Jan Mukařovský
Cestami poetiky a estetiky
Čs. spisovatel, Praha 1971

Problémy estetické hodnoty

Estetická hodnota je problém, na kterém byla estetika vybudována. Byla pojata jako jedna z věd normativních — per analogiam logiky a etiky — jako věda o estetické hodnotě a normě. Nešlo přitom jen o umění, ale o celou oblast smyslového vnímání: tak chápe věc A. Baumgarten a ještě i Kant. Byla zde snaha objevit a zdůvodnit závazně platnou normu (závaznost normy byla ovšem pociťována již dříve — vždy byly spory o estetickou hodnotu a normu, třebaže se říká: de gustibus non est disputandum). Snahy o zdůvodnění závazné estetické hodnoty se dály cestou noetickou, metafyzickou nebo psychologickou; byly dokonce i snahy pokládat ji za reální vlastnost věcí — z toho vyrůstá estetika objektivní, která ovšem jde jinými cestami. Konečně nastává úplná atomizace estetické hodnoty: nejistota o hranici mezi uměním a neuměním, nejistota o psychologických stavech, které provázejí estetické vnímání, o jejich adekvátnosti. Uplatňuje se estetický relativismus a dokonce i nihilismus (J. F. Lemaître). Estetika je kladena do oblasti věd popisných vedle psychologie a sociologie. A přece se znovu a znovu vrací problém estetické hodnoty. Proč? Tato otázka se rovná dvěma jiným: Proč se od počátku jevil problém estetické hodnoty tak naléhavým, že byla estetika založena jako věda normativní, a proč má problém estetické hodnoty i dnes nějaký význam?

Přistoupíme nyní k problémům hodnoty, nejdříve k hodnotě vůbec, k otázce její subjektivnosti nebo objektivnosti. Počněme fenomenologický rozbor. Hodnota platí pro někoho; bez toho ji nelze myslit, to je obsaženo již v jejím pojmu. Kdybychom odmýšleli od hodnotícího subjektu, měnila by se nám hodnota pod rukou v reální vlastnost hodnocené věci a stala by se tak záležitostí intelektuálního poznávání, podobného onomu, ba vlastně stejného s oním, kterým poznáváme například barvu věci. Pak by neexis-

tovala ani hodnota, ani teorie hodnot. Kdybychom ovšem setrvali toliko při subjektu, dojdeme důsledně k úplnému subjektivismu hodnoty, k estetickému nihilismu. Je zde dále objekt hodnocení. Dříve však, než přistoupíme k objektu, chtěl bych připomenout možnost metafyzickou, která stojí i nad subjektem i nad objektem; v tom případě existuje ideální hodnota estetická jako ontologická realita a objekty jsou jen jejím nedokonalým odleskem. Platónství má za důsledek, že umění se vylučuje z ideálního státu, protože je napodobením skutečnosti, tedy méně dokonalé než skutečnost, a ta zase sama je nedokonalým odleskem krásy jako metafyzické ideje. Dále se platónstvím obírat nebudeme, protože si klademe úkol vědeckého rozboru hodnoty — a metafyzická cesta není cestou vědy. Odmítli jsme možnost pokládat hodnotu za reální vlastnost objektu, když jsme konstatovali účast subjektu. Ale je tu jiná možnost: předpokládat, že hodnota sice sama není reální vlastností hodnocené věci, ale že jistá struktura této věci, jisté její uzpůsobení, které existuje nezávisle na hodnotiteli, je s to vyvolat, kdykoli se věc stane předmětem hodnocení, takovou a takovou její hodnotu (N. Hartmann). Protidůkazem jsou případy z dějin umění, kdy musíme teprve zkoumáním odhalovat, že věc byla určena původně k tomu, aby esteticky působila (N. S. Trubetzkoy). Nezbavíme se obtíží, dokud nevsuneme mezi subjekt a objekt něco, čemu říkáme *kolektivní vědomí*. Kolektivní vědomí není ovšem ani psychologický stav jedince, ani pouhá abstrakce; kolektivní vědomí je místo, kde hodnoty existují. Subjekt, kterékoli individuum z kolektiva má ovšem volnost hodnotit, jak chce, ale vždy ono samo i jiní uvádějí jeho hodnocení, i tehdy, když je jiné než hodnocení „obecné", ve vztah k tomuto obecnému hodnocení. V kolektivním vědomí existuje ovšem i celá hierarchie hodnot: odtud pochopíme, že se tato hierarchie vyvíjí s historickým vývojem kolektiva. Je naše stanovisko relativismus? Je jím, srovnáváme-li je s přesvědčením o neomezené platnosti hodnot bez ohledu na místo a na dobu. Ale není jím ani ve srovnání se subjektivismem, ani ve srovnání s pragmatismem. S tím proto nikoli, že neproměňuje hodnotu podle aktuálního cíle, který má hod-

notící individuum na mysli; náš názor je prost jakéhokoli utilitarismu.

Co je kolektivní vědomí? Řekli jsme již: ani hypostazovaný stav psychologický, ani pouhá abstrakce. V něm hodnoty existují, ale také se rozvíjejí. Neboť kolektivní vědomí je ex definitione fakt historický (kolektivum jako kontinuum v prostoru a v čase). Tak pochopíme některé problémy hodnot, zejména proměnlivost jejich hierarchie. Nemělo by smyslu klást otázku stálého rozložení (stupňovitého) hodnot. Měřítkem hierarchie hodnot bude jejich větší či menší obecná závaznost (normovanost), jinak řečeno, míra jejich kolektivizovanosti. Srovnej diapazon mezi hodnotou mravní a onou, kterou nazval Kant „das Angenehme". Je jistě nějaké rozložení hodnot již v samém jejich poměru k psychofyzickému ustrojení člověka, a tedy nějaká konstanta v jejich hierarchizaci. Ale tato konstanta je ve stálém dialektickém poměru k vývoji hierarchie hodnot. Skutečná hierarchie hodnot se na jejím pozadí stále přesunuje — v jistých mezích ovšem. Není však nikterak absurdní tvrdit, že existují (nebo existovala) prostředí, popřípadě jednotlivci, u kterých například příjemné stojí výš než mravní. Z toho, že hodnoty existují v povědomí kolektiva, pochopíme i možnost vzájemné kontaminace jednotlivých hodnot, ba víc, původní stav nediferencovanosti, ze kterého se pak jednotlivé hodnoty vydělují. Avšak během vývoje vždy znovu docházívá k splývání jednotlivých hodnot, k jejich kontaminaci.

Tím, že jsme odhalili jako místo existence hodnot kolektivní povědomí, nikterak jsme se nezbavili složité problematiky a pochybností s ní spojených. Vraťme se opět k aktu hodnocení. Kdybychom na něj pohlédli ze stanoviska, jaké sami zaujímáme v každém jednotlivém jeho případě, postihneme nejdříve vědomí zcela subjektivního rozhodování. Vezměme například hodnocení estetické. Stojím-li před obrazem, mohu říci, že je krásný, i že je ošklivý. Hodnota není nikterak „napsána" na věci, kterou vnímám a hodnotím. Bereme případ hodnoty estetické, protože zde pociťujeme méně závaznosti než například při hodnocení mravním. Nuže, stojím před svobodným rozhodováním o tom, jakou hodnotu mám posuzo-

vané věci přiřknout, před rozhodováním tak svobodným, že může jeho nepředurčenost ve mně vzbuzovat až rozpaky. To je první dojem. Je-li mé rozhodování skutečně nepředurčené, pak přece nemusím upadat v rozpaky. Mohu prostě hodnotu stanovit pro sebe. Rozpaky, které pociťuji, jsou však symptomem odpovědnosti za rozhodnutí, které pronesu. Odpovědnost vůči čemu, komu? A zde jsme zase u kolektivního vědomí: vůči onomu hodnocení, které je pro daný případ kanonizováno, uzákoněno pro kolektivum, jehož jsem členem. Kolektivum, jehož jsem členem, nemusilo však dosud mít příležitost zaujmout stanovisko k tomuto dílu, které mám před sebou. Nemusí jít o dílo, které prošlo již veřejnou kritikou; může jít o dílo docela nové (jsem první po umělci, který je vidí), nebo o dílo, které třeba mýma rukama prochází dřív, než bude vystaveno hodnocení kolektiva (dílo exotické nebo staré, které jsem objevil). Kde tu je závaznost? Jak to, že i vůči takovému dílu cítím odpovědnost za svůj posudek? Proto, že v povědomí kolektiva neexistují individuální hodnoty jednotlivých výtvorů, ale pravidla, podle kterých se posuzují celé skupiny, oblasti výtvorů. Stejně jako jsme mluvili o hierarchii jednotlivých hodnot, je nutno mluvit také o hierarchii jednotlivých druhů norem (estetických, mravních, náboženských atp.). A tyto normy jsou to, co ve mně vyvolává pocit závaznosti. Tento pocit může nabýt takové síly, že mu obětuji úplně svůj vlastní citový a volní poměr k věci, své vlastní hodnocení (případ sochaře, který říká: Dobrá hudba je ta, která se mi nelíbí). Některé hodnoty jsou normovány silněji (jinými slovy: jsou pociťovány jako závaznější), jiné slaběji. Mravní hodnoty jsou normovány tak silně a tak výrazně, že u nich nejsnadněji vzniká iluze naprosté nepodmíněnosti; srovnej Kantův kategorický imperativ, který je pro Kanta provázen tak silnou nepodmíněností (apriornosti), že ho dokonce chce užít jako jediného prostředku, kterým člověk poznává absolutno. Proti tomu stojí naprostá nezávaznost příjemna. I hodnocení toho, co pokládáme pro sebe za příjemné, není však tak zcela nezávazné; srovnej ponětí o tom, co je příjemné pro jistého člověka, jako prostředek jeho sociálního zařadění, nebo našeho odhadu o sociálním

zařadění hodnotícího člověka. Je na první pohled zřejmé, že jiné věci budou „příjemné" pro člověka „kultivovaného", jiné pro „nekultivovaného". Rozpětí mezi hodnotami mravními a příjemnem je, jak zřejmo, veliké, ale je stupňovité, nikoli bytostné. V podstatě jsou normovány hodnoty všech druhů, jenže někde je normování oslabeno až k neviditelnosti, jinde je silné až k iluzi nepodmíněnosti norem.

Vraťme se však opět k případu aktuálního hodnocení. Proti tomu, co jsme řekli o normách, mohl by někdo namítnout, že svoboda hodnotícího může jít tak daleko, že normu vědomě popře, že hodnotí bez ohledu na ni. Nicméně tak činí právě s vědomím, že hodnotí bez ohledu na *nějakou hodnotu, na nějakou normu,* tedy s vědomím o *existenci* normy jako faktu sociálního. Jinými slovy, je to vzpoura proti normě. O vzpouře je ovšem možno mluvit jen v případech skutečného novotářství, kacířství, když například jde o to, že se proti normě platné pro kolektivum staví ze subjektivního rozhodnutí jednotlivce její pravý opak. Avšak i v tom je důkaz o existenci normy, neboť sama vzpoura individua proti vládnoucí normě bude mít za sebou postulát normy nové: individuum bouřící se bude mít snahu etablovat místo normy dosavadní svůj odchylný způsob hodnocení jako novou, opět kolektivně platnou normu. Všechny případy odchylnosti aktuálního hodnocení od normy nejsou však „buřičstvím". Lze dokonce říci, že „buřičství" je jen krajní případ tendence obsažené implicite v hodnocení každém, neboť vždy, aplikujeme-li normu aktuálně na nějaký nový jev, na který jsme ji dosud sami neaplikovali (nebo dokonce, na jaký ji dosud ani kolektivum neaplikovalo), pozměňujeme ji tím ipso facto. Jde tu o jistý aspekt věčné dialektické antinomie mezi individuem a kolektivem, a to dokonce o aspekt velmi důležitý. Jako rezultát lze říci: norma není zákon ve smyslu právním, jak se někdy tváří v případech značné závaznosti. Anebo lépe, norma osciluje stále mezi dvojím rázem: mezi rázem zákona a rázem pouhého orientačního bodu, který je zde jen proto, aby se na něm a od něho měřily vzdálenosti a rozměry v poli hodnot.

Ze všeho, co jsme právě řekli, vyplývá čím dále tím

jasněji, že musíme dobře rozlišovat mezi hodnotou (Wert) jako čímsi trvalým, co přesahuje individuum, a hodnotícím soudem (Werturteil), který je faktem aktuální aplikace hodnoty (a s ní souvisící normy), aplikace ať kladné, ať záporné. Jakmile si toto rozlišování jasně uvědomíme a vyvodíme z něho důsledky pro teoretické zkoumání hodnoty jakéhokoli druhu, zmizí nám spousta obtíží, zejména obtížný rozpor mezi „subjektivností" a „objektivností" hodnot. Hodnotící soud je především subjektivní, protože je v moci hodnotitele, ale má také svou stránku „objektivní", záležící v odpovědnosti, kterou hodnotitel za své hodnocení pociťuje. Hodnota naproti tomu je naopak především „objektivní" v tom smyslu, že existuje v povědomí kolektiva, tedy mimo dosah libovůle individua hodnotícího, avšak má (dialekticky) i stránku „subjektivní" v tom smyslu, že každý případ aktuálního hodnocení prováděného hodnotícím individuem tuto hodnotu aplikací poněkud pozměňuje.

Tím, co jsme dosud řekli, probrali jsme nejzákladnější problematiku hodnoty. Ještě však si musíme položit otázku, co hodnota vlastně je. Nebo také: co činíme, pronášejíce hodnotící úsudek. Někteří teoretikové hodnoty prohlašují hodnocení za pouhou záležitost volního vztahu mezi subjektem a objektem. Viděli jsme již a ukázali, že mezi subjektem a objektem je třeba předpokládat kolektivní vědomí, kde vlastně hodnoty existují. Nuže, je za těchto okolností možné držet definici hodnoty jako vztahu citového a volního? Snad je možno pojmout do této definice i kolektivní vědomí, asi takto: hodnota je vztah mezi subjektem a objektem, regulovaný kolektivním povědomím.

Čím se navzájem liší jednotlivé druhy hodnot? Tvoří rozdíl psychologické jevy, které hodnocení provázejí? Možná, že někdy ano, ale systematický a podstatný tento rozdíl není. Tedy druhy objektů, které se hodnotí? Jsou sice některé jevy, které se na první pohled zdají samou svou podstatou jevy estetickými nebo etickými atp., ale je to jen zdání. Táž věc (předmět, akt) může být měřena několika různými druhy hodnot (např. zároveň mravní i estetickou atp.). Co tedy odlišuje různé druhy

hodnot navzájem? Cíl, vzhledem ke kterému se hodnocení děje. Cíl mravního aktu je jiný než cíl aktu estetického (totéž platí o věcech). Ovšem kdybychom setrvali toliko u individua jakožto subjektu, vedl by nás názor o cíli ke svrchované nejistotě, způsobené nekonečným množstvím subjektivních cílů, jejich odstíny, hromaděním, nejistotou individua o skutečném cíli konkrétního jednání. Avšak o to zde nejde: existují jisté kategorie cílů, značně obecné, vypracované v kolektivu (v kolektivním vědomí) vývojem — a stále se zároveň vývojem v kolektivním vědomí přesunující — a to jsou právě ony cíle, které jsou podkladem jednotlivých druhů hodnot.

Další otázkou je *vztah hodnoty a funkce*. Funkci chápeme jako aktivní vztah mezi věcí a cílem, ke kterému se této věci užívá. Hodnota je pak užitelnost předmětu k tomuto cíli. Norma je pravidlo nebo soubor pravidel, regulujících oblast jistého druhu, jisté kategorie hodnot.

Cílem estetické hodnoty je estetický stav (das ästhetische Verhalten — postoj, chování, prožívání). Po konečné funkci tohoto stavu (po jeho zařadění v psychofyzickou existenci člověka) se zde nemusíme ptát. Víme ze zkušenosti, co estetický stav je, pokusme se o jeho fenomenologický rozbor. Vezměme jako příklad kladivo. Slouží k nějakým činnostem, má tedy funkce. Všechny „praktické" funkce vedou mimo jev sám. Jakmile se však kladivo stává estetickým faktem, počíná fungovat vzhledem k sobě samému — uplatňuje se autonomie estetické funkce. Je možno, aby věc fungovala vzhledem k sobě samé, měla sebe samu za cíl? Lze to pochopit takto: estetická funkce je vlastně nutným dialektickým protikladem funkce vůbec. Zpravidla funguje věc vzhledem k něčemu, co je mimo ni, jakmile se však věci zmocní estetická funkce, dochází k popření tohoto normálního případu: věc funguje vzhledem k sobě samé. Dobře to lze ukázat na jazyce. Každá z jazykových funkcí má svůj vlastní jazykový útvar, kdežto funkce estetická je postavena proti všem ostatním v protiklad tím, že vlastní útvar nemá, ale zato má k dispozici útvary určené pro všechny funkce ostatní, jichž k svému cíli může využít. Další otázka: Co se při estetické funkci stává s ostatními, „normálními" funk-

Brno Gagarinova

cemi věci? Mizejí prostě? Nikoli, neboť estetická funkce neleží mimo funkční oblast, nýbrž uvnitř ní. Estetická funkce, jak jsme řekli, existuje jen jako dialektický protiklad k funkcím jiným. Není proto možné, aby je anulovala, přestala by tím sama existovat. Ostatní funkce zůstávají, ale jsou obráceny „dovnitř" věci. Jsou součástkami její stavby, jejího ustrojení, jež opět je podkladem estetické funkce: stávají se tedy ostatní funkce vlastně činiteli estetickými. Předmět estetický je izolován od vnějších souvislostí, ale není z nich vyrván: nese naopak na sobě jejich stopy tak, jako je strom, z kterého byly odřezány větve, poznamenán ranami po nich. Kantovo „interesseloses Wohlgefallen" je třeba chápat cum grano salis.

Jak musí být „udělán" předmět za účelem estetického fungování? Nejčastěji se uvádí jednota v rozmanitosti (Aristoteles). Jsou různé druhy jednot (celků); estetický předmět není tedy jednoznačně charakterizován svou jednotností. Tam, kde je celek, je i vnitřní rozrůznění; kde by nebylo vnitřního rozrůznění, není již celek, ale pouhé kvantum (např. vody, písku atp.). Tedy to vše netvoří specifikum estetického objektu. Přesto cítíme, že na definici estetického předmětu jako jednoty v rozmanitosti něco je. Zdá se nám to proto, že jeho jednota je zdůrazněna izolováním od oblasti funkční, o kterém jsme právě mluvili. Rozmanitost pak je zdůrazněna právě tím, že předmět, jsa cílem sobě samému, nese na sobě stopy svého umístění ve funkčních souvislostech. Nesmíme však přitom zapomínat, že stále mluvíme o případu téměř abstraktním ve své čistotě. V konkrétní praxi není nikdy taková ideální nadvláda estetické funkce. Existují sice předměty určené svou výstavbou k tomu, aby estetická funkce v nich převládala, jsou to *umělecká díla,* ale i v umění bývá boj mezi funkcí estetickou a ostatními. Dokonce různá dozáž v tomto napětí může od sebe odlišovat příbuzné druhy umělecké (srov. rozdíl mezi poezií a prózou, v níž je větší kvantum funkce sdělovací, mimoestetické; srov. též oblasti hraniční: portrét, film, umělecké řemeslo atp.).

Estetická funkce, jsouc dialektickým protikladem kterékoli z funkcí ostatních, je vždy potenciálně přítomna;

je-li některá z ostatních funkcí v činnosti, uplatňuje se při této činnosti. Do jaké míry je přítomna, to je dáno jednak subjektivním postojem toho, kdo činnost vykonává, jednak sociální konvencí. Estetická oblast je v nejširší rozloze v stálém vývoji a přeskupování, má svou vývojovou dialektiku, která se neomezuje nikterak na umění. Jsou vlastně celé dějiny estetična. Vnitřní vývojová antinomie této oblasti spočívá v napětí mezi uměním a estetickými jevy mimo umění: zde se dějí stálé přesuny. Odtud obtíž říci jednou provždy, co umění je a co nikoli. Úkolem umění je být stálým obnovitelem estetické hodnoty v celé estetické oblasti. Jsme svědky stálého přecházení z jednoho okresu do druhého, z umění do ne-umění a naopak.

Jaký je poměr mezi hodnotou estetickou a hodnotami jinými? To souvisí těsně s tím, co jsme právě řekli. Nikdy vlastně neexistuje čistá nadvláda estetična, nýbrž stálý intenzívní vztah a napětí mezi hodnotou estetickou a hodnotami ostatními. V umění estetická hodnota, ač převládá, neničí ostatní (popírala by sama sebe), ale uvolňuje je od přímého styku se skutečností, od iluzívního splývání se skutečností (hodnoty jako zdánlivé reální vlastnosti věcí). Jakmile nastane převaha estetické funkce a hodnoty, nastává uvolnění hodnot mimoestetických od skutečnosti. Hodnoty se stávají viditelnými samy o sobě, je zřetelněji vidět také jejich vzájemné sepětí. Právě proto — pro postulovanou nadvládu estetické funkce — se umění stává katalyzátorem světa hodnot, je jedním z nejúčinnějších prostředků přemísťování a vývoje hodnot. O estetické hodnotě ve vztahu k ostatním hodnotám mimo oblast umění lze naopak říci, že tu neplatí její nadvláda. Je zde tedy estetická funkce pouhou ozdobou? Především je třeba si uvědomit, čím se přítomnost estetické hodnoty mimo umění projevuje. Její působení v mimoumělecké oblasti se děje v několikerém směru: 1. izolací věci-nositele estetické hodnoty (ceremonie, obřady, estetická funkce a držitelé moci); 2. libostí (a to víc než v umění, kde se uplatňuje dialektické napětí mezi libostí a nelibostí), která usnadňuje funkce jiné (výchova, jídlo, erotika, práce); 3. poněvadž se estetická funkce upíná k for-

mě, nahrazuje funkce jiné, vyprchalé (ceremoniely, různé druhy přežitků, vědecké spisy, které kdysi byly především hodnotou vědeckou). Estetická funkce — a s ní ovšem i estetická hodnota — je tedy důležitým činitelem společenského soužití.

Mluvili jsme o estetické hodnotě ve spojení s estetickou funkcí; úplně jsme zatím ponechali stranou otázku, zda estetická hodnota je nějakým způsobem kodifikována. O tom promluvíme nyní, jinými slovy: budeme mluvit o estetické hodnotě ve spojení s estetickou *normou*. Všude, kde je funkce a hodnota, je i norma, nebo aspoň sklon k normě. Jsou ovšem případy, kde je norma méně viditelná a také méně těsně spjata s hodnotou. Zdá se pak, že hodnota existuje sama o sobě, bez normy. Ale usuzovat tu (např. při živém uměleckém díle) na její nepřítomnost by byl omyl. Co je norma? Řekli jsme již, že má svou vnitřní antinomii: jeden pól je norma jako zákon; druhý — norma jako orientační bod. Mezi těmito dvěma krajnostmi je stálé napětí; obě jsou in nuce obsaženy v případě každém. Obecně lze normu označit neutrálním výrazem „regulativní princip". Nelze vést strohou hranici mezi oblastí normativnosti a pouhé teleologičnosti, jak to činí K. Engliš. Estetická norma je asi uprostřed mezi oběma póly antinomie normy. Estetika byla založena jako věda normativní, ale v průběhu vývoje byly stálé pokusy učinit z ní vědu popisnou. Je však vůbec hranice mezi vědami normativními a popisnými tak ostrá, že by její překročení měnilo celý smysl dané vědy? Vždyť na jedné straně se norma bude vždy opírat o jisté věcné zjištění; otázka „jak má být" bude vždy v těsném styku s otázkou „jak je". Aplikace normy se nikdy nemůže dít bez zřetele ke skutečnosti, ba každá aplikace normy vlastně normu pozměňuje. To je princip vývoje norem (nejen estetických, ale i jazykových, ba dokonce to, tuším, platí i o normách právních — nejpevnějších, protože výslovně kodifikovaných; odtud stálé výklady normy — viz judikaturu Nejvyššího soudu — které jsou, jak sám K. Engliš přiznává, činností normotvornou).

Estetická norma se uplatňuje v oblasti umění i v oblasti mimouměleckém. Zřetelněji je viditelná mimo umění. V umění může každou chvíli vzniknout pochyba, zda se vůbec uplatňuje; v jejím překračování spočívá umělcova svoboda. — Mimo umění je norma zřetelněji viditelná. Její splnění je doprovázeno estetickou libostí. (V umění je naopak velmi často libost doprovázena nelibostí.) Je spousta norem regulujících oblast estetična: dohromady jsou spjaty v kánon-vkus. Vkus však není jeden; nehledě ke změnám vkusu s dobou a prostorem je v každém daném kolektivu (společnosti) možno nalézt vkusů několik. Hierarchie vkusů je v jistém poměru k hierarchii společenského rozvrstvení. Jde ovšem o poměr nikterak přímý a jednoznačný. Především v rozvrstvení společnosti samé jsou činitelé, kteří rozvrstvení kříží (pohlaví, stáří — i ty mohou být činiteli diferenciace vkusu). Vlivem těchto činitelů nalézáme často i v jediné rodině několik vkusů u jejích různých členů. A ještě dál: i u téhož individua může být vkus několikerý — podle estetického nadání; tak člověk nadaný výlučně opticky bude mít jistě vkus „vyšší" po stránce optické než po stránce akustické. Tedy: je velká rozmanitost v poměru mezi hierarchií vkusů a hierarchií společenského rozvrstvení.* Přesto však je existence hierarchie vkusů nesporná. Je imanentní; jejím principem, možno říci, je pořad časový: čím časově pozdější vkus, tím výše stojí v hierarchii. Klesání po stupnici časové znamená zpravidla zároveň klesání po společenské stupnici (což se ovšem nesmí brát jako strohé schéma; konkrétní zkoumání by jistě ukázalo mnohé výjimky a mnohé složitosti). Ale když jistý vkus je již docela na periférii — zpravidla zase začne stoupat vzhůru; tak se uskutečňuje koloběh estetických norem. (Srov. Čapkův zájem o periférii literatury, postoj celníka Rousseaua, Nezvalovy básně z čítanek atp.) Podle toho, co jsme dosud řekli, zdálo by se, že vývoj estetických norem se děje toliko podle zákona vnitřní imanence a také ve spojení s vývojem společnosti. Jinými slovy: zdálo by se, že není estetických konstant. To je v úplném rozporu s běžným učením. Jsou přece estetické konstanty dané ustrojením člověka — například rytmus,

* Vkus je činitelem sociálního rozvrstvení: dokládá to změna vkusu při přechodu z vrstvy do vrstvy. Vkus je spolehlivý symptom společenské příslušnosti, protože nový vkus se nesnadno získává.

rovnováha, symetrie atp. Ale tyto konstanty samy o sobě jsou esteticky neúčinné — toliko větší nebo menší jejich porušení se stává esteticky účinným. Strojový rytmus, naprosto pravidelný rytmus hodin se stává neslyšitelným; umělecký rytmus má naopak tendenci obrátit k rytmovanému projevu pozornost co největší. Nuže — mají tyto základní principy nějaký význam pro estetično, pro estetickou normu? Ano, a to takový, že na nich spontánně měříme odchylnost od normálu. Není lepší nebo horší norma proto, že je blíž tomuto průměru nebo dál od něho, ale spontánně pociťujeme, do jaké míry se od něho odchyluje. Tak například v dobách klasicismu bude odchylka malá, v jiných dobách, jako například v umění a estetické oblasti dnešní, se bude projevovat tendence k výkyvům značným.

Oblast *vkusu* (estetických norem) je tedy v stálém pohybu a vývoji. Nelze nikde zjistit její ustrnutí, nelze však také zjistit nijaký vývoj ve smyslu pokroku, zlepšování. Tato iluze může vzniknout jen proto, že jsme zvyklí jednotlivé vkusy hierarchizovat a že pro nás v oblasti současného vkusu platí „lepší" a „horší". Ukázali jsme však, že tyto rozdíly jsou vlastně jen časové rozdíly transponované do prostoru a že vkus, který se dnes jeví jako nejlepší, bude po stupnici klesat — když však dostoupí dna, může zas znovu být pozvednut na vrchol hierarchie. Představa koloběhu estetických norem je protichůdná myšlence jakéhokoli „pokroku" v oblasti estetických norem. Je *vývoj*, není však *zlepšování*. Vývoj, pohyb je nepřetržitý. Jeho tempo ovšem může být volnější nebo rychlejší. Srovnejme dva protiklady: dnes se vkus vyvíjí velmi zrychleným tempem. Tento jev je ovšem patrný již delší dobu, zejména od druhé polovice minulého století: nejdříve proběhla velmi neklidná revize několika vkusů historických (prosté přebírání se v starém repertoáru), pak však dochází k rychlé změně vkusů nově a nově vznikajících. Proti tomu — jako případ opačný — postavme folklór s velikou konzervativností vkusu; jsou zde sice též proměny, ale pomalé, téměř neviditelné. Proč je v jednom případě tak zrychlené tempo vývoje, v druhém tak zpomalené? Záleží to na sepětí oblasti estetické s jinými oblast-

mi kulturních jevů. V současné době je toto sepětí značně uvolněno — stále a stále se v nejrůznějších formách vrací požadavek autonomie estetické hodnoty. Umění samo není včleněno v kolektivum. Ve folklóru je naopak těsné sepětí estetické hodnoty s jinými hodnotami (promiskuita norem). Není proto možná rychlá proměnlivost.

Ale pojem vývoje estetických norem zůstal by pro nás neúplný, kdybychom si nevšimli významného úkolu, který v něm připadá umění. Řekli jsme již, že umění vzhledem k estetickým normám má postavení zvláštní: na jedné straně se zdá, že v umění lze sice mluvit o hodnotě, nikoli však o normě, kterou by tato hodnota byla řízena; hodnota zdá se individuální. Na druhé straně je zřejmo, že umění není bez „pravidel", ba najdou se v dějinách umění období, kdy „pravidla" jsou jediným kritériem umělecké hodnoty. (Srov. francouzský klasicismus a v něm předmluvu k Pucelle, básni Chapelainově: „Přiznávám se, že mám jen málo vlastností vyžadovaných od básníka heroického; nechtěl jsem se vyrovnat knížatům Parnasu a ještě méně dosáhnout cíle, ke kterému i oni bez úspěchu směřovali. Přinesl jsem si toliko k provedení svého syžetu dost obstojnou znalost toho, co je nutné. Šlo spíš o zkoušku, zda tento druh poezie odsouzený našimi nejslavnějšími spisovateli je věc opravdu již mrtvá a zdali jeho teorie, která mi nebyla zcela neznáma, by mi neposloužila k tomu, abych svým příkladem ukázal, že bez velkého vzletu ducha by bylo možno ji aplikovat." Citováno podle F. Brunetièra, L'évolution des genres.)

Jak se tedy věc má? Je zřejmo, že umění, zejména živé a nové, nebývá zbaveno i nelibosti, která přímo tvoří v takových případech součást jeho estetického účinu. Avšak nelibost — znamená rozchod s estetickou normou, její porušení. Umění tedy, a právě živé umění, porušuje estetickou normu. To znamená, že hodnota v umění není tak těsně spjata s normou, jako je tomu mimo umění, kde dodržení estetické normy znamená pro hodnotitele zároveň míru estetické hodnoty. Jak tomu rozumět? Estetická libost má estetickou nelibost jako dialektický protiklad. Kde se vyskytuje jedna z nich, je potenciálně přítomna i druhá; obě dvě jsou v oblasti estetické; mimo tuto oblast

není estetická nelibost, ale estetická indiference. Tedy právě proto v umění, oblasti estetické katexochén, je estetická libost silně podtržena estetickou nelibostí jako zjevem průvodním (nikoli převažujícím, neboť koneckonců estetická libost převažuje jako dojem závěrečný, shrnující). Proto, za účelem zvýšení estetické libosti, bývá v umění norma estetická porušována. Často bývá prostředkem tohoto porušování to, že se proti normě pro jistý vývojový moment umění uznané staví norma jiná: exotická (časově nebo místně) nebo periferní, nízká (srov., co bylo řečeno výše o koloběhu estetických norem). Tím, že estetická norma je porušena uvnitř uměleckého díla, ale celek má svou jednotnost, stává se umělecká struktura v době mládí jistého uměleckého směru prakticky nerozložitelnou. Časem se však rozpor mezi normou tradiční a normou vnesenou za účelem jejího porušení stírá; obnovuje se — zároveň se stárnutím díla — libost v celém rozsahu jeho struktury. Vzájemné vztahy některých jeho složek, které byly při vzniku pociťovány jako nebývalé, jedinečné (a zároveň nelibé), nabývají platnosti konvence. Struktura, původně nerozložitelná, se stává mechanicky rozložitelným souborem norem. A skutečně rozkládána je a jednotlivá spojení složek, která se zde vyskytla poprvé — jako revoluce proti dosavadnímu stavu — jsou napříště izolovatelná a použitelná v jakémkoli kontextu. A tak je umění stálým prostředníkem při vývoji estetických norem. Je stálým rezervoárem, z kterého přicházejí normy nové, aby vykonávaly funkci regulativu v celé široké oblasti estetična. Opět vidíme: oblast estetična nemůže být posuzována jinak než jako celek. Není jen vývoj umění — nebo dokonce jednotlivých umění —, ale je vývoj všech jevů, které jsou nositeli estetické funkce. Proto pochopit beze zbytku to, co se v jisté době děje na určitém úseku umění, je možno jen tehdy, přihlížíme-li k celkovému stavu estetické oblasti a rozložení estetické funkce v ní. Podobně norma v umění (a její působení v něm) nemůže být pochopena bez zřetele k celé složité hierarchii estetických norem a jejímu pohybu. A i naopak ovšem: oblast estetična mimo umění je nepochopitelná bez umění.

Nyní ještě je třeba několik slov o pojmu „krásna". Co

je krása? Chceme-li se vyhnout apriornosti (např. metafyzické: krása jako idea, nebo noetické: krása jako reální vlastnost věcí), můžeme říci jen tolik, že krása je to, co v nás budí nezkalenou estetickou libost. (Je ovšem třeba dát pozor na mnohoznačnost *slova* krása: mnohdy označujeme jako krásné i takové věci, jež esteticky nehodnotíme, nebo aspoň jen slabě: srov. např. obrat „krásný den", „krásné počasí" atp.) Je-li krása to, co v nás budí nezkalenou estetickou libost, potom ovšem je možno krásu definovat také jako dokonalou shodu s estetickou normou. Pak ale platí o kráse to, co jsme řekli o estetické normě, především totiž, že krása musí být proměnlivá stejně jako estetická norma, a pak také, že umění není výhradní oblastí krásy, jak někdy bývá pojímáno.

Co se týká prvního bodu: popíráme tedy úplně krásu jako trvalou vlastnost jistých věcí? Co potom s přírodním krásnem? Zde nezasahuje žádná lidská záměrnost, a je tedy — zdá se — najevě, že jistá přírodní věc je krásná nezávisle na člověku, a tudíž trvale. Nuže především: neztotožňujme záměrnost s lidskou vůlí. Záměrnost je směřování k jistému cíli, které ovšem mohlo z lidské vůle vzejít, ale také nemusilo: mohlo být prostě vinterpretováno do věci tím, kdo věc vzhledem k nějakému cíli hodnotí. Jestliže cílem v oblasti estetična je navození estetického prožívání (das ästhetische Verhalten), tedy věc posuzovaná vzhledem k tomuto cíli se bude jevit buď vhodnějším nebo méně vhodným nositelem estetického prožívání než jiná — podle způsobu, jakým je „stavěna"; ale tento způsob mohl vzejít i z činnosti zcela nezáměrné (srov. např. fragmentárnost starých soch jako součást jejich estetického účinu, patinu na kovech atp.). Tím ovšem není ještě nikterak vyloučena možnost krásy jako reální vlastnosti předmětů. Řekli jsme však již, že estetická platnost jistého utváření předmětu není trvalá: může se stát, že to, co v jisté době esteticky působilo, bude v jiné době bez estetického účinku. To platí, jak řečeno, o dílech lidského umění, avšak stejně i o kráse „přírodní". Svědčí o tom proměnlivost ideálu krásy lidského těla i proměnlivost krajinného krásna. Staly se také pokusy zachránit aspoň jisté druhy přírodního krásna tím, že se prohlašo-

valo: krásné v přírodě (např. jistý typ lidského těla) se nám zdá to, co odpovídá ideálnímu typu druhu: tak například krásné je tělo, které je nejlépe přizpůsobeno základním tělesným funkcím. Nuže, co však úzkoprsost Botticelliových žen, co mrzačení ženských nohou v staré Číně? Anebo: Podle zásady nejlepší funkčnosti je krásný strom co nejnormálněji rozvinutý — ale co stromy v zahradách barokních a rokokových přistřihované do stereometrických forem? Námitka, že se nám to dnes nelíbí — neplatí; v jisté době byl estetickou hodnotou, byl „krásný" právě strom podle našich pojmů „zmrzačený". Jedinou věc je možno připustit: mluvívá se například o kráse drahokamů nebo o kráse jistých přírodních forem, jako například krystalů atp. Zde se opravdu zdá jakási, ač slabá vytrvalost estetické hodnoty, tedy „krása" nezávislá na proměnách časů a lidí. Co se týče drahokamů, polodrahokamů atp., jsou tu estetickými činiteli lesk, třpyt, barva. Tedy jisté kvality optické, obsažené již ve vnímání — bez příměsku záměrnosti. Zde jde o cosi podobného jako u jevu, s nímž se setkáváme v hudbě: podobně jako tón má již sám sebou jistou kvalitu estetickou (protože je součástí tónového systému), lze přiznat i jiným smyslovým kvalitám jistou dávku spontánního estetického zabarvení, které provází jejich vnímání. Jde zde však o jevy do jisté míry nesložité, takže pro skutečné estetické hodnocení jsou téměř bez významu. Jakmile se například drahokam stane součástí uměleckého díla (nebo aspoň díla silně esteticky fungujícího, byť ne vpravdě uměleckého), má platnost pouhého materiálu, jehož estetická hodnota bude dána teprve způsobem jeho použití. A ještě co se týče krystalů a věcí jim podobných (obrazce, tělesa): nesmíme tu zapomínat, že zpravidla se budou zdát estetickými hodnotami nezávislými na proměnách vkusu obrazce a tělesa (stereometrické útvary) velmi pravidelné, blízké oněm základním principiím, o kterých jsme mluvili výše jako o měřítku, na kterém se měří odchylnost a deformovanost normy estetické (např. symetrie). V sousedství těchto principií nabývá každý estetický jev jisté stálosti, kdežto to, co je jim vzdáleno, se zdá hodnotou intenzívní, ale labilní. Odtud i poměrná — opět slabá — stabilnost estetických útvarů přírodních, pokud jsou těmto principiím blízké. Ani zde však nelze mluvit o přírodě jako estetickém pravzoru.

Tolik o kráse a přírodě. Zbývá otázka po vztahu krásy a umění. Je umění privilegovanou oblastí krásy? Je umělecké dílo určeno k tomu, aby krásu ztělesňovalo co nejúplněji? K tomu opět může svádět jazykový úzus. O dokonalém uměleckém díle jsme zvyklí mluvit jako o krásném, i když si uvědomujeme, že vlastně mnohonásobně a radikálně porušuje estetickou normu. Potom je pro nás slovo „krása" prostě synonymem *celkové umělecké hodnoty* díla. Takové pojímání krásy, vlastně takové užívání slova „krása", nemá v sobě samém nic neoprávněného. Jenže my zde chceme užívat slova „krása" ve významu dokonalé shody s estetickou normou, a pak ovšem nemůžeme připustit, že by umění bylo privilegovaným územím krásy. Viděli jsme naopak, že v umění častěji než kde jinde bývá estetická norma porušována, a tedy vzbuzována estetická nelibost — jako složka celkového účinu. Jsou ovšem v umění období, která směřují k jistému souladu, k harmoničnosti — čili: k slabé deformaci estetické normy. Na čem bude taková slabá deformativnost měřena, řekli jsme již rovněž: na oněch základních principiích rovnováhy, symetrie, pravidelného rytmu atd. To jsou ovšem jen jistá období; vedle nich jsou jiná, která deformují radikálně jak normu období předchozích, tak i základní principia. Taková období na jedné straně porušují silně „krásu", odchylují se od ní, na druhé straně však deformace v takových obdobích vznikající mohou se napříště v některých případech přičlenit k případům „normálním" a stát se krásnými, ba dokonce někdy i součástí zásoby „trvalých" estetických hodnot na době nezávislých; mám na mysli rozšiřování oblasti hudebních konsonancí, zjistitelné za dobu historického vývoje hudby. Krása je tedy v umění stejně proměnlivá jako kdekoli jinde. I zde je faktem historickým, vznikajíc a zanikajíc vývojem; k tomu ještě vzniká teprve ve vývojových stadiích, kdy jisté umění (jistý umělecký směr) stárne.

S otázkou krásy v umění souvisí, ač s ní není nikterak totožná, otázka trvalých uměleckých hodnot. Jestliže by-

chom přijali teorii o umění jakožto tvorbě směřující ke krásnu, byla by odpověď snadná: to dílo, které nejvíce uskutečňuje krásu, které jí obsahuje největší dávku, je nejtrvalejší. Avšak, jak zřejmo, tato teorie nemůže být přijata. I když připustíme, že jsou období, v kterých se může umění přiblížit základním principům „rovnováhy" („harmonie"), nelze z toho vyvozovat nic pro trvalou hodnotu děl. Nuže, co s tímto problémem? Především bychom mohli vyslovit otázku, je-li trvalost hodnoty uměleckého díla skutečná nebo jen iluzívní. Tomu by nasvědčovalo, že období života jednotlivých děl jsou intermitentní, jak dosvědčují biografie i největších děl. Dále by v této souvislosti měla být také nadhozena otázka, nejde-li často o existenci pouhé pověsti, renomé díla, místo skutečné jeho životnosti. Někdy také mohou pouhé školní vlivy (dílo jakožto součást učebního plánu) udržovat umělecké dílo při životě, a je otázka, zda skutečném. Kromě toho: jsou sice některá díla, pokládaná za hodnoty nepomíjející — jsou však jiná, která sice nepomíjejícími hodnotami nejsou, ale procitají najednou po letech od svého vzniku k životu a působení velmi intenzívnímu. Často jde dokonce o taková díla, která v době svého vzniku za velká neplatila, popřípadě zůstala docela bez úspěchu. To také komplikuje otázku tzv. „nesmrtelnosti" uměleckého díla. S dobou se mění i důraz kladený na trvalost hodnoty umění (srov. dnešní heslo konzumu umění). A ještě jedna okolnost: neplatí často obdiv věnovaný jistým dílům vlastně dobám, v kterých vznikla? (Antika — jakožto základ evropské kultury.) Jak vidíme, je hodně pochybností, které je možno nahromadit do cesty tzv. „nesmrtelnosti" umění. Kromě toho je třeba mít na paměti, že trvalost estetické hodnoty umění je promítnutím postulátu nadosobní a nadčasové platnosti, kterým je provázeno hodnocení estetické stejně jako například hodnocení mravní. To všechno jsou důvody, které nutí k opatrnosti, uvažujeme-li o trvalé hodnotě uměleckého díla. Avšak — přesto je zde cosi, od čeho bychom neradi upouštěli. Vzpomeneme-li například Shakespeara v dramatě, zdá se, že v jeho díle je něco, co podmiňuje jeho trvalou hodnotnost. Shakespeare je (vedle např. Molièra, a víc než on) stálým refrénem dějin dramatu. Trvalost jeho díla, nepřetržitost jeho působení je činitelem, který velmi komplikuje dějiny dramatického umění. Nuže, proč právě Shakespeare? Tuto otázku nelze sprovodit ze světa žádnou z dosavadních námitek proti trvalým estetickým hodnotám. Dokonce v jejím světle znovu ožívají, aspoň zčásti, i ostatní problémy trvalosti uměleckého díla, které dosud nebyly nadhozeny. Netroufám si pouštět se do skutečného řešení, jen připomínám, co jsem již jinde naznačoval jako možnost: totiž, že struktura Shakespearova díla je, jak ukazují různosti jevištních předvedení, velmi rozmanitá (divergentní), takže připouští množství rozdílných estetických objektů, které nad ní mohou být vybudovány. Lze tuto věc vzít za základ i při případech jiných? Znamenalo by to, že nikoli estetická hodnota je sama dílu inherentní (což odpovídá dosavadním našim výkladům), ale jisté předpoklady, samy v sobě neestetické, které však mohou být esteticky mnohonásobně využitkovány. Je toto řešení možné? Ovšem, ale nikterak bych si netroufal tvrdit, že znamená definitivní odstranění problematiky trvalosti umělecké hodnoty.

Jsme-li u trvalosti estetické hodnoty, tu nelze opominout jev, který sice nesouvisí jen s estetickou hodnotou v umění, ale je jí přece hodně blízko, je s ní hodně těsně spjat: je to *umělecká kritika.* Umělecká kritika nemusí si sice klást otázku trvalé estetické hodnoty, ba může dokonce v krajních případech prohlašovat nezájem na hodnocení vůbec. Může také výslovně klást jiná měřítka než estetická. Kritizování nelze proto definovat jako estetické hodnocení. Mnohem spíše lze tvrdit, že kritik je exponentem společnosti vůči uměleckému dílu. Požadavky, které klade, jsou kladeny ve jménu společnosti. A společnost, jak známo, nezdůrazňuje vždy ve svých nárocích vůči umění zřetel estetický jako hlavní. Přesto však je estetické hodnocení koneckonců v pozadí každého kritického výroku, i když není přímo přiznáváno. Potřeba kritiky jakožto zprostředkovatele mezi uměním a kolektivem roste s postupným odlučováním umění od publika. Dokud existoval přímý styk umělce s objednavatelem, nebylo potřebí kritiky v dnešním slova smyslu, jako společenské instituce

a profese. Ovšem jsou zde ještě jiné příčiny — především rozvoj časopisectví. Profesionální kritika se stává prostředníkem, který vůči umělci formuluje požadavky publika, vůči publiku požadavky, které má na jeho vnímání kolektivum. Konečně i vůči umělci samému se kritik stává spolupracovníkem, který domýšlí strukturní principy nadhozené umělcem (novým uměním) a ulehčuje cestu umění. Každé umění potřebuje svou teorii, své uvědomění strukturních axiómat, na kterých buduje, ovšem tento úkol mnohdy zastávají umělci sami — viz různé manifesty formulované umělci. Poměr umění a kritiky je vůbec zajímavý; kritika je v stálém intenzívním poměru k vědě o umění: i věda je nucena hodnotit, jenže má snahu pokud možno se hodnocení vyhnout, převést je v poznání. Kritik naopak má snahu převést poznání v hodnocení. To je poměr mezi vědou a kritikou. Poměr mezi uměním a kritikou existuje rovněž. Velicí kritikové bývají často na rozhraní obojího, u nás například F. X. Šalda. Záležitost směru uměleckého, který zastávají, je jejich záležitostí osobní: často jsou jeho apologety. Mohou se ocitnout v polemickém poměru k publiku. Nejsou tedy jen mluvčími publika, ale i mluvčími umění samého. Kritika je činnost, která stojí na křižovatkách. Odtud její mnohostrannost, mnohoznačnost. Proto také je nesnadno charakterizovat, nakreslit obraz, podat definici ideálního kritika.

Je možno nějak zdůvodnit estetický soud? To je otázka týkající se zejména kritiky. Estetický soud může být sice podán bez zdůvodnění (Lemaître), ale obyčejně zdůvodnění žádáno je — to plyne z nároku estetické hodnoty na obecné uznání. Řekli jsme již, že klade-li se nějaký estetický nárok na umělecké dílo, děje se to nutně ve jménu jistého vkusu, kánonu norem, lze také říci: ze stanoviska jistého vývojového stavu struktury v daném umění. Bude-li kritik stát na stanovisku onoho stavu vývoje a struktury, jehož je umělec sám exponentem, bude jeho hodnocení adekvátní dílu? Teoreticky ovšem ano; lze v tom smyslu formulovat zásadu, že jediné adekvátní posuzování uměleckého díla je, položí-li se vzhledem k němu otázka, do jaké míry naplnilo strukturní princip, který

si umělec při tvoření kladl jako úkol. Prakticky vypadá věc ovšem trochu jinak, neboť struktura není, jak již řečeno, strnulý systém, ale soubor sil (celek otevřený). Lze říci, že obsahuje i stadium bezprostředně předcházející i stadium bezprostředně následující, mezi kterými tvoří přechod. Je dějištěm protikladných sil. Nemůže být jednoznačně a s geometrickou přesností určena struktura (a ovšem ani ne hodnocena), při které jeden bod vyústění (budoucnost) není ještě znám. A tak ona zásada — v teorii zdánlivě velmi prostá a přesvědčivá — otvírá jen výhled na celou řadu problémů. (Kritik zaujímá v této perspektivě ve vztahu k dílu stanovisko budoucnosti — historik stanovisko minulosti.)

Viděli jsme, že nelze měřit umělecké dílo krásou (estetickou libostí); trvalá estetická hodnota je problémem velmi složitým, snad neřešitelným. Ani tehdy, kdybychom se chtěli omezit na dílo samé jako měřítko vlastní hodnoty (otázka, do jaké míry splnilo vlastní strukturní princip), nelze dojít výsledku jednoznačného, obecně závazného, ježto struktura je stále v pohybu, je celkem otevřeným vzhledem k tomu, co předcházelo, i k tomu, co po ní bude následovat. Soud, který by se opíral o strukturu díla, žádaje její dokonalé naplnění — může mít tvář obrácenou do minula nebo do budoucna. Jsme tedy přívrženci úplného estetického relativismu? Nikoli. Nezapomínáme na jednu okolnost: že otázka estetické hodnoty, a to trvalé, je kladena znovu a znovu jako nevyhnutelný postulát. Jakmile nějaká věc počne fungovat esteticky, již se s automatickou nutností dostavuje otázka: líbí-li se či nikoli. To je jen její nejprostší forma, jak jsme viděli — v mnohých případech neoprávněná. Otázka však může být kladena mnohem složitěji (počítá se i s estetickou nelibostí jako dialektickým protikladem), ale kladena je vždy. Není tedy závažná jen proměnlivost estetické hodnoty, ale také její dialektický protiklad, postulát trvalosti. To se projevuje i při vědeckém zkoumání: estetika se může sebevíc odříkat estetického hodnocení, prohlašovat, že jí nejde o nic jiného než o pouhý popis, její výsledky však vždy budou mimoděk a mnohdy proti vůli badatelově nabývat platnosti kritiky nebo dokonce normy. (Takový je poměr

mezi vědou o umění a uměleckou kritikou: obě budují na protikladu: čisté poznání — hodnocení; kritika zdůrazňuje z této antinomie větev „hodnocení", kdežto teorie umění větev „poznání". Kritika a věda o umění jsou, jak zřejmo, protikladné, ale také zároveň vnitřně navzájem spjaté.) Jestliže vědecké poznání může nabýt platnosti normativní — předpokládá tedy trvalou estetickou hodnotu? Ale viděli jsme, že hodnota nelpí na věci, nýbrž na struktuře, která je ve stálém pohybu, ve stálé proměně. Ovšem nezapomínejme, že koneckonců je proměnlivá každá hodnota — i samy hodnoty intelektuální. Například E. Husserl mluví o objektivnosti vědecké pravdy asi tak: Je třeba dojít při vědeckém poznání až tam, aby ze stanoviska nejlepší noetické základny, která je nám přístupná, byly výsledky nepopíratelné — až se stanovisko noetické změní, pozbudou popřípadě zčásti nebo docela platnosti i výsledky zkoumání. Nuže, je-li tomu tak s hodnotami intelektuálními, které jsme zvyklí pokládat za nejtrvalejší — a na jejichž trvalosti a nespornosti máme životní zájem, lze pochopit, že ani estetické hodnotě nesmí být teoreticky upírána trvalost, obecná platnost a závaznost.

Mimoestetické hodnoty jsou přímo součástí uměleckého díla jakožto jevu uměleckého. Nelze je z díla vyloučit tak, aby bylo možno posuzovat strukturu bez nich. Jestliže každá složka uměleckého díla je současně nositelem hodnoty mimoestetické i estetické, znamená to, že hodnota mimoestetická s estetickou jsou v tak úzkém vztahu, že každé posunutí na straně jedné znamená posun i na straně druhé. Hodnot mimoestetických je v díle vždy větší množství, nikoli jen jediná řada, třebaže se může stát, že v dané etapě vývoje je umění zaměřeno zejména k jistým mimoestetickým hodnotám. Hodnoty mimoestetické různých řad a skupin jsou opět ve vzájemných dialektických vztazích: jedna jejich řada může být stavěna v protiklad k druhé (všednost — nízkost; hodnoty sociální s mravními: např. heroizace osoby sociálně ponížené nebo naopak mravní nízkost osoby sociálně povýšené atp.). Tento protiklad se ovšem stává opět činitelem struktury díla, a tedy nepřímo i estetickou hodnotou. Kromě toho nesmíme zapomínat, že jednotlivé hodnoty, jak žijí a fungují v životě kolektiva, nejsou v kolektivním vědomí navzájem izolovány, disiecta membra, nýbrž tvoří systém. Je-li v díle dotčena některá z nich, je tím nepřímo dotčen celý systém a jeho hierarchie. Vzniká tak poměr dialektický: dílo jako celek versus hodnoty jako celek; a tak se vracíme z jiného konce k tomu, o čem jsme mluvili na začátku: umění se nám jeví jako mocný katalyzátor pohybu světa hodnot.

Je tedy zjišťování mimoestetických hodnot v díle a zjišťování jejich poměru k hodnotám mimo dílo záležitost velice složitá: nesmíme propadnout klamu, že by se nějaká mimoestetická hodnota musila v díle obrážet přímo, bez jakékoli proměny nebo zahalení. Ve své knize o Erbenovi klade si Antonín Grund mimo jiné otázku, odkud pochází motivický komplex strachu, hrůzy, provinění, který tolik působí v Erbenově díle. Chtěje najít vysvětlení tohoto zdánlivě přímo psychologicky motivovaného komplexu, ptá se, zda Erben někdy v životě prožil náraz, který by mu byl tento komplex vnutil. K svému překvapení si sám odpovídá, že takový náraz v Erbenově životě zjistit nelze. Zapomněl však na jednu věc: sám píše o zprávě, kterou podává policejní president pražský o tom, že se lidé bojí mluvit o politice. Kromě toho známe místo ze vzpomínek K. Světlé o policejním komisaři, který docházel do rodiny nezván, všem, i paní domu, tykal, míchal se do výchovy dětí atd. Otázka, odkud zážitek strachu a viny, není individuální otázkou básníkovy biografie, ale otázkou celého kontextu sociálního a politického, ve kterém básník žil. Básník vyjádřil, či spíše přepodstatnil v hodnotu etickou a současně ve vysokou hodnotu estetickou životní pocit celého prostředí.

Pravíme-li, že dílo obsahuje nutně hodnoty mimoestetické, mohl by někdo namítat, že ve vývoji umění se vyskytují doby, kdy hodnoty mimoestetické, buď některé nebo všechny, jsou z díla vylučovány. Nezapomínejme však, že umělecké dílo jako celek stojí proti hierarchii hodnot uznávané kolektivem také jako celek, a že tedy vztah mezi těmito dvěma celky, i když je záporný, zůstává vždy vztahem a je vždy nějak charakteristický a vždy nějak působivý. Bude-li se jisté umění v určitém vývojovém období

stavět k mimoestetickým hodnotám odmítavě, může jít například o takový vztah, v němž chaos, nejistota, která nastala v hierarchii hodnot, znemožňuje jejich využití jako strukturní složky v uměleckém díle. Ostatně vylučování jisté hodnoty z uměleckého díla nemusí nutně znamenat její úplnou nepřítomnost. Například ve francouzském naturalistickém románě byla, jak známo, vyloučena hodnota etická ve prospěch hodnoty intelektuální: románové dílo bylo koncipováno jako vědecký dokument. Přesto námitky, které činila románům Zolovým a jeho druhů konzervativní kritika, týkaly se právě stránky mravní. Naturalisté sice nehodnotili, ale vybírali si témata, která k hodnocení vybízejí, což je cosi podobného, jako když impresionisté kladli — místo barevných odstínů — vedle sebe skvrnky nelomených barev, počítajíce na to, že v oku diváková splynou v žádaný odstín. Hodnocení mravní nebylo podáváno, ale bylo provokováno.

Fakultní přednáška, rukopis, 1935—36

Problémy estetické normy

Estetika byla rozvíjena jako odvětví metafyziky — až po G. T. Fechnera, který buduje estetiku experimentální, doufaje nalézt možnost normy platné absolutně, ale fundované vědecky. S rozvojem estetiky psychologické se přirozeně problém normy dostává do pozadí, hlavní pozornost se obrací k uměleckému tvoření a vnímání; v individuálních psychických stavech i děních se norma ovšem rozplývá, mizí z obzoru. Když se dnes problém estetické normy znovu vynořuje, nejde již o hledání normy absolutně, nadčasově platné, ani o její fundování. Stav věcí se změnil; od zájmu psychologického se estetika obrátila k zájmu o umělecký objekt, a s tímto zájmem o objekt se přirozeně opět začíná obracet pozornost ke všemu, co je v uměleckém díle nadindividuální: k jeho struktuře, která je faktem objektivního vývoje, k jeho znakové platnosti, která činí umělecké dílo prostředkem dorozumívání, a v neposlední řadě k problému hodnoty a spjatému s ním problému normy, poněvadž nadindividuální, společenská platnost a podstata obou se stává zřejmou. Zájem se dále rozšiřuje na celou oblast estetična, tj. i mimo umění, začíná uvědomění, že estetická funkce je důležitým činitelem životní praxe, že je jednou ze sil usměrňujících lidské jednání v celku (jako celkový postoj člověka k světu) i v jednotlivostech. V tomto ohledu — po náběžích Guyauových — vykonala rozhodující krok škola Dessoirova, zejména pak E. Utitz. V oblasti estetična mimouměleckého se bez pojmu normy nelze obejít. Jestliže v umění je norma zastírána tendencí k jedinečnosti uměleckého díla, mizí tato individualizace estetična tam, kde estetická funkce není dominantní, nýbrž toliko průvodní, tj. v široké říši životní praxe. Estetická norma se zde projevuje v celé své závažnosti i závaznosti. Třeba dále připomenout, že problematika normy nabývá i v jiných oblastech vědních důležitosti a aktuality: jako