

Lev Semjonovič Vygotskij

Psychologie umění

(Psychologija iskusstva, napsáno 1925, vydáno 1965)

Polemický spis ruského literárního teoretika a psychologa, ve kterém byly nastíněny základy sociálně-historického pojetí vyšších psychických funkcí na příkladu recepce uměleckého díla (tzv. estetické reakce).

Pro marxistické myšlení, jež tvořilo rámec ruského filozofického diskurzu 20. let, nebyla psychologie pouze speciálním empirickým oborem, ale součástí věd o společnosti. Jejím východiskem bylo Plechanovovo rozvrstvení přechodů mezi výrobními silami a duchovním životem: společenská psychologie (lépe: psychika) tvoří u něho střední článek mezi oběma oblastmi, je podhoubím pro vznik ideologických útvarů, tedy i umění.¹ Vygotskij proto v I. kap. Umění jako psychologický problém — vyčleněné jako samostatný oddíl nazvaný K metodologii problému (13–30) — odmítá dosavadní členění psychologie na individuální a sociální (18). Psychologie všech vyšších funkcí má podle jeho názoru sociální ráz, není dána „přirozeně“, ale formuje se společenskou zkušeností a společenskou praxí jedince. Rovněž odmítá názor Wilhelma Wundta (19–20), že předmětem psychologie určitých společenství (tzv. *Völkerpsychologie*, psychologie národů) je jazyk, mytologie, mravy atd.: tyto výtvořky jsou již stabilizovány a tvoří součást ideologie, zatímco předmětem psychologie jsou mentální procesy. Protože však vznik ideologie ze společenské psychiky zkoumají všechny speciální humanitní vědy, zbývá jako specifický předmět psychologie umění problém recepce, společenského fungování uměleckých děl.

Pokud jde o metodu studia, Vygotskij zdůrazňuje, že podstatou estetické reakce není pocit tzv. estetické libosti, který může být nahodilý a nikdy není plně vysvětlitelný, nýbrž složitější psychické procesy, jejichž předpoklady jsou uloženy ve struktuře literárních faktů. Námětem knihy je proto analýza umělecké struktury jako specifického podnětu estetické reakce: „Analýzou struktury podnětů tak rekonstruujeme strukturu reakcí“ (29).

Ve 2.–4. kap. oddílu Kritika (31–85) vymezuje Vygotskij přesněji povahu uměleckého díla. Především polemizuje s názorem, že

¹ Srov. G. V. Plechanov, *Vybrané filosofické spisy* 3, Praha 1961, s. 164.

umění je poznáním (31–52) probíhajícím jinými cestami nežli diskurzivní myšlení, totiž obrazně (Wilhelm von Humboldt, Alexandr Afanasjevič Potebňa). Poukazuje na skutečnost, že sami stoupenci této teorie (např. Dmitrij Nikolajevič Ovsjaniko-Kulikovskij) byli nuceni ji omezit a rozlišovat tzv. umění „obrazná“ (např. epos), v nichž intelektuální činnost převládá, od umění „lyrických“ (např. lyrika, hudba, architektura), v nichž je estetická reakce navozována rytmem. Vygotskij dodává, že při experimentálním porušení vnější organizace výrazu (např. při prozaickém přepisu veršového textu) dochází i v „obrazných“ uměních k zásadním změnám jejich smyslu; z toho vyvozuje, že sdílejí nejpodstatnější vlastnost umění lyrických. Prožitek umění je pak podle této teorie nehistorický, neboť závisí na obecně lidské schopnosti vnímat rytmus.

Dále Vygotskij kritizuje teorii formální školy (53–70), která odsunula veškeré ideje, prožitky a významy uměleckého díla do oblasti sociologie, historie, biografie aj., zatímco předmětem vědy o umění učinila studium kompozice materiálu (hlásek, pocitů, událostí, významů apod.), tj. vztahů, jež nekopírují vztahy reálné, ale realizují záměry umělce. Brzy si však musela položit otázku po smyslu tohoto specifického komponování postupů (*prijom*) a usoudila, že mají zdůraznit samo prožívání či vnímání materiálu, ať konstrukčního (např. hlásek), či významového (událostí, postav, pocitů aj.). Jelikož formální škola svá stanoviska v době, kdy Vygotského práce vznikala, dále nerozvinula, považuje ji autor v estetickém ohledu za primitivní hédonismus a připomíná, že estetická reakce je složitější povahy než pouhá libost; zdůrazněně prožívání materiálu není mj. s to vysvětlit historickou proměnlivost umění, protože pocit libosti je motivován antropologicky.

V kap. o psychoanalýze (71–85) oceňuje autor Freudův zájem o nevědomí (podvědomí), které lze racionálně studovat z jeho nepřímých stop ve vědomém životě. Přijímá i myšlenku, že umění je v zásadě kompenzací potlačených (nevědomých, podvědomých) tužeb, ale namítá, že tyto tužby jsou u Freuda okleštěny pouze na sexuální zážitky z dětství: zbývající oblast zkušenosti není brána v úvahu, a proto jsou si spisovatelé i dějinné epochy umění ve freudovských výkladech podobny jako vejce vejci. Za nejvážnější nedostatek Freudovy teorie umění však Vygotskij pokládá neschopnost vyložit umělecké ztvárnění jinak než jako vnější masku původních zážitků, jež mohou existovat i bez ní. Vygotskij naopak pokládá umělecké ztvárňování za aktivní, přetvářející proces.

Všechny tři kritizované koncepce umění spojuje podle Vygotského rezignace na výklad historicky proměnlivého obsahu

uměleckých zážitků (70). Svou celkovou teorií lidské psychiky (nejen ve vztahu k umění) Vygotskij naopak označuje za instrumentální, sociální a historickou, neboť soudí, že vyšší funkce jsou formovány v sociálních kontaktech člověka. Pozitivně vyložil své pojetí psychických reakcí při vnímání uměleckého díla ve II. části Analýza estetické reakce (86–194), obsahující rozbor Krylovových bajek (5. kap. Analýza bajky, 86–116; 6. kap. „Zákeřný jed“. Syntéza, 116–145), Buninovy povídky (7. kap. Lehký dech, 145–161) a Shakespearovy tragédie (8. kap. Tragédie o Hamletovi, princí dánském, 161–194).

V kap. o bajce rozlišuje Vygotskij (v souladu s teorií bajky u Gottholda Ephraima Lessinga a A. A. Potebni) apolog, který má ilustrovat mravní tezi, od bajky skutečně umělecké, což mu umožnilo odlišit psychickou reakci při recepci textů uměleckých od reakce na texty mimoumělecké. Jemnou analýzou odhalil v uměleckých bajkách vždy dva protichůdné citové proudy, jejichž vzájemné napětí se v závěru bajky vybije a uvolní.

Podobně v povídce Lehký dech analyzuje rozpor mezi reálnou následností vyprávěných událostí a jejich kompozičním uspořádáním (právě tento rozpor podnítl literární vědu 20. let k definování rozdílu mezi fabulí a syžetem). Kompozičními postupy se smysl reálného příběhu (kriminální historka z provinčního města) proměňuje: tísnivá atmosféra se časovými přesuny rozptýluje a vzniká nový zorný úhel, vyprávění samo je věnováno „lehkému dechu“, bezstarostné poezii mládí, které se nebojí tragických rizik ani omylů. Psychickou osnovou recepcí Buninovy novely je tedy opět protiklad dvou různých citů, tíže a lehkosti.

V kap. o Hamletovi (jemuž Vygotskij věnoval samostatný rozsáhlý esej) sleduje kontrastní rozestavení motivů vyjadřujících neochvějně směřování k pomstě a motivů zadržujících děj a odvádějících jej stranou od hlavní zápletky. Tragédie nestaví (na rozdíl od novely) jen fabuli proti syžetu, ale samy postavy proti situacím, ve kterých se ocitají. Hamlet je energický, morální, schopný, zodpovědný, a přece pomstu nevykoná, vzdoruje požadavkům situace. Tragický hrdina spojuje tak v sobě protikladnost obou plánů hry a neustále je nucen prožívat jeden i druhý zároveň (143).

Ve III. oddílu Psychologie umění (195–262) Vygotskij analyzuje smysl této vnitřní rozeklanosti (dvouplánovitosti) uměleckých děl — 9. kap. Umění jako katarze, 195–215; 10. kap. Psychologie umění, 215–239; 11. kap. Umění a život, 239–262. Podrobněji zdůrazňuje výchozí přesvědčení, během dosavadního výkladu několikrát zmiňované, že estetická reakce nespočívá v pocitu estetické libosti při vnímání barev, tónů, slov apod. V této souvislosti odmítá představu Brodera Christiansena, podle níž umělecké dílo jako by bylo složeno z významových jednotek,

nasyčených určitou emocionální aureolou, a výsledný dojem vznikal sloučením těchto pocitů (203). Současně se mu však nezdá dostatečně propracovaný ani opačný přístup Theodora Lippe, předpokládající, že vnímatel se vcítuje do estetických objektů. Jádrem estetické reakce je podle Vygotského nejlépe vyjádřeno v Aristotelově pojmu katarze, neboť smyslem uměleckého díla je vyvolat silné emoce, ale vzápětí je zase vyrovnat a zrušit; tyto procesy jsou podněcovány vnitřní rozeklaností uměleckého díla. Odvolává se přitom na teorii verše, která v prvních desetiletích 20. století odhalila napětí mezi abstraktním metrickým impulzem a reálným rozložením slovních přízvuků, jehož výsledkem je konkrétní rytmus díla. Zejména mu byla blízká práce → Jurije Nikolajeviče Tyňanova *Problema stichotvornogo jazyka* (1924), v níž je umělecké ztvárnění charakterizováno jako dynamické napětí strukturních prvků díla, a nikoli jako jejich harmonická souhra. Podobně Vygotskij analyzuje kompozici Puškinova románu ve verších *Evžen Oněgin*, v němž je líčen příběh katastrofické lásky titulního hrdiny k ženě; Puškin však záměrně vybírá hrdinu, o němž nelze tušit, že by mohl být zaskočen milostnou tragédií, zatímco paralelní milostný pár (Lenskij a Olga) jako by byl stvořen pro ideální lásku, avšak ve skutečnosti se s láskou mívá. Při výkladu sociální funkce psychických procesů vyvolaných uměleckými díly (estetické reakce) Vygotskij zprvu polemizuje s běžnou představou, že umění má na čtenáře přenést určité city, infikovat ho postojem autora. Takto chápaná funkce umění snižuje, protože je redukuje na pouhou kolportáž individuálních pocitů, za jejichž meze není s to vyjít (243). Umění však běžné city přetváří a přidává k nim, co v nich původně nebylo: tento nový moment je katarzí, očištěním od nadvlády citu. Zde formuluje Vygotskij své závěry: ve vztahu mezi člověkem a prostředím existují vždycky disharmonické momenty, a tedy také city, které se nemohou projevit výraznou sociální aktivitou; člověk vždy přijímá z prostředí více podnětů, než kolik může realizovat. Umění psychologicky působí tím, že harmonizuje a utlumuje nerealizované city, adaptuje určité vrstvy lidské psychiky společenské praxi, socializuje člověka. V souladu s úvodními pasážemi knihy Vygotskij znovu připomíná rozdíl mezi psychologii sociální a kolektivní: ke kolektivní psychologii by směřovala koncepce umění jakožto citové nákazy (umění by formovalo hromadné postoje); sociální psychologie je však vlastností jedince, znamená přehodnocení empirických psychických předpokladů z hlediska jejich uplatnění a účelnosti v sociální praxi.

Vygotského kniha je především dílem polemickým, každé nové téma je autorovi záminkou, aby se vyrovnal s existujícími

psychologickými i estetickými teoriemi, přičemž polemicky koriguje i ty názory, jejichž výsledků zčásti využívá, např. myšlenky stoupenců A. A. Potebni nebo formální školy (rozdíl metra a rytmu, fabule a syžetu). V pozitivních aspektech svého výkladu chce spíše nastínit cestu psychologického výzkumu umění, definovat jeho předmět i metodu. Za předmět psychologie umění pokládá nikoli genezi uměleckých výtvorů, ale recepci díla, analýzu tzv. estetické reakce a její sociální funkce. Pokud jde o metodu práce, neláká ho zkoumání empirické, testování postojů a citů u konkrétních lidských subjektů, nýbrž popis reakcí subjektu jako takového, tj. invariant všech možných reakcí na umění: „Tato metoda nám zaručuje postačující objektivitu výsledků i celého systému výzkumu, neboť za všech okolností vychází ze studia nezvratných, objektivně daných a respektovaných faktů. Její celkové zaměření lze heslovitě vyjádřit takto: od formy uměleckého díla přes funkční analýzu jeho prvků a struktury k rekonstrukci estetické reakce a stanovení jejích obecných zákonů [...]. Přitom je zcela jasné, že takto rekonstruovaná umělecká reakce bude naprosto neosobní, nebude tedy patřit žádnému jednotlivci a nebude obrazem žádného individuálního psychického procesu ve vší jeho konkrétnosti, ale to je vlastně její přednost. Tato okolnost nám pomáhá zjistit povahu estetické reakce v její čisté podobě, zbavené všech náhodných procesů, jimiž obrůstá v individuální psychice“ (29). Bylo by proto možno říci, že Vygotskij neformuloval program výzkumu psychologického, nýbrž fenomenologického.

Svým metodologickým pojetím navazuje Vygotskij nejen na přístupy některých současníků, nýbrž i na teorie německé klasické filozofie, zejm. na estetické studie Friedricha Schillera. Podobně je tomu v samém řešení otázky, co tvoří podstatu estetické reakce: tvrdí-li, že to není přijetí určitých citů nebo postojů („infekce“), nýbrž osvobození od jejich vlády („katarze“), přiřazuje se tím k oné linii estetického a filozofického uvažování, která odmítá ztotožnit umění s prostředky masového „ovlivňování“, masového formování citů a názorů, a která nechápe člověka samého jako bytost manipulovatelnou, nýbrž svobodnou.

Je pak logické, že Vygotskij zaujal kritický vztah k psychoanalytické teorii Freudově: duchovní život a jeho produkty (ideologii, umění) nechápe jako sublimovaná vyjádření (masky) elementárních zážitků, ale jako ztvárnění, strukturaci psychických daností. Proto v nich nehledá pouze subjektivní zainteresovanost, ale naopak — možnost objektivní platnosti.² Přiblížil se tak určitým tendencím v ruské literární teorii 30. let, která se odklonila od sledování „třídího zájmu“ v uměleckých dílech a razila pojem „vítězství realismu“ jakožto interakce lidského vědomí s elementárními empirickými zájmy.

² Podobné stanovisko zaujal v téže době V. N. Vološinov (M. M. Bachtin), viz též, *Frejdzizm. Kritičeskij očerk*, Moskva – Leningrad 1927.

Za příliš úzkou je možno považovat Vygotského formulaci společenského smyslu katarze. Osvobození od nadvlády afektů není třeba chápat jen jako eliminaci nežádoucích a nesociálních postojů, ale spíše jako vytváření odstupu od bezprostředních zájmů, nahlédu nad ponořením do sféry „starostí“ a „tísňe“, a tedy rezervy dalšího vývoje, prostoru pro novou iniciativu a obnovu životní praxe.

Vydání

Psichologija iskusstva, Moskva 1965, 1968 (upr. a dopl. vyd.), 1987, 1997, 1999, 2008; Sankt Petěrburg 2000. Japonské vyd., Tokio 1971, 1976, 2006. *The Psychology of Art*, Cambridge (Mass.) et al. 1971. *Psicologia dell'arte*, Roma 1972, 1976, 1983 (v rámci Spisů). *Psicología del arte*, Barcelona 1972, 2006. *Psihologia artei*, București 1973. *Psychologie der Kunst*, Dresden 1976, 1979, 1981, 2005. *Psychologia sztuki*, Kraków 1980. **Psychologie umění, Praha 1981** (z tohoto vyd. citováno). Vietnamské vyd., Hanoj 1981. Čínské vyd., Šanghaj 1985. *Psicologia da Arte*, São Paulo 2001. *Psychologie de l'art*, Paris 2005.

Literatura

S. Senderovič, Funkcionalnyj analiz iskusstva, *Voprosy literatury* 1966, 3. A. N. Leont'jev – A. R. Lurija, Psychologické názory L. S. Vygotského, in: L. S. Vygotskij, *Myšlení a řeč*, Praha 1976. V. Svatoň, doslov k č. vyd. 1981. A. R. Lurija, *Etapy prožděnnogo puti. Naučnaja avtobiografija*, Moskva 1982. M. G. Jaroševskij, doslov k rus. vyd. 1987.

Lev Semjonovič Vygotskij (1896–1934)

Ruský psycholog a estetik; jeho pojetí psychologie umění se rodilo v období přestavby tradiční psychologie pod tlakem marxistického učení v počátcích sovětské éry. Podstatně přispěl také k otázkám dětské psychologie (mj. v konfrontaci s názory Piagetovými) a psychologie učení (v návaznosti na rozsáhlé vzdělávací programy té doby). Působil na Moskevském státním institutu experimentální psychologie, v Ústavu defektologie; profesuru získal v Ústavu psychologie v Moskvě. V období politických čistek ve 30. letech se jeho dílo stalo předmětem ideologické kritiky a do domácí vědecké komunikace se mohlo vrátit až s politickým uvolněním v druhé polovině 50. let. Návazně byly jeho práce „objeveny“ s prvním překladem v kontextu

severoamerickém, kde dodnes zůstává, stejně jako v některých evropských centrech (např. v oblasti „sociofunkční“, komunikativní psycholingvistiky), důležitou součástí diskusí kladoucích důraz na sociální praxi a historickou ukotvenost předmětu výzkumu. Další díla: *Razvitije vysšich psichičeskich funkcij* (vznik 1930–1931, 1960), *Myšlenije i reč* (1934), *Eťudy po istorii poveděnija* (1930, s A. R. Lurijou), *Izbrannyje psichologičeskije issledovanija* (1956), *Razvitije vysšich psichičeskich funkcij. Iz něopublikovannyh trudov* (1960).

České překlady

Myšlení a řeč (1971, 1976), *Vývoj vyšších psychických funkcí* (1976), *Psychologie myšlení a řeči* (2004, výběr). Stati: Anatomie a fyziologie povídky, *Světová literatura* 1967, č. 3, s. 175–186.

/vs/