

UNIVERZITA KARLOVA  
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Klára Pokorná

# Hranice umění

**Příspěvek k estetické teorii Mukařovského**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Felix Borecký, Ph.D.

Praha 2024

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

**V Praze dne:**

**Klára Pokorná**

## **Poděkování**

Hlavní poděkování patří mému vedoucímu práce Mgr. Felixi Boreckému, Ph.D., za všechny cenné rady, pečlivé připomínky i pozitivní a motivační přístup. Děkuji také svému příteli Adamovi, že mě obětavě doprovázel na konzultace a podržel mě i v náročnějších chvílích.

## **Anotace**

Ve své bakalářské práci se budu zabývat otázkou hranic umění. Jako jeden z hlavních autorů, z jehož díla budu vycházet, je Jan Mukařovský. Zaměřím se zejména na jeho pojetí estetické funkce, normy a hodnoty. Cílem bakalářské práce je zjistit, jestli jsou možnosti vnímání umění nějak omezeny a je-li přesně stanoveno, kdy se ještě o umění jedná, kdy nikoliv. Pozornost bude přitom soustředěna především na moderní umění a používání předmětů a materiálů, které dříve nesly primárně jinou funkci než estetickou.

**Klíčová slova:** umění, hranice umění, estetika, norma, estetická funkce

## **Annotation**

My bachelor thesis deals with the question of borderlines of art. The thesis is mostly based on the theoretical work of Jan Mukařovský. I would like to focus on his conception of aesthetic function, norm and value. The aim of the bachelor thesis is to find out if the possibilities of percieving art are somehow limited and if it is precisely determined when it is still art and when it is not. I would like to primarily focus on modern art and the use of things and materials that once had other function than the aesthetic one.

**Keywords:** art, borderlines of art, aesthetics, norm, aesthetic function

## Obsah

1	Úvod.....	6
2	Estetika a umění z pohledu strukturalismu .....	8
2.1	Estetický postoj ke skutečnosti .....	10
3	Problematika díla jako znaku.....	13
4	Estetická funkce .....	16
5	Estetická norma v umění.....	19
5.1	Nelibost a nevkus v umění.....	22
6	Estetická hodnota v umění.....	24
6.1	Kýč.....	27
7	Rozsah estetické oblasti v moderním umění.....	28
8	Hranice umění.....	33
9	Závěr .....	37
10	Použitá literatura .....	40

# 1 Úvod

Hlavním záměrem této bakalářské práce má být nejdříve vymezení umělecké oblasti pomocí teorie Mukařovského, jenž je jednou z nejvýznamnějších osobností české estetiky 20. století. Konkrétně jsem se pak z jeho četných studií zaměřila na ty, jež pojednávají o estetické funkci, normě a hodnotě jako o třech stěžejních aspektech estetična, které lze považovat také za jeden z jeho nejdůležitějších teoretických konceptů. Pod slovem umění přitom míním především umění výtvarná, čímž bych ráda zúžila pole zaměření své práce. Další složky umění, jako jsou například architektura, hudba či literatura, přitom ponechávám stranou svého zájmu, přestože do něj nezpochybnitelně náleží.

Pomocí teorie estetické funkce, normy a hodnoty se následně pokusím také o stanovení hranic umění. Jako hranici přitom pojímám něco, co daný předmět nemůže překročit, aby mohl spadat do kategorie umění, a kam tedy již umění nemůže dosahovat. Tato otázka se mi zdá v průběhu stále širšího a rozmanitějšího vývoje umění stále aktuálnější. Každý si může všimnout, jak se podoba umění v průběhu dějin výrazně změnila, takže dnes jsme schopni nazvat uměním velice rozsáhlou škálu děl v jejich často velice kontroverzních podobách. Vlny pobouření, či dokonce odporu a diskuze veřejnosti o tom, zdali je daný předmět uměním, se dnes stále častěji stávají hlavním tématem při setkání se současnou výtvarnou tvorbou, i když tyto spory byly relevantní i v minulosti. Cílem práce je tedy kromě stanovení, co oblast umění vlastně celkově představuje a zahrnuje, také pokus o vyvození jeho nepřekročitelných trvalých, nebo alespoň dočasných omezení na základě výše zmiňovaného teoretického podkladu Mukařovského.

Uvedené téma práce vzniklo jako důsledek jak vlastního zájmu při studiu filosofie na Fakultě humanitních studií, tak také jako důsledek mého působení v galerii a v aukční síni v Praze, v jehož rámci jsem měla možnost pohybovat se v umělecké oblasti a živě se setkávat s množstvím především moderní tvorby. Prostřednictvím této příležitosti jsem mohla blíže pozorovat jak pestrost podob, které může umění zaujímat, tak i reakce veřejnosti na tvorbu jednotlivých autorů a četnost otázek po tom, co umění je, ale co již ne.

V první části práce bych tedy chtěla pomocí zvolené teorie Mukařovského objasnit, co estetika a umění vůbec znamená a jak lze na tyto oblasti nahlížet celkově. Za důležité přitom považuji zmínit Mukařovského specifické strukturalistické pojetí těchto oblastí, které by nám mělo dopomoci k vidění díla jakožto struktury jednotlivých složek a také k objasnění povahy jejich vztahu jak v rámci jich samotných, tak ve vztahu díla ke skutečnostem

pramenícím z vnějšího světa, jako jsou například dobové konvence. Nastíníme charakteristickou dialektickou povahu umění, tedy její rozporuplnost, mnohostrannost a proměnnost, a odpovíme si také na otázku, jestli lze estetiku v jeho pojetí ztotožňovat s krásou.

Představení znakové podoby uměleckých děl i zdůraznění nutnosti zaujetí estetického postoje k nim v následujících kapitolách by poté mělo napomoci k jasnějšímu oddělení specifik umění od jiných oblastí našeho života a k uvědomění si potřeby nahlížení na umění odlišným způsobem. Mukařovský rovněž zvažuje několik aspektů uměleckého díla v pojetí znaku, které bude v průběhu práce nutné brát v potaz.

Na toto uchopení estetiky a umění následně navážeme teorií funkce, normy a hodnoty. Ty se pokusím uchopit nejdříve obecněji tak, jak je Mukařovský definuje, a stanovit jejich pozici a charakter v umělecké oblasti celkově. Následně se v nich ale budu snažit také zdůrazňovat limity, omezení, či naopak jejich absenci, tedy irelevanci k vymezování hranic umění na jejich základě. V závislosti na těchto třech složkách estetická současně představím i problematiku zahrnutí, či vyloučení pocitů nelibosti a odporu, také prvků nevksu a kýče z uměleckých děl. Při řešení uvedených záležitostí v umění zmíním také U. Eca a jeho postoj ke kýči a nevksu.

V následující kapitole bude centrem pozornosti především moderní tvorba, kde – jak jsem uvedla – vyvstává otázka hranic umění nejčastěji. Na ní bych ráda zdůraznila její diverzitu, celkové rozvolnění možností v umění i častou přítomnost kontroverzních podob jeho tvoření a následně bych také chtěla objasnit důvody této skutečnosti i její vztah k teoretickému postoji Mukařovského. K hlubšímu pochopení této problematiky si vypomohu i odpovídající teorií H. G. Gadamera a J. Chalupceckého.

V závěru práce se ve stejnojmenné kapitole pokusím v mezích vybrané teorie Mukařovského o finální vyvození hranic umění. Tato kapitola by měla být nápomocná především ke konečnému pochopení toho, na základě čeho tedy označujeme jisté předměty jako umění a proč z něj některé vylučujeme, a za co již umění nemůže směřovat. Rovněž by měla odpovědět na otázku trvalosti či proměnlivosti této hranice v průběhu dějin umění.

## 2 Estetika a umění z pohledu strukturalismu

V této kapitole bych chtěla vymezit samotný pojem estetiky a umění celkově z pohledu Mukařovského, který tyto dvě oblasti uchopil pomocí myšlenek strukturalismu. Strukturalismus podle něj můžeme chápat jako noetický názor, nahlízející na skutečnost jako na soubor pojmů, jejichž místo i vzájemné vztahy jsou dány strukturou. Struktura je přitom brána jako proměnlivý a dynamický celek. S její pomocí jsme schopni nahlížet na skutečnost ze stále nových úhlů i obnovovat samotný obsah jednotlivých pojmů, aniž by přitom pozbyly svoji identitu. Definovat bychom je konečně také mohli právě pomocí jejich umístění v dané struktuře.<sup>1</sup>

Nahlížení na umění pomocí strukturalistické teorie nám napomáhá otevřít mnoho nových problémů a přistupovat k němu zcela novým způsobem.<sup>2</sup> Zaprvé tak můžeme umění pojímat nikoliv jako něco izolovaného, ale jako strukturu provázanou také s jinými vědami.<sup>3</sup> Strukturalismus dále umožňuje přistupovat k umění a ke skutečnosti dialekticky, totiž jako k souboru protikladných vztahů, jimiž je konkrétní struktura prorostlá a které tak umožňují nahlížet na ni i její prvky v celé jejich proměnlivosti a mnohostrannosti. Dialektické napětí struktury v umění a neustálé porušování její rovnováhy je přitom kladeno jako podmínka pro její samotnou existenci, jelikož v souladu by se pomalým, ale jistým procesem rozpadla.<sup>4</sup>

Strukturou v umění přesněji chápeme umělecké dílo, které je vytvořeno na základě určitých konvencí a tradic, jež musíme brát v potaz. Umělecké tradice minulosti totiž v rozporu s těmi novými vytváří ono nepostradatelné napětí, které je pro strukturu stěžejní. Porušování tradic také umožňuje neustálý vývoj budoucího umění. Zachování jistých konvencí v díle ale zároveň zajišťuje to, že mu bude rozuměno. Ty složky díla, které přitom zaujímají ve vzájemné hierarchii primární místa, definují vlastní smysl celé struktury.<sup>5</sup> Lze také říci, že každé dílo má tímto napětím svůj jedinečný charakter, vymezující tak jednu tvorbu od ostatních.<sup>6</sup> Proměny uvnitř jednotlivých umění se poté dějí různě v závislosti na daných osobnostech, stáří generace umělců či směrech, které představují, přičemž každý z nich přináší jinou specifickou strukturu, ovlivňující se spolu s dalšími. Nutno však připomenout,

---

<sup>1</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, in: *týž, Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 9–10.

<sup>2</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, O strukturalismu, viz výše, s. 36.

<sup>3</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, viz výše, s. 9–10.

<sup>4</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský: život a dílo*. Brno: Host, 2015, s. 361–363.

<sup>5</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, O strukturalismu, viz výše, s. 26–28.

<sup>6</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Problémy individua v umění, viz výše, s. 309.



že vývoj struktury děl jistého umělce probíhá vždy v jeho vlastních mezích, které může jen dotvářet, nikdy však přesáhnout, a je přitom také podřízen vývoji společnosti.<sup>7</sup>

Uchopení konkrétních umění jako struktur s vnitřními antinomiemi může také napomoci ke spatřování hranic mezi nimi samotnými, jež jsou dány mimo jiné třeba specifikou materiálů, ze kterých jednotlivá umění tvoří, ale také odhaluje i možnosti jejich vzájemného přibližování a splývání v jednotlivých obdobích umělecké historie a v rozličných kulturních prostředích.<sup>8</sup>

Pokud přesuneme pozornost od samotného umění, můžeme si odpovědět na další související otázku, tedy co je pro Mukařovského estetika. Právě estetika totiž byla často pojímána jako normativní věda, která měla tvůrcům umění diktovat, jak mají produkovat krásná díla a čemu má také společnost přidělovat přívlastky krásy, vkusu či estetické hodnoty. V tomto případě by se ale jednalo o prosté opakování dané konvence, která platila i v dobách předchozích.<sup>9</sup> Musíme také podotknout, že současní malíři a umělci by jistě netoužili po tom, aby někdo předurčoval, jak mají díla či samotný jejich tvůrčí proces vypadat.<sup>10</sup> Uchopení estetiky jednoduše jako pouhé „vědy o krásě“ bylo tedy dnes odsunuto do pozadí, i když nemůžeme vyloučit, že i nyní někteří kladou současné estetice za úkol nařizovat ostatním pocitování, nebo nepocitování krásy v jistých předmětech a jevech. Dříve přitom byla krása pojímána různě. Například vlivem psychologického zájmu o zmíněnou oblast došlo k tvrzení, že její zákonitosti a podstata jsou situovány v samotném ustrojení člověka. Později se však dospělo k tomu, že ne všichni lidé spatřují krásu ve stejných věcech, přestože jejich smysly fungují stejně. Mukařovský tedy užívá místo krásy přesnější pojem – estetično. To vychází z poměru, který zaujímáme jako lidé ke skutečnostem tím, že je vytváříme nebo jsme jejími pozorovateli a pramení přímo z nás.<sup>11</sup>

Estetika ve strukturalistickém pojetí tedy zkoumá umělecké dílo, jehož struktura, jak již bylo řečeno, není pouhým přijetím jisté dobové konvence, ale dynamickým napětím konvencí minulých a těch, jež je mění. Jen na jejich pozadí můžeme vnímat ty nově vznikající,<sup>12</sup> což dokazuje tvrzení, že „jevy existují pouze tehdy, jestliže existují jejich protiklady“<sup>13</sup>. Nemůžeme však ani úplně vyloučit vztah teoretického podkladu estetiky s praxí. I když

---

<sup>7</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, O strukturalismu, viz výše, s. 28.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>9</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Význam estetiky, viz výše, s. 63.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>11</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Úkoly obecné estetiky, viz výše, s. 76–77.

<sup>12</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, viz výše, s. 13.

<sup>13</sup> SLÁDEK, Ondřej, *Jan Mukařovský: život a dílo*, viz výše, s. 363.

estetice není dovoleno předurčovat, jak vytvářet správná díla, poskytuje umělci jisté zásady, ze kterých vycházeli autoři ve svých předchozích výtvorech, a podněcuje v něm touhu je ve své budoucí tvorbě porušit a překročit.<sup>14</sup>

Konečně pak Mukařovský definuje estetiku jako „nauku o estetické funkci, jejích projevech a jejích nositelích“<sup>15</sup>. Zmíněná funkce se přitom prolíná vším konáním člověka a její pole působení je proto znamenité. Oblast umění sice tento rozsah značně limituje, zato ale staví estetickou funkci na hlavní pozici.<sup>16</sup> Umělecká díla jsou tak charakterizována její dominancí vedle funkcí ostatních, přičemž mají působit především esteticky.<sup>17</sup> Lze tedy říci, že estetika nám za pomoci určení intenzity estetické funkce v poměru s jinými napomáhá stanovit hranici mezi uměním a jinými estetickými jevy. Velikost její oblasti je přitom pokládána za stav ovlivňovaný společností.<sup>18</sup> Česká strukturální estetika klade také důraz na chápání uměleckého díla jako znaku. Znakem je přitom vzhledem k jednotlivci i společnosti.<sup>19</sup> O estetické funkci i díle jako znaku budu podrobněji pojednávat v kapitolách následujících.

Jak již mohlo vyplynout z předchozího pojednání, je nyní jasné, že estetické se neomezuje pouze na oblast umění, ale jsou jím protkány četné oblasti každodenního života i oblasti vědecké, přičemž nauka o znaku a funkci stále utvrzuje právoplatnost estetiky samotné. I tak můžeme spatřovat úzký vztah umění a estetiky například s vědami o společnosti, neboť podobě jako je rozdělena společnost, můžeme i umění obdobně hierarchicky dělit na oblasti umění vysokého a nízkého, a dalo by se říci, že jednotlivé společenské vrstvy jsou vnímátele jeho příslušného stupně, i když toto tvrzení není podmínkou.<sup>20</sup> Estetickým je protkána rovněž filosofie. Také dnes vyvstává mnoho filosofických otázek, jež se estetiky dotýkají, například pak právě ty, jimiž se budu v následujících kapitolách zabývat.<sup>21</sup>

## 2.1 Estetický postoj ke skutečnosti

Dle Mukařovského pohledu na svět a na skutečnost k ní celkově můžeme přistupovat rozličnými způsoby. V této kapitole se budeme těmto přístupům věnovat, především pak zaměříme svoji pozornost na ten estetický, bez něhož bychom umění v jeho pravé podstatě

---

<sup>14</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Význam estetiky, viz výše, s. 72.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>16</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, O strukturalismu, viz výše, s. 34.

<sup>17</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Význam estetiky, viz výše, s. 69.

<sup>18</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, viz výše, s. 87

<sup>19</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, viz výše, s. 16.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 74.

nemohli vnímat. Obsahuje totiž jistá specifika, jež se k němu oproti jiným vážou, a ukazuje nám tedy, že na umění celkově musíme nahlížet jinak než například na praktické skutečnosti, pokud se vůbec chceme pokusit o vymezení jeho hranic. Spatřujeme ale také důležitost tohoto postoje v našem světě, jelikož právě ten, a tedy také umění, zároveň pomáhá rozšiřovat pole našeho vnímání. Jednotlivé postoje do sebe přitom navzájem pronikají, přestože každý pracuje se skutečností jinak a mají v porovnání s ostatními spíše výlučný charakter.<sup>22</sup>

Pro srovnání je tedy třeba uvést i postoje mimo ten, jenž zahrnuje oblast umění. Například praktický je nepostradatelný pro zajišťování nejzákladnějších potřeb každého člověka a tvoří výrazný opak k tomu estetickému.<sup>23</sup> Při postoji praktickém se snažíme o aktivní zásah do zmiňované skutečnosti, s cílem přeměnit ji stanoveným způsobem. Používané prostředky jsou přitom vybírány pouze dle toho, zda jsou vhodné k dosažení onoho účelu, a nesou často rysy daných potřebných aktivit. Při takovémto přístupu má člověk na zřeteli pouze potřebný způsob užití zvolených prostředků.<sup>24</sup> Dochází tak při něm ke značnému zredukování skutečnosti, neboť je při něm mnoho přehlíženo, je ignorována její rozmanitost a barvitost. Takže kdyby člověk pojímal skutečnost jen prakticky, byly by brzy všechny jeho úkony podvědomé a nebyl by schopen objevovat její nové oblasti a možnosti.<sup>25</sup>

I postoj teoretický odhlíží od celé širé skutečnosti, a to dokonce mnohem omezeněji, soustřeďující se pouze na tu oblast, která je užitečná ke zformování obecně platných zákonitostí, ignorujíc její jiná specifika. Některé oblasti vědy dokonce, odhlížeje od všeho ostatního, redukuje skutečnost jen na pouhý počet.<sup>26</sup> Ta je tedy předmětem poznání jen do jisté míry, do které je pro toto poznání hodnotná.

Před postojem estetickým je třeba pojednat také o tom nábožensko-magickém. Ten zase přistupuje ke skutečnosti jako ke znaku, jenž zde ale působí místo něčeho jiného, třeba nějakého konkrétního nadpřirozena, jež je jeho prostřednictvím uctíváno. Předměty, ke kterým je takto přistupováno, jsou Mukařovským označovány jako znaky – symboly.<sup>27</sup>

Postoj estetický, zastupující významnou oblast v životě člověka, přitom ostře kontrastuje se zmíněnými třemi ostatními a klade si nárok na svou vlastní nepostradatelnost. Předmět, ke

---

<sup>22</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Význam estetiky, viz výše, s. 63–64.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>24</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Úkoly obecné estetiky, viz výše, s. 77.

<sup>25</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Význam estetiky, viz výše, s. 64–65.

<sup>26</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Úkoly obecné estetiky, viz výše, s. 77.

<sup>27</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Význam estetiky, viz výše, s. 65.

kterému člověk zaujme takovýto postoj, se totiž stává znakem sám o sobě. Právě soustředění se na znak samotný mu dává možnost percepce skutečnosti v takové šíři, která je dostupná lidskému chápání. Jedině tento postoj nám umožňuje zažívat náš vztah k celku a napomáhá nám vnímat kteroukoliv skutečnost i opakovaně odhalovat její nová, dosud nenahlížená místa. Charakteristika tohoto postoje rovněž poukazuje na fakt, že esteticky nemíří k jinému účelu než k sobě.<sup>28</sup> Zmíněný postoj se zdá být zajisté vlastní především uměleckému dílu a dává mu právo na to být lidmi chápán jako výtvar patřící do této sféry. Například obraz si tak klade za cíl svojí výstavbou člověka k estetickému postoji přimět.<sup>29</sup> Důležité je ale zmínit, že bychom neměli limitovat tento postoj pouze na umění a jeho díla, neboť je podstatným prvkem ve veškerých oblastech lidského počínání.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>29</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Úkoly obecné estetiky, viz výše, s. 79.

<sup>30</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Význam estetiky, viz výše, s. 68.

### 3 Problematika díla jako znaku

Výše jsem pojednala o obecném uchopení umění pomocí strukturalismu a rovněž jsem poukázala na charakteristické rysy estetického postoje. Nyní se zaměříme na znakové pojetí díla. Nastínění této teorie je pro nahlížení na umění Mukařovského stěžejní. Poukazuje na jednotlivé aspekty uměleckého díla, které je třeba u vymezení hranic zvažovat, a také na to, že skrze umění můžeme vnímat a cítit cokoliv. Záhy však poskytuje i pro celou problematiku důležitá omezení tohoto zdánlivě neomezeného rozsahu. Skrze pohled na dílo jako na sdělovací znak rovněž nacházíme odpověď na otázku, zdali lze pravdivost díla považovat jako podmínku, aby mohlo být vybrané dílo nazýváno uměním. Pod pojmem znak si přitom můžeme dle Mukařovského v rámci sémiologie umění obecně představit cokoliv, co opustí rámec vnitřního vědomí člověka, a stává se tedy předmětem vědomí celé společnosti, což je také jeho první podmínkou.<sup>31</sup> Druhou v návaznosti na to je, že každý znak musí být zachytitelný pomocí smyslů. Jen za pomoci znaků pak může člověk na skutečnost působit, jsou tak spojnicemi mezi těmito dvěma aspekty, přičemž bez sebe nemohou existovat. Je tedy důležité si uvědomit, že říše znaků a jejich významů sahá v podstatě tam, kam sahají samotné hranice lidského vnímání.

Hlavní funkcí znaku je jeho schopnost něco sdělovat.<sup>32</sup> Se specifickou teorií znaku přišel švýcarský jazykovědec Ferdinand de Saussure. Vymezil jej ve svém díle jako celek, vzniklý spojením označovaného a označujícího. Jako jeden z atributů znaku vystihuje jeho arbitrárnost, jelikož je určován konvencí dané společnosti, která jej užívá. Vedle arbitrárnosti ho můžeme charakterizovat také jeho lineárností. Ta odkazuje ke slyšitelnosti označujícího, probíhající v daném časovém rozmezí. Hovoříme tedy o rozsahu, který můžeme měřit pouze v jedné linii, představující své prvky v časové návaznosti. O označujícím se hovoří též jako o akustickém obrazu. Nejedná se ale o zvuk zaznamenaný sluchem, jak by mohlo z tohoto názvu vyplynout, ale o psychický odraz, zprostředkovaný našimi smysly. Spatřovat ho můžeme například tehdy, pokud slova probíhají jen v naší mysli, aniž abychom je vyslovovali nahlas.<sup>33</sup> Nutno ale podotknout, že jeho uchopení řešeného pojmu se zcela neshoduje s pojetím uměleckého znaku Mukařovského. Je také podstatné připomenout, že

---

<sup>31</sup> MUKAŘOVSKÝ, *Umění jako sémiologický fakt*, in: *týž, Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 208.

<sup>32</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936–1939*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 30.

<sup>33</sup> SAUSSURE, Ferdinand de; *Kurs obecné lingvistiky*, Praha: Academia, 1996, s. 96–100.

sémiotická povaha tohoto znaku je obecně o hodně složitější, než je tomu u toho jazykového, a tudíž je zde vyžadován také odkaz ke skutečnosti.<sup>34</sup>

Konečně je pak umělecké dílo v pojetí Mukařovského bráno zaprvé jako autonomní znak, což představuje vzhledem k výše zmíněnému pojetí výrazný posun, jedná se rovněž o specifikum českého strukturalismu. Autonomní znak neodkazuje k ničemu kromě sebe samého, jeho znakovost je tak vystupňována.<sup>35</sup> Pokud se zaměříme na umělecké dílo z tohoto pohledu, vidíme, že se skládá z několika pro nás významných aspektů, které Mukařovský ve své studii podrobně rozvádí. Prvním aspektem je umělecké dílo, například konkrétní obraz jakožto věc čili samotný symbol, který můžeme vnímat pomocí smyslů. S ohledem na Saussurovo pojetí bychom v tomto případě mohli použít slovo označující. Další složkou je význam uměleckého díla, který Mukařovský nazývá také jako estetický objekt a k němuž dílo ve své věcné podobě symbolicky odkazuje. Estetický objekt musí být společnost schopna jakožto celek vnímat. Jistě vyvolávají umělecká díla i specifické myšlenky a pocity u každého jedince. Stejně tak je autor při jejich tvorbě ovlivňován vlastním vnitřním rozpoložením.<sup>36</sup> Tyto dva faktory jsou ale ve významu díla obsaženy jen potud, pokud jsou společností sdíleny.<sup>37</sup> Dílo tedy nemůžeme s autorem ani s vnímatelem z tohoto hlediska plně ztotožnit.

A konečně se umělecké dílo jako znak váže i k určité skutečnosti, kterou má vzbuzovat. Podmínkou znaku je, že musí k něčemu odkazovat, něco znamenat a také musí být nějak chápán.<sup>38</sup> Nejdříve přitom vidíme šíři této odkazované skutečnosti, neboť ta může být prakticky jakákoliv. Odkazováno je tu ke skutečnosti jako celku, tedy k čemukoliv, co je člověk schopen vnímat.<sup>39</sup> Zároveň zde ale spatřujeme relevantní omezení, neboť i toto zdánlivé neurčité pramení ze souvisejícího sociálního prostředí a doby. Schopnost uměleckého díla vztahovat se k danému souvisejícímu období je jeho podmínkou a také důvodem, proč bývá některým umělcům a dílům rozuměno až s časovým odstupem, kdy dojde ve společnosti ke změně. Nesmíme ale také nahlížet na předměty umění jako na přesné odrazy konkrétní společnosti. Povaha znaku jim totiž umožňuje zvolit k označované realitě přístup jakýkoliv, tedy ne pouze přímý.<sup>40</sup>

---

<sup>34</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský: život a dílo*. Brno: Host, 2015, s. 170.

<sup>35</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936–1939*, viz výše, s. 14.

<sup>36</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umění jako sémiologický fakt*, viz výše, s. 209.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 213.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 210.

<sup>39</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 66.

<sup>40</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umění jako sémiologický fakt*, viz výše, s. 210.

Vedle díla jako autonomního znaku nesmíme přehlédnout ani jeho funkci znaku sdělovacího, mezi nimiž je dialektický vztah.<sup>41</sup> Nutné je přitom podotknout, že tato druhá zmíněná funkce není v díle limitována jen na obsah, ale jeho smysl či sdělení spočívá také ve formě, i když to není tak zjevné.<sup>42</sup> Rozlišování mezi těmito dvěma aspekty je tedy irelevantní, neboť jsou vzájemně související a propojené.<sup>43</sup> Stěžejní je ale především nutnost oddělit pouze komunikativní znaky a umění. V něm totiž nehraje roli otázka pravdivosti, vždy se nachází někde mezi smyšleností a pravdivostí, z čehož vyplývá, že pro vymezení hranic mezi uměním a neuměním je řešení jeho pravdivosti irelevantní, neboť se nejedná o nic, co by dílo muselo naplnit, aby bylo uměním – což je u většiny převážně dnešních děl také patrné.<sup>44</sup> Vidíme tedy, že mezi předměty umění a sdělovací funkcí je jistý rozpor.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 211–213.

<sup>42</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *O strukturalismu*, viz výše, s. 32–33.

<sup>43</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936–1939*, viz výše, s. 40–41.

<sup>44</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umění jako sémiologický fakt*, viz výše, s. 211–213.

<sup>45</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936–1939*, viz výše, s. 25.

## 4 Estetická funkce

Pro vymezení samotných hranic umění je nejdříve důležité zjistit, jaké předměty a jevy se uměleckým dílem mohou vůbec stát a zdali pro ně existuje nějaký limit. To směřuje také k otázce, co si tedy může umělec pro svá díla vybírat, aby byl jeho výtvar považován za umění. K problematice širě umělecké oblasti poslouží jedna ze stěžejních teorií Mukařovského, zabývající se estetickou funkcí, a cílem záměru je tedy snaha identifikovat, co všechno vlastně do umění můžeme zahrnout a na základě čeho tak činíme. Funkce obecně jsou jím definovány v jedné z jeho studií jako „...sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“<sup>46</sup>. Pomocí této definice přitom upozorňuje na podstatný fakt, tedy že věci ani jevy samotné nejsou nositeli stanovené konkrétní funkce, ale mohou v našem životě sloužit v podstatě všelijak. Není je tedy možno pojímat za vlastnosti obsažené v předmětu, neboť to, jak bude daný předmět v našem světě fungovat, určuje pouze sám člověk, který jediný má možnost funkce do předmětu vkládat. Početnost funkcí v předmětech a jevech poté pramení ze samého charakteru skutečnosti a její rozmanitosti – ani člověk ostatně není přizpůsoben k fungování jedním konkrétním způsobem, ale má mnoho potřeb a je ve své podstatě různorodý. Nemůžeme tak popřít prolínání a vzájemný poměr jednotlivých funkcí vůbec.<sup>47</sup> Poukázali jsme tímto na širší pole působnosti jednotlivých funkcí a také na to, na čem závisí, nevyklučujíc přitom ani tu estetickou, na kterou se chci především zaměřit.

Abychom dokázali vymezit oblast umění celkově, je nutno si nejdříve uvědomit potřebu této funkce v něm. Obecně je zde podle Mukařovského brána jako stěžejní a má v něm vedoucí postavení, jelikož právě jeho oblast má esteticky působit. Nadvláda zmíněné funkce nám umožňuje k umění esteticky přistupovat. Je tak tímto razantně odlišováno od vedlejších oblastí života. Hlavní postavení jiné funkce v něm bychom mohli označit jako něco, co se vymyká normálu a kontrastuje se samotnou povahou umění, tedy – jak píše ve své studii zabývající se touto problematikou – jako něco „*příznakového*“<sup>48</sup>. Nutnost dominance estetické funkce pro to, abychom mohli o umění hovořit, je zdůrazňována právě díky její schopnosti utvořit z jevu či věci autonomní znak, o němž již bylo pojednáno. Díky ní tedy umění necentruje svou pozornost na určitý jednotlivý cíl, ale umožňuje rozvíjet osobitost každého z nás a nabízí rozmanité pohledy na svět, jež podněcují naši touhu jej objevovat.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Místo estetické funkce mezi ostatními, in: *týž, Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 177.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 174–176.

<sup>48</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, viz výše, s. 88.

<sup>49</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Umění, viz výše, s. 186–187.



Tím, že obsah estetické funkce ale sám o sobě není nijak limitován, může tato funkce doprovázet v podstatě cokoliv, i přestože se zrovna vymyká oblasti, která je v práci řešena především. Nemůžeme ji tak vyloučit například ani z činností lidského organismu.<sup>50</sup> Rozmístění jednotlivých funkcí v předmětech a jevech je ale stěžejní důvod, proč nemůžeme hned na základě přítomnosti estetické funkce o umění hovořit – jejich možnost stát se uměním je ale faktem velkého rozsahu jejího možného působení sama o sobě zdánlivě neomezena a nevylučuje z něj prakticky nic.

Určovatelem toho, co je ale zrovna považováno za umění a co z této oblasti vylučujeme, je společnost a její vztah ke světu.<sup>51</sup> Ta tvoří individuální kolektivní vědomí, které také nese svá vlastní specifika. Umělecká oblast takto předepisovaná tedy nemůže být stabilní, neboť je dána značně proměnlivým faktorem – jakmile se prostředí, období nebo podoba společnosti promění, vidíme i přestavbu rozsahu a intenzity estetické funkce ve věcech a jevech.<sup>52</sup> Společnost a širě pole působnosti oné funkce řeší rovněž otázku, z čeho všeho může umělec tvořit a kolik kreativity může do svých děl vlastně vkládat. Někdy je totiž danou dobovou společností estetické funkci věnován větší prostor a umělec není při své tvorbě tolik svazován, může volit rozličnější škálu materiálů, věcí i technik, stejně jako je poté přiznána větší svoboda i publiku, ale někdy zase dochází k opačnému případu.<sup>53</sup>

Jak tedy můžeme vidět, hranice oblasti estetické a oblastí stojících mimo ni z tohoto hlediska není jasně stanovena, a pro nestálost rozvrstvení funkcí nejsme schopni se zaručenou dlouhodobou platností říci, který autorův výtvor lze považovat za umění, ale který již nikoliv. Kolísavost hranice zmíněných dvou oblastí je nepopíratelně zřetelná i z pohledu jednotlivců. Každý může pociťovat estetickou funkci jinak, pro někoho tak může být oblast umění široká, jiný má naopak tendenci z ní hodně děl vylučovat.<sup>54</sup> Přesto však nesmíme tuto funkci mylně vnímat jako individuální záležitost, neboť takto bychom kvůli přílišné rozmanitosti jejího osobitého vnímání nemohli oblast umění a neumění specifikovat vůbec, a to ani na vymezeném dobovém a sociálním pozadí. Rovněž nemohou být funkce a jejich rozvrstvení pojímány v přímé závislosti na vývojovém uzpůsobení člověka. Dočasnou podobu oblasti umění pro nás stále představuje společnost celkově.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 85.

<sup>51</sup> Srov. CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*, Brno: Host, 2001, s. 73.

<sup>52</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 85–86.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 85–86.

<sup>55</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*, viz výše, s. 70.

Estetická funkce je také významným pomocníkem k vyvolávání požadované libosti ve věcech a děních. Zintenzivněním estetické funkce v předmětech tak dle Mukařovského dosáhneme zvýšeného pocitu libosti při jejich vnímání. Problematika libosti a otázka zahrnutí, či vyloučení jejího opaku z oblasti umění je pro toto téma důležitá, a proto se jí budu dále věnovat v samostatné podkapitole.<sup>56</sup>

Dále je podstatné připomenout, že přestože je nadřazenost estetické funkce podmínkou pro to, abychom o umění mohli vůbec hovořit, nesmíme ale také zapomínat, že se ve všech předmětech – tedy i v uměleckém díle – vždy jedná o vzájemný nestálý poměr několikerých funkcí. Jejich vzájemná hierarchie se přitom zaprvé neustále mění, umělecká díla mohou být v průběhu času a sociálního prostředí z oblasti umění vyloučena a naopak. Zadruhé je pestrost obsažených funkcí v umění celkově jedna z jeho nejvýznamnějších potřeb, aniž by přitom přesahovala jeho samotnou povahu, a to hned z následujících důvodů. Prvním je ten, že čím větší oscilace a napětí mezi funkcí estetickou a těmi ostatními je, tím je autorův výtvar působivější. Má tedy větší potenciál odpoutat se od jeho časové a sociální závislosti. Tento fakt je pro naši problematiku důležitý, jelikož se s jeho pomocí dostáváme k větší trvalosti a stálosti jinak velice proměnlivé oblasti vysokého umění.<sup>57</sup>

Druhým důvodem je skutečnost, že kdybychom umělecké dílo omezili pouze na estetickou funkci, která z něj činí samostatný znak, nemohlo by poté takovéto dílo získat smysl neboli obsah, neboť by zřetelněji nepoukazovalo k ničemu specifitějšímu. Zde tedy také vyvstává důkaz o potřebě ostatních funkcí v díle, neboť právě ty jsou schopny poukazovat k určitějším skutečnostem, a tedy dodávají dílu žádoucí obsahovost. Je nutno zdůraznit, že umělecké dílo je přitom stále separované od oblastí mimo umění, neboť převaha estetické funkce v něm je stěžejní a brání mu, aby dílo směřovalo ke stanovenému účelu, jako je tomu u věcí s převahou funkcí jiných.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, viz výše, s. 98.

<sup>57</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Umění, viz výše, s. 187–188.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 186.

## 5 Estetická norma v umění

Následující kapitolu zaměřím na problematiku estetické normy. Ta reguluje pole působnosti estetické funkce, která byla rozebrána v předchozí kapitole, a organizuje tím oblast a vývoj estetických jevů. Mohla by se tak jevit, na rozdíl od všezahrnující možné a energické působnosti zmíněné funkce, jako stabilní hranice, vymezující trvale oblast umění a určující, co do něj na základě jejího splnění patří, co nikoliv. Pomocí teorie Mukařovského ale poukážu na to, že tomu tak není, což ostatně pramení již ze samé povahy umění i jeho vývoje. Je proto podstatné si estetickou normu blíže charakterizovat a pochopit její specifické místo v umění i to, v čem spočívá její důležitost v oblasti zájmu této práce.

Obecně vzato musí být estetická norma jakožto regulativní prvek estetické oblasti faktem obecně uznávaným a lidmi ověřeným. Norma vyplývá rovněž z hodnoty. Hodnotným můžeme nazývat věc či akt, který se osvědčil při snaze dosáhnout jistého stanoveného výsledku. Výsledek se stane normou, pokud je platný nejen pro samotného člověka, ale pro celou společnost, a kdy se tedy hodnota stává předmětem vědomí všech, což je podmínkou normy. Samotnou existenci takto vzniklé normy pak již nelze ignorovat.<sup>59</sup> Pojem norma se nám tedy může mylně jevit jako například přesně stanovený zákon, který zaprvé nesmí být překročen, zadruhé by měl být stejně aplikován i v budoucnu.

Zatímco i představa hranice v umění by ale pro nás měla být něco alespoň dočasně stabilního, vlastnost norem tomu dle Mukařovského neodpovídá, na což jsme schopni poukázat především právě v umělecké oblasti, jež je centrem naší pozornosti. Zaměříme-li se na samotnou normu estetickou, setkáme se také v ní s výrazným dialektickým rozporem mezi normou – něčím, co by mělo být dodržované, a něčím, co se nám představuje neustále v nové podobě, a má tedy charakter čistě rámcový a usměrňující. Nestálý charakter normy je přitom možný zdůvodnit pouze její vazbou na společnost, tedy je nutné pojímat ji jako skutečnost sociální, stejně jako tomu bylo u estetické funkce.<sup>60</sup> Obecně tedy můžeme o normě tvrdit, že bude vždy na pomezí svého porušení, jelikož jediné tak nabývá její existence na relevanci.<sup>61</sup> Její nestabilní povaha mimo jiné vyplývá i z toho, že samotným

---

<sup>59</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in: *týž, Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 100.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 100–101.

použitím kterékoliv z nich se promění nejen konkrétní věc či jev, na který byla využita, ale i norma, jelikož i ona se musí přizpůsobit novému případu a potřebám, jež má plnit.<sup>62</sup>

Přestože normy v umění tedy nepochybně existují, dochází specificky v jeho tvorbě k jejich nejvíce individuálnímu uplatňování, umění především tedy nemůže spočívat v přesných normativních hranicích. Jak totiž Mukařovský konečně připomíná, v každém díle se jedná o jejich neadekvátní užití.<sup>63</sup> Porušování norem v závislosti na vývoji umění přitom musíme chápat jako rozpor mezi normou již vzniklou a zažitou v minulosti, a tou aktuální, která zase odkazuje k nadcházející tvorbě. Norma v uměleckém díle tak vlastně funguje jako pouhý prostředek k orientaci, díky němuž v něm můžeme pocítit intenzitu přetvoření v její novou podobou, nikoliv jako nepřekročitelná hranice. Ohraničením umění přesnou normou bychom mu odebrali jeho inovační podobu a udělali z něj něco automatického, čímž by jeho podstata úplně vyhasla.<sup>64</sup> To, co porušování norem nabízí a na co cílí, je neopakovatelnost a jedinečnost, jež je umění vlastní, a je také snahou většiny autorů. Při porušení norem sice můžeme centrovat svou pozornost jen na ně, zejména pokud umělecké dílo spatřujeme prvně, ale o překročení umělecké oblasti se nejedná, a to i přes odpor, který dílo může v jeho raných fázích vnímání vyvolat. Vnímatelé ostatně budou i tyto nové složky postupně nahlížet v provázanosti a jednotnosti se složkami díla normy dodržující a budou dílo celkově hodnotit kladně.<sup>65</sup> Konečně pak umění dnešní je toho jasným důkazem.<sup>66</sup>

Představa normy jako hranice umění, kladoucí si nárok na splnění a na svém základě trvale určující, co do něj přesně spadá, je tedy dle Mukařovského pojetí skutečně vyloučena. Dokazuje to i možné vzájemné působení více rozličně starých norem v tvorbě zároveň, aniž bychom museli pochybovat o jejím zahrnutí do umělecké oblasti. Například v dnešním moderním malířství jsme schopni zaznamenat mísení norem vzniklých v impresionismu dokonce až po ty surrealistické. Důležité je ale připomenout dynamičnost tohoto soužití, neboť nové normy se stále snaží dominovat a vytlačovat normy starší.<sup>67</sup> Ty nové přitom většinou vycházejí z nejvyšších společenských kruhů, i když mohou existovat výjimky. Důvodem, proč jejich nové podoby většinou pramení z vyšších vrstev společnosti, se stává skutečnost, že tato společenská oblast ponechává větší volnost jejich celé struktuře samotné, která je pro jejich vznik a proměny podmínkou. Zde je tedy umělci nabízena možnost, aby

---

<sup>62</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická norma, viz výše, s. 150.

<sup>63</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, viz výše, s. 105.

<sup>64</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*, viz výše, s. 78–79.

<sup>65</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, viz výše, s. 107–108.

<sup>66</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická norma, viz výše, s. 154.

<sup>67</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, viz výše, s. 111–113.

mohl svými výtvořami narušovat dokonce i jiné normy, například mravní, a estetická norma se zde může svobodněji vyvíjet. Může také bez omezení dojít k tomu, že starší pokleslá norma svým přetvořením znovu vyšplhá na vrchol společenské vrstvy a zaujímá vedoucí postavení – což se mimochodem v umění moderním i často děje.<sup>68</sup>

Přesto z minulosti pramenily snahy z estetické normy trvalou konstantní hranici, vymezující dlouhodobě oblast umění, vytvořit, a to pomocí antropologického ustrojení člověka – tedy poskytnout něco, co je pro všechny lidi vždy stejné a přirozené. To se pojilo s dřívějším úsilím o vytvoření estetiky jako normativní vědy, která měla určovat pravidla krásna.<sup>69</sup> Mukařovský znovu popírá nalezení přesného výčtu norem – pravidel, jejichž absolutní dodržení by vedlo k estetické dokonalosti, neboť by tímto předpokladem došlo k úplné negaci povahy umění. Jistý antropologický podklad pro dialektický rozpor estetické normy ale podle něj nemůžeme úplně vyloučit ani v jejím dnešním pojetí. Je možné do značné míry říci, že se norma z určité části váže k lidské mentální a tělesné podstatě, přestože principy vztahující se k člověku nejsou normami samotnými. Konkrétně tvrdí, že v jistých předmětech a jevech jsme schopni pociťovat žádoucí libost více a snáze než v jiných. Tyto sklony mohou kromě jiného pramenit právě také z antropologie člověka. Rovněž není možné, že by estetická funkce navozující estetickou libost byla obsažena v přímo předmětu, čemuž jsem se podrobněji věnovala v kapitole předcházející. Očividný sklon pro vyvolávání estetické libosti má ale například rytmus, daný koloběhem lidské krve nebo pravidelností dýchání, geometrické prvky a další vlastnosti, které bychom mohli nalézt v našem těle či v možnostech jeho polohování. Přesná aplikace těchto antropologických principů jako ideálních estetických norem – a tedy s jejich pomocí utvoření jasné hranice definující uměleckou oblast a to, co do ní spadá, ale znovu selhává, protože dle Mukařovského vede k estetické indifferenci, která v umění rozhodně není žádoucí.<sup>70</sup> Zmíněné předpoklady jsou pro nás ale důležité v tom, že poskytují jádro, od něhož jsme schopni měřit odchylky i sloučení s normami a díky kterému tedy můžeme přesahování jejich dřívějších podob vnímat.<sup>71</sup>

Jak tedy z pojednání o normách v umění skutečně vyplynulo, při hledání viditelné hranice umění se nelze z výše uvedených argumentů s přesně danou estetickou normou spokojit. Přestože normy mají v umění svoje místo a jejich existence v něm je důležitá, jedná se

---

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 117–19.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 102–103.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 104.

rovněž o faktor, u kterého je jeho proměnlivost v oblasti zájmu této práce žádoucí a umění celkově definující, který směřuje do budoucna a klade si nárok na to, aby nás v každém vzniklém díle neustále překvapoval svou ojedinělostí.

## 5.1 Nelibost a nevkus v umění

Nelibost a nevkus by se mohly obecně jevit jako vlastnosti, kterých by se dílo nemělo dotýkat, aby mohlo být považováno za umění. Je tedy vhodné se jim podrobněji věnovat. Pro pochopení, co je myšleno nevkusem, je přitom důležité zřetelněji stanovit, co je to vkus. Ten vymezuje Mukařovský jako systém estetických norem, o kterých bylo pojednáno výše.<sup>72</sup> Dříve jsem také uvedla, že estetická libost je v umění zajisté žádoucí faktor a že je zprostředkována působením estetické funkce. Poukážeme nyní na to, že opačné vlastnosti jsou ale rovněž jeho součástí. Otázka hranice umění skrze ně tedy opět nemůže být řešena, a to z následujících důvodů.

Začneme nejdříve u definování nevkusu. Je předem důležité zmínit, že za něj nelze pojímat to, co je pro nás s estetickou normou v rozporu, neboť to je definice ošklivosti. Podmínkou nevkusu je také to, že se jedná o výtvar člověka. Jinak znovu hovoříme o ošklivosti – ošklivé může být rovněž něco, na čem se člověk nepodílel. Za nevkusný ale můžeme označit předmět, ve kterém se autor rozhodl splnit zvolenou estetickou normu, ale neuspěl, jelikož postrádal stanovené potence. Při setkání s nevkusným předmětem, tedy předmětem, který pro autorův neúspěch splnit chtěnou estetickou normu takové vlastnosti nabyl, pak pocítíme nelibost.

Přestože by nevkus mohl být pokládán za něco vymykajícího se umění, je v něm ale podle teorie Mukařovského obsažen a i při styku s vrcholnými díly tak můžeme překvapivě sledovat využití nevkusných prvků, aniž bychom je museli z umění vyloučit.<sup>73</sup> Otázka kvalitního vkusu nehraje ve vysokém umění roli, neboť je oproti ostatním nižším oblastem vždy napřed, a jeho směřování do budoucna a znepokojivá povaha překračuje aktuální představu o valném vkusu.<sup>74</sup> Estetická norma je v něm tímto vyhroceně narušována, a tato díla tedy směřují k vyvolávání zvýšené nelibosti. Tu můžeme považovat za kladný prvek obsažený i ve vysokém umění běžně – každý produkt umění obsahuje dialektický rozpor mezi normou a jejím porušením. Jedině na jejím pozadí můžeme spatřovat požadovanou

---

<sup>72</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická norma*, viz výše, s. 154.

<sup>73</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 106–107.

<sup>74</sup> CHVATÍK, Kvetoslav. *Strukturální estetika*, viz výše, s. 78–79.

estetickou libost působivěji. Jde tedy vždy o antinonii mezi libostí a nelibostí – nelibost je zde obsažena, aby mohla být libost vnímána. V případě využití nevkusy ji ale můžeme zakoušet obzvlášť znamenitě. Nutno podotknout, že tato situace nastává jenom v případě umění.<sup>75</sup> Ostatně Mukařovský také připomíná, že umělecké dílo není vytvořeno k tomu, aby budilo rozkoš, a ta tedy není podmínkou jeho podstaty. Některá díla rozkoš u vnímatele působí, jiná zase tíhnou k opaku.<sup>76</sup> Zároveň ani jeho uchopení estetiky není jednoduše ztotožňováno s krásou, na což jsem poukázala v kapitole o pojetí Mukařovského umění a estetiky.<sup>77</sup> Nevkus či nelibost tedy za obecně nepřekročitelnou hranici umění skutečně nelze považovat.

Je ale nutné podotknout, že to, co je konkrétně jako nevkus bráno, je přitom nestálé, což dokazuje také Eco. Nevkusu se věnuje ve svém díle společně se souvisejícím pojmem – kýčem, ve spojení se vzrůstem současné masové společnosti a kultury, ke které zaujímá různé postoje. Podle něho je obtížné nalézt pro nevkus vhodnou definici. Přestože na něj každý dokáže přirozeně poukázat jakožto na nějaký do očí bijící nepoměr, je stanovení hranice mezi vkusem a jeho opakem většinou ponecháváno odborníkům. Potvrzuje ale, že jejich vzájemný poměr je podle něj proměnný a určovaný obdobím a společností. Nevkus pak konečně vymezuje jako pozbytí „míry.“ Dále jej rozvíjí pod slovem kýč, kterému se budu věnovat podrobněji v další kapitole.<sup>78</sup>

I Mukařovský se shoduje s tím, že samotnou hranici mezi vkusem a jeho protipólem je obtížné nalézt. Tvrdí ale rovněž, že tato hranice, a tedy to, co je specificky pojímáno jako „nevkus,“ se proměňuje v závislosti na kontextu doby a společnosti, proto si ani soudobá estetika nedovoluje tuto hranici předepisovat.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 106–107.

<sup>76</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umění jako sémiologický fakt*, viz výše, s. 209–210.

<sup>77</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Úkoly obecné estetiky*, viz výše, s. 76–77.

<sup>78</sup> ECO, Umberto, *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 65–66.

<sup>79</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Význam estetiky*, viz výše, s. 71.

## 6 Estetická hodnota v umění

V této kapitole vymezím, na jakém základě přisuzujeme dílům jejich uměleckou hodnotu a k čemu či ke komu se pro nás hodnotný předmět obrací, aby jeho hodnota nabyla na relevanci a možné trvalosti. Pomocí hodnoty díla ale také vidíme, jaké aspekty dílo nesmí překročit, aby bylo jako umělecky hodnotné vůbec uznáno. Existence hranic umění tak pomocí určování hodnoty děl nabývá na zřeteli. Mukařovský při studiu toho, co je možno považovat za umělecky hodnotné, co nikoliv, naráží na neustálou proměnlivost hodnocení umění a neumění, ale zároveň nevylučuje ani platnost objektivní estetické hodnoty, kterou se pokouší nalézt.<sup>80</sup>

V první řadě je nutno vystihnout odlišnosti a charakter estetické hodnoty, neboť se neomezuje na hodnocení věcí a jevů dle toho, jak dosahují splnění daného záměru, ale soustředí se na samotný proces hodnocení, který klade důraz na percepci uměleckého díla. Tím se liší například od hodnocení praktického. Je také podstatné, že se do mezikategorie děl s vysokou uměleckou hodnotou mohou zařadit i ta hodnocená záporně. Můžeme totiž říci, že dílo je vyřazeno za hranice umění, jestliže se k němu přistupuje lhostejně nebo nezaujatě, ale nikoliv tehdy, pokud je jím společnost pobouřena.<sup>81</sup> Umělecká hodnota do svých mezí zahrnuje díla stavějící se proti normám i vzbuzující odpor či nelibost – jak se navíc již ukázalo v předchozích kapitolách, nelze tyto vlastnosti jako ukazatele hranice umění pojímat, jelikož v něm mají své místo.<sup>82</sup> Pod pojem estetické hodnoty můžeme vtěsnat i prvky díla nesoucí funkce jiné než estetické, a to přestože je estetické hodnocení na prvním místě tam, kde je estetická funkce průvodní – v umění. Jelikož se tedy toto hodnocení zaměřuje na dílo komplexně, je schopno konečně pojmout také jeho celkovou jedinečnost.<sup>83</sup>

Hodnocení děl je pak obecně usměrňováno aspektem společnosti a jejím vývojem, a díla jsou tedy na základě jejího úsudku buď vyloučena mimo hranice umění, nebo do nich zahrnuta. V pojetí uměleckého díla Mukařovského přitom naše pozornost tíhne k estetickému objektu, jak bylo v kapitole o znakovém pojetí umění zmíněno. Ten je ale přímo vázaný na společnost – dobou a prostředím se tedy jeho stabilita narušuje.<sup>84</sup> Změnám podléhá také estetická tradice, na jejímž pozadí dochází k jeho percepci. Z toho můžeme

---

<sup>80</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *týž, Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 148.

<sup>81</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*, viz výše, s. 85.

<sup>82</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická norma*, viz výše, s. 150–151.

<sup>83</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 123–124.

<sup>84</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umění jako sémiologický fakt*, viz výše, s. 209.



obecně vyvodit, že hodnocení je podroben vždy odlišný estetický objekt, jak je umělecké dílo postupně přijímáno různými společnostmi i jejich třídami. Mukařovský takto vysvětluje nestálost hodnocení uměleckých děl – konečně o estetické hodnotě také hovoří jako o živé energii. Proměnlivost se v tomto pojetí nevyhýbá ani tvorbě, která je konstantě po několik období pojímána jako předmět nejvyšší estetické hodnoty. V jejím případě dochází pouze k pomalejším a hůř zachytitelným změnám této hodnoty.<sup>85</sup> Jelikož je sama její povaha nestabilní, i bez ohledu na faktor období a místa ji ale můžeme vnímat jako věc proměnnou. Nesouhlasné vyjádření kritiků ke konkrétním dílům jsou toho konečně důkazem. Ti a jiné specificky utvořené společenské zřízení ostatně mají na proměny zmiňované hodnoty značný vliv.<sup>86</sup>

Pro Mukařovského ale přesto otázka, na čem závisí obecná hodnota děl, neztrácí na relevanci. Jen na pozadí obecně dané hodnoty v umění lze ostatně pociťovat její popření i zintenzivnění. Jinak než skrze ni také například nelze objasnit důvod, proč jsou některá díla, která jsou kritiky z jistých stránek haněna, obecně brána jako předměty esteticky hodnotné.<sup>87</sup> Konečně si jediné pomocí její existence můžeme vysvětlit to, proč se jisté dílo jeví esteticky hodnotné i přes neustálé změny jeho významů v závislosti na zmiňovaných vnějších faktorech, a přetrvává tedy i budoucí vývoj umění.<sup>88</sup>

Mukařovský řeší problém objektivní estetické hodnoty následovně. Nejdřív je potřeba upozornit na fakt, že tuto problematiku již nelze řešit skrze umělecké dílo jakožto estetický objekt, neboť ten je proměnlivý, ale je třeba se zaměřit na uchopení díla – věci vnímatelné smysly. Jedině dílo pojímané takto je totiž stále a odolává všem vnějším faktorům.<sup>89</sup> Umělecký výtvar takto pojímaný je typický nadvládou estetické hodnoty a estetické funkce v něm nad těmi ostatními. Pod ty spadají jednotlivé části díla, například už samotný materiál, ze kterého umělec tvořil, a jsou důležité pro jeho celkový smysl. Nadvláda estetické hodnoty v umění napomáhá svádět tyto složky do celku, vyvazovat je z konkrétních praktických vztahů k dané realitě a uvádět je do živého vztahu jak mezi sebou, tak do poměru s hodnotami platnými pro jednotlivce jakožto společenského člena.<sup>90</sup> Pomocí nadřazenosti estetické funkce a hodnoty se umělecké dílo jako znak neváže, jak již jsem zmínila i v předchozích kapitolách, k nějaké konkrétní skutečnosti, ale příjemce může ji pociťovat

---

<sup>85</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 123–125.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 126–27.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>88</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* viz výše, s. 164.

<sup>89</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 144.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 148.

jakoukoliv nebo i několik skutečností, které jsou mu blízké. Složky uměleckého díla k nim pouze názorně poukazují. Nutno také připomenout, že příjemce je člen žijící mezi mnohými, je tedy i jeho postoj ke skutečnosti nikoliv faktor čistě subjektivní, ale je ostatními ovlivněn.<sup>91</sup>

Jednotlivé neestetické hodnoty, které dílo – věc a jeho smysl tvoří, na sebe tedy navzájem velice živě působí a ovlivňují se, ať už kladně, nebo ne, a ostatně ovlivňují i hodnocení samotného díla, které může být díky tomu rozporuplné. Jeho stávající estetickou hodnotu pak Mukařovský spatřuje tam, kde je tento komplex neestetických hodnot co nejkošatější a kde jsou rozpory a shody mezi nimi značně vyhoceny, a dílu tak tuto nepřetržitou hodnotu garantují. Při dominanci shod by totiž dílo pro vnímatele pozbylo své působivosti a nezajistilo by u něj touhu po opakovaném styku, tudíž trvalost výtvoru, jelikož bude jeho smysl jednoduše interpretovatelný. Pokud je naopak dynamičnost co nejvíce zesílena, nebude odhalení záměru díla pro vnímatele samozřejmý úkol, a bude se tak k němu neustále navracet. Vzniklá nejasnost rozřešení tak zajišťuje konstantnější hodnotu onoho hmotného výtvoru.<sup>92</sup> Nikoliv ideálnost, ale právě rozporuplnost v umění je tedy pro trvalost jeho hodnoty vítána a navozuje neustále se obnovující vztah všech lidí ke skutečnosti.<sup>93</sup>

Mukařovský se ve své studii dále snaží nalézt odpověď na to, jak může trvání hodnoty díla nabrat co nejvyšší platnost. Dílo, které si zachová bohatý významový potenciál a obecnou estetickou hodnotu i po dlouhé době, dle něj necílí jenom na člověka jako součást dané společnosti, ale také na to, co je pro nás i přes veškeré proměny vnějšího kontextu stále stejné – k antropologické stránce člověka a jeho lidskosti. Nelze ale formulovat přesná pravidla, která by při svém splnění odkázala produkt umění k člověku ze strany lidské. Dílo k nim totiž směřuje neustále novými způsoby a počet těchto způsobů je nelimitovaný. Všeobecná hodnota je tedy v tomto i předchozím pojednání v nepřerušitelném vývoji. Jediný stabilní bod zde představuje člověk jako lidská bytost. Obecně vzato tedy může estetická hodnota tímto neustále novým směřováním stát za pestrostí dějin samotného umění.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 138–139.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 146–147.

<sup>94</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* viz výše, s. 165–168.

## 6.1 Kýč

Při pojednání o estetické hodnotě můžeme v příslušné studii Mukařovského spatřit i krátkou zmínku o kýči, jehož zařazení, či vyloučení z umění lze považovat za otázku, která je k danému tématu náležitá. S ohledem na jeho definici kýče bychom jej přitom mohli dlouhodobě považovat za něco, čím se umění stát nesmí. Obecně je dle něj totiž specifikován jakožto předmět, ve kterém se jeho vnitřní výstavba dokonale shoduje s uznávanými hodnotami dané skupiny lidí. I přestože pojímá kýč jako estetickou záležitost, umělecky je celkově nehodnotný. Je pro něj snadno se líbícím faktorem, neboť v něm dochází k absenci rozporů mezi neestetickými hodnotami a hodnotami společnosti, které jsou, jak již jsem uvedla, pro vysoké umění stěžejní.<sup>95</sup>

Pro srovnání můžeme uvést také Umberta Eca, který se touto problematikou rovněž zabývá, a taktéž by se dalo říci, že kýč od oblasti vysokého umění separuje. Zároveň ho oproti Mukařovskému ještě více specifikuje. Eco vyzdvihuje především jednoduchost a dostupnost kýče, přičemž mu často holdují umělecky ne příliš vzdělaní jedinci, jelikož jeho konzumace není vázána žádnou zodpovědností. Podle něj je to konkrétněji nástroj k uspokojení těch vnímatelů, kteří se chtějí těšit předmětům vysokého umění a krásy, ale zároveň se nechtějí zaobírat jakýmkoliv obtížnějším procesem interpretace. V podobě kýče pak dílo nabízí společnosti efekty, které jsou v ní zrovna žádané. Emoce, jež má dílo ve svých přijímatelích vzbuzovat, je pro ně nabízena ve své finální podobě, a je také to, co si klade kýč za cíl. Skutečným kýčem se vybrané dílo pak stává ve chvíli, kdy je svým vnímatelům prezentováno jako součást oblasti umění, o čemž Eco hovoří také jako o lži. Jeho oblibou je totiž využívání především těch složek, které vysoké umění obsahuje a v existujících dílech využilo, jen aby vyvolával pocit, že do něj rovněž náleží.

Zároveň ale Ecova teorie upozorňuje na to, že přestože kýč není záležitostí vrcholných uměleckých děl, neměli bychom jej rovněž zaměňovat s konzumními produkty masové kultury. Ty se totiž nevydávají za produkty umění. Jako problematické naopak Eco chápe výtvary kultury střední, která také tvoří na základě poptávky společnosti, ale v kontrastu s předměty masové kultury jsou vyzdvihovány jako součásti umělecké sféry.<sup>96</sup> Na rozdíl od Mukařovského tedy kýč v jeho pojetí není jen atributem struktury daného předmětu, ale je obsažen především v zamýšlení autora při jeho tvorbě a také v přístupu vnímatelů k němu.

---

<sup>95</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 146.

<sup>96</sup> ECO, Umberto, *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 66–79.

## 7 Rozsah estetické oblasti v moderním umění

V dnešním umění došlo k největšímu rozšíření oblasti estetická v porovnání s obdobími předešlými, na což poukážu hned v několika jeho specifických a problematických rysech. Také se v moderním umění klade nejčastěji otázka, co do něj ještě spadá, co již nikoliv, a zdali nedošlo mnohými ojedinělými a avantgardními díly k samotnému překročení hranic umění. Je tedy vhodné se moderní tvorbě před samotným stanovením jeho hranic dle již zmíněné teorie Mukařovského věnovat. Ten současné umění ve svém díle charakterizuje jako „*projev krise současné kultury a společnosti*.“ Zdůrazňuje ale přitom jeho úsilí o obnovu hodnotového světa a nastolení dynamického řádu v jeho chaotické podobě.

Zprv je nutno připomenout, že Mukařovský obecně přistupuje ke světu, a tudíž i k problematice moderního umění dialekticky a tento způsob myšlení byl pro něj stěžejní. Navazoval na jeho strukturalistické nahlížení na umění, jež jsem podrobněji rozebrala v jedné z předchozích kapitol. Moderní umění je především postaveno na silných dialektických rozporech, které velmi intenzivně a rozsáhle poutají naši pozornost. Nesmíme ale přitom přehlížet fakt, že to není jediné období, kde se určité antinomie nacházejí, neboť právě ty uvádí do pohybu vývoj umění celkově.<sup>97</sup>

V moderním umění je pak Mukařovským vyzdvihována především problematika střetu umění a společnosti. Jako první nesmíme opomenout, že vztah a potřeba porozumění mezi oběma těmito světy je nepopíratelná. Umělecké dílo uchopené jako znak nemůže bez vztahu ke kolektivu existovat. Umělecký výtvar má význam pouze prostřednictvím jeho společenské vazby a je spojnicí mezi lidmi a skutečností v celém svém rozsahu, která je člověku dostupná.<sup>98</sup> Konečně jak jsem již ukázala, jsou i estetická funkce, norma a hodnota vázány na sociální prostředí, ve kterém a pro které je dílo tvořeno, nezbytnost styku umění a společnosti je tedy ze všech těchto hledisek stěžejní.

Mukařovský však spatřuje obtížnost moderních umělců najít si ke společnosti cestu, přičemž problém je dle něj především v tom, že jejich díla nejsou orientována na danou oblast společenského rozvrstvení, ale obrací se ke společnosti jako k celku, což je velice rozsáhlé a diverzní pole. Současný umělec neví, pro koho konkrétně je dílo určeno, navíc se jeho práce stává často také předmětem obchodu. Pro umělce se tak stává otázkou, jak se má k této

---

<sup>97</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialektické rozpory v moderním umění*. Praha: vlastním nákladem, 1935, s. 14.

<sup>98</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936–1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 30.

společnosti vztahovat. Na nejasnost styku umění a publika poukazuje i rozmach působení kritiků. Důležité je zopakovat, že snaha o nápravu vztahu obou oblastí je stěžejní.<sup>99</sup>

S podstatou tohoto problému se shoduje i německý filosof Gadamer, který se mimo jiné věnoval také oblasti estetiky. Ve svém díle se shodně zabývá otázkou moderního umění a zmiňuje jeho vztah ke kolektivu. Rovněž tvrdí, že úskalím dnešního umění je vymizení pochopení původce uměleckých děl jejich vnímání, jež bylo kdysi nezpochybnitelné, a že nad začleněním umění do společnosti se objevuje otazník.<sup>100</sup> Umění v pojetí Gadamera mělo přitom napříč celými svými dějinami potřebu legitimizace své pozice a nového oprávnění pravdivosti, která se vzepřela v určitém čase proti tomu, jak bylo umění pojímáno předtím. Pro lepší pochopení můžeme vidět, že v období středověku katolická církev pozici umění ve společnosti značně ustálila. Umění v jejím pojetí byla přiznána důležitost svého významu především v roli biblického výkladu pro nižší vrstvy společnosti, jelikož velký počet především prostších lidí tenkrát neovládal řeč katolické katecheze, natož písmo. Dnes jsme svědky nové tradice umění, navazující přitom ale na ty předešlé, proto nemůžeme popřít jejich kontinuitu.<sup>101</sup> Tato nová tradice pramení právě z nastalé situace, ve které se umělci ocitli v devatenáctém století kvůli probíhající industrializaci a komercializaci světa, a totiž z onoho zatemnění dříve jednoznačného spojení mezi umělcem a lidmi, pro které jsou díla určena. Moderní umělec se v ní snaží své místo najít sám, přičemž je odsouván na její samotný okraj, stává se vyčleněným jedincem, a jeho novou pozicí je tedy být „... umělcem jen pro umění.“<sup>102</sup>

Teoretik a kritik výtvarného umění Chalupický se v pojednání věnovaném soudobé umělecké tvorbě rovněž vyjadřuje k tomuto tématu a navazuje na výše uvedené teorie. Potvrzuje, že od devatenáctého století umění nevzniká z popudu společnosti a proces jeho vytváření je tímto ponechán na autorovi. Pozice umělců v nově vzniklém světě byla nejasná, takže se od nich začalo očekávat mnohem víc než dosud. I on vidí, že dochází k situaci, kdy začalo vznikat umění směřující jen samo k sobě, obracející se ke své vlastní podstatě, a že dnes stojí více samostatně.<sup>103</sup>

Tato změna je důležitá především proto, že měla výrazné dopady na onu specifickou podobu vznikajících děl, což Mukařovský potvrzuje. Některé z nich poté obzvláště intenzivně

---

<sup>99</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialektické rozpory v moderním umění*, viz výše, s. 4–6.

<sup>100</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003, s. 9.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 5–7.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>103</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 138–141.

vzbuzují diskuze, zdali je z oblasti umění nevyločit. V důsledku rozvolnění společenských nároků začalo docházet k různorodosti v tvorbě samotné, jednotlivé směry nejen rychle vznikaly, ale také se od sebe výrazně odlišovaly.<sup>104</sup> Šíře oblasti působení estetické funkce je ostatně podle Mukařovského, jak již bylo v příslušné kapitole naznačeno, rovněž závislá na společnosti. V moderním umění tedy v důsledku volnosti a svébytnosti tohoto vztahu došlo právě k případu, kdy byla oblast uplatňování oné funkce značně roztažena. V závislosti na vývoji světa nebyl novodobý umělec příliš omezován, primárního postavení mohla estetická funkce nabývat ve větší oblasti věcí a jevů, stejně tak byla ve společnosti umožněna volnost jejího vnímání.<sup>105</sup> Rozšířením estetické oblasti společenským kontextem mohlo docházet u některých výtvorů až ke snahám překročit umělecké hranice do mimoestetické sféry, a tedy k popření potřeby samotné dominance estetické funkce, která je přitom pro umění stěžejní. Pro představu uvádí Mukařovský třeba snahu o přílišnou vědeckost, například pokusy o navázání na výzkumy lidského podvědomí v moderních dílech, a tedy značné vychýlení od samotné „*uměleckosti*“. Tyto situace ale chápe jako odklon od běžného stavu.<sup>106</sup> Pro novodobou tvorbu se však stalo charakteristické, a bylo publikem i kritikou obecně vítáno, aby měla umělcova práce velmi specifické individuální zabarvení. Je rovněž kladen větší důraz na ojedinělost díla.<sup>107</sup> Autor v závislosti na tom začal při své tvorbě využívat větší množství předmětů, materiálů, technik a rozličnější škálu témat.<sup>108</sup>

Abychom potvrdili Mukařovského tvrzení o rozvolnění společenských vztahů i související barvitosti podob moderní tvorby a hojnosti uplatňování estetické funkce v dříve neobvyklých věcech, můžeme se podívat třeba na vznik ready-mades francouzského výtvarníka Marcela Duchampa, kterého jsem pro tento příklad zvolila. Konkrétně Duchampa pak zmiňuje kupříkladu americký sociolog umění Howard S. Becker. Ten se zabýval vztahy umění se společností a v jednom ze svých pojednání si klade otázku, jaké jsou důvody k tomu, že jisté předměty a činnosti klasifikujeme jako umění, v čemž se jeho oblast zájmu s Mukařovským i cílem naší práce také schází.

---

<sup>104</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialektické rozpory v moderním umění*, viz výše, s. 5.

<sup>105</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 84.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 95–96.

<sup>107</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialektické rozpory v moderním umění*, viz výše, s. 3.

<sup>108</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 84.

Becker mimo jiné uvádí právě také Duchampovo dílo *Fontána*, které představuje pisoár, předmět denní potřeby, a které bylo překvapivě zařazeno do oblasti umění jen na základě podpisu, který zde autor umístil. Dodává, že i tento zdánlivě neumělecký předmět přitom lze nově ocenit jako umělecké dílo.<sup>109</sup>

Dostáváme se tedy i ke konkrétním zvýšeným dialektickým rozporům, týkajících se zmíněného vzhledu tvorby, přičemž první se dle Mukařovského týká materiálu, který je pro tvorbu zvolen. U materiálu dochází v dílech k jeho přímějšimu využití bez přílišných úprav. To, co bylo dříve předmětem především funkce praktické a jehož použití bylo v tradičním pojetí umění vyloučeno, je dnes navíc využíváno i v něm a nabývá tak primárního postavení estetické funkce. Tímto se mění v součást struktury díla. Mukařovský mluví o znásilňování materiálů, neboť nejsou použity tak, jak by se od nich očekávalo. Najednou se tedy uměním místo například běžného plátna a barvy skutečně staly i útržky z novin, zrcadla, kov apod. Další rozpor je spatřován v předmětnosti a jejím popření. Mukařovský poukazuje na to, že v novodobém umění došlo k výrazně odlišné podobě tvorby také kvůli znázorňování věcí a osob tak, jak doopravdy nevypadají. Jejich obrysy nejsou takové, jak bychom je spatřovali v jejich reálném zachycení. Můžeme je také pozorovat rovnou z několika úhlů pohledu, proto se nám mohou jevit předměty jako roztržité a plné nesourodých tvarů. Některé soudobé podoby obrazů dokonce začaly zacházet tak daleko, že neobsahují vůbec žádné předměty a jeví se jen jako masy barev, které vystupují v obrazech samy za sebe. Konečně pak dochází u novodobé tvorby k hojnému porušování stávajících norem, které jsou sice konstantně porušovány v historii umění celkově, jak jsem v příslušné kapitole nastínila, ale dnešní díla obzvláště tíhnou k jejich výraznému překračování – a tedy k vyhrocenému odpírání pocitu líbivosti při kontaktu s ním, a to více než kdykoliv jindy.

Mukařovský tvrdí, že dnes tak viditelně vyvstává zpochybnění krásy v umění a že se v reakci na problematický vztah se společností díla hromadněji přiklánějí k ošklivosti.<sup>110</sup> Umělci se ve vyhrocené snaze zbavit umění přívlastku „krásné“ stále radikálněji snažili přesáhnout hranice umění a změnit jeho zažitou povahu a to, co bylo tradičně považováno za estetické.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> BECKER, Howard S. Aesthetics, Aestheticians, and Critics. *Studies in Visual Communication*, 1980, s. 64.

<sup>110</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialektické rozpory v moderním umění*, viz výše, s. 8–13.

<sup>111</sup> CHVÁTÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*, viz výše, s. 53.

Rovněž je v současném umění ve větším množství využíván nevkus, který, jak jsem zmínila, má i ve vysokém umění své místo a není z něj vytěsněn, ale v dnešním umění jej spatřujeme v dílech ve velkém počtu.<sup>112</sup>

Chalupecký taktéž zmiňuje, že líbivost nezabírá v moderním díle již tolik prostoru a že autor má tendenci přicházet stále s něčím novým. Nově přicházející umělci se pokoušeli svými kreativními výtvary úplně oddálit od většiny zavedených norem. Chalupecký říká, že novodobá tvorba má zneklidňovat, neboť odtud také přichází, a že má povolit přístup všemu „*nedostupnému, nepochopitelnému, třeba pro nás i obludnému a hrozivému*“. Krásné zde ale specificky spatřuje v tom, že je dílo pojaté nově, má potenciál příjemce překvapit, vkládá mu do hlavy nové podněty k přemýšlení a vzbuzuje tak hlubší zájem. Sám také připouští, že současné umění je velice odlišné od toho, které lidé dosud znali, a že tato jeho nová tvář může mít v podstatě jakýkoliv vzhled. Současně ale nepopírá realitu, že se jeho specifická podoba setkávala nejdříve s nežádoucími reakcemi svého publika.<sup>113</sup>

Velmi ojedinělými nově vznikajícími podobami uměleckých tvoreb a rozšířením estetické oblasti tak skutečně došlo i k samotné obtížnosti jejich vnímání, jak vyplývá z teorie Mukařovského. Ta je spojená se zmíněnou snahou limitovat rozmanitost publika, pro které je tvořeno.<sup>114</sup> Dle Gadamera tedy již nelze novodobá díla pohledem pouze pasivně přijímat, obraz přestává být jen jakýmsi náhledem, ale je třeba se pro jeho bližší pochopení výrazněji zapojit. Dnešní oblast umělecké tvorby je, jak jsem ukázala, mnohem obsáhlejší, struktura děl se stává pro diváka komplikovanější, a také v tom můžeme mimo jiné spatřovat ostrý kontrast s dřívějšími formami tvoření.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 106–107.

<sup>113</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich, *Cestou necestou*, viz výše, s. 144–147.

<sup>114</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Dialektické rozpory v moderním umění*, viz výše, s. 6.

<sup>115</sup> GADAMER, Hans-Georg, *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*, viz výše, s. 11.



## 8 Hranice umění

Kolem nás se objevuje mnoho lidských výtvorů. Je obecně známo, že množství autorů ve snaze stát se umělci zvláště dnes tvoří rozmanitá díla. Přitom se stále větší počet z nich setkává s problémem, zda už hranici umění nepřesáhli. Šíře jeho oblasti přitom může být dle Mukařovského skutečně znamenitá, jak jsme ostatně mohli vidět na prakticky neohraničeném rozsahu působení estetické funkce i hodnocení<sup>116</sup>, ale nikoliv bez omezení. Zároveň jsem uvedla, že nelibost, nevkus, zdánlivá ošklivost i porušování tradičních norem v něm má své oprávněné postavení, a tyto faktory jsou tedy do rámce hranic umění zahrnuty, a to i přes snahy novodobých tvůrců je pomocí vyhroceného užívání těchto prvků překročit. Dostáváme se až k hlavní otázce existence a případného vymezení samotných hranic, jejíž odpověď vyvstávala na povrch již v průběhu dřívějších kapitol.

Na úvod je také důležité zmínit, že Mukařovský sám ve svých studiích o hranicích umění či prolínání různých oblastí píše a tímto tématem se rovněž zabývá. Zde se ale jedná o mé vlastní vyvození těchto hranic, přestože jsou vybranou teorií Mukařovského silně ovlivněny. Je to tedy můj osobní příspěvek k jeho teorii.

Přejdeme tedy nyní až k mému řešení samotné otázky. První hranice umění je dle mého uvážení v závislosti na zmiňované teorii Mukařovského stanovena člověkem samým a jeho antropologickým ustrojením. Ostatně jak zdůrazňuje, díla jsou vždy vytvářena umělci – lidmi pro lidi, kteří dávají samotné existenci umění mezi námi význam.<sup>117</sup> Je ale nutno si uvědomit, že člověk má ve své podstatě nějaké možnosti a také nějaké limity dané jeho vývojem. Omezení námi samotnými jakožto antropologickými bytostmi zaprvé spatříme, pokud se zaměříme na dílo pouze jako na věc. Zde můžeme spatřovat jako hranici umění nutnost omezení se na předměty nebo jevy zachytitelné lidskými smysly – tedy jen na ty, které jsou nám jako lidem k dispozici. Tato hranice je vyvoditelná ze zmíněného Mukařovského uchopení uměleckého díla jako znaku, který říká, že jím nesmí být něco, co je schované třeba jen ve vědomí jednotlivce, ale něco, co sdílíme s ostatními, přičemž smyslovost je tedy jeho podmínkou.<sup>118</sup> Omezení vlastní smyslovostí pociťuje především umělec při své tvorbě, neboť nemůže vytvořit například obraz nebo jiný artefakt, který nejsme jako lidé schopni vidět, případně si na něj sáhnout a podobně, v tom případě už

---

<sup>116</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*, viz výše, s. 53.

<sup>117</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* viz výše, s. 164.

<sup>118</sup> MUKAŘOVSKÝ, *Umění jako sémiologický fakt*, in: *týž, Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 208.

bychom o umění hovořit nemohli. Jednoduše se tedy dá vydedukovat, že veškerá lidská kreativita a možnosti v umění jsou primárně omezeny hranicemi možností našeho smyslového světa.

Chalupecký se s ním v tomto shoduje. I pro něj se zdá být dostupný smyslový svět člověka jakousi hranicí umění při jeho tvorbě. Zdůrazňuje totiž nutnost umělce používat pro své výtvary jen smysly vnímatelné zdroje, kterými je umění ve své věcné podobě zároveň limitováno, i když jeho význam poté sahá mimo tuto omezenou smyslovost.<sup>119</sup> V kontrastu zmiňuje překročené hranice umělecké oblasti například v moderní tvorbě 20. století, kdy došlo k vyprodukování „děl“ obsažených jen v myšlenkách, takových, které jsme nebyli schopni vidět. Vlastně tedy dokládá tvrzení, že umění už není tam, kde dílo v podstatě není, neboť jej okolí svými smyslovými možnostmi nemůže zachytit.<sup>120</sup>

Hranice umění daná naším antropologickým ustrojením je viditelná také v případě vnímání díla. Při něm jsme dle Mukařovského schopni pocítovat a vidět v něm jakoukoliv skutečnost, kterou je člověk schopen cítit nebo prožít, jak je v příslušné studii tvrzeno<sup>121</sup> – ale jak také z tohoto tvrzení vyplývá, v podstatě v jakékoliv době a prostředí vždycky jen tu, která je člověku jako antropologické bytosti a jeho chápání dostupná. Omezení člověkem samotným a jeho možnostmi v umění se nám vyjevuje také v pojednání o objektivní hodnotě díla. V kapitole věnující se tomuto tématu jsem uvedla, že se skutečně hodnotné a trvale uznávané umělecké dílo obrací rovněž k člověku a jeho ustrojení, které všichni víceméně vždy sdílíme, a to jistě všemožnými způsoby.<sup>122</sup> Hranicí, kterou však ani umění nemůže překročit, se tedy skutečně znovu jeví člověk v antropologickém pojetí. Možnost umělce směřovat k němu je sice rozmanitá a žádoucí, ale jak můžeme vidět, stále směřuje jen k němu a jeho vývojovému uzpůsobení. Stanovení hranice umění pomocí člověka a jeho ustrojení, tedy s ohledem na jeho smysly i možnosti vnímání, je z uvedených důvodů relevantní a v průběhu historie dá se říci stabilní.

Další hranicí umění, jež by se dala z teorie Mukařovského vyvodit, a tedy to, co dělá umění uměním, je jeho estetická povaha a tedy „uměleckost“, což ostatně vyplývá z toho, že estetická funkce v něm vládne nad ostatními. Ve svých studiích také zmiňuje nutnost obecného rozlišování jednotlivých funkcí a jejich vzájemného uspořádání ve věcech a jevech

---

<sup>119</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich, *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 152.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 138–139.

<sup>121</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 66.

<sup>122</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* viz výše, s. 165–168.

pro existenci umění vůbec. Abychom něco mohli za umění ve své pravé podstatě označit, museli jsme si začít uvědomovat jeho požadavek nadřazenosti estetické funkce, a tedy i nutnosti estetického hodnocení a estetického postoje k uměleckým dílům celkově.<sup>123</sup> Umění je tedy limitováno na estetické působení. Je jím omezeno, neboť nemůže například k ničemu konkrétnímu sloužit, není účelné a na nic kromě sebe přímo neodkazuje ani nic nezastupuje. Nemůžeme k uměleckému dílu přistupovat třeba nábožensky nebo prakticky ani ho tímto způsobem hodnotit, abychom přitom nepřekročili hranici jeho podstaty. Obecně tedy můžeme konstatovat, že vlastnost estetického působení a fungování umění ve světě je pro něj tedy zároveň hranicí.

Nejen zmíněný člověk a jeho antropologické možnosti, ale i společnost dané doby poté výrazně vyvstává v pojetí umění Mukařovského jako jeho hranice. Závislost umění na společnosti a jejich vzájemná potřeba byla výrazně demonstrována jak v pojednání o funkci, normě a hodnotě, tak byla také patrná na příkladu moderního umění a jeho problematického styku s ní. Celkově Mukařovský pojímá umění jako historický a společenský fakt, přičemž rozsah i obsah jeho hranic je v konstantním pohybu, závisejícím znovu na historickém a společenském pozadí.<sup>124</sup> Na rozdíl od předchozích dvou zmíněných hranic je tedy zřejmé, že se tato vyznačuje svojí neustálou proměnlivostí. Přesto ale dobová společnost představuje pro uměleckou tvorbu nezpochybnitelné a relevantní omezení. Za prvé je vnímání a chápání díla omezeno nejen hranicí možností, které jsou nám našimi vývojovými schopnostmi přisouzeny, ale také společenskou hranicí, jejíž podoba je stanovená v dané době aktuálním společenským vývojem. Jelikož jsme součástí společnosti a její vývojové podoby, vnímáme a rozumíme dílu potud, pokud nám to současný společenský kontext dovolí. Je také možné, že je hranice možností společenského chápání a vnímání dílem daného autora překročena, takovému dílu pak rozumíme třeba až v budoucí fázi vývoje společnosti, kdy společenská hranice nabyde nové podoby a je schopna dílo do oblasti umění zahrnout.<sup>125</sup> Společnost tedy určuje šíři umělecké hranice a aktuální možnosti tvorby a vnímání umění v jednotlivých předmětech a jevech. Hierarchie funkcí ve všem kolem nás je ostatně pouze společenskou záležitostí, takže i za umění můžeme považovat z tohoto hlediska teoreticky cokoliv, pokud se nad tím shoduje i dobová společnost.<sup>126</sup> Na základě společnosti, ve které se nacházíme, konečně díla hodnotíme.<sup>127</sup> Buď tedy dílo hodnotíme na aktuálním společenském pozadí

---

<sup>123</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 142.

<sup>124</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*, viz výše, s. 89.

<sup>125</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umění jako sémiologický fakt*, viz výše, s. 210.

<sup>126</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, viz výše, s. 85.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 124.

jako umělecké, nebo nikoliv, tedy ho vyloučíme za hranici umění. Jelikož jsme nuceni této hranici přisoudit proměnlivý charakter, musíme neustále myslet na to, že stejné dílo může být v závislosti na společnosti později zase hodnoceno jako předmět umění.

Za další hranici umění finálně považuji také kýč. Mukařovský jej zmiňuje ale jen velmi stručně. Konkrétně tvrdí, že dílo nesmí přímo odpovídat hodnotám dané společnosti, což jsem v příslušné kapitole uvedla. Z toho vyplývá, že by se dílo mělo kýčovitosti vyhýbat. Jak také ve studiích uvádí, abychom mohli dílo obecně považovat za umělecky hodnotné, je potřeba jak shod, tak i rozporů – jednotlivých složek v díle samotném i ve vztahu s hodnotami společnosti.<sup>128</sup> Přesto je ale obtížné obsáhnout pomocí této krátké zmínky celou problematiku kýče v umění a tvrzení, že každé dílo odpovídající společenským hodnotám musíme nutně označit za kýč, je rovněž sporné. Postoj Eca ke kýči, který byl v předchozí kapitole podrobněji rozebrán, ale vyjadřuje nezpochybnitelnou potřebu náročnější interpretace ve vysokém umění.<sup>129</sup> Na základě těchto teoretických podkladů tedy můžeme obecně říci, že přestože je podoba samotného kýče jako hranice umění proměnlivá, kýčovitý předmět či jev tuto hranici přesahuje.

---

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>129</sup> ECO, Umberto, *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 66–79.

## 9 Závěr

Bakalářská práce se zabývala vymezením umělecké oblasti dle teorie Mukařovského a také následným stanovením hranic umění, tedy něčeho, co by dílo nemělo přesáhnout, aby bylo schopno setrvávat jakou součást umělecké sféry, a za co už se tedy umění nemůže dále rozpínat. Zaměřila jsem se přitom především na výtvarnou uměleckou tvorbu. Hlavním teoretickým podkladem pro toto téma se staly Mukařovského studie věnované estetické funkci, normě a hodnotě, ale i jeho strukturalistické a dialektické nahlížení na umění a uchopení díla jako znaku. Tyto stěžejní teorie jsem doplnila také dílem Umberta Eca, konkrétně jeho postojem k nevkusu a kýči, pohledem H.G. Gadamera na problematiku moderního umění anebo teorií J. Chalupce, odpovídající stanovenému záměru práce.

Z uchopení umění Mukařovským vyplynulo, že umělecká oblast je ve své podstatě nestabilní. Došli jsme k tomu, že za umění dle něj můžeme označovat věci a jevy, které pro nás fungují primárně a pouze esteticky a k nimž se esteticky také stavíme. Nutno ale zdůraznit, že pojem estetický přitom přímo neztotožňuje s pojmem krásný nebo ideální. Mimoestetické složky v umění se poté ukázaly být rovněž nezbytnou součástí všech děl. Zároveň Mukařovský tvrdí, že umění a jeho produkty jsou předmětem neustálých dialektických rozporů mezi těmito jednotlivými složkami uvnitř své struktury i ve vztahu k okolnímu světu, tudíž umění nelze brát jako přímý odraz dobových konvencí.

Obecně jsme poté dospěli k faktu, že uměním se může stát s ohledem na věci a jevy samotné prakticky cokoli a že umění i jeho vnímání pro nás představuje nejširší a nejrozmanitější oblast, skrze kterou můžeme nazírat skutečnost ze stále nových úhlů. Ukázalo se, že význam děl dokonce nelze omezit ani subjektivním vyjádřením autora nebo konkrétním pocitem, který má vyvolat u vnímatele, a že tedy dílo může být chápáno a vnímáno mnohými způsoby. Zároveň se umění nemusí vázat pravdivostí, a může tedy zasahovat i do fiktivního světa, neboť se nejedná o čistě komunikativní znak, který by si na pravdivost kladl nároky.

Při řešení tématu samotné hranice umění v této práci z použité teorie vzápětí vyvstalo, že umění nelze krásou, rozkoší, líbivostí ani vkusem limitovat. Z nevkusu, ošklivosti či nelibosti tedy nemůžeme vytvořit pro umění nepřekročitelnou hranici, neboť jsou to aspekty, které umění také definují a které estetické hodnocení přijímá. Spory o vyloučení děl z umělecké oblasti na základě vyvolání odporu či dalších nelibých pocitů u publika bychom tedy mohli tímto faktem ustálit. Dokonce lze zmíněné vlastnosti považovat za požadovanou součást dnešní tvorby. Znepokojivá, šokující, nebo dokonce nelibá povaha, kterou dílo

u publika představuje, je tedy to, na co také oprávněně cílí a co umění obecně zároveň charakterizuje. Rovněž ho nelze ohraničit ani normou. Přestože v něm mají normy své místo, jsou zde pouze k tomu, aby umělci umožnily jejich porušování, což dává dílům jejich žádoucí jedinečnost a neopakovatelnost. Umělecké dílo ale nikdy nebude v mezích jakési ideální, umění definující normy, jelikož vždy bude obsahovat normy nové, jež budou ty zavedené znovu porušovat, normy směřující do budoucnosti a odlišující tak dílo od již vzniklých uměleckých produktů, autorů, směrů apod.

To, co konečně hodnotíme jako umělecké dílo, se poté samo ukázalo být faktorem velice proměnlivým. Díla tedy mohou atribut „uměleckosti“ nabýt, nebo naopak ztratit v průběhu času a změn společenského kontextu. Umělecká hodnota děl pak je o to trvalejší, čím početnějšími způsoby je lze interpretovat. Téměř nesmrtelná umělecká díla, která přežívají v umělecké oblasti po staletí, se přitom dle Mukařovského obracejí také k antropologické podstatě člověka jako ke stálému faktoru.

Otázka hranic umění poté nabyla na relevanci v pojednání o moderním umění, ve kterém došlo k celkovému rozšíření umělecké oblasti. Poukázali jsme na to, že v kontrastu s jeho dřívějšími podobami se uměleckými díly začalo stávat rozmanité spektrum předmětů a jevů s jejich kontroverzními podobami a množstvím zesílených rozporuplných rysů. Mohli jsme spatřit také důvod této proměny, kterým se ukázal být rozvolněný vztah umění se společností a také dovolení umění směřovat pouze k sobě samému. Často je ale přitom kladena otázka, zda díla moderní tvorby hranici umění už nepřekračují.

Ve finální kapitole se nám v návaznosti na to podařilo tyto hranice vyvodit. Přestože se sám Mukařovský hranicemi umění a překrývání různých oblastí v rámci svých studií zabýval, pokusila jsem se v této práci o vlastní stanovení těchto hranic, ačkoliv jsou teorií Mukařovského podloženy. Dle mé úvahy tedy hranice umění tvoří:

1. Antropologické ustrojení člověka, neboť člověku je obecně dovoleno tvořit jen z toho, co je dostupné jeho vlastním smyslům a co je také schopno publikum smysly zachytit. Za druhé jsme pak schopni vnímat a pociťovat v díle jen ty skutečnosti, které jsou nám jako lidem dostupné a které jsou nám umožněny naším omezeným lidským ustrojením vnímat a cítit. I nejtrvalejší umělecké dílo se tedy může obracet k člověku, za jeho hranice ale dosáhnout nemůže.

2. Samotná nutnost umělecké povahy umění. Umělecké dílo musí vždy fungovat pouze esteticky, a to stejně jako se k němu pouze esteticky můžeme stavět, je tím tedy svou neúčelností a estetičností zároveň ohraničeno.
3. Společnost, jelikož na ní a její podobě a povaze je závislá také podoba a šíře umělecké oblasti i to, jaké předměty a jevy tedy finálně jako umění pojmáme. Dílo můžeme rovněž vnímat a rozumět mu jen potud, pokud nám to dobová společnost a její vývojové uzpůsobení dovolí. Pokud tedy hodnotíme předmět či jev jako umělecký, je to vždy v hranicích, které pro umění aktuálně stanovila společnost.
4. Kýč, kterým se dílo obecně nesmí stát, aby mohlo být do mezí hranic umění zařazeno. V tom se s Mukařovským shoduje i Eco.

Obecně lze poté konstatovat, že tyto mnou stanovené hranice mají jak trvalý, tak proměnlivý charakter. Přesto ale hranici tvoří, a to tedy alespoň dočasně. Díla, která tuto hranici překročí, nemohou být nazývána uměleckými buď v dané době, anebo vůbec nikdy.

## 10 Použitá literatura

BECKER, Howard S. *Aesthetics, Aestheticians, and Critics. Studies in Visual Communication*, 1980.

ECO, Umberto, *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006.

GADAMER, Hans-Georg, *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003.

CHALUPECKÝ, Jindřich, *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999.

CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*, Brno: Host, 2001

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialektické rozpory v moderním umění*. Praha: vlastním nákladem, 1935.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studie I*, Brno: Host, 2007.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936–1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de; *Kurs obecné lingvistiky*, Praha: Academia, 1996.

SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský: život a dílo*. Brno: Host, 2015.