

zapomenuto, dospěla česká estetika z vlastní síly k soustavnějšímu promyšlení svých soudobých zásad a základů, než jakého bylo dosaženo kdekoli jinde.

(začátek 40. let)

ESTETICKÁ FUNKCE, NORMA
A HODNOTA JAKO SOCIÁLNÍ FAKTY

PŘEDMLUVA

Pojednání, které zde v knižní formě předkládáme, bylo již zčásti uveřejněno v revui *Sociální problémy* (roč. 4, 1935), kde vyšly pod názvem *Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty* jeho první dvě kapitoly. Další dvě, třetí a čtvrtá, vycházejí poprvé v této knize.¹⁾ Různá doba otištění i vzniku jednotlivých částí práce neznamena však její obsahové rozpolcení. Pojmy estetické funkce, normy a hodnoty jsou tak těsně spjaty, že jsou vlastně jen trojím aspektem estetična; proto pojednání o kterémkoli z nich bez ostatních dvou bylo by nutně neúplné. Každý z nich má však svou osobitou problematiku; tím je dáno trojstupňovité uspořádání studie (čtvrtá kapitola má ráz resumující).

Je třeba říci úvodem několik slov o záměru, z kterého přítomná práce vzešla. Předcházela ji řada studií, založených na konkrétním materiálu, zejména literárním, avšak směřujících pokaždé k obecným závěrům; ústředním zájmem byla tu stále snaha po odhalení základních principů stavby uměleckého díla. Je přirozené, že se základní noetické stanovisko — ač se v podstatě nezměnilo, setrvávajíc při imanenci, tj. *vnitřní* zákonitosti vývoje umělecké struktury — během doby vyvíjelo. Jestliže zpočátku nastal příklon k teoretickým zásadám ruského formalismu, hájícím důsledně pojatou autonomii umění vzhledem k jevům jiných vývojových řad, s nimiž umění přichází ve styk, stávalo se čím dál jasnějším, že i důsledně dodržovaný předpoklad vývojové imanence dovoluje, ba vyžaduje přihlížení k souvztažnosti umění s těmito jinými

1) Tj. v prvním knižním vydání v r. 1936. (Pozn. vyd.)

řadami. Je ovšem třeba mít stále na zřeteli, že proti zásahům zvnějška, které neustále projevují snahu vyvést vyvíjející se řadu z totožnosti se samou sebou, působí vždy její vnitřní setrvačnost, která identitu udržuje; jen tak lze pochopit vývoj jako zákonitě dění. Jako příklady obou postupných etap lze uvést formalistickou studii o Máchově *Máji* z r. 1928 (*Práce z vědeckých ústavů Filozofické fakulty Karlovy univerzity* 20) a strukturalistické pojednání o Polákově *Vznešenosti přírody* z r. 1934 (*Sborník filologický* 3. třídy České akademie, roč. 10). Třebaže první z nich vychází ze stanoviska čisté autonomie básnictví, kdežto druhá počítá se souvztažností literatury s jinými vývojovými řadami, zejména pak s vývojem společnosti, nejsou tímto domyšlením noetické základny nikterak ohroženy konkrétní výsledky práce starší, a oběma studiím zůstává společné stanovisko vývojové imanence.

Jakmile byl tímto způsobem odstraněn z cesty předpoklad neprodyšné odloučenosti literatury od okolních jevů, objevila se nutnost přihlížet především k vývoji celkové oblasti umění, v jejímž kontextu se všechna jednotlivá umění vyvíjejí, působíce na sebe navzájem (takže vývoj jednoho z nich nemůže být úplně pochopen beze zřetele k souběžnému vývoji ostatních; srov. např. z poslední doby vliv vývoje filmu na vývoj divadla a naopak). Ježto však i hranice oddělující celou oblast umění od mimouměleckých jevů estetických jsou vývojově proměnlivé, bylo dále nutno zabývat se poměrem umění k estetickým jevům mimouměleckým. Avšak ani celková oblast jevů estetických, ať uměleckých, ať mimouměleckých, není izolována od širé říše jevů ostatních, zejména od všech druhů a produktů lidské činnosti; ukázalo se proto nutným obrátit zřetel i k postavení funkce estetické mezi ostatními funkcemi, jichž jevy, zejména kulturní v nejširším slova smyslu, mohou pro člověka nabývat. Teprve noetické pozadí takto rozšířené umožnilo návrat ke klasickým, ale po jistou dobu přehlíženým problémům filozofie umění, totiž k otázce estetické normy a hodnoty. Východiskem studie ovšem učiněn rozbor estetické funkce, která zároveň zařazuje estetično mezi jevy sociální a zdůrazňuje svým energetickým charakterem nepřetržitost imanentního vývoje estetické oblasti.

Je přirozené, že cestou k přítomné studii i při práci o ní se autor častěji setkal s názory cizími, tak např. s teorií směru Dessoirova, domyšlenou do důsledku zejména E. Utitzem, jíž připadá

zásluha, že — po iniciativě Guyauově — definitivně rozšířila obzor estetického zkoumání na oblast estetična v širokém slova smyslu; také několikrát nastala příležitost dovolat se tvůrčích umělců, kteří, řešíce problémy blízké vlastní tvorbě, dospívají mnohdy k obecně platným poznatkům. Tak např. jsou důležité teoretické formulace básníka O. Wildea, jenž v souvislosti se symbolickým pojmáním umění jemně vycítil jeho znakovou (sémiologickou) povahu; jako další příklad lze uvést zájem, jež bratři Čapkové věnovali perifernímu umění, dotud přehlíženému, ačkoli je stálým vývojovým souputníkem umění „vysokého“, netoliko přejímajícím, ale také navzájem vysoké umění ovlivňujícím, takže bez něho dějiny umění nemohou být pochopeny v celé své složitosti. Zejména však je třeba uvést dva zjevy spojující umělecké tvoření s teoretickým zkoumáním umění, F. X. Šaldu a O. Zicha, jejichž vědecké výboje byly autorovi východiskem od samých počátků vědecké práce.

Pokud se přítomná studie k cizím názorům přiblížila, uvedeny příslušné citáty a odkazy. Hlavní snaha autorova však byla podat systematický náčrt vlastního pojetí některých základních problémů estetiky. Proto se nezdálo účelné podávat kritiku — ať příležitostnou, ať systematickou — cizích názorů: příležitostná kritika je vždy ohrožena nebezpečím deformace cizích myšlenek, vytržených z původního kontextu; soustavný přehled prací a názorů o poměrech mezi uměním a společností jednak byl již častěji podán,²⁾ jednak by pokus o něj v přítomné knize znejasnil hlavní směrnicí, kterou je řešení několika problémů *obecné* estetiky ze stanoviska sociologie, nikoli však kritika metod *konkrétní* sociologie umění, dosud značně nevyjasněných, protože kolísajících mezi kauzálním a strukturálním pojetím vztahu umění a společnosti. Přítomná práce značí pro autora toliko první úsek cesty k dalším problémům filozofie umění, nejdříve k otázce účasti individua na vývojovém dění a k problematice uměleckého díla jako znaku.

V Bratislavě v červnu 1936

2) Srov. např. H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au 19 siècle*, Paříž 1926, a H. Lützel, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, s. 59n.

Estetická funkce má důležité místo v životě jednotlivců i celé společnosti. Okruh lidí přicházejících v bezprostřední styk s uměním je sice silně omezen jednak poměrnou řídkostí estetické vlohy — neb aspoň jejím zúžením v jednotlivých případech na určité obory umění —, jednak závorami sociálního rozvrstvení (omezená možnost přístupu k uměleckým dílům i estetické výchovy pro některé vrstvy společnosti); avšak umění důsledky svého působení zasahuje i lidi, kteří k němu přímého vztahu nemají (srov. např. působení básnictví na rozvoj jazykového systému), kromě toho estetická funkce zabírá mnohem širší oblast působnosti než jen samo umění. Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce. Toto tvrzení neznamena panestetismus, neboť: 1. se jím vyslovuje toliko obecná možnost, nikoli však nutnost estetické funkce; 2. není prejudikováno vedoucí postavení estetické funkce mezi ostatními funkcemi daných jevů pro celou oblast estetické funkce; 3. nejde o směřování estetické funkce s funkcemi jinými, popřípadě o pojímání funkcí jiných jako pouhých obměn funkce estetické. Hlásíme se jím toliko k názoru, že není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou; neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny. Na první pohled by se toto tvrzení mohlo zdát přehnané. Bylo by možno uvádět proti němu příklady věcí a aktů, které jsou zdánlivě estetické funkce nadobro neschopny (např. některé základní fyziologické úkony jako dýchání, nebo zase velmi abstraktní pochody myšlenkové), i naopak příklady jevů, které jsou k estetickému působení předurčeny celou svou stavbou, jako zejména produkty umění. Moderní umění, jež počínaje naturalismem nevylučuje žádnou oblast skutečnosti při výběru témat a počínaje kubismem i směry jemu příbuznými v jiných uměních si neklade meze při volbě materiálu ani techniky, jakož i moderní estetika kladoucí velký důraz na šíři estetické oblasti (J. M. Guyau, M. Dessoir a jeho škola i jiní) poskytly dosti dokladů toho, že estetickými fakty se mohou stát i takové věci, kterým bychom podle tradičního pojetí estetickou platnost nepřisuzovali; na ukázkou připomí-

nám např. výrok Guyauův: „Dýchat zhluboka, cítit, jak se krev očistuje při styku se vzduchem, není to zrovna opojný požitek, kterému by bylo nesnadno odepřít estetickou hodnotu?“ (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*) nebo větu Dessoirovu: „Označujeme-li stroj, řešení matematické úlohy, organizaci jisté společenské skupiny jako věci krásné, je to víc než pouhá forma vyjádření.“ (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906). Lze však uvést i příklady opačné, že totiž umělecká díla, která jsou privilegovanými nositeli estetické funkce, mohou jí pozbyti a jsou buď ničena jako zbytečná (srov. zastírání starých fresk, sgrafit novým nátěrem nebo ohozením), nebo se jich užívá beze zřetele k jejich estetickému určení (srov. adaptace starých paláců na kasárny atp.). Existují ovšem — v umění i mimo ně — věci, které jsou svým ustrojením k estetickému působení určeny; je to dokonce bytostná vlastnost umění. Avšak aktivní způsobilost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském: týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.; není v dějinách umění nouze o případy, kdy původní estetická, ba umělecká platnost jistého výtvaru byla znovu odhalena teprve vědeckým zkoumáním (srov. např. N. S. Trubeckoj: *Choženije Afanasija Nikitina kak literaturnyj pamjatnik*, *Versty*, roč. 1926, Paříž, nebo článek R. Jagoditsche: *Der Stil der altrussischen Vita*, ve sbírce referátů 2. mezinárodního sjezdu slavistů, Varšava 1934).

Hranice estetické oblasti nejsou tedy dány realitou samou a jsou velmi proměnlivé. To se stává zřejmým zejména ze stanoviska subjektivního hodnocení jevů. Známe všichni ze svého okolí lidi, pro které všechno nabyvá funkce estetické, a naproti tomu i takové, pro které funkce estetická existuje v míře minimální; ba víme z osobní zkušenosti, že hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, jsouc zavislé na míře estetické vnímavosti, se pro každého z nás přesunují se změnou věku, zdravotního stavu, ba i podle okamžité nálady. Jakmile ovšem místo hlediska jednotlivcova zaujmeme stanovisko sociálního kontextu, ukáže se, že přes všechny prchavé individuální odstíny existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů. Rozhraní mezi oblastí estetické funkce a jevů mimoestetických nebude

ovšem ani potom zcela určité, ježto účast estetické funkce je bohatě odstupňována a málokdy lze s úplnou jistotou usuzovat na úplnou nepřítomnost i nejslabších estetických reziduí. Bude však možnost zjistit objektivně — podle symptomů — podíl estetické funkce např. na aktu bydlení, odívání se atp.

Jakmile však přesuneme zřetel, ať v čase, ať v prostoru, nebo i jen od jednoho sociálního útvaru k jinému (např. od vrstvy k vrstvě, od generace ke generaci atp.), shledáme vždy, že se tím změní i rozložení estetické funkce a ohraničení její oblasti. Tak např. estetická funkce jídla je zřejmě silnější ve Francii než u nás; estetická funkce oděvu je v našem městském prostředí silnější u žen než u mužů, avšak tento rozdíl neplatí často pro prostředí, které se odívá lidovým krojem; také je odlišena estetická funkce oděvu podle typických situací platných pro jistý sociální kontext: tak bude velmi oslabena estetická funkce oděvu pracovního ve srovnání s oděvem slavnostním. Co se týče přesunu časových, lze uvést, že na rozdíl od dneška měl ještě v 17. stol. (v době roka) mužský oděv stejně silnou estetickou funkci jako ženský; v době po světové válce zabrala estetická funkce odívání i bydlení mnohem širší sociální rozlohu i větší množství situací před válkou.

Při rozhraničování oblasti estetické od mimoestetické je tedy třeba mít vždy na mysli, že nejde o oblasti přesně oddělené a navzájem nesouvislé. Obě jsou ve stálém dynamickém vztahu, který lze charakterizovat jako dialektickou antinomií. Není možno zkoumat stav nebo vývoj estetické funkce, aniž si položíme otázku, jak široce (popřípadě úzce) je rozlita po celkové rozloze skutečnosti; jsou-li její hranice poměrně určité či splývavé; zda se projevuje rovnoměrně v celém zvrstvení sociálního kontextu nebo převážně jen v některých vrstvách a prostředích: to vše ovšem vzhledem k jisté době a jistému společenskému celku. Jinými slovy, pro stav a vývoj estetické funkce není charakteristické jen zjištění, kde a jak se projevuje, nýbrž i konstatování, v jaké míře a za jakých okolností je nepřítomna nebo aspoň oslabena.

Obrátíme nyní zřetel k vnitřní organizaci estetické oblasti samé. Naznačili jsme již, že je mnohonásobně rozrůzněna jednak podle intenzity estetické funkce u různých jevů, jednak podle rozložení této funkce vzhledem k jednotlivým útvarům daného společenského celku. Je však jistý předěl, který celou mnohotvárnou

oblast estetická rozpolcuje ve dva hlavní úseky podle toho, jaká poměrná závažnost připadá estetické funkci vzhledem k funkcím jiným: jde o předěl, který odděluje umění od estetických jevů mimoúmeleckých. Hranice mezi uměním a ostatní oblastí estetická, ba i jevy mimoestetickými, je důležitá netoliko pro estetiku, nýbrž i pro dějiny umění, neboť odpověď na ni má rozhodující význam pro výběr historického materiálu. Zdá se, že umělecké dílo je jednoznačně charakterizováno jistou fakturou (způsobem, jakým je uděláno). Ve skutečnosti však platí toto kritérium, a to ještě nikoli bez omezení,³⁾ toliko pro sociální kontext, kterému je (nebo bylo) dílo původně adresováno. Jakmile máme před sebou produkt spjatý svým vznikem se společností vzdálenou nám časově nebo prostorově, nemůžeme jej zařadit podle svého vlastního odhadu; zmínili jsme se již o tom, že mnohdy je třeba zjišťovat složitým vědeckým postupem, zda pro příslušný sociální kontext byl takový produkt uměleckým dílem; nikdy není totiž vyloučena možnost, že funkce díla byly původně zcela jiné, než jak se nám jeví ze stanoviska našeho systému hodnot. Kromě toho je vždy přechod mezi uměním a tím, co je mimo ně, nenáhlý, někdy téměř nezjistitelný. Vezměme za příklad architekturu: veškeré stavitelství tvoří nepřetržitou řadu od produktů bez jakékoli estetické funkce až k uměleckým dílům, a je mnohdy nemožno zjistit v této řadě bod, od kterého počíná umění. Přesně vzato, nelze jej vlastně zcela přesně zjistit nikdy, ani jde-li o stavitelství spjaté s naším vlastním sociálním kontextem; tím méně ovšem, jde-li o produkty pro nás exotické vlivem odlehlosti místní nebo časové. Je konečně ještě třetí obtíž, na kterou upozornil E. Utitz (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* 2, Stuttgart 1920, s. 5), když praví: „Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert.“ Jinými slovy: otázka estetického hodnocení uměleckých děl je zásadně jiná než otázka hranic umění: i umělecké dílo, které ze svého stanoviska hodnotíme záporně, náleží do kontextu umění, neboť právě vzhledem k němu je hodnoceno. V praxi bývá ovšem velmi nsnadno tuto teoretickou zásadu zachovat, zejména jde-li o tzv. umění periferní nebo také, jak je nazval J. Čapek, o „nejskromnější umění“. Klademe-li vůči takovému produktu (např. „románu pro služky“ nebo obrazům na vývěsních tabulích) otázku, fungují-li

3) Srov. aféru Rodinovy sochy *L'age d'or*, které bylo zpočátku vytýkáno, že je pouhým odlitkem skutečného těla.

jako umění, snadno se může přihodit, že zaměníme zjištění funkce s hodnocením.

Jak zřejmo, jsou přechody mezi uměním a oblastí mimouměleckou, a dokonce i mimoestetickou tak málo zřetelné a zjišťování jich tak složité, že opravdu přesné rozhraní je iluzorní. Je tedy třeba upustit od jakéhokoli pokusu o zjištění hranice? Cítíme přese všechno příliš zřetelně, že rozdíl mezi uměním a oblastí pouhých „estetických“ jevů je podstatný. V čem záleží? V tom, že v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné. Proti tomuto tvrzení mohla by se ovšem uplatnit námitka, že i v umění bývá nezářídka estetická funkce, ať ze strany autorovy, ať ze strany publika, programově podřizována funkci jiné, srov. např. požadavek tendence v umění. Tato námitka však není průkazná: pokud je dílo spontánně zařadováno do oblasti umění, je důraz kladený na jinou funkci než estetickou hodnocen jako polemika proti bytostnému určení umění, nikoli jako případ normální. Převaha některé mimoestetické funkce je zjev v dějinách umění dokonce častý; avšak nadvláda estetické funkce je zde vždy pocítována jako případ základní, „bezpříznakový“, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako „příznaková“, tj. jako porušení stavu normálního. Tento poměr mezi funkcí estetickou a ostatními funkcemi umění vyplývá *logicky* z povahy umění jakožto oblasti jevů katexochén estetických.⁴⁾ Je konečně třeba připomenout, že předpoklad převahy estetické funkce má plnou váhu jen za provedené vzájemné diferenciaci funkcí; existují však také prostředí, která důsledného rozrůznění funkční oblasti nezajímají, např. společnost středověká nebo folklorní; i v takových případech se sice vzájemná podřaditelnost a nadřaditelnost funkcí může vývojem přesouvat, avšak nikoli do té míry, aby některá z nich nadobro a zřetelně nad ostatními v jistém případě převládla.

4) K této větě a několika předešlým podotýkáme, že od případů kolektivně postulované nadvlády některé mimoestetické funkce je třeba odlišovat individuální odchylky podmíněné psychofyzickými dispozicemi jednotlivců; někteří vnímatelé čtou totiž román toliko pro poučení nebo pro citové vzrušení; obraz hodnotí toliko jako zprávu o skutečnosti. Pro vnímatele tohoto druhu nefunguje ovšem umělecké dílo jako umění, nýbrž jako jev buď úplně mimoestetický nebo estetický toliko zabarvený, jejich poměr k umění není adekvátní a nemůže být normou.

Jde tedy opět o antinomii, obdobnou oné, kterou jsme zjistili na rozhraní oblasti estetické a mimoestetické: tam byl protiklad mezi úplným nedostatkem estetické funkce a její přítomností, zde je mezi podřizeností a nadřizeností estetické funkce v hierarchii funkcí. Oblast estetická není tedy roztržena ve dva navzájem neprodyšně oddělené úseky, nýbrž je jako celek ovládána dvěma protikladnými silami, které ji současně organizují i dezorganizují, tj. udržují v ní nepřetržitý vývojový pohyb. Pohlédneme-li na umění z této stránky, objeví se jako jeho základní úkol stále obnovování širé oblasti jevů estetických; podrobněji bude o této věci promluveno v druhé kapitole této studie, při probírání estetické normy.

Nelze jednou provždy stanovit, co uměním je a co nikoli. Uvedli jsme výše některé příklady nenáhlého přechodu nebo i kolísání mezi oblastí umění a tím, co je mimo ně. Nyní se pokusíme podat podrobnější výčet příkladů systematicky seřazených, aby zřetelně vysvitlo, jak mnohonásobně a mnohotvárně se právě v tomto přechodném území uplatňuje protiklad dvojí síly řídicí vývoj i stav estetické oblasti:

1. Některá umění tvoří součást nepřetržité řady, v které se nacházejí také jevy mimoumělecké, ba mimoestetické. Jako příklad jsme uvedli architekturu; zcela podobné postavení má však i literatura. V architektuře s funkcí estetickou konkurují funkce praktické (např. ochrana před změnami povětrnosti atd.), v literatuře funkce sdělovací. Lze uvést i celý druh projevů jazykových umístěný na rozhraní mezi sdělením a uměním; je jím řečnictví. Vlastní cíl řečnictví, zejména jeho nejtýpějších útvarů, jako elokvence politická nebo církevní, je vliv na přesvědčení posluchačů, jehož nejúčinnějším jazykovým prostředkem je jazyk emocionální (určený k vyjádření citů). Ježto však jazyk emocionální — jako ustálená součást jazykového systému — dodává často tvárné prostředky básnictví,⁵⁾ přesunuje se řečnictví snadno, zejména některými svými druhy a v některých dobách svého vývoje, do území poezie tak daleko, že je pojmáno a hodnoceno jako umění; jsou ovšem naopak i druhy a období vývoje, které zdůrazňují sdělovací

5) Některá lingvisté, např. Ch. Bally, ztotožňují dokonce, ovšem neprávem, jazyk básnický s emocionálním, přehlížejíce podstatný rozdíl mezi projevem samoúčelným (básnictví) a sdělovacím (působení na cit).

ráz řečnictví. Podobné kolísání mezi básnictvím a sdělením charakterizuje i esej. Dokonce uvést lze v této souvislosti i některé druhy básnictví samého, k jejichž podstatě náleží kolísání mezi prvenstvím funkce estetické a sdělovací; jsou to zejména básnictví didaktické a románová biografie. Ostatně i předěl mezi veršovanou poezií a uměleckou prózou je do značné míry dán větším účastenstvím funkce sdělovací, tedy mimoestetické, v próze při srovnání s veršovanou poezií. — Ani v jiných uměních není převaha estetické funkce naprostá. Drama osciluje mezi uměním a propagací; historie stavby českého Národního divadla ukazuje zřetelně, že rozhodovaly motivy mimoestetické, zejména potřeba propagace národnosti. — Tanec jako umění souvisí těsně s tělesnou výchovou, jejíž funkce je hygienická, a vykazuje i takové útvary, kde tělesná výchova s tancem k nerozeznání splývá (škola Dalcroza); vedle toho se v tanci, opět často jako silní konkurenti estetické funkce, uplatňují funkce náboženská (tanec obřadní) a erotická.

Přecházíme k uměním výtvarným mimo architekturu, o které již byla zmínka, tedy k malířství a sochařství. I zde existují, zcela mimo oblast umění, výtvoři čistě sdělovací, např. obrazy a modely přírodovědné; jsou i případy takové, kde se funkce estetická uplatňuje jako druhotná vedle převládající funkce jiné, např. mapa jako dekorativní předmět, a konečně i takové, které se pohybují na samém rozhraní umění a oblasti dokonce mimoestetické, např. malířská, grafická a plastická reklama: plakát je sice záležitost zájmu mimouměleckého, neboť jeho hlavní účel je propagační; přesto však lze sledovat souvisle dějiny plakátu i jako jevu výtvarného. Existuje konečně druh malířství a sochařství již zcela uměleckého, k jehož podstatě přesto náleží kolísání mezi sdělením a samoúčelným projevem; je jím portrét, který je současně zobrazením osoby, posuzovaným podle kritéria pravdivosti, i uměleckou výstavbou bez závazného vztahu k realitě. Tím se portrét funkčně liší od obrazu neportrétního, třeba realisticky přepisujícího podobu modelu.

Docházíme konečně k hudbě. Zde se nejméně ze všech umění projevují přímé styky s oblastí mimouměleckou. Je to způsobeno zvláštním rázem materiálu hudby, tónu, který — jsa nezbytně pojímán jako součást tónového systému — obsahuje již sám v sobě zabarvení estetické; srov. Grillparzerovu známou novelu *Der arme Spielmann*, jejíž hrdina se uvádí v estetické vytržení hraním stále

téhož tónu. Přesto však lze nalézt případy, kdy estetická funkce je toliko funkcí průvodní, nikoli dominující; jsou to např. melodické signály (vojenské atp.), také polozpívané výkřiky reklamní (na nádražích, v ulicích), jejichž hlavním účelem je upozornit na zboží. Oscilace mezi převládáním funkce estetické a jiné se projevuje např. v hudbě pochodové nebo ve zpěvu provázejícím práci; v hymnách národních a státních konkuruje s funkcí estetickou symbolická, tedy odstín funkce sdělovací. Je konečně třeba připomenout mnohonásobnost a kolísavost funkcí hudebního folkloru, o němž zde ovšem není možno podrobně pojednávat.

2. Probrali jsme případy, kdy umění vyúsťuje v oblast jevů mimouměleckých, ba mimoestetických. Jsou nyní na řadě případy opačné; existují totiž i jevy zakořeněné svou podstatou mimo umění, které však k umění směřují, aniž se jím natrvalo stávají, tak např. film, fotografie, umělecké řemeslo, hortikultura. Nejvýrazněji se směřování k umění projevuje ve filmu. Některými svými stránkami je film úzce spříbuzněn s několika uměními, zejména s epickým básnictvím, s dramatem, s malířstvím. V různých dobách svého vývoje se skutečně sblíží jednou s tím, jindy s oním z nich. Kromě toho má i předpoklady k tomu, aby se stal uměním svébytným, které nadvlády funkce estetické dosahuje prostředky sobě vlastními. Chaplin vytváří typ herectví filmového, zcela odlišného od herectví divadelního (mimika a gestikulace pro pohled zblízka); ruští režiséři jako Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin přivádějí naopak k dokonalosti využití specifického filmového prostoru, jehož třetí rozměr je dán pohyblivostí kamery. Na druhé straně, a především, je však film industrií; proto o jeho nabídce a o poplávce po něm rozhodují zřetele čistě obchodní mnohem více než v kterémkoli z umění; proto také je film nucen — jako každý průmyslový výrobek — přejímat ihned a pasivně každé nově objevené zdokonalení své technické strojové základny; po té stránce stačí srovnat záměrnou výběravost, kterou osvědčuje hudba, když — v jednotlivých obdobích svého vývoje — ze zásoby možností techniky v dané chvíli přístupných volí omezený repertoár nástrojů vzhledem k určitému uměleckému úkolům, s překotným tempem zavedení filmu zvukového, jenž na dohlednou dobu rozbil předpoklady uměleckého vývoje vybojované filmem němým. Třebaže film neustále směřuje k tomu, aby se uměním stal, nelze dosud říci, že by se byl přesunul do oblasti, kde estetická funkce je de

iure dominantní. Trochu jinak je tomu s fotografií, která sice osciluje na rozhraní samoučelného a sdělovacího projevu, avšak pociťuje toto postavení jako součást své podstaty. V svých začátcích byla fotografie hodnocena jako nová malířská technika (srov. Havlíčkův epigram *Daguerrotyp*: „Leccos malíři vyvedli, / jenom světlo nedovedli. / Ted se na ně světlo rozhněvalo / a samo se do malířství dalo.“), a také byla většinou v rukou malířů profesionálů i přejímala např. kompoziční postupy malířské. Časem se v rukou fotografů profesionálů mění v projev mimoestetický, čistě sdělovací: pojmy „fotografie“ a „obraz“ se stávají protikladnými. Vlivem impresionistického malířství se fotografie (zejména amatérská) znovu sblíží s malířstvím. Konečně uvědomuje si své specifické určení býti na rozhraní. Pro tuto oscilační povahu fotografie je charakteristické, že základním nebo aspoň jedním z nejdůležitějších jejích druhů zůstává po celou dobu jejího trvání portrét, založený, jak jsme výše poznamenali, na téže oscilaci.

Opět jiný vztah než fotografie má k umění tzv. umělecké řemeslo. Tímto názvem míníme jev historický, časově přesně určený (rozhraní 19. a 20. století), nikoli trvalé označení některých druhů řemesla, např. zlatnictví, jak bývá zvykem v příručkách dějin umění. Řemeslo, zabývající se výrobou předmětů denní potřeby, mělo ovšem odevždy ve většině svých odvětví jisté zabarvení estetické, ba dokonce bývalo v těsném vnějším soužití s uměním (srov. malířský cech jako jednu z řemeslných organizací). Zcela jiný vzájemný vztah než klidná paralelnost však nastává s příchodem tzv. uměleckého řemesla: řemeslo se tentokrát pokouší překročit své hranice, změnit se v umění. Ze strany řemesla šlo tu o pokus zachránit rukodělnou výrobu, pozbývající praktického významu v konkurenci s výrobou tovární; zbytnělá estetická funkce měla suplovat úpadek praktických funkcí řemesla, lépe splňovaných tovární výrobou. Ze strany umění, jež přívalem uměleckého řemesla vítalo (viz účast umělců-navrhovatelů), šlo o obnovení kontaktu s materiálem v hmotném slova smyslu, tedy např. dřevem, kamenem, kovem atd.; neboť umění (zejména architektura, řemeslu nejbližší) ztratilo v době překotného rozmachu výrobní techniky cit pro hmotný materiál; nové hmoty připouštělo toliko jako náhražky za jiné, nedbajíc jejich specifických vlastností, a dospělo konečně k naprostému znásilňování materiálu: viz architekturu secesní. Teoreticky byla cesta uměleckému řemeslu při-

pravena právě rozbořením hmotného materiálu umění: viz knihu G. Sempera *Der Stil*, vyšlou v letech 1860 až 1863. Řemeslo, pro které vlastnosti materiálu jsou z důvodů zcela praktických (např. trvanlivost) věcí podstatnou, mělo pomoci k tomu, aby i v umění bylo využito tvárných možností poskytovaných hmotou. Jakmile však řemeslo naplno vstoupilo do oblasti umění, tj. počalo směřovat k výrobě unikátů s převažující funkcí estetickou, pozbylo vlastní praktické funkce: počalo vyrábět nádoby, ze kterých je „škoda“ pít, nábytek, kterého je „škoda“ užívat, atd. Záhy počaly dokonce vznikat sklenice, z kterých bylo nesnadno pít, atd. Tento úpadek praktických funkcí řemesla skvěle odhaluje Loosova anekdota o sedláři (*Trotzdem*, Innsbruck 1931, s. 15n.): Byl sedlák, který vyráběl dokonale praktická sedla; chtěl však vyrábět sedla zároveň moderní. I šel na radu k profesoru umělci; ten mu vyložil zásady uměleckého řemesla. Mistr se podle těchto návodů pokoušel vyrobít dokonalé sedlo, ale vzšlo mu zase takové, jaká vyráběl předtím. Profesor mu vytkl nedostatek fantazie, dal udělat návrhy sedel svým žákům i sám několik jich nakreslil. Když sedlák návrhy uviděl, zaradoval se a řekl profesorovi: „Pane profesore, kdybych tak málo rozuměl jízdě na koni, vlastnostem kůže a řemeslné práci, měl bych takovou fantazii jako vy.“ — Umělecké řemeslo bylo do značné míry anomálií, avšak zároveň, jak jsme viděli, i nutným a zákonitým faktem vývoje estetické oblasti. Letmý pohled na ně ukázal nám nový aspekt dialektického vztahu mezi uměním a oblastí jevů estetických mimouměleckých.

Z příkladů, jež jsme výše vypočetli, zbývá ještě poměr mezi uměním a hortikulturou. Hortikultura, jejímž vlastním úkolem je pěstování rostlin, přibližuje se k umění, ba stává se jím tehdy, žádá-li si architektura přizpůsobení přírody stavitelským výtvořům. Proto pozorujeme zejména silný rozmach hortikultury jako umění v době baroka a rokoka, kdy její pomoci potřebovalo stavitelství zámků (Le Nôtre ve Versailles), v době dnešní počítá s účastí hortikultury zejména koncepce urbanistická, řešící celou rozlohu města podle jednotného plánu; viz např. Le Corbusierův plán „Ville radieuse“, při němž „domy i mrakodrapy na pilotech vracejí veškerou půdu dopravě, zejména pěší; celý pozemek města se mění v park“ (K. Teige, *Nejmenší byt*, Praha 1932, s. 142).

3. Nakonec připojujeme zmínku ještě o dvou případech zvláštních, které řadíme do stejné kategorie nikoli pro příbuznost — té

mezi nimi není —, ale pro odlišnost od případů uvedených sub 1 a 2. Jde o náboženský kult a krásno přírodní (zejména krajinné) v poměru k umění. — Je věc známá, že náboženský kult obsahuje zpravidla značnou dávku prvků estetických; u mnohých náboženství jde estetizace kultu tak daleko, že se umění stává jeho integrující součástí (viz katolické a pravoslavné umění církevní). Kult bývá mnohdy estetickou funkcí tak proycen, že teoretikové neváhají prohlašovat jej za umění, zejména v dobách, kdy vlastní náboženská stránka kultu je oslabena (srov. např. renesanci náboženství u romantiků jako Chateaubriand po době ateismu za Francouzské revoluce). Pro církev je však vždy dominující stránkou kultu funkce náboženská. Připouští-li se přesto umění jako integrující součást kultu, děje se to s podmínkou, že se podrobí předpisům cizím jeho vlastní podstatě, normám týkajícím se netoliko námětu, ale i umělecké výstavby díla (srov. např. modrý plášť středověkých madon). Účelem těchto předpisů je stavět estetické funkci do cesty překážky, které však nemají ji potlačit ani uvádět v podřízenost, nýbrž toliko učinit z ní blíženec funkce jiné. Lze říci, že v církevním umění (a do jisté míry i v celé oblasti příslušného kultu) existují zároveň *dominantní funkce dvě*, z nichž jedna, náboženská, činí z druhé, estetické, prostředek své realizace; jde tedy o jistou kontaminaci spíš než o hierarchizaci funkcí. Co se týká náboženského umění středověkého, je třeba mít na paměti, že prostředí, z kterého toto umění rostlo, neznalo — podobně jako podnes prostředí folklorní — vyhraněné vzájemné diference jednotlivých funkcí. — Druhý případ, o kterém jsme se chtěli zmínit, je krajinné krásno. Příroda sama o sobě je jev mimoumělecký, pokud není dotčena lidskou rukou vedenou estetickým záměrem. Přesto však může působit krajina jako umělecké dílo. Rozřešení záhady, jak je např. u nás naznačil Hostinský v studii *Co jest malebné?* (vydání Zd. Nejedlého, Praha 1912) a jak je zřetelně formuloval Ch. Lalo (*Introduction à l'esthétique*, Paris 1912, s. 131), je prosté: „U duchů kultivovaných se umění obráží v přírodě a propůjčuje jí svůj lesk.“ Nadvláda estetické funkce je tu vnesena zvnějška.

Příklady, které jsme v předešlých odstavcích nahromadili, měly jediný účel: ukázat různotvárnost přechodů mezi uměním a oblastí jevů estetických mimouměleckých i oblastí mimoestetickou. Ukázalo se, že umění není oblast uzavřená; neexistují strohé

hranice ani jednoznačná kritéria, která by odlišovala umění od toho, co je mimo ně. Celé obory produkce mohou stát na rozhraní mezi uměním a ostatními jevy estetickými, popř. i mimoestetickými. Během vývoje mění umění neustále svou rozlohu: rozšiřuje ji a opět zužuje. Přesto však — a právě proto — podřizuje svou neztenčenou platnost polarita mezi nadřízeností a podřízeností estetické funkce ve funkční hierarchii; bez předpokladu této polaritby by vývoj estetické oblasti pozbyl smyslu, ježto právě ona udává dynamiku souvislého pohybu vývojového.

Uhrnem ze všeho, co dosud bylo řečeno o rozložení a působení estetické funkce, lze vyvodit tyto závěry: 1. Estetično není ani samo reální vlastností věcí, ani není jednoznačně vázáno k některým jejich vlastnostem. 2. Estetická funkce věcí však není ani úplně v moci individua, třebaže z čistě subjektivního stanoviska může cokoli nabýt (nebo naopak postrádat) estetické funkce bez ohledu na své utváření. 3. Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem. Proto jisté rozložení estetické funkce v světě věcí je vázáno k určitému společenskému celku. Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje koneckonců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení i subjektivní estetický poměr k věcem. Tak např. v obdobích, kdy kolektivum má sklon k silnému uplatňování funkce estetické, je i individuu přána větší volnost v zaujímání estetického vztahu k věcem, ať aktivního (při jejich utváření), ať pasivního (při jejich vnímání). Tendence k rozšiřování nebo zužování estetické oblasti, jsouce fakty sociálními, projevují se vždy celou řadou souběžných symptomů. V tom smyslu jsou např. básnický symbolismus a dekadentismus se svým panestetickým souběžným a souznačným se současným uměleckým řemeslem, které nadměrně rozšiřuje oblast umění; všechny tyto zjevy jsou symptomy nadměrného zbytnění estetické funkce v soudobém sociálním kontextu. Podobný růzenec paralelních zjevů lze uvést i z doby dnešní: moderní (konstruktivistická) architektura směřuje v teorii i v praxi k odumělečtění a proklamuje ctižádost stát se vědou, přesněji řečeno aplikací vědeckých poznatků, zejména sociologických; z jiné strany přichází básnický a malířský surrealismus, opírající se o vědecké zkoumání oblasti podvědoma; zčásti sem zasahuje i tzv. socialistický realismus v literatuře, zejména ruské, jenž žádá od umění

především syntetický popis a propagaci nového společenského řádu. Společným jmenovatelem těchto různých a zčásti navzájem nepřátelských tendencí je polemika proti „uměleckosti“, tolik zdůrazňované v době nedávno minulé, jinými slovy, reakce proti realizaci absolutní nadvlády estetické funkce v umění, reakce projevující se tím, že je umění sblížováno s oblastí jevů mimoestetických.

Okruh estetická se tedy vyvíjí jako celek a je kromě toho ještě v stálém vztahu i k oněm úsekům skutečnosti, které v daném okamžiku vůbec nejsou nositeli estetické funkce. Taková jednotnost a celistvost je možná jen na podkladě kolektivního vědomí, spřádajícího vztahy mezi věcmi, které činí nositeli funkce estetické, a scelujícího izolované navzájem stavy vědomí individuálních. Kolektivní vědomí nehypostazujeme jako psychologickou realitu,⁶⁾ ani nemíníme tímto slovem pouhé sumární označení souboru složek společných jednotlivým individuálním stavům vědomí. Kolektivní vědomí je fakt sociální; lze je definovat jako místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika atd. Tyto systémy jsou reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímáme: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující: tak např. odchylka od jazykového systému, uloženého ve vědomí kolektivním, se spontánně pocituje a hodnotí jako chyba. I oblast estetická se v kolektivním vědomí jeví především jako systém norem; o tom bude pojednáno v druhé kapitole této studie.

Nesmíme však kolektivní vědomí pojímat abstraktně, tj. bez ohledu na konkrétní kolektivum, které je jeho nositelem. Toto konkrétní kolektivum, společenský celek, je vnitřně diferencováno ve vrstvy a prostředí. Není myslitelné, aby to, co nazýváme jeho vědomím, zůstalo beze vztahu k tomuto rozrůznění společnosti; to ovšem platí i o estetické oblasti. Samo umění, ač nadvládou estetické funkce a plynoucí z ní značnou autonomií je do značné míry izolováno od skutečnosti i vyřadeno z přímého aktivního vztahu k formám a tendencím společenského soužití (srov. známou Kantovu formuli: „das interesselose Wohlgefallen“), vykazuje řadu složitých problémů sociologických. Tím spíše estetic-

6) K takové mylné interpretaci může svědčit jen nepřilíš šťastný termín „kolektivní vědomí“.

ká oblast mimoumělecká, ke které je zde především obrácen náš zřetel, je vpjata do celkového systému společenské morfologie i účastna při společenských úkonech.

Hlavní příležitost zjistit poměr mezi estetickou oblastí a konkrétním uspořádáním i životem společenského celku naskytne se nám při zkoumání estetických norem v druhé kapitole. Je však možno podati k vlastní sociologii estetická několik poznámek i ze stanoviska estetické funkce:

1. Estetická funkce se může stát činitelem společenské diferenciacie v takových případech, kdy jistá věc (popř. akt) v jednom společenském prostředí estetickou funkci má, v jiném nikoli, nebo má-li v jednom společenském prostředí estetickou funkci slabší než v jiném. Jako příklad uvádíme zjištění P. Bogatyreva (*Germanoslavica*, 1932), že vánoční stromek, který v městech má funkci převážně estetickou, funguje na východoslovenském venkově, kam se jako „klesající kulturní statek“ dostal z měst, především magicky.

2. Estetická funkce jako činitel společenského soužití se uplatňuje svými základními vlastnostmi. — Hlavní z nich je ta, kterou E. Utitz (*Philosophie in ihren Einzelgebieten, Ästhetik und Philosophie der Kunst*, s. 614) označuje jako schopnost izolace předmětu estetickou funkcí dotčeného. Příbuzná je definice, že estetická funkce znamená maximální upoutání pozornosti na daný předmět (L. Rotschild, *Basic Concepts in the Plastic Arts, The Journal of Philosophy*, sv. 32, 1935, č. 2, s. 42). Všude, kde se v sociálním soužití objeví potřeba vyzdvihnouti nějaký akt, věc nebo osobu, upozorniti na ně, oprostit je od nežádoucích souvislostí, nastupuje estetická funkce jako činitel průvodní; srov. estetickou funkci jakéhokoliv ceremonálu (náboženský kult v to počítaje), estetické zabarvení slavností. Svou schopností izolační se estetická funkce může stát také činitelem sociálně diferenciacním; srov. zvýšenou citlivost pro estetickou funkci i intenzivnější její využití ve vrstvách sociálně vyšších, které se touží odlišit od vrstev ostatních (estetická funkce jako činitel tzv. reprezentace), nebo záměrné využití estetické funkce k zdůraznění významu držitelů moci a k jejich izolaci od ostatního kolektiva (např. oblek buď samého držitele moci, nebo jeho služebnictva, jeho sídlo atd.). Izolující moc estetické funkce — nebo spíše její schopnost upoutati pozornost na věc nebo osobu — činí z estetické funkce závažného

průvodce funkce erotické; srov. např. oděv, zejména ženský, při kterém leckdy obě tyto funkce k nerozeznání splývají.

Jiná význačná vlastnost estetické funkce je *libost*, kterou vyvolává. Odtud vyplývá schopnost usnadňovat akty, k nimž se připojuje jako funkce druhotná, popřípadě i schopnost zesilovat libost s nimi spojenou; srov. využití estetické funkce při výchově, jídle, bydlení atp. — Konečně je třeba zmínit se i o třetí, zvláštní vlastnosti estetické funkce, podmíněné tím, že se tato funkce připíná především k *formě* věci nebo aktu: je tu schopnost suplovat funkce jiné, kterých předmět (věc nebo akt) vývojem pozbyl. Odtud velmi časté estetické zbarvení přezitků, ať hmotných (např. zřícenina, lidový kroj tam, kde již ostatní funkce, jako praktická, magická atp., vyvanuly), či nehmotných (např. různé obřady); sem je třeba zařadit i známý jev, že taková vědecká díla, která v době svého vzniku měla vedle funkce intelektuální i estetickou funkci jako průvodní, přetrvávají svou vědeckou platnost, fungujíce nadále jako jevy převážně nebo zcela estetické, srov. Palackého *Dějiny* nebo díla Buffonova. — Estetická funkce supluje ostatní stává se leckdy činitelem kulturního hospodaření v tom smyslu, že lidské výtvořiny a instituce, které pozbyly své původní, praktické funkce, uchovává pro dobu příští, kdy se naskytne možnost použít jich znovu, v jiné praktické funkci.

Estetická funkce znamená tedy mnohem víc než pouhou pěnu na povrchu věcí a světa, za jakou bývá někdy pokládána. Zasahuje významně do života společnosti i jednotlivcova, má podíl na řízení vztahu — nejen pasivního, nýbrž i aktivního — jedince i společnosti k realitě, do jejíhož středu jsou postaveni. Další souvislost této studie bude, jak řečeno, věnována podrobnějšímu osvětlení sociální důležitosti estetických jevů; úvodem bylo třeba pokusit se o vymezení oblasti estetická a o zkoumání její vývojové dynamiky.

II

První kapitola této studie měla za úkol ukázat dynamičnost estetické funkce jak vzhledem k jevům, které jsou jejími nositeli, tak i vzhledem ke společnosti, v které se uplatňuje. Druhá kapitola má podat týž důkaz o estetické normě. Nebylo-li nepadné prokázat proměnlivost — ovšem vývojově zákonitou — estetické funkce, která má ex definitione ráz energie, je těžší úkol odhalit dyna-

mičnost estetické normy, jež má povahu pravidla, činícího si nárok na platnost neproměnnou. Funkce jako živá síla zdá se předurčena k tomu, aby stále měnila rozlohu i směr svého řečiště, kdežto norma, pravidlo a míra, zdá se samou svou podstatou nepohyblivá. Estetika vznikla kdysi jako věda o pravidlech regulujících smyslové vnímání (Baumgarten). Po dlouhou dobu se jevilo jako jediný možný její úkol zkoumání všeobecně závazných podmínek krásy, jejichž platnost bývala odvozována z předpokladů buď metafyzických, nebo aspoň antropologických; v tomto druhém případě byly estetická hodnota a její měřítko, estetická norma, pojímány jako fakty pro člověka konstitutivní, vyplývající z jeho přirozenosti. Ještě estetika experimentální vycházela při svém založení Fechnerem z axiomatu, že existují obecně závazné podmínky krásna, k jejichž zjištění stačí vyloučit hromaděním experimentů nahodilé výkyvy individuálního vkusu. Jak známo, přiměl další vývoj experimentální estetiku k tomu, aby dbala proměnlivosti norem a počítala s jejími předpoklady. I v jiných odvětvích a směrech moderní estetiky se projevila nedůvěra k neomezené závaznosti norem: ve většině směrů se uplatnila buď krajní skepse k samé jejich existenci a platnosti, nebo aspoň snaha omezit tuto platnost pokaždé na jediný případ (norma vyvozována z řádu umělcovy osobnosti), popřípadě konečně tendence zachránit obecnou závaznost normy empirickým odvozováním předpisů z děl již vytvořených, pokládáných za vzorná; přitom je ovšem na závalu jednak nutně neúplná indukce, jednak *petitio principii*.

Nebudeme se obírat kritikou jednotlivých řešení, nýbrž pokusíme se postavit proti nim všem kladný důkaz, že rozpor mezi nárokem normy na obecnou závaznost, bez kterého by nebylo normy, a její faktickou omezeností i proměnlivostí není protismyslný, nýbrž může být teoreticky pochopen a zvládnut jako dialektická antinomie, která je kvasem vývoje v celé estetické oblasti. — Hlavní část našeho důkazu se bude týkat vztahu mezi estetickou normou a společenskou organizací, neboť proměnlivost normy a její závaznost nemohou být obě zároveň pochopeny a ospravedlněny ani ze stanoviska člověka jako druhu, ani ze stanoviska člověka jako individua, nýbrž toliko z hlediska člověka jako tvora společenského. Přesto však, dříve než přistoupíme k vlastní sociologii estetické normy, je třeba získat si některé základní poznatky noetickým rozbořem její podstaty.

Vyjde od obecné úvahy o hodnotě a normě. Přijímáme teleologickou definici hodnoty jako schopnosti nějaké věci sloužit k dosažení jistého cíle; je přirozené, že stanovení cíle i směřování k němu závisí na jistém subjektu a že tedy v každém hodnocení je obsažen moment subjektivity. Krajní její případ je ten, hodnotí-li individuum nějakou věc ze stanoviska cíle zcela jedinečného; zde se nemůže hodnocení řídit žádným pravidlem a závisí zcela na svobodném rozhodnutí individua. Méně izolován je již akt hodnocení v takových případech, kdy sice jeho výsledek platí také jen pro samotné individuum, ale týká se cíle známého individuu z dřívějších zkušeností. Zde je možnost řídit hodnocení jistým pravidlem, o jehož závaznosti rozhoduje v každém daném případě individuum samo; proto i zde závisí koneckonců rozhodnutí na svobodné vůli individua. O skutečné normě lze mluvit teprve tenkrát, jde-li o cíle obecně uznávané, vzhledem ke kterým se hodnota pocituje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí; sem náleží mimo jiné i hodnota estetická, udávající míru estetické libosti. V takových případech je hodnota stabilizována normou, obecným to pravidlem, jež má být aplikováno na každý konkrétní případ, který mu podléhá. Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou.

Přestože norma směřuje k závaznosti bezvýjimečné, nemůže nikdy dosáhnout platnosti přírodního zákona — jinak by se stala jím a přestala by být normou. Kdyby např. bylo člověku nemožné překročit hranice absolutního rytmu, tak jako je mu nemožné vnímat zrakem paprsky infračervené a ultrafialové, změnil by se rytmus z normy, která se dožaduje splnění, ale již je možno nesplnit, v zákon lidského ustrojení, dodržovaný nutně a nevědomky. Norma tudíž, ač směřuje k platnosti neomezené, omezuje se zároveň sama tímto směřováním. Může být netoliko porušena, ale je myslitelný — a v praxi velmi častý — dokonce paralelismus dvou nebo více norem aplikovatelných na stejné konkrétní případy a měřících touž hodnotu, které navzájem konkurují. Norma je tedy osnována na základní dialektické antinomii mezi bezvýjimečnou platností a pouhou regulativní, ba dokonce jen orientační potenci, jež implikuje myslitelnost jejího porušení. — Každá norma má

toto dvojí protichůdné směřování, mezi jehož póly je dějiště jejího vývoje. Avšak přesto různé druhy norem gravitují nerovnoměrně buď k jednomu, nebo druhému pólu. Různost gravitace vysvitne, postavíme-li proti sobě např. normu právní, která už svým obvyklým označením „zákon“ směřuje k platnosti bezvýjimečné, a normu estetickou, zejména v její nejspeciřičtější aplikaci, jako normu uměleckou, sloužící zpravidla za pouhé pozadí stálého porušování.

Přesto však i norma estetická se může vykázati doklady tendence k platnosti neproměnné. V samém vývoji umění se občas vyskytují období kladoucí s důrazem požadavek trvalé a bezvýhradné platnosti normy. Na ukázkou připomínáme jednak básnictví francouzského klasicismu, jednak básnictví symbolistické. Víra v platnost normy byla za období klasicistického tak silná, že Chapelein mohl napsat v předmluvě k svému eposu *La Pucelle*: „Ke zpracování svého námětu přinesl jsem si toliko slušnou znalost toho, čeho bylo zapotřebí [...] Šlo jen o zkoušku, zda tento básnický druh, odsuzovaný našimi nejslavnějšími spisovateli, je už opravdu mrtev, či zda by mi jeho teorie, kterou dost dobře znám, mohla posloužit k tomu, abych svým přátelům na příkladě ukázal, že bez velkého vzletu ducha lze jí se zdarem využít.“⁷⁾ Převeden do naší terminologie vyslovuje tento výrok bezvýhradnou důvěru, že dokonalá aplikace normy stačí sama o sobě k vytvoření umělecké hodnoty. Co se týče symbolismu, stačí vzpomenout touhy po vytvoření „absolutního díla“, platného věčně bez ohledu na dobu a prostředí, která se tak silně projevila např. u Mallarméa.⁸⁾ Je také možno uvést za doklad směřování estetické normy k naprosté závaznosti vzájemnou nesnášenlivost konkurujících estetických norem, projevující se často tím, že estetická norma je polemicky zaměňována s jinou, autoritativnější, např. s normou mravní — odpůrce je cejchován jako podvodník, nebo intelektuální — odpůrce je prohlašován za nevědomce nebo hlupáka. Dokonce i tehdy, zdůrazňuje-li se právo na individuální estetický soud, klade se týmž dechem požadavek odpovědnosti za něj: osobní vkus tvoří složku lidské hodnoty svého nositele.

7) Citováno podle F. Brunetièra, *L'évolution des genres (Deuxième leçon)*.

8) Srov. *Předmluvu k vydání Hlaváčkových Žalmů s noetickou charakteristikou symbolismu*, Praha 1934.

Platí tedy antinomie neomezené závaznosti a její negace, nestálé proměnlivosti, i pro normu estetickou, třebaže zdánlivě negace převažuje. Také zde, jako všude jinde, je kladný člen základem, z kterého je třeba vycházet při rozboru specifického rázu estetické normy. Musíme si proto položit otázku, zda skutečně existují nějaké estetické principy, vyplývající ze samého ustrojení člověka, tedy principy pro člověka konstitutivní, které by ospravedlňovaly směřování estetické normy k platnosti zákonné. Naznačili jsme již, že původní pojetí estetiky experimentální ztroskotalo právě na snaze takové principy zjistit. Rozdíl mezi pojmáním naším a původní experimentální estetiky je ten, že tam byly principy pokládány za ideální normy, jejichž přesné zjištění a dodržování by mohlo zajistit estetickou dokonalost, kdežto nám jsou pouhými antropologickými předpoklady pro tezi dialektické antinomie estetické normy, tezi, jejíž rovnoprávnou antitezí je popírání (a tedy porušování) konstitutivních principů.

Cílem estetické funkce je navození estetické libosti. Bylo řečeno již v první kapitole, že je možné, aby kterákoli věc nebo děj, bez ohledu na své ustrojení, se staly nositeli estetické funkce, a tudíž předměty estetické libosti. Jsou však jisté předpoklady v objektivním ustrojení věci (nositele estetické funkce), které vznik estetické libosti usnadňují. Estetická potence není ovšem inherentní objektu: aby se objektivní předpoklady mohly uplatnit, musí jim cosi odpovídat v ustrojení subjektu estetické libosti. Subjektivní předpoklady mohou mít zdůvodnění jednak zcela individuální, jednak sociální, jednak konečně antropologické, dané samou přirozeností člověka jako druhu. A tyto základní, antropologické předpoklady jsou právě principy, o které nám jde. Lze jich vyjmenovat celou řadu. Jsou to např. pro umění časová (Zeitkünste) rytmus, podložený pravidelností krevního oběhu a dýchání (důležitá je také okolnost, že rytmická organizace práce nejlépe vyhovuje člověku), pro umění prostorová kolmice, horizontála, pravý úhel, symetrie, jež lze vesměs vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla (viz A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig-Berlin 1905),⁹⁾ pro malířství komple-

9) Viz též: G. Semper, *Kleine Schriften*, Berlin u. Stuttgart 1884, článek *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes als Kunstsymbol*, s. 326n. (Pozn. aut., připravená „pro nové [tehdy neuskutečněné] vydání“.)

mentárnost barev a některé jiné úkazy barevného a intenzitního kontrastu (viz např. Šeracký, *Kvantitativní určení barevného kontrastu na rotujících kotoučích*, Praha 1923), pro sochařství zákon stability těžiště. Z těchto principů mohou být přímo vyvozeny některé další, tak např. ze zákona symetrie základní členění orámované plochy bodem ležícím v průsečíku diagonál (absolutní symetrie). Jsou také ještě další principy, které — ač jejich spojení s antropologickou bází je mnohem méně jednoznačné než u jmenovaných výše — nemohou přesto býti opomíjeny jako neexistující, např. zlatý řez. Za bezprostřední nadstavbu konstitutivních principů je třeba pokládat některé bývalé konvenční normy, jež dlouhým zvykem nabyly samozřejmosti připouštějící deformaci, aniž při ní mizejí z povědomí jako její pozadí (srov. např. repertoár konsonancí v hudbě oktávové, který, jak známo, se postupným vývojem hudby zvětšoval). — Výčet antropologických principů, který jsme výše podali, nečiní si nikterak nároku na úplnost. I kdyby však byl sebeúplnější, je předem jisto, že by jejich síť nikdy nebyla tak rozsáhlá a hustá, aby obsahovala ekvivalenty všech možných detailních estetických norem. K předpokladu, že estetická norma jako celek konstitutivně podložena je, stačí však i částečné spojení mezi ní a psychofyzickou základnou.

Vzniká nyní otázka, jak tyto principy fungují vzhledem ke skutečným normám. Předpokládat, že jsou samy normami, a to ideálními, jejichž splnění, byť jen v mezích možnosti, znamená estetickou dokonalost, znamenalo by popření dějin umění. Neboť ve vývoji umění nejenže základní principy zpravidla dodržovány nejsou, nýbrž pozorujeme naopak, že období směřující k jejich co možná přesnému dodržování jsou vystřídávána periodami co největšího možného porušování; období deformace, ať slabší, ať radikálnější, jsou dokonce častější a není možno prohlásit je šmahem za úpadkovou. Charakteristické je také, že krajně přísné dodržování antropologických principů vyústuje v estetickou indiferenci. Přesný strojový rytmus, symetrie geometrického obrazce atp. jsou esteticky indiferentní. Ohromná důležitost konstitutivních principů však záleží v tom, že celou rozmanitost estetických norem, jak se jeví v průřezu synchronickým (statickým) i diachronickým (časově dynamickým), svádějí stále na jediného jmenovatele, psychofyzické ustrojení člověka jako druhu, a to tak, že jsou spontánně fungujícím měřítkem shody i rozporu konkrétních

norem s tímto ustrojením. Nejsou k tomu, aby vývojovou proměnlivost norem omezovaly, nýbrž k tomu, aby byly pevnou bází, vzhledem k níž proměnlivost může jediné být pocitována jako porušení řádu.¹⁰⁾ Nemohla by se uplatnit síla odstředivá, tj. deformativní tendence, kdyby nebylo dostředivosti reprezentované konstitutivními principy. Šklovskij, který tvrdil (v článku *Umění jako metoda v Teorii prózy*, čes. překlad Praha 1933), že umělecká deformace znamená maximální plýtvání energií, mohl míti pravdu jen za předpokladu, že kdesi v základech, jako skrytý klad, funguje zákon o zachování energie, neboť jinak by deformace přestala být sama sebou, tj. negací pravidelnosti. A výrazem maximálního zachování energie jsou v oblasti estetická právě konstitutivní principy.

Pokusili jsme se v předešlých odstavcích podat noetické zdůvodnění mnohonásobnosti estetických norem (koexistence norem navzájem konkurujících), zbývá však ještě vysvětlení genetiké, totiž objasnění, jak k této mnohonásobnosti ve skutečnosti dochází. Bude proto třeba pohlédnout na estetickou normu jako na fakt historický, tj. vyjít od její proměnlivosti v čase. Ta je nutným důsledkem jejího dialektického charakteru, o kterém byla řeč výše. Proto má estetická norma časovou proměnlivost společnou s jinými druhy norem; každá norma se mění, již tím, že je stále znovu aplikována a musí se přizpůsobovat novým úkolům, které z praxe vzcházejí. Tak např. normy jazykové, ať gramatické, ať lexikální, ať stylistické, se přetvářejí bez přestání. Proměna je zde ovšem — kromě útvarů jazykových náležejících vlastně do oblasti jazykové patologie, tzv. jazyků zvláštních — pomalá až k neviditelnosti, takže problém jazykových změn je jeden z nejtěžších problémů lingvistiky. Normy jazykové jsou — vlivem praktického účelu jazyka a vlivem toho, že ve své normální sdělovací funkci není jazyk zaměřen na tvorbu — mnohem pevnější než estetické, a přece se mění. Avšak změnám podléhají při aplikaci na konkrétní materiál i pevnější ještě normy než jazykové, např. normy právní, jež už svým názvem „zákony“ projevují směřování k aplikaci bezvýhradné a vždy stejné. I Engliš (*Teleologie jako forma vědeckého*

10) K. Teige, *Neoplasticismus a suprematismus, Stavba a báseň*, 1927, s. 114: „Lze se principiálně i v architektuře vyslovit pro asymetrii, mnohé věcné důvody to doporučují. Ale pak je třeba připustit symetrii jakožto zvláštní případ asymetrie.“ (Pozn. aut., jako u pozn. 9.)

poznání, Praha 1930), ač se snaží přísně rozlišit prostě dedukující myšlení „normativní“ od hodnotícího myšlení „teleologického“, uvádí, že „interpretace per analogiam“, nutná při řešení případů, na které zákonodárce při formulaci zákona přímo nepamatoval, ale jež přináší praxe, „není žádná interpretace, nýbrž vlastně činnost normotvorná, a právní řády obsahují proto zvláštní zmocnění k této interpretaci, čehož by nebylo třeba, kdyby se opravdu jednalo jen o interpretaci stávajících norem“.

Také estetické normy se přetvořují aplikací. Jestliže se však normy právní, pokud nejde o skutečné zákonodárství, mění v mezích velmi úzkých a normy jazykové sice účinně, ale neviditelně, dějí se proměny norem estetických v rozpětí velmi širokém a nezahaleně. Upozorňování na změnu normy není ovšem stejně intenzivní ve všech úsecích estetické oblasti; nejnápadnější je v umění, kde je porušování estetické normy jeden z hlavních prostředků účinnosti. — Jsme zde na prahu vývojesloví uměleckých jevů; jeho problematika je široká a spleťtá vlivem vzájemných souvislostí jednotlivých problémů. Nemůžeme se zde pokoušet o výklad podrobný a soustavný (pokus o jeho nástin viz ve studii *Polákova Vznášení přírody*, Praha 1934), avšak přesto vzhledem ke všemu, čím se v dalším kontextu této studie hodláme zabývat, je třeba říci několik slov o postupu, jímž se estetická norma v umění přetvořuje a zmnohonásobuje.

Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně. Norma je zde porušována bez ustání. Je ovšem třeba upozornit, že zkoumajíce estetickou normu po stránce vývojové, budeme užívat slova „porušení“ v jiném smyslu, než jsme ho užili výše, když byla řeč o nedodržování estetických principů; zde jím budeme rozuměti poměr mezi normou časově předcházející a od ní odlišnou, teprve se vytvářející normou novou. Porušení konstitutivních principů konkrétní normou a porušení starší normy normou nově vznikající jsou dvě věci různé. Ve vývoji může se dokonce přihodit, že norma shodná s příslušným konstitutivním principem (např. básnický rytmus dodržující přesně metrické schéma) bude pocitována jako silné porušení, předcházelo-li před ní období nápadné deformace tohoto principu, srov. výrok jednoho z ruských teoretiků básnictví, že je možné, abychom slyšeli ticho, jestliže před ním

předcházel hřmot střelby. — Dějiny umění, pohlížíme-li na ně ze stránky estetické normy, jeví se jako dějiny revolt proti normám vládnoucím. Odtud vyplývá zvláštní vlastnost živého umění, že v dojmu, kterým působí, je estetická libost smíšená s nelibostí. Dobře vystihl tuto zvláštní vlastnost F. X. Šalda slovy: „Dojem, jímž na vás [živé umělecké dílo] působí, jest spíše dojem čehosi tvrdého a přísného [...] než elegantního a hladkého — něčeho, co se příkře odlišuje od konvenčnosti a příjemné pohodlnosti posavadního běžného uměleckého výrazu [...] Každý opravdový umělecký tvůrce zdá se na počátku své dráhy dobře vychovaným znal-cům a amatérům syrovým a o jeho umění mluví se jako o čemsi zajímavém, o kuriozitě, ale výslovně necení se jeho dílo jako dílo dobrého vkusu a krásy“ (*Boje o zítřek, Nová krása, její geneze a charakter*). Slovo „dobrý vkus“, jehož zde Šalda užil, připomíná mimoděk jedno z nejradiálnějších porušení estetické normy, k jakým lze v umění dospět: porušení normy pomocí záměrně využitého nevkusy.

Co je nevkus? Není jím daleko vše, co se neshoduje s estetickou normou daného okamžiku vývoje. Širší pojem než „nevkus“ je „ošklivost“; co pocítujeme jako neshodné s estetickou normou, je pro nás ošklivé. O nevkusy mluvíme teprve tehdy, hodnotíme-li předmět vyšlý z rukou lidských, na kterém pozorujeme tendenci ke splnění jisté estetické normy, ale zároveň nedostatek schopnosti k jejímu splnění; jevy přírodní mohou být ošklivé, ale nikoli nevkusné, kromě výjimečných případů, kdy by nám přírodní jev připomínal lidský produkt. Nelibost, kterou působí nevkusný předmět, nezakládá se tedy toliko na pocitu neshody s estetickou normou, ale je posilována odporem k bezmoci původcově. Zdá se tudíž nevkus nejostřejším protikladem umění, které už svým jménem naznačuje schopnost dosáhnout plně zamýšleného cíle. A přece využívá někdy umění nevkusy ke svým účelům. Názorný příklad poskytuje výtvarné umění surrealistické, zmocňující se — jako objektů zobrazování i jako součástí pro montáže jak malířské, tak plastické — produktů z doby největšího úpadku vkusu (konec 19. stol.), namnoze fabričních imitací umění a uměleckého řemesla, rytin z ilustrovaných časopisů vyráběných rytci atd. Tím je co nejradiálněji porušována norma „vysokého“ umění a co nejvzývavěji vyvolávána estetická nelibost jako součást uměleckého účinu. Případ surrealismu byl vybrán pro nápadnost, s kterou je

zde estetická norma porušena. Třebaže však nebývá v jiných obdobích a směrech estetická nelibost podtrhována tak okázale, je téměř stálou složkou živého umění. — Kdybychom nyní položili otázku, jak je možné, že umění, privilegovaný jev estetický, může vyvolávat nelibost, aniž přestává být uměním, zněla by odpověď, že estetická libost právě tehdy, má-li být dovedena k maximální intenzitě, jaké dosahuje v umění, potřebuje jako dialektického protikladu estetické nelibosti. I při největším možném porušení normy je v umění libost dojem převládající, nelibost prostředek jejího zvýšení; není náhoda, že právě estetika surrealismu je programově hédonistická. Hodnota umělecká je nedílná; i složky působící nelibost stávají se v celku díla prvky kladnými, ale právě jen v něm: mimo dílo a jeho strukturu byly by hodnotou zápornou.

Umělecké dílo tedy normu estetickou, platnou pro daný okamžik vývoje, vždy do jisté, mnohdy značné míry porušuje. Avšak i v případech nejkrajnějších musí ji zároveň také dodržovat: jsou dokonce ve vývoji umění i období, kdy dodržování normy viditelně převažuje nad porušením. Vždy je však v uměleckém díle něco, co je spojuje s minulostí, i něco, co směřuje k budoucnosti. Zpravidla jsou úlohy rozděleny mezi různé skupiny složek: jedny normu dodržují, jiné ji rozkládají. Ve chvíli, kdy se umělecké dílo poprvé objeví zrakům publika, může se přihodit, že bude na něm nápadně vystupovat jen to, co je od minulosti odlišuje; později vždy však i v takových případech stanou se zřejmými svazky s tím, co ve vývoji předcházelo. Manetova *Snídaně v trávě* vzbudila při svém prvním vystavení odpor jako dílo revolučně novotářské. Teprve pozdějšímu zkoumání vysvitly zřetelně silné vztahy k Manetovu předchůdci Courbertovi, jak v kompozici, tak i v zacházení s barvou (srov. např. podrobný rozbor u Deriho v *Die Malerei im 19. Jahrhundert*, Berlin 1920). Než i při pozitivním hodnocení nového uměleckého zjevu je možné, že v první chvíli pro silný dojem z porušení dosavadní normy budou přehlíženy shody s ní; ukázal to např. na Bezručovi M. Hýsek (*Tři kapitoly o Petru Bezručovi*, Brno 1934).

Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocítována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí. Za příklad, velmi názorný, lze uvést malířství impresionistické.

Jedna z typických a základních norem impresionismu je tendence k podání holého smyslového vjemu, nedefinovaného žádnou interpretační intelektuální nebo emocionální; v tom směru je impresionismus korelátém básnického naturalismu. Současně však v impresionismu již od počátku dríme a čím dál tím silněji se uplatňuje tendence právě opačná: k porušování reální koordinace smyslových dat o zobrazeném předmětu; v tomto smyslu je impresionismus, zejména pozdní, vlastně již souputníkem básnického symbolismu. Přejít mezi obojí protichůdnou tendencí je umožněno po stránce výtvarné anulováním lineárního obrysu a tím i lineární perspektivy, jakož i převedením obrysu v plošnou souhru barevných skvrn. A obě tyto protichůdné tendence jsou historií zařazovány pod jediné jméno: impresionism. Tak je tomu v dějinách umění vždy: žádná vývojová etapa neodpovídá plně normě, kterou přejala od etapy předešlé, nýbrž vytváří porušující ji normu novou. Výtvar, který by plně odpovídal normě přejaté, byl by typizovaný, opakovatelný; této hranici se však blížívaly toliko díla epigonská, kdežto silné umělecké dílo je neopakovatelné a jeho struktura je, jak výše poznamenáno, nedílná, právě pro estetickou různorodost složek, které spíná v jednotu. Časem se však stírá pocit rozporů, které struktura dosud téměř násilně vyrovnávala: dílo se stává skutečně jednotným a také krásným ve smyslu estetické libosti ničím nerušené. Správně napsal F. X. Šalda, že „krásu dává teprve perspektiva dálky“ (*Boje o zítřek*, článek *Nová krása, její geneze a charakter*). Struktura se stává rozložitelnou v jednotlivé detailní normy, které mohou již bez poškození být aplikovány i mimo oblast struktury, v které vznikly, ba i mimo oblast umění vůbec. Kdykoli je tento proces dokonán, stává se vývojová etapa umění, dosud aktuální, součástí historické zásoby, ale normy, které vytvořila, prolínají poznenáhlu do celé široké oblasti estetická buď jako celkový soubor (kánon), nebo jako ojedinělé zlomky (menší skupiny norem nebo osamocené normy detailní). Vše, co jsme zde o procesu tvoření norem řekli, platí ovšem v plném rozsahu toliko o jediném útvaru, o onom umění, které z nedostatku lepšího termínu nazýváme „vysokým“. Je to umění, jehož nositelem (s omezeními, která budou uvedena níže) bývá vládnoucí společenská vrstva. Vysoké umění je zřídlem a obnovitelem estetických norem; jsou vedle něho i jiné útvary umělecké (např. umění salónní, bulvární, lidové atd.), avšak ty zpravidla

z něho normu již vytvořenou přejímají. Kromě umění jakéhokoli druhu existují ovšem, jak ukázáno již v první kapitole, estetické jevy mimoumělecké. I vzniká otázka, jakým způsobem prolínají estetické normy, vytvořené uměním vysokým, do *tohoto* úseku.

Je zde na místě připomenout, co bylo naznačeno již v první kapitole o povolvnosti přechodu mezi uměním a estetickými jevy ostatními. Správně formuluje F. Paulhan (*Mensonge de l'art*, Paris 1907), když praví, že „umění vysoká, jako malířství a sochařství, jsou po svém způsobu zároveň i uměními ‚ozdobnými‘: účel obrazu nebo sochy je ozdobovati sál, salón, fasádu, fontánu“; k tomuto citátu je třeba dodat, že umění ozdobná jsou pro Paulhana „ten druh produkce, který zpracovává látku, dává jí formy užitečné, nebo se omezuje na to, že ji ozdobuje“; umění ozdobná nejsou tudíž v pojetí Paulhanově a francouzském vůbec již umění skutečná, nýbrž umělecké řemeslo, tedy estetické jevy mimoumělecké. Paulhan ukazuje, že funkce dekorativní a také praktická mohou stmelit umění s oblastí ostatních estetických jevů k nerozeznání. Ještě názorněji praví O. Hostinský: „Přičteme-li k architektuře portál s ozdobnými dveřmi, jakým právem pak stavěti smíme na nižší stupeň dílo tohotéž snad dělníka, nějakou skvostnou skříň nebo jiný kus nábytku přenosného?“ (*O významu průmyslu uměleckého*, Praha 1887) Zde je naznačen jeden z přirozených mostů mezi uměním a ostatním okruhem estetická; jsou ovšem také přemnohé jiné cesty, po kterých normy přímo putují z oblasti normotvorného umění vysokého do oblasti mimoumělecké.

Uvedeme aspoň ještě jeden příklad, a to vliv gesta divadelního na gesta náležející do oblasti tzv. dobrého chování. Je známo, že „dobré chování“ ve společnosti je fakt se silným zbarvením estetickým (srov. o tom M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*), ale dominující funkce jeho je jiná: usnadňovat a regulovat společenské styky mezi členy kolektiva. Jde tedy o fakt estetický mimoumělecký, a to platí i o gestech v nejširším slova smyslu, počítaje k nim mimiku i jazykové jevy, zejména intonaci a artikulaci. Estetické funkci připadá zde důležitý úkol přitlumovat původní spontánní expresivnost gesta a převádět gesto-reakci v gesto-znak. Pozorujeme však také zajímavý zjev: společenská gesta se různí nejen od národa k národu (byť i šlo o národy přibližně stejné kultury a o stejné společenské vrstvy v nich), nýbrž, a to velmi radikálně, i u téhož národa od doby k době. Ke zjištění

tohoto zjevu stačí pohled na malířská a kresebná díla, zejména rytiny, a na fotografie z doby poměrně tak nedávné, jako jsou čtyřicátá a padesátá léta minulého století. Nejkonvenčnější gesta, např. prosté klidné stání, zdají se nám v jejich podání nadměrně patetická: osoby předsunují při stání nápadně tu z obou nohou, která nese váhu těla, rukama zdají se vyjadřovat vzrušení neúměrné situaci atp. Společenská gestikulace tedy podléhá vývoji, jaký je však jeho zdroj? Podobně jako smyslové vnímání, zejména zrakové a sluchové, se vyvíjí vlivem umění (malířství a sochařství dávají člověku vždy nově pocítit akt vidění, hudba slyšení), podobně jako básnictví bez ustání obnovuje v člověku pocit mluvení jako tvořivého poměru k jazyku, má i gestikulace příslušné umění, které ji stále obnovuje; je jím herectví, odpradávná divadelní, odnedávna také filmové. Pro herce je gesto faktem uměleckým s dominující funkcí estetickou. Tím je uvolněno z kontextu sociálních vztahů a nabývá zvýšené možnosti proměny. Nová norma pak, která z této proměny vzejde, proniká zpět z jeviště do hlediště. Vliv herectví na gesto byl odedávna znám pedagogům a vedl k užívání hereckého diletantství za výchovný prostředek (srov. humanistické školní hry). Dnes se tento vliv uplatňuje v životní praxi velmi nápadně, zejména prostřednictvím filmu: před našimi zraky v době několika let se projevil zejména u žen, napodobivějších než muži, v celém systému gestikulace počínaje chůzí a konče nejdrobnějšími pohyby, jako je otvírání pudřenky nebo hra svalů v obličejí. — Takovým způsobem vplývají nové estetické normy přímo z umění do denního života, ať má za dějiště řemeslnickou dílnu nebo komnaty salónů. V oblasti mimoumělecké pak nabývají platnosti mnohem závaznější než v umění, které je zrodilo, protože v ní fungují jako skutečná měřítka hodnoty, nikoli jako pouhé pozadí pro porušování.

Ani tato aplikace norem není však zcela automatická, neboť i při ní podléhá norma vlivu různých sil, např. módy. Móda svou podstatou není jev převážně estetický, nýbrž spíše hospodářský; H. G. Schauer [ji] definuje jako „výlučné panství, jemuž se na trhu těší po jistý čas nějaký výrobek“, a německý národohospodář W. Sombart věnoval hospodářské stránce módy celou studii (*Wirtschaft und Mode*). Přesto však mezi četnými ostatními funkcemi módy (jako jsou sociální, občas politická, při módě oděvní i erotická) je estetická funkce jedna z velmi závažných. Na estetic-

kou normu má móda vliv nivelizující tím, že odstraňuje mnohověrnou konkurenci souběžných norem ve prospěch normy jediné; po světové válce zároveň s intenzivním uplatněním módy dochází — aspoň v našich krajinách — k odstranění rozdílu mezi odíváním městským a venkovským i oděvem generace staré a mladší. Nivelizace je na druhé straně kompenzována rychlým časovým střídáním norem, které přivozuje móda; příklady nemusí být uváděny, poskytuje jich sdostatek prolustování několika ročníků módního žurnálu. Vlastní území módy jsou estetické jevy mimoumělecké, ale občas zabíhá i do umění, zejména do některých jeho pobočných větví, jako jsou umění salónní nebo bulvární, a působí zde především tak, že vykonává vliv na konzum; viz oblibu obrazů s určitými náměty jako součástí standardního bytového zařízení (např. květinová zátiší atp.); může se přihodit, že dokonce se stávají součástí normálního bydlení i některá konkrétní díla, tak např. před lety visíval v domácnostech Maxův *Ukřižovaný*.¹¹⁾

Řekli jsme výše, že zřídlem, odkud estetické normy vyvěrají, je vysoké umění a že odtud prolínají do ostatních úseků estetické oblasti. Postup při tom není však tak jednoduchý, že by se normy vystřídávaly tak pravidelně jako vlny narážející na mořské pobřeží, kde další přichází, teprve když se předešlá rozplynula. Normy, které se pevně zaklínily v některém úseku estetické oblasti a v některém společenském prostředí, mohou přežít velmi dlouho; nově přicházející vrstvy se postupně vedle nich *uznávají tak soužití a konkurence velmi mnoha souběžných estetických norem*. Jsou případy, zejména ve folkloru, kde estetické normy přetrvávají celá staletí. Je např. fakt obecně známý, že „pro formy architektonické (českým) sedlákem převzaté byly vzory v pozdně renesančních a barokních zásadách, pro prádlo, kroj a jeho výzdobu jsou směrnaté formy městského a panského kroje v různých obdobích módy od počátku 16. století, pro ornamentální dekoraci malovanou, vyřezávanou, vyšívanou a nanášenou najdeme předlohy v ornamentálním

11) Srov. též studii H. G. Schauera *Móda v literatuře*, kde se na příkladu básnického tématu o manželské nevěře zajímavě ukazuje, že literární móda se na rozdíl od módy vlastní vyznačuje setrvačností a že móda jako činitel básnické tvorby může zabraňovat přímému vztahu mezi literární i divadelní tematikou a skutečným stavem společnosti. Studie byla poprvé uveřejněna v *Moravských listech* 1890, přetištěna pak ve *Spisech H. G. Schauera*, Praha 1917.

malířství a řezbářství pozdní renesance i baroka“ (*Československá vlastivěda* 8, Praha 1935, s. 201). O slovenských lidových výšivkách ukázal V. Pražák (*Bratislava* 7, s. 251n.), že „slovenský selský lid ještě v 19. a 20. stol. zdobil své výšivky ornamenty renesančními, jak je na Slovensko zavedla panská móda 16. a 17. století“. Z básnictví pohybujiícího se na rozhraní folkloru a poezie umělé lze uvést — z let třicátých a čtyřicátých 19. stol. — nápisy na hřbitově v Albrechticích u Písku, dodržující — zároveň se sylabickým veršováním — celou poetiku barokní poezie stol. 17. a 18., jak do svědčuje např. srovnání hrncířovy práce s božským tvořením, typické to téma poezie netoliko barokní, ale i středověké, nebo naturalistické vylíčení těla nemocí rozloženého ve verších:

Z noh schromělých nepřestalo shnilé maso padati,
Až v nich bylo zřetelně holé kosti viděti,
Obličej jí strupovina skoro celý potáhla,
K rozmnožení její bídy i slepota přitáhla.¹²⁾

Stačí srovnati s tímto líčením některá autentická barokní, např. ono, které z Koniášovy *Písně o smrti* cituje J. Vlček (v *Dějinnách české literatury* 2, 1, s. 56), aby bylo jasné, že v případě albrechtických nápisů jde o skutečný přežitek barokního básnického kánonu v době, kdy vznikal a vycházel Máchův *Máj*, největší dílo českého romantismu. — V prvních dvou případech, které jsme citovali (český a slovenský folklor), je dlouhověkost normy vysvětlitelná vklíněním estetické normy a funkce do pevného systému všech nejrůznějších norem a funkcí, jaké je ve folkloru pravidlem (o tom viz níže), kdežto v třetím (hřbitovní nápisy) je patrně vysvětlení dáno ustrnulým básnickým druhem, totiž náboženskou poezií, která v době vzniku nápisů byla již archaická.

Uvedli jsme příklady skutečně nápadných přežitků v říši estetických norem; takové případy jsou poměrně řídké a možné jen za zvláštních podmínek. Avšak koexistence norem různého stáří sama o sobě je v estetické oblasti na denním pořádku, a to často v největší vzájemné blízkosti. Tak např. přihlédneme-li k současnému českému básnictví, shledáme v něm kromě struktury, kterou je zhruba možno nazvat poválečnou (ovšem s vědomím, že je to

12) Datování i citát podle publikace R. Rožce, *Staré nápisy na náhrobních kapličkách na hřbitově v Albrechticích*, Písek.

opět konglomerát několika různých kánonů, zčásti již značně petrifikovaných), také kánon symbolistický, lumírovský, ba kdesi na periferii, např. v básních pro mládež, občas i kánon májovský, tedy dohromady čtverý soubor norem. Podobně i v jiných uměních bychom mohli zjistit v přítomné době kánonů několik, např. v malířství jistě všechny od impresionismu po surrealismus. Spolehlivější ještě obraz než tvorba v tom kterém umění podala by statistika konzumu, tak např. pro literaturu statistika knihoven-ská. I mimo umění projevuje se koexistence různých norem, tak např. je obecně známý fakt, že předměty, které jsou nositeli estetické funkce, jako nábytek, oděv atd., bývají ve výrobě i v obchodě rozlišovány nejen podle materiálu a provedení, ale i podle různých vkusů.

Existuje tedy vždy současně v témž kolektivu celá řada estetických kánonů.¹³⁾ Víme o nich nejen z objektivní zkušenosti, jejíž příklady byly uvedeny, ale i ze zkušenosti subjektivní. Podobně jako každý z nás je schopen mluvit několika různými útvary téhož jazyka, např. několika sociálními dialekty, je nám také subjektivně srozumitelné několik estetických kánonů — srov. jmenované případy z básnictví —, i když zpravidla jen jeden z nich nám je plně adekvátní a tvoří součást našeho osobního vkusu. — Soužití několika různých kánonů v témž kolektivu však není nijak klidné: každý z nich projevuje tendenci platit sám, vytlačit ostatní; to plyne z nároku estetické normy na naprostou závaznost, o němž byla řeč výše. Zejména silně se projevuje rozpínavost mladších kánonů vůči starším. Touto vzájemnou výlučností je ovšem uváděna ve stálý pohyb celá oblast estetická. S nesnášenlivostí různých kánonů souvisí i okolnost, na kterou upozornil G. Tarde (*Les lois de l'imitation*, Paris 1895, s. 375), že totiž často mívají normy estetické

13) Srov. výrok O. Hostinského v brožuře *O socializaci umění*, Praha 1903: „V lidu — nejinak než v obecnstvu zámožnějším a inteligentnějším — nepanuje nikterak vkus jednotný, nýbrž naopak největší rozmanitost vkusu, a nelze tedy stanovisko lidu vůči umění vymeziti jedinou všeobecně platnou formulí; proti takovému doktrinářství svědčí ostatně již pouhý pohled na repertoáry divadelní, na beletristickou četbu nejšířších kruhů, na obchody s obrazy a obrázky. A nejeví se v této pestré směsici jen bohatá stupnice od nejspatnějšího k nejlepšímu, nýbrž zároveň leží nad sebou i četné vrstvy historické, takže to, co dnes rozličným lidem se líbí, představuje průměrem umělecký vývoj více než jednoho století.“

ké, podobně jako mravní, charakter negativní, tj. jsou formulovány jako zákazy.

Různé estetické kánony se navzájem liší, jak ukázáno, poměrným stářím. Avšak toto rozlišení není jen prostě časové, nýbrž zároveň i kvalitativní, neboť čím starší je kánon, tím je snáze pochoitelný, tím méně klade překážek přisvojení. Lze proto mluvit o skutečné hierarchii estetických kánonů, jejímž vrcholem je kánon nejmladší, nejméně zmechanizovaný a nejméně spjatý s jinými druhy norem, čím spodněji pak jsou umístěny kánony starší, zmechanizovanější a silněji vklíněné mezi ostatní druhy norem. (O poměru estetické normy k normám jiným bude pojednáno níže.) Vtírá se myšlenka, že hierarchie estetických kánonů je v přímém vztahu k hierarchii společenských vrstev: norma nejmladší, zaujímavější vrchol, zdá se odpovídat vrstvě společensky nejvyšší a rovněž další odstupňování obou hierarchií zdá se být společné, takže by vrstvám postupně nižším odpovídaly kánony čím dále starší. Jako základní schéma nejhrubších obrysů nepostrádá tato myšlenka oprávnění, avšak nesmí být chápána dogmaticky jako zákonitý předobraz skutečnosti.

Především nesmí být zapomínáno, že pro vztah mezi společenskou morfologií a estetickou normou není důležité toliko členění společnosti ve vrstvy, tedy členění vertikální, nýbrž že o něm rozhoduje i členění horizontální, např. rozdíl věku, pohlaví, profese.¹⁴⁾ Všechny druhy členění horizontálního mohou se tu uplatnit, tak např. rozdíl generační může způsobit, že příslušníci téže společenské vrstvy mají rozdílný vkus a že naopak příslušníci různých vrstev, ale stejné generace si mohou být vkusem blízcí. Rozdíly generační jsou také ohniskem většiny estetických revolucí, jimiž se uplatňují kánony nové nebo přemísťující se z jednoho sociálního prostředí do jiného. Zjev velmi běžný je rozdíl mezi vkusem žen a mužů; přitom se může přihodit, že někdy estetické působení žen má ráz konzervativní vzhledem k působení mužů — tak je tomu např. v prostředí folklorním —, a jindy naopak jsou ženy nositelkami vkusu progresivního, srov. studii L. Schückinga o rodině jako činiteli ve vývoji vkusu v anglické literatuře 18. stol., kde se ukazuje podíl žen při vzniku sentimentálního ro-

14) Rozdíly věku a pohlaví jsou ovšem původem biologické, ale ve společnosti nabývají povahy sociální, tak např. o příslušnosti k jisté generaci ve smyslu sociálním nerozhoduje vždy fyzické stáří.

mánu (cit. podle ruského překladu knihy o *Sociologii literárního vkusu*, Leningrad 1928). — Není však nutné ani to, aby vkus nejmladší byl ve spojení s vrstvou nejvyšší. Tak např. v předválečném Rakousku, ale zejména v Rusku, byla vrstvou společensky vedoucí aristokracie, avšak nositelem vysokého umění, odkud vycházelo obnovování estetické normy, byla vrstva měšťanská.

Při tom všem je vztah mezi hierarchiemi estetickou a společenskou nepopíratelný. Každá společenská vrstva, ale i mnohá prostředí (např. venkov — město) mají svůj vlastní estetický kánon, který je jedním z jejich nejcharakterističtějších znaků. Přechází-li např. jednotlivec z nižší vrstvy do vyšší, snaží se zpravidla především získat aspoň vnější příznaky vkusu oné vrstvy, do které chce být přeřazen (změna odívání, bydlení, společenského chování atd. po stránce estetické). Ježto však výměna skutečného vkusu osobního je věc krajně nesnadná, je tento spontánní vkus jedno z nejbezpečnějších, ovšem mnohdy skrývaných, kritérií příslušnosti původní. — Kdykoli se v jistém kolektivu projeví tendence k přeskupování společenské hierarchie, obráží se tato tendence nějak i v hierarchii vkusů. Tak např. intenzivní rozvoj socialistických snah o třídní vyrovnání v posledních desetiletích 19. století byl programově doprovázen rozvojem uměleckého řemesla, zakládáním lidových scén, snahami o uměleckou výchovu. Uvedli jsme v první kapitole této práce úzkou souběžnost mezi rozvojem strojové industrie a oživením uměleckého řemesla, avšak i souvislost s tendencemi společenského vývoje zde byla, a byla také pocítována. Již inspirátor snah o estetickou kulturu, J. Ruskin, hodnotil své snažení jako snahu o nápravu společnosti (zvýšení veřejné morálky atd.), jeho pokračovatelé W. Morris a W. Crane pak byli socialistického přesvědčení. Na 2. sjezdu pro uměleckou výchovu proslovil St. Waetzold řeč, v které nacházíme slova: „Národ je společensky a v svém duševním životě tak roztržštěn a rozdělen, že si vrstva s vrstvou sotva již rozumějí“ — a nové stmelení společenské očekává od umělecké výchovy.¹⁵⁾ I u takových propagátorů umělecké výchovy, kteří stojí na jiném stanovisku než socialistickém, se uplatňuje názor, že umění a estetická kultura vůbec má sloužit jako společenský tmel; Langbehn, autor spisu *Rembrandt als Erzieher*, chce vytvořit touto

15) Tento citát i následující (Langbehnův) přejaty ze spisu J. Richtera, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens*, Leipzig 1909.

cestou z německých sedláků, měšťanstva a šlechty „eine Adelspartei im höheren Sinne“. Ruku v ruce se snahou o odstranění nebo aspoň oslabení hierarchizace společenské jde tedy i snaha o vyrovnání vkusu, a to na nejvyšší možné úrovni: nejmladší, a tudíž nejvyšší estetická norma se má stát normou všech.¹⁶⁾

Pokračování tohoto společenského a zároveň estetického dění nastává v počátcích ruské revoluce, kdy se umělecká avantgarda spojuje s avantgardou sociální. Avšak v pozdějším období ruského sociálního přerodu se uplatňuje snaha najít estetický ekvivalent beztřídní společnosti ve vyrovnání vkusu na *střední* úrovni; její symptomy jsou např. socialistický realismus v literatuře jakožto návrat k málo osvěženému klišé románu realistického, tedy ke kánonu staršímu, již značně pokleslému, a kompromisní klasicismus v architektuře. Poměr mezi organizací společenskou a oblastí estetických norem není tudíž ustrnule jednoznačný ani v tom smyslu, že by jisté tendenci sociální, např. snaze po vyrovnání třídních rozdílů, musila vždy a všude odpovídat tatáž reakce v oblasti estetické: jednou se děje pokus o vyrovnání kánonů na úrovni nejvyšší, jindy opět o obecné přijetí průměru, jindy konečně se navrhuje (viz poznámku o Tolstém) zevšeobecnění úrovně — ve smyslu archaizovanosti estetické normy — nejnížší.

Spojení mezi společenskou organizací a vývojem estetické normy je, jak zřejmo, nepopíratelné a také schéma vzájemného paralelismu obou hierarchií není bez oprávnění; nesprávným se stává teprve tehdy, je-li pojmáno jako automatická nutnost, nikoli jako pouhá základna pro vývojové varianty. Stárnouce a ustrnující, klesají zpravidla estetické normy i na žebříčku společenské hierarchie. Tento pochod je ovšem složitý, neboť žádná ze společenských vrstev není — vlivem horizontálního členění — prostředí samo v sobě homogenní, a proto lze v jedné vrstvě zpravidla zjistit několik estetických kánonů. Již např. oblast vládnoucí společenské vrstvy se zpravidla nekryje s oblastí nejmladší estetické normy, ani tehdy, má-li estetická norma v této vrstvě skutečně svůj zdroj. Nositeli nejmladší normy (jako umělci tvůrci i jako publikum) mohou být příslušníci mládeže, která je v opozici —

16) V této souvislosti je možno připomenout, že L. N. Tolstoj v pojednání *Co je umění?* žádal, také se zahrocením ke společenské egalizaci, sjednocení estetického kánonu naopak tím, že by byly odstraněny právě vrcholy hierarchie estetické: hlásá totiž zobecnění kánonu umění lidového.

mnohdy netoliko estetické — ke generaci starší, skutečně vládnoucí a udávající vzor vrstvám nižším. Jindy bývají nositeli avantgardní normy jedinci, kteří s vládnoucí vrstvou přišli do styku nikoli zrozením, nýbrž výchovou, a pocházejí sami z vrstev nižších, tak např. v české poezii Máchy, o několik desetiletí později pak Neruda i Hálek.¹⁷⁾ V obojím případě — ať jde o odbojnou mládež nebo o příslušníky vrstvy cizí — vzniká zpočátku ve vrstvě vládnoucí samé odpor proti nové normě a teprve po jeho ochabnutí se nová norma může stát normou vrstvy skutečně vládnoucí. A tak mohli bychom probírat vzhledem k rozložení estetických kánonů i vrstvy ostatní. Všude by se ukázalo mnoho komplikací; sotvakdy by se podařilo najít případ tak pevného sepětí některého estetického kánonu s jistým společenským útvarem, že by v něm měl výlučné postavení, anebo že by naopak jeho hranice nepřesahoval; příklad takového přesahu estetického kánonu z prostředí, kde je domovem, do prostředí jiného je uveden v článku R. Jakobsona a P. Bogatyreva *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens (Donum natalicium Schrijnen 1929)*: v ruských vzdělaných kruzích 16. a 17. století žily vedle sebe i umělá literatura, i literární folklor, jehož vlastním domovem byla ovšem vesnice. Přes všechny tyto komplikace však schéma klesání stárnoucí estetické normy po stupních hierarchie estetické i společenské podřazuje platnost.

Avšak tímto klesáním se norma neznehodnocuje skutečně a nenapravitelně, neboť nejde zpravidla o pouhé pasivní přejímání kánonu vrstvou nižší, nýbrž o jisté jeho aktivní přetvoření vzhledem k estetické tradici daného prostředí a k celkovému souboru všech druhů norem pro toto prostředí platných. Přihází se také často, že kánon, pokleslý již na nejspodnější periferii, je pojednou vyzdvižen do samého ohniska estetického dění a stává se — ve změněném aspektu ovšem — opět normou mladou a aktuál-

17) K souvislosti Máchovy poezie se sociálním původem básnickovým viz článek *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova, Listy pro umění a kritiku* 4. — O tom, jak Nerudův původ z nízkého sociálního prostředí se projevil jako složka jeho poezie, obsahuje *Hřbitovní kvítí* spousty dokladů; je známo i pobouření, s kterým bylo přijato. Zajímavé detaily o jeho teprve pozdějším a pozvolném srůstání s vrstvou vládnoucí poskytuje jeho korespondence se Světlou, uveřejněná A. Čermákovou-Slukovou (Praha 1912); Neruda vytýká Světlé, pocházející z měšťanské rodiny pražské, že se k němu chová jako „hofdáma“, Světlá sama se charakterizovala jako básníková „gubernantka“.

ní. Je to postup zejména častý v dnešním umění; příklady uvedeny ve studii *Dialektické rozpory v moderním umění (Listy pro umění a kritiku 1935)*. V tomto smyslu bylo by lze mluvit o *koloběhu estetických norem*.

Je však ještě jeden důležitý bod, na který nesmí být zapomenuto při pokusu o sociologii estetické normy. Je to poměr mezi normou estetickou a normami jinými. Při dosavadních úvahách jsme si počínali tak, jako by estetická norma vcházela ve styk s kolektivem sama, bez ohledu k okolí, do kterého je vpjata, totiž bez ohledu k celkovému svazku všech druhů norem, uznávaných v daném kolektivu za měřítko nejrůznějších hodnot. Tento postup byl zvolen jen jako metodické omezení za účelem zjednodušení výkladu. Ve skutečnosti však není neprodyšné stěny mezi normou estetickou a normami jinými. Pro jejich vzájemnou blízkost je např. charakteristické, že norma estetická může přejít v normu jinou a naopak. Tak norma mravní, realizovaná v románovém díle protikladem reka dobrého a zlého, mění se — jako součást básnické struktury — v normu estetickou a přechází časem v úplné klišé, které už vůbec nesouvisí s živou hodnotou mravní a může být pojato i komicky. Ve funkční architektuře dnešní, odmítající jakékoli estetické normování, stávají se, třeba proti vůli samého architekta, normy praktické (např. hygienické atd.), jakmile vstupují do díla, zároveň normami estetickými. Lze uvést i případy opačné, norem estetických, přecházejících v mimoestetické; tak v básnickém díle může vzniknout jistý dosud nebývalý jazykový jev (např. jistá inverze slovosledná, jisté lexikalizované spojení slov) z důvodů estetických, přejít pak dále do jazyka nebásnického, sdělovacího — a státi se součástí sdělovací jazykové normy. Některé slovosledné deformace Mallarméovy změnily se časem ve slohové prostředky nebásnické spisovné řeči, jak dosvědčuje výrok básníka Cocteaua (*Le Secret professionnel*): „Stéphane Mallarmé má nyní vliv na sloh denního tisku, aniž to novináři tuší.“¹⁸⁾

Těsné styky mezi estetickou normou a normami jinými umožňují přirozeně její zařazení do celkové oblasti norem. Proto ani při probírání vztahu mezi normou estetickou a společenskou organizací nesmíme přehlížet okolnost, že zde nevchází ve styk izo-

18) O přechodu estetické normy básnické v mimoestetickou normu jazykovou srov. též článek R. Jakobsona *Co je poezie?* ve *Volných směrech* 30, s. 238.

lovaný zjev s izolovaným zjevem (tj. estetická norma s jistou složkou kolektiva), nýbrž že jsou uváděny ve vzájemný poměr celé dva systémy: říše — lépe struktura — norem a struktura společnosti, pro kterou dané normy tvoří obsah kolektivního vědomí. Způsob, jakým je estetická norma spjata s normami ostatními, vřaděna do jejich celkové struktury, určuje proto do značné míry i její poměr ke společenským útvarům. Je důležité položit si při studiu sociologie estetické normy dvě otázky: první z nich týká se těsnosti jejího svazku s normami jinými, druhá jejího postavení, podřízeného nebo vůdčího, v souboru všech norem. Pro různá sociální prostředí budou odpovědi na tyto otázky různé. — Probereme nejprve prvou z nich, po těsnosti vklínění estetické normy mezi ostatní, a za příklad postavíme proti sobě dva typy normových kontextů, odpovídající dvěma různým prostředím sociálním; z jedné strany kontext platný pro kulturně vedoucí společenskou vrstvu, která je tvůrcem kulturních hodnot i norem, z druhé strany pak onen, který platí pro společenské prostředí nesoucí kulturu folklorní. Jsou to vzhledem k otázce, o kterou nám jde, prostředí opravdu protichůdná.

Prostředí, v kterém se normy tvoří, ponechává nutně vztah mezi nimi poměrně volný, neboť volností je umožněn intenzivní vývojový pohyb jednotlivých norem. Zde norma estetická dosahuje nejnáze autonomie, která ji izoluje od norem ostatních. S autonomií estetické normy souvisí v tomto prostředí i právo umělcovo, společností do značné míry uznávané, deformovat v oblasti umění i jiné normy kromě estetické (např. normy mravní), pokud fungují jako součásti umělecké struktury, tedy estetic-ky; proto také tzv. umění bulvární, ať básnické, ať výtvarné, rádo užívá estetické funkce k zastření funkcí jiných, společností netolerovaných. Při uvolnění funkce estetické ze svazku s ostatními je přirozené, že estetická norma se vyvíjí rychle a prudkými zvraty. — Naproti tomu v prostředí, které je nositelem skutečně neporušované kultury folklorní (jako např. u nás lidové prostředí v Podkarpatské Rusi), jsou podle pozorování moderního zkoumání etnografického, vycházejícího z tezí Lévy-Bruhlových, Durkheimových atd. (srov. např. práce ruského etnografa P. Bogatyreva právě o materiálu z Podkarpatské Rusi), jednotlivé druhy norem spjaty velmi pevně v souvislou strukturu. Toto sepětí působí, že estetická norma je v prostředí folklorním mnohem méně proměn-

livá než v prostředích jiných a že se udržuje bez podstatné změny mnohdy po celá staletí. Někteří etnografové (škola Naumannova) vyvodili z toho dokonce upřílišenou tezi, že „lid neprodukuje, nýbrž toliko reprodukuje“. Správný je tomto tvrzení — pokud se týče estetické normy — je postřeh, že folklorní prostředí svou normu samo netvoří, nýbrž ji přejímá z estetické oblasti — zejména ovšem z umění — vládnoucí třídy. Proto však nemůže být lidové produkci upřena estetická tvořivost. Naopak moderní etnografie ukázala, že rozdíl mezi živým folklorem a industrializovanou produkcí folklorních předmětů (průmyslem lidového umění) záleží právě v tom, že industrializovaná produkce je schematizovaná, kdežto skutečná lidová tvorba (například kraslice, výšivky) je nekonečně rozmanitá a odstíněná. Tato rozmanitost má však ráz pouhých variant normy, nikoli jejího vývojového porušování. Nepohyblivost estetické normy ve folkloru je způsobena, jak již řečeno, jejím vklíněním do celkového systému norem: ve folklorním prostředí jsou normy tak pevně navzájem spjaty, že jedna druhá v pohybu překáží.¹⁹⁾ Tím je prostředí folklorní ostře odlišeno od prostředí jiných, zejména od onoho, které je tvůrcem kulturních norem a hodnot a o němž byla řeč výše. Je jasné, že tento rozdíl má značný dosah i pro sociální charakteristiku obou těchto sociálních útvarů a že otázka po vzájemném sepětí různých druhů norem je důležitá i pro sociologii normy estetické.

Uvedli jsme však výše ještě druhou otázku, závažnou pro sociologické hodnocení vztahu mezi normou estetickou a ostatními. Je to otázka, zda v daném sociálním prostředí estetická norma směřuje k nadvládě nad normami jinými, či zda naopak jeví sklon k podřízenosti v celkovém systému norem. I zde uvedeme za příklad konfrontaci dvojího prostředí, a to opět prostředí kulturně vedoucího (téhož jako v případě předešlém), tentokrát však s prostředím lidovým nefolklorním, tedy s prostředím městského lidu, jaké se u nás vykrystalizovalo s rozvojem měst, zejména velkých, v první polovici minulého století. Po stránce sepětí různých druhů norem se tato obě prostředí podstatně neliší: v obou je sva-

19) Srov. článek P. Bogatyreva *Príspevek k štruktúrnej etnografii (Slovenská miscellanea, Bratislava 1931)*, kde se na příkladech ukazuje, že „při etnografických bádáních setkávame sa s faktami majícími niekoľkú funkciu, pričomž někdy tyto různé funkce tak spolu souvisejí, že nemůžeme přesně stanovit, jaká funkce se v daném případě rysuje nejsilněji.“

zek norem mnohem volnější než ve folkloru. Zato je mezi nimi rozdíl v hierarchickém zařazení estetické normy. V prostředí kulturně vedoucím — aspoň současném, jak je známe z vlastní zkušenosti — nabývá estetická norma velmi snadno nadvlády nad ostatními, srov. vlny lartpourlartismu v umění, které se, počínaje minulým stoletím, naléhavě vracely v uměleckých směrech nejružnějších (např. v literatuře francouzské období realistického u Flauberta, brzy nato opět u symbolistů), a souběžné vlny pan-esteticismu mimo umění. Jde ovšem o pouhé směřování k nadvládě estetické funkce, nikoli o nadvládu skutečnou a trvalou, občas se naopak zvedá proti převažování estetické funkce odpor, který však právě svou intenzitou dosvědčuje sílu tendence, proti které se vzpírá. Naproti tomu ve vrstvě lidové převažují zpravidla nad funkcí a normou estetickou funkce a normy jiné, a to i v takových výtvorech, které lze označit jako umění: vrcholnou normou „nejskromnějšího umění“ (termín J. Čapka) není norma estetická. O jeho výtvarné části napsal právem J. Čapek (*Malíři z lidu*, v knize *Nejskromnější umění*), srovnává je s uměním vysokým: „Veliké sochy a obrazy dovolávají se obdivu, vyjadřující svrchovaným způsobem krásu i mocnost světa a života. Umění nejskromnější, o němž chci mluvit, též se vás dovolává; chce vám čistě znázornit věci prospěšné, potřebné člověku; je prodchnuto pietou k práci a k životu a zná i nutnosti i radosti mezi oběma; neklade si vysokých met, ale uskutečňuje svou skromnost způsobem ryzím a dojímavým, a to není malá zásluha. Chce býti jen prostředníkem mezi věcmi denní potřeby a člověkem, ale jeho řeč, byť chudá a beznáročná, nebývá bez vzácné líbeznoti a tiché vroucnosti, je přirozená a pravdivá.“ Je zde zřetelně řečeno, že nad normou a funkcí estetickou převažují v umění lidovém nefolklorním funkce a normy jiné, zejména utilitární („znázornit věci prospěšné“), poněkud i emocionální („způsob ryzí a dojímavý“).

Vrcholné převahy nad estetičností dosahuje emocionalita v lidové městské lyrice: „Marie nepívá, že si ji namluvil Pepíček a že budou mít do roka veselku, nýbrž že Pepíček s modrýma vočima chodí za jinou. Anna, drhnouc podlahu, nehlaholí, že chce na výlet do Stromovky, nýbrž že netouží po ničem jiném než po tmavém hrobu [...] V podstatě nebývá Marie bytost hluboce melancholická; naopak, člověk by častěji soudil, že je to drbna a řehtačka. Nuže, chce-li se Marie povznést do vyšších sfér (což

je konečně nejserióznější úkol poezie a hudby), povznáší se do oblasti smutných a bezútěšných citů; ničím se necítí tak zušlechťena jako vyhlídkou, že záhy bude ležeti v rakvi s věncem na hlavě“ (K. Čapek, *Písně lidu pražského, Marsyas*). Citové vzrušení, nikoli jako bezprostřední reakce na skutečnost, ale jako čistá funkce věci, tj. zpívané písně, dominuje tedy v lidové poezii městské a citová norma převažuje zde nad estetickou: píseň je tím hodnotnější, čím je dojímavější. Pro rozdíl mezi hierarchií norem v poezii lidové a vysoké je charakteristická proměna, jež nastává, jakmile forma městské písně pronikne do umělé poezie: ihned se její citová norma zvratem, který jsme výše vylíčili, předpodstatňuje v estetickou (srov. článek o Vítězslavu Hálkovi v *Slově a slovesnosti* 1, 1935). Rozdíl mezi převahou estetické funkce a její podřízeností odpovídá tedy sociálnímu rozdílu mezi společenskou vrstvou, která je vlastním nositelem kulturního dění, a městskou vrstvou lidovou.

Probrali jsme v hlavních rysech sociologii estetické normy. Ukázalo se, že přístup k problému estetické normy ze strany sociologie není toliko jeden z možných nebo dokonce vedlejší, nýbrž že je, zároveň s noetickým aspektem problému, základní nutností zkoumání, protože umožňuje vysledovat do podrobností dialektický rozpor mezi proměnlivostí i mnohonásobností estetické normy a jejím nárokem na neproměnnou závaznost. Naznačili jsme dále, že estetické normy, majíce zřídlo v umění oné vrstvy společenské, která je nositelem kulturního dění, stále se obnovují: starší normy přitom zpravidla klesají po žebříčku společenské hierarchie, mnohdy pak, klesnuvše nejnižše, opět vzestupují náhlým skokem do umění vrstvy kulturně vedoucí. To je ovšem jen obecné schéma, komplikované ve skutečném vývoji jednak vlivy společenského členění horizontálního, jednak proměnlivostí vztahu mezi estetickou normou a normami ostatními, která se týká těsnosti vzájemného sepětí různých druhů norem i jejich hierarchizace. I samo obecné schéma a tím spíše ještě jeho komplikace dosvědčují, že estetická norma nesmí být chápána jako apriorní pravidlo, které by s přesností měřicího stroje ukazovalo optimální podmínky estetické libosti, nýbrž že je živou energií, která při vši různotvárnosti svých projevů — ba právě pomocí této různotvárnosti — organizuje oblast estetických jevů a udává směr jejího vývoje. Na druhé straně, i když se možnost obecně a apriorně

platné estetické normy osvědčila jako iluzorní — neboť základní, antropologicky fundované principy rytmu, symetrie atd. přes svůj velký význam pro noetiku estetické normy nejsou ideálními estetickými normami —, ukázalo se, že estetická norma skutečně existuje a působí a že z uznání její proměnlivosti nikterak nevyplývá zneuznání její důležitosti nebo dokonce popření její existence.

III

Po estetické funkci a normě přichází na řadu estetická hodnota. Mohlo by se na první pohled zdát, že problematika estetické hodnoty je vyčerpána pojednáním o estetické funkci, síle to, která hodnotu tvoří, a o estetické normě, pravidlu, kterým je měřena. Ukázali jsme si však již ve dvou předcházejících kapitolách: 1. že oblast estetické funkce je širší než oblast estetické hodnoty ve vlastním slova smyslu, neboť v případech, kde estetická funkce toliko provází funkci jinou, je otázka estetické hodnoty také jen druhotná při posuzování dané věci, popř. daného jednání; — 2. že splnění normy není nutnou podmínkou estetické hodnoty, zejména právě tam, kde tato hodnota nad ostatními převládá, tj. v umění. Z toho plyne, že umění je vlastní oblast estetické hodnoty, jsouc privilegovanou oblastí jevů estetických. Kdežto mimo umění je hodnota podřízena normě, jest zde norma podřízena hodnotě: mimo umění je splnění normy synonymní s hodnotou; v umění je norma často porušena, jen někdy splněna, ale i v tom případě je splnění prostředkem, nikoli cílem. Splnění normy přivozuje estetickou libost; estetická hodnota může však vedle libosti obsahovati i silné prvky nelibosti, zůstávajíc přitom nedílným celkem; srov. F. W. J. v. Schelling, *Schriften zur Philosophie der Kunst*, Leipzig 1911, s. 7: „In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön.“ Aplikace estetické normy podřizuje individuální případ obecnému pravidlu a týká se jediné stránky věci, její estetické funkce, která nemusí býti dominantní. Estetické hodnocení naproti tomu posuzuje jev v celé jeho složitosti, neboť i všechny mimoestetické funkce a hodnoty jevu přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty (srov. náš článek *Básnické dílo jako soubor hodnot, Jarní almanach Kmene* 1932, s. 118n): proto také pojímá estetické hodnocení umělecké dílo jako uzavřený celek (jednotu) a je aktem

individualizujícím; estetická hodnota v umění se jeví jako jedinečná a neopakovatelná.

Problematika estetické hodnoty musí tedy být zkoumána sama o sobě. Její osnovná otázka se týká platnosti a dosahu estetického hodnocení; vyjdeme-li od ní, budeme mít stejně otevřenou cestu na dvě strany: i ke zkoumání proměnlivosti konkrétního aktu hodnocení, i k pátrání po noetických předpokladech objektivní (tj. nezávislé na vnímání) platnosti estetického soudu.

Všimneme si nejdříve proměnlivosti aktuálního estetického hodnocení. Jsme ihned naplněni v oblasti sociologie umění. Především samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecká tradice, jejímž prizmatem je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektiva odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvaru umělcovu. I když tedy např. jisté dílo je ve dvou od sebe vzdálených dobách hodnoceno stejně kladně, je předmětem hodnocení pokaždé jiný estetický objekt, tedy v jistém slova smyslu jiné dílo. Je přirozené, že se při těchto přesunech estetického objektu často proměňuje i estetická hodnota. Přečasto lze v dějinách umění pozorovat, jak jisté dílo přechází z hodnoty kladné během doby v zápornou, nebo z vysoké, výjimečné hodnoty v průměrnou a naopak. Velmi časté jest schéma náhlého vzestupu, pak poklesu a opět vzestupu, popř. však již do jiného stupně estetické hodnoty (srov. monografii *Polákova Vznešenost přírody, Sborník filol.* 10, Praha 1934). Naproti tomu se některá umělecká díla udržují po dlouhou dobu bez poklesu na vysokém stupni; jsou to hodnoty „věčné“, tak např. v básnictví básně Homérovy počínaje aspoň renesancí, v dramatech díla Shakespearova nebo Molièrova, v malířství díla Raffaelova, Rubensova. I když každá doba vidí taková díla jinak — hmatatelným důkazem je např. vývoj scénického pojetí her Shakespearových — přece pokaždé nebo téměř pokaždé stávají se na nejvyšší místa v stupnici estetických hodnot. Byl by však omyl vidět v tom neproměnnost. Především je pravděpodobné, že se při bližším přihlídnutí objeví i v takových případech výkyvy, mnohdy dokonce značné, zadruhé pak není pojem i vrcholné estetické hodnoty jednoznačný: je rozdíl mezi tím, je-li jisté dílo poctíváno jako hodnota „živá“ nebo „historická“ nebo „reprezentativní“ nebo „školská“ nebo „exkluzivní“ nebo „populární“ atd.

Ve všech těchto odstínech, vystřídávajíc je postupně, popřípadě uskutečňujíc jich několik současně,²⁰⁾ může umělecké dílo setrávat stále mezi „věčnými“ hodnotami, a toto setrvání nebude stavem, nýbrž — stejně jako u děl měnících své místo v stupnici — procesem.

Estetická hodnota je tedy proměnlivá ve všech svých stupních, pasivní klid je zde nemožný; „věčné“ hodnoty proměňují a vyměňují se jen jednak pomaleji, jednak méně zřetelně než nižší stupně. Ale ani sám ideál neproměnné trvalosti estetické hodnoty, nezávislé na vnějších vlivech, není ve všech dobách a za všech okolností nejvyšší a jediné žádoucí. Dokonce vždy existuje vedle umění tvořeného pro trvání a platnost co nejdéle také umění určené již záměrem tvůrcovým k platnosti přechodné, tvořené pro „konzum“. Tak např. v básnictví díla „příležitostná“ nebo soukromé kryptadie, tvořené umělcem pro nejužší kruh přátel, díla aktuální, závislá tematicky na znalosti některých okolností, známých jen jistě době, popř. jen jistému omezenému kruhu. Ve výtvarném umění se nárok na trvalost jistě umělecké hodnoty často projevuje volbou materiálu, tak např. vosková plastika vzniká zřejmě s jiným nárokem na trvalost než mramorová nebo bronzová, mozaika s jiným zaměřením k neomezenému trvání díla i hodnoty než akvarel atp. Je tedy umění „konzumní“ stálým protikladem umění „trvalého“; vyskytují se však období, kdy umělci dávají přednost intenzivní krátké působivosti díla před povlovně rostoucí působivostí trvalou. Národním dokladem může posloužit umění dnešní. Ještě období symbolismu vyhledávalo hodnotu co možná trvalou, nezávislou na proměnách vkusu a nahodilých vnímáních. Na touze po „absolutním“ díle ztroskotává Mallarmé; náš Březina vyslovuje příležitostně přesvědčení, že lze najít „nejvyšší veršový [tj. metrický] útvar, tak vybroušený, aby nebylo možno vůbec nic dokonalejšího“ (viz naši předmluvu k Hartlovu vydání Hlaváčkových *Žalmů*, Praha 1934, s. 12). Srovnáme s tím výrok umělce dnešního, A. Bretona (*Point du jour*, Paris, s. 200): „Picasso je v mých očích jen proto tak veliký, že setrval bez ustání v postoji obranném vzhledem k věcem vnějšího světa, počítaje v to ty, které vytvořil sám; že tyto výtvořky nepokládal

20) Tak např. Máchův *Máj* jeví dnes, při stém výročí básnickovy smrti, pozoruhodné navrstvení snad všech výše jmenovaných odstínů hodnoty.

nikdy za nic jiného než za pouhé momenty styku mezi sebou a světem. Pomíjivost a efemérnost, v protikladu k tomu, co obvyčejně bývá radostí a pýchou umělců, byly jím vyhledávány pro sebe samy. Za dvacet let, která přešla nad jeho dílem, zežloutly již útržky z novin (vlepené do obrazů), jejichž čern, kdysi svěží, přispěla nemálo k drzosti těchto velkolepých 'papiers collés' z roku 1913. Světlo odbarvilo a vlhkost místy potměšile zvarhanila velké výstřižky modré a růžové. A je to dobře. Úžasné kytary, slepené z chatrných prkének, právě to mosty náhody, budované vždy znovu, den ze dne, nad proudem zpěvu, nevydržely zběsilý úprk zpěvákův. Ale vše se děje tak, jako kdyby Picasso byl počítal s tímto ochuzením, s tímto oslabením, ba rozpadem. Jako kdyby se byl chtěl předem poddat v zápase, jehož výsledek jest nepochybný, ale jež přesto bojují výtvoři lidské ruky proti živlům, aby si ústupností získal, co je drahocenného, poněvadž krajně skutečného v samém procesu jejich zániku.“

Proměnlivost estetické hodnoty není tedy pouhý druhotný jev, vyplývající z „nedokonalosti“ uměleckého tvoření nebo vnímání, z lidské neschopnosti dosáhnout ideálu, nýbrž patří k samé podstatě estetické hodnoty, jež je procesem, nikoli stavem, energie, nikoli ergon. Proto i beze změny času a prostoru se estetická hodnota jeví jako mnohotvárná a složitá dění, jehož projevem jsou např. rozpory v názorech kritiků o nově vytvořených dílech, nestálost zálib knižního a uměleckého trhu atd.; i po té stránce je názorným příkladem doba dnešní, s rychlými změnami uměleckých zálib, projevujícími se např. překotným znehodnocováním básnických děl na trhu knihkupeckém, rychlým vznikáním a zánikem hodnot na trhu umění výtvarného atd. To vše je ovšem jen zrychlený film procesu odehrávajícího se v době každé. Příčiny této dynamiky hodnot jsou, jak ukázal Karel Teige v knize *Jarmark umění* (Praha 1936), sociální: uvolněný poměr mezi umělcem a konzumentem (objednavatelem), mezi uměním a společností. I v předešlých dobách však reagoval proces estetické hodnoty vždy velmi živě na dynamiku společenských vztahů, jsa jí současně i předurčován, i zasahuje do ní zpětným nárazem.

Společnost si ostatně vytváří instituce a orgány, kterými na estetickou hodnotu vykonává vliv tím, že reguluje hodnocení uměleckých děl. Jsou to např. kritika, znalectví, umělecká výchova (počítaje k ní umělecké školství i instituce, jejichž účelem je vý-

chova pasivního vnímání), trh uměleckých děl a jeho prostředky propagační, ankety o nejhodnotnějším díle, umělecké výstavy, muzea, veřejné knihovny, soutěže, ceny, akademie, mnohdy dokonce cenzura. Každá z těchto institucí má své specifické úkoly a může mít i jiné cíle než jen vliv na stav a vývoj estetického hodnocení (tak např. muzea úkol shromažďovat materiál k vědeckému zkoumání atd.) a tento jiný úkol může mnohdy být hlavní (např. při cenově usměrňování mimoestetických funkcí díla v zájmu státu a vládnoucího společenského i mravního řádu); přesto však se všechny svým podílem účastní vlivu na estetickou hodnotu a jsou přitom exponenty jistých společenských tendencí. Tak např. určení kritikovo bývá mnohdy interpretováno jako vyhledávání objektivních estetických hodnot, jindy jako projev osobního poměru posuzovatele k posuzovanému dílu, jindy jako popularizace nových, laikům těžko pochopitelných uměleckých děl, jindy zase jako propaganda jistého uměleckého směru: vše to jsou jistě složky každého kritického výkonu, z nichž v daném konkrétním případě vždy některá převažuje, avšak především je kritik vždy buď mluvčím, nebo naopak protivníkem, popř. odštěpenecem jistého společenského útvaru (třídy, prostředí atp.). Velmi správně ukázal Arne Novák v své přednášce o dějinách české kritiky, pronesené v Pražském lingvistickém kroužku (duben 1936), že např. Chmelenského záporný posudek Máchova *Máje* není jen projevem nahodilé osobní nelibosti kritika k Máchovu dílu, ale zároveň a hlavně — v kontextu ostatní kritické činnosti Chmelenského i jeho teoretických názorů o úkolech kritiky — projevem snahy úzkého tehdejšího literárního prostředí zamezit přílivu nezvyklých estetických hodnot, které by rozhodovaly vkus a ideologii tohoto prostředí; charakteristické je, že skutečně téměř v této chvíli nebo o málo později dochází k rozšíření čtoucího publika i po stránce sociální příslušnosti, jak rovněž ukázal Arne Novák v citované přednášce.

Proces estetického hodnocení souvisí tedy s vývojem společenským a jeho zkoumání tvoří kapitulu sociologie umění. Nesmíme ostatně zapomínat na fakt, uvedený již v předešlé kapitole, že není v jisté společnosti toliko jediná vrstva umění básnického, malířského atd., nýbrž že je vždy vrstev několik (např. umění avantgardní, oficiální, bulvární, umění městského lidu atd.), a tudíž i několikrát stupnice estetické hodnoty. Tyto útvary žijí každý

svým životem, přitom však se leckdy navzájem kříží a pronikají. Hodnota, která pozbyla platnosti v některém z nich, může poklesem nebo vzestupem přejít do jiného. Ježto toto rozvrstvení odpovídá, třebaže ne vždy přímo ani přesně, rozvrstvení sociálnímu, přispívá i mnohvrstevnost umění k složitému procesu vytváření a přetváření estetických hodnot.

Je konečně třeba dodat, že kolektivní ráz a závaznost estetického hodnocení se odrážejí i v individuálních estetických soudech. Doklady jsou četné: tak např. rozhodují se, jak bylo zjištěno nakladatelskými anketami, čtenáři pro koupi knihy nejčastěji nikoli na základě úsudků profesionální kritiky, jež se zdají příliš zbarveny individuálním vkusem původců, ale na základě doporučení přátel, členů téže čtenářské obce, ke které patří kupující (viz L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig und Berlin 1931, s. 51); je také známa autorita výročních čtenářských anket; sběratelé umění výtvarného se často rozhodují pro jisté dílo jen proto, že jméno jeho autora je vinětou obecně uznávané hodnoty; odtud snaha obchodníků taková jména-hodnoty vytvořit (K. Teige, *Jarmark umění*, s. 28n.) a také důležitost znalců, jejichž úkolem je prisuzovat autorství děl a posuzovat jejich pravost (M. J. Friedländerová, *Der Kunstkennner*, Berlin 1920).

Estetická hodnota se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srov. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé pohybem a přesuny struktury společenského soužití. Umístění uměleckého díla na jistém stupni estetické hodnoty i setrvání jeho na něm, popřípadě změna zařazení v stupnici nebo dokonce vyřazení díla ze stupnice estetické hodnoty vůbec, jsou závislé na jiných činitelích než jen na vlastnostech samého materiálního výtvaru umělce, jenž jediný trvá, přechází od doby k době, od místa k místu, od jednoho společenského prostředí k jinému. Nelze zde mluvit o relativnosti, neboť pro hodnotitele, umístěného v jistém časovém a prostorovém bodu a zaklíněného v jistém sociálním prostředí, jeví se taková a taková hodnota daného díla jako veličina nutná a stálá.

Je však tím dokonale rozřešena — nebo vlastně odstraněna — otázka objektivnosti estetické hodnoty, lpějící na materiálním díle? Pozbývá tato otázka, řešená po staletí, jednak metafyzicky, jednak dovoláváním se antropologického ustrojení člověka, jednak ko-

nečně pojmáním uměleckého díla jakožto jedinečného, a proto definitivního výrazu, veškeré platnosti a naléhavosti? Existují — i při uznané proměnlivosti estetického hodnocení — některé zjevy, které svědčí, že důležitosti nepozbyla. Jak vysvětlit například okolnost, že mezi díly téhož uměleckého směru, ba i téhož umělce, tedy mezi výtvary vzniklými přibližně za stejného stavu umělecké struktury a za stejných podmínek sociálních, se některá s naléhavostí, hraničící na evidenci, jeví hodnotnějšími, jiná méně hodnotnými? Je také zřejmo, že mezi nadšeně kladným a prudce záporným hodnocením není tak veliká propast jako mezi oběma těmito způsoby hodnocení a lhostejností; přihází se dokonce nezřídka, že chvála i zatracování se setkávají současně při posuzování díla jediného. Není zde opět náznak toho, že soustředění pozornosti — ať přitakávající, či odmítající — na jisté dílo může mít aspoň v některých případech za podklad objektivně vyšší estetickou hodnotu díla? Jak dále pochopit — ne-li z předpokladu objektivní estetické hodnoty — okolnost, že jisté umělecké dílo může být uznáváno za kladnou estetickou hodnotu i oněmi kritiky, kteří po jiných stránkách jsou k němu v poměru prudce zamítavém, jak tomu bylo např. při přijetí Máchova *Máje* soudobou českou kritikou? Dějiny umění, i když se jejich metodologie snaží co možná redukovat účast hodnocení na hodnoty historicky vyložitelné (srov. knihu *Poláková Vznesenost přírody*, s. 6n.), narážejí přesto stále na problém hodnoty, příslušející jistému dílu bez ohledu na jeho historické aspekty; ba lze říci, že existenci tohoto problému dosvědčují právě stále obnovované pokusy omezit jeho vliv na historické zkoumání. Konečně nutno připomenout, že i každý boj o novou estetickou hodnotu v umění, stejně jako každý protiútok proti němu, jsou organizovány ve znamení hodnoty objektivní a trvalé; jen předpokladem objektivní estetické hodnoty lze ostatně vysvětlit fakt, že „velký umělec nemůže pochopit, že by život mohl být vyjádřen nebo krása formována jinými prostředky, než jaké si on sám zvolil“ (Wilde, *The Critic as Artist*).

Problému objektivní, na vnějších vlivech nezávislé estetické hodnoty uměleckého díla se tedy vyhnout nelze. Je třeba však připravit si přístup k jeho řešení pečlivým rozborem pojmu „objektivní estetická hodnota“. Nemůže pro nás být pochyb, že umění vytvořené člověkem pro člověka nemůže tvořit hodnoty na člověku nezávislé (co se týče projevů estetické funkce mimo umění,

bylo ukázáno v předešlé kapitole, že ani zde nemůže být řeči o estetické účinnosti jako trvalé vlastnosti věci). Východisko, které volila např. scholastická filozofie (srov. J. Maritain, *Art et scolastique*, Paris 1927, s. 43n.) a které nachází ozvěnu ještě např. u Wilde, záležející v rozeznávání mezi neměnným ideálem krásy a jeho proměnlivými realizacemi, může mít zdání platnosti, jen pokud vyplývá z celého systému metafyziky; mimo něj má pochybnou cenu východu z nouze. Nechceme-li se dopouštět nenáležitěho směšování noetiky s metafyzikou, mohli bychom pomýšlet — podobně jako jsme učinili při estetické normě — na antropologické ustrojení člověka, společné lidem všem a uplatňující se jako základna neproměnného poměru mezi člověkem a dílem, poměru, který, promítnut do hmotného jevu, jevil by se jako objektivní estetická hodnota. Ale závada je ta, že umělecké dílo jako celek (neboť jen celek jest estetickou hodnotou) je celou svou podstatou *znak*, obracející se k člověku jako členu organizovaného kolektiva, nikoli jen jako k antropologické konstantě. Správně napsal o umění Wilde (*The Critic as Artist*), že „význam každého krásného vytvoření závisí stejně na tom, kdo jej přijímá, jako na tom, kdo jej vytvořil. Ba dokonce spíše pozorovatel propůjčuje krásné věci tisíce jejich významů, činí ji pro nás zázračnou a uvádí ji ve styk s dobou, takže se stává vitální součástí našich životů.“

Ani při pátrání po noetických možnostech a předpokladech *objektivní* estetické hodnoty nelze tedy uniknout z dosahu sociální povahy umění. Nejde již ovšem o zkoumání vztahu mezi konkrétním uměleckým dílem a konkrétním kolektivem, tedy o sociologii umění, nýbrž o jistou obecně platnou zákonitost, charakterizující vztah mezi uměleckým dílem jakožto estetickou hodnotou vůbec a kterýmkoliv kolektivem i kterýmkoliv členem jakéhokoliv kolektiva. Výtěžkem úvahy takto zaměřené může ovšem být toliko obecný rámeček, nabývající v každém konkrétním případě jiné náplně a nedovolující proto dedukci speciálních kritických pravidel. Je ostatně zřejmo, že při proměnlivosti hodnocení platí každé konkrétní zdůvodnění estetického soudu jen vzhledem k poměru mezi dílem a *tou* společností nebo *tím* společenským útvarům, z jejichž stanoviska je soud pronášen. Obecně platná estetická hodnota může být ze stanoviska dobové a sociálně omezeného toliko instinktivně uhadována a teprve konfrontací soudů z mnohých období, popřípadě prostředím, nepřímou zjišťována.

Mnohem důležitější ostatně než pravidla je zásadní otázka, je-li objektivní estetická hodnota skutečnost, nebo klamné zdání.

Jako východisko k odpovědi na tuto otázku se nabízí znakový (sémiologický) ráz umění, o kterém se výše stala zmínka. Nejdříve jest třeba stručné zmínky o podstatě znaku vůbec. Běžná definice zní: něco, co stojí místo něčeho jiného a k tomuto jinému poukazuje. Za jakým účelem se znaku užívá? Nejcharakterističtější jeho funkce je sloužit dorozumění mezi individui jako členy téhož kolektiva; takový je zejména účel jazyka, nejrozvinutější a nejúplnější soustavy znaků. Je ovšem třeba poznamenat, že znak může mít i funkce jiné, kromě této funkce sdělovací; tak např. peníze jsou znak zastupující jiné skutečnosti ve funkci hospodářských hodnot; jejich účel však není sdělení, nýbrž usnadnění oběhu zboží. Říše znaků sdělovacích je přesto nesmírně rozsáhlá: kterákoliv skutečnost se může stát znakem sdělovacím. A k této říši se přiřazuje i umění, třebaže způsobem odlišujícím jej od jakéhokoliv jiného sdělovacího znaku.

Chtějíce zjistit tuto specifickou odlišnost, jež charakterizuje umění jako znak, obrátíme nejprve zřetel k oněm druhům umění, u kterých se funkce sdělovací projevuje nejzřetelněji, neboť právě ona umožňují srovnání. Jsou to básnictví a malířství. Básnické i malířské dílo obsahují sdělení zpravidla; i když v některých obdobích jejich vývoje bývá sdělovací funkce oslabena až k nulovému stupni (např. malířství absolutní, suprematismus, básnictví v umělém jazyce), jeví se toto oslabení jako *popření* stavu normálního, nikoli jako stav normální. Zcela podobně mluví moderní lingvistika o koncovce „nulové“ — a nikoli o nepřítomnosti koncovky — v případech, kdy gramatický tvar je nedostatkem koncovky charakterizován proti tvarům, které koncovku mají. K samému pojmu gramatického tvaru patří koncovka, a k samému pojmu malířství i básnictví sdělení, tj. téma (obsah). Malířství i básnictví jsou umění tematická. Je však sdělení obsažené v díle básnickém nebo malířském opravdovým sdělením, nebo se od opravdového sdělení nějak liší? A jak? Tím, že zde estetická funkce, převládnuvši nad funkcí sdělovací, změnila samou podstatu sdělení.

Epické dílo básnické bude sice — docela tak jako projev čistě sdělovací — vyprávět o události, která se přihodila tam a tam, tehdy a tehdy, za těch a těch okolností, s těmi a těmi osobami jako činiteli; avšak rozdíl bude ten: pokud chápeme jistý projev jako

sdělení, bude pro nás mít důležitost poměr sdělení ke skutečnosti, o které se vypráví. To znamená: i když výslovně nevyřčena, bude přijímání projevu ze strany posluchačovy provázet otázka, zda se to, co mluvící vypráví, skutečně přihodilo, zda okolnosti té události byly takové, jaké uvádí. To neznámá, že by odpověď na tyto otázky musela být kladná; může zcela dobře znít v tom smyslu, že projev byl zčásti nebo zcela fiktivní. Posluchač se bude pak dohadovat, popřípadě snažit o zjištění, jaký byl přitom úmysl mluvícího. A z toho pátrání, popřípadě jen dohadu, vznikne další modifikace věcného vztahu projevu (tj. jeho vztahu ke skutečnosti); např.: ano, jde o projev fiktivní s úmyslem oklamat posluchače, svést z pravé cesty jeho jednání, tedy o lež; nebo: jde o projev fiktivní s úmyslem vydávat neskutečnou událost za pravdivou, ale bez úmyslu deformovat posluchačovo jednání — prostě jen za tím účelem, aby byla vyzkoušena posluchačova důvěřivost, jde tedy o mystifikaci; nebo opět: jde o projev fiktivní, avšak bez úmyslu i jen oklamat posluchače, mající za účel předestřít mu možnost skutečnosti jiné, nežli v jaké žije, utěšit, popřípadě poděsit jej neshodou vymyšlené skutečnosti s opravdovou, tedy čistá fikce.

Avšak v případě, kdy budeme jazykový projev výpravny chápat jako výtvar básnický s převažující funkcí estetickou, bude poměr k projevu pojednou jiný a celá stavba věcného vztahu projevu nabude jiného aspektu. Otázka, zda se vyprávěná událost přihodila či nikoli, pozbude pro posluchače (čtenáře) životní závažnosti; o tom, že by jej básník chtěl nebo mohl klamat, nebude vůbec řeči. Netvrdíme ovšem nikterak, že by otázka reálného podkladu vyprávěné události přestala existovat. Okolnost, zda, do jaké míry a jakým způsobem předvádí básník vypravovanou událost jako skutečnou nebo fiktivní, bude naopak důležitou složkou struktury básnického díla. Na odstínech tohoto *způsobu* předvedení spočívá často např. rozdíl mezi technikou různých uměleckých směrů (romantismus — realismus v jistém aspektu), druhů (povídka — pohádka), a uvnitř jistého díla vzájemný poměr jednotlivých složek i částí (např. mnohdy v románě historickém poměr mezi osobami a událostmi v popředí — ty jsou fiktivní — a osobami i událostmi v pozadí — ty jsou skutečné). Otázka reálného podkladu události vyprávěné, nazíráme-li na ni ze stanoviska struktury díla a způsobu podání, je ovšem podstatně odlišná od otázky reálně *sdělovacího* dosahu vyprávěné události, jaký vůči dílu

klade například literární historik. Ten se při *Babičce* B. Němcové může ptát, zda mládí básnířky skutečně odpovídalo ději povídky, zda Panklovi opravdu bydlili na Starém bělidle atd. Pro čtenáře se však otázka pravdivosti klade jen v tom směru: chtěla básnířka vůbec, nebo do jaké míry chtěla, aby její dílo bylo pojímáno jako dokumentární vypravování o ději jejího dětství? Odpověď, byť nevyřčená, na tuto otázku, byť výslovně neformulovanou, bude pak rozhodovat o celém citovém a představovém ovzduší, do kterého se pro čtenáře dílo Němcové zahalí, bude rozhodovat o významovém zabarvení celku i detailů. „Fiktivnost“ básnictví je tedy něco zcela jiného než fikce sdělovací. Všechny modifikace věcného vztahu jazykového projevu, které se vyskytují v řeči sdělovací, mohou hrát úlohu i v básnictví, např. lež. Ale hrají zde úlohu složek struktury, nikoli životních hodnot prakticky závažných. Baron Prášil, kdyby žil, byl by mystifikátor a jeho řeči by byly lži; ale básník, který vymyslel Prášila a jeho lži, není lhář, nýbrž právě básník, a Prášilovy výroky v jeho podání jsou projev básnický.

Nuže, je za tohoto stavu věci umělecký znak zbaven jakéhokoli bezprostředního a závazného styku se skutečností? Je umění vzhledem ke skutečnosti méně než stín, jenž aspoň dosvědčuje přítomnost předmětu, třeba divákem neviděného? Lze najít v dějinách estetiky směry, které by na otázku takto formulovanou odpověděly kladně, tak např. estetická teorie K. Langeho, interpretující umění jako iluzi, nebo teorie F. Paulhana, pokládající za podstatu umění lež; blízko takovému pojmání jsou ostatně i všechny směry klonící se k hédonismu a k estetickému subjektivismu (umění jako stimulans libosti, umění jako suverénní vytváření dosud nebývalé skutečnosti).

Přesto však neodpovídají takové názory skutečné podstatě umění. Za účelem objasnění jejich omylu vyjdeme od konkrétního příkladu. Představme si čtenáře Dostojevského *Zločinu a trestu*. Okolnost, zda se příběh studenta Raskolnikova udál, je, podle toho, co jsme řekli, mimo obzor čtenářova zájmu. Přesto vycítí čtenář z románu silný vztah ke skutečnosti, nikoli ovšem k oné, o které román vypráví, k události lokalizované v Rusku těch a těch let minulého století, ale ke skutečnosti známé důvěrně čtenáři samému, k situacím, které zažil, nebo — v poměrech, za kterých žije — zažít může, k citům i volným hnutím, kterými byly nebo mohou být tyto situace doprovázeny, k činům, které u čtenáře samého

z nich mohou vzejít. Kolem románu, jenž čtenáře zaujal, nakupí se nikoli jedna, ale mnoho skutečností; čím hlouběji dílo vnímatele zaujalo, tím větší je oblast skutečností vnímately běžných a životně pro něho závažných, ke kterým dílo získá věčný vztah. Změna, která se udála s věčným vztahem díla-znaku, je tedy současně jeho oslabení i posílení. Oslaben je v tom smyslu, že dílo nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, posílen tak, že umělecké dílo jakožto znak nabývá nepřímého (obrazného) vztahu ke skutečnostem životně důležitým pro vnímatele a prostřednictvím jejich pak k celému vnímatelyovu univerzu jako souboru hodnot. A tak umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno.

V tomto bodě výkladu se naskytuje příležitost obrátit zřetel i k uměním jiným než jen těm, která mají „obsah“, k uměním atematickým jako hudba a architektura, abychom zjistili, zda i ona mohou nabývat onoho mnohonásobného věčného vztahu, odlišujícího výtvořů umění tematických od opravdových sdělovacích projevů. Hudba podle své podstaty nesděljuje; pomocí prostředků, jako jsou citát, autorizovaný citát atp. (srov. O. Zich, *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 277n.), může ovšem ke sdělení směřovat, ale toto směřování je negací její vlastní povahy, podobně jako při básnictví a malířství byl negací zjev opačný, totiž opačné tihnutí k atematicčnosti. Ačkoli však hudební projev nesděljuje, může velmi intenzivně navazovat onen mnohonásobný věčný vztah k celým rozsáhlým oblastem životní zkušenosti vnímatelyovy, a tím i k hodnotám pro vnímately platným, který jsme jako charakteristický pro projevy s vládnoucí funkcí estetickou zjistili u umění tematických. Velmi přesně popisuje tento mnohonásobný a při vši předmětné neurčitosti intenzivní věčný vztah hudby Oscar Wilde v eseji již několikrát citované *The Critic as Artist*: „Kdykoliv přehraji některou skladbu Chopinovu, mám pocit, jako bych byl plakal nad hříchy, kterých jsem se nikdy nedopustil, a byl smuten z tragédií, které jsem nezažil. Zdá se mi, že hudba vyvolává vždy tento dojem. Vytváří člověku minulost, kterou neznal, a naplňuje jej ovzduším zármutků, které zůstaly skryty před jeho slzami. Dovedu si představit muže, který má za sebou dokonale všední život, naslouchajícího náhodou nějaké podivné skladbě, jenž při tom náhle objeví, že jeho duše, aniž o tom věděl, prošla

strašnými zkušenostmi a poznala úděsné radosti nebo divoké romantické lásky nebo velká odříkání.“ Zkušenosti, které člověk neměl, ale mohl mít, potenciální biografie bez konkrétního obsahu, tak tedy charakterizuje Wilde věčný vztah hudby; jeho slova jsou básnický výraz pro mnohonásobnost a s ní spojenou předmětnou neurčitost věčného vztahu uměleckého díla jako znaku; z téhož důvodu nazývá jiný básník, P. Valéry (*Eupalinos*), emoci, jež plyne z hudby, „nevyčerpateľnou“;²¹⁾ hudba, jsouc vůbec zbavena sdělovací funkce, odhaluje ještě zřetelněji než umění tematická specifický ráz uměleckého znaku. Čím je zde tedy nesen význam? Ne obsahem, kterého zde není, ale složkami formálními: tónovou úrovní, melodickým a rytmickým útvarom, témbrem atd. Proto zde věčný vztah slouží mnohem více navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé. Avšak to právě je obecná vlastnost umění jakožto znaku, zde jen zřetelněji odhalená.

Dost podobný hudbě je případ architektury, jak správně vystihl P. Valéry v dialogické eseji *Eupalinos*; zde Sokrates praví o hudbě a architektuře: „Umění, o kterých mluvíme, musí — v protikladu k ostatním — pomocí čísel a číselných vztahů zploditi v nás nikoli fabuli, ale onu skrytou moc, která dává vznik všem fabulím.“ Je třeba ovšem přesto rozeznávat, neboť architektura vedle toho, jak sám Valéry říká, také „mluví“, tj. obsahuje sdělení, ovšem opět zcela jiného druhu než básnictví a malířství: sdělení obsažené v díle architektonickém je těsně spjato s praktickou funkcí, kterou architektonické dílo vykonává; budova „znamená“ své určení, tj. děje a úkony, které se mají dít v jejím prostoru, ohraničeném

21) Srov. též jiné místo *Eupalina*, kde se mluví o dojmu z vnímané hudby: „Nebyla to měnivá plnost, obdobná stálému plamenu, osvětlující a zahřívající celou tvou bytost neustálým spalováním vzpomínek, předtuch, stesků a předpovědí i nekonečným množstvím citových vzruchů bez určité příčiny?“ — Viz též H. Delacroix, *Psychologie de l'art* (Paris 1937, s. 210n.). „Svět hudby je svět autonomní, jenž nechce být závislý na světě běžných akustických jevů. Přesto však má (významovou) potenci příslušející jazyku i nehudebním zvukům [...] Hudba generalizuje city sestupující až k rytmickému vlnění citového absolutna [...] Tak vznikají hudební útvary, jejichž struktura podává obrys citového rozvlnění probíhajícího v hlubších vrstvách citového života než běžná citová vzrušení. Tento vnitřní dynamismus, jehož je hudba schématem, přetváří se ve styku s ní a jejím vlivem, vytvářejí ji zároveň ze sebe jako svůj symbol a výraz.“

a formovaném zdíve: „Zde — praví budova — se shromažďují kupci. Zde soudí soudci. Zde úpějí vězňové. Zde milovníci hýření. Tyto obchodní budovy, soudy a vězení mluví velmi zřetelně, když ti, kdo je stavějí, dovedou se svého úkolu chopit“ (Valéry, *Eupalinos*). Sdělení obsažené v architektonickém díle je však zpravidla zcela pohlceno a zakryto praktickou funkcí, s níž je těsně spjato: viditelným se stává teprve tehdy, když budova předstírá jinou funkci, než jakou opravdu vykonává: činžák v podobě paláce, továrna v podobě hradu atp. Předstírané určení (palác, hrad) se pak stává skutečným sdělením vnímateli.²²⁾ Právě proto však, že ve všech ostatních případech, kdy se určení vyjádřené kryje se skutečným, je sdělení téměř nepostřehnutelné, je ponechána převládající působnost neurčitému a mnohonásobnému věcnému vztahu, specifickému pro umělecké dílo. I zde je tento vztah nesen a určován „formálními“ tvárnými prostředky. Náhorně popisuje proces navázání tohoto mnohonásobného věcného vztahu opět Valéry v citovaném dialogu, na místě, kde Faidros líčí dojem z architektonického díla: „Nikdo nepozoroval, stojí před hmotou, delikátně zbavenou tíže a na pohled tak jednoduchou, že jeho vnímání je řízeno směrem k jakémusi záchvěvu štěstí křivkami téměř nezatelnými, zaoblenými nepatrnými a všemocnými, i těmi hlubokými kombinacemi pravidelnosti s nepravidelností, které umělec současně vytvořil i skryl a dodal jim takové neodolatelnosti, že se staly nedefinovatelnými. Vedly pohyblivého vnímatele, podřizujícího se jejich neviditelné přítomnosti, od vidiny k vidině, od hlubokého mlčení k šepotu rozkoše tou měrou, jak se přibližoval a vzdaloval, znovu přibližoval a bloudil v dosahu díla, jsa v svých pohybech řízen jen jím a jsa hříčkou svého obdivu. Chci, říkal ten člověk z Megary [tj. stavitel Eupalinos], aby mé dílo dojímalo lidi tak, jako je dojímal předmět lásky.“

Umění „netematická“ nás tedy poučila, že specifický věcný vztah, spojující umělecké dílo jako znak se skutečností, může být nesen nejen obsahem, ale i všemi ostatními složkami. Odbočíme

22) V této souvislosti je třeba připomenout — aspoň zběžnou narážkou, že k tématu v architektuře náleží též symbolická platnost architektonického díla, uplatňující se zejména v takových obdobích vývoje, kdy stavba, zejména veřejná, reprezentuje ideologii prostředí, z kterého vzešlo a jemuž slouží, popřípadě jeho moc a společenskou váhu; srov. např. symbolickou platnost středověkého hradu a katedrály nebo palácových staveb renesančních a barokních.

nyní opět k uměním tematickým, abychom se přesvědčili, zda i jejich „formální složky“ mohou se stát nebo dokonce jsou vždy také činiteli významovými a nositeli věcného vztahu. Obrátíme zřetel k malířství, poněvadž o básnictví je — zásluhou funkční lingvistiky — dnes již zcela zřejmé, že všechny jeho složky jakožto součástky jazykového systému jsou nositeli významové energie, počínaje hláskovým skladem a konče větňou stavbou. V malířství je situace jiná, tam se může na první pohled zdát, že materiál, s kterým toto umění pracuje, tj. plocha, barevná skvrna, linie, je záležitost čistě optická; složitější a druhotné prvky: perspektivní a barevný prostor, obrys jsou ovšem i zde zřejmě významovými činiteli. Než ani jmenované prvky základní nejsou bez možnosti navazovat věcný vztah. Orámovaná plocha je něco jiného než pouhé zorné pole, i když mu v některých případech může svou náplní odpovídat. Ohraničení rámem dodává jí jistých významových vlastností, tak především té, že se to, co je do rámce pojato, jeví významovou jednotkou (celkem). Linie člení plochu: svým směrem a průběhem řídí proces divákova vnímání a určuje tak netoliko optickou, ale i významovou organizaci orámovaného úseku. Také přijímá linie i tehdy, není-li obraz zaměřen k věcnosti, snadno funkci obrysu, ač v takových případech nejde o zobrazení žádného předmětu; vzniká pak „bezpředmětná“ předmětnost jako čistý význam. Těchto významových vlastností linie využily některé směry moderního malířství, jako malířství absolutní (Kandinskij) a směry jemu příbuzné. Konečně ani barevná skvrna není jen jev optický, nýbrž zároveň i významový. Již sama barevná kvalita má dalekosáhlé významové možnosti. Známým kulturněhistorickým faktem je symbolika barev, která zejména ve středověku došla obecného rozšíření a ustálení (srov. např. Zíbrt, *Symbolika barev u starých Čechů v Listech z českých dějin kulturních*, Praha 1891); je přirozené, že symbolika barev zasáhla i do malířství: „Proč má na obrazech Kristus vždy modrý šat? Proto, že oči věřících se upínaly neustále toužebně k nebi, sídlu nebeského ženicha a posmrtnému obydlí věřících“ (Th. Wohlbehrr, *Bau und Leben der bildenden Kunst*, Leipzig u. Berlin 1914). Tak se stala modř nejvznešenější barvou křesťanů, ačkoli svým psychickým působením patří mezi barvy „studené“. Avšak i dnes, kdy symbolika barev netvoří pevný systém ani nestojí v popředí zájmu, a dokonce v dílech malířství bezpředmětného, kde se význam barvy nemůže přichytit zobraze-

né věci, lze zjistit významovou platnost barvy; tak např. modrá barva, zejména vyplňuje-li souvisle hořejší část obrazové plochy, bude i v díle zbaveném všeho předmětného zobrazování vyvolávat význam „obloha“; vyplňujíc dolejší část obrazové plochy, bude významově interpretována jako „voda“. S barevnou kvalitou souvisí také vztah barvy k prostoru; známý fakt, že barvy „teplé“ vystupují zdánlivě do popředí, barvy „studené“ do pozadí, má nejen dosah optický, ale i sémantický (významový); tak např. je možno v malířství bezpředmětném vytvořit prostor bez věcné platnosti, tedy pouhý prostor-význam, jen pomocí kombinace jmenovaných dvou skupin barev. Dále je barevná skvrna nositelem obrysu, podobně jako jím je linie; s obrysem nabývá ovšem významu předmětnosti, a to i tehdy, když se nevztahuje k žádnému určitému předmětu; proto malířství suprematistické, které ze všech malířských směrů dospělo nejdále v tendenci k potlačení jakéhokoliv „obsahu“, volilo jako tvar barevné skvrny nejraději čtverec nebo obdélník, nejlhostejnější to geometrické obrazce, aby tak barevná skvrna přestala působit svým tvarem a byla co možná čistou optickou hodnotou bez významového odstínu předmětnosti. V moderním malířství bývá leckdy obrysový význam barevné skvrny odhalován tím způsobem, že se obrys barevnou skvrnou vytčený zčásti kryje a zčásti rozchází s obrysem lineárním. Bylo by možné vypočítávat ještě dále významové možnosti barvy; tak např. je sémantického rázu i rozdíl mezi barvou jako charakteristikem předmětu (barva lokální) a barvou jako světlem atd.

Formální složky malířského díla jsou tedy významovými činiteli stejně jako jazykové složky díla básnického: samy o sobě ovšem nejsou spojeny věcným vztahem s určitou věcí, nýbrž — podobně jako složky hudebního díla — nesou potenciální významovou energii, která, vyzářujíc z díla jako z celku, udává jistý postoj k světu skutečnosti.

Probrali jsme znakový (sémantický) charakter uměleckého díla; ukázalo se, že umění se těsně připíná k oblasti znaků sdělovacích, ale tak, že je dialektickým popřením skutečného sdělení. Sdělení opravdové poukazuje k jisté konkrétní skutečnosti, známé tomu, kdo znak dává, a o které má být zpraven ten, kdo znak přijímá. V umění není však skutečnost, o které dílo přímo podává zprávu (pokud jde o umění tematická), vlastním nositelem věcného vztahu, nýbrž pouhým jeho prostředníkem. Vlastní věcný

vztah je zde mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímátele, které však nejsou a nemohou býti nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímáteleovy intimní zkušenosti. Tento trs skutečností může být velmi značný a věcný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný. Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímáteleově konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jež vnímátel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímátelei rozvíjí nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímáteleově. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímající individuum nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje k světu a skutečnosti. Vzniká nyní otázka: je tedy interpretace uměleckého díla jako znaku záležitost jen a jen individuální, od individua k individuu rozdílná a nesrovnatelná? Odpověď na ni byla však anticipována zjištěním, že umělecké dílo je *znak*, a tudíž svou podstatou fakt sociální; také postoj, který individuum ke skutečnosti zaujímá, není výhradním osobním majetkem ani u osobností nejsilnějších, nýbrž je do značné míry, u osobností méně silných pak téměř docela, předurčen sociálními vztahy, do kterých je individuum vpjato. A tak výsledek, ke kterému dospěl rozbor znakové povahy uměleckého díla, nevede ani zdaleka k estetickému subjektivismu: bylo jím toliko dovozeno, že věcné vztahy, do kterých umělecké dílo jako znak vstupuje, uvádějí v pohyb postoj vnímáteleův ke skutečnosti, a vnímátel je bytost společenská, člen kolektiva. Toto zjištění nás vede o krok blíže k cíli: jestliže se věcné vztahy navázané uměleckým dílem dotýkají způsobu, jakým se individuum a kolektivum ke skutečnosti stavějí, stává se zřejmým, že zejména důležitá pro náš účel je otázka mimoestetických hodnot obsažených v uměleckém díle.

Umělecké dílo, i tehdy, neobsahuje-li přímo ani zahaleně vyslovaných hodnotících soudů, je hodnotami prosyceno. Všechno v něm, počínaje materiálem, i nejhmotnějším (například kámen nebo bronz v sochařství), a konče nejsložitějšími tematickými útvary, je jejich nositelem. Hodnocení, jak jsme právě naznačili, náleží k samé podstatě specifického rázu uměleckého znaku: věcný vztah uměleckého díla zasahuje svou mnohonásobností nikoli

jen jednotlivé věci, ale skutečnost jako celek, a dotýká se tak celkového postoje vnímatelova k ní; právě ten je však zdrojem i usměřovatelem hodnocení. Ježto pak každá ze složek uměleckého díla, ať „obsahová“, ať „formální“, nabývá v kontextu díla onoho mnohonásobného věcného vztahu, stávají se nositeli mimoestetických hodnot.

Hodnoty nesené jednotlivými složkami téhož díla vstupují ve vzájemné vztahy, někdy kladné, jindy záporné; tím ovšem na sebe navzájem působí, a je možno, aby táž materiální složka byla v různých souvislostech nositelem zcela různých hodnot; srov. H. Lützel, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn 1934, s. 27: „Atomismus při zkoumání formy uměleckého díla záleží v tom, že si badatel formu rozloží ve složky (jako rovné a křivé linie, linie konvexní a konkávní, zřetelně ohraničené a neurčité atd.) a že každé ze složek přisoudí konstantní smysl (např. světlá barva = optimismus, tmná = pesimismus, rovná linie = jasnost a stručnost, bezprostřednost a přesnost, rozumnost a účelnost). Proti takovému postupu je třeba zdůraznit, že formální složky mohou být úplně pochopeny teprve ze stanoviska celku a že nabývají podle postavení uvnitř tohoto celku velmi proměnlivého smyslu; tak např. čern mezi světlými barvami může působit slavnostně a vznešeně, jako tomu je na portrétech Rubensových; rovné linie mohou proměňovat svůj smysl od téměř mystického zážitku čistého ohraničení vlastní podstatou až k racionalistickému a mechanickému záznamu. Rovnice toho druhu jako ztotožnění tmavé barvy s pesimismem jsou příliš hrubé na vystižení složitého vnitřního života uměleckého díla.“ — Mimoestetické hodnoty obsažené v uměleckém díle tvoří tedy jednotu, ale ovšem jednotu dynamickou, nikoli mechanicky ustálenou. Dynamičnost souboru mimoestetických hodnot uměleckého díla může dostoupit i takového stupně, že se projeví v díle úplný protiklad mezi dvojitým hodnocením, např. snižujícím a obdivně kladným; srov. monumentalizující podání „nízkých“ námětů, běžné v realistickém malířství 19. století (Courbertovi *Štěrkaři*); nebo využití tvárných prostředků hrdinského eposu na reky a děje obvyklé dotud jen v „nízkých“ družích literárních, postup to, kterého užíli v epickém básnictví básníkové romantičtí (srov. J. Tyňanov, *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929). Vzájemné rozpory mimoestetických hodnot obsažených v díle mohou být nejrozmanitějších druhů

a nejrůznější síly; ani v případech však, kdy dostupují maxima kvantity nebo intenzity, nerozrušují jednotu uměleckého díla, a to proto, že tato jednota nemá ráz mechanického součtu, nýbrž je vnímání dána jako úkol, k jehož zvládnutí je třeba překonání rozporů, na které vnímatel naráží při složitém procesu vnímání a hodnocení díla.

Mimoestetické hodnoty v umění nejsou tedy záležitostí jen uměleckého díla samého, nýbrž i vnímatele. Ten ovšem přistupuje k dílu se svým vlastním systémem hodnot, se svým vlastním postojem ke skutečnosti. Přihází se velmi často, ba pravidlem, že část, mnohdy značná, hodnot vycitovaných vnímatelem z uměleckého díla je v rozporu se systémem platným pro vnímatele samého. Jak k tomuto rozporu a z něho plynoucímu napětí dochází, je jasné: buď tvořil dílo umělec z téhož společenského prostředí a z téže doby jako vnímatel, a pak jsou rozpory mezi hodnotami pro něho platnými a hodnotami obsaženými v díle důsledkem posunu umělecké struktury, k němuž původce díla směřoval, nebo pochází dílo z jiného dobového a společenského prostředí než vnímatel, a pak jsou rozpory v hodnotách mimoestetických nezbytné.²³⁾ — Není tedy umělecké dílo jako soubor mimoestetických hodnot pouhá replika systému hodnot platných a závazných

23) Mohla by vzniknout otázka, zda není také třeba počítat s případy úplně shody nebo naopak naprosté neshody hodnot mimoestetických v díle obsažených se systémem hodnot platným pro vnímatele. Co se týče úplně shody, nebo aspoň směřování k ní, mohou se ovšem takové případy vyskytovat, tak např. v oněch — zpravidla nižších — útvarech umění, které vycházejí ze snahy usnadnit vnímateli co nejvíce přístup k dílu, odstranit mu z cesty všechny překážky. Avšak i zde jde jen o *tendenci*, nikdy úplně nesplněnou, neboť jistá míra a jistý způsob neshody mezi hodnocením vnímatelovým a hodnotami obsaženými v díle se i zde vyhledává; srov. např. známý fakt, že čtenáři libivých románů nejraději čtou romány z jiného prostředí a pojednávající o jiném způsobu života, než jaký sami znají. Co se týká možnosti opačné, totiž možnosti úplně neshody mezi hodnotami v díle obsaženými a systémem hodnot platným pro vnímatele, lze směřování k této krajnosti shledat v dějinách umění často, mnohdy dokonce vyzývavě vyhrocené (srov. satanismus jistého odstinu symbolismu, prohlašující provokativně obrácení celého systému hodnot naruby: zlo jeví se hodnotou kladnou, dobro zápornou atp.). Nepřekonatelná vzájemná cizost hodnot platných pro vnímatele a oněch, které jsou obsaženy v díle, může způsobit, že dílo ztratí pro vnímatele smysl a není vnímáno ani hodnoceno jako dílo umělecké: srov. např. nepochopitelnost děl z takových prostředí, s jejichž systémem hodnot

pro vnímající kolektivum. Proto také hodnoty obsažené v uměleckém díle nejsou pocítovány jako rovné svou závazností hodnotám prakticky platným, vyslovovaným — pokud o jejich vyslovení jde — projevy čistě sdělovacími; názorný doklad poskytuje např. cenzurní praxe, jež činí rozdíl mezi názory vyslovenými jako sdělení a názory vyplývajícími buď nepřímou z uměleckého díla, nebo i přímo v něm vyslovenými; jen krajní rigorismus vede ke ztotožňování umění se sdělovacím projevem po této stránce.

Dospěli jsme ve svých úvahách k bodu, z kterého lze přehlednout vzájemný poměr mezi hodnotou estetickou a ostatními hodnotami v díle obsaženými i objasnit si pravou jeho podstatu. Dosud jsme se omezovali na tvrzení, že v uměleckém díle estetická hodnota nad ostatními převládá. Toto tvrzení vyplývá s logickou nutností z podstaty umění, privilegované to oblasti estetických jevů, jež je nadvládou estetické funkce a hodnoty odlišena od nepřehledného množství jevů ostatních, u kterých estetická funkce je fakultativní a podřízena funkci jiné. Prostředí nezajímající vyhraněné diferenciací funkcí, jako jsou společnost středověká nebo folklorní, neuvědomují si ovšem nadvládu estetické funkce v umění, ale pak neexistuje pro ně ani pojem umění v onom smyslu, v jakém jej chápe společnost dnešní; srov. středověké zařadování výtvarných umění mezi hmotnou produkci v neširším slova smyslu. Tvrdíme-li, že estetická funkce a hodnota v uměleckém díle nad ostatními funkcemi a hodnotami převládají, nevyslovujeme postulát pro praktický poměr k umění, při kterém může i dnes u jednotlivců, ba i celých kolektivů převládnout funkce jiná, ale vyzovujeme jen teoreticky důsledek z postavení, jaké umění zaujímá v celkové oblasti jevů estetických za předpokladu provedené diferenciací funkcí.

Avšak i této vědomě jen teoretické formulaci bývá z nedorozumění vytýkán „formalismus“ a lartpouarlartismus; samoúčelnost uměleckého díla, která je aspektem dominantního postavení estetické funkce a hodnoty, bývá omylem zaměňována s kantovskou

není styčných bodů ve vnímatelově postoji ke skutečnosti, tak např. poměr k středověkému umění v 17. a 18. stol.; sem je třeba zčásti zařadit i „prokleté“ básníky a umělce vůbec, kteří za života zůstanou mnohdy úplně nepovšimnuti a přicházejí ve známost teprve ve chvíli, kdy se objeví možnost vztahu aspoň zčásti kladného mezi jejich dílem a o platnost usilujícím systémem hodnot.

„bezzájmovostí“ umění. K vyvrácení tohoto omylu je třeba pohlédnout na postavení a povahu estetické hodnoty v umění zvnitřku umělecké struktury, tj. směrem od hodnot mimoestetických, rozestřených po jednotlivých složkách díla, k hodnotě estetické, spínající umělecké dílo v jednotu. Zjistíme přitom věc zvláštní a nečekanou: Řekli jsme výše, že všechny složky uměleckého díla, jak obsahové, tak i formální, jsou nositeli mimoestetických hodnot, které uvnitř díla vstupují do vzájemných vztahů. Umělecké dílo se objevuje koneckonců jako skutečný soubor mimoestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor. Materiální složky uměleckého artefaktu i způsob, jakým je jich využito jako tvárných prostředků, vystupují v úloze pouhých vodičů energií představovaných mimoestetickými hodnotami. Zeptáme-li se v této chvíli, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů. Rozlišování mezi „formálním“ a „obsahovým“ zřetelem při zkoumání uměleckého díla je tedy nesprávné. Měl pravdu formalismus ruské školy estetické a literárněteoretické, když tvrdil, že všechny složky uměleckého díla jsou bez rozdílu součástmi formy. Je však třeba dodat, že stejně bez rozdílu jsou všechny složky uměleckého díla nositeli významu i mimoestetických hodnot, a tedy součástmi obsahu. Rozbor „formy“ nesmí být zužován na pouhý rozbor formální; z druhé strany však musí být jasno, že teprve celá výstavba uměleckého díla, nikoli její pouhá část zvaná „obsahem“, vstupuje v aktivní poměr k systému životních hodnot řídících lidské jednání.

Nadvláda estetické hodnoty nad ostatními, která vyznačuje umění, je tedy něco jiného než pouhá vnější převaha. Vliv estetické hodnoty není vůbec ten, že by hodnoty ostatní pohlcovala a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektiva. Jaký je ráz a účel tohoto styku? Především je třeba mít na vědomí, že jak již ukázáno, je tento styk zřídka idylicky klidný: zpravidla jsou hodnoty obsažené v uměleckém díle poněkud odlišné i ve vzájemném poměru, i v kvalitě hodnot jednotlivých od složení systému

hodnot platného pro kolektivum. Nastává tedy vzájemné napětí, a v tom je obsažen vlastní smysl i působení umění. Soubor hodnot řídicích životní praxi kolektiva je omezován ve volném pohybu stálou nutností praktické aplikace hodnot; přemístování jednotlivých členů hierarchie (přehodnocování hodnot) je zde velmi nesnadné a je provázeno těžkými otřesy celé životní praxe daného kolektiva (brzdění vývoje, nejistota hodnot, drobení systému, popř. i revoluční výbuchy), kdežto hodnoty v uměleckém díle — z nichž každá sama o sobě je uvolněna od aktuální závaznosti, jejichž celek však nepostrádá platnosti potenciální — mohou se beze škody přeskupovat i přetvářet, mohou se experimentálně krystalizovat v nová seskupení a uvolňovat seskupení stará, mohou se přizpůsobovat vývoji situace sociální a novým tvářnostem dané skutečnosti nebo aspoň hledat možnosti takového přizpůsobení.

Nazírána z tohoto stanoviska, objeví se autonomie uměleckého díla a nadvláda estetické hodnoty i funkce v něm nikoli jako umrtvovatel styku mezi uměleckým dílem a skutečností přírodní a sociální, nýbrž naopak jako stálý jeho oživovatel. Umění je životním činitelem krajní závažnosti i v takových vývojových obdobích a v takových podobách, které kladou důraz na samoučelnost umění a dominanci estetické funkce i hodnoty, ba někdy právě vývojové stadium se zdůrazněnou samoučelností může zasáhnout do poměrů člověka ke skutečnosti velmi intenzivně; viz případ Máchova *Máje*, probraný ve studii *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova, Listy pro umění a kritiku* 4.

A nyní se konečně lze definitivně vrátit k otázce, od které jsme vyšli, zda totiž může být nějakým způsobem prokázána objektivní platnost estetické hodnoty. Naznačili jsme již, že přímým předmětem aktuálního estetického hodnocení není „materiální“ artefakt, nýbrž „estetický objekt“, který je jeho odrazem a korelátém ve vnímatelově povědomí. Přesto však musí být objektivní (tj. nezávislá a trvalá) estetická hodnota, existuje-li, hledána v materiálním artefaktu, který jedině beze změny trvá, kdežto estetický objekt je proměnlivý, jsa určován netoliko ustrojením a vlastnostmi materiálního artefaktu, ale zároveň i příslušným vývojovým stadiem nehmotné umělecké struktury. Nezávislá estetická hodnota inherentní materiálnímu uměleckému artefaktu, předpokládáme-li ji, má ovšem ve srovnání s aktuální hodnotou estetického objektu ráz toliko potenciální: materiální umělecký artefakt tak a tak se

strojený má schopnost bez ohledu na vývojovou situaci dané umělecké struktury navozovat v mysli vnímatelů estetické objekty s aktuální estetickou hodnotou kladnou. Může tedy otázka po existenci objektivní estetické hodnoty být formulována jen v tom smyslu, zda je takovéto ustrojení materiálního uměleckého artefaktu možné.

Jakým způsobem se účastní materiální artefakt vzniku estetického objektu? Viděli jsem již, že jeho vlastnosti, popřípadě i význam vyplývající z jejich seskupení (obsah díla), vstupují do estetického objektu jako nositelé mimoestetických hodnot, které opět navazují složité vzájemné vztahy, kladné i záporné (shody i rozpory), takže vzniká dynamický celek, udržovaný v jednotě shodami a současně uváděný v pohyb rozpory.

Lze proto usuzovat, že nezávislá hodnota uměleckého artefaktu bude tím vyšší, čím četnější trs mimoestetických hodnot dovede k sobě artefakt upoutat a čím mohutněji dovede dynamizovat jejich vzájemný vztah; to vše bez ohledu na proměny jejich kvality od doby k době. Bývá ovšem zvykem pokládat za hlavní měřítko estetické hodnoty dojem jednoty, kterým dílo působí. Jednota však nesmí být chápána staticky, jako dokonalý soulad, nýbrž dynamicky, jako úkol, který dílo vnímateli ukládá; je vhodné připomenout v této souvislosti výrok V. Šklovského: „Cesta živá, cesta, po níž noha cítí kameny, cesta, která se vrací — to je cesta umění“ (*Teorie prózy*, čes. překlad Praha 1933, s. 27). Je-li tento úkol příliš snadný, tzn. převažují-li v daném případě shody nad rozpory, je působivost díla oslabena a zaniká rychle, neboť dílo si nevynucuje vnímatelovo setrvání ani návrat; proto díla se slabými předpoklady dynamičnosti se rychle automatizují. Je-li ovšem naopak odhalení jednoty úkol pro vnímatele příliš nesnadný, tzn. převažují-li rozpory příliš nad shodami, může se přihodit, že vnímatel nebude s to, aby dílo pochopil jako záměrnou výstavbu. Nikdy však mohutnost rozporů, působících nadbytek překážek, nechromí do té míry natrvalo účinnost díla jako jejich nedostatek: dojem dezorientace, neschopnosti odhalit jednotící záměr uměleckého díla, je dokonce běžný při prvním setkání se zcela neobvyklým uměleckým útvarem. Třetí možnost je konečně ta, že obojí, shody i rozpory, podmíněně výstavbou materiálního uměleckého artefaktu, jsou mocné, avšak udržují vzájemnou rovnováhu; tento případ je zřejmě optimální a splňuje nejuplněji postulát nezávislé estetické hodnoty.

Nesmíme však zapomenout, že vedle vnitřní výstavby uměleckého díla a v úzkém vztahu k ní je ještě poměr mezi dílem jakožto souborem hodnot a hodnotami prakticky platnými pro kolektivum, jež dílo přijímá. Materiální artefakt přichází ovšem během svého trvání ve styk s mnoha různými kolektivy a mnoha navzájem odlišnými systémy hodnot. Jak se po této stránce projevuje postulát jeho nezávislé estetické hodnoty? Je jasné, že i zde připadá rozporům aspoň do té míry významný úkol jako shodám. Dílo vypočtené na nerušenou shodu s uznanými životními hodnotami je vnímáno jako fakt sice nikoli neestetický, ale neumělecký, prostě líbivý (kýč). Teprve napětí mezi mimoestetickými hodnotami díla a životními hodnotami kolektiva dodává dílu možnost působení na poměr mezi člověkem a skutečností, působení, které je nejvlastnějším úkolem umění. Proto lze říci, že nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu je tím vyšší a trvalejší, čím méně snadno se dílo poddává doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot té které doby a toho kterého prostředí. Vrátime-li se k vnitřní výstavbě uměleckého artefaktu, není jistě nesnadné dohodnout se na mínění, že díla se silnými vnitřními rozpory poskytují — právě pro svou rozečkanost a z ní plynoucí mnohoznačnost — mnohem méně vhodný podklad pro mechanickou aplikaci celého systému prakticky platných hodnot než díla bez vnitřních rozporů nebo s rozpory slabými. I zde se tedy ukazuje mnohotvárnost, rozrůzněnost a mnohoznačnost materiálního artefaktu jako potenciální estetický klad. Nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu záleží tedy po všech stránkách v napětí, jehož překonání je úkolem vnímatelovým; to však je cosi zcela jiného než harmoničnost, vydávaná mnohdy za nejvyšší formu dokonalosti a nejvyšší dokonalost formy v umění.

Z principů, ke kterým jsme takto došli, je ovšem nemožno vyvozovat jakákoliv detailní pravidla. Shody i rozpory mezi mimoestetickými hodnotami, o kterých jsme mluvili, i jejich překonávání vnímatelem mohou být uskutečněny — i při téměř materiálním uměleckém artefaktu — nekonečně mnoha způsoby, vyplývajícími z nekonečné rozmanitosti možných setkání díla s vývojem umělecké struktury a s vývojem společnosti. Toho jsme si byli vědomi již ve chvíli, kdy jsme otázku nezávisle platné estetické hodnoty položili. Přesto však bylo nezbytné pokusit se o odpověď na ni, poněvadž jen předpoklad objektivní estetické hodnoty, vždy zno-

vu hledané a znovu v nejrůznějších obměnách uskutečňované, dodává smyslu historickému vývoji umění: jen jím lze vysvětlit patos stále opěťovaných pokusů o vytvoření dokonalého díla, stejně jako nepřetržitě návraty vývoje k hodnotám již vytvořeným (tak např. vývoj novodobého dramatu byl řízen stále obnovovanými zásahy několika trvalých hodnot, jako jsou díla Shakespearova, Molièrova atp.). Proto je nezbytné pro každou teorii estetické hodnoty vypořádat se s problémem objektivní, nezávislé hodnoty, a to i tehdy, počítá-li tato teorie s neredukovatelnou proměnlivostí aktuálního hodnocení uměleckých děl. Důležitost problému nezávislé estetické hodnoty vysvitla však ještě zřetelněji při pokusu o jeho řešení, který nás dovedl k nezákladnějšímu úkolu umění, jež jest řídit a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání.

IV

V předešlých třech kapitolách této práce jsme pojednali o třech souvztažných pojmech: estetické funkci, normě a hodnotě. Do jejího názvu jsme vložili slova „sociální fakty“ nikoli proto, abychom tak svůj poměr k látce omezili, nýbrž abychom se pokusili také o důkaz, že i abstraktní noetický rozbor podstaty a dosahu estetické funkce, normy a hodnoty musí mít východiskem sociální povahu jmenovaných tří jevů. Místo, na které vzhledem k estetice bývá stavěna jednou metafyzika, jindy psychologie, přísluší po právu především sociologii: noetické zkoumání celé problematiky jevů estetických, jež je vlastním úkolem estetiky, musí být budováno na předpokladu, že estetická funkce, norma i hodnota platí toliko ve vztahu k člověku, a to k člověku jako tvoru společenskému.

Estetická *funkce* je jeden z důležitých činitelů lidského konání: každý lidský úkon jí může být provázen a každá věc se může stát jejím nositelem. Není také pouhým, prakticky bezvýznamným epifenomenem funkcí jiných, nýbrž je spoluurčovatelem lidského jednání vůči realitě; tak např. slouží při přesunech v hierarchii funkcí jisté věci tím způsobem, že se připojuje k nové funkci dominantní, kterou posiluje, upozorňujíc na ni a vyzdvihujíc ji nad ostatní; jindy opět supljuje zmizelou funkci věci nebo instituce, které přechodně funkce pozbyly, a zachraňuje je tak pro nové

upotřebení a novou funkci atd. Tím je estetická funkce vpjata do dění společenského.

Estetická *norma*, regulativ estetické funkce, není neproměnné pravidlo, ale složitý, stále se obnovující proces. Svým rozvrstvením na normy starší a mladší, nižší a vyšší atd. a jeho vývojovými proměnami včleňuje se do vývoje společenského, vyznačujíc jednou příslušenství jedincovo k jistému společenskému prostředí, jindy jednotlivcův přechod z vrstvy do vrstvy, jindy konečně doprovázejíc a signalizujíc přesuny v celkové struktuře společnosti.

I estetická *hodnota* konečně, uplatňující se zejména v umění, kde estetická norma je spíš porušována než dodržována, náleží svou podstatou mezi jevy sociální. Nejen proměnlivost aktuálního estetického hodnocení, ale i stálost objektivní estetické hodnoty musí být odvozována ze vztahu mezi uměním a společností. Estetická hodnota vchází v úzký styk s hodnotami mimoestetickými, jež dílo obsahuje, a jejich prostřednictvím pak i se systémem hodnot určujících životní praxi kolektiva, kterým je dílo přijímáno. Poměr hodnoty estetické k mimoestetickým je takový, že estetická hodnota nad ostatními převládá, avšak neruší jich, nýbrž toliko je spíná v celek, vytrhujíc sice každou jednotlivou z přímého vztahu k obdobné hodnotě prakticky platné, ale umožňujíc zato aktivní vztah celkového souboru mimoestetických hodnot díla k celkovému postoji, který jednotlivci jakožto členové kolektiva zauímají ke skutečnosti za účelem jednání. Prostřednictvím estetické hodnoty působí takto umění přímo na citový a volní poměr člověka k světu, zasahujíc nejzákladnější regulativ lidského jednání i myšlení, na rozdíl od vědy i filozofie, působících na lidské jednání prostřednictvím myšlenkového procesu.

Je tedy estetično, tj. oblast estetické funkce, normy a hodnoty, široce rozestřeno po celkové oblasti lidského konání, je závažným a mnohostranným činitelem životní praxe, a nejsou právy jeho dosahu a významu ony estetické teorie, které je omezují na jediný z jeho četných aspektů, prohlašujíc za cíl estetického záměru toliko libost nebo citové vzrušení nebo výraz nebo poznání atd. Všechny tyto stránky a jiné ještě zahrnuje estetično, zejména v svém nejvyšším projevu, umění; avšak každé z nich připadá jen takový podíl, jaký jí přísluší při vytváření celkového postoje člověka k světu.

(1936)

Dříve než počneme rozbor estetické normy, je třeba podat, byt i jen několika málo slovy, obecnou charakteristiku normy. Pojem normy je neoddelitelný od pojmu funkce, jejíž realizaci norma uskutečňuje. Ježto taková realizace předpokládá činnost směřující k jistému cíli, je třeba připustit, že omezení, kterým je tato činnost organizována, má samo o sobě také povahu energie. Jedna z velkých zásluh moderní lingvistiky záleží v tom, že dovedla odlišit normu od pravidla, které je její kodifikací. Lingvistům neunikl fakt, že existují jazykové systémy, které — jako např. většina dialektů — nikdy neprošly gramatickou kodifikací, a přesto mají normy spontánně dodržované jazykovými kolektivy, které jich užívají, normy, jejichž přinucovací síla není slabší než síla norem v jazykových systémech kodifikovaných. Druhý důvod, který přiměl lingvisty pečlivě rozlišit normu od formule vyjadřující její kodifikaci, je dán existencí norem zpěčujících se jakékoli kodifikaci; v každém lingvistickém systému se najdou normy slovem nevyjádřitelné, tak např. některé normy slohové, jejichž autorita není touto nevyjádřitelností nijak oslabena. Kodifikace není tedy totožná s normou; může se dokonce přihodit, že kodifikace je nesprávná, totiž v neshodě s živou normou.

Nekodifikovaná norma se nám tedy objevila jako prvotný aspekt normy; a proto se nám nabízí jako východisko úvahy. Avšak v této chvíli vyvstává nová otázka: otázka kodifikace. Neboť: co je norma, nemá-li povahu pravidla? S přihlédnutím k tomu, co již bylo řečeno, je lépe ji definovat jako regulující energetický princip. Dává pocítit svou přítomnost jednajícimu individuu jako