

## Úvodní slovo

Estetické problémy - pod napětím? Nuže, proč ne? Zná je i česká moderní estetika rozpínající se mezi zděděnou (a poctivou) tradicí vědeckého empirismu a mezi transcendentním k univerzálnímu pojetí posledních věcí umění. I ona zná svůj „kříž“, *crux aetheticae*: cestu induktivní - zespodu - a smělé modelování, jež zvláště v dobách avantgardních výbojů raději anticipovalo, než aby se třeba podvolilo jen a jen střízlivé kontrole. Z tohoto hlediska můžeme docela dobře hovořit o *antinomiích*, jimiž je od XIX. století protkáno české myšlení uměnovědné a estetické. Už v samé jeho metodologii lze obnažit dynamickou oscilaci mezi zkušenostním přístupem vycházejícím z elementárních „fakt“ a mezi tendencí teoreticky sjednocující, strukturující, prostě ústící v poznání soustavné neboli systémové. A tam, kde se dostávají teorie s metodou do styku s živým materiálem tvorby, rozmnožuje sama umělecká praxe potenciální antinomie, jež tkví v pojmovém založení estetiky. Klasickým dokladem tu může být česká levá avantgarda, nadhazující znovu a znovu problém *kreace a modu vivendi*, měřící *uměleckou strukturu mírou člověka* a obnažující tak dynamické napětí mezi *antropologickou základnou* tvorby a mnohotvárným *kontextem moderní doby*. Tato tenze je dodnes palčivě pociťována, byť v jiných proporcích a s jinými nosnými kvalitami. „*Totožnost člověka uprostřed věru*“ je problém neodvolatelný od hran lidského rozumu i lidské emotivity. Oscilace probíhají - řečeno zkratkou hodně schematickou - mezi antropologií a kontextualismem. Na obě nebylo a není české estetické myšlení nepřipraveno. Může absorbovat i kriticky revidovat také teorie přicházející právě v této souvislosti odjinud, může se dialekticky vyrovnávat například s koncepcemi o potřebě nové psychologie, aniž sama pozbude svébytnost. O tom snad mohou svědčit následující studie - i když každá jen částečně a přece ne bez souvislosti - které v podstatě vznikaly od konce roku 1962 do počátku roku 1967, aby se z různých hledisek zabývaly problémy, jež jsou dosud „pod napětím“ a aby ukázaly - mimo jiné - na jejich organické zakořenění právě v moderní české estetice.

Brno, 1969

## O SVÁRU ESTETICKÉHO SYSTÉMU S ESTETICKOU ZKUŠENOSTÍ

(Česká estetika mezi tradicí a perspektivou)

Věnováno Mirko Nováčkovi

Nutnost systému? A v estetice? Což snad není „systém“ záležitostí pouhé „formy“, konstrukce, není to něco vedlejšího, něco skoro nepotřebného? Se systémem to nikdy nebylo a dosud vlastně není v české i slovenské estetice nějak zvláště růžové. Z hlubin 19. století straší dodnes postava Josefa Durdíka, zarytého „formisty“ a zároveň zapáleného systematika-spekulativce. Onen sňatek starého herbartovského formalismu s dogmatickou, konzervativní systematickostí odpuzoval a odpuzuje. Právem; znelíbil se už klasiku české estetiky Otakaru Hostinskému: „*Na systematické knihy nekladu váhu tam, kde jde o pokrok vědy*“, řekl jednou Hostinský a měl svým způsobem pravdu. Jenomže i on sám usiloval o završení svého díla, o jeho definitivní podobu, kterou viděl v práci systematické (aniž ji ovšem dokonal): v té měly zmizet monografické studie jako prostředek při uskutečňování vlastního cíle a měly být podřízeny ideálu každé vědecké práce - dokonalému zvládnutí celku. Tak to napsal o svém učiteli v roce 1916 Zdeněk Nejedlý (v Předmluvě ke knize *Otakara Hostinského Esthetika I*, 1921). A připojil ještě charakteristiku Hostinského, postihující zároveň i jeden z příznačných rysů tradiční české empirické estetiky vůbec: je to bytostné směřování ke konkrétním uměleckým problémům, zkušenostní východisko, cesta „zespodu“, ne „shora“. Hostinský prostě nebyl systematik. Každý systematik ví, že idea celku musí stát nad dílčími nedokonalostmi díla, že musí „přemáhat detaily“ (Nejedlý). Hostinský a jeho škola se však spíše sklánějí, lze-li to tak říci, nad detaily nebo - jak se tomu kdysi říkávalo - nad „prvky“ estetické zkušenosti. Empirický *konkretismus* - to je dominantní rys této české estetické tradice s jejími přednostmi i slabinami. Nejedlý to kdysi vyjádřil takto: „[...]Hostinského estetika vyrůstá bezprostředně z tehdejších uměleckých problémů, a což neméně znamená, bezprostředně z našich, českých uměleckých problémů, takže i dnes může býti plodným návodem i pro umělce, jenž chce přemýšlet o svém umění, i pro vzdělaného laika, jenž chce uvědoměle vnikat v podstatu umění. A tak to, v čem Hostinský sám spatřoval nedostatek svého vědeckého díla, totiž že v něm nedospěl k úplnému systému, musíme na jedné straně pokládati za jednu z příčin životnosti jeho estetického

díla, jež nám musí býti dražší než všechna apriorní systematicčnost jiných estetiků.“ (Z citované Předmluvy.)

Musí se však zároveň podtrhnout, že tento estetický empirismus zdůrazňující indukci obsahuje i momenty jednostrannosti už v tom, že potlačuje systematicčnost, víceméně ji ztotožňuje se spekulativností (srov. termín Nejedlého: „apriorismus“) a s idealismem hlavně německé estetiky. Tak se ovšem celé uznání nezbytnosti systematicky dovršit estetickou práci scvrkává vlastně na formální požadavek systému, na heslovitý požadavek vskutku nikdy nerealizovaný a odsunutý kamsi na periferii. Uvedme například tezi Otakara Zicha, který jenom zdůrazňuje, až jednostranně, tuto příznačnou stránku: *Jen ne předem nejšířší otázky, obecné zákony! Třeba se věnovat nejprve zvláštním, speciálním úkolům, třeba pracovat „zdola“, jak pravil Fechner.* Typické je tu Zichovo přidání „ovšem“; věda má podle něho *ovšem* za úkol, aby směřovala od zvláštního k obecnému. Jenomže toto završení klade Zich opravdu jen kamsi na konec skoro nedohledný, kdežto před sebou, v prvním plánu, vidí bezpečné „základy“ stále verifikované zkušeností, čili zase empirické východisko a induktivní metodu. „Vysoká hesla“ jsou podle Zicha právě abstrakcí zbavena styku s realitou; a zase - i ten termín „hesla“ je zde charakteristický, již pro svůj spodní, přehlíživý tón. Takový byl program Zichovy stati nesoucí název *Úkoly české estetiky*. (V České myslí 17, 1919, č. 1-2.)

Současná česká estetika se ovšem nemůže s tímto řešením spokojit, neboť ví velice dobře (spíše ovšem teoreticky než prakticky), že empirismus bez systému nemůže nijak nahradit celistvost vědeckého zkoumání, onu „konkrétní totalitu“ pravého poznání.

Nic naplat, do kyselého jablka je třeba kousnout. Nestačí odvolávat se pořád na zhoubné výsledky honby za systémy. Uvedu příklad: veliký systematik Hegel měl ovšem pravdu, když ironicky teplal čiročirý formalismus těch, kteří proměnili jeho dialektiku v zoufale nudné a pusté skládání trojčlenek. Řekl ve své *Wissenschaft der Logik* doslova: „Formalismus se sice také zmocnil triplicity a držel se jejího prázdného schématu; plytký neřád a holá prázdnota moderního filosofického takzvaného konstruování, jež nezáleží v ničem jiném než v tom, že všude přivěšuje ono formální schéma a že ho užívá k uvádění ve vnější pořádek, učinily onu formu nudnou a neblaze ji proslavily. Takovýmto nechutným zneužíváním však nemůže pozbyť nic ze své vnitřní hodnoty ...“ Spíše komické jsou dnes doslovné „dirigistické“ orgie některých starých německých estetiků minulého století, kteří si například z hegelovských triád nadělali razítka, potiskující svévolně tělo živého estetična. Školometný Zeising třeba rozřezával krásno v šest modifikací, každou z nich pak ve tři pododdělení: 1. čistá krása: šlechetné, důstojné, laskavé; 2. vznešené: impozantní, majestátní, slavnostní; 3. tragické: démonické, patetické, dojmavé; 4. humoristické: žalostné, barokní, rozmarné; 5. komické: fraškovné, rozkošné, burleskní; 6. půvabné: líbezné, interesantní, pikantní.

Nechme však spát Zeisingy, na něž se hodí nanejvýš čtvrtá modifikace - byli a jsou totiž, ač nechtěně, možná humorističtí, ale vůbec už ne zajímaví .... Neboť platí, že objektivní estetika (a platí to i pro estetiku hlásící se k marxismu) je věda záměrně, logicky uspořádávající soustavu jistých poznatků a vyrůstající na základě určité filosofie. Nelze ji vybudovat ani z přízemního empirismu, projevujícího neplodnou nechuť k tzv. „obecninám“, ani ze svodu vykonstruovaných abstrakcí, odervaných od živé reality umění a estetična. Systematicčnost, organizovanost, ucelenost - to vše patří k neoddiskutovatelným rysům poznání dialektického, na což se rádo zapomíná. Ne prázdné systémy, ale obsahem naplněné, ne chaotický obsah, ale zformovaný, utříděný, rozčleněný i sjednocený. Samé triviality, řekne někdo. Věci dávno známé, prohodí druhý. Dobrá; jde jen o to, aby se nezapomínalo na základní (prý „otřelé“) pravdy a na to, z jakého hlediska k nim přistupujeme, co z nich uděláme.

Připomenu v této souvislosti pro domo sua pokus Mirko Nováka položit systematické základy vědě o umění z roku 1928. (V knize *Základy vědy o umění*.) Upřímně řečeno, pokus o scelení se zdařil přámalo - dobovou disociací hledisek tehdy Novák nepřekonal - ve vývoji moderní české estetiky hlouběji nezapůsobil a znamenal spíše plus v Novákově vývoji k estetice vědecky založené. Avšak kritický patos knihy měl cosi do sebe. Novák totiž zjistil v tehdejší vědě o umění vnitřní chorobu asystematicčnosti. Postrádala podle něho organizovanost z hlediska poznávacího a metodologického: přimykala se těsněji nebo volněji k řadě různých věd, na jejichž pomezí živořila; vytvořila úctyhodný soubor poznatků, ale nestala se vědou; byla roztráštěna v množství nejprotichůdnějších pojetí; vyznačovala ji logická bezpáteřnost, neboť jí chyběla logická organizace a metodologická klasifikace problémů. To, o čem Novák mluvil, byla ovšem vlastně více méně tradiční „akademická věda“ o umění, třebaže ji tehdy takovými přídomky neoznačoval. Nuže, nebude snad dnes nikdo tvrdit, že po ní můžeme s klidem podědit právě její anarchii, její vnitřní choroby nesoustavnosti, nesystémovosti (navenek ovšem často skrývané pod nátěrem povrchního systému). Naopak: na pořadu dne je vybudování estetiky jako „logické soustavy problémů“, použije-li se tu výrazu Novákova - dodávám, že jen výrazu, termínu, nikterak ne jeho bývalého obsahu. A aby bylo úplně jasno, bude záhodno rozvést aspoň ve zkratce to, co zde již bylo naznačeno.

Systémovost estetického zkoumání - jako každého jiného vědeckého zkoumání - odpovídá naprosto přirozeně, leč také nutně, požadavkům dialektického zkoumání. Neexistuje žádný nepřekonatelný, absolutní rozpor mezi systémem - tímto zdánlivě ztuhlým lešením - a nekonečně proměnlivým pulsem dialektiky věcí i pojmů. Naopak: *systémovost* je jedna ze stránek, z momentů *dialektiky*. Uvádím to zvláště proto, že stále znovu propukávající nechuť zvláště umělců vůči „neživotnosti“, „abstraktnosti“ estetické teorie staví ráda konkrétní, neopakovatelné umělecké dílo a silně individuálně zabarvený zážitek díla proti zobecnění - bez něhož se prostě vědcova práce neobejde, a tedy také proti systému. Tato nedůvěra k teorii není nic nového a bylo o ní už napsáno hodně kritických slov. Tak Jaroslav Volek - a i jiní - zcela po právu vidí kořeny této nedůvěry nejen ve skutečných nedostatcích a omylech estetiky, ale i neadekvátních představách o teorii samé. (Srov. Volkův diskusní článek *O metodu a východiska práce v marxistické estetice*, Filosofický časopis 7, 1959, č. 3.) Stále se totiž rojí stížnosti na iluzorní nedostatky estetiků, že prý estetikové nepodávají návody, pravidla a kritéria jak tvořit, že nepředpovídají v podrobnostech budoucí vývoj umění třeba na padesát let kupředu. Volek se jistě nezmylil, když vypátral jeden z motivů těchto nářků a stížností. Totiž jistou nedůvěru umělců i uměleckých kritiků v jejich vlastní intelekt, která je jednou formulována skromně („já tomu nerozumím“), podruhé povyšně („já to nepotřebuji“).

Nejrůznější formy skepse vůči teoretické estetice, vrcholící někdy v likvidaci teorie ve prospěch „ateoretického“ umění, mohou být o to nebezpečnější, že v nich třebas nechtěně ožívají zbytky starých likvidačních koncepcí, zaměřených koneckonců proti estetice jakožto racionální a racionalizovatelné teorii. Na tyto skeptické, antiestetické nálady i názory upozornil také Mirko Novák, podrobiv je rozboru (v knize *Otázky estetiky v přítomnosti a minulosti*, 1963). Stačí uvést dva případy - ostatně blízce si příbuzné - které žijí z extrémního odtrhování umění (anebo estetika vůbec) od jeho teoretického výkladu.

Jeden názor přisuzuje říši umění, světu „ateoretickému“, naprostou soběstačnost, proměňuje tuto doménu v uzavřenou oblast zvláštních „kulturních hodnot“, které si prý žijí po svém a stačí samy sobě, aniž potřebují vědeckého zkoumání k tomu, aby se staly kulturními hodnotami. Představa o takovéto „skvělé izolaci“ umění je v jednom bodu silně problematická. Je přirozené, že umělecká tvorba je specifická, tedy samostatná, tj. že ji nelze převést prostou redukcí na jiné druhy lidské aktivity; tato samostatnost umění má však svou stránku absolutní i relativní. Absolutní v tom, že konkrétní dílo nijak nepotřebuje představovat zplouzení pasivně závislého na „mateřské“ teorii, relativní v tom, že i to umění, které kdysi v dávné minulosti žilo bez psané estetiky, obsahovalo přece cosi z „praktické“ estetiky v sobě, že totiž realizovalo jisté inherentní názory a představy o estetickém vztahu historického člověka ke skutečnosti. A totéž v míře daleko větší platí pro umění současné, které se prostě nemůže zlavít „nepohodlné“ teorie, i kdyby chtělo, i kdyby tak učinilo ve formě umělé robinzonády. Neboť i tato robinzonáda bude už záměrná a myšlením připravená reakce na odmítanou, avšak přesto existující teorii, bude na ní tedy negativně závislá, což je ten nejhorší druh závislosti vůbec.

Existuje ovšem i skepticismus nihilistický, dá-li se to tak říci, nihilistický ve vztahu k estetické teorii. Ten zase žije ze starého, dobře známého protikladu mezi uměním („*praxí*“) a estetikou („*teorií*“), z protikladu ovšem uměle přehnaného, zabsolutizovaného. Tak Jaroslav Volek nalézá dokonce uvnitř tábora teoretiků samých zastánce tohoto „pragmatického“ - jak mu říká - postoje k věcem uměleckým. Estetický pragmatismus prostě staví na jednu stranu přechválenou bohatost a složitost uměleckých jevů, na druhou stranu záměrně ponížené a vyprázdněné abstrakce, zákonitosti, schémata; mezi obojím se pak vykopává nepřeklenutelná propast. Volek oprávněně kritizuje tento pragmatický nebo lépe řečeno iracionalistický relativismus, který modloslužebničí „konkrétnímu“ a pečlivě si přitom schovává své abstrakce, který zapomíná na rozdíl mezi abstrakcí a „abstrakcí“ a bojuje proti obecninám jen zdánlivě, neboť i ten nejuživější konkretismus se neobejde bez svých obecných postulátů, bez svých koncepcí, bez svých pojmů.

Objevovaly se i názory - avšak hodně antikvované - likvidující jakoukoliv možnost vědy o umění zcela otevřeně. Třeba u Alfreda Wernera, jehož knížka *Philosophie der Kunst* (Mnichov 1921) si dokonce dovolila srovnávat pojem „vědy o umění“ s protismyslným spojením „dřevěné železo“. Werner ovšem vycházel zcela epigonsky z onoho proudu německé iracionalistické filosofie, který rozváděl a rozměľňoval „filosofii života“ založenou Wilhelmem Diltheyem. Odtud ten údajně nesmiřitelný protiklad mezi zážitkem a pojmovým poznáním: umění lze prý jen prožívat. „Prožitím“ se údajně dostaneme k jeho podstatě, kdežto věda tu musí - aspoň podle Wernera - ztroskotat, neboť abstrahuje, užívajíc diskursivních postupů. Diskurse prý svým zobecněním ničí „zážitek“. Kritika těchto myšlenek musí upozornit na jednu důležitou věc, kterou si někdy ne dost jasně uvědomujeme i dnes (nemluvě už o zapomenutém antiscientismu Alfreda Wernera): že totiž vědecké poznání uměleckého díla nemůže a také nikdy nechce jen reprodukovat nebo dokonce nahradit původní vnímatelův umělecký zážitek. Prostě a jednoduše: prožít dílo, ponořit se do jeho zvláštního světa a poznat je teoreticky, vědecky, to jsou dva rozdílné procesy. Platí sice, že analytik umění

musí mít svou vlastní estetickou zkušenost, musí být schopen umění esteticky prožívat, aby je mohl poznávat. Ovšem - a Novák (*Otázky estetiky v minulosti a přítomnosti*) má pravdu i tady - cílem vědeckého poznání „není jen prožitek ve své jedinečnosti a neopakovatelnosti, jak je tomu u umění /.../, cílem vědeckého poznání je odhalení objektivních zákonitostí.“ Umělecký zážitek tak představuje předmět estetikova vykladu, ne však jeho cíl. Přechtu-li si práce Hostinského o Smetanovi, neuslyším znít Smetanovu hudbu. Rozdíl mezi vědou (estetikou) a uměním (reálným estetickým předmětem) není ovšem propastný; stačí snad poukázat aspoň na to, že skutečný estetický poznatek může nakonec - při svých aplikacích - prohloubit umělecký zážitek a pomáhá odhalovat například jeho specifický poznávací moment, který někdy může při bezprostředním vnímání a prožívání klesnout dokonce až pod práh vědomí, nebo může být zdeformován.

Všechny ty nedůvěřivé, nepřívětivé, ba i přímo nepřátelské hlasy obojující se na teoretickou estetiku stupňují svou sílu, vynoří-li se před nimi estetický systém - ať už podařený více nebo méně. Na systém jako by se soustřed'ovala všechna stigmata „abstraktnosti“, „spekulativnosti“, „vykonstruovanosti“, „formalismu“ a bůhví čeho ještě. Systém v tomto vykladu je jakýsi bábel, na nějž byly svedeny skoro všechny hříchy estetiky - a ještě dnes se tak mnohdy činí. Přitom se vůbec nerozlišuje mezi systémy pravými a nepravými, mezi adekvátními a neadekvátními, mezi ověřenými a čistě vymyšlenými, mezi soustavami opravdu celistvými a nedokonanými, jednostrannými ... Naopak vedou se útoky proti jednomu ze základních rysů vědeckého poznání, který vystupuje v poznání systematicky uceleném opravdu velice silně, doslova dráždivě. Z tohoto rysu dělají přímo bubáka, nafukují jej a straší jím bázlivě: neboť systém se zdá nadmíru nehybný, málo živý a málo dynamický. Je prý příliš strnulý, statický, je v „klidu“ - kdežto jeho předmět - estetická a umění - podléhá neustálé přeměně, žije před našima očima, útočí bezprostředně na naše smysly, vzrušuje nás, rozněcuje. A jakpak nás má vzněcovat nějaký „systém“?

Na to je třeba odpovědět otevřeně a bez oklik, nebát se zdánlivě nepopulárních vlastností vědeckých poznatků. Tedy k věci: vědecký systém - obdobně jako každý zákon a soustava zákonů - představuje svébytný „klidový“ model jevů, zachycuje „klidové“, převádí například diachronní v synchronní, a proto je také „přibližný“, i když třeba zase v jiné míře než jednotlivý zákon, než jednotlivá definice.

Systém v estetice nijak nepopírá existenci konkrétních uměleckých děl, ani jejich zvláštní působení na vnímatele - toto jistě svérázné kouzlo - ani jejich intimní emocionální impulsy rozněcující fantazii, ani jejich způsobilost strhnout diváka nebo čtenáře a přenést jej dovnitř zvláštního světa, v němž se přetváří a znovu vytváří život. Naopak: umožňuje komplexně zachytit tekoucí proud uměleckého dění - přirozeně že teoreticky, tj. pojmově (a ne „zážitkově“, jak by to po něm někteří chtěli). Není přirozeně schopen evokovat znovu *individuální* existenci každé kapky této obrovské řeky. Podává však, poznává a zobecňuje polohy oněch kapek, jejich vzájemné vztahy a souvislosti, směr pohybu a rychlost, sumu pohybu. Pojmy zachycují jednotlivé stránky pohybu, jednotlivé kapky - tj. „věci“, v našem případě umělecké „věci“ - jejich jednotlivé shluky a proudy atd. A estetický systém? Ten, to nelze popřít, jde ještě dále, uvádí pojmy v souvislost, přechází od nich k vyšším zobecněním (třeba až ke kategoriím) a k souvislostem mezi nimi, neboť chce zachytit nejen jednotlivé momenty svého objektu, nýbrž všechny stránky, jejich souhrn a jejich vzájemné vztahy. Co však znamená „klidovost“, stacionárnost každého vědeckého systému, i estetického, o níž tu padla zmínka? Aby bylo jasno: jistou „klidovost“ si nelze odmyslit od pojmového poznání a vlastně od žádného poznání - jen její stupně budou jiné, bude jí zde více, onde méně. Živou dialektiku reálných věcí, tok a běh světa nedovedeme zachytit bez přetřetí nepřetřetího, což se týká pojmů, definic i vyšších celků, tj. také systémů.

Taková je dialektika poznání: Abstrakcí, zobecněním poznání nutně „umrtvuje“ nekonečně mnohotvárné bohatství konkrétních jevů a tak ztrácí bezprostřední názornost, ale při svém vzestupu od konkrétního k abstraktnímu zároveň dosahuje podstaty, přibližuje se k pravdě (což věděl Hegel a po něm třeba i - Lenin). Pro poznání přísně logicky rozvinuté a důsledně zorganizované, uspořádané, platí tento poznatek ještě daleko důrazněji. A to v obou směrech: jak při vzrůstajícím „umrtvování“, narůstající „klidovosti“ poznání, tak i při jeho pronikání pod povrch, do hloubky, k podstatě.

Nuže: tyto dialektické kličky obsahuje v sobě i estetický systém. Řečeno jinak, svým způsobem se vzdaluje od bezprostřední danosti, od jevů, od umění a estetická, aby globálně, celostně pronikl pod jejich povrch, k jejich podstatě, a tím se jim zase přiblížil, ovšem ne snad přímo - jak po tom křičí empirizující detailisté - nýbrž zprostředkovaně.

Umělecká tvorba se při vši své specifčnosti snaší docela dobře s teoretickým systémem, který ji postihuje, vykládá a rozebírá. Zdá se to snad paradoxní? Vůbec ne. Zbožňovatelé jedinečnosti, svébytnosti a složitosti umění zapomínají prostě na to, že tyto i jiné vlastnosti (nejsou-li zfetizovány) nevysvětlí a racionálně nerozebere ani detailní empirismus ani polétavý eklekticismus sbírající kořist po všech luzích ani poctivě zaostřené dílčí zkoumání. Estetika tu pak nečiní žádnou výjimku; naopak, komplexnost jejího předmětu ji přímo nutí, aby v systém vyústila.

Bylo by možné snášet ještě další důvody pro nutnost systematického zkoumání v obecné estetice, které by vycházelo z vnitřních potřeb a zákonitostí vědecké práce vůbec. Estetika nemá totiž mezi vědami žádné privilegované postavení v tom smyslu, že by si mohla činit nárok na nějakou zvláštní asystémovost sui generis; koneckonců podléhá postulatům „logiky věd“ nebo „vědoslovi“ - nazvěme to, jak chceme.

Všechny tyto obecné argumenty však potřebují, aby byly doplněny, a to právě vzhledem ke své konkretizaci. Postuláty systémovosti estetiky jsou jistě samy o sobě oprávněné; jenže jejich oprávněnost se bezpochyby zdůrazní, budou-li specifikovány, nebo lépe řečeno, podepřeme-li je právě dnes také těmi vnitřními vývojovými potřebami a motivacemi, které s sebou přináší současná historická situace české estetiky. V této souvislosti zdůraznil Jaroslav Volek například logickou konzistentnost, logickou strukturu systému estetiky, aby byla splněna jedna z podmínek jeho pravdivosti. Ovšem, jak sám podotkl, sama „bezvadná“ skladba a vnitřní strukturmnost ještě nezaručují věcnou pravdivost estetického systému. Ideálem se zdá Volkovi systém axiomatizovaný a formalizovaný v co největší míře. Ostatně o této otázce by se mohlo a mělo diskutovat zvláště. Jinak je třeba zaznamenat slova Volkova: „Budovat systém - to je velký úkol marxistické estetiky a vědomí tohoto úkolu je lepším příspěvkem k přeměně naší nauky ve vědu než formální používání přívlastku „vědecký“ při každé příležitosti“. (Jaroslav Volek, *Estetika*, 1. díl, b.d., Praha, interní skripta Ústavu bytové a oděvní kultury.)

Jak se zdá, bude dnes zapotřebí podrobit zásadní revizi jednu kultivovanou tradici, která se houževnatě držela po několik generací - Hostinským a jeho školou počínaje - a přežila, byť i jen převážně ve „stydlivé“ formě, až po naše dny. (Podobné přežívání přirozeně rozkládá, deformuje původní pozitivní motivace protisystémové averze.) Onen doslova tradiční sklon ke „konkretismu“, jinak bezpochyby plodnému, byl a je doposud podporován stále znovuožívající nedůvěrou vůči konstrukcím takzvaných soustav, ale i vůči příliš „vysoko“ sahajícímu zobecnění vůbec, a spolu s tím podněcován i ostychem (nebo také bezmocností?) před důsledným kategoriálním myšlením. A je nanejvýš příznačné, že i tam, kde u nás vznikají uměnovědné koncepce nezaložené na myšlenkové osnově empirismu a vysloveně zaměřené kriticky proti pozitivismu, uchylují se skoro spontánně mimo rámec jakéhokoli systému - srovnej jen duchovědně orientované myšlení Šaldovo. Ale za každý takový postup ať již tak nebo onak fundovaný musí se nakonec platit daň. Daň z nesoustavnosti, z asystémovosti. Sem vede v nejhorších případech pouhá pasivní obrana proti odvážným dobrodružstvím abstrakce, ona abstinence, chránící se úzkostlivě „éteru pojmu“, popřípadě užívající ho opatrně v malých „léčebných“ dávkách.

Dobrou ilustrací tu může být i jen letmé zachycení jedné z příznačných tendencí v onom křídle moderní české estetiky, které vychází z Hostinského, doplňuje ho i rozvíjí novými myšlenkami v tzv. škole Hostinského. Základy ovšem položil sám Otakar Hostinský, klasická postava naší estetiky. Jeho skutečně „krásná střízlivost“ jej totiž napřed vedla k zásadním námitkám proti přenášení klasifikací filosoficko-etických - například Herbartovy pěti etických idejí - do estetiky, jejíž samostatnost hájil proti náporu filosofických spekulací, ale vedle toho také k obezřetnosti, pohlížející na úsilí o definitivní nárys „všeobecné“ estetiky jako na předčasný pokus - při tehdejšímu stavu vědy. Takový byl názor Hostinského, formulovaný již roku 1881 v českém znění studie *O významu praktických idejí Herbartových pro všeobecnou estetiku* (Zprávy Královské české společnosti nauk). Hostinský zároveň pokládal takové pokusy ve své době pouze za prozatímní, ale nijak jim nehodlal bránit, nebudou-li si činit vyšší aspirace „ (...)nikterak se nevyklučuje, že k jistým účelům již nyní nejen smí, ale i musí se pomýšleti na podobný pevný půdorys, třeba jen prozatímní.“ Typické je, jak Hostinský omezuje funkci svého půdorysu, jinými slovy - estetické soustavy. Je mu vhodný jen pro „jisté účely“ neboli jednou ano, podruhé zase ne - ač se to otevřeně neříká. Že se touto existencí „ad hoc“, „případ od případu“, rozkládá vlastní jednotící idea systému, je nasnadě. Hostinský přistupuje k problematice soustavného budování estetiky jako kritický empirik, v podstatě pragmaticky, a věří nanejvýš, sám evolucionisty, v pozvolné vývojové zlepšení estetických soustav. A zase je navýsost příznačné, jak klade proti bezprostřední zkušenosti, jíž prý jsou dány jeho estetické „prvky“, právě systém jako něco nejen tuto empirii překračujícího, ale dokonce konvenčního, a jak on sám říká „umělého“. Proto se musíme podle Hostinského „spokojiti jenom umělými, v leccems nedokonalými, třeba i poněkud libovolnými soustavami a hleděti jen všemožně k jejich nenáhlému zdokonalování a třibení“.

V této napůl rezignaci, napůl opatrném programu však již tkví zárodek příští kritické skepse nejen vůči systémům, ale také vůči obecné estetice. Nelze se pak divit, že po více než padesáti letech zjišťuje Karel Svoboda ve svém přehledu *Česká estetika po Hostinském* právě tuto dominanci konkretismu - o níž se již mluvilo - nad úsilím o celistvé, syntetické pojetí umění a estetická. Větší zájem se věnuje konkrétním uměleckým jevům než zásadním otázkám estetickým, konstatuje počátkem roku 1935 Svoboda; obecná estetika nápadně ustupuje estetice jednotlivých umění; působila a působí nedůvěru empirických estetik k filosofické spekulaci; to, že v čele idealistické estetiky - aspoň podle Svobody - stáli u nás spíše básníci než filosofové, sehrálo také svou roli; projevuje se tu - Svoboda přitom volí opatrně „asi“ - -

konstatuje počátkem roku 1935 Svoboda; obecná estetika nápadně ustupuje estetice jednotlivých umění; působila a působí nedůvěru empirických estetických filosofických spekulací; to, že v čele idealistické estetiky - aspoň podle Svobody - stáli u nás spíše básníci než filosofové, sehrało také svou roli; projevuje se tu - Svoboda přitom volí opatrné „asi“ - nedostatek soustavného, teoretického myšlení. (Srov. Karel Svoboda, *Česká estetika po Hostinském*, Naše věda 16, 1935, č. 1.) Leccos by se sice musilo ze Svobodova vysvětlení upřesnit, jiné poopravit, ale v zásadě proti němu nemůžeme protestovat, protože postihuje mnohé na jednom z povahopisných rysů české estetiky, na jejím naturelu. Nechci zde tento rys zabsolutňovat ani zjednodušovat do prosté formulky „*konkretismus versus systematická teorie*“, „*analýza versus zobecnění*“, protože je na druhé straně bezpochyby známo, jak právě moderní česká estetika dovedla často iniciativně spojovat pronikavé myšlení o věcech uměleckých s cestou „von unten“, tedy „zespodu“, s úctou k materiálu - uvedu jenom jako příklad za jiné práce Mukařovského a Zichovy. Vývoj se ostatně nezastavil; šest let po svém přehledu české estetiky zabírajícím čtvrt století (1910-1934) mluví Svoboda o hojně i rozmanité žni nejnovější produkce. A následuje již konstatování přece jenom jiné; doplňuje i opravuje předchozí starší soud. „Nyní“ - tj. roku 1941 - vidí Svoboda i větší chuť pustit se do teorie; nalézá práce soustavné i dějepisné, obecné i zvláštní, teoretické i programové, analytické i syntetické .... (Naše věda 20, 1941, č. 9-10).

K tomu všemu je pak třeba spravedlivě dodat, že uvedená charakteristika konkretismu - budiž tohoto termínu užíváno i nadále bez zbytečné absolutizace - neplatí ve všem všudy automaticky i pro vznikající českou marxistickou estetiku v meziválečném období, pokud chtěla pracovat skutečně teoreticky a byla autenticky spjata se zobecňujícími interpretací progresivního, avantgardního umění (a ne s apologetikou tendenční produkce „třídního“ pseudoumění). Nejen pro její kvalitativně jiné východisko světónázorové a filosofické, ale také proto, že se v ní - například u Bedřicha Václavka - zřetelně projevuje úsilí právě o estetickou „totalitu“, totiž o zrevolucionizování principů od ideologie po noetiku a metodologii, úsilí o sepětí estetiky s novým uměním a o její aktivní společenské poslání. Přirozené: průvodními znaky tu jsou naivní „vševědnost“ a agresivní jednostrannosti, počáteční školácké nedostatky v realizaci, ideové spory, silná převaha programů a tezí nad konkrétní specifikací, vytlačování teoretické analýzy akutálními potřebami kritiky a přímého zaangažování, falešná ideologizace, torzovitost a nesoustavnost prací, partikularismy a extrémní polemik. Absence konkretismu měla však další negativní důsledky - paradoxně jen podporovala útočné „chtění“, fetiše domněle univerzálních zásad a globální interpretace, ztrácela však smysl pro střízlivost empirického analytismu české školy a její tradice. Mladí kritikové a teoretikové pracovali v chodu - ale již půdorys, nerc-li celá stavba systémové estetiky potřebují mimo jiné ústrojně překonání „mžikových“ reakcí, v němž se zpracuje i tvořivě pohltí denodenní angažovanost s její ne tak řídkou krátkodechostí i vulgárností. Vnáší-li kritická praxe a „bojová“ pohotovost estetická teoremata - přitom z valné části ovšem jen načrtnutá - do uměleckého života, může tu zároveň vzniknout přes pokus o „univerzální“ koncepci právě zanedbání soustavné, systematické práce. Zanedbání sice přirozené, vysvětlitelné, ovšem mající také příslušné důsledky. Ještě v roce 1934 konstatuje Bedřich Václavek nedostatečnost marxistického teoretického bádání v oblasti literatury (a nešlo jenom o literaturu); počátek soustavné práce na ujasňování kulturních a uměleckých otázek metodou dialektického materialismu mu začíná teprve rokem 1930 (diskusí o generaci a diskusí o fašismu v Tvorbě). I tato zdůrazněná „soustavnost“ je však tehdy hodně relativní; týká se zprvu spíše jen úsilí než hotových výsledků systematické práce. Tak je třeba chápat uvedené Václavkovy výroky z předmluvy uvádějící sborník studií K. A. Wittfogela a Georga Lukáče *K marxistické estetice* (1934), jež sám uspořádal a přeložil. Není se ani čemu moc divit, mluví-li Václavek při této příležitosti o „prvních aplikacích“ dialektického materialismu na obory jím doposud nezpracované, nejsou ovšem zcela práv historické pravdě - v přecenění „prvotnosti“ těchto aplikací. A nelze se ani divit jeho dobovému soudu o tom, že uvedený sborník reprezentuje teoretickou úroveň tehdejší německé proletářské literatury, úroveň, jíž se prý u nás dosud nedosáhlo. Nechme stranou případné korektury toho nebo onoho Václavkova tvrzení; nejde zde jen o ně, stejně jako tu není na místě probírat kriticky do detailů jednotlivé výroky nebo koncepce jiných teoretiků. Jde o skoro chronickou *asystémovost* českého estetického myšlení, vytvářející prakticky zvláštní tradici, a hlavně o poukaz na to, že je na čase tuto tradici zvážít, zrevidovat a překonat. Děje-li se tak zde prozatím jen v obecných postulátech a v historické retrospektivě, znamená to skoro paradox osudu, neboť sama tato úvaha tradici neunikla tak zcela ... Ale o tom snad padne několik slov závěrem.

Jenom tolik jako připomínku k historii české marxistické estetiky: ani k jejím silným stránkám nepatří směle konstruování teoretického systému, soustavná, promyšlená organizace poznatků. Václavkova *Poesie v rozpacích* (1930) - první náš pokus o vývojeslovnou sociologii umění založenou na modernistické estetice a historickém materialismu - tvoří zde výjimku, přičemž však výchozí předpoklady práce jsou dnes z vědeckého hlediska překonány. Platí pak také, že poměrně hodně slabý nebo dokonce nulový stupeň vnitřní organizovanosti, systémovosti poznatků české marxistické estetiky mezi oběma válkami (dožívá a žije dodnes!) není snad výron noetického

empirismu, pozitivistických postojů. Naopak, její nejlepší představitelé hledali úporně a bojovně „pevnou estetickou základnu“, jak se vyjádřil v knize *Tvorbou k realitě* (1937) Bedřich Václavěk, tj. dialekticko-materialistickou orientaci - ne filosofickou abstinenci -, nepochybovali o správnosti svých kritérií, jež se však teprve musila osvědčit v praxi, na konkrétní analýze konkrétního materiálu. (Zde pak měla moderní česká „akademická“ estetika značný předstih, mimo jiné právě ve svém uměnovědném konkretismu). Tzv. konkretismus představitelů školy Hostinského a angažovanost mladé, ještě neustálené marxistické kritiky nemají tedy stejnou filosofickou motivaci, to je snad evidentní. Že ovšem jednou výsledná nechuť vůči systému a podruhé třeba agresivní ideologická nedůvěra spolu s nepřipraveností, s mizivou schopností syntézy (vyjma u Václavka) tvoří jakousi dosti překvapivou a nechťenou podzemní „spojnici“ mezi oběma proudy, to je také fakt - nechť zde není nijak zveličován. Budiž prostě konstatován.

Historická retrospektiva - byť podaná ve zkrácené montáži - by nebyla úplná, kdyby se pomlčelo o koncepci, která chtěla vytvořit z obratu od spekulace k empirii, od filosofujícího přemýšlení o krásnu k uměnovědě celou jednu vývojovou linii české estetiky, a to linii specifickou. Nemá se tím nijak předem naznačovat, že jde o koncepci zřehla falešnou, scestnou. Naopak, opírá se o nepochybná historická fakta, zobecňujíc je přitom tak, že ať chce či ne - těžko dnes rozhodnout - zakrývá jisté momenty uvedené linie, zvláště pak určité jednostrannosti, „slabá místa“ konkretismu. Mám na mysli důsledně pojatou interpretaci Mirka Nováka - jinak přímého žáka Zdeňka Nejedlého -, která se vine od jeho *Základů vědy o umění* (1928) po *Českou estetiku* (1941), vycházejíc zprvu z radikální kritiky pojmu krásna (a tím i obecné estetiky) a dospívajíc poté k uměřenějšímu pohledu na onen hlásaný „obrat k uměnovědě“ a vlastně k rehabilitaci estetiky. Je to interpretace dobově podmíněná, absolutní platnosti nemá, a Novák sám již nelpí tvrdošjně na svých starších názorech. Obsahují ovšem jak racionální stránky, tak i jisté extremismy, popřípadě zjednodušení. Zaslouhují pak zmínky hlavně již kvůli tomu, že *koncretismus* je v nich usoustavněn, uveden do vývojové logiky českého estetického myšlení a hodnocen v podstatě pozitivně jakožto jedna z vývojových linií naší estetiky (dodejme, že povýtce univerzitní). Souvislost Novákova pojetí s osudem systémovosti estetiky je tuším zcela evidentní - další tedy důvod, proč je nelze pomínout. Načrtnuta v hrubém obrysu, vypadá pak Novákova interpretace ve své rané verzi takto:

Otakar Hostinský odmítal pouhou spekulaci o krásnu a umění; noetických zásad obecné estetiky se dotýkal jen potud, pokud to bylo nutno. Unikaje sporům pramenícím z invaze filosofické metafyziky do oblasti estetické, položil hlavní důraz na konkrétní problémy spjaté s živým uměním a zaměřil k nim své výzkumy. Tím byl pomínut v konečných důsledcích ústřední pojem krásna, zároveň však i estetika jakožto obor s určitým vymezeným předmětem. Potud jedna část Novákových výkladů z jeho studie *Zdeněk Nejedlý estetik* (otištěné roku 1938 ve sborníku o Zdeňku Nejedlém). V partii bezprostředně následující se pak objevuje Novákovo schéma posloupnosti v rozvoji oněch problémů a zkoumání s nimi souvisejících, jimž dal impuls Hostinský. Podle Nováka opouští Hostinský „jednotný pojem krásna“ (tradičně scelený, dodejme, garancemi jen filosofickými), aby hleděl „*toliko k vědeckému poznání uměleckých jevů z toho či onoho hlediska a v té či oně jejich funkci*“. Je to jakýsi rozběh do konkrétních výzkumů umění. Podotýkám, že jej Novák traktuje se záměrně posunutým akcentem právě na dělbou práce - dá-li se to tak říci - mezi estetikou a uměnovědami, přičemž přespříliš staví do prvního plánu diferenciaci metod a hledisek. Chce totiž najít již u Hostinského zřetelné předznamenání své koncepce. V tom pak není dílu Hostinského zcela práv, a podexponovává tudíž podíl jeho estetické *teorie* na konkrétním bádání o věcech uměleckých. Novákovo tvrzení si po příslušné korektuře uchovává přirozeně základní platnost tam, kde se zjišťuje nepochybný odvrát od zájmu o abstrakci krásna ke konkrétní umělecké realitě a k jejímu teoretickému, nyní již převážně uměnovědnému uchopení.

Jaký oblouk opisuje nyní problematika nadhozená Hostinským v oně „vývojové linii“, již sestrojil Novák? Takový: Hostinský pomíní apriorní spekulace o krásnu a „*oddává se výzkumům, jejichž metodická různost je již tak značná, že spíše než jednotné vědě o krásnu patří těm různým oborům, jichž hledisek užívají a jichž metodami postupují. Tento vývoj od filosofie krásna k vědě o umění jakožto soustavě disciplín umění studujících se stupňuje u Nejedlého [...] a končí zatím v mém vlastním pokusu věnovaném základním vědy o umění. V něm jsem se pokusil uvést i soustavu rozbíhající se výzkumy umění a založit je noeticky*“ (Mirko Novák, *Zdeněk Nejedlý estetik*, ve sborníku O Zdeňku Nejedlém, 1938.) Jak se zdá, zaznívají v tomto výkladu i některé motivy ad hominem - důraz na posloupnost viděnou očima žáka estetické školy! - ne však do té míry, aby se všechny souvislosti prostě vykonstroovaly. A nadto Novák neuvádí jen „svou“ vývojovou linii, uznáváje vedle ní dílo Otakara Zicha a Jana Mukařovského, zasazené do „poněkud odlišného“ historického kontextu. Poté přece jenom zjišťuje stykání oně tendence k uměnovědnému konkretismu s myšlením obecně estetickým a filosofickým, shodou okolností téhož roku (1941) jako Svoboda: „*Tento vývoj od abstrakce krásna jako předmětu estetiky ke konkrétní vědě o umění se u nás nevyhýbal nesnadným problémům noetickým a vyústil také [...] ve dva problémy filosofické, problém hodnoty vůbec a estetické hodnoty na jedné straně a v problém skutečnosti na straně druhé, znamená tak zároveň kus vývoje české duchovnědy a filosofie*.“ (Mirko Novák, *Česká estetika*, 1941.)

Vraťme se však k vlastní otázce: jaké stanovisko zaujímá v této souvislosti Mirko Novák k estetickému systému, nebo lépe řečeno k obecné estetice a k požadavkům logické soustavnosti vědeckého zkoumání? Jak ukazují jeho dřívější práce, velmi zvláštní, ale i příznačné, v čemsi pak skoro paradoxní. Což platí aspoň pro Novákův raný, radikální kriticismus, s nímž se obojuje roku 1928 na obecnou estetiku. V *Základech vědy o umění* ji likviduje jakožto vědu (a zároveň ovšem i její systémy), aby o to intenzivněji zdůvodňoval a o to podrobněji sestrojoval vlastní koncepci noetických základů, logické organizace, metodologické determinace vědy o umění. Tedy: *smrt estetiky, ať žije věda o umění*, avšak přesně a přísně soustavně! Estetika prý nemůže vytvořit systém, jedině uměnověda. Tohoto extrémního názoru se později Novák nedržel, již v *České estetice* píše náznakovou sebekritiku - že překonal „zamítavý“ postoj k obecné estetice. Korektura nechť je zaznamenána, ovšem zajímavý je jiný fakt: to, že Novákova kniha z roku 1928 podává nejzahuštěnější koncentrát konkretismu v české estetice - *negaci obecné estetiky*. A že zároveň s tím nejdůrazněji vymáhá *systémovost uměnovědného bádání*, pouštějíc se do svízelné problematiky toho, čemu Němci říkají „Grundlagenforschung“, do základů metodologických a noetických, konstruujíc krok za krokem celou stavbu postulované vědy o umění, dávajíc se tedy do toho, do čeho se chtělo málokterému z českých estetiků a teoretiků umění. Novákův důkladně založený pokus nenašel sice následovníka; dnes je prakticky skoro neznám; nenavazovalo se na něj; strukturalismus postupoval jiným směrem, ale pokus by měl být oceněn i sám o sobě. Domyslíl na jedné straně do radikálních důsledků (přirozeně neplodných) averzi vůči obecné estetice a vůči „abstrakci“ vůbec, na druhé straně se pak naštěstí neztotožnil s odporem proti „soustavě“ (vyplývající mimosoudem ze zmíněné averze), nýbrž naopak vybudoval osobitě pojatý, ovšem hodně zeschematizovaný uměnovědný systém.

Novákova konstrukce systému vědy o umění patří dnes již mezi historické fakty; nemá smyslu obnovovat její detaily, složky a vzájemné vazby. Dodnes však nepozbyla své aktuální platnosti tehdejší konstatování *Základů vědy o umění* a postuláty staré přes čtyřicet let. Stačí uvést aspoň některé - opakování se nebojme - důležité pro estetiku a koneckonců všechny uměnovědné disciplíny: Všechny tyto obory neopřeny o noetické zásady a bez vypracovaných základů metodologických jsou odsouzeny k živorení na pomezí několika věd; široká oblast jevů uměleckých, jednotná ve zkušenosti, nemůže být dosti dobře rozříznuta jako objekt vědeckého studia; stane-li se tak, klikatí se cesta tohoto studia - postrádajíc logické a věcné soustavy - ve „vzájemně odlehých končinách vědeckého bádání“; logická bezpáteřnost a dezorganizace má mimo jiné za následek vznik celé řady nejprotichůdnějších koncepcí (*Základy vědy o umění*).

Vytkli-li si Mirko Novák roku 1928 za úkol vytvořit „základní noetická hlediska“, „logicky organizovat problémy“ a „metodologicky je determinovat“, neztrácejí tyto obecné požadavky ani dnes na významu, třebaže již dávno neplatí ani jejich tehdejší Novákovo konstituování (v němž se splétá pozitivismus s některými přeinterpretovanými myšlenkami historického materialismu), ani aplikace omezená pouze na vědu o umění. Obsáhlejší zmínka o Novákově koncepci nijak nemíní znamenat nemotivovaný výlet mezi historické relikty, odkud nelze čerpat poučení. Naopak ke konci dvacátých let se v tomto pojetí zauzčila problematika naznačená nebo podnětená jak Hostinským, tak poté hlavně Nejedlým. Radikální Novákův útok proti obecné estetice pak jen představuje silně expresivní, nadměrně nadsazenou syntetickou zkratku, která si bere jednotlivé, lze-li tak říci, linie u předchůdců a vytváří z nich svůj negativní obraz veškeré estetiky. Přirozeně, že zkrácený a dnes neudržitelný; leč nezapomínejme, že za ním stojí pojetí narýsované v roce 1913 Zdeňkem Nejedlým, obraz krize estetiky. (Studie *Krize estetiky*, Česká kultura 1, 1913.)

Nejedlý zjišťuje rok před světovou válkou hlubokou krizi estetiky; dodejme jen, že estetiky opřené tak nebo onak o filosofické teorie idealistické, případně podléhající divergujícím metodám jiných věd (například přírodních). O existenci i budoucnosti estetiky Nejedlý sice nepochybuje výslovně, ba věští jí dokonce „tuhý život“, ale jeho zájem začíná se přímo programově upírat k vědě o umění, která má dospět k teoretickému poznání umělce *in concreto*, sloučit filosofii s historií (odtud Nejedlého velké kulturně historické monografie!). Devíza „in concreto“ je ostatně nanejvýš příznačná ... Proto také ta Nejedlého silná skepse vůči všeobecné estetice, proto jí upírá jakoukoli možnost stanovit obecné „zákony krásy“, proto poukazuje na disociaci jejích metod, proto tvrdí, že neví, co chce a čeho dosáhla, proto mu znamená termín „estetika“ pouhou - přezdívkou. Totiž u té - řekněme „staré“ - estetiky, která chce být pouze tradiční vědou o krásnu, třebaže za pomoci „nových“ postupů vypůjčených jednou třebas u psychologie, podruhé pak u fyziologie atd. Budoucí moderní estetiku sblíží Nejedlý vlastně s vědou o umění.

Mirko Novák šel ovšem v roce 1928 do mezních důsledků: provedl radikální *destrukci* pojmu krásna, destrukci pozitivistickou, nominalistickou. Sem vyústil český estetický empirismus. A tak pojem krásna je roku 1928 Novákovi cosi zhola vágního; nelze prý jej zkušeností verifikovat, je to prostě a jednoduše abstrakce, „o níž nikdo nedovede říci, z čeho vlastně byla abstrahována“, je to prázdné a bezvýznamné slovo. Nemůže tedy existovat ani estetika jakožto věda o krásnu, o krásnu kořenícím podle Nováka ve vratké spekulaci starého idealismu, zatíženého tradiční změteností jemu vlastní. Se skrytou ironií strojil Novák hypotetickou představu fyziků, kteří by se podjali úkolu

zorganizovat samostatnou „vědu o pohybu“, studující všechny úkazy, z nichž byl pojem pohybu abstrahován; přitom by metodologicky sjednotili studium pohybu nebeských těles s výzkumy pohybů žaludku při trávení a ty zase například se zkoumáním pohybu představ ve vědomí atd. A pořád prý by měla podobná „věda o pohybu“ větší naději na vědecký výsledek než analogická věda o krásnu. Neboť pojem pohybu představuje „bezvadnou“ abstrakci fyzikální, a lze se empiricky přesvědčit, z jakých jevů byla abstrahována. Což podle Nováka neplatí o tzv. krásnu - když je to pouhý flatus vocis ... Ponechávám tu stranu podrobnější kritický rozbor této destrukce krásna a obecné estetiky - má ostatně svého druhu „primát“ v moderní české estetice. Vznikla proto, že Novák ztotožnil estetiku s tradičně spekulativní „vědou o krásnu“ a že užil postupů nominalistické analýzy (mohlo by se říci, že i náznaku sémantického rozboru „jazyka“ estetiky). Šlo tu v podstatě o jinou věc; ukázat jednak na vliv tzv. konkretismu v české estetice, na jeho jistou zakořeněnost, vydávající nakonec plody velmi radikální, jednak na paralelu mezi konkretismem a větší nebo menší skepsí vůči obecné estetice plus její systémovosti. Zcela zvláštním, ba paradoxním způsobem potvrzují tuto skutečnost Novákovy *Základy vědy o umění*, které sice chtějí podat propracovanou soustavu - to je bezpochyby jisté novum -, ale přitom jediné mimo rámec estetiky, tohoto oboru podle Nováka zcela rozkloubeného co do předmětu, metody i vnitřní organizace...

V dále se nám ztrácí a propadá starý Durdík se svou vypulérovanou systematikou abstraktního formalismu; estetickou soustavu Hostinského - a to ještě v torze - musí teprve posmrtně rekonstruovat Nejedlý (1921); Novák klade sice roku 1928 „základy“ pro soustavu vědy o umění, ale ne pro estetiku; marxista Václavěk píše první soustavné sociologické vývojesloví moderního umění (1930), jehož fundamenty jsou vystaveny kritice; Zich vydává systematickou estetiku (1931) - avšak jen dramatu; strukturalismus Mukařovského je uložen ve svodu tří svazků *Kapitol z české poetiky* (2 svazky vydání r. 1941, 3 svazky vydání r. 1948), leč soustavně je vyloženo jen formou prolegomen, hesel, úvodů .... Takové je zatím stručné zúctování práce při budování teoretického systému v české estetice (k podrobnostem nepřihlížím). Impozantní není tato práce vůbec, soustavná také ne, měla by být a musí být teprve kriticky zhodnocena; trpí spíše na strážlivou obezřelost a zdržovačnost, vlastní tradici nevytvořila - jak by mohla, když byla právě silnější tradice empirismu, konkretismu a když nastupující mladá estetika a kritika marxistická ve dvacátých a třicátých letech měla jiné nálehavé úkoly a problémy než sestavení systému.

To je třeba vše vědět zvláště dnes, kdy již prostě není možné jen trpně pokračovat v tradici českého estetického abstinentství, totiž asystémovosti. A není také dosti dobře možné vyhlášovat zničehonic revizi této tradice obrát k budování systému vědecké estetiky, není-li aspoň předběžně prozkoumána historická půda, vývojové linie, na nichž se chytíc nechytíc - musí tento obrát provádět. (Robinsonáda je neuskutečnitelná: nelze vyskočit z vlastní kůže, vyrobit kdesi „za hranicemi“ systém a vklouznout zpět domů.) A třeba i obrát ve formě skoku z odrazového můstku tradice. Před českou estetikou tedy stojí mimo jiné i perspektiva systému.

Všechny okolnosti, motivy, dnešek, perspektiva i dědictví minulosti naší estetiky mluví tedy pro - pro onu integrační tendenci, pro scelení detailů, dílčích celků v celky řádově vyšší, v soustavu.

Na *prvním* místě byl uveden argument vyplývající z vnitřních potřeb estetiky jakožto vědecké disciplíny.

Za *druhé* tu figurovala potřeba přehlédnout a zrevidovat tradici konkretismu - bezpochyby jinak plodnou - a averzi vůči systému, čili další argument dodala historická evoluce, minulost, kterou začne korigovat, doufejme, přítomnost a budoucnost.

*Třetí* argument je smíšený, teoreticko-historický. Již delší dobu všichni pociťujeme, více nebo méně, že minula doba dětských nemocí, horečky pateticky zpupných nebo agresivních *partikularismů*. Od dílčích názorů k systému, od partikularismů k integraci, od jednostrannosti k dialekticky rozčleněné struktuře celku, od disproporcí, zkreslení a různých „preferencí“ pohlcených dobovou aktualitou k objektivnosti celku poznání — tak by asi zněla devíza. Umělá reprodukce jednotlivých svářících se historických „estetik“ nebo spíše manifestů a programových uměleckých ideologií by dnes asi máločím přispěla k utváření vědecké teorie, nanejvýš by oživila úzce zájmové afekty v tom špatném slova smyslu. Nezapomínejme, že třeba na byvší agresivnost avantgardismu odpovídal „antiteror“ antiantgardismu, například sektářsky vyložené teorie proletářského umění. Nijak se tím a priori nezamítá plodný ideový svár, boj názorů a koncepcí. Připomínám jen, že přísně vědecký systém estetiky nelze skládat mechanicky z ahistoricky konzervovaných podob ismů a antiismů; musí totiž bezpodmínečně stát výše než tyto partikularismy, poučen od onoho dějepisce krasovědy, o němž Palacký již roku 1823 napsal: „Musí se on tedy postavit výše, nežli jednotliví krásnovědci stojí.“ (*Přehled dějin krásnovědy a její literatury*, Krok 1.)

V těchto i jiných otázkách nemáme dodnes zcela jasno, právě pro přežívání nejrůznějších jednostranností a redukcí. Úkolem obecné estetiky je mimo jiné objektivní výklad všech uměleckých slohů, směrů, proudů a škol; k

některým jejich apologetickým dílčím „poetikám“ pak zaujímá vyhraněně kritický postoj, jiné třeba teoreticky i historicky zdůvodňuje. Ony jednotlivé „estetiky“ - spíše svody uměleckých názorů a programů - nemohou prostě obecnou estetiku pohlcovat. Vždyť jak by mohla být obecná, kdyby byla partikulární? Celek se skládá z částí, ale části samy o sobě celek netvoří.

Partikularismus má ostatně svého bratra: je jím zdrobněle poznávání pachtící se za mikrofakty; je jím odbornický idiotismus využívající se ve výzkumu en détail; omezená pozitivistická mikroskopie sem patří koneckonců také. Nikdo nemůže bez uzardění tvrdit, že například naše univerzitní estetika prošla pozitivistickým močidlem jako neposkvěná panna, bez jakékoli nádhry. Psal-li F.X. Šalda na samém počátku třicátých let v článku analyzujícím krizi inteligence o *zpytatelích*, kteří zaujali místa *myslitelů, o vědoucích, ale nevidoucích odbornících*, bylo to také jisté mementum pro naši estetiku (třeba se právě ona nemusila cítit tak postižena): Není vědy tam, kde vše leží pomíchané mezi sebou, důležité s nedůležitým, bez architektonického řádu a plánu, bez účeloslavného osvětlení; kde vědění přestane být viděním, tam se mu stane nějaké datum o špýchaře v Makotřasích z roku 1615 nejvyšší důležitostí, objeví se metodické oslepení nebo krátkozračenost. Nuže, v tom měl Šalda pravdu; a nejen zde - i tam a právě tam, kde žádal „nejvyšší jednotící princip“ vědecký, kde mu statečnost a charakternost vědecké generace zákonitě souvisely s jejím bojem a s vírou v něco v „co jest možno nazvat interpretací skutečnosti, co jest možno nazvat zorem a videm“; neboť jediné zde existuje „smysl pro jednotící celkový pohled, pro strukturální řád, pro syntézu vědecky životnou [...] (Krise inteligence, Šaldův zápisník 3, 1930-1931). Nuže, proč by měl být z této krásné etiky vědeckého poznání vyloučen právě systém, pokud je „vědecky životný“, pokud zůstává výronem „heroických ctností“, „dalekozornost“? Není vidět příčinu, která by tu mohla nebo musila nastolit rozluky mezi vědeckým systémem a seclující „vidoucí“ interpretací reality. Takovou disjunkci konstruuje ten, kdo si předravuje systém jako monotónně fungující skelet z neutrálních článků kdykoli vyměnitelných a kdykoli schopných prorůstat do těla jim vzdáleného, cizího. Což je ovšem představa trapně formalistická (*systém = forma = nádoba* pro libovolný „obsah“). Ale o tom bylo již dosti řečeno v úvodních částech.

A nakonec - v tomto pořadí již tedy za *čtvrté* - zbývá uvést ještě další argument, jeden z nejdůležitějších, motivovaný nejen z hlediska vědecké metody (metodologicky), ale zároveň s tím i věcně, tj. vlastní povahou zkoumaného vědního předmětu. Čili, jinými slovy, existenci systému v estetickém bádání si přímo vynucuje specifická *strukturálnost* - chcete-li, tak „systémovost“ objektu estetiky, v první řadě přirozeně uměleckých děl. Není pochyby o tom, že obecně platí - i pro estetiku - zjištění Vojtěcha Filkorna (*Úvod do metodologie vied*, 1960) o dvou druhích systému: „Rozoznáváme systém predmetov, javov, dejov, alebo systém jestvujúci v predmetoch a medzi predmetmi a systém poznatkov. Týmto druhým, ktorý je opakom l' ubovoľ' něho nahromadenia poznatkov, opisujeme, vyjadrujeme alebo odrážame systém predmetov.“ Nejrůznější skeptikové a bořitelé systémů, spolu s nimi pak falešní kritikové abstrakce a vychvalovatelé všelijakých „bezprostředností“ prostě zapominají na to, že nelze proniknout pod složitou strukturu uměleckého díla jenom dílčími postupy, bez systematického zkoumání, které se snaží postihnout a zobecnit všechny vnitřní i vnější souvislosti. Prostě a jednoduše: bez systému teoretických poznatků nelze poznat „systémovost“, tj. vlastní komplexnost předmětu. Již proto to nejde, že v umění je jeho strukturálnost (výstavby, složek, vztahů, funkcí atd.) doslova „ozvláštněna“, že strhuje pozornost, podílí se intenzívně na navození estetické reakce - prostě že patří k tzv. hlavním znakům umění vůbec. Nevšímat si tohoto faktu může také znamenat - mimo jiné -, že teoretik beznadějně propadne partikularismům, které na něho číhají ze všech stran. A že již při samé definici umění začne třeba nevolky absolutizovat jen jistou jeho stránku, jen jistý rys. Dějiny estetiky jsou plny takových dílčích estetik, spíše pseudoestetik, často dokonce vyvedených v umné systémy, totiž pseudosystémy.

Rozebrat *strukturálnost* umění, respektive obdobné jevy v oblasti mimouměleckého estetična (zde ovšem kvalitou jiné, jaksi „nižšího“ stupně) patří k nejdůležitějším úkolům vědecké estetiky. Tady se nelze nijak spoléhat na intuici, osobní impresi, na náhodné východisko, dílčí interpretaci, na postupy bez řádu a ladu (domněle prý „neschematické“), ani na ty nejpocitivější, mikrologické analýzy materiálu a nic víc, ani na horkokrevnou denní zaangažovanost, na tu pseudoestetiku, která pouze dýchavičně ilustruje nebo se tzv. angažuje. Obrat k systematickému zkoumání a tím také k systému vynořuje se dnes v české moderní estetice jako aktuální požadavek, chceme-li do slova a do písmene vtělit v život důsledně vědecké stanovisko. A chceme-li se kriticky i pozitivně vyrovnat s tradicemi. Dnes snad můžeme říci, že současné stadium monografií - ať již teoretických, nebo i dějepisných - naznačuje postup k nastávající etapě syntézy. A o takovou perspektivu šlo. Třebaže v této úvaze jen programově a ne hotovým činem. Na cestě je „syntetický náskok složitých dějů“, o který již před mnoha roky usiloval Bedřich Václavek, vědom si již tehdy jeho odvážnosti, nebezpečí i nedostatků. „Analytickou metodou, tj. studiem jednotlivých druhů, osob a děl se dá jistě udělati mnoho důležitého. Dnes se však pro tuto práci zpravidla zapomíná na syntézu.“ Cožpak nedoléhá význam tohoto Václavkova zjištění z *Poezie v rozpacích* až k nám, do současnosti? A neplatí, že je také třeba jít „od

celku k jednotlivostem“? Že je třeba integrovat - nejen při výstavbě systému samého, ale i při zkoumání jednotlivých problémů i speciálních otázek ....?

(1963)