

“Czech Greenberg? Mukařovský and Aesthetical Formalism”

Abstract

This paper revisits an earlier discussion by Tomáš Pospiszyl of the split between the U.S. and Czechoslovak postwar modernisms in terms of a difference between the views of two critics who dominated the American and Czechoslovak art scene, respectively: Clement Greenberg and Jindřich Chaloupecký. Pospiszyl convincingly traces the evolution of the American art to what has been called Greenberg's "formalism", and the developments on the Czechoslovak scene to Chaloupecký's ideas about art as part of social life. While I agree with this analysis of the Czechoslovak modernism as anti-formalist, I wish to draw attention to the writings of the Czech literary theorist Jan Mukařovský that were contemporaneous with those of Chaloupecký and Greenberg—in particular Mukařovský's 1944 lecture „The Essence of the Visual Arts”. I provide a comparative analysis of Mukařovský and Greenberg which suggests that the former was quite close to the latter's "formalism". This might seem incorrect, given that Mukařovský is considered to be a precursor of the semiotic theory of art, understood as antithetic to formalism. The solution, I submit, is to realize that Greenberg is subtler, hence not so "formalist", after all. At any rate, it turns out that in addition to Chaloupecký's "social" theory of art, there was Mukařovský's more "formalist" alternative which—for well-known historical reasons—exerted no effect on the subsequent development of the Czechoslovak modernism.

Klíčová slova

Greenberg – Chaloupecký – Mukařovský – esencialismus – formalismus – autonomie umění

Keywords

Greenberg – Chaloupecký – Mukařovský – essentialism – formalism – autonomy of art

*Autor působí ve Filosofickém ústavu AV ČR a učí na AVU, Praha.
tomas_hribek@hotmail.com*

ČESKÝ GREENBERG? MUKAŘOVSKÝ A ESTETICKÝ FORMALISMUS TOMÁŠ HŘÍBEK

1. Umění a/vs. život

Ve své studii „Modernistická rozcestí“ vysvětluje Tomáš Pospiszyl rozdíly mezi vývojem severoamerického a československého modernismu po druhé světové válce z hlediska odlišností mezi estetickými filosofiemi dvou kritiků, jejichž názory se v jejich domovině staly určujícími – Clement Greenberg měl rozhodující slovo na americké scéně, zatímco Jindřich Chaloupecký v Československu (ačkoli po roce 1948 již jen v neoficiálních kruzích).¹ Pospiszyl vysvětluje, že ačkoli geograficky velmi vzdáleni, oba autoři původně sdíleli velmi podobné intelektuální zázemí antistalinské levice a klíčový zájem o osud avantgardního umění v buržoazní kultuře, ovládané kýčem. Jejich cesty se však velmi záhy rozdělily, což Pospiszyl dokládá srovnáním Greenbergovy prvotiny „Avantgarda a kýč“ (1939) a Chaloupeckého raného článku „Svět, v němž žijeme“ (1940).² Zatímco podle Greenberga spočívá záchrana avantgardního – neboli, jak bude později říkat, „modernistického“ – umění před kýčem v separaci umění od společnosti a jejích konfliktů, Chaloupecký se domníval, že moderní umění se má naopak začlenit do života společnosti. Pospiszyl shrnuje rozdíly mezi názory obou kritiků výstižně takto:

Greenbergovy
teorie vychá-
zejí pouze
z analýzy
umění

¹ Tomáš POSPISZYL, „Modernistická rozcestí“, in: Srovnávací studie, Praha: Fra 2005, s. 13–38.
² Clement GREENBERG, „Avantgarda a kýč“, Labirynt revue, 2000, č. 7–8, s. 68–74; Jindřich CHALOUPECKÝ, „Svět, v němž žijeme“, in: Obhajoba umění, Praha: Československý spisovatel 1991, s. 68–74.

a jeho výrazových prostředků. Jestliže Greenberga tedy můžeme označit za formalistu, Chalupceckého lze charakterizovat jako moralistu. Podle Chalupceckého umění slouží společnosti, pro Greenberga se umění vztahuje jen k sobě samému. Greenberg se zajímal o pravidla, podle kterých lze udělat dokonalé umělecké dílo. Chalupcecký chtěl vědět, jaký účinek umění má, nebo spíše by mít mělo.³

Názorová propast mezi oběma kritiky zůstala i za změněných podmínek v pozdějších fázích jejich kariéry, jak Pospiszyl dokládá na příkladu jejich radikálně odlišné interpretace díla Marcela Duchampa. Zatímco pro Greenberga představoval Duchamp aberaci či anomálii, která nezapadá do formalistického pojetí vývoje modernistického umění – a z tohoto hlediska lamentoval nad skutečností, že Duchamp se stal hvězdou konceptuálních umělců, kteří odmítli formalismus –, pro Chalupceckého, jenž se musel vzdát svého snu o slučitelnosti modernismu a socialismu, představoval Duchamp modelového tvůrce mýtu moderního umění, který má v sekulární společnosti nahradit náboženství.⁴ Z těchto velmi odlišných hledisek formovali oba kritici významným způsobem uměleckou tvorbu ve svých zemích. Greenberg motivoval umělce, specificky malíře, ke kultivaci formy v nezávislosti na reprezentacním obsahu, Chalupcecký posuzoval umělecká díla z hlediska jejich společenského, či přinejmenším existenciálního obsahu. Rozdíl mezi oběma estetickými teoriemi, z nichž každá byla ve svém domácím prostředí tak vlivná, je pak Pospiszylův východiskem pro srovnání americké (a potažmo celkově západní) a československé umělecké produkce během studené války. Tento přístup vede ke zvláště pozoruhodným výsledkům, jsou-li porovnávána například velmi formálně podobná, zdánlivě shodně „minimalistická“ díla ze šedesátých let. Na pozadí rozdílu dvou odlišných typů diskursu se ukazuje, že na první pohled nerozlišitelné artefakty ve skutečnosti ztělesňují

velmi odlišná umělecká díla: např. zatímco americká minimalistická skulptura svým způsobem pokračovala v greenbergovském programu izolace výrazových prostředků daného média (třebaže Greenberg sám tyto projevy odmítl), podobné produkce z českého prostředí jsou pod vlivem představ o neoddělitelnosti umění od života, a jsou tudíž metaforické, navzdory zjednodušené formě překypující dramatickým obsahem.⁵

Domnívám se, že Pospiszylův kontrast mezi formalismem a poetismem je pro účely jeho interpretace rozdílů mezi uměním západním, zvláště severoamerickým, a východním, konkrétně československým poválečným, dostačující. Formalismus je v tomto pojetí názor, že umění je nezávislé na společnosti. Přesněji, estetické vlastnosti uměleckého díla jsou nezávislé na vztazích uměleckého díla k jeho společenskému kontextu, neboť jsou určeny výlučně niternými vlastnostmi díla. Lze si patrně představit zcela obecný koncept formalismu jako teorie o závislosti estetických vlastností jakéhokoli objektu – nikoli nutně jen uměleckého díla – na jeho *niterných* vlastnostech. Tyto niterné vlastnosti bychom si měli představit jako smyslově přístupné, a v poslední instanci zřejmě fyzické vlastnosti objektu. V každém případě by mělo jít o vlastnosti, které nejsou *relační*, tj. nejedná se o vlastnosti ohledně situovanosti objektu v nějakém kontextu, případně jeho historické vlastnosti. Znázorňující vlastnosti umění by jednoznačně patřily mezi jeho relační vlastnosti.⁶

Taková obecná teorie estetického formalismu však není tématem přítomné studie. Místo toho mne zajímá, jak různí autoři artikulovali formalismus omezený na sféru umění, a relačními vlastnostmi, na nichž jsou estetické vlastnosti uměleckého díla nezávislé, mínili vztahy díla ke společenskému kontextu. I v takto zúženém pojetí existuje značný prostor pro variace. Greenbergův formalismus je jednou z možných variant. Ve zbytku této stati chci připomenout příbuzný, ale přece odlišný výtvarný „formalismus“ domácí proveniencie. Objevil se na české scéně zhruba v téže době jako rané texty Chalupceckého, ale neprosadil se ani do té míry, jako Chalupceckého pojetí. Mám na mysli nárys teorie výtvarného

³ POSPISZYL, „Modernistická rozcestí“, s. 35.
⁴ Greenberg se s Duchampem šiteji kriticky vyrovnává až v pozdním díle, zvláště pak v seminářích ze šedesátých let, neboť v té době byl již status autora *ready-mades* jakožto průkopníka či předchůdce konceptuálního umění neotřesitelný; také nebylo možné odepsat jej jako marginalního provokatéra. Tyto texty vyšly posmrtně ve svazku Clement GREENBERG, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, New York: Oxford University Press 1999. Chalupceckého idiosynkratická interpretace je dostupná ve dvousvazkovém díle Jindřicha CHALUPCECKÝ, *Účel umělce. Duchappposké meditace*, Praha: Torst 1998, a *idem, Evropa a umění*, Praha: Torst 2005.

⁵ Tomáš POSPISZYL, „Východní a západní krychle“, in: *Srovnávací studie*, s. 131–156.
⁶ Takto obecně vymezené formální estetické vlastnosti by odpovídaly mentálním vlastnostem v „úzákém slova smyslu“ (*narrow mental properties*), o nichž probíhala živa diskuse ve filosofii myslí i během osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. Srov. Tomáš HRŮBEK, *Metafyzika antinivduialismu*, Praha: Filosofia 2008.

umění, který vypracoval Jan Mukařovský, zvláště ve své přednášce „Podstata výtvarných umění“ z ledna 1944.⁷ V závěru této přednášky se Mukařovský vyjadřuje k otázce mimouměleckých přesahů umění, resp. k otázce vztahu umění a života:

Výtvarná umění mohou sloužit a slouží k potěšení oka i citu, mohou vedle toho být velikou hodnotou pro národní sebevědomí a reprezentaci: mohou být a bývají zejména v některých obdobích a na některých místech velmi závažným činitelem hospodářským, ať na trhu vnitřním, ať v exportu, ať při ožívování cizineckého ruchu; mohou dále sloužit i propagaci myšlenek nebo zásad a mohou vykonávat i úkoly jiné.⁸

Ani Chalupecký by sice nezdůrazňoval národně-reprezentační či ekonomickou roli umění, ale „propagaci myšlenek a zásad“ – pokud se tím nemíní propaganda v úzkém slova smyslu – ano. Umění je relevantní jen jako součást života společnosti; jinak propadne individualismu, elitářství, či dokonce kýči. Naopak podle Mukařovského v žádném z uvedených případů neplní umění svou – jak říká doslova – „nejpodstatnější“ roli. Ta spočívá v něčem jiném:

„Umělecká díla jsou především neslužebnými soběstačnými znaky [...]

Ba více ještě: výtvarná umění vykonávají tento základní úkol umění veškerého ze všech umění nejúčinněji.⁹ Pojem umění jako *soběstačného* znaku, tak cizí Chalupeckého kritické teorii, nám připomene Greenbergovo pojetí autonomní formální struktury. Je však třeba opatrnosti, neboť pojem *soběstačného znaku* evokuje i sémiotické teorie, jež jsou svým důrazem na význam či obsah protilehlé formalismu. Měli bychom tedy uzavřít, že Mukařovský a Greenberg jsou si přece jen příliš vzdáleni, než aby jejich teorie byly variantami estetického formalismu? Myslím, že bychom se spíše měli vzdát představy, že kdokoli z nich splňuje nějaký kompletní seznam rysů formalistické estetiky.

Srovnáním jejich teorií spíše zjistíme, že splňují takové rysy v různé míře. Ze srovnání vyjde najevo, že ačkoli důraz na sémiotický charakter uměleckého díla vzdaluje Mukařovského formalismu, ani Greenberg ve skutečnosti nebyl tak jednoznačně proti obsahu, což je však relační vlastnost umění. Jinými slovy, ani sám Greenberg zřejmě nebyl až takový „formalista“, jak se má obvykle za to. K tomuto závěru dojdeme ve třetí části studie. Avšak nejprve musím ve druhé části zrekonstruovat argument Mukařovského shora zmíněné přednášky z r. 1944.

2. Mukařovský o podstatě výtvarných umění

Jan Mukařovský byl, jak známo, v první řadě literárním, spíše než výtvarným, teoretikem a kritikem. Avšak literaturu považoval pouze za jednu z možných oblastí aplikace své obecné estetické teorie, takže není divu, že se pokusil přinejmenším schematicky prozkoumat i základy dalších druhů umění kromě literatury.¹⁰ V přednášce „Podstata výtvarných umění“ však nepostupuje tak, že by vysvětlil obecnou teorii, a poté ukázal, jak se v jejím světle jeví architektura. Navrhuje, abychom „nepředpokládali téměř vůbec nic“¹¹ – takže je pozoruhodné, že si zřejmě neuvědomuje jako nezdůvodněný, potenciálně problematický předpoklad samu tezi, že výtvarné umění (a potažmo patrně jakýkoli jiný druh umění) má jakousi podstatu, čili nějaký soubor vlastností, které musí mít každé výtvarné dílo, a jen ono. Přinejmenším do té míry, do jaké pracuje s tímto předpokladem, je Mukařovský pokračovatelem klasické estetiky.¹²

Mukařovský se chce k podstatě výtvarného umění dostat prostřednictvím tří distinkcí: (1) mezi výtvarnými díly a přírodními předměty; (2) mezi výtvarnými díly a praktickými výtvary; a (3) mezi výtvarnými díly a jinými uměleckými díly. Začneme *první distinkcí*. Bezpochyby existují přírodní předměty, které se jeví být nerozlišitelné od výtvarných uměleckých děl nejen co do své materiální konstituce, ale i co do zjevu. Neopracovaný balvan nejenže sdílí fyzické vlastnosti se sochou, kterou z něj

⁷ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Podstata výtvarných umění“, in: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon 1966, s. 259–271.
⁸ *Ibid.*, s. 271.
⁹ *Ibid.*
¹⁰ Kromě literatury a výtvarného umění aplikoval Mukařovský svůj obecný přístup i na divadlo, film a architekturu. Viz MUKAŘOVSKÝ, *Studie z estetiky*, 2. část, „Teorie umění“.
¹¹ MUKAŘOVSKÝ, „Podstata výtvarných umění“, s. 260.
¹² Jak známo, zvláště v přednášce „Podstata výtvarných umění“ Mukařovský vyjadřuje frustraci, že angloamerické estetice převládá zhruba deset let po Mukařovského rostoucí frustrace z rozmanitostí moderního výtvarného umění, jehož neobvyklé formy jako by vyukovaly možnost najít nějaké vlastnosti, které by tyto výtvarné předměty, které jsou rozeznatelné jako zakřivené Mukařovský podobný problém neřeš, neboť má zejména na mysli obraz, sochy apod. Viz Tomáš KULKA – Denis ČIPORANOV (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Kostelec: Pavel Mervart 2010. K otázce Mukařovského esenciálního srov. ještě pozn. 13.

sochař vytesá, ale v některých případech – dejme tomu v případě některých abstraktních moderních soch – mohou sdílet i tvar. Čím se v takovém případě socha od balvanu liší? Mukařovský tvrdí, že rozdíl spočívá v intencionalitě: „umělecké dílo samo o sobě je utvářeno záměrně, kdežto předmět přírodní na rozdíl od něho záměrnosti postrádá, jeho utváření je nahodilé“.¹³

Avšak řada předmětů, které nás obklopují, mají intencionální charakter: nejen umělecká díla, ale i nástroje a vůbec všechny uměle vytvořené předměty praktického užití. Jinými slovy, intencionalita je možná nutnou podmínkou toho, aby cokoli mohlo být výtvarným uměleckým dílem, avšak rozhodně není podmínkou dostačující. Takže přichází na řadu *druhá distinkce*, kdy musíme zjistit, „liší-li se nějak a čím se liší záměrnost umělecká od neumělecké, praktické“.¹⁴ Jinými slovy: jak se výtvarné umělecké dílo liší od ostatních intencionálních předmětů, jakými jsou nástroje a jiné artefakty. Podle Mukařovského spočívá zmíněný rozdíl v tom, že účelnost nástrojů a jiných předmětů praktického určení je vnější. Kladivo je dobré k zatloukání hřebíků, lopata ke kopání jámy, apod. Z toho plyne, že u předmětů praktického určení bereme v úvahu jen ty jejich vlastnosti, které jsou relevantní vzhledem k cíli, jemuž daný předmět slouží. I k věci původně výlučně praktického určení však můžeme zaujmout odlišný postoj, totiž „pozorovat ji samu a pro ni samu“¹⁵

– tzn. z estetického hlediska. Nejenže si pak u dané věci povšimneme i vlastností, které jsme dříve přehlíželi, protože byly irelevantní vzhledem k vnějšímu praktickému účelu věci, ale dokonce i ty vlastnosti, kterým jsme původně věnovali pozornost jen pro jejich vztah k vnější účelnosti, se nám nyní vyjeví v novém světle – totiž z hlediska jejich niterných vztahů k ostatním vlastnostem daného předmětu. Rovněž si uvědomíme, že zatímco původně byly mnohé vlastnosti daného praktického předmětu značně variabilní – konkrétně ty, které byly bez vlivu na jeho vnější účelnost –, nyní, jakmile je předmět nahlížen bez ohledu na svůj vnější účel, sebemenší změny nabývají důležitosti. Pokud nás kladivo zajímá jen do té míry, do jaké s ním lze zatloukat hřebíky, je nám jedno, zda je černé nebo hnědé; posuzujeme-li ho však nikoli

jen prakticky, ale i esteticky, může nám na jeho barvě začít záležet. Nejspíš však nikdy tolik jako v případě výtvarného uměleckého díla, které není pouze instancí nějakého typu, ale unikátním předmětem, takže každá variace jeho vlastností – v případě výtvarného díla rozhodně každá proměna jeho smyslově vnímatelných vlastností – změni identitu daného díla.¹⁶

Intencionálně vytvořené předměty se tedy dělí na nástroje a umělecké předměty, které se od sebe navzájem liší tím, že nástroj má sloužit vnějšímu účelu, kdežto umělecké dílo má být vnímáno pro ně samé, bez ohledu na praktické účely. Avšak je-li i výtvarné umělecké dílo produktem intencionality, je přirozené předpokládat, že přece jen něčemu slouží. Ne-li jako praktický nástroj, tak snad jako prostředek k poznání psychologie intencionálního aktéra, jenž je původcem díla, totiž umělce? Mukařovský odmítá jakoukoli podobnou psychologickou, subjektivistickou redukci uměleckého díla. Výtvarné dílo existuje nezávisle na proměnlivých pocitech jako objektivní struktura, kterou nemáme prožívat, nýbrž jí máme porozumět, a navíc jí máme porozumět všichni stejně. „Umělecké dílo je tedy *znakem*, jenž má zprostředkovat nějaký nadosobní význam“.¹⁷ Nejběžnějším prostředkem sdělování významu je však jazyk. Nasnadě je tudíž otázka rozdílu mezi uměleckým znakem a jazykovým znakem (resp. jazykem jako souborem znaků). Mukařovský argumentuje, že účel jazyka je vůči němu externí, podobně jako jsou externí účely materiálních nástrojů. Jazyk „[m]á vnější cíl: vylicít nějakou událost, popsat nějakou věc, vyjádřit nějaký cit, vyvolat u posluchače nějaké jednání atp.“¹⁸ To znamená, že jazyk můžeme klasifikovat jako jeden z nástrojů – „znak-nástroj“, jak říká Mukařovský. A je nasnadě, že podobně mohou sloužit ke komunikaci i výtvarné produkty, zvláště vyobrazení. Přitom se to týká nejen těch vyobrazení, která nikdy nebyla zamýšlena jako umělecká díla (např. ilustrace v prodejním katalogu informují o některých vlastnostech zboží spíše obrazovými než jazykovými prostředky), ale dokonce i těch obrazů, které bezpochyby jsou uměleckými díly (např. z portrétu nebo krajomalby se lze poučit o vzhledu portrétované osoby nebo jisté lokality). Ale zacházíme-li s výtvarným

¹³ MUKAŘOVSKÝ, „Podstata výtvarných umění“, s. 261. Stojí za zmínku, že Mukařovský své pojetí intencionality uměleckého díla komplikuje tím, že netrvá na tom, aby v prozadí díla skutečně stál výtvarný umělecký aktér, který je „udělal“, ale že se dílo „udělaným jeví“ (ibid.). Tato teze implikuje, že s pozicí Mukařovského dílo je jen nahodilý artefakt, tj. něco, co vytvořil umělec. Zdá se tedy, že který jeví známky záměrnosti, a neopracovaný ho prezentoval jako umělecké dílo.

¹⁴ Ibid., s. 262.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Mám za to, že Mukařovský by souhlasil s dodatkem, že právě díky unikátnosti uměleckých děl musí být estetický dopad variace smyslových vlastností na jejich identitu posuzován případ od případu. Například je možné, že bežná antická socha s uvažovanou rukama esteticky převyšuje původně kompletní polychromovaný artefakt, zatímco většina obrazů restaurátorským zásahem esteticky získa.

¹⁷ Ibid., s. 265 (kurzíva v originále).

¹⁸ Ibid.

uměleckým dílem jako se zdrojem informací, nepřístupujeme k němu jako k uměleckému dílu, neboť

význam uměleckého díla jakožto právě díla uměleckého nezáleží ve sdělení. Umělecké dílo nesměřuje [...] k ničemu, co je mimo ně, žádnému zevnímu cíli. Sdělovat lze však jen o něčem, co je mimo znak sám. Umělecký znak na rozdíl od sdělovacího je neslužebný, tj. není nástrojem.¹⁹

Mukařovský ilustruje své pojetí „neslužebného“, tj. autonomního uměleckého znaku na příkladu hypotetického obrazu, jehož reprezentativní obsah nijak nespécifikuje – je totiž z hlediska fungování díla jako uměleckého znaku nahodilý. Máme věnovat pozornost pouze „ploše ohraničené rámem“ a „barevným skvrnám a liniím“. Mukařovský se omezuje na příklad autonomní role barvy: vysvětluje, jak různé barvy evokují odlišné nálady či emoce; jak umístění a tvar barevných skvrn vyvolávají odlišné představy, někdy konkrétní, jindy naopak verbálně nevyjádřitelné; a jak se prostřednictvím vztahů mezi různými barvami na plátně buduje obrazový prostor nezávisle na tom, co konkrétně (pokud vůbec něco) obraz představuje. Jen barvy a linie! Každý čtenář Cliva Bella nebo Rogera Frye zbystrí: co může být více formalistické? Věc však není tak jednoduchá, neboť Mukařovský nepřestává hovořit o „významu“ (barev, linií, díla jako celku), což by v hypotetickém striktním estetickém formalismu, který jsem nastínil v první části, nebylo na místě. V následující pasáži je navíc řeč o postoji ke „skutečnosti“, který prý výtvarné umělecké dílo zprostředkovává, a skutečnost je každopádně cosi, co je vně výtvarného díla:

Z pouhých prostředků
zobrazení bez vlast-
ního významu
stávají se tu
všechny
jednot-
livé

složky obrazu samostatnými významy, spoluurčujícími význam obrazu jako celku. A tento celkový význam obrazu vznikající z jejich složité souhry je s to navodit ve vnímání přímo jistý postoj, aplikovatelný na každou skutečnost, s kterou přijde do styku. A tak vykonává umělecké dílo nikoli svým tématem, nýbrž právě svým uměleckým, slovy nesdělitelným významem vliv na způsob, jakým vnímá, který jisté dílo opravdu prožil, přičemž na skutečnost nazírá i vůči ní jedná.²⁰

Interpretační nejistotu by snad mohlo rozptýlit rozlišení mezi významem, který je *niterný* vůči dílu a generovaný niternými, smyslově vnímatelnými vlastnostmi díla – a významem, který je *relační*, neboť je určen tím, co je vůči dílu vnější (tím, co Mukařovský v citované pasáži nazývá „tématem“).²¹ Zdá se, že pojem niterného významu je klíčovým prvkem toho, co bychom mohli nazvat Mukařovského „formalismem“, neboť není určen „skutečností“, ale naopak určuje náš postoj k ní. Každopádně ale bude třeba pojem formalismu, včetně Mukařovského formalismu, vyjasnit v následující části.

Předtím však ještě musíme dokončit rekonstrukci jeho argumentu. Svým estetickým, často neverbalizovatelným významem na nás působí všechna umělecká díla, tj. nikoli jen ta výtvarná. Úkolem poslední, *třetí distinkce* je tudíž specifikovat, čím se odlišují výtvarná umění od ostatních uměleckých oborů, resp. čím se liší výtvarný znak od jiných typů uměleckých znaků. Mukařovský však nejprve zdůrazňuje jednotu umění. Jejím důkazem jsou mu taková fakta, jako např. že řada umělců se realizuje ve více oborech; že různá umění sdílejí společné náměty; spolupracují na společném úkolu (sochařská výzdoba v architektuře; ilustrace knih); a že některé druhy umění jsou kombinací několika (divadlo spojuje literaturu, výtvarné umění, hudbu, případně tanec). „Přesto má každé umění cosi, co je od ostatních zřetelně dělí – a to je jeho *material*“.²² Výtvarná umění pracují s fyzickým materiálem, kdežto

¹⁹ *Ibid.*, s. 267.

²¹ Distinkce mezi niterným a relačním významem je můj import ze současné filosofie myšlí, ale je, myslím, konzistentní s Mukařovského záměry. Viz opět odkaz v pozn. č. 6.

²² MUKAŘOVSKÝ, „Podstata výtvarných umění“, s. 268 (kurzíva v originále).

vývoj proběhl i v sochařství, jež začalo konstruovat abstraktní objekty v prostoru, který je pravou doménou sochařství. Abstraktní umění je logickým vyústěním snahy osvobodit výtvarné umění od literatury – a Greenberg, jak známo, se ve čtyřicátých letech domníval, že američtí abstraktní malíři právě převzali štafetu od Evropanů.

Jak jsme viděli, u Mukařovského žádné podobné záporné hodnocení narativního výtvarného umění nenajdeme: obrazy vyprávějící anekdoty a surrealistické pokusy o výtvarné znázornění metafor a jiných básnických prostředků zjevně považuje za potenciálně stejně dobré či špatné jako abstraktní umění. Naopak Greenberg považuje narativní obrazy za výraz „zmatení umění“ a hovoří s emfází o „upírovi literatury v umění“, **27** a vývoj „od obrazového k pitoresknímu“ ve druhé třetině devatenáctého století je pro něj projevem „degenerace“. **28** Případ surrealismu ještě lépe ilustruje rozdíl mezi Greenbergovou a Mukařovského pozicí. Podle Mukařovského má surrealismus potenciál posunout malířství kupředu, neboť snaha o „sblížení s uměním jiným“, tj. poezií, „žádá si obnovy technické“, například jiné pojetí obrazového prostoru. **29** Naopak pro Greenberga představuje surrealismus anomálii, degenerativní fenomén, který se objevil v době, kdy bylo moderní umění již na nejlepší cestě od iluzionismu a narativismu k čisté malířskosti a abstrakci. Surrealistické umění je regres k umění infikovanému literaturou – v přísném slova smyslu není tento směr součástí moderního, či přesněji „modernistického“ umění.

Greenbergův esej „Surrealistické malířství“ patří k tomu nejsarkastičtějšimu, co kdy napsal (princip surrealistického umění shrnuje sloganem „žádný obraz bez anekdoty“ a celou záležitost považuje za „zástupné plnění zbožných přání“). **30** Co je však zvláště důležité pro naše téma: v přímém protikladu k Mukařovského kladnému hodnocení Greenberg výslovně popírá, že by surrealismus čímkoliv obohatil či posunul malířství vpřed: „Surrealistický obraz je tedy nový předmět, který se má vystavit a naaranžovat, ale nevyžaduje žádnou fundamentální změnu v konvencích malířství, etablovaných již renesancí.“ **31**

Mukařovského benevolentní postoj k antiformalistickým výtvarným

směrům, jako byl například surrealismus, představuje pro pokus přiblížit ho Greenbergovi problém. Navzdory těmto rozdílům v kritických soudech lze však najít podstatné styčné body, které pramení ve sdíleném intelektuálním rodokmenu obou autorů. Pokusím se tedy akcentovat tyto prvky a posléze rovněž ukázat, že Greenbergův „formalismus“ je poněkud zvláštního druhu v tom smyslu, že není striktně vzato proti hodnocení výtvarného umění z hlediska jeho obsahových vlastností, jak by se z jeho vášnivého odporu vůči „literatuře“ mohlo zdát.

Jedním ze způsobů, jak zdůraznit afinitu mezi českým estetikem a americkým výtvarným kritikem, je připomenout si jejich intelektuální zdroje. Ukáže se totiž, že se setkali s týmiž historickými manifestacemi „formalismu“ (z nichž každou je třeba rozlišit od velmi abstraktního vymezení této teorie, které jsem nabídl v první části). Jak Mukařovskému, tak Greenbergovi byl znám formalismus jako typ výtvarné kritiky, založený na pečlivém pozorování a studiu „díla samého“, a odmítající životopisná fakta, psychologii tvůrce a symbolismus. Asi nejznámějšími reprezentanty tohoto formalismu byli již shora zmínění Britové Clive Bell a Roger Fry, kteří se pomocí této metody snažili na začátku dvacátého století ospravedlnit nové umění z Paříže v očích britského měšťáka. Termín „formalismus“ záhy získal pejorativní nádech jakožto označení pro rigidnost a fascinaci pravidly, které jsou nejen na překážku živému umění, ale navíc politicky reakční, a v tomto odmítavém smyslu daný výraz někdy používali i Greenberg a Mukařovský. **32** Stejným termínem se však zároveň označovala i literárně-kritická metoda, která měla na začátku dvacátého století stoupence v Americe, ale hlavně v Rusku. Jak známo, Mukařovský se stal blízkým spolupracovníkem některých ruských formalistů jako člen Pražského lingvistického kroužku, a učinil jejich teorii východiskem vlastní práce. Základní princip této metody, totiž soustředění se na samotný text jakožto nositele objektivních významů, nezávislých na životopisných a psychologických faktech, se zjevně stal východiskem Mukařovského pojetí uměleckého díla coby „soběstačného znaku“. Co se týče Greenberga, ten byl sice na rozdíl od

Mukařovského autodidakt a znal relativně málo z obsahu teorií ruských formalistů, ale paralely s jeho vlastním myšlením (odpor k „literatuře“ ve smyslu příběhu, který odvádí od formy) jsou zjevné. Věděl však rozhodně o pronásledování těchto intelektuálů stalinským režimem, což mělo vliv na jeho prohlubující se antisovětsismus. Kromě sdílených představ o různých typech formalismu, které byly v oběhu na počátku dvacátého století, vidím jako nejzazší sdílený zdroj Greenbergova i Mukařovského teoretizování Kantovu estetiku. Východiskem přesvědčení obou kritiků o tom, že je třeba soustředit pozornost na dílo samé, a nikoli na jeho možné použití pro jakékoli vnější účely, je Kantova teze, že estetický postoj je bezzájmový, tj. oproštěný od běžného praktického ohledu. Jak jsme viděli v předchozím oddíle, Mukařovský hovoří o tom, že „umělecké dílo nesměřuje [...] k ničemu, co je mimo ně, žádnému zevnímu cíli“, **33** i ve své přednášce z roku 1944. Pro Greenberga je Kantův postřeh, že estetično je striktně odlišné od všeho praktického, východiskem pro jeho fundamentální přesvědčení o jednotě všeho umění, z něhož plyne, že tutéž estetickou zkušenost můžeme získat s abstraktním i zobrazujícím uměním. V jednom ze svých pozdějších textů, „Identita umění“ (1961), Greenberg na toto téma píše:

Sama zkušenost – a v umění se lze odvolávat pouze na zkušenost – ukazuje, že existuje jak špatné, tak dobré abstraktní umění. A také odhalila, že to dobré v jednom druhu umění má nakonec vždy více společného s tím, co je dobré i ve všech ostatních druzích umění, než s tím, co je v jeho vlastním druhu špatné. Ponecháme-li stranou všechny zdánlivé rozdíly, pak dobrý Mondrian a dobrý Pollock mají s dobrým Vermeerem společného více, než s ním má

špatný Dali. Špatný Dali má mnohem více společného nejen se špatným Maxfieldem Parrishem, ale i se špatným abstraktním obrazem. **34**

Citovaná pasáž je ale poněkud překvapivá ve srovnání s dřívější esejí „Za nového Láokoonta“. Ze staršího textu lze totiž získat dojem, že výtvarné dílo je tím „lepší“, čím je abstraktnější, takže zobrazující dílo musí být nutně „špatné“. Pozdější text naproti tomu naznačuje, že estetická hodnota díla nezávisí na tom, zda je abstraktní – čili „nic neznamená“ –, ale spíše na úspěšnosti jeho vnitřní formální výstavby, přestože kromě toho něco zobrazuje.

Domnívám se, že ve světle tohoto stanoviska (bez ohledu na to, zda je Greenberg zastával již v r. 1940, ale nevyjádřil se dostatečně jasně, nebo k němu dospěl až o dvacet let později) se Greenberg jeví Mukařovskému bližší. Ve srovnání s Greenbergem se nám Mukařovský prve jevil výrazně méně „formalistický“, protože byl ochoten posuzovat výtvarná díla i z hlediska jejich poetického („literárního“, řekl by Greenberg) obsahu. Nyní se ukazuje, že podle Greenberga lze rozeznat estetickou – tj. nikoli jen praktickou – hodnotu i v případě děl, která mají reprezentativní obsah. Nepříjemná je redukce díla na takový obsah, jako bychom měli co do činění jen se zdrojem informace, s předmětem, který plní nějakou společenskou roli nebo slouží náboženskému rituálu apod., a nikoli s výtvarným dílem, u něhož se musíme zajímat o jeho vnitřní výstavbu.

Co si však počít se skutečností, že v novějších diskusích je Mukařovský považován za zakladatele sémiotické teorie umění, která se zhruba v osmdesátých letech prosadila jako *alternativa* vůči zdiskreditovanému formalismu? V anglosaském světě byly sice hlavním zdrojem tohoto teoretického posunu spisy francouzských strukturalistů a poststrukturalistů, ale uznání coby předchůdci či zakladateli se občas dostane i Mukařovskému. Jako průkopníka sémiotické teorie ho vidí například americký kunsthistorik Donald Preziosi, jenž ve vlivném metodologickém spise *Přehodnocení dějin umění* (1989) cituje

34 Clement GREENBERG, „The Identity of Art“, in: *The Collected Essays and Criticism, sv. 4, Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press 1993, s. 118.

následující pasáž z Mukařovského přednášky „Umění jako sémiologický fakt“ (1934):

Bez sémiologické orientace bude teoretik umění stále podléhat sklonu, aby pohlížel na umělecké dílo jako na čistě formální konstrukci, nebo dokonce jako na přímý obraz buď psychických, případně fyziologických dispozic autora, nebo odlišné reality vyjadřované dílem, případně ideologické, ekonomické, sociální a kulturní situace daného prostředí. To povede teoretika umění k tomu, že bude jednat o vývoji umění jako řadě formálních proměn nebo že tento vývoj úplně popře [...] nebo posléze že jej pojme jako pasivní komentář vývoje, který je vůči umění vnějškový. Jedině sémiologické hledisko dovolí teoretikům, aby uznali autonomní existenci a podstatný dynamismus umělecké struktury a aby pochopili vývoj umění jako imanentní pohyb, který je však v stálém dialektickém vztahu k vývoji ostatních oblastí kultury.³⁵

Pasáž bychom mohli interpretovat tak, že Mukařovský sice odmítá psychologický, životopisný či mimetický přístup k umění, v čemž se bezpochyby shodne i s Greenbergem, ale zároveň je oponentem i opačného názoru, který leckdo může považovat právě za ten Greenbergův – totiž pojetí díla jakožto „čistě formální konstrukce“.

Zdá se mi pak kuriózní, že vyzdvihuje-li Mukařovský v závěru citované pasáže vlastní pozici pro její schopnost uznat „autonomní existenci a podstatný dynamismus umělecké struktury“ a pochopit vývoj umění jako „imanentní pohyb, který je však v stálém dialektickém vztahu k vývoji ostatních oblastí kultury“, mohl by podle mého názoru totéž říci o Greenbergovi. Je pravda, že Greenbergovy nejznámější kritické eseje, z nichž některé jsem tu citoval, se týkají pouze umění v jeho jakoby „autonomní existenci“. Avšak četbou

dalších textů zjistíme, že si stěžoval, že by bylo možné jaksí fundamentálně izolovat umění od „ostatních oblastí kultury“. V rozsáhlé esejí o T. S. Eliotovi z roku 1953 vyčítá Greenberg známému modernímu básníkovi a kulturnímu kritikovi, že pojímá kulturu pouze jako „nadstavbu“ (v marxistickém slova smyslu), takže z ní vylučuje „politické, sociální, náboženské a ekonomické instituce, které pravděpodobně spadají pod širší termín ‚civilizace‘“.³⁶ Zdá se být nasnadě, že soustředil-li se Greenberg ve svých nejznámějších textech jako „Za nového Láokoonta“ či „Modernistická malba“ výlučně na umění, je třeba vysvětlit to analytickými účely – nikoli jako výraz představy, že umění se zbytkem společnosti nijak nespojuje.

S představou, že formalismus v teorii i umělecké praxi jaksí izoluje umění od společenské a historické reality, souvisí jiná populární výtka, a sice názor, že formalismus je typem idealismu. Na první pohled dává smysl, že takovým způsobem byly interpretovány dejme tomu výtvarny Mondriana nebo Maleviče a některé filosofické reflexe, které je doprovázely. Avšak vůči Greenbergově teorii a kritické praxi se zmíněná námitka jeví neoprávněná. Naopak by bylo možné úspěšně argumentovat, že idealisticky vyznívá formální analýza hypotetického obrazu jako určité barevné struktury, kterou jsem v předchozí části citoval z Mukařovského přednášky o „Podstatě výtvarných umění“. Barvy, o nichž český estetik hovoří, se jeví být netělesné, ideální. Navíc je třeba si uvědomit, že v přednášce „Umění jako sémiologický fakt“ Mukařovský výslovně tvrdí, že umělecké dílo coby „estetický objekt“ existuje v „kolektivním vědomí“, nikoli tedy jako fyzický předmět. Toto pojetí má kuriózní následek, že to, co obecně považujeme za výtvarné umělecké dílo – např. obraz, který před námi visí na stěně – je podle Mukařovského pouhé „dílo-věc“.³⁷ Chápu, že Mukařovského pozice je subtilní, a nechci tedy s výtka idealismu zajít příliš daleko. V každém případě však platí, že Greenberg se v tomto ohledu jeví ve srovnání s Mukařovským jako mnohem zásadovější materialista. Lze si těžko představit, že by považoval „estetický objekt“ za něco jiného než konkrétní Pollockův obraz, který vidí přímo před sebou. A hovořil-li o nutnosti, aby malířství

³⁵ MUKAŘOVSKÝ, „Umění jako sémiologický fakt“ předneseno francouzsky jako „L'art comme fait sémiologique“ na VII. mezinárodním filosofickém kongresu v Praze roku 1934. Český překlad in: MUKAŘOVSKÝ, Studie z estetiky, s. 115. (Mukařovský sám používá raději označení „sémiologický“ než „sémiotický“, ačkoli jde o synonyma.) Preziosi cituje tuto pasáž v anglickém překladu, viz Donald PREZIOSI, Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science, New Haven, CT: Yale University Press 1989, s. 115.

³⁶ Clement GREENBERG, „The Plight of Our Culture“, in: The Collected Essays and Criticism, sv. 3, Affirmations and Refusals, 1950–1956. Chicago: University of Chicago Press 1993, s. 127.
³⁷ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Umění jako sémiologický fakt“, s. 111, 116.

využívalo vlastností svého média, ukazuje se, že má na mysli například barvy jako vskutku *fyzické* substance, jež mají rozdílnou konzistenci a doslova trojrozměrnou existenci; totéž platí o vlastnosti plátna či jiné podložky. (Tento Greenbergův důraz na fyzický charakter materiálu bezpochyby ovlivnil i tvůrce, kteří mu byli v jiných ohledech již vzdáleni a kterým nerozuměl, jako byli v šedesátých letech například minimalisté.)

Zdá se, že na tomto místě můžeme shrnout několik společných rysů Mukařovského a Greenbergovy estetické doktríny: (1) Oba považují estetické vlastnosti uměleckých děl za niterné vůči dílu, protože jsou dostupné přímo smyslovému poznání (Greenberg se, jak jsme viděli, odvolává na „samu zkušenost“, Mukařovský sice hovoří o „významu obrazu jako celku“, ale ten je divákovi dostupný nezávisle na znalosti tématu); (2) autobiografická fakta o osobě umělce, znalost jejich pohnutek a přání jsou vesměs irelevantní vzhledem k estetickému ocenění uměleckého díla; (3) přestože je umění součástí společnosti, jeho vývoj je vůči ní „autonomní“. Domnívám se, že do té míry, že splňují tyto rysy, lze považovat teorie Greenberga i Mukařovského za dvě historické manifestace estetického formalismu.

Co však pořídíme s ústředním Mukařovského pojmem umění jakožto „znanou“? Tento pojem, zdá se, v Greenbergově koncepci absentuje, neboť americký kritik neposuzuje díla výtvarného umění z hlediska jejich obsahu (přestože připouští, že zobrazující díla, tj. ta, která něco konkrétního „znamena-jí“, mohou být stejně „dobrá“ jako díla abstraktní). Naším rozbořením Mukařovského koncepce podstaty výtvarných umění jsme zjistili, že rozlišuje nejméně dva druhy významu, z nichž jeden můžeme nazvat *niterný*, určený formálními, a nakonec zřejmě smyslovými vlastnostmi daného díla; a druhý *relační*, který je určen tím, co je vůči dílu vnější („skutečnost“). Do té míry, že připouští tyto dva druhy významu, nelze Mukařovského teorii považovat za striktně formalistickou ve smyslu abstraktního vymezení, které jsem podal v první části. Ale co když můžeme najít nějaký pojem obsahu v úzkém slova smyslu i u Greenberga? To by mimo jiné znamenalo, že ani on není tak rigorózní formalista, jak se má

často za to. Domnívám se, že v našem úsilí nám může pomoci raný text Rosalind Krauss „Jeden z možných pohledů na modernismus“ z roku 1972. Jak známo, Krauss byla zpočátku blízkou Greenbergovou spolupracovnicí. V článku vzpomíná, že Greenberg kdysi v rozhovoru s ní poznamenal, že „formalismus“ je jeden z nejvulgárnějších pojmů, které zná.³⁸ Smysl této poznámky nebyl bezprostředně jasný, ale podle Krauss ho můžeme objasnit zhruba takto: Je-li řeč o „formalismu“, je nutné rozlišovat mezi Greenbergem na jedné straně, a již zmíněnými ranými apologety moderního umění Clivem Bellem a Rogerem Fryem na straně druhé. Tito britští autoři skutečně vyjadřovali záporný postoj k obsahu uměleckého díla a naznačovali, že výstavba díla byla čistě věcí formálních vtažů mezi barevnými plochami a tvary na plátně.

Ale zdá se být jasné, že z dobré kompozice (*design*) nevzejde o moc víc, než dobrá kompozice (*design*), čili že z ní nevzejde umělecké dílo. Zážitek z uměleckého díla se vždy týká částečně i myšlenek a pocitů, které vedly k vytvoření díla (nebo z kterých dílo dokonce nutně vyplývá). A pokud dílo není nositelem těchto emocí, pak bez ohledu na to, jak překvapivá je jeho forma, nemáme co do činění s uměním, ale s dekorací (*design*). Předpokládám, že vulgárnost, o níž Greenberg hovořil, spočívá v obvinění, že by si někdo dokázal splést zkušenost s uměním se setkáním s bezobsažnou kvalitní dekorací (*designem*).³⁹

Zde není místo pro podrobnější vysvětlení, jak si Krauss konkrétně představuje, že se zkušenost s uměleckým dílem „vždy částečně týká“ psychologie tvůrce, aniž by sklouzla k psychologismu a sentimentalismu, které odmítá Greenberg i Mukařovský. A je možné, že ani sám Greenberg – do té doby, ani nikdy později – zcela neobjasnil rozdíl mezi „formalismem“, který zjevně považoval za

³⁸ Rosalind KRAUSS, „A View of Modernism“, in: *Perpetual Inventory*, Cambridge, MA: MIT Press 2010, s. 117.
³⁹ *Ibid.*

nepřijatelný a „vulgární“, a „modernismem“, kterým naopak označoval žádoucí pojetí povahy a geneze moderního umění. Rozdíl, pokud existuje, je každopádně velmi subtilní, neboť oba výrazy označují pojetí umění, v němž hraje rozhodující roli „technické otázky“. ⁴⁰ Ať je tomu jakkoli, přání zachovat autonomii uměleckého díla a zároveň se vyhnout jeho redukci na prázdnou „dekoraci“ prozrazuje motiv podobný tomu, který se zdá být v pozadí pojetí umění jako „soběstačného znaku“. Greenbergova výzva soustředit pozornost na niterné vlastnosti a vztahy umění měla každopádně nepřehlédnutelný pozitivní dopad na vývoj amerického modernismu od čtyřicátých do šedesátých let, ne-li i později, a to i na umělce a kritiky, kteří s Greenbergem nesouhlasili. Je třeba litovat, že do jisté míry příbuzná Mukařovského koncepce se ze známých příčin neměla šanci prosadit u nás.

⁴⁰ Viz jeden z Greenbergových pozdních textů, Clement GREENBERG, „Necessity of Formalism“ (1972), in: *Late Writings*, ed. Robert Morgan, Minneapolis: University of Minnesota Press 2003, s. 47. K diskusi srov. KRAUSS, *Perpetual Inventory*, s. 126–128.