí o filmu, což jej odlišuje – navzdory jeho vizuálnímu rázu – od výtvarného umění: **jeho prostor vyvstává a mizí**. Vždycky je to sekundární iluze.

Skutečnost, že film má nějaký vztah ke snu, že jeho modus je mu vlastně podobný, postrehli mnozí, někdy z uměleckých, jindy z mimouměleckých důvodů. R. E. Jones zaznamenal jeho nezávislost nejen na prostorovém, ale i na časovém omezení. „Filmy,“ prohlásil, „jsou naše myšlenky, které je vidět a slyšet. Plynou v rychlé posloupnosti obrazů, přesně jako naše myšlenky, a jejich rychlost, i s prostřihy do minula – jako prudké

4) Tamtéž, s. 8.

5) Tamtéž, s. 31.

6) Tamtéž, s. 33: „...divák je zatažen do tvůrčího aktu, v němž jeho individualita není podřízena individualitě autorské, ale je otevřena, tak aby postupně splynula s autorským záměrem, právě tak jako individualita velkého herce s individualitou velkého dramatika ve tvorbě klasického scénického obrazu. Ve skutečnosti každý divák ... si vytváří obraz v souladu s reprezentační směrnicí, vytyčenou autorem, která ho vede k pochopení a k zážitku autora tématu. Je to též obraz, který plánoval a vytvořil autor, ale tento obraz si zároveň vytváří divák sám.“

7) Srov. výrok Ernesta Lindgrena na adresu pohyblivé kamery: „Je to vlastní divákova mysl, která se pohybuje.“ Ernest Lindgren, *The Art of the Film*. London 1948, s. 92.

návaly paměti – a jejich náhlý přechod od jednoho subjektu ke druhému se velmi těsně blíží rychlosti našeho myšlení. Mají rytmus myšlenkového proudu a stejnou podivnou schopnost pohybovat se vpřed i vzad prostorem i časem. ... Jsou projekcí čiré myšlenky, čirého snu, čirého vnitřního života.⁸⁾

„Sněná relita“ na filmovém plátně se může pohybovat vpřed i vzad, protože to vskutku je věčná a všudypřítomná virtuální přítomnost. Dramatické jednání míří neúprosně vpřed, poněvadž tvoří budoucnost, Osud; snový způsob je jedno nekonečné Teď.

(1953)

KULTURNÍ VÝZNAM UMĚNÍ

Každá kultura si vytváří nějaký druh umění, tak jako si vytváří jazyk. Některé primitivnější kultury nemají žádnou skutečnou mytologii ani náboženství, všechny však mají nějaké umění – tanec, písně, design (někdy pouze na nástrojích nebo na lidském těle). Zejména tanec zdá se být nejstarším uměním.

Pradávný všudypřítomný ráz umění ostře kontrastuje s převládající představou, že umění je luxusní produkt civilizace, kulturní přízdoba, společenské pozlátko.

Více je na místě názor zastávaný většinou umělců, že umění je sukus lidského života, nejpravdivější záznam vhledu a cítění a že i ta vojensky či ekonomicky nejsilnější společnost je bez umění chudá v porovnání s kmenem divošských malířů, tanečníků a totemových řezbářů. Kdekoli společnost vskutku dosáhla kulturnosti (v etnologickém smyslu slova, ne v populárním smyslu „společenské formy“), zplodila umění, a to ne až v pozdním stadiu rozvoje, ale na samém svém počátku.

Umění vskutku je průkopníkem lidského rozvoje, společenského i individuálního. Vulgarizace umění je nejjistějším symptomem etnického úpadku. Rozkvět nového umění nebo třeba jen velkého a radikálně nového stylu je vždycky svědectvím mladého a silného ducha, ať kolektivu, či jednotlivce.

Ale co vlastně to umění je, že hraje tak vedoucí roli v lidském vývoji? Není to intelektuální činnost, ale je pro intelektuální život potřebné; není to náboženství, ale s náboženstvím roste, slouží mu a do značné míry je determinuje.

Nemůžeme tu dlouze diskutovat, co se za podstatu umění prohlašuje, jaká je jeho povaha či jeho definující funkce; v jediné přednášce zabývající se jedním aspektem, totiž jeho kulturním vlivem, vám mohu pouze s kategorickou stručností jakožto preambuli nabídnout svou vlastní definici umění. To neznamena, že jsem ji už kategoricky stanovila, ale pouze že tu není čas ji diskutovat; takže se po vás chce, abyste ji přijali jako předpoklad těchto úvah.

Umění ve smyslu, který mu zde přičítám – tedy jakožto obecně používaný pojem zahrnující malířství, sochařství, architekturu, hudbu, tanec, literaturu, divadlo a film – lze

8) R. E. Jones, *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. New York 1941, s. 17 – 18.

definovat jako činnost vytvářející vnímatelné formy vyjadřující lidské cítění. Říkám „vnímatelné“ raději než „smyslové“, poněvadž některá umělecká díla se obracejí spíše k imaginaci než ke smyslům. Například román čteme obvykle potichu zrakem, ale není vytvořen pro zrakové vnímání tak jako malba; a i když zvuk hraje v poezii důležitou roli, slova v poezii nejsou znělé struktury, tak jak je tomu v hudbě. Tanec chce být viděn, ale apeluje na hlubší centra vnímání – to se rázem ozřejmí rozdílem mezi ním a mobilní skulpturou. Avšak všechna umělecká díla jsou čistě vnímatelné formy, které se zdají ztělesňovat nějaký druh cítění.

„Cítění“, tak jak je užívám, zahrnuje mnohem víc než v technickém slovníku psychologie, v němž denotuje pouze libost či nelibost, nebo v proměnlivých mezích diskursu, kde někdy znamená vjem (jako když prohlásíme, že v ochrnuté končetině nemáme žádný cit), někdy citlivost (když řekneme, že jsme se dotkli něčeho cítění), někdy emoci (nějaká situace drásá naše city nebo probudí něžné city), nebo adresný emocionální postoj (jako že někoho nemůžeme ani cítit), nebo dokonce náš obecný duševní či fyzický stav, jako když se cítíme dobře nebo špatně, bídne nebo trochu důležitě. Když definuji umění jako tvorbu vnímatelných forem vyjadřujících lidské cítění, bere to slovo na sebe všechny tyto významy; vztahuje se ke všemu, co může být cítěno.

Jiné slovo v této definici, které může vyvolávat pochybnosti, je „tvorba“. Pokládám je za oprávněné a nemyslím, že je přepjaté, jakože možná tak působí, ale o to tady přeci nejde, takže to nechme stranou. Je-li někomu milejší hovořit třeba o „konstrukci“ výrazových forem, poslouží to stejně dobře.

Čemu je třeba rozumět, je význam „formy“ a specificky „výrazové formy“, poněvadž ta zahrnuje samu podstatu umění a tudíž i problém jeho kulturního důležitosti.

Slovo „forma“ má několik běžných významů, z nichž většina se nějak vztahuje k tomu smyslu, v jakém já je používám zde, i když některé, jako třeba ve spojení „lisovací forma“ nebo že něco je „pouze otázkou formy“, jsou dosti odlehlé a speciální. Protože hovoříme o umění, bude vhodné zdůraznit, že význam stylistického vzorce – „sonátová forma“, „forma sonetu“ – není ten, který zde mám na mysli.

Užívám toho slova v jednodušším smyslu, jako když obdivujete ladné formy pádícího koně. Stromy vytvářejí gigantické formy a pramínky deště na okenním skle klikaté formy. Ty pramínky nejsou statické, jsou to formy pohybu. Když pozorujete komáry třepetající se ve vzduchu nebo ptačí hejno kroužící vám nad hlavou, vidíte dynamické formy – formy vytvářené pohybem.

Právě v takovém smyslu přeludu nabízejícího se našemu vnímání je umělecké dílo formou. Může to být stálá forma jako budova, váza či obraz, nebo pomíjivá forma jako melodie či tanec, nebo dokonce forma předkládaná imaginaci, jako průběh zcela imaginárních, zdánlivých událostí, jaký konstituuje literární dílo. Vždycky však je to vnímatelný, do sebe uzavřený celek; má jako přirozená bytost ráz organické jednoty, soběstačnosti a individuální reality. A jako takové, jako jev a zdání, je umělecké dílo dobré nebo špatné nebo snad jen chatrné – jako jev a zdání, ne jako nějaký komentář věcí mimo ně, ve vnějším světě, ani jako upomínka na ně.

To tedy míním „formou“; ale co se míní tím, nazývají-li se takové formy „výrazem lidského cítění“? Jak mohou přeludy něco vyjadřovat – cítění či cokoli jiného? Nejprve septejme, co se tu „výrazem“ míní, o jakém „výrazu“ je tu řeč.

Slovo „výraz“ má dvojí podstatný smysl. V jednom smyslu znamená sebevýraz – dát průchod našemu cítění. Sebevýraz je spontánní reakce na aktuální, přítomnou situaci, na událost, na společnost, ve které jsem, na to, co lidé říkají, nebo na to, co s námi dělá počasí; prozrazuje náš fyzický a mentální stav a emoce, které námi hýbou.

V jiném smyslu znamená výraz prezentaci nějaké ideje, obvykle za pomoci náležitých a vhodných slov. Avšak prostředek prezentace nějaké ideje nazýváme symbolem, nikoli symptomem. Slovo je symbol a symbolem je i smysluplná kombinace slov.

Věta, která je zvláštní kombinace slov, vyjadřuje ideu nějakého stavu věci, skutečného nebo imaginárního. Věty jsou složité symboly. Jazyk bude formulovat nové ideje stejně jako bude komunikovat staré, a tak mnozí lidé znají spoustu věcí, o kterých jen slyšeli nebo četli. Symbolický výraz tudíž rozšiřuje naše poznání za hranice aktuální zkušenosti.

Je-li idea prostřednictvím symbolů jasně sdělena, říkáme, že je dobře vyjádřena. Někdo může pracovat velmi dlouho na tom, aby dal svému výroku nejlepší formu, aby našel ta přesná slova pro to, co chce říci, a aby svůj výčet či argument vedl co nejpřímější cestou od jednoho bodu k druhému. Avšak takto vypracovaný diskurs rozhodně není žádná spontánní reakce. Dát výraz ideji a dát výraz cítění jsou očividně dvě zcela různé věci. O zuřícím člověku jistě neřeknete, že jeho zuřivost je dobře vyjádřena. Symptomy jsou prostě takové, jaké jsou; pro symptomy žádný kritický standard neexistuje. Jestliže však, na druhé straně, bude se zuřivec snažit vysvětlit vám, proč že to sople, bude se muset zklidnit, omezit svůj emocionální výraz a hledat slova k vyjádření své ideje. Poněvadž souvislé vyprávění příběhu zahrnuje „výraz“ ve zcela odlišném smyslu: tento druh výrazu není „sebevýraz“, ale může být nazván „pojmovým výrazem“.

Jazyk je ovšem naším základním nástrojem pojmového výrazu. To, co dovedeme říci, je vlastně to, co dovedeme myslet. Slova jsou pojmy našeho myšlení i pojmy, jimiž prezentujeme naše myšlenky, protože prezentují objekty myšlení mysliteli samému. Dřív než jazyk ideje komunikuje, dává jim formu, projasňuje je, vlastně je činí tím, čím jsou. Předmětem myšlení je vše, co má jméno. Beze slov by smyslová zkušenost byla jen proudem impresí, subjektivních tak, jako je subjektivní naše cítění; slova je objektivizují a formují do **věcí a faktů**, které můžeme zaznamenávat, pamatovat si a o nichž můžeme přemýšlet. Jazyk dává vnější zkušenosti formu, činí ji určitou a jasnou.

Je však jedna část umění, která je formativnímu vlivu jazyka zcela nedostupná, a to je říše takzvané „vnitřní zkušenosti“, život cítění a emocí. Důvodem, proč tady je jazyk tak bezmocný, není, jak si mnozí lidé myslí, v tom, že cítění a emoce jsou iracionální; naopak, iracionálními se zdají být proto, že jazyk nenapomáhá k tomu, aby byly myslitelné, a mnoho lidí není s to něco si myslet bez logického lešení slov. Neschopnost jazyka sdělit subjektivní zážitek je tak trochu technický problém, jemuž snáze rozumí logikové než umělci; ale jádro věci je v tom, že forma jazyka nereflektuje přirozenou formu cítění, takže pomocí běžného, diskursivního jazyka žádné extenzivní pojmy cítění tvarovat nemůžeme. Tudíž slova, jimiž odkazujeme na cítění, pouze pojmenovávají velmi obecné druhy vnitřní zkušenosti – vzrušení, klid, radost, smutek, lásku, nenávist atakdále. Není však jazyka, který by popsal, jak se jedna radost, někdy radikálně, od druhé liší. Pravá podstata cítění je něco, co jazyk jako takový – jako diskursivní symbolika – vystihnout nemůže.

Z těchto důvodů filosofové pojednávají fenomény citění a emocí jako iracionální. Jediné modely, které v nich diskursivní myšlení dokáže najít, jsou modely vnějších událostí, jež je způsobují. Jsou různé stupně strachu, ale považují se za různé stupně téhož jednoduchého citění.

Lidské citění je však tkáň, žádná vágní masa. Vykazuje složitý dynamický model, který zahrnuje všemožné kombinace i nově vznikající jevy. Je to model vzájemně organicky závislých a vzájemně podmíněných napětí a řešení, model takřka nekonečně komplexní aktivace a kadence. Patří k němu celá stupnice naší sensibility – pocit myšlenkového vypětí, veškerý mentální postoj i motorické dispozice. To jsou ty hlubší okruhy pod povrchovými vlnami našich emocí, které dělají lidský život životem citění namísto nevědomé metabolické existence, kterou citění jen ruší.

Je to, soudím, právě tento dynamický model, který dochází formálního výrazu v umění. Výrazovost umění je výrazovostí symbolu, nikoli emocionálního symptomu; umělecké dílo je výrazové v tom smyslu, že formuluje pocity pro potřeby našeho pochopení. Mimo to může sloužit něčemu sebevýrazu, ale to z něho dobré či špatné umění nedělá. Ve zvláštním smyslu lze umělecké dílo nazvat symbolem citění, poněvadž jako symbol formuluje naše představy o niterné zkušenosti, podobně jako diskurs formuluje naše představy o věcech a faktech vnějšího světa. Od skutečného symbolu se umělecké dílo liší tím, že neukazuje mimo sebe k něčemu jinému. Jeho vztah k citění je natolik zvláštní, že jej tu nemůžeme analyzovat; zdá se, že to citění, jehož je výrazem, se vlastně podává zároveň s ním – jako smysl skutečné metafory nebo hodnota náboženského mýtu – a není od svého výrazu oddělitelné. Hovoříme o citění uměleckého díla nebo o citění v uměleckém díle, nikoli o citění jeho významu. A hovoříme tak právem, poněvadž umělecké dílo prezentuje cosi jako přímou vizi vitality, emoce, subjektivní reality.

Primární funkcí umění je objektivace citění, tak abychom je mohli nazírat a porozumět mu. Je formulací takzvané „vnitřní zkušenosti“, „vnitřního života“, který je diskursivním myšlením nedosažitelný, protože jeho formy nejsou s formami jazyka a jeho deriváty, jako je matematika či symbolická logika, souměřitelné. Umění objektivizuje vnímavost a touhu, vědomí sebe sama i vědomí světa, emoce a nálady, které jsou běžně považovány za iracionální, protože slova nám o nich nemohou poskytnout jasnou představu. Avšak premisa, v takovém soudu tiše předpokládaná – že totiž všechno, co jazyk nedokáže vyjádřit, je beztvaré a iracionální – zdá se být chybná. Jsem přesvědčena, že citový život není iracionální; pouze jeho logické formy jsou značně odlišné od struktur diskursu. Ale jsou velmi podobné dynamickým formám umění a umění je jejich přirozeným symbolem. Prostřednictvím výtvarného umění, hudby, literatury, tance či dramatických forem si můžeme učinit představu, co obnáší vitalita a emoce.

To nás konečně přivádí k otázce kulturního významu umění. Proč se umění tak vhodně stává předvojem kulturního pokroku, jak tomu bylo v Egyptě, v Řecku, v křesťanské Evropě (pomysleme na gregoriánskou hudbu a na gotickou architekturu), v renesanční Itálii – a to nespekulujeme o jeskynním člověku, z něhož neznáme nic než jeho umění? Za kulturu se považuje ekonomický růst, společenská organizace, postupný vzestup racionálního myšlení a vědecké kontroly přírody na úkor pověrečných představ a magických praktik. Umění však není praktické, není to ani filosofie, ani věda, není to nábo-

ženství, ani morálka, dokonce ani společenská kritika (za kterou mnozí divadelní kritici považují komedii). Čím nejdůležitějším tedy přispívá kultuře?

Vždyť pouze prezentuje formy – někdy nehmatatelné formy – imaginaci. Přímo se obrací k té schopnosti či funkci, kterou lord Bacon pokládal za hlavní překážku v cestě rozumu a kterou osvícení spisovatelé jako Stuart Chase neúnavně zatracují jako zdroj všech nesmyslů a bizarních mylných představ. Tím taky je, ale rovněž je zdrojem hlubokého pochopení a správných představ. Imaginace je pravděpodobně nejstarší mentální rys, jenž je typicky lidský – je starší než diskursivní rozum; je pravděpodobně společným zdrojem snu, rozumu, náboženství a veškerého správného obecného usuzování. Je to právě tato primitivní lidská schopnost – imaginace –, která plodí umění a je na oplátku jeho produkty přímo ovlivňována.

Někde na animální startovní čáře lidského vývoje jsou počátky toho svrchovaného duševního nástroje, jímž je jazyk. Považujeme jej za nástroj komunikace mezi členy společnosti. Komunikace však není jediná, a snad ani první jeho funkce. První, co jazyk způsobuje, je, že člení to, co William James nazval „kypivým, hlučným zmatkem“ smyslového vnímání do jednotek a skupin, událostí a řetězců událostí – věcí a relací, příčin a následků. Všecky tyto vzorce vnucuje naší zkušenosti jazyk. Myslíme takříkajíc v pojmech objektů a jejich vztahů.

Avšak proces takového členění naší smyslové zkušenosti, který činí realitu představitelnou, zapamatovatelnou a někdy dokonce předvídatelnou, je procesem imaginativním. Primitivní představa je imaginativní. Jazyk a imaginace vyrůstají pospolu ve vzájemné péči.

To co diskursivní symbolika – jazyk v běžném užívání – dělá pro to, abychom si věci kolem sebe a naše vztahy k nim uvědomovali, to umění dělá pro to, abychom si uvědomovali subjektivní realitu, cítění a emoce; umění dává formu vnitřní zkušenosti, a tak ji činí představitelnou. Jediný způsob, jak si vskutku dokážeme představit vitální pohyb, záchvěvy, narůstání a průběh emoce a konec konců celý přímý pocit života, je prostřednictvím uměleckých postupů. Muzikální člověk si emoce vybavuje hudebně. Diskursivně nelze o nich, mimo obecnou rovinu, hovořit. Nicméně mohou být známy – předmětně předloženy, veřejně známy – a na emocích není nic nezbytně zmateného ani beztvářého.

Jakmile se přirozené formy subjektivní zkušenosti abstrahují až do podoby symbolické prezentace, můžeme těchto forem používat, abychom si představili cítění a porozuměli jeho povaze. Sebepoznání, vhled do všech fází života a mysli, vyvěrají z umělecké imaginace. Taková je poznávací hodnota umění.

Ale jeho vliv na lidský život proniká hlouběji než do intelektuální roviny. Tak jako jazyk vskutku dává formu naší smyslové zkušenosti a seskupuje naše impresy kolem věcí, které mají podstatná jména, a ty zase opatřuje odpovídajícími kvalitami vjemů v podobě přídavných jmen a tak dále – tak umění, se kterým žijeme – naše obrázkové knížky a příběhy a hudba, kterou posloucháme – vskutku formují naši emocionální zkušenost. Každá generace má svůj styl cítění. Jedna epocha se chvěje, rdí a omdlévá, jiná se chvástá a další zase je ve své všeobecné netečnosti bohorovná. Tyto styly emocionality nejsou neupřímné. Jsou většinou nevědomé – determinované mnoha společenskými příčinami, ale **utvářené** umělci, obvykle populárními umělci filmového plátna, jukeboxů,

výkladních skříní a ilustrovaných časopisů. (Taková je moje námitka vůči komiksům – spíše než že navádějí ke zločinnosti.) Irwin Erdman v jedné své knize podotýká, že naše emoce jsou z větší části Shakespearova poezie.

Tento vliv umění na život nám naznačuje, proč období rozkvětu v umění obvykle vede ke kulturnímu pokroku: formuluje nový způsob cítění, a ten je počátkem nové kulturní epochy. To také nabízí jinou látku k přemýšlení – že široké zanedbávání umělecké výchovy je zanedbáváním citové výchovy. Lidé jsou většinou tak zaujati myšlenkou, že cítění jsou beztvare, totálně organické vzruchy, stejné u člověka jako u zvířat, že idea jeho výchovy, rozvoje jeho rozsahu i kvality, jim připadá divná, ne-li absurdní. Ve skutečnosti po mém soudu tvoří samo jádro osobnostní výchovy.

Ještě je jedna funkce, prospívající ani ne tak kulturnímu pokroku jako jeho stabilizaci – a to je vliv na individuální životy. Tato funkce je opakem a doplňkem objektivizace cítění a je hnací silou umělecké tvorby: je to výchova vize, jaké se nám dostává tím, že umělecká díla nahlížíme, slyšíme či čteme – rozvoj uměleckého vidění, které transformuje běžný pohled (nebo zvuk, pohyb či událost) ve vnitřní vizi a propůjčuje světu výrazovost a emocionální smysl. Kdekoli si umění bere ze skutečnosti nějaký motiv – ať je to rozkvetlá větev, výsek krajiny, historická událost či osobní vzpomínka, jakýkoli model či námět ze života – transformuje jej v kus imaginace a nasycuje jeho obraz uměleckou vitalitou. Výsledkem je impregnace běžné reality významovostí umělecké formy. To je subjektivizace přírody, která z reality samé dělá symbol života a cítění.

Umění objektivizuje subjektivní realitu a subjektivizuje vnější zážitek přírody. Umělecká výchova je výchova cítění a společnost, která ji zanedbává, se poddává beztvare emocí. Špatné umění kazí cítění. A to hraje velkou roli v iracionalismu, z něhož těží diktátoři a demagogové.

(1958)

Přeložil Milan Lukeš

Stat' The Art Symbol and the Symbol in Art, přednesená v psychiatrickém středisku Austina Riggse, byla publikována v knize Suzanne K. Langerové Problems of Art (Charles Scribner's Sons, New York 1957, s. 124 – 139).

Kapitola A Note on the Film uzavírá knihu Susanne K. Langerové Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key (Charles Scribner's Sons, New York 1953, s. 411 – 415).

Přednáška The Cultural Importance of Art proslavená na Syracuse University vyšla v knize Susanne K. Langerové Philosophical Sketches (The Johns Hopkins Press, Baltimore 1962, s. 75 – 84).

Published by permission of the Johns Hopkins University Press.