

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

*Fakultní přednáška, rukopis,
1935—36*

Problémy estetické normy

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

příklad jmenují teorii práva se školou Kelsenovou a lingvistiku, pro kterou pojem normy, a to netoliko ve formě gramatické kodifikace, ale v podobě síly, jež řídí užívání jazyka podvědomě i v takových útvarech, které (jako dialekty) písemně kodifikovány nejsou, nabyvá prvotádého významu. Dále nutno — v řadě díleko ni oli poslední — připomenout sociologii, která ústy Durkheimovými prohlašuje za společenský jev „každý druh jednání, ustálený nebo ne, schopný vnějšího tlaku na jedince“, a tak přikládá společenským jevům jako obecný znak základní vlastnost normy, schopnost působit nadosobním tlakem na jedincevo jednání. Pod vlivem sociologických názorů Durkheimových a také Lévy-Bruhových se pak pojem normy stává jedním z úhelných kamenů moderní etnografie, neboť právě kultura folklórní je doslova školním případem kulturního útvaru pevně a viditelně normovaného. Nakonec — jako vyvrcholení věd konkrétních — filosofie: pojetí ducha jako oblasti nadosobní zákonitosti a sna- ha odhalit tuto zákonitost v rozmanitosti individuálního dění psychického vede nutně k zájmu o normu, která je do té míry prototypem zákonitosti, že jedno ze svých jmen, „zákon“, vstikla i pravidelnostem odpozorovaným skutečností přírodní. A tak vlivem tohoto obecného vědního i filosofického vývoje a zčásti souběžně s ním dochází, jak řečeno, k obrození problematiky normy i v estetice. Není ovšem již tato problematika jedinou, osudovou osou estetiky; estetika se nevrací k svému starému titulu vědy normativní. Přesto však je pojem normy znovu jedním ze základních pojmů filosofie umění, vedle pojmů struktury, znaku, a ovšem funkce a hodnoty — všechny tyto problémy mají styčné body, takže mnohdy jen velmi podrobným rozbořením lze zjistit jejich hranice.

Po těchto historických poznámkách pokusíme se o rozbor pojmu estetické normy. Nebude však neutězně, abychom se vyvarovali nedorozumění, bude-li předem výšlovně řečeno, že pojem normy se pro nás vůbec nekryje s vědou, která formuluje požadavek v normě obsažený, ba nechťeli bychom užít ani opatrné formulace Weyroy, že norma je „výraz něčeho, co být má“ (Teorie práva, str. 34). Právě mezi estetickými normami jsou mnohé

takové, které buď vůbec nemohou být formulovány nebo k jejich formulaci může dojít teprve v teoretických spisech, stranou vši umělecké praxe. Avšak právě pro praxi má norma význam, zde žije a působí. V neformulovatelnosti nejsou pak estetické normy tak zcela osamoceny; takových neformulovatelných norem má mnoho například i jazyk (mnohé normy „slohové“), ba i etika: existují jednání, která pokládáme za mravně správná nebo která odsuzujeme, aniž dovedeme říci, proč. Je tedy třeba rozlišovat mezi normou a její kodifikací. Norma sama o sobě není vůbec slovní formule, nýbrž živá síla, jinak řečeno: pocit nutnosti řídicí přímo, bez okliky přes logické uvažování (přes subsumpci konkrétního případu pod obecné pravidlo) ten který druh hodnocení, popřípadě jednání, které z hodnocení vyplývá. Tim ovšem není v nejmenším dotčena možnost výslovné kodifikace a její vědomé aplikace, jak je tomu například v případě soudního řízení. Pro normu estetickou má ovšem kodifikace mnohem menší důležitost než pro normu právní, ba i než pro normu jazykovou. Základním případem je tu norma neformulovaná, pouhá přinucující síla pramenící z převa- hy kolektivní jako celku nad rozhodováním jednotlivce jako jeho člena.

Přistupme nyní k vlastnímu rozboru a položíme jako východisko otázku specifické difference, odlišující estetickou normu od norem ostatních a vykazující jí mezi nimi místo. Situace je zde dnes pro teoretika mnohem složitější než v době, kdy býval konfrontován toliko trojí druh norem: estetická, logická a etická. Od chvíle, kdy se stalo zřejmým, že veskeré jevy společenské obsahují, byť mnohdy jen v míře nepatrné, ba i toliko potenciálně, schopnost vykonávat tlak na jednání jednotlivcevo, nebylo by snadné úplně vypočíst veskeré druhy norem, ani je zřetelně navzájem odlišit. Pro stanovení specifické difference mezi estetickou normou a ostatními není toho třeba. Je však nutno převést otázku specifické difference na estetickou funkci a hodnotu, s nímž je estetická norma nerozlučně spjata (chápeme normu jako měřítko schopnosti jevu vykonávat jistou funkci; tato schopnost pak je hodnotou jevu vzhledem k této funkci). Specifickou diferencí estetické

funkce a hodnoty není nesnadno definovat: na rozdíl od ostatních funkcí a hodnot, při kterých a kterými se jev osvědčuje schopným sloužit nějakému účelu mimo sebe sama, činí estetická funkce a hodnota jev účelem sobě samému. To bylo konečnou výřečeno už Kantovou tezí o bezzájmovosti estetická. Tím se estetická funkce a hodnota stavějí v dialektický protiklad proti všem ostatním funkcím a hodnotám. Následek toho, že jev hodnocený esteticky je hodnocen vzhledem k sobě samému, je značná individualizace hodnoty estetické. Tato individualizace tvoří vnitřní antinomi estetické hodnoty: hodnota vůbec, a tudíž i estetická, je myslitelná jen jako srovnávání věci hodnocené s jinými věcmi stejného druhu (stejně funkce). Avšak při hodnotě estetické vystupuje věc hodnocená sama natolik do popředí jako útvar jedinečný, že tato jedinečnost zastírá pozorovatel moment srovnávání. Dobře vyjádřil tuto osobitou vlastnost estetické hodnoty Henri Focillon v knize Život tvaru: „Umělecké dílo směřuje k jedinečnosti, uplatňuje se jako celek, jako absolutno, a zároveň patří k soustavě složitých vztahů.“ Toto směřování k jedinečnosti působí při hodnotě estetické — ve srovnání s hodnotami jinými — převrat ve vnitřní struktuře hodnoty. Kdežto při všech jiných hodnotách je největší důraz položen na *výsledek* hodnocení, spočívá při hodnotě estetické největší váha na *aktu* hodnocení. Vnímání uměleckého díla, které je do značné míry s aktem hodnocení (ať vědomého či nevědomého) totožné, zabírá i reálně značnou časovou rozlohu, a v něm, nikoli v jeho rezultátu, je obsažen důvod, pro který individuuum k uměleckému dílu přistupuje. Jiný důsledek jedinečnosti estetické hodnoty je ten, že za dílem uměleckým, mnohem zřetelněji než při jiných lidských projevech, vidíme individuuum, které je původcem díla; je známo, jakou roli hraje tato nadměrná viditelnost individua-autora v estetické teorii Croceové. A nyní, které jsou důsledky této hypertrofické jedinečnosti estetické hodnoty pro estetickou normu? Na první pohled ten, že možnost imanentní estetické normy se zdá zničena, neboť jedinečné nemůže být měřeno obecným měřítkem. Řekli jsme však, že tato jedinečnost estetické hodnoty je toliko zesílená vnitřní antinomie

mezi jedinečností a obecností, které se konečnou navzájem předpokládají. Proto také možnost estetické normy není jedinečností zničena; estetická norma existuje a působí, toliko její poměr k hodnotě je složitější než u norem jiných. Zpravidla se jeví poměr mezi normou a hodnotou vůbec tak, že co se s normou shoduje, je *hodnota kladná* (více nebo méně podle míry shody), kdežto to, co se s ní rozchází, je *hodnota záporná*. Nuže, při estetickém hodnocení může působit kladně neotliko shoda, ale i rozpor s normou, porušení normy, a to právě v umění, privilegované oblasti jevů estetických, protože zde je estetická funkce dominantní.

Aby toto tvrzení, ve stručné formulaci dosti kusé, nabylo přesvědčující úplnosti, je třeba stručně úvahy o diferenciaci estetických norem v uměleckém díle a ve společnosti. Poměry jsou zde zcela jiné než například při *normě právní*. Zde v jistém sociálním prostoru platí *monopolně* jistý systém norem (např. právo československé v Československu), který vylučuje systémy jiné, třebaže současně, na jiných místech, existující. Může sice i uvnitř tohoto systému dojít k rozporu dvou norem, tehdy například, když je osoba zařaděna do dvou právních souvislostí, třeba jako úředník a jako otec rodiny atp., které jí v jistém okamžiku ukládají povinnosti navzájem protikladné — ale takovýto rozpor norem je jev ze stanoviska jednoho právního řádu *nenáležitý* a vyzáduje si odstranění, třeba i na úkor postižené osoby. Jinak už je tomu v *jazyce*. Zde v jistém kolektivu existuje celá řada normových systémů (dialekty, funkční útvary jazykové atd.). Dokonce totéž individuuum může vládnout několika systémy najednou. To je rozdíl od norem právních. Avšak ve shodě s normou právní ani zde není křížení těchto systémů v normálních případech žádoucí (tak např. míšení spisovné řeči s dialektem) a je pocítováno jako chyba. Žádoucím se stává hlavně v jednom případě, tj. když jazyk přijme funkci estetickou. Zde se míšení různých norem neotliko snaží (přes odstin nelhosti, který může vzbuzovat), ale je dokonce součástí estetického účinnu. Tak dospíváme k normě estetické uplatňující se v uměleckém díle. Zde je kontaminace různých, navzájem protikladných

systémů norem na denním pořádku. I zde ovšem platí, že různé systémy norem se navzájem vylučují a že jejich krížení vzbuzuje nelibost. Avšak bezvýchvatná libost, jak ukazují dějiny umění, není nikterak nutným atributem umění, zejména živého umění. Živé umění bývá při svém prvním zveřejnění velmi často přijímáno bouří odporu, která zřetelně dosvědčuje prvky nelibosti obsažené v dojmu z něho a převažující, aspoň pro určitý druh vnímatelů, nad výslednou libostí. Pro jiné je moment nelibosti toliko průvodním momentem vyostřujícím výslednou libost k maximum; to jsou ti, kdo přes pocit částečné nelibosti hodnotí umělecké dílo kladně. Vidíme zde, ve vnitřní struktuře díla, odraz onoho důrazu položeného na jedinečnost uměleckého výtvoru, jeho umělecké hodnoty. Nerušený soulad všech částí byl by stabilní a opakovatelný (a skutečně doby uměleckého klasicismu, směřující k maximálnímu vyrovnání rozporů, dávají největší možnosti uplatnění epigonství). Naproti tomu soulad, kterého je dosaženo vyvážením shod i rozporů, je labilní, neopakovatelný až k jedinečnosti. Není možné ho docílit již jen malou chvílí po vzniku díla, jakmile se jen trochu od tohoto okamžiku odchýlí posunuly vzájemné vztahy jednotlivých kánonů (souborů), ve které je estetická norma dané doby rozružena.

Které jsou tyto soubory estetických norem, jež se mohou v uměleckém díle setkat a ukázat? Není možno podat jejich výčet, poněvadž se jejich počet i jejich vzájemné vztahy od doby k době proměňují. Je však možno se pokusit o výčet základních typů, které se ovšem mohou nejruzněji přetvářet a seskupovat podle období vývoje, podle prostředí atd.

Jsou tu, postupujeme-li směrem od základny uměleckého díla výše, především normy, které s sebou do díla přináší materiál. Tak například v básnictví vstupuje jazyk do díla již jako složitý systém norem. To ovšem nejsou normy estetické. Avšak posunuje-li se, deformuje-li se v básnickém díle nějak vzájemný vztah některých z nich k druhým (tak např. tím, že se některého gramatického jevu nadměrně užívá) nebo deformuje-li se některá z těchto norem sama v sobě (např. užíváním přípony v tako-

vých případech, kde ho úzus neznačí), nabývá toto posunutí platnosti estetické, a tak se normy vnesené do díla materiálem stávají nepřímo fakty estetickými. Ne každé umění má ovšem materiál takto již předem normovaný jako básnictví. Přesto však i v uměních s materiálem zjevně nenormovaným pozorujeme jevy analogické. Vezměme například sochařství nebo architekturu, umění, jejichž materiál je před vstupem do díla skutečnou surovinou. Jsou však přesto jistá pravidla, dílem plynoucí z reální povahy materiálu, dílem daná i konvencí, podle kterých se materiálů, jako jsou kámen, kov, sádra, vosk atd. v sochařství, kámen, cihla, dřevo atd. v architektuře, užívá. Nejsou-li tato pravidla dodržena, mluvíme o znásilňování materiálu. Jsou ovšem jistá vývojová období, která znásilňování materiálu zakazují (již zde přijímá konvence ráz estetické normy, ovšem negativní), ale jsou naproti tomu jiná, která se znásilňováním materiálu počítají jako s kladným efektem. Tedy i zde možno mluvit do jisté míry o normách vnášených do díla materiálem.

Další, druhou skupinu norem v uměleckém díle tvoří pravidla technická. Mním jimi velmi trvalá rezidua dlouhodobého vývoje umění, která se stala poučkami tak běžnými, že přestala mít proměnlivost a hybnost estetických norem a stala se čímsi esteticky indiferentním. Tak například taková technická schémata, taková jako čtyřřstopy trochej, hexametru atp. Ta jsou sice, jak řečeno, esteticky indiferentní, ale není nikterak esteticky indiferentní jejich užití v jistém případě, ve vztahu k tomu a tomu druhu tématu, tomu a tomu způsobu slovního výběru atd. Zde se opět stávají tyto již mimosestetické formule nepřímými normami estetickými, způsobem, jakým se jich užívá.

Třetí skupinu norem vyskytující se v uměleckém díle představují normy druhové (totiž normy, které konstituují umělecký druh, Kunstgattung, genre) a také normy slohové. Každý druh každého z umění představuje celý soubor norem; tak například k hrdinskému eposu v literaturách, kde byl domovem, nepatřil jen jistý druh tématu, jak leckdy předpokládají školské učebnice, ale také jistý druh verše (např. v řeckém básnictví hexametru, v srbském

desaterac), jistý slovní výběr (srov. typické složeniny eposu řeckého) atd. Takový soubor druhových norem (který se — mimochodem řečeno — vývojem proměňuje, pokud druh žije) je už na rozhraní. Může se nám sám o sobě zdát faktem mimoestetickým; můžeme se domnívat, že teprve způsob, jakým je tento rámeček vyplněn, tvoří hodnotu uměleckého díla. Avšak jiného názoru v této věci již byla například doba francouzského klasicismu, která byla přesvědčena, že dokonalé naplnění druhového kánonu stačí k dílu esteticky dokonalému. V každém případě je zřejmé, že každé záměrné porušení takového druhového kánonu učí její činitelem estetickým.

Na čtvrtém místě docházíme k vlastním normám estetickým. Naznačil jsem již, že estetických kánonů (souborů norem) může v jistém daném kolektivu pláti současně několik, v tom smyslu, že se udávají v paměti kánony starší, kánony etap minulého vývoje, které dosud úplně neodumřely; tak například v současném malířství naši bychom jistě kánony počínaje impresionismem až k surrealismu; kdybychom však šli dále směrem k periférii umění, například k barevným tiskům, které se prodávají po jarmarcích a všelijak na zeď ve vesnických hospodách i domečcích, naši bychom zde — ve stavu již degenerovaném — ještě kánon malířství staršího; kdybychom konečně přibrali malířství folklórní, musili bychom sáhnout do minulosti o několik století zpět. Dále také pláti různé kánony estetických norem pro různá sociální prostředí, v která je daná společnost vnitřně rozrůzněna; mnohdy jsou kánony různých vrstev různého stáří; nižší vrstva umění přejímá starší, opožděvaný kánon od vrstvy vyšší, ovšem převládající její současně atd. Nebudeme dále rozbírat tuto složitou souhrnu, která je v dělném předmětem sociologie umění. Podotkneme toliko, že tyto jednotlivé kánony nejsou ve společnosti od sebe neprodyšně odděleny: každý člen kolektiva je schopen pasívně rozumět několika z nich, popřípadě, jde-li o uměleckého tvůrce, i aktivně několika kánonů užívat. Nuže, zde je pro umělce velká možnost nechat v díle navzájem se křížit několikery kánon norem.

Konečně, na pátém místě, musíme se zmínit o typu no-

rem individuálních. Máme totiž na mysli omezený fakt, že umělec sám, když tvoří své dílo, buduje je na některých normách, jež představují individuální obměnu dobového stavu estetické normy jako celku. Tyto individuální normy jsou to, co dodává dílu pečeti umělcovy osobnosti. Jde zde opět o něco, co je na rozhraní. Pro umělce samého se může taková individuální norma — uvědomí-li si ji vůbec ovšem — jevit jako sama podstatná jeho estetického záměru. Avšak pro vnějšího pozorovatele může popřípadě fungovat jen jako pouhá individuální charakteristika. Jiná věc je, jakmile umělec v novém díle záměrně změní tyto individuální normy vzhledem k dílu předěšlému. Potom pro jeho vlnatelskou obec — to jest publikum, s kterým umělec v první řadě počítá — se bude tato proměna jevit jako fakt citelně estetický.

Pokusil jsem se nastínit celou škálu možností nejrozmanitějších kombinací norem, které jsou umělci po ruce; nástin se přirozeně musil omezit jen na zcela sumární výčet. Skutečné možnosti kombinací a tím i rozporů jsou v uměleckém díle mnohem bohatší. Je zřejmo, že estetická norma není nikterak v přímém poměru k estetické hodnotě. Dílo představuje zpravidla celý trs norem, z nichž některé jsou ve vzájemném souladu, jiné ve vzájemných protikladech. A teprve rovnoměrné vyvážení všech těchto složitých vztahů dává výslednou hodnotu díla.

V dalších úvahách budu již zcela stručný. Je třeba upozornit na to, že estetická norma, která — jak jsme právě viděli — je tak mnohonásobná a jejíž aplikace směřuje aspoň v uměleckém díle vždy ke zdání jedinečnosti, je klasičtým materiálem pro studium zákonů vývoje, a to nepřetržitého imanentního vývoje normy. V normě právní, kterou jsme již několikrát přibrali ke srovnání, je imanentní vývoj občas přerušován legislativními zásahy a opět stabilizován na delší dobu kodifikací; při estetické normě není ani jednoho, ani druhého, aspoň nikoli v míře daleko tak značné. Při vývoji normy jazykové je sice také imanence poměrně velmi nerušená, ale vývoj se zde, aspoň v případech normálních, děje jaksi přes vůli mluvčího kolektiva, jehož zájem je spíše na straně stabilizace a jasné systemizace výrazových prostředků. V oblasti normy

estetické, zejména v umění, je naopak intenzivně pocíťována potřeba stále přeměny norem; požaduje se od každé umělecké školy a od každého umělce, aby mluvil jazykem vlastním, nevypujčeným; žádá se tedy od něho revolta proti ustáleným normovým konvencím. Odtud tak mohutné a nepřetržité peripetie ve vývoji umění. Nesmíme ovšem přitom podléhat klamu, že by estetická norma měla vývoji podstatně odlišný od ostatních druhů norem. Bylo by lze říci obecně, že nemůže být v normě jedné nic, co by nebylo i v ostatních. Základní principy řídící vývoje estetických norem musily by se jistě sledat i u norem jiných, jenže ve stavu méně viditelném. Zato například by bylo pracné, ale možná i velmi zajímavé, sledávat v oblasti norem estetické analogie s právníckou legislativou. Vzpomeňme, že například úřednický syn Boileau byl pro svou dobu skutečný „législateur du Parnasse“.

Nakonec třeba se zmínit o principu stability estetické normy, zdánlivě bez proměnlivé. Problém stability byl kdysi ústředním problémem estetiky normativní; její základní otázka se týkala zdůvodnění nezávislé platnosti estetické normy. I když si dnes uvědomujeme, že nelze všechny historické i soudobé obměny estetické normy shrnout v jedinou formu, která by měla platnost absolutní a byla něco víc než pouhé formální schéma, přesto nemají pro nás otázka, je-li ve věci této proměnlivosti něco pevného. Logicky nutno předpokládat, že je, neboť jinak bychom nemohli mluvit o vývoji estetické normy; proměny by byly pouhým chaosem bez řádu. Musíme tedy opět nezbytně najít neproměnnou estetickou normu, pokoušet se — obrazně řečeno — o kvadraturu kruhu? Nikoli; navrhuji řešení jiné. Vyděme z faktu, že zdrojemi estetických norem — jako všech ostatních — je v poslední instanci poměr člověka k světu. A člověk, přese všechnu svou proměnlivost dobovou a sociální, je antropologická konstanta, svým fyzickým a zčásti i duševním ustrojením. Nuže, existují nějaké principy, estetickým normám přibuzné, které by tvořily neproměnnou jejich základnu? Existují; takovým principem je například rytmus, daný už fyziologickými pochody v lidském těle; jiná taková antropologická konstanta je symetrie, daná výstavbou lid-

ského těla a praktickými důsledky, které z ní plynou pro fyzické i duševní chování člověka. Našli jsme tedy absolutní estetické normy? Vůbec ne: dokonale zachování rytmu nebo dodržení symetrie samo o sobě je esteticky indiferentní (rytmus stroje uspává). Lze dokonce tvrdit, že každé dokonale splnitelné a splněné pravidlo v umění — ať jakéhokoli druhu a původu — transcenduje hranice estetična. Avšak tyto antropologické konstanty také nejsou k tomu, aby brzdily vývoj estetična svou vrcholnou dokonalostí, nýbrž aby byly měřítkem, na kterém vývoj může v každé chvíli změnit svou odchylku, úhel, který svírá s prazákladem lidské přirozenosti, jsou orientačními body, a proto principy řádu ve vývoji norem.

Na základě toho, co bylo řečeno o porušování estetické normy v umění, mohla by však vzniknout pochyba o možnosti a existenci estetické normy vůbec. Je-li v podstatě jakákoli maximální aplikace estetické normy již mimo hranice estetična, je-li porušování estetické normy průžnou vývoje umění — je zde vůbec možno mluvit o normě nadřaděné vůli toho, kdo vytváří za účelem estetického prožívání? Mohli bychom ovšem uvést na obranu svých tvrzení skutečnost, že v podstatě každá aplikace normy znamená její proměnu. Ale mohlo by se nám dostat odpovědi, že proměna, která je v jiných případech aplikací jen vedlejším produktem, mnohdy nežádáným a co možná brzděným, stává se v umění — podle našeho pojetí — přímo cílem aplikace. Aby toto možné nedorozumění bylo předem odstraněno, uvědomíme si, že jsme dosud soustředili pozornost toliko na umění, ačkoli umění není daleko jedinou oblastí působnosti estetické normy. Umění je toliko privilegiovaná oblast estetična, oblast, kde estetická funkce je (de iure) vždy dominantní. Estetická funkce však zabírá tak velkou část lidské činnosti a jejich výsledek, že ji s překvapením sledáváme často i na místech, kde bychom ji nejméně očekávali. Mnohdy je docela zřetelně viditelná, tak například v současné době v odívání, bydlení, fyzické kultuře, v mnohých odvětvích řemeslné a tovární výroby atd., jindy je viditelná méně, avšak přesto působí: tak například naši bychom ji mnohdy jako pozoruhodně působivou složku i v řešení problé-

mi vědeckých, v praxi obchodní a průmyslové. Lze -- bez dlouhého rozvádění -- říci úhrnem, že neexistuje lidská činnost, její produkt nebo kterýkoli jev přírodní, který by byl neschopen estetickou funkcí na sebe přijmout. A souhrn pravidel, kterými je řízena estetická funkce v oblasti silně normované životní praxe, tento souhrn, nazývaný stručně vkusem, nabývá mnohdy závaznosti velmi značné; stačí dovolat se toho, že „špatný vkus“ může mnohdy stačit k tomu, aby se jeho nositelem pohnulo, aby byl znehodnocen individuálně nebo sociálně. A normy uplatňující se v životní praxi mimo umění jsou silně závislé na normách, které stále umění přidává. Z umění vedou mosty k životní praxi; jeden z nejširších těchto mostů tvoří architektura, ono z umění, které je napul ponořeno v oblasti hmotné kultury, napul přechívá do oblasti kultury duchovní, na kterou se ostatní umění omezují téměř vylučně. Po pravdě řečeno je ovšem i při styku umění s oblastí estetická mimouměléckého třeba mluvit o vzájemnosti: stejně jako umění dodává oblasti mimoestetické stále obhovený kánon norem, stejně i oblast mimoestetická, přejavši tyto normy a užívajíc jich, přetváří je svým způsobem a přetvořené je znovu vrací umění. Podrobný rozbor tohoto koloběhu by přesáhl rámec naší úvahy, nám šlo toliko o to, abychom ukázali, že i pro normu estetickou existuje oblast, kde má skutečně platnost závaznou a kde její porušení je, stejně jako u norem ostatních, hodnoceno jako nedopatření a poklesek proti „vkusu“. Ale nedostí na tom: i v samé praxi umělécké lze ukázat okruh, v kterém estetická norma nabývá platnosti zákona. Mám na mysli výchovu tvořících umělců, umělécké školy jakéhokoli druhu a jakéhokoli organizace. Zde, kde se mladí lidé učí umění, je ovšem třeba, aby za podklad výchovy byla přijata jistá umělécká struktura a s ní i jistý stav estetické normy. Ze strany učitelů je tato norma pokládána za závaznou, podle schopnosti tvořit v jejím duchu je hodnocen úspěch žáků: že ovšem následkem toho jsou pravidlem vzpoury žáků proti škole (kolik vynikajících malířů například nedostudovalo ma-lířskou akademii), to je již otázka, do jaké míry se škola dovede přizpůsobit vývojným nutnostem. Mné šlo jen

o to ukázat, že i v umění samém, v jeho praxi, lze objevit stopy závaznosti estetické normy. Konečně pak: je otázka kodifikované estetické normy tak úplně lhostejná pro umělce, který má jedinou snahu -- uniknout jakékoli vázanosti? Dovolte, abych se s touto otázkou vyrovnal mladých básníků o užitečnosti vědy o umění pro umělce. V rozmluvě jsem zaslíbal stanovisko, že to, co říká svými rozborů věda, může mít pro umělce velmi malý, ne-li žádný praktický význam. Uvědomoval jsem si, že to, co věda při rozboru uměléckého díla dělá, je v podstatě odhalování normy, na které je toto dílo vybudováno -- a to zpravidla podvědomě vybudováno -- a že takové odhalení se nutně rovná petifikaci. Básník nesouhlasil a odpověděl mi básní, která praví asi tolik (rozmnožuji ji o úsni výklad autorův): „Ano, věda odhaluje zákon, kterým bylo dílo podvědomě řízeno. Po odhalení je cesta volná epigonům: každý již dovede to, co bylo ve chvíli vytváření vytvoř jedinečný. Ale to právě umělec potřeboval: potřeboval popud, který by jej hnal do vyššího patra. To, co dovede udělat každý, nesmí si dovolit opravdový umělec. Teoretikův úkol je bránit umělci, aby se stal svým vlastním epigonem.“ Nezdá se vám, že i to je důkaz o existenci estetické normy a její platnosti? To, čemu je třeba unikat vzepětím vůle a tvůrčí energie, není stín, nýbrž skutečný zákon, třebaže zákon, jehož určením je být porušován. Norma estetická se tedy po stránce závaznosti a zákonitě platnosti neliší nikterak podstatně od ostatních druhů norem. Stejně jako při všech normách ostatních, projevuje se i při ní neustálý zápas mezi setrvačností a pohybem. Rozdíl je toliko ten, že estetická norma gravituje spíš k pólu pohybu, kdežto normy jiné (ač rovněž proměnlivé) k pólu setrvání v dosavadním stavu. Rozbor estetické normy může tedy osvětlit, spíše než rozbor norem jiných, tendence a zákony proměn v své norem. Navzájem pak od rozborů jiných může a -- jak jsme viděli -- musí přijmout poučení o tendencích a zákonech setrvačnosti.

Končím, třeba s vědomím, že jsem neřekl vše, čeho by bylo bývalo třeba k rozboru úplnému. Nešlo o něj ostat-

ně. Hlavní můj záměr byl mnohem skromnější: vyvodit důsledky z hlavní vlastnosti estetická, jeho samoúčelnosti, pro estetickou normu. Snažil jsem se také ukázat — pokud bylo možno uskutečnit tento vedlejší úmysl — netoliko to, co estetickou normu od ostatních odlišuje, ale i to, co ji s nimi pojí, v čem může studium normy estetické přispět k řešení nejobecnějších filosofických problémů jediná cesta k řešení nejobecnějších filosofických problémů vede dnes, domnívám se, od nejkonzkrétnějšího materiálu přes most srovnávání výsledků získaných na různých druzích takovýchto konkrétních materiálů.

*Veřejná přednáška, rukopis,
2. polovina 30. let*

Problémy individu v umění

Naším předním zřetel je umělecké dílo; cesta, kterou se ubíráme, je tedy ve vědomém protikladu ke směrům, jež chtějí umělecké dílo vyvozovat výhradně z dispozic nebo zážitku jeho původce. Takové směry existují a došlo k polemickým utkáním s nimi. Proč se tedy obrácíme k problému individual v umění? Jde o kapitulu před uvedeným způsobem výkladu uměleckého díla? To domnívat se znamenalo by asi totéž jako mluvit, že surrealismus, protože se dovolává individual, znamená návrat k expresivní, citové lyrice. Jde o něco zcela jiného. Věda má své problémy, jejichž počet roste průběhem vědeckého zkoumání, roste s dějinami vědy. Problémy si během vývoje vyměňují místa: jednou je aktuálnější ta skupina problémů, podruhé ona. Aktuálními se problémy určité skupiny stávají zpravidla ve chvíli, kdy věda se dobrala noetického a metodologického stanoviska, ze kterého se k nim otvírá plodný přístup. Nové vědecké směry, nastupující svou dráhu, vidí zpravidla svou činnost právě v tom oblasnit nejdříve ony problémy, jež se z dosavadního metodologického hlediska zdály málo nebo neuspokojivě řešené. To však neznamená, že problémy ostatní, které na okamžik pozbyly aktualnosti, ustoupily do stínu, byly by zbytečné, zastaralé. Vůde, kde věda hledala, bylo zřídlo, i když popřípadě prostředky, které měla v okamžiku hledání k dispozici, nedovolily jeho úplně odhalení. Staré problémy nezanikají, nýbrž za změněných předpokladů toliko nabývají nové tvářnosti. Konkrétně řečeno: jestliže ve svých počátcích strukturalismus v estetice obrátil zřetel převážně k problémům, jež se týkaly vnitřní výstavby uměleckého díla a jejího vnitřního pohybu, nelze si myslet, že by vědecký směr mající potřebnou životnost mohl při tomto omezení problematiky setrvat; nikdy ostatně nebylo prohlašováno, že problémy, které přesahují oblast imanence uměleckého díla, neexistují.