

MŮŽE MÍTI ESTETICKÁ HODNOTA
V UMĚNÍ PLATNOST VŠEOBECNOU?

I

Poslední filozofický kongres dokázal s dostatečnou jasností, že filozofické studium hodnot je právě v stavu zásadní přestavby. Lidstvo prošlo obdobím axiologického relativismu, které ovšem není dosud úplně uzavřeno, a snaží se nyní zavést ideu hodnoty pevné, schopné odolávat právě tak rozmanitým postojům osobním jako proměnám smýšlení kolektivního na různých místech a v různých dobách. Určití filozofové se pokoušejí o návrat k řešení ontologickému. Není naším úmyslem podávat zde kritiku tohoto pokusu; domníváme se dokonce, že myslitel, vycházející z úplného a původního metafyzického systému, bude pravděpodobně s to objevit dosud neznámé aspekty této otázky, ovšem promyslí-li věc důsledně až do konce a v mezích svého systému. Ale náš vlastní úmysl a úkol bude jiný, poněvadž naším východiskem budou vědecká data podávaná dějinami umění a literatur a poněvadž naším cílem bude příspěvek k metodologii těchto věd; pokusíme se tu totiž o kritiku významu všeobecně platné hodnoty pro rozvoj umění a jeho studium; rovněž vlastní filozofická otázka po prameni všeobecnosti estetické hodnoty bude v této studii vzata z hlediska dějin umění. Ježto každá věda se snaží zůstat pokud možná nezávislou na jakékoli ontologii, budeme nuceni pokusit se o řešení čistě noetické.

Otázka je tedy taková:

Je pro dějiny jakéhokoli umění možné, nebo dokonce nutné připustiti existenci všeobecné estetické hodnoty jakožto pracovní hypotézu? Tato otázka není vzhledem k rázu dějin umění bezvýznamná, neboť tyto dějiny musí pohlížeti na své materiály jako

na výsledky a předměty ustavičného dění. Z tohoto důvodu dějiny umění měly též takový prospěch z relativistického pojetí hodnot — pouze jeho pomocí dokázaly pochopit posloupnost strukturních změn v uměleckých dílech jako souvislou linii, jejíž průběh je dán imanentní, vnitřní zákonitostí. Přesto však konečně došlo k tomu, že se problém všeobecně platné hodnoty, který v určitou chvíli mohl se zdáti definitivně odbytým, objevil znovu před očima historiků umění s obnovenou silou. Změny estetické hodnoty, jež historik konstatuje, mohou se mu sice jevit důkazem zásadní relativnosti této hodnoty a je mu možné najít ospravedlnění pro dílo jakékoli. Přesto je však jeho úkolem, aby svým zkoumáním nakreslil souvislou linii vývoje umění, přičemž ustavičně naráží na díla, jež vykonávají účinný vliv ještě dlouho potom, kdy opustila umělce pracovní. V těchto dílech jeví se všeobecná hodnota estetická mocným faktorem, spolupracujícím na osudech umění. Historik umění má tedy velký zájem na otázce všeobecnosti estetické hodnoty. Většina vytvořených děl sice nedosahuje této dlouhodobé nebo opakované rezonance, ale z druhé strany se zdá, že tvůrčí čin umělecký je vždy provázen intencí umělcovou dosáhnouti bezpodmínečného souhlasu.¹⁾ Ačkoli se tato aspirace jeví na první pohled něčím úplně subjektivním, má velký dosah pro objektivní rozvoj umění, poněvadž jen vlivem této intence vyústí subjektivní úmysly umělce v dílo, které přesahuje soukromý výraz subjektivního stavu autorovy duše. Ale čím to, že pouze menšina děl, jež opouštějí dílnu umělce, přežívá svou dobu? Jakým způsobem a jakým právem působí na vývoj umění ta díla, jež svou dobu přežívají? Tyto otázky čekají rovněž na odpověď: další důkaz, že metodologie dějin umění a literatury nemůže se vyhnouti otázce všeobecné estetické hodnoty. Z toho důvodu pustíme se do otázky z hlediska metodologického.

Na první pohled objeví se nám spíše nedostatek univerzálnosti a stálosti hodnoty v umění. Při svém zrodu dochází dílo velmi

1) I kdyby umělec odmítal široké vrstvy obecnstva jako nekompetentní, bude přece jen počítati se znalci. A bude-li konečně počítat s všeobecným nedostatkem pochopení svého díla, bude míti na zřeteli aspoň diváka nebo čtenáře ideálního, ač neexistujícího. Je znám výrok básníka symbolisty, který prohlásil, že by byl spokojen i „s ani jedním čtenářem“. „Ani jeden čtenář“ je přece jen něco víc než žádný čtenář; popírá se reálná existence takové osoby, nikoli však její ideální možnost.

často přijetí jen u části kolektiva, a to i v případě úspěchu; existují díla, jejichž význam zůstává nadlouho, ne-li navždy, omezen na jediné společenské prostředí, nebo dokonce na úzkou skupinu specialistů. Během času může se společenský význam díla rozšířit nebo naopak zúžit; šíří-li se, může překročit hranice národního kolektiva, v jehož oblasti vzniklo, a v tom případě je dokonce možné, že ozvěna díla je v nové vlasti mocnější než v původním domově; takový byl např. osud poezie Byronovy na pevnině. Krátce, všeobecnost hodnoty uměleckého díla jeví se dosti měnlivou v prostoru, a to dokonce i u děl, která došla nepopěrného úspěchu; tak je tomu rovněž v čase, neboť hodnota určitého díla nezůstává téměř nikdy beze změny po celou jeho existenci, roste a zmenšuje se, mizí a zase se objevuje. Dokonce i díla, jichž cena není popírána, procházejí dobami, kdy žijí pouhý život fantomů, kdy jejich proslulost vegetuje ve formě pouhé konvence; stává se též, že oficiální hodnota nějakého díla se udržuje školní osnovou, jež žákům předpisuje četbu určité básně, rozbor určitého obrazu atd. Existují díla, jež získají nesmírnou slávu a ztratí ji zakrátko. Naproti tomu díla, jež při svém zrodu nebyla takřka ani upozorována, mohou býti „objevena“ dosti dlouho potom a získati pověst pozdní, zato však trvalou. Nedosti však na tom: nejen všeobecná hodnota, nýbrž i sama idea její kolísá; někdy se na ni klade veliký důraz (tak v obdobích klasicismu), jindy se doba o ni málo stará, alespoň v určitém směru; někdy se projevuje nezájem o stálost, s kterou obecná hodnota estetická odolává časovému plynutí (tak v italském futurismu, který ve svých počátcích navrhoval zničit umělecká muzea), podruhé se zavrhuje ta její stránka, jež působí maximální rezonanci v prostoru a společnosti, a vznikají tak díla určená specialistům (symbolismus). Praktický dosah odporu, jež umělecké dílo klade času, je proto též různý podle umění, o které jde. Tak například by bylo nemožné pochopit vývoj scénického umění bez zřetele k stále obnovovaným zásahům určitých velkých děl, jako jsou dramata Shakespearova, komedie Molièerovy atd. V umění, jež s divadlem bezprostředně sousedí, totiž ve filmu, je naopak všeobecnost hodnoty omezena na rozšíření hodnoty v jediné chvíli a bez budoucnosti. Konečně není dokonce bez zajímavosti pro otázku všeobecné estetické hodnoty, že velká muzea, určená k tomu, aby zachovávala „věčné“ hodnoty, podávají nicméně důkaz nestálosti těchto hodnot ustavičnými výměnami

vystavovaných děl i proměnlivým umístováním jich na význačná místa.

Jest po všech těchto výhradách ještě možné a užitečné zachovati předpoklad skutečné všeobecnosti estetické hodnoty, či bylo by výhodnější připustiti pouze více méně bohatou škálu relativních hodnot? Kdybychom přijali tuto druhou možnost, byli bychom přese vše v neshodě se samotným smyslem uměleckého vývoje. Třebaže estetická hodnota ustavičně kolísá, zachovává umělecká tvorba stále nedotčeným svůj ráz tvrdošíjného hledání dokonalosti. Bez tohoto rysu byl by vývoj umění prouděním bez určitého směru a smyslu. Již jsme pověděli, že každé umělecké dílo je nutně stvořeno s úmyslem, aby mělo úspěch všeobecný, a důkazem je odpor, kterým umělci, a to i ti, kteří nejvíce pohrdají nesmrtelností, často stíhají snahy svých druhů v umění, i když jsou souběžné s jejich vlastním úsilím.

Všeobecná hodnota tedy existuje a působí velmi citelně, ale ani nesplývá s maximální rezonancí v prostoru a čase, ani se neodvolatelně nepojí k určitým dílům. Má naopak ráz živé energie, která se musí nutně obnovovat, má-li zůstat živou. Objevitelským a pohyblivým paprskem osvětluje minulost umění a objevuje tím vždy znovu dosud neznámé jeho aspekty. Tak vzniká plodné napětí mezi minulostí a budoucností umění, a toto napětí působí na přítomnou činnost uměleckou. Umění potřebuje právě tak následovati tradici jako řídit se impulsem přítomného okamžiku vývoje. Všeobecná hodnota svým rysem živé energie umožňuje syntézu těchto dvou protikladných nutností: svou měnlivostí právě strhuje pozornost umělce k těm jeho předchůdcům, jejichž díla odpovídají přítomným tendencím. V tom jest význam a důležitost všeobecnosti estetické hodnoty pro vývoj umění. Abychom se o tom přesvědčili, postačí opustiti statické pojetí všeobecné hodnoty a uvědomit si, že i ona má povahu stále živé energie.

II

Až dosud jsme se zabývali metodologickým významem obecně platné estetické hodnoty, ponechávající stranou otázku kritéria této hodnoty. Nyní k tomu nutno přikročiti, poněvadž bez kritéria zůstal by nám i sám pojem všeobecnosti nejasným a neurčitým. Povězme nejprve, že je několik rovnocenných kritérií: 1. vše-

obecná je hodnota, jež dosáhne maxima rozšíření v prostoru, počítaje sem též maximální rozšíření v různých společenských prostředích; 2. ta, jež úspěšně odolává času; 3. ta, jež je evidentní. Bylo by dokonce možné namítati, že tato tři kritéria jsou ve skutečnosti jen jediným, o třech korelativních aspektech, a bylo by tomu vskutku tak, kdyby ideální všeobecnost estetické hodnoty byla skutečně možná; v tom případě byla by každá konkrétní všeobecná hodnota zároveň platná všude a vždycky i stejně evidentní pro kterékoli individuum. Ale konstatovali jsme již, že všeobecná hodnota kolísá, že se ustavičně mění buď její rozsah, nebo její předmět. Následkem této nestálosti se ona tři kritéria často rozcházejí; tak například hodnota, jež se maximálně rozšířila v prostoru, nemusí pro sebe mít časovou trvalost ani evidenci atp. Bude proto třeba zkoumat každé kritérium univerzální hodnoty estetické zvláště. Co se týče kritéria rozšíření v prostoru a v různých společenských prostředích, zdá se nejméně přesvědčivým. V případě, že dílo, které nabylo velmi široké rezonance, by ji rychle ztratilo, jsme náchylni k tomu, dáti času za pravdu proti prostoru a říci, že vskutku univerzální hodnota tohoto díla je malá nebo žádná. Ale to nijak neznamena, že by kritérium rozšíření v prostoru reálním či společenském nemělo zajímavosti pro dějiny umění; naopak jednou z podstatných úloh této vědy je nejen studium synchronického rozšíření každého jednotlivého uměleckého díla, nýbrž také zkoumání obecného postoje každého období vzhledem k poměrnému rozšíření určitých uměleckých děl. Ve vývoji umění existují epochy, kdy se soudí, že pro všeobecnost díla postačí, aby bylo přijato určitou společenskou třídou (např. francouzská literatura v období velkých literárních salónů 17. a 18. věku), jindy postačí k úspěchu díla ještě skrovnější elita, ale zato mezinárodní (poválečná „avantgarda“, jejíž účastníci, umělci, byli si navzájem zároveň i publikem); jindy se požaduje jako známka všeobecnosti všeobecný souhlas všech tříd i prostředí společnosti (např. určité tendence dnešní doby, jež požadují umění co nejobecněji přístupné). Všechny tyto postoje a ještě další, které jsou rovněž možné, střídají se po celou dobu vývoje umění a jsou příspěvkem k charakteristice každé jeho etapy.

Časová rezistence zdá se, jak již uvedeno, vážnějším kritériem všeobecnosti estetické hodnoty než pouhé rozšíření v prostoru. Je možné podrobiti tento instinktivní pocit větší závažnosti kritéria

časového kritické analýze? Domnívám se, že ano, poněvadž pouze on může vyzkoušeti skutečný význam díla. Posuzující umělecké dílo, nesoudíme sám hmotný produkt, nýbrž „estetický objekt“, který je nehmotným jeho ekvivalentem v našem vědomí a je výsledkem vzájemného setkání popudů vycházejících z díla s živou estetickou tradicí, jež jest majetkem kolektiva. Tento estetický předmět podléhá ovšem změnám, i když se bez ustání vztahuje k témuž hmotnému dílu; proměny estetického objektu dějí se, když dílo proniká do nových společenských vrstev, odlišných od oné, z jejíhož ovzduší vzešlo; tyto synchronické změny estetického předmětu jsou však skoro vždy dosti málo významné ve srovnání se změnami diachronickými, totiž těmi, kterými prochází estetický objekt v čase. Během času může totiž dílo hmotně identické vystřídati řadu estetických předmětů, jež jsou od sebe radikálně odlišné a z nichž každý bude odpovídati jiné etapě vývoje struktury daného umění. Čím déle tedy zachovává si nějaké dílo svou estetickou účinnost, tím větší je jistota, že tato trvalost hodnoty nevíže se k pomíjivému estetickému předmětu, nýbrž ke způsobu, jímž jest dílo samo utvořeno ve své podobě hmotné. Avšak tento význam času pro všeobecnost estetické hodnoty nemůže zabrániti, aby samo oceňování tohoto kritéria nekolísalo během vývoje: ve vývoji umění bylo by lze najít chvíle, kdy se na ně klade velmi malý důraz; uvedli jsme již případ futurismu, který navrhuje zničení uměleckých muzeí, jež mají uchovávat díla dlouhodobého významu.

Třetí kritérium všeobecnosti estetické hodnoty jest evidence a záleží v tom, že jednotlivec, posuzuje umělecké dílo, má bezprostřední jistotu toho, že jeho soud má všeobecný, více než individuální dosah; snaží se pak uplatniti tuto jistotu vůči ostatním lidem jakožto postulát. Tento pocit estetické evidence přivedl Kanta k tomu, aby estetickému soudu připisoval charakter a priori. Tomuto termínu se raději vyhneme, poněvadž estetický soud přes svou subjektivní evidenci nezdá se nám vyhovovat nutným podmínkám pro soud a priori. Takový soud musí být nezávislý na vší zkušenosti, kdežto estetický soud jeví se nám často odvozeným z předchozích zkušeností, a to vlastních nebo vypůjčených. Nezřídka se setkáváme s lidmi, kteří svůj úsudek opírají vědomě o autority; důkazem je existence literární a umělecké kritiky, která má za jeden ze svých úkolů řídit soud těch, kdo jsou málo schop-

ni hodnotiti na vlastní vrub. Jistoty estetického úsudku nabývá se velmi často speciální výchovou, jež se opírá o uznané hodnoty. Aby byl estetický úsudek a priori, musil by pokaždé býti nezávislý i na individuálních dispozicích jednotlivce, který jej vyslovuje; ale je snadné přesvědčiti se, že všechny soudy téže osoby, byť její vkus byl jakkoli jistý, tvoří velmi souvislou linii, určenou právě dispozicemi daného jednotlivce. Evidence estetického soudu jest tedy pouze subjektivní; jeho aspirace na neomezenou platnost je pouhý postulát, s nímž se jednotlivec obrací ke kolektivu.

Proto je historická úloha evidence estetického soudu podrobena změnám. Tak např. existovala období, kdy se evidence soudu v záležitostech umění přisuzovala spíše objednatelům uměleckých děl než samotným umělcům; tak např. G. Chaucer požádal jistého velmože, aby opravil jeho básně tak, aby je uvedl ve shodu s panujícím vkusem; naopak Michelangelo se bouřil proti estetickým názorům, jež mu chtěl papež vnucovat. I státní nebo jiná veřejná autorita (např. církevní) snaží se v některých obdobích získati monopol nemotivované evidence estetického soudu. Někdy evidence estetického soudu je přisuzována specialistům, jindy naopak širokým vrstvám obecnosti: Molière, jenž dával posuzovat své kusy služce. Kritérium evidence má tedy rovněž ráz historického činitele, který je pod vlivem nepřetržitého uměleckého dění a má na ně též ustavičný vliv, právě tak, jako je tomu u obou kritérií předchozích. Přesto má kritérium evidence v poměru k oběma ostatním zvláštní, privilegované postavení.

Kritérium času má, právě tak jako kritérium prostorové, toliko nepřímý vztah k vývoji umění; poskytují totiž jen příklady, jichž je třeba následovat, kdežto kritérium evidence je naopak integrující součástí samotného aktu tvoření a řídí při něm estetický postoj umělcův. Aplikováno tímto způsobem při umělecké tvorbě, dává toto kritérium umělci subjektivní jistotu, že dosáhl jediného objektivně adekvátního řešení; proto připadá tomuto kritériu úkol prostředníka mezi subjektivním záměrem umělcovým a objektivní vývojovou tendencí, která se zároveň i dílem projevuje, i je jím pro další průběh vývoje ovlivňována.

Tak se nám objevilo, že všechna tři kritéria obecnosti estetické hodnoty stojí na půdě vývoje, a jsou tedy podrobena změnám; žádné z nich neprokázalo svou nezávislost na historických změnách vkusu. Přesto však jsme neopustili tradiční myšlenku vše-

obecně platné estetické hodnoty, která se liší podstatně od hodnoty relativní a zachovává si, přes všecku reální proměnlivost, ideální totožnost v průběhu času. Ale může býti hodnota bez ustání identická sama se sebou pochopena jinak než jako hodnota ontologická? Nesmí se zapomínati, že identita, jak jsme ji pojali, má zcela dynamický ráz, že spočívá v pouhé aspiraci na všeobecnost, stále obnovované. K jejímu vysvětlení není tedy nijak nutné uchýlovat se k předpokladu hodnoty neměnné, nýbrž spíše je třeba se ptáti po prameni této aspirace na všeobecnou platnost. To bude předmětem třetí části tohoto pojednání.

III

Za prozatímní východisko vezmeme inherenci všeobecné estetické hodnoty hmotnému předmětu (estetická hodnota jako vlastnost hmotného uměleckého díla). Tento předpoklad byl sice již mnohokrát popírán; zdá se definitivně mrtev od doby, kdy si lidé uvědomili, že se estetické hodnocení netýká hmotného předmětu, nýbrž „objektu estetického“, který vzniká vzájemným prolínáním se popudů vycházejících z hmotného díla s živou estetickou tradicí daného umění; místem tohoto prolnutí je vědomí hodnotícího jednotlivce. Ukázalo se tedy nemožným přisuzovati estetickou hodnotu přímo hmotnému dílu, jako by byla jeho vlastností, ale to neznamená nikterak, že by hmotnému dílu nemohla připadat veliká úloha při hodnocení, a to prostřednictvím způsobu, jakým je uděláno. Jinak bylo by nepochopitelné, jak dochází k tomu, že určitá hmotná díla mohou nabývati stále obnovované estetické účinnosti přes všechny změny estetických předmětů, odpovídajících témuž dílu postupně během času a během vývoje příslušného umění. Estetická hodnota je tedy spjata s hmotným dílem, ačkoli tento vztah není vztah vlastnosti k jejímu nositeli.

Jakého druhu jest tento vztah? Především si vzpomeňme, že každé hmotné dílo vychází z rukou lidských a obrací se k člověku: že tedy pouze člověk může navodit vztah mezi hmotným předmětem a hodnotou, jež cílí k nehmotnému objektu estetickému. Je tento vztah navozován lidským jedincem? A může být tímto jedincem kdokoli z těch, kdo umělecké dílo vnímají, nebo toliko onen jediný, jenž je tvoří? Před několika desítkami let bylo oblíbeným názorem, že hodnota díla je v dokonalé shodě mezi tvůrcem

a dílem, nebo dokonce ve shodě, jež může existovat mezi určitým individuálním duševním stavem autorovým a mezi dílem. Zapomínalo se, že hmotné dílo, jakmile vyšlo z rukou původcových, stává se čímsi veřejným, co každý může chápati a vykládati svým způsobem; individualitou není jen autor, nýbrž rovněž čtenář a divák, což značí, že dílu sděluje svou osobnost a své duševní stavy nejen autor, nýbrž rovněž čtenář a divák. Existují díla, jež připouštějí snadno takový vstup osobnosti do své vnitřní struktury, jiná ji téměř nepřipouštějí. Pro teoretika a historika umění jest velmi zajímavé měřiti stupeň přímé expresivnosti, kterou připouští určité umělecké dílo, ale toto konstatování, které je pro charakteristiku díla velmi důležité, neznamena nic pro jeho hodnotu, poněvadž umělecké dílo jest svou podstatou čímsi více než pouhým výrazem autorovy osobnosti: jest především znakem, který je určen k tomu, aby prostředkoval mezi jedinci, k nimž náleží stejně individuum tvořící jako jedinci, z kterých se skládá publikum; třebaže individuum tvořící je pocítováno jako strana, od které znak vychází, ostatní pak jako strana, jež znak toliko přijímá, je vzájemné dorozumění obou stran umožněno jen tím, že všichni jedinci, o které jde, jsou členy téhož reálného nebo ideálního společenství, společenství ustáleného nebo příležitostného, a to členy rovnoprávními. Jakožto znak může míti dílo zároveň několikery smysl, a dokonce může být vkládáno do téhož díla „smyslů“ velmi mnoho, a to současně i postupně; každý takový smysl odpovídá určitému estetickému předmětu, spjatému s daným hmotným dílem. Čím větší takovou schopnost sémantickou dílo prokáže, tím je schopnější k tomu, aby odolávalo změnám místa, společenského prostředí a času, a tím všeobecnější jest jeho hodnota.

Naskytuje se otázka, za jakých okolností může tato schopnost dosáhnouti maxima. Člověk jakožto člen společenství je pod vlivem postoje tohoto společenství k světu; je tedy velmi pravděpodobné, že pokud autor i publikum uměleckého díla náleží k téže reálné společnosti, nebude dílo nuceno uplatniti celý rozsah své sémantické výkonnosti, poněvadž všichni, kdo k němu přistoupí, učiní tak s postojem přibližně stejným. Předpokládejme však, že se společnost dílo přijímající časem úplně změní. Takový by byl případ básnického díla čteného několik set let po svém vzniku v zemi zcela jiné než ta, kde vzniklo. Zachová-li si za těchto okol-

ností dílo svůj sémantický dosah a svou estetickou účinnost, budeme míti právo považovati to za záruku toho, že se neobrací pouze k osobnosti určené okamžitým stavem společnosti, nýbrž k tomu, co je v člověku obecně lidské: takové dílo dokazuje, že souvisí s antropologickou podstatou člověka. A právě v tom záleží univerzální hodnota uměleckého díla, daná formální schopností díla fungovati jako věc esteticky hodnotná v společenských prostředích velmi navzájem rozdílných, ačkoli hodnota *sama* je v těchto různých prostředích kvalitativně různá. Ostatně všeobecná estetická hodnota nevyčerpává se pouhou čistě estetickou účinností díla: dílo, které je jejím nositelem, bude míti také schopnost zasáhnouti nejhlubší vrstvy a nejrozmanitější stránky duševního života osoby, která s tímto dílem vstoupí v styk. Bylo by dokonce možno ptát se, není-li všeobecná estetická hodnota ve své pravé podstatě pouhým ukazatelem určité vzájemné rovnováhy mezi rozmanitými hodnotami, jež jsou v díle obsaženy.

Zbývá již jen jedna otázka: je možno výslovně formulovat podmínky, kterým je třeba vyhovět, má-li se dílo účinně dotknout toho, co je vlastní člověku vůbec? Je jisté, že na dně každého lidského jednání je něco, co náleží člověku vůbec. Tak např. moderní lingvistika objevila několik zákonů řeči vůbec (langage), totiž lidské schopnosti dorozuměti se pomocí jazykových znaků. Je ovšem zřejmé, že případ jazyka je zásadně odlišný od případu umění, neboť jazyk je určen k tomu, aby byl aktivně k dispozici každému, kdežto umění, aspoň jak mu rozumíme v dnešní době, je aktivně vykonáváno pouze specialisty, které nazýváme umělci. To dovoluje daleko více svobody a daleko méně stejnotvárnosti v umění než v normálním užívání mluvy. Přesto bylo již častěji konstatováno, že existují jisté význačné podobnosti mezi výtvoři primitivního umění z různých zemí, mezi produkty umění lidového a umění dětského; tyto podobnosti zdají se svědčit o společném základě antropologickém, z něhož tryskají tyto výtvoři bytostí méně složitých než dospělý člověk moderní. Charakteristická po této stránce je i okolnost, že v literatuře pro děti daleko spíše než v literatuře pro dospělé získávají jistá díla hodnotu nezávislou na plynutí času a změnách prostoru: dětské písemnictví má nápadně mnoho děl oblíbených po celé generace a v mnoha zemích i sociálních prostředích zároveň, srov. Defoeova *Robinsona Crusoe* nebo Amicisovo *Srdce*.

Je tedy možno doufat, že jednoho dne dospějeme k předpisům, jak tvořit díla s všeobecnou estetickou hodnotou? Je známo, že Fechner, zakládaje experimentální estetiku, doufal, že taková absolutní pravidla najde. Dnes jsme již poučeni, a to zčásti právě dalším vývojem experimentální estetiky, že mezi obecné antropologické ustrojení člověka vůbec a konkrétní estetické hodnocení vsouvá se člověk-jedinec jakožto člen a zčásti produkt společenství, v němž žije a které samo podléhá vývoji. Víme též, že všeobecná estetická hodnota, přes své antropologické pozadí, je tak měnlivá, že výsledky, jichž je jednou uměleckým tvořením dosaženo, ztrácejí opakováním na hodnotě. Tím nechceme říci, že podrobné studium umění primitivního, lidového a dětského spolu se srovnávacím studiem diferencovanějších forem umění by nemohlo vésti k dosti podrobnému poznání všeobecných zásad vážného dosahu. Ale tyto principy nebudou mítí ráz předpisů. Právě tak jako výše zmíněné obecné zákony řeči nemají nic společného s normativní gramatikou, poněvadž nemohou býti porušeny, platí to zcela stejně i o všeobecných zákonech umění.

Antropologického základu bude se umění dobírat vždy znova cestami, po kterých dosud nešlo. To neznamena, že by intenzivního sepětí konkrétního díla s všelidskou antropologickou základnou nebylo možno dosíci; naopak, takové bezvýhradné vítězství bývá v umění dosti časté, a pokaždé, když k němu dojde, je o vrcholné dílo více; počet cest od umění k „člověku vůbec“ je ovšem, jak již naznačeno, nekonečný a každá z nich odpovídá určité společenské struktuře, či spíše životnímu postoji, který je této struktuře vlastní: na uměleckém díle samém pak záleží, je-li schopno navázat aktivní vztah s několika nebo i s mnoha rozličnými osobními postoji. Vracíme se tedy poznovu, a to již potřetí, k svému východisku.

Právě tak jako obě předchozí kapitoly dovedla nás i třetí k výsledku, že všeobecná hodnota je v ustavičném vznikání. Ale tato kapitola nám též ukázala, že její měnlivost záleží ve stále obnovovaných návratech k určité konstantě, totiž k obecnému ustrojení. Nevyústilo tedy snad naše úsilí ve výsledek blízký onomu ontologickému řešení našeho problému, které předpokládá všeobecnou hodnotu jakožto asymptotu, ke které vývoj umění ustavičně směřuje, aniž jí kdy dosáhne? Ano a ne. Vzájemné shody obou hledisek jsou dosti zřejmé, ale jsou mezi nimi též podstatné rozdíly.

Především ontologická hodnota estetická je neomezená (proto též u mnohých myslitelů všechny druhy všeobecných hodnot směřují k splnutí), ale tím právě je zbavena všeho konkrétního obsahu, kdežto antropologická konstituce, kterou klademe na její místo, má kvalitativní obsah, který ji zřejmě omezuje: krása existuje pouze pro člověka. Ontologická hodnota estetická, které chybí konkrétní obsah, nemůže z toho důvodu nikdy dojíti adekvátního uskutečnění; naopak antropologická konstituce je schopna nekonečného počtu adekvátních estetických realizací, odpovídajících rozmanitým kvalitativním aspektům lidského ustrojení. Jednotlivé realizace *ontologicky* pojaté obecné hodnoty estetické mohou se — na rozdíl od toho — odlišovat toliko *kvantitativně*, větší nebo menší dokonalostí.

Antropologická konstituce sama o sobě neobsahuje nic estetického; mezi ní a jejími estetickými realizacemi je proto *kvalitativní* napětí, a každá realizace odhaluje nový pohled na základní ustrojení člověka. Z toho důvodu je též možno, že všeobecná hodnota estetická, založená na obecně lidském ustrojení člověka, může přes všechnu stálost tohoto svého substrátu dávat podněty k obrátům a proměnám ve vývoji umění.

Nedošli jsme tudíž ke kodifikaci všeobecně platné hodnoty, jak si ji přál Fechner. Doufáme však, že jsme dosáhli svého základního cíle, uvést ve vzájemný vztah ideu všeobecně platné hodnoty s ideou ustavičného vývoje umění. Naším úmyslem bylo pokusit se o kapitolu z všeobecné metodologie dějin umění a literatury. To, čeho potřebuje tato věda, či spíše tato skupina věd, nejsou statické předpisy, nýbrž filozofická direktiva, která dovoluje pochopiti i obecnou hodnotu estetickou v jejím aspektu historickém jakožto živou energii. Pojem všeobecné estetické hodnoty nelze zrušiti, aniž se pokříví pravý stav věcí, ale historik by měl svázány ruce, kdyby mu bylo vnuceno statické pojetí univerzální estetické hodnoty.

Končícе svůj výklad, odvažujeme se ještě otázky. Nebylo by lze aplikovati, ovšem po nutných korekturách, i na jiné druhy všeobecných hodnot dynamické řešení problému obecné estetické hodnoty, které záleží v tom, že tato hodnota se pojímá jako ustavičně živá energie, která je ve stálém, byť historicky proměnlivém vztahu k neproměnnému, obecně lidskému ustrojení člověka?

(1939)