

KAREL ČAPEK

UNIVERZITNÍ STUDIE¹

SMĚRY V NEJNOVĚJŠÍ ESTETICE

I. Úvod

Kant a kantovci

Kant není sice počátkem novodobé estetiky, avšak nehledíc ani k jeho vlivu na filozofické myšlení vůbec, u největší části moderní estetiky lze vést jisté precedence až ke Kantovi. Tak na jedné straně vyvinul se Kantův estetický Subjektivismus v romantickou „estetiku obsahovou“, jejíž konečné stopy nalézáme v dnešní estetice vcítění; na druhé straně některé názory Kantovy jsou předpokladem estetiky formalistické, jež počínajíc Herbartem potrvála až do konce minulého století. Fechner, reaguje na oba tyto proudy, postavil ovšem estetiku na půdu podstatně nekantovskou; ale další vliv Kantových pojmů tím přerušen nebyl. Tak v největší části novodobých systémů budou se nám vraceti jisté základní pojmy, jež Kant určil ve své *Kritik der Urteilskraft*.

Dalekosáhlým počinem Kantovým je stanovení subjektivnosti estetického úsudku. „Abychom rozlišili, je-li něco krásné čili nic, nevztahujeme představu rozumem na objekt za účelem poznání, nýbrž skrze obraznost na subjekt a cit libosti nebo nelibosti. Soud vkusu není tedy soudem poznávacím, to jest logickým, nýbrž estetickým, to jest takovým, jehož základ určení nemůže býti jinaký než subjektivní. Veškeren vztah představ může však býti objektivní: jenom ne vztah k citu libosti a nelibosti, kterýmžto vztahem není označeno nic na objektu,

¹ Převzato z: ČAPEK, Karel, *Univerzitní studie*, Praha 1987 (redakčně upraveno).

nýbrž ve kterém subjekt cítí sebe sama, jak je afikován představou.“ „Objektivní princip vkusu není vůbec možný.“ Odtud pochází první článek známé Kantovy antinomie vkusu: O vkusu nelze se přít. „Každý má svůj vlastní vkus. To znamená, že determinace úsudku vkusu je čistě subjektivní (potěšení nebo nelibost) a že takový úsudek nemá práva na nutný souhlas jiných.“ Tak Kant otevírá bránu subjektivnímu relativismu, jež snad nejradikálněji vyslovil Rob. Eisler: „Krásné jest, co se někomu líbí nebo vůbec někdy někomu líbilo.“

Nyní je zajímavé, že největší část Kantovy Kritiky síly soudné slouží tomu, aby tento přípuštěný relativismus omezila a postavila proti subjektivnosti estetického soudu nutnost a obecnou platnost tohoto soudu. První kategorické určení Kantovo jest: „Krásné jest, co se líbí beze všeho interesu.“ Přitom „intereselem jmenujeme zalíbení, které je spojeno s představou existence předmětu“, a má tedy vztah k našemu žádání. Např. každá příjemnost je pro mne spojena s intereselem a budí ve mně žádost. Rovněž dobro je spojeno s intereselem, neboť je předmětem chtění. Naproti tomu úsudek vkusu je kontemplativní, beze vztahu k vůli. Druhé určení jest: „Krásné jest, co se bez pojmu obecně líbí.“ Líbí-li se mi něco bez osobního interesu, mohu předpokládat, že se to líbí každému, neboť zalíbení to není založeno na nějaké náklonnosti subjektu jako při příjemnosti. Ale ježto objektivní univerzálnost náleží jen pojímům, pečuje logik Kant, aby určil obecnost estetického soudu jako subjektivní, jako „obecnost bez pojmu“. „Neexistuje (objektivní) pravidlo, podle kterého by někdo měl být nucen uznat něco za krásné. Každý chce podrobit objekt svým vlastním zrakům,... a přece nazve-li potom předmět krásným, věří, že má pro sebe obecný hlas, a dělá nárok na souhlas každého ... Estetický soud nepostuluje souhlas každého, nýbrž imputuje každému tento souhlas. Ten obecný hlas je tedy ideou,“ kteroužto ideu vykládá Kant dále jako ideu obecného smyslu (*sensus communis*), to jest subjektivní princip, který jenom citem (nikoliv pojmy), ale přece jen s obecnou platností určuje, co se líbí nebo nelíbí.

Třetí určení Kantovo zní: „Krása jest forma účelnosti předmětu, pokud je na něm vnímána bez představy účelu.“ To jest transcendentální princip krásy, a tímto a priori principem zařazuje Kant estetiku do své soustavy filozofie. Apriorní čili transcendentální, nadempirické principy Kantovy totiž jsou: kauzální zákonnost, jejíž užití je v přírodě a k níž se vztahuje mohutnost poznávací; účelnost, jejíž užití je v umění a k níž se váže cit libosti a nelibosti; a konečný účel, jehož užití je v mravní svobodě a k němuž se vztahuje mohutnost žádací; tedy úhrnem kauzalita, teleologická harmonie a finalita. - Účelnost sama dostala se do Kantovy estetiky cestou systematiky; neboť nebýt účelnosti, postrádal by cit libosti a nelibosti veškeré apriority, kdežto apriorním principem rozumu je zákonnost a principem mravní vůle finalita. Kant,

stanoviv kriticky subjektivnost estetického soudu, byl nucen opět ji překlenouti nějakým transcendentálním principem, bez něhož by estetický soud byl oblastí čiré ininteligibilní libovůle prosté vši obecnosti; proč tímto principem učinil právě účelnost, lze vysvětliti tím, že z důvodů systematických potřeboval spojovací článek mezi kauzální zákonitostí poznání a svobodně položeným cílem mravní vůle, kterýžto článek je co nejvýhodněji dán volnou harmonickou účelností. Jistě cit, jenž je „mohutností“ estetickou, neřídí se ani zákonitostí, ani si neklade svobodně svůj cíl; je zároveň volný i zákonitý, je harmonií svobody a zákona. Tak cit je středním článkem mezi oblastí pojmového poznání, jež je řízeno principem zákonnosti, a oblastí mravního žádání, jež svobodně si klade svůj cíl; tedy i apriorní princip citu musí být spojovacím článkem mezi kauzalitou (zákoností) a finalitou (svobodným cílem); a co jiného může spojovat příčinu a cíl než účelnost?

Avšak objektivní účelnost, stávajíc se užitečností, připojuje k objektu interes, a odporuje tedy prvnímu určení; a za druhé, máme-li posouditi objektivní účelnost, potřebujeme k tomu pojem účelu, a takový estetický soud by „nebyl čistý“. Proto Kant stanoví pojem „účelnosti bez účelu“, jako prve „obecnosti bez pojmu“. „Determinací estetického soudu nemůže být nic jiného než subjektivní účelnost v představě předmětu bez veškerého objektivního i subjektivního účelu, tedy pouhá forma účelnosti v představě.“ Tato „účelnost bez účelu“ je ovšem něco příliš abstraktního, a proto Kant ji hledí určití psychologicky, a sice jako „volnou hru poznávacích sil“.

Kant totiž definuje vkus jako „mohutnost posouditi předmět ve vztahu k volné zákonitosti síly obrazivé“. Avšak „jenom rozum dává zákon“. Tato volná zákonitost je tedy shodou nebo harmonií rozumu v jeho zákonitosti a obraznosti v její svobodě, „přičemž rozum slouží obraznosti, a nikoliv tato rozumu“. Estetický požitek pozůstává tedy ve volné hře představových sil, z nichž obraznost podává nám rozmanitost, bohatství a měnivost, kdežto rozum zřizuje jednotu, řád a jasné shrnutí. A právě tato harmonická souhra poznávacích sil, jich vzájemné oživování a zesilování je onou subjektivní účelností bez pojmu účelu.

Tak pojmem účelnosti získal Kant apriorní princip úsudku estetického, jenž měl překlenouti relativnost jeho subjektivního pojetí krásy. K tomu přistupuje čtvrté určení: „Krásné jest, co bez pojmu je poznáno jako předmět nutného zalíbení.“ „Úsudek vkusu imputuje každému souhlas; a kdo něco prohlásí krásným, chce, aby každý pochválil ten předmět, a soudí, že jej má též prohlásit krásným.“ Ovšem tato nutnost je opět jen subjektivní; např. pravdu musíme uznat za pravdu, kdežto krásu máme uznat za takovou.

Tak vynasnažil se Kant svými čtyřmi určeními dokázat obecnou platnost, nutnost a apriorní základ estetického soudu. Ale zdá se, že sám nenabyl z toho jistoty a že se mu nepodařilo překonat relativnost, jež je důsledkem jeho estetického subjektivismu. Neboť nakonec odchýlil se od všech předchozích kategorických určení a prohlásil: Krásno je symbolem mravního dobra. To je skoro jako přiznání, že ani ona určení, ani onen transcendentální princip vkusu nestačí, aby přemohly subjektivní libovolnost zalíbení; proto nakonec krása musí být podřazena dobru: jediný autoritativní princip v kráse je mravní. „Krásno jest symbol mravního dobra, a také jen v tomto ohledu se líbí s nárokem na souhlas každého jiného, přičemž si je mysl zároveň vědoma jistého zušlechtění a povznešení nad pouhou vzrušivost libosti smyslovými dojmy, a (přičemž mysl) cení hodnotu jiných lidí podle podobné maximy jich estetické soudnosti. Das ist das Intelligibile, worauf der Geschmack hinaussieht.“ To znamená, že vkus sám o sobě přes všechnu námahu předchozích určení není inteligibilní a že všechny ony důkazy byly marné. —

V Kantově estetice působí tedy proti sobě relativismus a tendence překonat jej. Tento dvojitý vliv pozorujeme i u kantovců. Přirozenou vymožeností kantovců je estetika subjektivní, založená na předpokladu, že krása nemá objektivních znaků a nenáleží předmětu, nýbrž může být definována jen subjektivním zalíbením, jež v nás budí. Tak např. Otto Liebmann praví: Bezpečný základ filozofické estetiky může být nalezen jen v teorii estetických citů a hodnotních soudů. „Nimbus krásy, jenž je propůjčován objektům, pochází z nás, z naší lidské přirozenosti.“ Krása tedy není nic mimolidského, objektivního a absolutního, a estetika nemůže být než relativní, antropocentrická, antropopatická. „Was geht uns Krötenästhetik an? Und was Götterästhetik?“

Zcela důsledně provedl kantovský relativismus až do všech skeptických krajností Eduard Kulke. Nejmenujeme krásným předmět jakožto takový, nýbrž konstatujeme jeho subjektivní, respektive individuální účín, jakožto dále neodůvodnitelné zalíbení. Není možno objektivní pozorování krásna, nýbrž můžeme jen psychologicky pozorovati účín krásna jakožto zcela individuálně podmíněný stav citový. Všechny city jsou stejně oprávněny, v oblasti krásy člověk-jedinec je měrou všech věcí. „Nárok na obecnou platnost estetického soudu je veskrze neoprávněný, neboť každý může své nitro postavit proti nitru každého jiného s určitou jistotou a nepodmíněnou správností.“

Ježto o vkusu nelze se příti, není možno stanovití pravidla vkusu nebo normál krásy neboli tzv. normy. Kant byl první, praví např. Chr. D. Pflaum, kdo vyslovil subjektivní charakter

krásky. Estetické hodnoty jsou subjektivní a nemohou se státi normativními. Proto Pflaum považuje „vědeckou estetiku a normativní estetiku za neslučitelné protivy“.

Avšak jiní zrovna pod vlivem Kantovým dokazují naopak obecnou platnost a normativnost estetického soudu. Neboť je-li estetický soud obecný, nutný a apriorní, lze jej vyslovit ve formě příkazné čili normativní. Proto Volkelt praví: „Bud' normativní estetika, nebo žádná estetika jako věda.“ Cohnovije obecná platnost a normativnost krásy základním předpokladem „kritické“ estetiky. „Normativní charakter všeho estetického musí uznat každý, kdo vidí v krásnu více než pouhou příjemnost a uznává primární kulturní hodnotu umění.“ Tak Cohn buduje celou svou estetiku na základě normativnosti a Volkelt aspoň polovinu svého systému; podobně Kurt Lassnitz aj.

Jak viděti, může býti Kantův vliv velice různý, pro i contra, a nemůžeme-li v něm hledat základ naší estetiky, můžeme v něm nalézt aspoň počátek jistých kardinálních rozporů, jež hýbají novější estetikou.

Kant byl relativista, ale hleděl naznačiti možnost absolutní estetiky. Vše, co následuje historicky po něm (až na některé kantovce), je ovládáno snahou nalézt absolutní určení estetické. Fichte, Schelling a Hegel, Schleiermacher a Hebbel, veškerá estetika idealistická, Herbart a formalisté, Fechner a psychologisté-empirikové až po naši dobu, všichni tito hleděli nalézt jediný univerzální výklad krásy, ať to byla u jedněch idea v jevu, u druhých forma a u třetích třeba vcítění nebo iluze. Teprve v dnešní době vidíme na více stranách skepsi vůči absolutním a univerzálním výkladům estetických jevů; vždy více se vidí, že krása a estetické cítění nedá se vyvodit z jediného neměnného principu, že není ničím konstantním v prostoru a v čase. Avšak tento moderní relativismus je podstatně jiný než Kantův; jeho zvláštní ráz bude označen až na konci.

Herbart a estetika formalistická

Herbartova koncepce estetiky je jen zčásti reakcí proti Kantovi, neboť do jisté míry Herbart „vzal do ochrany Kanta proti Kantovi“. Totiž Kantova estetika není zdaleka tak jednotná jako její logická architektura. Rozlišil jsem v ní již prve Subjektivismus vedoucí k relativnosti a snahu překlenout jej obecností a transcendentální principiálností úsudku vkusu. Ale vedle

toho najdeme tam ještě jeden pár proti sobě působících tendencí: teoretické (filozofické) určení krásy jakožto universale bez pojmu, zákonnosti bez zákona a účelnosti bez účelu, a čistě estetické určení krásy jakožto harmonie a zdroje citu libosti. Z prvního páru protiv Herbart zavrhl Subjektivismus a statuoval absolutní platnost estetického soudu, a z druhé dvojice podržel a přesně stanovil čistě estetický element harmonie. To je kantovská základna intelektualistické estetiky herbartovců.

Nejvýraznější rys herbartovské estetiky je ostrá reakce proti subjektivismu. „Kdo esteticky soudí, je zaměstnán svým předmětem, nikoliv sám sebou.“ „Kdo by pojímal krásno jen jako předmět požívání, snižoval by je.“ Estetika musí abstrahovat ode všeho subjektivního; neboť subjektivní predikáty (krásný, líbezný atd.) mohou platit stejně o poezii, plastice atd., a tedy nic neurčují. Chceme-li určit poezii, musí být řeč o myšlenkách, při plastice o obrysech, při hudbě o tónech, zkrátka o objektivním krásnu. Estetický soud je objektivní, neboť má teoreticky poznatelný předmět, kdežto city příjemnosti jsou čistě subjektivní; příjemnost je naším citem a nemá předmětu posouzení. To znamená: estetika zaměstnává se objektem, nikoliv subjektem estetického požívání; dále krásno lze určit objektivně, a toto objektivní určení děje se estetickým soudem.

Každý estetický soud je evidentní a absolutní, nepotřebuje vůbec býti dokazován. Krásno spočívá na estetických soudech, kdežto příjemno na citech libosti. Pouhá libost platí matérii pozorované věci, cit krásy formě. Podle toho tedy krásno není určeno citem libosti, nýbrž estetickým soudem. „Čistý estetický soud předpokládá dokonalé představení daného objektu bez poddávání se libosti. Poddávati se libosti a dojetí, to falšuje vkus tak, že není pak možný objektivní soud. První a poslední city, jež umělecké dílo vzbuzuje, nejsou čistě estetické.“ Tedy estetický soud je efekt dokonalého představení předmětu. Všechno krásné existuje v diváku, v přesnosti a čistotě jeho představových řad. Cit pak, jenž při nazírání krásného předmětu v nás vystupuje, spočívá na představách, jest to stav, v něž představy se navzájem uvádějí. „Články estetického poměru jsou představy, jichž obsahy uvádějí se ve stav napětí. Výrazem tohoto napětí je cit libosti nebo nelibosti.“ Zde již obsažena je hlavní věta herbartovské estetiky: že totiž jen o poměrech, ale nikdy o tom, co je představeno jako jedno-druhé, je možný estetický soud. „Jednoduché není krásné, nýbrž jen složené jest krásné; části nezasluhují chvály, nýbrž jen jejich celek. Tedy věc líbící se jsou formy.“ To jsou proslulé estetické poměry čili elementy herbartovců. Jeden tón, jedna barva jsou jen příjemné; ale teprve jsou-li složeny v poměr, v akord, v harmonii, stávají se krásnými. „Harmonie jest absolutně libý estetický základní poměr, bez ohledu ke kvalitě poměrových článků.“ „Forma

vůbec jest pojem poměru.“ „Matérie je lhostejná, části o sobě jsou esteticky lhostejné, jen forma podléhá estetickému posouzení... Estetická hodnota musí zmizet, jakmile osamostatníme články; a opět se dostaví při restituci poměrů. To dokazuje, že není přimíšen cit příjemnosti.“ A to také dokazuje rigorismus formalistů: vše příjemné a smyslné je vyloučeno z krásy: nikoliv představy a obsahy, nýbrž jen jejich vztahy jsou krásné.

Druhá hlavní věta Herbartova zní: „Každý estetický soud je evidentní a vystupuje jako singulární, sféra jeho použití je zcela nahodilá.“ Totiž jednomu každému estetickému poměru přísluší jediný singulární soud, a dokonalá představa stejného poměru nese s sebou vždy stejný soud v každém čase a za všech okolností. Ačkoliv estetické soudy jsou mimovolná určení hodnoty, jsou přece za týchž podmínek věčně stejné, a proto zdají se mít věčnou autoritu. Konečně třetí hlavní věta jest: „Každá abstrakce, jež vycházejíc zároveň od více estetických úsudků hledá něco logicky vyššího, ztrácí veškeru estetickou hodnotu.“ Neboť abstrahováním ztrácí se dokonalé představení, na němž spočívá estetický soud, ba ztrácí se i objekt, o němž by se soud pronášel. Neexistují tedy jednotlivým soudům nadřazená nejvyšší principia; každý estetický soud je původní a absolutní, tedy neodvislý ode všech ostatních, a proto nelze soudy redukovat na vyšší principy. Podobně Zimmermann: „Nelze vyvodit estetické soudy z jediného, nejvyššího principia. Kolik je estetických soudů, tolik objektivních principů vkusu. Realistická estetika spočívá na neurčité mnohosti toho, co se původně líbí.“ Úkolem vědecké estetiky tedy jest vypočísti a postavití estetické elementy vkusu, redukovat a analyzovat konkrétní případy na základní poměry dále nerozložitelné, zkrátka obdržet primární prvky krásna a uznat různost pramenů, z nichž krásno plyne. Kombinací těchto jednoduchých elementů vkusu bude pak možno vyložiti složité jevy líbení a nelíbení. Tyto jednoduché elementy nejsou ovšem nikterak dále vyložitelny, ale „každá věda má právo na nedokázatelné“. Je zajímavé, že sám Zimmermann prohřešil se proti hlavní větě, že elementární estetické poměry nelze abstrakcí uvést na logicky vyšší poměry, a redukoval všechny možné poměry na pět abstraktních, tzv. elementárních čili původních forem; jsou to formy velikosti, charakterističnosti, souzvuku, korektnosti a vyrovnání.

Nakonec je dlužno uvéstí nejkurióznější stránku herbartovské estetiky. Totiž obecná Herbartova definice estetického předmětu zní: „Estetický předmět je takový, jehož pouhá představa je schopna v oddaném, afektu prostém pozorovateli vzrušit určitý cit a tím přivést přídavek v našem představování, jenž záleží v úsudku souhlasu nebo nesouhlasu, jakožto v bezprostředním a nelibovolném přijímání nebo odmítání, jakožto v nepozměnitelném určení hodnoty chválou nebo hanou.“ Poněvadž souhlas a nesouhlas, přijímání a odmítání, chvála

nebo hana jsou způsobem našeho chování vůči dobru stejně jako vůči kráse, je tím etika zásadně subsumována do estetiky: Krásno i dobro jsou druhy estetická. „Morální má se k estetickému jako druh k rodu.“ Všechno mravné je krásné, ale ne všechno krásné je mravné. První spontánní, bez vůle se dějící posouzení dobra je estetické, je to bezprostřední souhlas; a teprve když z tohoto prvního ohodnocení vyplývá volní úmysl nadále míti jen chvalitebné žádosti a když další kony pak srovnáváme s tímto úmyslem, vzniká morální soud. Tedy morálnímu soudu předcházejí soudy estetické. Subsumpce etiky pod estetiku vyplývá dále z definice krásy jakožto poměru: objektivní krásno spočívá v poměrech tónů, barev, linií, ploch, anebo myšlenek, smýšlení a vůle. Forma (v nejširším smyslu) platí pro všechna umění i pro etiku. „Harmonický poměr mezi obsahem a formou je obecný poměr estetický, jako terce a kvinta hudební a 5:3 architektonický poměr, a jako souhlas vlastní a cizí vůle čili estetická vůle je formou etickou čili praktickou.“ „Absolutně libé formy jsou: čistota, svoboda, jednota, pravda a dokonalost, slovem ony formy, skrze něž dostávají umělecká díla pečeť klasičnosti a záruku věčného trvání.“ Jména těchto forem jsou zřejmě etická.

Přívrženci této formalistické čili realistické (nebo exaktní) estetiky byli vedle Herbarta a Zimmermanna Nahlowky, Resla a Flügel, u nás Durdík a Hostinský.

II. Teorie estetického požitku

A. Teorie vcítění

Počátky estetiky vcítění spadají do německé idealistické filozofie, nebo v širší souvislosti do romantického hnutí v umění. Romantický poměr ke krásnu vyznačuje se především rysem protiintelektualistickým. Pro romantického ducha krása je zcela iracionální, je symbolem, jenž je rozluštitelný jen citem. Duševní střed krásy je tam, kde srdce ještě souvisí s přírodou, s duchem země. Tento romantický panteismus je vlastním pramenem estetiky vcítění. Konečně znakem romantiky je stupňovaný individualismus nebo s krajní naléhavostí položený problém poměru já k světu. Tyto složky, sentimentalismus, panteismus, naturální cit a egocentrismus můžeme zjistit i v dnešní teorii vcítění.

Filozofické počátky teorie vcítění nalézáme i v idealistické filozofii. Dle Fichta krása je shoda představy se subjektem, s přirozenou povahou celého já. Já cítí v krásnu sebe samo v plné svobodě, požitok krásy je sebepožívání, čisté vyžití sebe sama a své nevyčerpatelné plnosti. Schelling pojal krásno jakožto ideu v jevu, jako jev vnitřního v zevním a nekonečného v konečném. Stejně pro Hegela krása jest jevíci se Logos, vše krásné je nositelem metafyzického obsahu. U Fr. Vischera stává se už tento „obsah“ krásna nemetafyzickým, psychologickým; je to cítící a vědomý život, jež vkládáme ze svého nitra do přírody. Veškera příroda a veškero krásno je symbolem vnitřného lidského života, jež propůjčujeme věcem; tento symbolický život je všude kol nás, „tušíme tlukoucí srdce v pramenech, horách i stromech“.

Pozoruhodno je, že všichni skoropsychologové vcítění rekurují neustále k přírodě a ukazují na ní zlidštění, oduševnění a oživení jako prvý efekt estetického vcítění. Myslím, že z velké části je tu zaměněna láska k přírodě a krása přírody. Krása přírody je z největší části výplodem lásky k přírodě, a tato je úkazem kulturním. Jsou všelijaké sociální příčiny, které nás pohánějí uchýliti se do přírody a spočinouti v ní oddaně a horoucně. Jmenovitě romantismus zplodil jakési náboženské rozpoložení mysli nad přírodou, a romantismus nelze pochopit bez širokých kulturních součinitelů. Psychologii vcítění by se velmi posloužilo, kdyby se v ní našly jisté kulturní faktory, jež jsou spíše konkrétně historické než abstraktně psychologické.

Takové horování pro přírodu nalézáme v estetických výkladech Hermanna Lotzeho. „Zvláštním citelem života,“ praví Lotze, „vnikáme do toho, co nám je blízké. My jako ve snu spoluprožíváme úzce omezený život škeble, jedním spoluzvednutím rozpínáme se do štíhlých forem stromu,“ a takové příklady by bylo možno vršiti. „Není postavy tak zdráhavé, aby naše fantazie soužitím nemohla se do ní převtěliti.“ Toto převtělení neděje se jen v imaginaci, nýbrž účastní se ho i naše tělo orgánovými, fyziologickými počitky: „Prostorové útvary nás uchvacují spolupůsobením našich organizačních zvláštností“; „jen vlastní smyslné zažití činnosti nebo trpění dává nám požívat smělejší nebo chabější vzlet linie“. „Prostorové poměry architektury byly by nám jen zpola srozumitelný, kdybychom my sami neměli pohybové síly a kdybychom nedovedli ve vzpomínce na procítěná břemena a odpory ocenit velikost, hodnotu a dřímající sebecit oněch sil, jež se ve vzájemném podpírání a spočívání architektury vyjadřují.“ Vedle tělesného vcítění hrají tu velkou roli vzpomínky: „Jen kdo sám na sobě poznal hnutí citů, pro toho vše smyslně vnímatelné mluví, a co on sám byl nucen zevně projevit, bude tušit v každém podobném odjinud poskytnutém jevu. Krásný obrys nepůsobí

sám sebou, nýbrž našimi vzpomínkami.“ Podle toho krásno je původu naprosto subjektivního; umělecké dílo je jen „předmětem krásného citu“ „Musí-li být veškerá blaženost a všechno požívání a hodnota krásna přeložena do požívajícího ducha, co zbývá krásnému předmětu? Nic než možnost při zcela nahodilém setkání s duchem stát se nevinnou příležitostí k citové řadě. Předmět sám není již krásný v tom smyslu, že by mu příslušela vnitřná hodnota; teprve živý duch klamem rozestírá své teplo přes chladné světlo podoby jej vzrušující.“

Termín „vcítění“ sám, takto dosti důkladně připraven, ražen byl od Roberta Vischera. R. Vischer rozlišuje motorické „Nachfühlung“, senzitivní „Zufühlung“ a konečně vlastní citové „Einfühlung“ do nitra objektu, jímž vkládám se do formy s celým svým vitálním, fyzickým citem nebo jímž „suponuji formě celou svou osobnost“. Dle Rob. Vischera děje se vcítění prostřednictvím fyzické účasti tím, že máme „podivuhodnou schopnost podložit svou tělesnou formu objektivní formě a vtělit se do ní“. Náš smyslný poměr k předmětům řídí se dle jich podobnosti se stavbou a proporcemi našeho těla. „Kruh dělá příjemný dojem, protože je homogenní s kruhem oka.“ „Způsob, jakým se jev buduje, stává se (vcítěním) analogií mé vlastní výstavby; zahaluji se do jeho obrysů jako do šatu ...“ Formy se zdánlivě pohybují, zatímco jen my se v představě pohybujeme. My vylézáme po této jedli nahoru, my vypínáme se s ní do výše, etc. Rytmičtý dojem prostorové formy není než „slastný úhrnný pocit harmonické řady mých vlastních podařených pohnutí“.

Současně s Rob. Vischerem vypracovává Hermann Siebeck cestou zpola spekulativní, zpola empirickou teorii „zosobňující apercce“. A sice Siebeck popisuje krásno docela jako fenomén vcítění, ale vykládá je asocianisticky. Krásný jev je takový smyslný jev, který „je vehiklem výrazu“. „Krásno jest jevící se osobnost“, to jest spojení jevu a duševnosti, smyslnosti a ducha, krátce duchový výraz ve hmotě; estetickou apercpci i neoduševněné objekty jeví se jako osobnost, stávají se „analogon personalitatis“. Krásný objekt jeví se jako něco nám příbuzného, jako analogon obecného duševního života nebo jako duševní charakter v individuální podobě. Aby byl objekt právě takto apercipován, musí nám svou formou připomínat jevící se lidskou osobnost. Na základě této podobnosti reprodukuje se v nás dojem, jež jevící se osobnost ve skutečnosti dělá. Tak padá potom na apercipovaný předmět zdání oduševněnosti.

Ne vždy bývá vcítění považováno za zvláštní funkci ve vědomí. Tak Paul Stern pokládá vcítění za produkt vědomí. Při estetickém požívání je nám cílem, aby dostavila se sympatická citová reakce pronikající a ovládající celé naše nitro. V tomto způsobu nazírání cit působí na

obsah vjemový tak, že jej mění, dává mu zřetelný tón citový, bezprostřední citovou hodnotu; a tato těsně a nerozlučně k intuici se pojící citová hodnota je to, co se nám jeví jako výraz a vnitřní život nazíraného předmětu. Krátce vcítění je účín citu na názor: „Fakt, že cit uskutečněný v estetickém pozorování je bezprostředně podmíněn vjemem, a tedy jeví se vázán na objektivní příčinu, propůjčuje i citovému obsahu charakter objektivního fenoménu. Citový obsah je pak psychologicky spojen s oním vjemem, který nás nutkal k uskutečnění citového obsahu.“

Naproti tomu teoretikové vcítění v nejužším smyslu přijímají zvláštní centrální funkci, jež způsobuje vcítění. Vcítění dle nich je něco vnitřnějšího, ústřednějšího a hlubšího než asociace. Ovšem asociace jsou předpokladem vcítění; ale vcítění samo je něco specifického, co nemůže se díti bez nejcentrálnější intervence, bez zvláštního konu „celého já“, celého nerozložitelného subjektu. Asociace jsou jen ojedinělé spolu splývající představy ve vědomí; avšak při vcítění je ve vědomí celý subjekt a je zažit ve své celosti. Dalším specifickým aktem vcítění je promítnutí tohoto celého já do objektu, jež požívám; neboť sebezažití subjektu je tak ústředně vázáno k zažití předmětu, že s ním tvoří jednotu; tedy požívám své já tak, jako by přicházelo z předmětu, jako by mu náleželo, jako by předmět jím byl oživen a produševněn. Toto oduševnění a zlidštění neživých předmětů je třetím specifickým znakem estetického vcítění. Takové pojetí vcítění v novější estetice zastává

JOHANNES VOLKELT

Jsa eklektickým a nevybojným filozofem, staví Volkelt dle vlastního doznání svůj systém na váze „sowohl-als auch“, tj. na kompromisech. Sama jeho normativní estetika je zprostředkováním mezi novodobou estetikou psychologickou a teleologickou estetikou spekulativní; a jinak passim nalézáme v jeho názorech přitakání k dosti různým míněním, jež Volkelt hledí srovnati a nechat jim jich omezený díl platnosti.

Volkelt již r. 1876 vypracovává svou teorii vcítění, tenkrát ještě pod názvem „symbolu“. Tehdy zdůrazňuje, že vcítěné i vnímané je nerozlučně jedno, že není separátní představy duchového obsahu vedle smyslné formy nebo za ní, nýbrž že pro estetické nazírání výraz je formou a forma výrazem.

V Systému estetiky cit je hlavním momentem estetického zažívání. „Cit je bezprostřední zažití sebe sama, bezprostřední životní cit vlastního já“, „sebecit celosti a vnitřní nedílnosti“. Rovněž vcítění je takovou jednotou, totiž substanciální jednotou vnímání (nazírání) a citu. Vcítění není pouhou asociací; je příliš intimní, jednotné, intuitivní, než aby se dalo pochopit ze sousednosti a sledu představ. Proto musíme přijmout zvláštní funkci vědomí, totiž sloučení či splynutí. Vcítění není ani pouhým senzuálním nazíráním, ani pouhým citem; rovněž není časovým připojením, přiřazením citového vzruchu k smyslové intuici; vcítění je splynutím citu a intuice. Poměr obého je tak těsný, že smyslový obsah sám o sobě dělá dojem odpovídajícího obsahu citového. Zkrátka poměr ten je intuitivní jednotou vjemu a citu. Smyslový názor jako takový vyjadřuje citové zažití, a toto vystupuje ve smyslovém názoru. Cit přímo vniká do názoru a tvoří s ním vnitřní jednotu. Tento cit, jenž tak plně splývá s vnímáním předmětu a není od něho odlučitelný, nazývá Volkelt též citem předmětným. Předmětné city zdají se nám výrazem předmětu, takže je přímo promítáme do něj; tak předmět se nám zdá jimi oživen, oduševněn. Toto sebpromítnutí nenáleží jen oblasti krásy, je podmínkou vědomí vůbec; ale v estetickém vcítění je obzvlášť silné, stupňované a široké. Vcítění je zvlášť usnadněno jakýmsi „fyzickým převtělením sebe“ do objektu, to jest motorickými akomodacemi, orgánovými počítky a reprodukcemi fyzických stavů. Úhrnem „estetické vcítění nemůže být uvedeno na jednu základní formuli. Cíl je všude týž: splynutí intuice s náladou, snahou, afektem, vášní. Ale cesty k tomu jsou rozličné.“ Nejprvotnějším zdrojem vcítění a posledním důvodem subjektivismu vůbec je „panpsychický pud“: potřeba lidského citu nevidět ve světě nic cizího, nalézt v přírodě sebe sama, spojit se se vším.

K Volkeltově koncepci vcítění lze připojit definici Viktora Basche: „Vcítit se jest ponořit se do zevních objektů, promítnout a vlití se do nich; interpretovat cizí já svým vlastním, žítí jich pohyby, gesta, city a myšlenky; oživovat, personifikovat objekty zbavené osobnosti, od nejjednodušších formálních elementů k nejvznešenějším projevům přírody a umění... propůjčit se, odevzdat se tomu, co nejsme my, s takovou štědrostí a vřelostí, že během kontemplanace nemáme vědomí své půjčky a věříme skutečně, že stali jsme se linií, rytmem, větrem, skalou atd.“ To jest akt, jež lze nazývat vcítění, infúze, efúze, sebpromítnutí nebo symbolická sympatie; definován metaforicky nebo psychologicky, vyjadřuje stále týž citový, uchvácený, sentimentální a rozplývavý poměr ke kráse, především k přírodě; vůbec příroda je posledním argumentem této teorie, neboť umění jakožto dílo člověka je nám blízké a nepotřebuje takových projekcí, zlidšťování a personifikování jako příroda pro ty, kteří ji milují nebo mluví o lásce k ní.

THEODOR LIPPS

Klasického a nejvýraznějšího vyjádření došla teorie vcítění u Th. Lippsa. Lipps nepodává vlastně analýzy vcítění, jako vůbec vcítění je stěží přístupno analýze, nýbrž spíše nesčetné variace na téma vcítění. Jako ve vcítění Volkeltově nalézáme panteistické postavení vůči světu, tak u Lippsa je to základní atituda energického sebekladoucího individualismu, vůbec určitá vysloveně etická atituda, jež podkládá jeho estetiku.

Dle Lippsa některá činnost je duši přirozena, v ní uplatňuje se sama přirozenost duše; symptomem nebo výrazem této „svěčinnosti“ duše je cit libosti. Tento cit jest já-cit, cit já uspokojeného a potěšeného; je to já samo, jak je bezprostředně zažíváme, nebo kvalita mého já. — Takovou libostí, takovým sebecitem je i estetická libost; a sebe-cítění vůbec je nejobecnější podmínkou všeho vcítění. Nyní Lipps podává různé aspekty tohoto ústředně postaveného vcítění; ale nejsou to nějaké samostatné druhy vcítění, nýbrž jediný fakt viděný z více stanovisek nebo zdánlivě působící více směry.

Tak nejprve aperceptivní vcítění: Cítím-li např. libost z barvy, je to proto, že ji apercipuji, tj. vyzdvihuji z ostatních vlastností předmětu. Ale co je to apercepce? To je, že věc vnitřně uchopuji, mám a držím, nebo že se s ní vnitřně zaměstnávám, že se k ní přivracím, že jsem vnitřně „ve“ věci nebo „při“ ní; a tento těsný poměr mezi mnou a objektem je poměr vcítění.

Z jiné strany: Veškerá činnost, kterou si můžeme vůbec myslet, je vzata z našeho citu činnosti, veškerá síla z našeho citu síly. V objektivním světě není než bytí a dění. Ale toto vnímáme, uchopujeme a duševně si přisvojujeme. A právě tím pronikáme vnímané svou aperceptivní činností, svým životem, svou silou, krátce sebou samými. Např. linii vidím implicitě ve zrakovém poli; ale má-li pro mne existovat explicitě, jako samostatná věc, musím ji vyčíst nebo vybavit, vybrat z vnímaného celku, sukcesívně spojit její části a tak celek vytvořit. Tato sukcesivní apercepce je činnost nebo vnitřní pohyb, jenž jest mým pohybem, ale vázaným k linii. Linie neexistuje pro mne bez této činnosti, tato leží v linii jako její konstituující faktor, jí linie pro mne teprve vzniká. Má činnost stává se tak činností linie, to jest jejím rozšiřujícím se pohybem, jenž v jednom bodě začíná, postupuje a opět se ohraničuje. „Nemůžeme vidět linii, abychom si nemysleli, že je v ní činná síla a účinkuje pohyb, abychom ji nepojali jako výraz jakési živosti nebo vnitřní čilosti. Přímka se napíná, spěje od začátku ke konci. Křivka se ohýbá a vine, pravouhelník se vztyčuje nebo rozkládá nedbale do šířky, kruh tíhne do středu nebo přemáhá s úsilím tangenciální tendenci.“ Tyto pohyby, tendence a snahy, jež zažívám v linii, jsou mými snahami a tendencemi, pohybem mé

vnitřní činnosti, mým konáním; avšak jsou vázány k linii, spočívají v její formě, jsou v ní objektivovány. Já promítám nebo vciťuji svou činnost do linie, cítím se snažící a činný v linii. Ale přitom vciťuji do ní také to, jak mi vnitřně při mém konání jest, svou pýchu, smělost, vzdor, lehkost, hravou jistotu, pokojné pohodlí. Tak linie stává se objektivací mého já, nabývá duševního obsahu, tj. mého duševního obsahu. Krátce: Apercpece je mou vitální činností; již tím, že předmět vnímám, „pronikám jej svou činností neboli svým životem“.

K tomu přistupuje empirické, kauzální čili přírodní vcítění, kterým oduševňujeme veškerý prostor. Empiricky např. víme, že každý předmět padá k zemi; držíme-li jej v ruce, musíme odporovat této jeho přirozené „tendenci“ svou silou; tuto jeho tendenci pádu považujeme tedy za snahu, za konání předmětu, za zvláštní činnost jeho síly. Všem předmětům je v mé představě dána vlastnost tíhy, odporu, trvání atd.; tyto snahy nejen si představuji, nýbrž cítím je při kontemplaci předmětů, zažívám je jakožto snahy, napětí a intenzity. Tím příroda je pro mne oživena silami, konáním a činnostmi. Všechny takové činnosti a tendence jsou ovšem tendencemi a nutkáními ve mně; ale mým vědomím jsou vázány k věcem, patří jim, jsou do nich vcítěny. Ale přitom já sám vyplňuji přírodu svým vlastním vnitřním životem, „při všem pozorování přírody já sám jsem se svou vnitřní činností, snažením, konáním, marným namáháním a šťastným dokonáváním nutně při tom nebo v tom“. „Ve všech věcech leží pro nás snaha, síla, jednání a trpění.“ To jest empirické oživení všech prostorových útvarů, jež podkládá Lippsovu tzv. estetickou mechaniku.

Dále: Existuje v nás původní snaha pozorovat jednotlivosti pro sebe a zároveň je sloučit v jednotu věci. To sloučení je však mou věcí; ta jednota je jednotou mého já, jednotou mého konání a jednoho uchopení apercpece. Avšak pro mé vědomí je tato jednota dána ve věci a patří jí, ačkoliv je jednotou mé osobnosti. Tak nalézám ve věci své nedílné já, sebe sama, zažívám v ní bezprostředně sebe a svou jednotu. Tímto vcítěním stává se vše pro mne aktivní individualitou a analogií mé chtějící osobnosti.

Dále vcítění náladové. Každý zážitek má určitý charakter, rytmus, tj. způsob průběhu v duši. Tento rytmus má snahu rozšířit se, rytmizovat celou duši, vzbudit určitou náladu. Tato nálada tkví pro mé vědomí na předmětech, jež jsem právě tím způsobem zažil, a proto tyto předměty znamenají pro mne bezprostředně něco psychického, „nějaký obecný způsob životního průběhu“, veselost, smutek apod. Zážitek „vyzáří se do celé naší duše“ nebo vzbudí „spoluchvění všech možných strun našeho nitra. Avšak struny našeho nitra existují jen v jednotě s celou naší osobností a nelze jich izolovat.“ (Psychická rezonance.)

Konečně poslední a nejvyšší formou vcítění je vcítění do zevního jevu a životních projevů člověka. Např. slyším-li z úst člověka zvuk, jakým já sám projevuji určitý afekt, nalézám v něm bezprostředně tento afekt opět. Ale abych tento afekt poznal jakožto takový, nestačí empirické vědění, že přísluší k danému projevu, nýbrž musím v sobě analogní afekt prožít, přizvukuji mu a vnitřně jej spoluprodělávám.

Podkladem tohoto vcítění je původní instinkt. Při vnímání nějakého pohybu budí se ve mně na základě přirozeného zařízení našeho psychofyzického organismu tendence nebo pud sám vnitřně tímž způsobem fungovat nebo vykonat týž pohyb. Je to vlastně pud napodobovací. Ale kdežto při napodobení jsou tyto imitující pohyby skutečně vykonávány, při vcítění zůstávají pouze snahou; cítím ve vjemu svou snahu po provedení pohybu, cítím sebe v tomto pohybu se snažiti. Toto své snažení a dění zažívám a cítím v tom viděném.

Ale afekty a výrazové pohyby jsou k sobě zcela těsně vázány. Jak z jistých vnitřních stavů vznikají instinktivně jisté pohyby, tak i obráceně tendence provést pohyb je zároveň tendencí zažiti příslušný vnitřní stav. Tedy: optické vjemy cizích pohybů nesou v sobě tendenci buditi v nás určité afektivní stavy. Vidím-li někoho plakat, je mi k pláči, a podobně při hněvu, nudě atd. To jest sympatické vcítění. To je ono, jež mne nutí spoluúčinkovati na všech afektech, jež se přede mnou dějí, účastniti se jich, je uvnitř sebe, jásati s jásajícími a hněvati se s pohněvanými ať ve skutečnosti, nebo v divadle. Jím vkládám se do cizích individuí a nalézám v nich vlastní svůj cit, svůj vlastní vzrušený afekt, vůbec sebe sama. „Cizí individua jsou objektivovaná roznásobením mého vlastního já, zkrátka produkty vcítění.“ Vcítění je sebeobjektivace, zrcadlení vlastního já v zevním světě lidí i neživých věcí. Estetický požitek jest požívání sebe sama.

Veškero vnímání, apercipování a snažení je mou vnitřní aktivitou. Proto každý požitek je požitekem mé činnosti, mého vyžívání, jest já-kvalitou a slastným sebecitem. Každá libost je cit vlastní hodnoty. Hodnotné mně je všechno, co je pozitivní: pocit síly, bohatství a šířky, vnitřní svoboda mého jednání, pýcha, vzdor a sebeopanování. Aneb předmětem našeho pozitivního hodnocení je každý život a životní možnost, pokud to není negace života, nedostatek, slabost nebo její známka. Naopak nehodnotou je každá taková negace života a životní možnosti. O sobě hodnotný je člověk, to, co je v něm pozitivní, co k jeho lidské pozitivitě přispívá. O sobě hodnotné je volné vyžití takového života, tedy život a každá pozitivní životní činnost. To, co je o sobě hodnotné, je hodnotné esteticky.

Pozitivní estetické vcítění, čili estetická sympatie, jest takovou volnou vnitřní součinností, kdy „vcit'uji se beze zbytku a tím bez nebezpečí vnitřní nesvobody a nátlaku“, kdy jsem „cele v zažívání sebe sama, nebo cele v objektu, ve kterém se takto zažívám“, kdy „v souzvuku vlastního s cizím je stupňována a osvobozována má vlastní podstata“. „Cit krásy jest cit pozitivní životní funkce, kterou zažívám v kontemplaci objektu, je to objektivovaný cit přitakání sobě nebo životu.“ „Krásné je, při čeho pozorování má vlastní vnitřní podstata je potvrzena, stupňována, obohacena. Cit ošklivosti jest při pozorování objektu cítěný životní zápor.“

„Požitek krásna je objektivovaný požitek sebe sama nebo požitek objektivovaného vlastního já. Krása jest jako duševní život ve věcech. Avšak tato duševnost a ten život, jež nalézám uvnitř krásných věcí, je má vlastní osobnost.“ „To vnitřní jsem vždy já sám.“

KARL GROOS

uvádí druhou řadu teorie vcítění.

Estetické zažití není pasivním stavem duše; je to aktivní vybavení nebo vyobrazení vnějšího předmětu v mém vědomí, přičemž tento obraz řadou aktů v sobě konstruuji, činně v sobě okresluji daný předmět a krátce vnitřně jej napodobím. Tak napodobím v sobě vnitřní stavy Fausta, tancem napodobím hudbu, nitrným pohybem napobuji statické formy předmětů. Celé mé já napodobíc formy a objekty proniká je a vyzírá z nich, vdechuje jim lidskou duši a razí jim znak osobnosti.

K bližšímu vysvětlení tohoto vnitřního napodobení užívá Groos později James-Langovy teorie emocí. Podle této (tzv. fyziologické) teorie citové vzruchy pozůstávají z počitků procesů, jež dějí se ve vnitřnostech, v oběhu krve a ve svalstvu; periferní (smyslové) nebo centrální popudy, jsou-li dosti silné, zapříčiňují určité změny v oběhu krve, v sekreci, v dýchání atd., kteréžto změny uvědomujeme si pak jako emoci příslušnou k danému popudu. (Např. dle Langa obecné rozšíření cévstva se zvýšenou motorickou inervací uvědomujeme si jako radost; James uvádí spíše vyměšování moči a slin, počitky nervstva pneumogastrického atd.) V užití Groosově dochází i k emocím estetickým oklikou přes vnitřní orgánové počitky; vidím-li objekt, napodobím jej motoricky vlastním tělem, konstruuji jej z kinestetických počitků, ze svalových inervací a z pohybů očí; objekty emocionální (básně, hudbu) napodobím počitky orgánů vnitřních, hlavně zažívacích, inervace-mi mluvidel a dýchadel atd.

Proto motorický typus lidí je esteticky vnímavější. Toto organické „spoluzažití“ objektů vysvětluje se na základě prvotního pudu napodobovacího, jenž člověka nutká napodobit všechny formy vlastním tělem. Děje-li se toto motorické zažití jako „hra vnitřního napodobení“, volně a harmonicky, vzniká estetický požitek.

Sem lze bezprostředně zařadit teorii Dahmenovu (Bewegungs- č. Begleitungs- theorie). Dle něho úkolem estetiky není než zjistit vztahy mezi citem krásy a fyziologickými procesy, jimiž provázíme pozorované formy. Základní otázkou estetiky jest, kterými svaly provázíme cizí pohyby a formy a které z těchto svalových inervací jsou našemu organismu přiměřeny. „Zákony založené na dispozici našeho organismu určují naše estetické hodnocení. Jsou-li cizí pohyby toho druhu, že jich nemůžeme motoricky doprovázet, vzrušují v nás city nelibosti. Odpovídají-li naopak pohybovým zákonům našeho organismu, vzrušují v nás city krásy.“

Sem dále patří americká teorie sympatické reakce. Miss Ethel D. Pufferová vykládá tuto teorii na symetrických formách. „Existuje v nás instinktivní tendence napodobit viditelné formy motorickými impulsy... Impulsy dané symetrickou formou jsou pak speciálně v harmonii se systémem energií uloženým v našem bilaterálním organismu.“ Podobně Roswell Parker Augier. Při symetrii, ale i při rovnovážném dělení vzniká korespondující rovnost svalových inervací, jež uvolňují organické energie bilaterálně stejné. Psychickým doprovodem toho je cit rovnováhy, a tedy libost. Zde celkem nejde o bližší podrobnosti těchto teorií; nás tu zajímá jen fakt, že estetické vnímání dle amerických experimentálních psychologů děje se celým naším motorickým systémem a účastenstvím celé naší inervační organizace.

Konečně sem lze zařadit i fyziodynamickou teorii vcítění, jak ji vyslovuje Vernon Leeová (Miss Pagetová) a její spolupracovnice Miss Austruther Thomsonová. Ve svém spise Beauty and Ugliness popisují autorky prostorové vcítění (empathy) jako úhrn motorických inervací svalových, skutečných tělesných atitud, změn v dýchání a v rovnováze atd. Totiž existuje v nás nutnost vlastními svalovými akomodacemi napodobit formy, jež esteticky pozorujeme. „Vnímání forem uzavírá v sobě aktivní účastenství nejdůležitějších orgánů fyzického života a tím i stálou změnu v životních procesech.“ „Větší nebo menší líbivost uměleckých zážiků lze redukovat na odvislost vnímání forem ode dvou z našich nejdůležitějších a nejstálejších tělesných funkcí, dýchání a rovnováhy.“ Tak např. „rozšířený způsob vidění přináší s sebou nutně rozšířený způsob dýchání... a tím vzniká obecný počitek rozšíření existence“. Nebo „jakmile vidíme mimo sebe akomodaci rovnováhy, zdá se kyvadlo naší vlastní rovnováhy na své škále šíř se rozkyvovat, a toto rozšíření kyvů způsobuje počitek, jako by byly hranice

našeho bytí v každém směru posunuty a jako by bylo naší životní možnosti poskytnuto mnohem širší dějiště“. — Ve Francii příbuzné hledisko zaujímá Jean d'Udine svou teorií estetické synestézie. —

Všechny tyto motorické teorie přeměňují teorii vcítění jedním směrem: vcítění je stav fyzický a vzniká ze širokého účastenství tělesných funkcí. Viděli jsme, že Lipps mluvil výhradně jen o vcítění psychickém; síly, jež účastní se vcítění, jsou u něj čistě duchové, jsou to energie obsažené v temné části vědomí. Zde však hlavním dějištěm je náš fyziologický organismus. Ruku v ruce s tímto pojetím vystupuje i zvláštní koncepce estetické hodnoty: krásné ztotožňuje se tu s tělesnou příjemností, stává se např. pouhou pohybovou hodnotou (Bewegungswert). Tak dle Groose je všechno libé samo sebou estetické; „esteticky účinné jsou všechny libé smyslové i neproduktivní faktory, pokud jsou požívány jen pro svůj libý účín“. Dle Dahmena je libým, a tedy i krásným všechno, co obsahuje pohybové kvality. Pro Vernon Leeovou je objekt krásný, zesiluje-li vhodnými inervacemi příznivý stav celé naší fyzis. Ale dle téže autorky popud ke skutečnému tělesnému napodobení dávají spíše sochy a obrazy špatné. - Lipps a Paul Stern s největší rozhodností popírají účast naší fyziologické organizace v procesu vcítění. Jiní, jako Volkelt a Vernon Leeová připouštějí součinnost vnitro-tělových procesů jako zvláště vydatné usnadnění vcítění. Posléze třetí skupina, Groos, Dahmen a američtí psychologové (Pierce, Augier aj.) nemluví již o vcítění, nýbrž přímo o napodobení zevních objektů tělesnými pohyby.

To jest, tyto teorie nahrazují příliš centrální a téměř mystický akt vcítění, jak jej popisuje Lipps, intermediární funkcí těla. Instinktivně napodobíme viděné formy svými tělesnými pohyby a tím neživé formy naplnujeme lidským životem. Předpokladem této teorie jest, že naše pohyby jsou adekvátní formám, jež jimi napodobíme. Např. dle Santayany křivky působí nám libost tím, že pohyb očí, jímž je sledujeme, je přirozený a rytmický. Nyní však G. M. Stratton fotograficky dokázal, že existuje překvapující inkongruence mezi krásnými liniemi, jež vnímáme, a pohyby očí, jimiž je sledujeme. Pohyb oka, které sleduje co možná přesně obrys křivky, je velmi podivnou klikatinou, jež nikdy není dvakrát stejná. Dále při vnímání není na sítnici najednou celá křivka, nýbrž jen kousek po kousku, takže celá křivka na sítnici je složena z fragmentů postupně se superponujících. Z toho plyne, že adekvátní vjem křivky není dán ani pohybem oka, ani smyslovým dojmem na sítnici; obojí dává nám jen materiál, a je nutný ještě další centrální proces, než vznikne ve vědomí úplný vjem krásné křivky. Tedy „estetický dojem není nám dodán hotov a připraven smyslovým objektem, nýbrž je duchovou kreací“. Tak vystupuje tu právem centrální, spirituální kreace proti fyziologickému

napodobení předchozích teoretiků. Stratton sám je toho názoru, že estetická libost z jednoduchých forem je v těsné konexi s pohyby pozornosti a imaginace, s činností pochopování a sympatie, a teprve na třetím místě s proudem orgánových počitků. Tímto pojetím dostáváme se již zcela mimo půdu teorie vcítění.

B. Kontemplace, hédonismus aj.

Jako lze vcítění zhustiti ve Fichtovo slovo: požitek krásy jest sebepožitek, tak čistá kontemplace nalézá klasické vyjádření u Schopenhauera. Dle Schopenhauera krása je vykoupení od individua a vůle: v hluboké kontemplaci krásy zůstává jen čistý subjekt jako jasné zrcadlo objektu, „čistý subjekt poznání, prostý vůle, bolesti i času“. „Esteticky nazírající subjekt spočine ve fixní kontemplaci objektu mimo jeho vztah s jinými objekty, a ztrácí se v ní.“ Z moderních estetiků vyjádřil kontemplativní teorii nejnámenněji

OSWALD KÜLPE

Co je společno všem estetickým dojmům, ptá se Külpe, a který je obecný znak pojmu estetické emoce? Všem případům krásy je společno jen jediné: že budí libost. Ale čím se tato libost liší od rozkoši smyslových nebo od radostí intelektuálních a mravních? Obecně tím, že vztahuje se čistě a jediné na obsah představy, na její jakost. Proti tomu smyslové city (libé nebo nelibé) nejsou odvislé od toho, jak se nám popud jeví, nýbrž od způsobu jeho zasažení do organismu; jsou to city podnětové, označující, jakým (příznivým či nepříznivým) způsobem podnět podražďuje organismus. Libost původu intelektuálního nebo etického nevztahuje se rovněž na fenomenální kvalitu daného představového obsahu, nýbrž na jeho souvztahy (k našemu vědění, k následkům, k jiným lidem, k naší mravní osobnosti apod.). City estetické se však vztahují na předmět, jak se nám jeví, na jeho čistou fenomenální jakost; v nich tkvíme na obsahu představy beze vztahu k realitě. Tedy estetický dojem má hodnotu kontemplační. Ježto estetický poživatel lpí na pouhé jakosti představy, jak se mu jeví, nemůže nic získat ani ztratit jejím vztahem na reálné předměty, např. její užitečností, skutečností atd. Tento poměr jest původním postavením subjektu vůči světu. V estetickém dojmu uskutečňuje se původní naivní jednota zkušenosti, pro kterou celý svět je uzavřen v rozmanitosti citů a

představ, kdy není ještě noetického rozlišení světa zevního a vnitřního, objektivního a subjektivního, skutečnosti a světa zdání. Tato konkrétní jednota vědomí uskutečňuje se při každém ponoření do krásna.

Tato koncepce jasněji vysvitne ve srovnání se vcítěním. Ve vcítění koncentruji a shrnuji své já a promítám svůj subjekt ven do předmětu, aktivně jej oživuji, pronikám a prodchnu jej svým já; tak prožívám a uvědomuji si svou vlastní individuální, energickou, realizující a činnou osobnost. Naproti tomu kontemplaní, intuitivním zahleděním, vznáším se nad roztržením subjektu a objektu; svět jeví se mi jako čistá fenomenální kvalita, jež je současně a nerozdílně fenoménem mého já i jevem zevní reality, je-li tu vůbec nějaká objektivní skutečnost; já a zevnost splývá na okamžik v konkrétní jednotu. Vcítění je identita, kontemplanice je jednota, je ztrátou osobnosti nebo rozplynutím, indifferenciací „já“. Vcítění je zosobnění objektu, kontemplanice je odosobnění sebe; vcítění je subjektivní aktivita promítnutá ven, kontemplanice je subjekt-objektivní prvovědomí s vyloučením vůle a činnosti. — Tak např. stav hudební kontemplanice líčí Lionel Dauriac takto: „Zapomenout se, aniž bychom ztratili vědomí existence, ztratit vzpomínku na sebe, aniž bychom zapomněli kteréhokoliv já; více než to: zahalit nedávný svůj život mrakem, a přece se cítit žít a být spokojen životem, hle, co moudří hledají v hudbě.“

Od tohoto pojetí kontemplanice relativně neodvislá je Külpova intelektualistická teorie asociační, kterou Külpe přejímá od Fechnera. Totiž každý estetický dojem má dvě složky: percipovanou čili bezprostřední, jež je direktním vjemem daného předmětu; a reprodukovanou, doplněnou ze zkušenosti čili asociovanou. Tento reproduktivní faktor pozůstává v přičlenění „apercepční masy“, totiž vzpomínek a volných reprodukcí k přímému smyslovému dojmu objektu. Čistého direktního faktoru bez asociací ve svém vědomí vůbec nenalzáme; direktní faktor je stálým motivem k vystoupení reprodukcí.

V této teorii tvořil by akt vcítění jen nepatrnou složku procesů asociačních. Vcítění je v podstatě teorie nativistická (u Lippse vůbec, u Groose vrozený pud motoricko-imitativní), kdežto asocianismus je naopak teorií empirickou.

FECHNER

Každá věc, kterou vnímáme, praví Fechner, je duchově charakterizována rezultantou vzpomínek na všechno, co se k ní nebo k příbuzným věcem během dob připojilo. Neboť nevidíme věci jen smyslným, nýbrž i duchovým okem. To, co vidíme smyslným okem, nazývá Fechner direktním faktorem; všechny vzpomínky, byť sebeneznatelnější, i s city, jež je provázejí, splývají v jediný citový dojem, ve faktor asociativní, jenž opět těsně splývá s direktním dojmem. Tak zlatá koule, oranže a dřevěná koule žlutě natřená mají direktní faktor přibližně stejný; avšak k oranži asociujeme vytoženou krásu a slunné kouzlo Itálie, a zlatá koule budí v nás „kalifornskou úctu“ představami paláců, livrejů a koní. Tak vystavuje Fechner asociativní princip, jenž zní: „Podle měřítka, jak se nám líbí nebo nelíbí, nač si při nějaké věci vzpomínáme, přispívá ta vzpomínka momentem líbení nebo nelíbení k estetickému dojmu věci, což může vstoupiti s jinými momenty vzpomínky a direktním dojmem ve shodu nebo v rozpor.“

Nemůže ovšem být sporu o tom, že každý dojem stává se středem nespočítatelných asociací. „Neboť duše není nepopsaný list, na nějž padá nový obraz, nýbrž je plna latentních nálad a reziduí... Je velmi pochybné, byl-li by čistě objektivní (čili direktní) dojem nejvyšším dojmem uměleckým. Pro zcela silný estetický účinek není nejlepší půdou zcela nezaujatý, neutrální stav duše.“ (Müller-Freienfels, Die assoziativen Faktoren im ästh. Geniessen, 91-92.) Avšak naskytá se otázka — Fechner nikterak si jí nepoložil -, zda všechny asociace bez rozdílu patří do čistě estetického požívání. Mohu třeba mít zcela zvláštní a ryze osobní pohnutku k zalíbení na něčem, co stěží má estetickou hodnotu. A skutečně, bylo učiněno už více pokusů rozhodnouti tuto otázku: které asociace legitimně patří do estetického zažívání, a které je dlužno teoreticky vyloučiti jako mimoestetické.

Külpe určuje konstitutivní estetické asociace trojím směrem: 1. Asociace musejí tvořit s přímým dojmem zřejmou jednotu, 2. musejí mít kontemplativní hodnotu a 3. musejí být s direktním faktorem v přímé a jednoznačné souvislosti. Ostřejší dle mého mínění rozlišení estetických asociací podává Gustav von Allesch: 1. Jen ty k daným jevům připojené intence patří k nazírání, které v nich také nalézají splnění, a jen potud, pokud je nalézají. Tím vylučují se osobní vzpomínky a zážitky, etické principy atd. Toto určení je objektivní. 2. Jen ty doplňky patří k nazírání, které mají vliv na zalíbení v předmětu, a sice účinky pozitivní i negativní. To je subjektivní určení.

Nejjednodušší a nejpozitivnější rozlišení estetických a mimoestetických asociací v požitku je rozlišení objektivní: estetické asociace jsou ty, jež mají svůj protějšek v některých

objektivních znacích krásného předmětu. Tak J. Showeross praví: Asociace jsou nezbytné k pojetí formy, jen pokud odpovídají aktuálním konexím věcí ve skutečnosti. Umělec hledí vzbudit jen ty asociace, jež jsou přirozeně a inherentně vázány k objektům; tyto asociace jsou založeny na objektivní a nutné konexi věcí. „Asociace jsou užitečný, ba nezbytný služebník; ale sluha, jenž jednou připuštěn k privilegiím pána chtěl by substituovat chaos a iluzi namísto pravého a spořádaného náhledu.“ Objektivní kritérium znamená zároveň pokrok k objektivní estetice, tj. k estetice uměleckých děl. —

HÉDONISMUS

1. Fechner

Hédonismus není samostatnou teorií estetickou, nýbrž jen zvláštním druhem hodnocení. Podle hédonického pojetí vyznačují se estetické city substanciálně tím, že jsou libé. Proto hédonikové nerozlišují příjemnost a krásu; obé jest estetické a liší se od sebe jen stupněm. Filozoficky může hédonismus znamenat různé koncepce: univerzální endaimonismus jako u Fechnera, vitalistický naturalism jako u Guyaua, nebo jistý egoism jako u Karla Langa. Společno hédonikům je, že velmi zjednodušují atitudu subjektu vůči kráse: já je tu prostě požívající, radující se a ukájené, nedávající místa metafyzickým a psychologickým problémům o subjektu a objektu, o původní nebo konečné identitě atd. „Noetické rozdělení na subjekt a objekt“ je tu velmi prostě převedeno v rozdělení na požívajícího a na požívané, tedy na poměr velice naivní a srozumitelný. —

Fechner definuje krásu: „Krásné je vše, na čem nalézáme vlastnost, že bezprostředně, bez reflexe a bez následků, budí zalíbení v nepříliš malém stupni a v čistotě poměrně značné.“ V užším smyslu krásné je jen to, co budí libost vyšší než jen smyslnou; a v nejužším smyslu to, co se líbí právem. Ale libost je také účelem dobra. „Dobré v nejširším smyslu je vše, pokud s ohledem na neurčitý okruh souvislostí a následků je předpokládanou podmínkou spíše libost než nelibost, nebo prostředkem nelibost spíše odvrátit než přivodit. V užším smyslu dobro existuje potud, pokud člověk ze smýšlení a ve smyslu pravidel jedná tak, aby podporoval spíše štěstí ve světě než nelibost. Tedy dobro i krása spadají pod princip eudaimonický. Předpoklad proti eudaimonismu vyplývá jen z nesprávného smíšení eudaimonismu

subjektivního čili egoistického, jenž je právem odmítán, a eudaimonismu objektivního čili univerzálního, o němž zde jde.

Mezi příjemností a krásou není tedy rozdílu než co do výšky požitku, jež je relativní. - Všechny estetické principy, jež Fechner stanoví, jsou principy hédonické: princip estetického prahu (dojem musí dostoupiti jisté intenzity, aby budil libost), princip estetické pomoci čili stupňování (více slabých dojmů ve spojení snadno překročí práh libosti), princip jednotného spojení rozmanitosti (aby se člověk mohl se zalíbením receptivně zaměstnávat nějakým předmětem, musí v něm nalézt jednotně sepnatou mnohost), jakož i další principy shody, jasnosti, cviku, otupení, zvyku, přesycení, střídání a míry atd. Zkrátka v celé své estetice Fechner nebere v počet než city čisté a pouhé libosti. „Nejlepší vkus je ten, při němž celkem vychází to nejlepší pro lidstvo.“

Hédonická zčásti je i anglická pozitivistická estetika. Tak Henry Rutgers Marshall soudí, že jediná správná cesta estetiky je hédonický formalismus. Lišit krásu a příjemnost není dobře možno; spíše je správně zdůraznit konexi obého. Jedinou charakteristikou estetické slasti je permanence, kdežto každá jiná libost je prchavá. Co je trvale libé, je estetické; estetická oblast je relativně trvalá oblast libosti v reprodukci. - Libost vůbec pak je určena tak, že pozitivně libé je vše, co je příčinou větší psychické plnosti, než je produkována obyčejně.

2. M. Guyau

Základní tezí Guyauovou je: „Princip umění je v samotném životě.“ Vše, co je projevem života nebo co život podporuje, je krásné: smyslnost i užitečnost, potřeba i žádost, život mravní a konečně umění; to vše jsou elementy krásy a života, obého v jednom a zároveň.

Každý předmět, který je užitečný, je krásný, neboť uspokojuje naši inteligenci, jež poznává, je-li dobře přizpůsoben svému účelu. „Rádi nalézáme ve věcech projev své inteligence a stopu své superiority;... předmět, jenž stále zdá se připraven, aby nám prokázal službu, aby nám udělal radost, nemůže se nám nezdáti krásným.“ Rovněž krásné je vše, čeho potřebujeme; neboť „není rozkoší intenzivnějších, než jsou ty, které odpovídají uspokojení vitálních potřeb“. Dýchat je rozkoší. „Široce vydechnout, cítit, že naše krev se očišťuje ve styku se vzduchem a celý náš rozváděcí systém nabývá činnosti a síly, to jest radost téměř opojná, již

je nesnadno odepřít estetickou hodnotu.“ I funkce tělesné výživy oplývá estetickými emocemi. „Cit obnoveného života tryskající ze dna bytí, pocit krve, jež tepleji probíhá údy, probuzení života přímo uchopeného vědomím, - to vše zřizuje pravou a hlubokou harmonii, jež má svou krásu. - Ve stavu zdraví, když nasloucháme v hloubi sebe, slyšíme vždy jakoby tichý a sladký zpěv: cítit se žít, není-liž to základem všeho umění jako vší rozkoše?“ Ještě větší je estetický dosah lásky. „Superiorní krása je vždy krása ženy ... Láska, věřte mi, je víceméně přítomna v hloubi všech hlavních dojmů estetických.“ Úhrnem „potřeba a žádost jsou primitivním kritériem estetickým. Abychom poznali genezi citu estetického, je zapotřebí znáti historii tužeb a potřeb lidských.“

Od potřeb a tužeb nelze odloučit tendenci realizovat je; tedy i akce, činnosti a realizace patří do emoce estetické. „Spartané hlouběji cítili všechny krásy veršů Tyrteových, Němci Körnerových nebo Uhlandových, když tyto básně je vedly do boje; dobrovolníci Revoluce nebyli pravděpodobně nikdy více dojati Marseillaisou než v tom dni, kdy jedním dechem je pozdvihla na pahorky Jemmapské.“ Vrchol umění je, stane-li se takto skutečností. Fikce jest jen nedostatkem a omezením umění, nikoliv podmínkou jeho. „Život, skutečnost, hle pravý účel umění; je to jen jakýsi druh zakrnění, že nedospívá až k němu.“ „Kdyby lidské umění mohlo produkovati živé bytosti místo líčiti život,... stalo by se tím, čím usiluje být, jakýmsi druhem vychování přírody; jeho předmětem bylo by učinit přírodu krásnější a šťastnější.“

Viděli jsme tedy, že vše, co je vážné a užitečné, co je reální a živé, může se státi krásným; a sice krásno projevuje se v pohybech, smyslech a citech. Prvním charakterem krásy pohybů je síla, druhým harmonie, rytmus, řád, to jest adaptace pohybu k jeho prostředí a k jeho účelu. Nikoliv hra, nýbrž práce je krásná. „Drvoštěp útočící na dub a pozdvihující širočinu svými napjatými svaly může budít téměř cit vznešenosti.“ — Avšak pohyby nesou se k cíli, a tento cíl je něco morálního; tak krása lidských činností ústí v identitu dobra a krásy. „Bytost je tím morálnější, čím je schopnější hluboce cítit emoci estetickou.“

Všechny naše smysly jsou schopny dodávat nám emoce estetické. Znak krásy můžeme nalézt i v teple i ve chladu; sametovost, hedvábnost, hladkost, měkkost, dále vůně a chutě, to vše jsou velké a pravé estetické hodnoty. Mohou-li tedy všechny smysly probudit estetickou slast, v čem záleží estetická emoce? Dle Guyaua specifická slast estetická záleží v rozšíření, v jakési rezonanci smyslového počítku skrze celou naši bytost a zvláště skrze inteligenci a vůli. „Jest to akord, harmonie mezi počítky, myšlenkami a city. Emoce estetická má základem příjemné počítky; ale tyto počítky otrásl celý systém nervový: staly se ve vědomí zdrojem myšlenek a

citů. Přejít z izolovaného tónu v akord, ojedinelého hlasu v symfonii odpovídá přechodu jednoduchého počítka v estetickou emoci. Je to jakýsi timbre počítka, do něhož má být umístěna krása.“

Rezultát tedy jest, že krása je v zárodku uzavřena v příjemnu, jako ostatně i dobro. „Ježto příjemnost lze redukovat na vědomí nestísňeného života, tam také můžeme nalézt pravý princip krásy. Žít životem plným a silným jest již estetické; žít životem intelektuálním a morálním, to jest krása povznesená k svému maximu a to je zároveň nejvyšší rozkoš. Příjemnost je jako světelné jádro, jehož zářivou aureolou je krása; ale každý zdroj světelný hledí zářiti a každá rozkoš hledí stát se estetickou. Rozkoš, jež zůstává jen příjemnou, tak říkajíc je zakrnělá; krása naproti tomu je jakousi vnitřní úrodností.“ Krása jest „percepce nebo činnost, jež podněcuje v nás život ve všech třech formách (senzibilitě, inteligenci a vůli) a vzbuzuje libost rychlým uvědoměním této obecné stimulace. Krása, jsouc redukována na plné vědomí sama života, nemůže vylučovat ani potřeby, ani užitečnost; je výrazem života vůbec, a potom života inteligentního a vědomého; nejsouc zdaleka něčím mimo naši podstatu, jeví se nám spíše jako rozvinutí naší bytosti a květ života. Umění jedním slovem je život, a vyšší umění je vyšší život. Umění jest koncentrovaný život.“

3. Karl Lange

Dle Karla Langa úloha estetiky je čistě fyziologická, to jest, estetika má zkoumat, jakými procesy dějí se v nás stavy požitku. Požitek nelze definovat jinak, než že je to stav, jehož hledíme dosáhnout. Požitek sám děje se cestou nervovou, hematogenní nebo mechanickou; ve všech těchto případech pozůstává jen ve změnách oběhu krevního, v tzv. vázomotorických procesech, jako jsou rozšíření, stažení a křečovitě pohyby cévstva se spojenou s tím zvýšenou, sníženou nebo zastavenou inervací motorickou. City jsou totožny s těmito aktivními pohyby cévstva, čili mimo tyto pohyby není vůbec citů. (Langova teorie.) Všechny afekty, všechny pohyby vázomotorické mohou být zdrojem libosti: radost i hněv, úzkost i strast a hlavně extáze. Hlavní prostředky požitku jsou střídání, jež odstraňuje únavu a otupění, a pak sympatie, to jest vrozený pud napodobovací, jenž je příčinou nakažlivosti posuňků (např. zívání), ale dále i afektů. Vidím-li totiž člověka v afektu, vyvolají jeho pohyby ve mně tutěž vázo-motorickou inervaci, a tedy týž afekt, jenže bez rizika, s nímž je opravdová emoce

spojena. Cestou sympatie je člověku možno kdykoliv bez nebezpečí uvést se ve stav afektu a afektivního požitku.

Lidská spotřeba požitku nikdy nenašla plného uspokojení v přírodě, a proto vynalezeno jest umění, aby buď střídáním, nebo vzbuzením sympatických citů nebo obdivem krylo tuto nesmírnou žádost. Tedy dle Langa veškero umění je circenses; jeho úkolem je budít v nás všechny vášně, ale bez rizika, a roznítit nás kterýmkoliv afektem, aniž bychom jím byli stráveni. Estetické žití jest řízení po požitku a po vzrušení, a k tomu jsou všechny prostředky stejně dobré. „Všechny slohy jsou stejně dobré, každá forma je stejně krásná,“ obsahuje-li jen dosti střídání. Zde již není počátkem všeho požívání egocentrismus jako u Lippse, nýbrž nezastřený egoismus. Ale kdybychom toto pojetí postavili do sebekrásnějšího osvětlení, kus své pravdy má a je s ním spokojeno.

KAARLE S. LAURILA

Estetické city neliší se obsahem od kterýchkoliv jiných citů a nejsou ani podstatně určeny libostí; ale specifičnost estetického chování záleží v tom, že předmět esteticky pozorovaný vybavujeme ze všech životních vztahů praktických i teoretických, takže zažíváme jen bezprostřední vlastní hodnotu jevu. To jest, estetické city jsou určeny tím, že jsou to čisté city, že prodléváme v citovém dojmu a citové hodnotě jevů, ať jsou libé, nebo nelibé, bez praktických účelů a bez vůle i vztahů. Aby se nám předměty zdály estetickými, musejí být pozorovány pro sebe a v sobě, dlouze, a pozorovatel musí se pasivně oddat jich účinu na sebe a zvláště na své city; neboť jádrem estetického života jsou city.

Úkolem umění je sdělení hodnotných citů; proto vylučuje Laurila z umění vše, co slouží jen ukojení pudu zdobivosti, např. i architekturu. Umění může na naše city nakažlivě působit jen tenkrát, když cit v něm vyjádřený je legitimní, motivovaný a v každém směru oprávněný, jako třeba neestetická je anakreontická píseň pro nepijáka nebo pro pesimistu.

Tak Laurila vyslovuje velmi obyčejnou věc: že totiž poživatel je citově omezený. Je-li vše estetické prostě citové, pak náleží estetickému chování i veškerá úzkoprsost, jež inheruje právě citovému životu člověka. To znamená, že estetický požitek je vůbec velice relativní. —

WILHELM WUNDT

Činnost umělecká dle Wundta stojí uprostřed mezi řečí a mýtem: je pokračováním výrazových pohybů a vyjadřováním mytických obsahů. — Předpokladem kolektivní psychologie vůbec jest, že duše národa vykazuje tytéž obecné a psychické funkce jako duše jedince. Duševní funkce jedince, jež je základem vši umělecké činnosti, tedy i požívání, je fantazie. Do oblasti fantazie počítá Wundt všechny psychické jevy, v nichž projevuje se produktivní činnost, lhostejno zda reprodukuje dřívější duchové obsahy nebo novotvořící ze starých elementů nové komplexy. Už obyčejný smyslový vjem je pln imaginačních produktů. „Hlavní faktory fantazie jsou city a počítky z našeho nitra, jež splývajíce se vzrušeními vybavenými samotným objektem přenášejí naši vlastní, přítomným dojmem vzbuzenou činnost zpět do objektu a tak mu dávají jeviti se, jako by byl činný a oživený. Kdyžtž tento život má zdroj v citech pozorovatelových, účastní se jeho vlastního života. Pozorovatel cítí se zajedno s objektem, a tento cit jednoty stupňuje se tím více, čím živěji jsou vzrušeny typy spolupůsobením svých faktorů a asimilujícími vlivy reproduktivních elementů.“ Tedy zvláštní podstatu fantazie lze uvést na tři principy duševního dění: První je princip oživující apercepce, jenž zahrnuje vcítění, tj. vlastnost, že vlastní já pozorovatelovo je promítáno do objektu tak, že pozorovatel se s objektem cítí v jednotě. Druhý princip jest moc asimilace zvyšovati city: reproduktivní elementy splývajíce s dojmem vždy podstatně zesilují intenzitu citů. Třetím principem konečně jest samočinná účinnost vědomí, jež je podkladem tvořivé fantazie, a tedy i umělecké produkce.

Jak viděti, obsahuje tato druhá třída, shrnutá pod názvem kontemplace, hédonismu a příbuzných teorií, koncepcí velice, ovšem ne diametrálně různé. Společno všem těmto teoriím je, že schází tu směr na aktivní já, že schází tu jakýsi dynamismus, jenž vyznačuje vcítění. Estetický subjekt je tu (s jistou výhradou u Guyaua) jistě vůleprostý, kontemplativně se chovající subjekt. Jinak ovšem vlastní nebo čistou kontemplaci bylo by nutno ohraničit mnohem úže.

C. Intuice a výraz

Od počátku estetického myšlení rozeznává se krása tělesná nebo vjemová a vnitřní čili duševní. V 19. století tato stará podvojnost došla principiálního vyjádření sporem mezi

estetikou obsahovou a formalistickou, mezi idealisty a herbartovci, mezi Lotzem a Zimmermannem. Dle Lotze formy mají hodnotu jen skrze v nich obsažený odkaz na absolutně hodnotné, na ideu, na obecné zákony a řád světa nebo na nejvyšší cíl všeho bytí; dle Zimmermanna krása leží ve formách, jež jako takové jsou absolutně hodnotné. V moderní estetice se ovšem tato podvojnost značně přesunula; nemluví se již o absolutním obsahu ani o absolutních formách, nýbrž o faktoru direktním a asociovaném, o smyslových datech a o vcítěném obsahu. Přesto však každá teorie po svém způsobu luští poměr mezi intuicí čili smyslovým faktorem, a výrazem čili duchovým faktorem.

Tak teorie vcítění je z tohoto hlediska radikálním pokusem o zjednodušení celé otázky. Jest jen intuice, ale ovšem akt intuice je tu rozšířen a posunut hluboko dovnitř; zde nevnímám jen smysly, nýbrž celou psychofyzickou organizací svého vitálního já. Ze svých pohybových představ a svého vnitřního konání (Lipps) nebo z motorických inervací ve svalech a orgánech (Groos) rekonstruuji nebo uskutečňuji estetický objekt v sobě a teprve tím jej vnímám, ne smysly, nýbrž širokou životní vlnou svého „celého já“. Až potud celý proces je vlastně intuicí; co následuje, je už jen promítnutí mého zažitého života do předmětu, oduševnění, kterýžto proces už mnoho nového k mému dojmu nepřidává. Tedy výraz mizí v intuici.

Naproti tomu teorie asocianistická omezuje intuici na zcela úzký akt vědomí, na direktní faktor, to jest na úplně čistý smyslový dojem optický nebo akustický; vše, co pokládáme za výraz, je apercepční masa obklopující čistý dojem smyslový, takřikajíc celé empirické já unášející s sebou nový vjem. Intuice je jen malá ploška, k níž volně přisedá široký duševní obsah.

V obou těchto teoriích je zdůrazněno, že obsah je čistě mou vnitřní věcí, mým subjektivním životem, což je psychologicky ovšem samozřejmo; ale přesto mohu položit větší důraz na to, že duchový obsah, jež postřehuji, je intencionálně vložen do předmětu, že předmět sám o sobě vyjadřuje něco duševního, zkrátka že tento obsah není jen výrazem mého života, nýbrž výrazem nějakého života mimo mne, umělce nebo kultury.

Tak např. J. Showeross definuje krásu: Krása je kvalitou objektu, je smyslovým nebo hmotným výrazem nehmotného obsahu. Cílem umělce, jenž produkuje takové předměty, je sdělovat takové zkušenosti, jichž se jiní dovedou účastnit, to jest cítit je a žít v nich. Tedy sdělený obsah má jakousi objektivitu, je objektivním výrazem. Toto stanovisko mnohem důsledněji vyslovil

K. HEINRICH VON STEIN

Dle Steina estetika je naukou o citu. Nitro člověka individuálního je ovšem nezbádatelné. „Ale jsou velké projevy citu, jež umožňují estetiku, totiž umělecká díla; v nich cit je vyzdvižen z oblasti jen individuální a momentánní. Jako beze slov není logiky, není bez uměleckých děl nauky o citu. - Estetika stává se vědou o citu tím, že je naukou o uměleckých dílech.“ „Umění je životní projev činného člověka; není opakem skutečnosti, nýbrž spíše specifickou, ideálně lidskou formou skutečnosti.“ Umělec má vyjádřit vnitřně lidské, přivést duši k názornosti; jeho dílo jest projevem jeho individuality. „V tomto vyšším smyslu umění je dechem duchového života.“ Práfenomémem umění je výkřik z těžkého sna; avšak umění není jen projevem, je i sdělením; jím zřizuje se ideální společenství básníka s dušemi, jež mu rozumějí. „Sdělení je životním dechem lidské společnosti.“

Stein stále znovu opakuje: Umění je výrazem citu. „V souvislosti duševních skutečností má umělecké dílo význam objektivní,“ a tedy i výrazu náleží objektivní význam; naivně i filozoficky, za uměleckým výrazem nalézáme vždy někoho, kdo je mimo nás a projevuje se nám; nebo kdo se k nám obrací a sděluje nám něco z hloubi své duše. Avšak ten, kdo se takto projevuje, není jen tvořící jedinec, nýbrž člověk vůbec, sama lidskost; neboť „velké individuality jsou nadosobní, umění je nadjedinečné“. Ovšem Steinovi není tato nadosobní lidskost metafyzickou realitou; spíše myslí na lidské kolektivity, jichž výrazem je umění. „Cítění jedince a doby,“ praví, „tvoří jedno tkanivo sem a tam probíhajících vláken, z nichž s nutností vzniká textura, technika uměleckého díla. Je potřebí člověka komplementárního ku své době, aby byla poznána tato nutná technika a vzniklo umělecké dílo.“ V tomto smyslu umění podává „dějiny lidské duše“.

JONAS COHN

Cohnova Obecná estetika vybudována je na půdě Kantova kriticismu. Dle něho estetika má zkoumat zvláštní druh hodnot, jež vládou v krásnu a v umění; tedy estetika je kritickou vědou hodnot. Mezi ostatními hodnotami jen bezprostřední zážitek, to jest intuice, může mít estetickou hodnotu. Ale předem je nutno rozdělit hodnoty vůbec na konsekutivní, jež jsou

hodnotami toho, co nám k něčemu pomáhá, co je prostředkem k nějakému účelu, a na hodnoty intenzivní, jež náležejí věcem, které ceníme pro ně samy. Intenzivní jsou hodnoty logické, etické a estetické; avšak pravda není pravdou o sobě, nýbrž v souvislosti se soustavou pravd, kterou jmenujeme věda nebo světový názor; dobro je dobrem v souvislosti s cílem mravní vůle; ale krásná věc je krásnou sama o sobě, ve své jednotlivosti. Tedy intenzivní hodnota krásna je imanentní čili čistě intenzivní, kdežto hodnoty logické a etické jsou transgredientní. Druhé určení estetické hodnoty jest, že krásno má Forderungscharakter, což lze snad přeložit: kategorickou, imperativní či závaznou hodnotu nebo obecnou platnost, podle Kanta subjektivní obecnost a nutnost. Zkrátka znamená to, že krásno nás do jisté míry zavazuje, abychom je uznali za hodnotu; nemusíme, ale máme je uznat. Tato věta je ovšem těžko dokazatelná, a Cohn vytýká Kantovi, že pokusil se podat důkaz logickým, nikoliv estetickým pojmem subjektivní účelnosti krásy, že totiž krásna je účelnost předmětu pro naše pojetí rozumem, že krásné věci podávají se našemu rozumu snadno a bez odporu, v pouhé hře poznávacích sil. Nelogické imperativní hodnoty, jako hodnota krásna, lze dokázat jen tím, že jisté oblasti našeho života a naší kultury jsou odvislé od jejich uznání. „Krásno by se bez normativní hodnoty identifikovalo s příjemností, a komu se tento důsledek zdá absurdní, musí principiálně uznat imperativní charakter krásna.“

Avšak v tomto postupu zůstává nevyřešeno, jak se čistě intenzivní intuice může stát normativní hodnotou. Proto Cohn klade hypotézu: Intuice může nabýt závazné hodnoty, je-li pojata jako výraz vnitřního života. Tím dostáváme estetickou trojčlennost: především vnitřní život, jenž se projevuje, dále značku, skrze niž se projevuje (konkrétní případ krásna) a konečně druhou cítící bytost, poživatele, jenž pojímá výraz jako výraz. „Chováme-li se naivně, připisujeme cizí bytosti všechny účinky, jimiž na nás působí, jako vlastnosti jejího nitra“; a ovšem ve svém požitku chováme se zpravidla naivně. To, co je v díle výrazné, jest projev umělce. „Umění je projev osoby, ale jakožto projev má samostatné bytí.“ Z hlediska sociálního estetický obsah je sdělením; tak můžeme pojímat vše estetické „jako médium vševzájemného porozumění, jako prostředek a řeč, jíž naše duše nejčistěji a nejvolněji k sobě mluví“. Teprve jako sdělení náležejí estetické hodnoty do kulturní souvislosti nadindividuálních hodnot.

Služba jedince v kulturní práci rozšiřuje jej přes jeho úzkou individualitu a vřazuje jej do velké souvislosti, takže ztrácí svou temnou nahodilost. Avšak pro něj sama ztrácí se tato souvislost a její smysl, ztrácí se mu účelnost a stává se vnějším nátlakem. Z této bídy pomůže mu jen to, rozšířit se přes sebe v čistě intenzivní intuici a bezprostředně cítit, co nemůže

dosáhnout myšlením a konáním: forma a velikost kulturní souvislosti zjevují se mu bezprostředně v estetické intuici.

Existují estetické výrazy, jichž jsme všichni účastníky: formy života, živoucí formy jako řeč, kultus atd. Živoucí formy přeměňují kulturní úkoly a společenstva v esteticky zažitelné útvary; jsou nutným výrazem kulturního společenství, bez nich by nebylo obecnosti. — Jsou to právě umělecká díla, jež dovolují, aby se kulturní společenství rozšířilo v prostoru a čase a hlavně s minulostí. Mezi uměním a životními formami je přímý a těsný vztah. —

BENEDETTO CROCE

Estetika v definici Croceově je vědou o výrazu, jako dle Steina naukou o citu. Podstatný rozdíl Croce od Steina je ten, že Croce estetiku intelektualizuje, čině z ní teorii jistého druhu poznání, a sice intuitivního poznání na rozdíl od logického. „Lidské poznání je dvojího druhu: jest buď intuitivní, nebo logické; poznání fantazií, nebo poznání rozumem; poznání jednotlivostí, nebo poznávání všeobecnosti; poznání věcí, nebo poznání jejich vztahů: krátce poznání je buď tvůrcem obrazů, nebo tvůrcem pojmů.“ Intuice není jen vnímání skutečnosti, nýbrž je tvořivou asociací čili syntézou, to jest duchovní činností. „Duch (intuitivně) nazírá jedině činností, formováním, vyjadřováním.“ Odtud dospívá Croce ke své ústřední myšlence: „Každá pravá intuice jest současně výrazem. Intuitivní činnost nazírá potud, pokud vyjadřuje.“ Výraz je dle Croce jen vyšším stupněm jasného a konkrétního poznání. „Každý se může přesvědčiti, jak jasně je si čeho vědom, jedině pokud dovede sám sobě formulovati své dojmy a své počítky.“ Intuitivní poznání je poznání výrazové. „Intuice liší se od toho, co cítíme a trpíme, od vlny nebo proudu počítkového, od psychické látky, jsouc formou: a tato forma, toto přivlastnění jest právě výraz. Nazírati znamená vyjadřovati; a nic jiného než vyjadřovati.“

Přijmeme-li tuto základní myšlenku totožnosti názoru a výrazu, rozevírá se další nauka Croceova před námi jako vějíř. Umění je totožné s intuicí, je výrazem. Každý člověk se nějakým způsobem vyjadřuje, tedy jest básníkem. „Krása jest podařený výraz, nebo lépe, výraz o sobě, neboť nepodařený výraz není vůbec výrazem.“ S touto teorií výrazu souvisí Croceovo relativistické a historické pojetí krásy. „Krása není nic, co leží mimo estetickou aktivnost.“ „Všechny značky (výrazů) jsou do jisté míry konvenční, to jest jsou historicky

podmíněny.“ Proto výtvořiny minulosti zůstávají nám němé, kde vymřela tradice. Odtud plyne důležitost historické kritiky v literatuře a umění. „Bez tradice a historické kritiky byl by neodvolatelně ztracen požitek ze všech, nebo téměř ze všech uměleckých děl, stvořených kdysi lidstvem.“ Důležité je, že estetické jevy podléhají jak zkoumání psychologickému, tak historickému, že estetické výrazy jsou nejen fakty individuálními, nýbrž i historickými; to otevírá možnou (ale Croce m podrobněji nestanovenou) metodu estetiky jakožto „všeobecné lingvistiky“. Lingvistika, vykládá Croce, má předmětem výraz, jenž jest jevem estetickým; tedy obecná lingvistika čili filozofie řeči a filozofie umění nutně splývají v jedinou filozofii, v estetiku, jež je vědou výrazu. -

Této třetí skupině je společný jistý směr k objektivismu: Steinovi stala by se estetika vědou o citu, pokud je vyjádřen silnými individualitami; Cohnovi byla by estetika vědou o nadindividuálních hodnotách, jež se projevují kulturními společenstvy; Croceovi stala by se estetika generální lingvistikou čili srovnávací vědou o výrazu. Tak zde je vlastně opouštěna půda subjektivní estetiky čili psychologie estetického požitku a přechází se k estetice objektivní.

D. Zdání a skutečnost

Ve všech estetických teoriích je filozoficky zajímavě nalézt jakýsi dualismus a zároveň snahu překlenout jej. Tento dualismus lze determinovat různě, ba zdá se, že není to jen jeden dualismus, jenž činí oblast estetického požívání tak těžko prozkoumatelnou. Jsou to dualismy subjektu a objektu, intuice a výrazu, skutečnosti a zdání, jež stěží lze uvést na jediný duální princip. Je otázkou, je-li vůbec účelno stavět tyto dualismy; avšak jsou-li již postaveny, je přirozeno, že filozofové mají snahu zrušit je a nalézt jednotný princip výkladu. Tak popsal jsem již identifikaci objektu a subjektu ve vcítění a v teorii kontemplanace; sjednocení intuice a výrazu v já vitální m nebo v já empirickém; a co se týče skutečnosti a zdání, teorie vcítění a kontemplanace zřizují jednotu obého v jednotě „ideální reality“ nebo subjektivní skutečnosti.

Ve všech těchto případech oblast, ve které se ruší veškerá dualita, je jediná: je to „celé já“, subjekt jakožto jednota, ať již je to subjekt vcitující se, nebo kontemplanující. Jakkoliv tato konkrétní jednota vědomí je psychologicky nesporným a stálým faktem, přece má v estetickém užití své stinné stránky; neboť intervenue-li v teorii estetického požívání nakonec

toto celé já jako poslední princip výkladu, děje se výklad něčím nevyložitelným a nerozložitelným, jakousi autoritou shora. Teorie vcítění je vůbec založena na iracionální koncepci takového ústředního já, a když např. Külpe vedle svého pojetí čisté kontemplace podává analytický a méně filozofický výklad asocianistický, nemůžeme si zakrýti diskrepanci, která je mezi ojedinělými, atomistickými asociacemi a kontemplací, jež vychází z jednoty vědomí.

Nakonec tedy je nutno uvést teorie, jež se sice též pokoušejí o jednotný princip výkladu estetického požívání, ale nedají se redukovat na nějakou koncepci „celého já“; naopak mají ráz parciální a přitom víceméně dualistický. Dle nich je přímo charakteristikou estetického požívání, že není jednotné, nýbrž že je rozděleno ve dvojí funkci (u Witaska) nebo přímo ve dvoje střídající se vědomí (u Konráda Langa).

STEPHAN WITASEK

Základní názory Witaskovy lze vytknouti takto: Při estetickém požívání nějakého předmětu ponořuji se cele v jeho jev, v čistou intuici; můj cit tkví na pouhém jevu předmětu; můj celý interes jest, jak se mi předmět jeví, nikoliv jakou věcí jest a zda vůbec má realitu věci. Tím estetický cit povznáší nás nad skutečnost; v estetickém požívání krása je zcela ideální a mimo-předmětná.

Naproti tomu pojmám-li předmět jako hodnotu, uchopuji jej mnohem reálněji: nespokojuji se pouhým jevem, jedná se mi o skutečnost předmětu, nikoliv o pouhý pohled na něj. Krátce, předpokladem citu hodnoty je existenciální soud, kdežto předpokladem estetické libosti je pouhá představa předmětu.

Ale cit smyslné příjemnosti pojí se rovněž k pouhé představě předmětu. Avšak cit příjemnosti vázán je na akt představy, estetický cit na obsah její. Např. melodie aktuálně vnímaná nebo ve vzpomínce reprodukováná má v obou případech též obsah, ale různý akt představový; mé estetické potěšení není tedy vázáno na akt, nýbrž čistě a pouze na obsah představy. — To vlastně je určité formulování čisté kontemplace, podobné jako u Külpa. Avšak aby určil krásu výrazovou, používá Witasek teorie vcítění.

Ve starší své práci vykládá Witasek, že vcítění není specificky estetickým procesem a že ne všechno estetické zalíbení spočívá na vcítění. Specificky estetické vcítění určuje dále tak, že nejsou to city aktuální, nýbrž představené; to jest, že vcítěné emoce nejsou od citu skutečně zažity, nýbrž jen představeny, a to i ve svém čistě emočním elementu. (Vorstellungsansicht gegen Aktualitätsansicht.) Avšak zůstává pochybno, lze-li si vůbec city představovat. Proto ve svých Základech obecné estetiky zaujímá Witasek poněkud jiné stanovisko; totiž poživatel nemá jen představu citu, nýbrž skutečný zážitek citový, analogní citu, jenž se v estetickém objektu projevuje. Avšak tento citový zážitek nekryje se s vlastním estetickým citem, nýbrž musí být nejprve vnitřně vnímán a jakožto předmět vnímání státi se představou, a teprve tato představa citu je předpokladem a předmětem estetické libosti. Zkrátka samo zažití sympatických citů není estetickým citem, nýbrž tento cit vzniká teprve nad zažitím oněch citů.

„Estetický poživatel,“ praví Witasek, „musí v sobě zažít to psychické, co je v estetickém objektu vyjádřeno, ale ne vážně, nýbrž jako složky imaginativní.“ Jen estetická libost sama je „vážný“, reální, aktuální cit; ostatní city jsou jen představou, jež je předpokladem estetického citu a dává mu jeho předmět. Vnitřním vnímáním stanou se psychické fakty, to jest city a emoce, názornou představou, stanou se imaginativními složkami; a hle, idealita estetického zažívání je zachráněna. Neboť naše afekty vzrušené estetickým požíváním, naše sympatie, účast nebo bolest nejsou realitou, nýbrž zdáním, představou, imaginativní složkou. „City účasti a sympatie jsou předpokladem libosti, jen jsou-li vědomě zažity, názorně představeny; slast nevzniká ze vzrušení těchto citů, nýbrž z toho, že pozorujeme své vzrušení jako mocné vnitřní divadlo.“

Fenomén tento nelze pochopit jinak než jako rozdvojení vědomí. Skrze sympatii zažívám jisté emoce, a zároveň jsem mimo ně, takže mohu je pozorovat a radovat se z nich, i jsou-li bolestné. Mé vědomí je rozdvojeno ve složku, jež pasionálně cítí, a ve složku, jež toto cítění jen pozoruje (vnitřně vnímá) s přízvukem libosti. Všechny ony city jsou jen zdání; skutečnost, skutečný estetický cit jest jen libost, kterou nad nimi pociťuji; a mezi touto skutečností a oněmi imaginativními city je jakoby prázdňý prostor, jenž je odděluje a činí z oběho dvě sféry: spodní sféru zdání a hoření sféru vědomého zažití, to jest představy a libosti.

KONRÁD LANGE

Dle Konráda Langa jediným účelem umění je libost; ale jak je možno, že to, co se nám v životě nelíbí, ošklivá tvář Hille Bobbe nebo tragické utrpení, znázorněno uměním, je pro nás zdrojem slasti? Anebo proč Velázquezův Král Filip na koni je pro nás vyšším požitekem než skutečný jezdec? Lange nenalézá jiného výkladu, než že umělecký poáitek je iluzí. To jest, svou fantazií překládáme obraz do skutečnosti; dílo, jež vnímáme, zaměňujeme s jeho obsahem; místo uměleckého díla vystupuje v našem vědomí to, co si pod ním představujeme: život a příroda. Tento cit iluze je specificky estetickým požitekem; je to jediný estetický cit, jímž objekt stává se pro nás uměleckým dílem.

Ale kdyby tato iluze byla skutečná, kdybychom opravdu místo obrazu viděli ve fantazii život a přírodu, platil by náš poáitek této domnělé přírodě, a ne obrazu; pak všechno, co na uměleckém díle ruší úplnou iluzi (rám obrazů, nebarevnost soch, stylizace atd.), rušilo by zároveň náš poáitek. Avšak estetická iluze je vědomým sebeklamem; podstatou této iluze jest, že pokládáme obraz za skutečnost a přitom víme, že je to obraz. Víme, že máme před sebou neživé dílo, a přesto hledíme se uvést v iluzi živé přírody. Jest to dobrovolný sebeklam; je to klam, a přece neklam, víra a nevíra, cítění a necítění; je to střídání mezi klamem a neklamem, iluzí a poznáním skutečnosti.

Vědomý sebeklam je ovšem velmi zvláštním duševním faktem, a Lange správně říká, že je „odpoutáním od zákonů logiky“. Vědomý sebeklam je oscilace, kyvadlový pohyb mezi iluzí a korigujícím poznáním; toto se střídá s oním, vždy jeden nebo druhý faktor bojuje o převahu ve vědomí, zmocní se vědomí a ihned zase je vystřídán druhým. Jsou to dvě představové řady, mezi nimiž vědomí kolísá; a právě toto střídání je provázáno estetickou libostí. Jak je to možno, že tato neklidná slast působí libost, Lange dlouze nevykládá. „Je prostě empirickým faktem, že toto střídání působí libost.“ „Vědomý sebeklam je ta forma nazírání, jež člověku dovoluje v poměrně nejkratší době bez únavy pojmout do sebe největší počet představ. S takovouto formou požívání spojen je cit duchovní svobody a pozdvižení nad realitu života.“ V uměleckém díle „forma pozůstává podstatně z elementů představové řady ‚umění a obsah z představové řady ‚příroda‘,“

Podobně soudí Charles Lalo: „Umění předpokládá v nás spor, jenž odporuje čistě logické myšlence: dobrovolnou iluzi, vědomý sebeklam.“ Estetická inspirace „zahrnuje v nás základní dualitu, ba i vědomí tohoto rozdvojení“. Krása přírodní dle Langa i Lala je „obrácenou iluzí“; to jest, příroda musí budit iluzi obrazu, tak jako obraz budí iluzi přírody.

Ovšem koncepce rozdvojeného vědomí přináší s sebou i zvláštní určení estetické libosti. Podle teorie vcítění libost je výrazem silného, koncentrovaného sebe-zažití, zažití své životní jednoty a jednotné osobnosti. Libost kontemplativní je rozkoší spočinutí, jakési duchové fixace zproštěné času. Naproti tomu zde, v iluzi, vědomí je lehce rozdvojeno a život představ je tu uvolněn, zmnožen a přeložen ve sféru fantazie, ve svět pouhého zdaje. Tak např. dle Witaska v uměleckém požitku není skutečných, „vážných“ citů; naopak předností umění je, že potlačuje city skutečnosti. „Co umělec vyjadřuje, je pouhá iluze,... podstatou uměleckého tvoření je produkce představ.“ „Shoda výtvorů umění s realitou je relativně nahodilá,“ neboť všechny estetické předměty pocházejí z lidské fantazie. — Dle Konr. Langa „výhodou umění jest, že udržuje v člověku při životě pud iluzivní a tak chrání proti převaze nelibosti v životě“; neboť „iluze je jediná forma, v níž člověk může zažít představy a city, k nimž mu život neposkytuje příležitosti“. Iluzí vyplňuje umění mezery v citovém životě člověka. (Ergänzungstheorie.)

III. Estetický relativism

To nejobecnější, co jsme získali z předcházejícího přehledu, jsou především přčetné základní rozpory; a i když z nich abstrahujeme spory, jež nevznikly na půdě estetiky a jež byly sem přenešeny spíše jako expozitura sporů psychologických, zůstávají tu koncepce základně odlišné, jež in concreto by znamenaly zcela různé způsoby tzv. estetického chování. A skutečně, nejjednodušší způsob, jak se vyrovnati s rozličnými teoriemi estetického požívání, bylo by pojmout je jako výrazy různých konkrétních způsobů požívání, jež mohou být podstatně rozličné a vedle sebe stejně oprávněné. Snadno můžeme nahlédnout, že vcítění nese ráz sentimentálního rozkochávání, kdežto čistá kontempace je spíše výrazem intelektuálního poměru ke kráse; chápeme, že hédonismus může se jeviti v nejrůznějších podobách, od robustního senzualismu jako u Guyaua až k egoistické žádosti vzrušení jako u Karla Langa. Ještě těsnějším rozlišováním uvidíme, že Volkelt je sentimentální a rozplývavý proti imaginativnímu Lippsovi, že Groos a Dahmen jsou vyslovené typy motorické. Vedle těchto povahových rozdílů působí tu i stupeň umělecké kultury: Dessoir je jemný poživatel, Stein a Guyau jsou sami básníky, zatímco umělecká inkompetence je přímo dojmavá u Fechnera, Groose a mnoha jiných. Takto si vyložiti rozpory v estetice je sice snad psychologicky zajímavé, ale filozoficky znamenalo by to pád dosavadní estetiky; neboť jsou-li všechny

teorie estetického požívání z podstatné části jen výrazy individuální hédoniky, jež jenom neprávem jsou zobecňovány a postaveny jako teorie estetického cítění vůbec, pak pozitivním výsledkem estetik by nebylo nic jiného než nezpracovaný materiál k nějakým příštím poznámkám o neomezených možnostech estetického požívání a filozofického generalizování.

Takovýto rezultat nelze ani připustiti, ani odmítnou-ti. Jistě ale nelze se zbavit jistých otázek: Nejsou neredukovatelné rozpory v estetice výrazem neredukovatelných a vedle sebe samostatných atitud odlišných subjektů vůči kráse, nebo subjektu vůči rozličným případům krásy? Neboť víme, že jsou různé typy lidí, jichž vnitřní chování se navzájem liší, a že jsou různé druhy krásy, jež nezpůsobují v nás stejné průběhy psychické. (Problém diferenciacie.) Avšak možných otázek je více: Nejsou různé koncepce estetické nakonec přece jenom uveditelné na jednu širší teorii estetického požívání? a sice proto, že dosavadní estetické teorie byly jen jednostranným vyvinutím některé části nebo stránky z komplexu požívání? Je přece možno, že estetický požitok je složitou souhrou, v níž je přítomno i vcítění i kontempace i iluze, zkrátka více faktorů, jež vědecká estetika má vypočítat a roztrždit; to by byla estetika pluralistická. Sem patří i jiná možnost, že totiž různé psychické atitudy vyvíjejí se v čase jako složky úhrnného procesu požívání. (Problém pluralismu.) Konečně lze se ptáti: může vůbec psychologická metoda (psychologie subjektu požívajícího) být pramenem pravého estetického poznání? Anebo psychologie požívání patří sice do estetiky, ale jenom jako víceméně rovnoprávný obor vedle nutných oborů jiných, jichž předmět ani metoda nejsou psychologické? (Problém metody.) To je komplex velice vážných otázek, jež nazývám skepsí estetickou nebo estetickým relativismem a jímž je nutno zabývat se podrobněji.

A. Problém diferenciacie

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

Je přímo zahanbující, praví Müller-Freienfels, že ještě dnes objevují se každoročně knihy jednající o estetickém požitku jako o jednotě, jež si zůstává vždy stejná. Je absolutně nevědecké mluvit o estetickém požitku jako o fenoménu, který se vrací ve stejné formě u

všech lidí; estetika má právě věnovat největší pozornost individuálním rozdílům, jež vyskytají se v estetickém chování.

Především je nutno rozlišiti individuální formy reagenční: jsou to lidské typy sensorické a imaginativní, s poddělením v typy vizuální, auditorní, motorické nebo verbálně imaginativní. Další typy jsou typy citové reakce, podle toho, jak silných popudů potřebují k citovému vzrušení apod. Konečně lze stanovit i typy kulturní, jež autor určuje dva: typ milující vše nové a rozmanité, a typ, jenž směřuje spíše k intimní hloubce dojmu, a proto se zřiká všeho překvapujícího a nového: podobně jako Tarde liší periody zvyku a periody módy.

Podobně také nelze mluvit o asociativním faktoru, nýbrž o asociativních faktorech. Estetického požívání účastní se objektivní asociace podmíněné předmětem, i subjektivní, jichž jediný důvod leží v mém individuálním já. Chtít vylučovat tyto subjektivní asociace a city z estetického požitku je neúčelné a směšné; neboť každý cit, kdyby byl sebesubjektivnější, je oprávněný, slouží-li k zesílení uměleckého dojmu. Tím opět je dáno široké pole individuálním rozdílům. Ale estetické požívání diferencuje se nejen podle asociací, nýbrž i podle soudů; neboť i soudy jsou význačným faktorem uměleckého požitku. Primitivní divák liší se od diváka znalého právě nedostatkem soudů. Vůbec umělecký požitek a umělecké porozumění mohou se vyskytnouti jako dvě různé, od sebe neodvislé věci.

Konečně nalézáme podstatné rozdíly i v emočním charakteru uměleckého požitku. Jsou poživatelé, jež Müller-Freienfels nazývá spoluhráči, a jiní, které jmenuje diváky. Typ spoluhráče — obyčejně naivního člověka, zapomíná, že před ním je jen umění, zapomíná na své občanské já a stává se sám dramatis persona; hraje a cítí s sebou, pláče a účastní se, prožívá impulsy hněvu a sexu. Naproti tomu typ diváka zůstává jasný a bdělý, vznáší se nad uměleckým dílem a pozoruje je s čistou, pudy nezkalenou žádostí. V něm „entschliessen nun die wilden Triebe mit jedem ungestümen Tun“. Který z těchto dvou typů je ryzeji umělecký? „Psychologie, jež nemá hodnotiti, nýbrž popisovati a vysvětlovati, bude se střežit pokládati typ diváka za jediný legitimní a pravdivý umělecký požitek.“ Např. Řekové, pokud můžeme vysouditi, považovali za pravý účín umění vzrušení nejsilnějších afektů. „A kdyby to bylo i stokrát zatraceno jako neumělecké, nelze popřít, že velká část účinku výtvarných umění spadá do motivů erotických;“ a v poezii je tomu tak aspoň ze čtyř pět. Tedy určení, že estetické chování je „prosto interesu“, je jen postulátem, nikoliv psychologickým popisem. „Ve skutečnosti existují velmi různé formy estetického požívání. Toto pohybuje se podle okolností a individua mezi extrémem čistě formálního požívání, a druhým extrémem, kde estetický

předmět nabývá skoro plné reality a nemůže se vůbec mluvit o estetické distanci.“ Existuje umění pro diváky a jiné umění pro spoluhráče; autor sám vůči modernímu umění chová se jako spoluhráč a vůči klasickému jako čistý divák.

Přibližně jako Müller-Freienfels dělí A. Biret lidi co do estetické schopnosti na typ instinktivní a typ reflexivní.

MORITZ GEIGER

Geiger obrací svou pozornost na různou receptivní dispozici (Einstellung) subjektu, to jest na různé možné způsoby, jak může subjekt býti nakloněn pojímati předměty, jež se poskytují jeho estetickému pozorování. A sice stanoví především dispozici čistého pozorování, kdy předmět zůstává v objektivní distanci od našeho vnitřního života, kdy jej zcela objektivně pozorujeme. Naproti tomu dispozice subjektivního pojímání nastává, když se ponořujeme do citového charakteru věcí a bere me na něm vnitřní účast: Buď chováme se vůči předmětu dokonale pasivně a necháváme na sebe působit všechny jeho jednotlivosti; to je dispozice předmětného pojímání čili realistická, namířená na umění realistické. Nebo pozoruji předmět skrze závoj jisté nálady, vykonávám na něj citový vliv a obestírám jej citovým charakterem, na něž jsem disponován; to je dispozice subjektivního stanoviska. Anebo nejedná se mi vlastně o předmět, nýbrž jen o náladu, jež z něj pramení, a jí se poddávám, jí se rozkochávám nestaraje se ani o předmět sám; to je sentimentální dispozice svědčící zvláště lyrikům a diletantům. Konečně čtvrtou dispozicí je vcítění: zde již neexistuje distance mezi mnou a předměty, ponořuji se do nich, vžívám se do nich a sjednocuji se s nimi; v jakémsi citu snahy a puzení hledím se v něm rozšířit a rozplynout. Je to stav touhy, romantické toužení po krystalizaci, po velikém spojení, po dalekém čase nebo po hlubokém zažití. A to je zároveň cit identity, jednota s přírodou a cit vnitřního rozšíření mého já, čili romantický panteismus. Vcítění je romantickou dispozicí. Není to náhodou, praví Geiger, že romantika je východiskem teorie vcítění. — Geiger rozlišuje tedy pět stupňů estetické dispozice, a nezdá se ani, že by tím chtěl postavití rostoucí stupnici kontemplativních hodnot. Kdežto Müller-Freienfels pokusil se zřídití typy požívajících lidí, stanoví Geiger řadu možných dispozicí subjektu vůči krásnu, jenže není tu dosti jasno, jsou-li tyto dispozice určeny různou objektivní povahou předmětů nebo různou náladovou predispozicí poživatelé.

W. WORRINGER

Moderní historie umění (Burckhardt, Wölfflin, Riegl aj.) rozšířila rozsah i hloubku svého zkoumání tím, že jejím předmětem není jen historická forma produktů umění, nýbrž jejich efektivní forma, totiž způsob jejich účinku na duši; po stránce praktické otvírá se tím možnost plodnějšího poznání, neboť konkrétní efekt je bohatší než abstraktní poznatek historické formy, takže analýza dojmu vydá více složek než analýza obecných forem.

Nyní Worringer učinil pokus srovnati tuto tzv. psychologii umění s výsledky psychologické estetiky. Především vcítění nestačí na vysvětlení všeho umění. Vcítění je estetickou dispozicí vlastně jen vůči umění antickému a renesančnímu, kde dostává se nám „obšťastnění tajemnou mocí organické formy“, vůbec vůči klasickému umění, kde „uvnitř uměleckého díla odehrávají se formální děje, jež odpovídají přirozeným organickým tendencím v člověku a dovolují mu v pozorování vplynout se svým vitálním citem, se svou vnitřní potřebou činnosti do oblažujícího toku tohoto formálního dění“. Avšak lze takovýmto vcítěním vykládati náš poměr k jiným uměním, třeba k egyptskému nebo byzantskému? „Jako by každý z těchto úplně rozličných uměleckých projevů nevyžadoval odpovídající terminologii, jež užita na jiné vedla by k absurdnostem.“ Worringer cítí se tedy nucen přijmout, že různé druhy krásy představují zcela různé psychické dispozice; avšak dopouští se té chyby, že chce redukovati veškerou možnou rozmanitost na dvě základní potřeby člověka, na vcítění a abstrakci, respektive na dvě jim od povídající základní koncepce metafyzické, imanenci a transcendenci. „Dějiny vývoje umění jsou kruhové, jako celý vesmír, a neexistuje pól, který by neměl svého protipólu.“ Veškeren vývoj umění stává se mu pohybem mezi dvěma póly, vcítěním a abstrakcí. Pud vcítění je opačný pól pudu abstrakce. „Pud vcítění vzniká ze šťastného panteistického poměru důvěry mezi člověkem a jevy zevního světa; pud abstrakční je následek velkého vnitřního neklidu člověka před jevy,“ a odpovídá v náboženském ohledu transcendentalismu. Tento pud abstrakce lze ztotožniti s čistou kontemplací, jak ji vyjádřil Schopenhauer, i s pozadím schopenhauerovské metafyziky. „Možnost obšťastnění — v umění, neleží v tom, ponořit se ve věci zevního světa a požívat se v nich, nýbrž v tom, jednotlivou věc světa vyjmout z její libovlnosti a zdánlivé nahodilosti, zvětšiti ji přiblížením k abstraktním formám a tak hledati bod klidu v prchání jevů; učiniti objekt nutným a nepohybným, přiblížit jej jeho absolutní hodnotě.“

Jistě přisvědčíme Worringerovi, že nelze veškero umění chápat a vycit'ovat týmiž duševními prostředky, neboť veškero umění nevzniklo z jedněch neměnných duševních pohnutek. Kdyby estetická sympatie byla tak obecná a nepodmíněná, proč by nebyli prvokřesťané cítili harmonický život a řád antického umění? Jistým dobám, jmenovitě těm, jež mají svůj vlastní intenzivní obsah, schází smysl pro všechno jiné umění; např. renesanci scházel vkus pro gotiku, apod. Musíme tedy přijmouti mnoho způsobů estetického chápání a bezpochyby i více druhů nejzákladnějších estetických procesů. Pak ale nebyla by možná teorie estetického citu bez jeho historie a bez jeho kulturních souvislostí.

Worringer dopustil se chyby tím, že opustil historický relativismus, dříve než vydobyl z něj dosti pozitivních výsledků, a uchýlil se k absolutnímu a násilnému určení bipolarity, jež ovládá prý všechno umění. Neboť pozitivní hodnota relativismu není v tom, překonat jej co nejrychleji, nýbrž právě poznáváním relací získat co nejotevřenější šířku a bohatost poznatků.

B. Pluralismus

Další otázka estetického relativismu jest: Je estetická emoce vůbec vyložitelná nějakým jednotným psychickým procesem, jako je vcítění, iluze nebo kontemplace, anebo jsou tyto dosud zjištěné psychické atitudy jenom jednotlivými faktory komplexu, jež nazýváme estetickým dojmem? Více moderních estetiků popírá možnost jednotného výkladu krásna a připouštějí ve veliké šířce podstatnou složenost a proměnlivost estetického cítění.

MAX DESSOIR

Víra v jednu vševysvětlující formuli je blud, praví Max Dessoir. „Ich bekenne mich zu einer Vielheitslehre.“ Struktura estetického dojmu je neobyčejně složitá; v estetickém dojmu je činně více stejně oprávněných principů a úžasný počet sil. Jsou v něm city čistě smyslné, city připojené k poměrům prostorovým a časovým, city formové, zpola smyslné, zpola logicky--afektivní, dále koncepce, city asociované a vztahovací úsudky. Ba více: v estetickém dojmu lze rozlišiti individuální faktor obsažený v tom, co požívateľ přináší ze zásoby vlastní duše

vstříc uměleckému dílu, koncepce a vzpomínky, jimiž prosycuje přítomný dojem; dále etický faktor, jako je sympatie k lidem, ale i vzruchy pohlavní, jež jenom neprávem a z nevědeckých důvodů jsou vylučovány z estetické citovosti; dále racionální faktor, obsahující poznání předmětu a všechní interes, který se kol předmětu točí; a posléze umělecký faktor, jež skládají zjemnělé, kultivované city smyslové.

Ale ani tyto citové komponenty nejsou jednoduché. Tak smyslové city složeny jsou nejen z kvalit vyšších smyslů, nýbrž i z počitků orgánových a svalových, z přechytných psychofyzických procesů, zkrátka z celkového biologického stavu organismu čili ze „životního citu“. City formové jsou staré známé city harmonie, proporce a rytmu; „ale mně se zdá, že harmonie, proporce a rytmus není nic jednoduchého a izolovaného, nýbrž že musejí být nešeny účastí celého duševního obsahu“. A co se týče citů obsahových, tu direktní faktor a asociace zasahají tak těsně do sebe, že jich nelze teoreticky dělit.

A tyto všechny složky a složenosti, je to snad libost? Libostí ať jsou prý nazývány slabší a malé dojmy, avšak to, co pociťujeme dotčení krásou, je něco více, je to zvýšení životního citu, jenž může být obohacen a stupňován nelibostí právě tak jako slastí. Tedy tzv. estetická libost je funkční slastí. „V estetickém požitku raduje se duše z průběhu svých procesů.“

Přirozeně Dessoir nespokojuje se tím, že by jenom poukázal na pluralitu estetických citů; neboť je přirozeným filozofickým postulátem zříditi ne-li jednotu jich, tedy aspoň možnost takové jednoty. Dessoir hledá tuto jednotu v časovém průběhu. Totiž komponenty estetického dojmu nejsou všechny současně ve vědomí, nýbrž následují se v nějakém časovém pořadu. Jedná se tedy o to, zříditi obecný typ časového průběhu těchto složek. A sice dle Dessoira hned zpočátku je jistý úhrnný dojem provázený libostí nebo nelibostí. Tento první okamžik je tak rozhodující, že kterýkoliv citový okamžik v dalším vývoji postrádá rozkošné svěžesti prvního dojmu. Tato bezprostřední citová reakce pojí se k smyslným vlastnostem předmětu, např. k barvám, a k organickým počitkům pozorovatele. Představa významu, poznání výrazu, účast a vcítění, jakož i asociace z individuální zkušenosti dostavují se teprve později; hlavním momentem je onen první estetický reflex vznikající reakcí téměř fyziologickou.

Avšak nějaká obecná forma takového průběhu není zjistitelná. Časový průběh estetického dojmu je především odvislý od toho, kterému druhu umění objekt náleží. U hudby např. působí racionální a individuální faktor naposledy, a to jen zcela neurčitě. Ve výtvarném umění dostavuje se nejdříve faktor umělecký (čili zjemněle smyslný) a skoro současně vcítění a racionální faktor. U poezie vystupuje obyčejně nejdříve složka intelektuální, potom

sympatické city; požitek z formy dojem teprve uzavírá. Avšak tady jsou rozdíly mezi lyrikou, eposem, dramatem.

V časovém průběhu estetického dojmu, praví dále Dessoir, je nápadna nestálost, kterou nelze označit jako kolísání pozornosti, nýbrž jako houpání celého vědomí. Jedni vidí charakteristiku estetického procesu v citu aktivity, ve zvýšení životních energií, v tom, co nám dílo dává; druzí mají za podstatný onen zasněný, ztracený stav duše, ve kterém sledujeme všechny možné jiné představy a občas pocítíme zamrazení, jako by dílo odtrhávalo kus našeho nitra. Avšak podstatné je právě kolísání duše mezi těmito dvěma stavy, aktivním a pasivním. Tomuto kolísání odpovídá v časovém průběhu napětí a uvolnění, v psychofyzickém ohledu zkrácení nebo zdloužení tepu. Mezi aktivním a pasivním stavem nastává často pauza: jakoby oddech duše. — „Cíl, jenž určuje tento průběh, je obyčejně plné ozřetelnění estetického objektu.“ Tento dodatek je velice důležitý; neboť není-li celý psychický a psychofyzický proces estetického nazírání ničím jiným než prostředkem k plnému ozřetelnění předmětu, pak oborem zkoumání estetiky jest vlastně estetický objekt a všechny ony průpravné pochody psychické mohou mít sice zajímavost psychologickou, ale nikterak neestetickou. Toto poznání bylo by nejradikálnějším krokem k estetice objektivní, avšak Dessoir tento krok vykonal jen zpola; velkou část jeho díla zaujímá sice objektivní estetika, ale vedle toho autor nechává neztenčeně platit estetický Subjektivismus.

Pravý estetický dojem, ačkoliv jest jednotný, podržuje ve svých hlavních částech dvojnost, a sice odlučitelnost objektu a subjektu. Není tedy možná jednota subjektu a objektu, jak tomu chce teorie vcítění, avšak je tu něco, co Dessoir nazývá přecítěním (Umfühlen) čili metamorfózou, vlastností básníků a snad do jisté míry nás všech. Každý z nás má náklonnost snít s otevřenýma očima o sobě a o nových životních možnostech, vymýšlet fantastické osobnosti nebo vmýšlet se do dobrodružných situací. „Když tak mnozí v prchavých chvílích hledí se osvobodit od svého já a svého okolí, počínají, co umění nádherně dokončuje, neboť do něho se konečně utíkají, o čem člověk sní a mlčí. Jako rozmarná hra našich nečinných hodin libuje si hlavně v přetváření našeho já, tak je básníkovi potřebou a radostí cele se přecítit. Je to, jako by protestoval proti osudu, jenž jej pro celý život přikoval na totéž občanské individuum, na jeho já.“ Je to radost z metamorfózy, z vyjití ze své osobnosti, z jiného života. „Právě slaboch má jemnější cit pro hrdinství než hrdina sám, neboť sní sebe jako volního člověka.“ Přitom vysněná cizí individualita musí zůstat objektem, bezprostředně zakoušenou protivou k subjektu; cizí duše přijatá do nitra musí se nalézat v jakémsi rozporu s trvajícím já, aby tu byla protihra subjektu a objektu. Takto snad lze si představit i valnou část estetického

požívání, jako radost přecítit se, přijmout na sebe cizí já, hrát jednou jinou roli, dojít metamorfózy a „transcendentální přeměny“. „Potřeby normální přirozenosti drží i vznešeného člověka při zemi. A jeho posláním jest vystoupit do vyššího světa. Tu hlásá mu umění poslední slovo, jež je i naše poslední: Tvůj život budiž očištění, transcendentální přeměna, růst vyššího druhu skutečnosti.“

Přenesl-li Dessoir těžiště psychologického studia estetického na stanovení časového průběhu dojmů, pokusila se Emma von Ritoóková na popud prof. Külpa velkou řadou experimentů stanovit první bezprostřední účín estetického objektu (při časové expozici 2, 4, 7, 10 sek.) a zjistit časový vývoj a umožniti tak analýzu složitého dojmu. Nejdůležitějším výsledkem jejích pokusů je, že již při dvouvtěrinové expozici je estetický dojem neobyčejně komplexní a podrobený velkým individuálním odchylkám; v okamžiku tak krátkém vystupují již četné city reakční, soudy o formě, vcítění, obsahové city, motorické reakce, individuální asociace atd., kterážto složitost delší expozicí ještě vzrůstá. Při těchto pokusech velmi jasně rozlišují se různé individuální typy, typ smyslný, emotivní, intelektuální atd. - „Jednota estetického zažití je psychickou resultantou, a proto zjištěním a výčtem elementů získaných analýzou nelze podat úhrn estetického zážitku. Nevyloženo tedy zůstává ono rezultující sjednocení.“ Tento pasus je nutným přiznáním analytické psychologie: že může rozkládat, ale ne vykládat, že nikdy nemůže být zcela adekvátní psychickým faktům. —

Dessoir přes svůj pluralismus připustil aspoň jeden jednotný výklad požitku umění: že estetický cit je funkční slastí. Rovněž August Döring pokládá estetickou libost za slast funkční. Funkce estetická je koordinována hře potud, že obojí působí libost duševní funkcí. Ale kdežto hra je činností, aktivitou, funkcí volní, je funkce estetická pasivní a citová: jsme v ní vydáni vzrušení nebo sollicitaci. Odtud definice: Krásné jest to, co způsobuje libost jediné vybavením duševních funkcí, přičemž funkce nejeví se jako činnost, nýbrž jako vzruch. Ale Emil Utitz rozebírá funkční libost a definuje ji, že jsou to city, jež mají předmětem zažití jako takové, že je to slast ze vzrušení, z psychické činnosti, z plnosti duševního zažívání. Ale vystoupení funkčních citů nepodmiňuje estetické zažití a neposkytuje samo o sobě záruky o uchopení estetických hodnot. Funkční libost sama nemůže tvořit estetický požitek a není jeho nejpodstatnějším znakem. Tím tedy popřen je poslední jednotný výklad, jehož se Dessoir přidrží. Neboť vedle funkční libosti a neodvisle od ní působí tu vcítění a účast, tedy tři základní citové složky, nepočítaje ani složky smyslné a intelektuální, volní a mravní, jakož i ostatní možné součásti konkrétních dojmů estetických.

„Máme-li úhrnem říci, co je výsledkem novějších pokusů estetiky v určení základních procesů estetického zálibení, stojíme zdánlivě před matoucí plností mínění: apercepce, iluze, vnitřní napodobení, kontemplace, vcítění, zvláštní estetický asociativní faktor, vedle toho objektivní direktní faktory, symbolické pojetí — to jsou zdánlivě zcela různé věci. A přece musíme uznat, že v každé z těchto teorií - s málo výjimkami — je poukazováno na nějaký částečný děj nepochybně při estetickém zálibení spolupůsobící! Velikou rozmanitost názorů pokládá jen ten, kdo stojí daleko od vědy, za samé vylučující se rozdílnosti mínění; vpravdě však upozorňují nás na bohatou a komplikovanou povahu zkoumaného faktu, ježto každá skoroteorie objevila zvláštní stránku estetického zálibení. Rozluštění problému leží tedy - jako skoro vždy, kde vyskytá se tolik mnoho náhledů, v pravém spojení všech dokázaných elementů, jež skutečně spolupůsobí v estetickém zálibení. A toho lze dosáhnout tím, že 1. budeme přesněji lišiti mezi jeho rozličnými stupni a případy: chováme se jinak při zálibení na estetických dojmech elementárních (obrazcích, kombinacích barev, taktech atd.) než při vlastním uměleckém díle, a při tomto jinak než při dojmu přírodním. 2. A dále, estetické chování mění se s mírou estetického vzdělání individua. Úsudek znalce opírá se o jiné elementy než úsudek úplného laika. Konečně 3. estetické zálibení musí být rovnoměrně oceněno ve všech svých psychických částečných procesech: nejen s ohledem na získané představy, nýbrž i ve svých elementárních psychofyzických základech.“

Avšak je pochybné, zda mozaikou dosavadních názorů bude možno sestavit uspokojivý názor moderní; totiž je možno snad skládati jednotlivé články dosavadních teorií v nový celek, ale noetické a v užším smyslu filozofické, jakož i životní atitudy, jež z nich vyzírají, se skládati a slučovati nedají. Dále tři úrovně nebo oblasti, ve kterých se má dle Meumanna psychologická analýza pohybovat, nejsou jen tak ohraničitelné: 1. V prvním plánu Meumannově uloženy jsou různé stupně a případy estetických objektů; k nim musíme připočíst i různá odvětví umění, a uvnitř těchto různé historické případy; neboť chováme-li se jinak při geometrickém obrazci a jinak při uměleckém díle, chováme se rovněž jinak při architektuře než při jiném výtvarném umění, a opět jinak při baroku než při antice, atd. Tedy plán stupňů a případů poskytuje nekonečný možný počet variací. 2. V druhém Meumannově plánu uloženy jsou stupně estetického vzdělání individua; ale sem nutně patří i veškeré jiné individuální rozdíly, inteligence vůbec, mravní stav, životní znaky větší nebo menší pohyblivosti, citovosti,

specifická temperatura individuí, rozdíly národní a ne na posledním místě rozdíly historické, jaké existují třeba mezi poživitelem osmnáctého století a našeho dvacátého. Tak i tento plán je neohraničitelný a bezmezně relativistní. 3. Konečně třetí plán obsahuje všechny možné složky estetického dojmu. Avšak estetický dojem je dvojnásob odvislý, předně od případů estetických objektů a za druhé od případů subjektu, a nese tedy v sobě neurčitost a neohraničitelnost oněch dvou problémů. Z těchto tří oblastí analýzy jen třetímu plánu je adekvátní metoda psychologická; lze-li tu jíti přes Meumanna, tedy orientaci v oblasti estetických objektů může podati jen metoda estetiky objektivní, a orientaci v oblasti subjektů metoda sociologická, a nikoliv psychologická.

CHARLES LALO

Estetika Lalova, kterou on sám nazývá vědeckou nebo pozitivní, vyznačena je ostrou reakcí proti estetickému sentimentalismu, jako je vcítění apod. Abychom definovali, praví, bez přehnutí i bez podcenění legitimní a ostatně značnou účast, kterou afektivní stavy mají ve vší estetické aktivitě, je důležité pečlivě je analyzovat, abychom je rozdělili v tolik různých skupin, kolik velmi určitých funkcí vykonávají. Tak můžeme rozlišiti tři velké druhy citů, jež účastní se estetického vědomí: jedny jsou příčinami, druhé akcesorními doprovody a třetí posléze efekty estetické atitudy.

Afektivní stavy, jež jsou výsledkem kontemplace krásna, mohou býti zahrnuty jedním slovem: libost estetická. Každý umělecký dojem má nutným konečným rezultátem potěšení; ale definovat krásu libostí, to znamená vzít část místa celku nebo zmásti efekt s příčinou. Hlavní tři druhy efektu jsou obdiv, sympatie a vitalita. „Neznám božštější rozkoše,“ praví Sainte-Beuve, „než je čistý, jasný a hluboce cítěný obdiv.“ Sympatie pojí nás s autorem i s publikem, a jmenovitě s tímto; jí splýváme se sociálním tělesem, jež má jednu myšlenku a jedno společné nadšení. A konečně cit vitality jest cit vzrůstu naší životní energie, zvláštní neurčitá iradiace nebo difúze, jakou v nás způsobují všechny silné dojmy. Avšak tyto troje city nejsou speciálně estetické a nikterak nedokazují, že předmět, jenž je vzbudil, patří do kategorie krásna.

Druhá třída citů, jež vstupují v estetickou aktivitu, jsou akcesorní, „anestetické“ city doprovodné; anestetické proto, že samy o sobě nejsou vůbec schopny estetické kvalifikace

pozitivní nebo negativní, a jen nahodilou kombinací s množstvím jiných podmínek, jež jsou zcela cizí jich povaze fyziologické i psychologické, se účastní estetických procesů. Jsou to tři veliké reakce, jež vůbec charakterizují život afektivní: osobní atituda, afektivní nákaza a obecná koncepce života.

Cit osobní atitudy jest reakce, kterou akcesorně stavíme vůči estetickým dojmům a která vyvstává ze složité konstituce našeho charakteru a naší osobnosti. Zde působí velké množství anestetických elementů: temperament, zvyky, asociace idejí a aktuální obsah paměti; mravní ideál nebo přesvědčení náboženská, znalosti vědecké a tak dále. Jich obraz zabarvuje nevyhnutelně svým způsobem naši kontemplaci, nebo příkládá se k ní, jako timbre hudebního nástroje přidružuje k základním tónům tóny svrchní. Tato reakce je ovšem zcela individuální. To vše jsou však jen „parazitní city“, jež znamenají málo v pravé a čisté aktivitě estetické.

Druhý druh doprovodných emocí jsou ty city, jež Němci nazývají vcítěním a Lalo nákazou emoční. „Je to univerzální zákon bytostí nadaných senzibilitou, že snaží se zakusiti samy tytéž afektivní stavy, jichž zevní projevy postřehují u bytostí podobných.“ Tento základní zákon nakažlivosti stavů afektivních platí univerzálně, pro zvířata jako pro lidi, pro radosti jako pro bolesti, pro sféru morální i fyzickou, pro věci krásné, ošklivé nebo indiferentní. Nic však není tak nakažливо jako emoce kolektivní; tato nakažlivost je nákazou sui generis, jakousi svrchovanou autoritou, kterou vykonává na každé individuum dav ukládáje mu tak říkajíc disciplínu. „Odstraňte veškeru ideu davové solidárnosti, zrušte tento mocný faktor emocí, a uvidíte, že velká umělecká díla stanou se pro nás podivně chudými, aspoň ve svém obsahu afektivním a, věřte mi, jen akcesorním ve vztahu k jich opravdivé kráse.“

Třetím citovým doprovodem je obecná koncepce života a světa. Jest to rozplývavá a nejasná iradiace estetického dojmu, jež nás plní podle okolností třeba pesimismem nebo moralitou. Ale tato citová stránka je opět cizí uměleckému dílu; dojem, jenž nás pohnul svou krásou, musí silně vzrušit, jako každý intenzivní dojem, naše tendence již existující, a tyto sledují přirozeně dráhu předem naznačenou naším charakterem nebo našimi zvyky: je to cesta nejmenšího odporu. „Estetický dojem jedná zde jako hybná síla uvedená určitou intenzitou, ale jejíž směr je zcela neurčen.“ — Tedy úhrnem jsou troje akcesorní čili anestetické city; můžeme vcelku viděti, že nejsou přiměřeny estetickému charakteru myšlenky, kterou doprovázejí, že jsou zcela libovolné, ba že bývají často v obráceném poměru k intenzitě našeho vlastního a ryzího dojmu krásy. Tyto city nejsou ani nutné, mohou scházeti, a právě z

těchto akcesorních, nadbytečných citů učinil všechen estetický sentimentalismus základ své doktríny. „Vidíme, jak tato cesta je falešná.“

Všechny dosavadní city nejsou samy estetické; aby měly právo na estetickou kvalifikaci, všechny předpokládají „estetickou myšlenku“ zcela speciální povahy, jež jediná jim dává svou přítomností estetickou hodnotu. „Hle, tak stojíme nyní před city, jež vpravdě charakterizují krásu. Můžeme je nazývat city technickými, jelikož všechny předpokládají bezprostřední intuici všech těch aktivních prostředků přijatých kolektivitou, vyvíjejících se v čase a v prostoru, méně v individuích a náhodou než ve společenstvích a podle zákonů, krátce tuto organizovanou formu, jež ukládá se estetickému vědomí každého člověka jako sociální imperativ a kterou můžeme jmenovati, rozšiřující obvyklý smysl slova, technikou.“ To tedy jsou vlastní city estetické. Řekněme hned předem, že nemají jiného nároku na název citů než ten, že jsou konfúzními myšlenkami, senzacemi, zvyky nebo impulsy. Neboť jich obsah pod intuitivní formou je vždy ponejvíce řádu intelektuálního. Jediné, co je na nich citového, jest jejich intuitivní a konfúzní charakter. To, co charakterizuje estetickou činnost, nejsou vlastně city v obvyklém slova smyslu; jsou to způsoby myšlení, v nichž převládá smyslná zkušenost a elementy intelektuální, jež však obdržely postupem ráz úplně intuitivní, jež vtělily se těsně do naší osobnosti následkem zvyků, asociací a uplynutí a jež ukládají se našemu individuálnímu vědomí jako imperativní ideál následkem svého sociálního původu. Tyto „technické city“ jsou: city estetické hry, city technické superiority a konečně city harmonie.

Estetická hra obsahuje tři podstatné elementy: luxus, disciplínu a iluzi. Tuto iluzi určuje Lalo zcela jako Konrád Lange jakožto vědomý sebeklam, jako základní rozdvojení duše. Dále estetická atituda je luxus, „sváteční stav duše“, jak praví Groos; obsahuje city výjimečnosti a šťastné svobody, ulehčení od vážné a závazné aktivity života. Umění je disciplína luxu; má svou obligaci, svůj estetický imperativ; umění je přímo moralitou luxu, neboť ubírá mu ráz egoistický a dává mu sociální funkci, „činí jej omluvitelným“.

Cit technické superiority je rezultat mravních relací, jež nutně vznikají mezi autorem a jeho publikem. Je to cit něčeho absolutního, definitivního, dokonaného a dokonalého, který se nás zmocňuje, jsme-li zaujati kontemplací velkého díla. Tato superiorita obsahuje především změnu, to jest vývoj, osobnost, život. Při této příležitosti poznamenává Lalo velmi krásné a správné věci o nutnosti věčné změny, pohybu a znovurození krásy. Veškerá stagnace, praví, je nepřítomností estetického života. Vždy být nový a jiný, to je zákon estetických faktů. Sociální

„technika“ umění je jako živoucí bytost, jejíž vývoj není nikdy sám se sebou totožný; její zákon je pohyb; jakmile se zastaví, přestává býti.

Cit harmonie je nejsložitějším estetickým citem: je to konfúzní myšlenka všech vnitřních i zevních, donekonečna jdoucích vztahů, jež vykazuje krásný předmět. Faktorů harmonie je mnoho, ale nejkonkrétnější a nejdůležitější je faktor sociologický. „Jím vysvětluje se kolektivní formace techniky.“ Harmonie vůbec má ovšem své obecné podmínky, matematické, fyziologické nebo psychologické. Avšak hlavně má původ a význam historický, mimo něž je těžko ji celou pochopit a přiřknout jí uměleckou hodnotu. Pročpak některá forma umění zdá se harmonická některé generaci, a jiné disharmonická? Teoretikové-individualisté by tento fakt nedovedli vyložit; avšak problém je snadný, po-známe-li, že konkrétní fakty estetické jsou kolektivní. Tedy složitá harmonie, z níž povětšinou skládá se hodnota uměleckého díla, obsahuje abstraktní a podřadné podmínky řádu matematického, fyziologického a psychologického, ale musí býti doplněna podmínkami řádu sociologického. „Brzy temnější a spíše intuitivní, brzy zřetelnější a spíše reflektovaný cit harmonie, této souvislé a pružné adaptace částí mezi sebou, a celku k jeho prostředí i k vývoji, jenž mu je vlastní, konstituuje integrující část každé vpravdě úplné myšlenky estetické.“

Sečteme-li tyto faktory, lze nakonec mluvit o estetickém vědomí, jež Lalo klade vedle vědomí morálního a vědomí pravdy. Každé toto vědomí je intuicí určitého ideálu a má svou disciplínu; umění je disciplína senzibility, jako morálka aktivity a věda inteligence. Vidíme, že Lalo plně přijímá obligatornost krásy a estetický imperativ; avšak tento je relativní: platí jen pro omezenou sféru našich schopností a v omezené oblasti sociální.

Úhrnem tedy estetické city jsou mnohonásobné a nesterjné charakteristické. „Je to bohatá a rozmanitá syntéza podmínek hmotných i mravních, senzací, úvah, kolektivních zvyklostí, nikoli však umělostí, dále nadindividuálních vlivů a pohybů ve stálém vývoji; je to tento mohutný a změtený úhrn redukovaný postupem a pod tlakem sociálního prostředí v jedinou intuici zdánlivě zcela spontánní, je to tato ‚technika‘, co je nejhlubší charakteristikou umění a krásy.“ Všechny ostatní city vystupující v estetickém dojmu jsou buď jich následkem, nebo afektivním doprovodem.

„Tyto technické city nejsou než konfúzní a k celé naší bytosti hluboce asimilovaná forma, kterou přijímají postupně ideje, jež by velmi dobře mohly býti jasné a jež stávají se jasnými vždy v jistém stupni u uměleckého kritika a u umělce, pokud dovede přemítati o sobě a o svých dílech.“ Jich citovost záleží právě v jich konfúznosti. „Zrovna proto, že cit je

předpokládán ve všech našich činnostech, necharakterizuje žádnou z nich.“ Proto Lalo, ačkoliv odmítá intelektualismus, mluví raději o estetické myšlence než o estetických citech. „Estetická myšlenka jeví se nám jako velmi složitá kombinace různorodých elementů, jichž syntéza postupem přijala ráz intuitivní, charakter, jenž ostatně nemá nic absolutního ... Ale tento úhrn přijímá charakter mnohem základnější. Obsahuje pro nás formu závaznosti, to jest, jeho výsledky povstávají z kolektivního a sankcionovaného úsudku hodnotního: neboť veškerá krása předpokládá obecnost skutečné nebo imaginární, jehož schválení jediné jí dává existenci.“

Lalovy vývody přes terminologii mnohdy překvapující a přes některé hlavně v podrobnostech a v užití pochybné názory obsahují velice mnoho pozoruhodného: avšak teorií estetických citů nejsou. — Lalo hledá specifická kritéria estetická, jež odlišují poměr k umění ode všech jiných lidských interesů. Tato kritéria domnívá se nalézati v citech technických, neboť tyto nemohou se pojiti k přírodě ani k čemu jinému. Pozoruhodno jest, že tato kritéria stanovil jakožto sociologická; avšak je otázka, jsou-li tato kritéria podstatná.

Neboť umění jakožto fakt sociologický můžeme určití dvěma směry: podle ústředního interese, jež daná sociální kolektivita hledá ve svém umění, a podle hlavní intence, jež umělce pudí k tvoření a vnuká mu určité formy (v širokém smyslu slova). Avšak je svrchovaně pochybné, zda ústřední, estetický životní interes kolektivity jest interes technický, a neméně pochybné je, zda hlavní a životní intence umělcova je technická. Např. gotická katedrála je jistě luxusní, sugestivní, superiorní a harmonická; avšak interes kolektivity k ní se nesoucí byl na prvním místě náboženský. Každé umění je po svém způsobu disciplínou luxu, superioritou a harmonií; ale tyto troje znaky jsou oblastí klidu, v níž končí oba veliké proudy: interes publika a tvůrčí intence umělců.

Je-li nějaké umění kolektivní, to jest, je-li obecným stylem některé epochy velké části lidstva, soudíme, že je obecně schvalováno, uznáváno a sociálně cítěno; v takovém případě můžeme říci, že všechny formy, jichž toto umění používá, jsou formami kolektivního interese a tím i formami velmi přesných citů estetických. Na druhé straně všechny formy uměleckého díla jsou od svých tvůrců intendovány, chtěny, jsou formami estetických intencí. Lalo, chtěje obecně určití, jaké jsou formy (čili dle něho technika) umění, nemyslel na to, že jsou formami (nebo technikou) něčeho: totiž kolektivních interesů a estetických intencí. A přece tyto interese a tyto intence jsou právě z hlediska sociologického a relativistického pravými a nejpodstatnějšími estetickými city. -

V kontextu estetického relativismu náleží Lalovi jedinečná pozice, že pokusil se rozříditi pluralitu estetických citů ve vlastní estetické city (technické) a v afekty, jež jsou buď výsledkem, nebo akcesorním doprovodem těchto citů. Takovéto rozřídění je však jistě umělé; v individuálním estetickém zážitku ústřední místo náleží vždy citu nejsilnějšímu, jenž nemá jiné estetické kvalifikace krom své intenzity, již nás zaujímá. Avšak Lalovi šlo právě o to, zjistiti city kvalifikovaně estetické; a tu je zajímavá, že jeho ryze estetické charaktery (hra, superiorita, harmonie) jsou vlastně určenými dílem sociologickými, dílem objektivními, nikoli však ve vlastním smyslu psychologickými. Lalo se tedy omýlil v metodě, chtěl-li tyto určenosti zpracovati cestou psychologickou. —

C. Otázka metody

Konečně poslední otázkou moderní estetiky je otázka metody: stačí vůbec psychologická metoda na veškeru oblast estetiky a je plně adekvátní estetickým faktům? Má být estetika vůbec vědou psychologickou, nebo potřebuje doplnění jinými metodami, nebo má být stavěna na základě metod zcela jiných?

Lipps, Volkelt, Witasek např. považují estetiku za disciplínu čistě psychologickou. Avšak ježto psychologický fakt požitku je podstatně podmíněn objektivními vlastnostmi krásného předmětu, lze se ptáti, nepatří-li zkoumání objektivních znaků umění do estetiky. „Umělecké dílo je krásné, i nejsou-li jím lidé uchvázeni,“ praví Dessoir, tedy krása není jen určenosti psychologickou. Dessoir sám je tak liberální, že užívá postupně metody psychologické i objektivní. Dobrou polovinu jeho velké estetiky zaujímá objektivní „věda umělecká“, jejíž části jsou tvoření umělce, vznik a členění umění, kulturní funkce umění atd.

Cohn se táže: Má býti estetika založena psychologicky či kriticky? Spadá cíl estetiky vjedno s cílem psychologie, nebo tvoří s cílem kriticky pojaté logiky a etiky od psychologie principiálně rozdílnou skupinu úkolů? A sám odpovídá: Estetika je věda generalizující, jež snaží se o obecné pojmy; nechce poznati estetické jednání jakožto takové, nýbrž cíl a hodnotu jeho; má zkoumati oprávněnost hodnot, a zda mají obecnou platnost. To nazývá kritickým založením estetiky. Psychologie naproti tomu nezkoumá hodnoty, nýbrž jenom zážitky; nestará se o rozdíly hodnot, stejně jako třeba fyzika; nemůže sama o sobě ohraničit krásné od příjemného, nemůže zkrátka stanoviti hodnoty. (R. Müller-Freienfels, *Das Urteil in der Kunst*,

str. 328: Psychologicky je mezi krásným a příjemným rozdíl jen stupňový.) V estetice je psychologie buď bezprincipiální, nebo nevědomky připouští rozdíly hodnot. Psychologie může nanejvýše pozorovat estetické hodnocení jako duševní fakt, jenž má být popsán a kauzálně vysvětlen, ale nestará se o důvod jeho oprávnění. Rozdíl mezi dobrým a špatným vkusem nemá pro psychologa vůbec významu.

Některé námitky Cohnovy přejímá Ernst Meumann obraceje se proti jednostrannému psychologismu, pro nějž umělecké dílo je jen předpokladem estetického účinku a ničím více než popudem a objektivní podmínkou estetického zájmu. Vlastním předmětem estetiky, praví např. Külpe, je jen analýza pochodů v člověku a jejich podmínky. Dle Meumanna estetika jako věda potřebuje jinak položených úkolů a zcela jiného ohraničení oblasti zkoumání, než jí dává přítomná estetika psychologická. Psychologická estetika potřebuje především doplnění objektivními metodami, jež mají být koordinovány metodám psychologickým. Psychologická estetika potřebuje za druhé doplnění uvedením specificky estetického hlediska pro výběr těch procesů vědomí, jež zveme estetické, a pro odloučení psychologicko-estetických principů od obecně psychologických podmínek reakcí představových a citových.

Meumann ovšem připouští dalekosáhlou odvislost estetiky od psychologie, avšak prohlašuje, že psychologický způsob nazírání nemůže se dobrati specifiky estetického hlediska. Pro psychologa umělecká díla nejsou než popudy nebo objektivní podmínky estetického zájmu, což je ovšem velmi nedokonalé pochopení uměleckých děl. Dále pro psychologického estetika tvoření umělce není ničím více než úhrnem prostředních podmínek estetického zájmu; neboť dílo je jen podmínkou zájmu a umělcova činnost je podmínkou díla. Konečně psychologická estetika přehlíží vůbec další obor: oblast estetické kultury, jako jsou mravy, zvyky atd.

Podle toho obor estetiky je čtverý: estetické požívání, umělecké tvoření, umění jako úhrn výtvorů a estetická kultura. Z těchto jen první obor může být zpracován psychologicky, ale ani ten ne úplně. Vůbec pak z hlediska „koscienčního“ nelze dojít k výkladu uměleckých objektů a sociální kultury estetické. Jednota těchto čtyř oborů estetických faktů záleží v tom, že v nich se manifestuje zvláštní chování člověka vůči světu, odlišné od chování poznávacího, praktického a mravního. Estetika zkoumá toto zvláštní estetické chování člověka vůči světu v jeho dvojím uplatnění: jakožto estetické požívání a umělecké tvoření, a určuje je po stránce subjektivní i objektivní. To tedy jest jednotný obor estetiky jako vědy;

příroda patří do estetické oblasti jen sekundárně, jako předmět požívání a jako analogie uměleckého díla.

Meumann vytýká dále psychologické estetice, že nedostala se nad pojem líbení. Líbení, praví, je při tvoření něco zcela neproduktivního a v úhrnném chování estetickém hraje roli jen podřadnou; např. i v estetické kultuře rozhodují objektivní podmínky (klíma, tradice, účel, materiál), a ne jen moment pouhého líbení.

Psychologická estetika je bezprincipiální; přebírá se jen v psychických faktech a hledá estetické principy bez plánu a bez rady; avšak estetické principy nejsou podmíněny jen subjektem, nýbrž jsou přímo zapsány v objektech, v uměleckých dílech. Estetik musí se stavět na objektivní půdu uměleckých výtvorů a analyzovat je, aby došel k estetickým principům. Koneckonců estetik má zjistiti jeden základní pud, jehož jsou tvoření, požívání i kultura jen různými stránkami nebo různými způsoby činnosti.

Zdalo by se snad, že Meumannův počín je jen pozitivním rozšířením oblasti estetiky, a nikoliv cestou k relativismu. Dotud mohla se estetika shrnouti v pokojnou definici: Krásné jest, co se líbí. Avšak dle Meumanna jest odpověděti spíše: Krásné jest, co se líbí a někdy i nelíbí, co vykazuje neomezený počet forem a formálních principů, co vzniká za určitých, ale v počtu neomezených podmínek, a tak dále. Líbení, umělecká díla, tvoření a kultura, to nejsou složky od sebe neodvislé a na sebe nepůsobící; do jisté míry líbení je produktem díla a kultury, estetická kultura je zase podmíněna líbením i tvořením, atd. Každý konkrétní případ krásy nebo požitku je uložen ve vztazích mezi těmito hlavními činiteli; abstrahujeme-li od těchto vztahů, obdrželi bychom čtveru samostatnou estetiku, z nichž žádná by nebyla adekvátní konkrétním případům estetickým; a podržíme-li tuto souvztažnost čili relativnost, není možna estetika jako věda abstraktní (jakou je psychologie), nýbrž jen jako věda konkrétní (jako historie, sociologická etika atd.). Nemýlím-li se, je tento důsledek Meumannovy čtyřoblastní estetiky dosti samozřejmý. —

Charles Lalo definuje estetiku jako filozofii kritiky umění. Prvním úkolem jejím jest sblížení uměleckou kritikou, historií umění a filozofickou estetikou. Estetika liší se od kritiky jen stupněm abstraktnosti, nikoliv druhovým rozdílem.

Jinde popisuje Lalo integrální vědeckou estetiku jako studium zároveň pozitivní zřetelem k faktům a zákonům a filozofickou zřetelem k systematickosti a k integrálnímu výkladu. „První existenční podmínkou estetiky vpravdě vědecké jest zřící se úmyslu vydobýt teorii krásna z

jediného principu: neboť toto je znakem ducha metafyzického.“ Konstitutivních principů estetiky je mnoho; neboť především více věd dodává nám tu své elementy, a tyto vědy jsou více nebo méně abstraktní. Příkladem pythagorejci, Euler, Riemann a jiní studovali nejabstraktnější podmínky hudby, určující matematicky poměry zvuků a rytmů; podobně Zeising, Fechner a jiní experimentální estetikové hleděli určití numerické poměry jednoduchých forem prostorových. Konkrétnější než matematika je fyziologie; tak Helmholtz, Strumpf, Chevreul a Hirth ustavili ve prospěch estetiky fyziologickou akustiku a optiku. Ale fyziologická estetika nemůže stanovit než předběžné podmínky krásy, totiž smyslounou příjemnost. Proto hledisko fyziologické nutně se doplňuje hlediskem psychologickým, neboť pasivní počítky našeho organismu jsou v každém okamžiku interpretovány naším vědomím, a zde je doména psychologie. Avšak ani individuální psychologie nestačí, neboť stanoví jen obecné psychické podmínky; je nutno dostoupiti k principům ještě konkrétnějším, jež by shrnuly jistá kolektivní fakta, jako např. to, že některá historická perioda nebo některá země zavrhuje formy drahé a krásné pro jinou dobu a zemi; např. jsou tu jistě kolektivní podmínky, miloval-li Francouz sedmnáctého století jasné formy, kompozici a rezonování, a poddával-li se naopak německý vrstevník Tiecka nebo Novalise kouzlu senzibility, mystičnosti a vášně. Všechny umělecké styly konstituují široké kolektivní a nehmotné organizace, jež mají svůj život v obecném vědomí, své zákony a svůj vývoj, své zrození, zralost i pád; mají existenci zcela zvláštní, ale velmi reální, zaručenou „estetickými sankcemi“ svého publika.

To tedy je celý, od abstraktního ke konkrétnímu stoupající systém věd, jež ustavují estetiku: matematika, jejíž prázdné a zcela inestetické formule nenabývají konkrétnějšího obsahu, než připojí-li se k faktům fyziologickým. Tyto opět, aby postupovaly blíže ke krásnu, musejí se stát jednoduchými podmínkami komplexnějších faktů psychologických. Konečně plná hodnota umění je získána těmi fakty psychologickými, jež odpovídají podmínkám, které ukládá sociální vědomí určitého prostředí nebo věku. Teprve tím, že stanou se jaksí sociálními imperativy, získávají pozorovaná fakta definitivně estetickou hodnotu. „Dá-li se vůbec umění v celé své komplexnosti uvést na jednotu jediného principu, je to možno jen relativní jednotou sociální funkce, kterou splňuje.“ Jedině faktor sociální obsahuje v sobě všechny ostatní a realizuje tak esenci estetického fenoménu.

Tedy estetika má být vlastně disciplínou sociologickou. „Umělecká kritika se svým zřetelem k historii a svými principy relativismu je zcela moderní disciplínou estetickou: estetika sociologická nemůže chtít nic než býti její systematizací.“ „Krátce budoucnost estetiky je

spíše v sociologii než v psychologii.“ Korunou integrální estetiky má být filozofie kritiky a historie umění.

K tomuto mínění připojuji závažná slova Ernsta Grosse, jenž podnes nejdokonaleji konstituoval sociologické studium počátků umění: „Věda o umění promluvila své poslední slovo, když ukázala, že mezi určitými formami kultury a umění existují pevné zákonné vztahy.“ Čemuž nemohu rozumět jinak, než že za tímto důkazem nastává oblast estetiky jako filozofické disciplíny.

Rovněž Yrjö Hirn soudí, že chce-li estetika pokračovat s vývojem vědy, musí být její psychologická metoda doplněna sociologickou a historickou. Ukazuje, že nejzákladnější dosavadní estetické kritérium krásy: umění neslouží utilitárním, mimoestetickým účelům, není zcela oprávněné, že neplatí např. pro umění divošské. Proto zdůrazňuje důležitost historické koncepce umění.

W. Wundt: „Jeden předpoklad musí kolektivní psychologie dělat. A to jest, že vývoj umění, a tedy i jednotlivého produktu umění spočívá na soužití člověka se sobě rovnými a na vzájemných z toho vznikajících duchovních účincích jednotlivců na sebe. Ať tedy sebevíce jednotlivé umělecké dílo, jmenovitě na vyšších stupních vývoje umění, vybízí k psychologickému zahloubání do individuální originality svého tvůrce, v úhrnu svých podmínek dá se pochopit jen z obecnější duchové souvislosti, z níž pochází.“

James Sully pléduje pro psychologickou estetiku: Proti psychologické estetice lze namítnout těsnou konexi umění se sociálními podmínkami a historickým vývojem. Umění je produktem historickým, je zrozeno z historických antecedencí. Tato námitka však prý odpadá, uznáme-li abstraktní a následkem toho omezenou povahu proponované psychologické estetiky. Je jistě pravda, že všechny estetické impulsy jsou určeny sociálními podmínkami země a věku, a lze i připustit, že umělecký pokrok je široce determinován týmiž vlivy, jakých se dostává sociálnímu tělesu jako celku. Avšak estetika musí a také může od těchto vlivů abstrahovat, jako národohospodářství abstrahuje od produktů průmyslu. — Ač tedy Sully pokládá psychologickou estetiku za jedinečně oprávněnou vědecky projednávat problémy umění, prohlašuje, že musí to být psychologie v rozšířeném smyslu, totiž nejen individuální sebepozorování, nýbrž i studium zákonů, jež ovládají duševní vývoj rasy, a vzájemného působení duchů v sociálním organismu, tedy vlastně sociologie vedle psychologie; jen tak dle Sullyho může být dána estetice adekvátní základna.

IV. Estetika experimentální

Zde není možno podati přehled metod a výsledků experimentální estetiky od Fechnerova epochálního díla až po dnešek. V kontextu estetického relativismu zajímá nás tu pouze jistá změna, jež nastala v pojmání i v úkolech experimentální estetiky. Fechnerova experimentální estetika zdála se směřovati k tomu, aby zjistila formy naprosto krásné, počínajíc od nejjednodušších geometrických obrazců až k nejsložitějším produktům umění, jichž experimentální výklad byl by (dle Segala) syntézou všech rezultatů vydobytých z forem nejjednodušších. Ale proti takto postavenému úkolu experimentální estetiky mluví tři námitky:

Předeevším Max Dessoir: Fyzik může ovšem přenést pozorování nepatrné jiskry na teorii bouře: avšak estetický elementární dojem (s nímž pracuje experiment) je druhově jiný než složený estetický fakt.

Druhou, závažnější námitku pronáší Moritz Schlick: Experimentální estetika mlčky předpokládá, že při pozorování elementárních barevných kombinací nebo nejjednodušších geometrických obrazců odehrávají se také nejjednodušší procesy (Külpe, Der g. Stand: Předpokladem experimentální estetiky jest, že zkušenosti na jednoduchých formách neliší se podstatně a kvalitativně od vyšších estetických požitků na komplexních předmětech.); tento předpoklad ale nezdá se mi zcela samozřejmý a prostý námitek. V každém případě musí být přiznána možnost, že třeba obraz s četnými postavami vyvolává v divákovi mnohem jednodušší estetický proces než geometrický obrazec pozůstávající z několika čar ... Čím abstraktnější je daná estetická forma, tím větší počet asociací může se k ní pojit, právě pro její obecnost a neurčitost, jež může upomínat na všechno možné; není-li však pozorován abstraktní obrazec, nýbrž určitý obraz skutečnosti, jsou tím citty předem vedeny jednoznačným směrem a není dáno tak volné pole asociacím.

Konečně třetí námitku pronáší Charles Lalo, jenž je sám experimentálním estetikem: „Vlastní experimentální estetika je studium abstraktních podmínek estetických faktů, nikoli však studium estetických faktů samotných.“ Neboť ve své konkrétní realitě je estetický jev podstatně faktem sociálním.

Avšak i sama experimentální estetika klade si dnes jiné úkoly než za Fechnera. Fechnerovi šlo o to, zjistit zákonité poměry líbení, jež by měly platnost univerzální. Proto dal k posouzení

velkému počtu osob řadu jednoduchých forem; posudky se ovšem rozcházel, ale Fechner bez ohledu k těmto různostem stanovil statisticky aritmetický průměr líbení. „Fechnerovi stačilo předpokládati,“ praví Larguière des Bancel, „že malé individuální variace pohybující se brzy jedním, brzy druhým směrem se kompenzací budou eliminovati: majorita hlasů, jíž dostane se jednomu předmětu, určí normální vkus ... Toto mínění je čistě libovolné a zdá se velmi pochybné, že je správné ... Fechner chce generální výsledky: musí je dostat za každou cenu.“ Fechner, chtěje určit formu univerzálně libou, musel eliminovati individuální odchylky. Avšak první, kdo pokračoval v jeho díle, Lightner Witmer, položil si již jiný úkol: zkoumal, zda proporce nějakého obrazce mají samy o sobě estetickou hodnotu. „Toto zkoumání nemá prvním účelem obdržet, jak tomu chtěl Fechner, normální, objektivní poměr poskytující maximum příjemnosti a odpovídající průměrnému vkusu všech individuí. Jedná se o to, zda pro totéž individuum nebo pro průměrný vkus libovolného počtu osob nejpříjemnější obrazec je vždy ten, který vykazuje určitý poměr,“ a sice dle Witmera zlatý řez. I Witmer pracuje ještě statisticky, a nikoliv psychologicky, a vypočítává průměrné hodnoty. „Průměrný obrazec se nemusí líbit ani jediné pokusné osobě, je jen abstraktním výpočtem.“

Psychologovi nestačí odbýt individuální odchylky vkusu jako něco, co je nutno eliminovat; naopak jej musejí zajímati pohnutky, jež vedou k tomuto odlišnému hodnocení. Proto v novějších pokusech stále více místa nabývá protokol, v němž pokusné osoby udávají zvláštní příčiny své záliby v předmětu, který ohodnocují. Tak Haines a Davies seskupují subjektivní motivy hodnocení v pět tříd: bezprostřední interes, sugesce, asociace, prosté sensorické elementy a element čistě motorický. Külpe vítá nový směr experimentální estetiky: „Experimentální estetika ... nejprve hleděla fyzikálně získat objektivní konstanty a zákonité poměry, později však stále více respektovala individualitu a výpovědi pokusných osob a nyní vědomě se snaží vybadati estetické chování v jeho celém rozsahu a rozmanitosti.“ Dříve zabývala se experimentální estetika předměty libosti, barvami a formami, intervaly a tóny; nyní však obrací se k estetickému chování a jeho motivům, k apercepci a vcítění, vývoji jednotlivých fází a individuálním hlediskům posouzení. Podobně píše Segal: Estetický zážitek je odvislý od osobnosti i od změn osobnosti. Proto experimentální estetika nemá statuovat nejkrásnější poměry, nýbrž studovat požívající osobnost, zjišťovat, které psychické funkce a procesy účastní se estetického požitku, zkrátka odpovědět na otázku, co děje se ve vědomí během estetického požitku. Ale patrně dějí se tam věci velice různé, neboť Segal obdržel od pokusných osob rezultáty přímo úžasné všelijaké. Stalo se mu vícekrát, že táž osoba jednoho dne posoudila některou formu za nejkrásnější, a druhého dne za lhostejnou nebo za

nejošklivější ze všech; ba dokonce jedna osoba velmi zvyklá na experimentování (profesor Meumann) průběhem téhož experimentu posoudila tutéž formu za jako nejkrásnější i jako nejošklivější. Čím jsou podmíněny tyto individuální a momentální odchylky? Především působí tu obecný, těžko popsatelný charakter individua, to, co jmenujeme individualitou nebo osobností, specifický, každému individuu vlastní timbre charakteru. Za druhé působí tu momentální ‚pajc‘ předmětu bezprostředně předcházející stav nálady a vědomí. Witmer považoval takovéto odchylky za pouhé nahodilosti, pro něj rozhodovala průměrná hodnota, ale pro psychologa, jímž má dle Segala estetik být, rozhodují právě odchylky od průměru.

Tento krátký vývoj estetiky od Fechnera, jemuž šlo o absolutní určení forem veskrze líbivých, až po dnešní psychologický relativismus, který nezjišťuje již absolutní formy, nýbrž reakce naprosto individuální, ojedinělé a nezobecnitelné, tento vývoj ilustruje rozvrat v estetice a zrelativnění jejích hledisek.

BIBLIOGRAFIE

Gustav von Allesch: Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Zeitschrift für Psych, und Physiol. der Sinnesorg., I. Abt.; Zeitschr. f. Psych. 54, 1910, 401-536.

R. P. Augier: The Aesthetics of Unaequal Division. Psychological Review, Monograph. Supplements IV. 1903, Harvard Psychological Studies I. 541-561.

Lucien Arréat: Art et Psychologie individuelle. Paříž 1906.

Victor Basch: Les grands courants de l'esthétique Allemand con-temporaine. Revue Philosophique, 1912, I. 73, str. 22-43, 167-190.

A. Biret: La création littéraire. L'année psychologique 10, 1904.

Jonas Cohn: Allgemeine Ästhetik. Lipsko 1901 (W. Engelmann).

Jonáš Cohn: Psychologische oder kritische Begründung der Ästhetik? Archiv f. system. Philos. 1904, X. 131 — 159.

Benedetto Croce: Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Čes. překl. B. Cr. Estetika, přel. dr. E. Franke, Svět. knih. 588-589, 614-615. Praha 1907.

Theod. Dahmen: Die Theorie des Schönen. Lipsko 1903.

Lionel Dauriac: Essai sur l'esprit musical. Paříž 1904.

Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Lipsko 1906.

Max Dessoir: Objektivismus in der Ästhetik. Zeitschr. f. Ästh. 1910, V. 1-15.

Max Dessoir: Beiträge zur Ästhetik. Archiv für systematische Philosophie; III. Vom Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst, A. f. syst. Ph. V. 1899, 69-84, 454-492. IV. Die Seelenkenntnis des Dichters. A. f. syst. Ph. VI. 1900, 470-501.

August Döhring: Die Methode der Ästhetik. Z. f. Ästh. IV. 1909, 321-348.

August Döhring: Über Einfühlung. Z. f. Ästh. VII. 1912, seš. 4.

Gust. Theodor Fechner: Vorschule der Ästhetik. Lipsko 1876.

Moritz Geiger: Zum Problem der Stimmungseinfühlung. Zeitschr. f. Ästh. VI. 1911, 1-42.

Karl Groos: Einleitung in die Ästhetik. Giessen 1892.

Karl Groos: Der ästhetische Genuss. Giessen 1902.

Karl Groos: Das ästhetische Miterleben. Zeitschr. f. Ästh. IV. 1909, 161-182.

Ernst Grosse: Die Anfänge der Kunst. Freiburg-Lipsko 1894.

J. M. Guyau: Les problèmes de l'esthétique contemporaine. 7. vyd. Paříž 1911.

Richard Hamann: Ästhetik. Lipsko 1911. Aus Natur- u. Geisteswelt.

Yrjö Hirn: The Psychological and Sociological Study of Art. Mind 1900, N. S. 9, 512-522.

O. Hostinský: Herbart's Ästhetik. Hamburk-Lipsko 1891.

Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Vyd. K. Kehrbach. Lipsko. Reclam 1027-1030.

Ed. Kulke: Kritik der Philosophie des Schönen. Lipsko 1906.

O. Külpe: Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Vierteljahrschrift f. wissensch. Philosophie 1899, 23, 145-183.

O. Külpe: Der gegenwärtige Stand des experimentellen Ästhetik. In: Bericht über den II. Kongress für experimentelle Psychologie in Würzburg 1906. Lipsko 1907.

O. Külpe: Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den Griechen. Philosophische Abhandlungen Max Heinze gewidmet. Berlin 1906.

Charles Lalo: Introduction à l'esthétique. Paříž 1912. Charles Lalo: L'esthétique expérimentale contemporaine. Paříž 1909.

Charles Lalo: Les sentiments esthétiques. Paříž 1910.

Charles Lalo: Critique des méthodes de l'esthétique. Revue philos. 1910, 600-624.

Carl Lange: Sinnesgenüsse und Kunstgenuss. Beiträge zu einer sensualistischen Kunstlehre. Vyd. H. Kurella. Grenzfragen des Nerven und Seelenlebens XX. Wiesbaden 1903.

Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre. 2. vyd., Berlin 1907.

J. Lagnier des Bancels: L'esthétique expérimentale. L'année psychologique VI. 1900, 144-190.

Kaarle S. Laurila: Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie. Helsingfors 1903.

Kaarle S. Laurila: Zur Theorie der ästhetischen Gefühle. Z. f. Ästh. IV. 1909, 489-531.

Kaarle S. Laurila: Ist der ästhetische Eindruck aus einem oder mehreren Quellen abzuleiten? Arch. für die gesamte Psychologie, XVI. 112-136.

Vernon Lee: Travaux récents de l'esthétique allemande. Revue philos. 1902, II. 75-92.

Vernon Lee: Essais d'esthétique empirique. L'individu devant l'oeuvre d'art. Rev. philos. 1905, I. 46-60, 133-146.

Vernon Lee: Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben. Z. für Ästh. V. 1900, 145-190.

Theodor Lipps: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburk-Lipsko 1903.

Theodor Lipps: Ästhetik. Kultur der Gegenwart VI. Systematische Philosophie. Berlin-Lipsko 1907, 344-387.

Theodor Lipps: Raumästhetik und geometrisch- optische Täuschungen. Lipsko 1897.

Theodor Lipps: Ästhetische Faktoren der Raumschauung. Festschrift zu Helmholtz's 70. Geburtstage. (Sonderausdruck.) Hamburg 1891.

Theodor Lipps: Ästhetische Einfühlung. Z. f. Psychol. u. Physiol. Der S., 22, 1900, 415-450.

Theodor Lipps: Zur „ästhetischen Mechanik“. Z. f. Ästh. I. 1906, 1-29.

Otto Liebmann: Gedanken und Tatsachen. II. Bd. Gedanken über Schönheit und Kunst. Ästhetische Betrachtungen, 268-363.

H. Lotze: Über den Begriff der Schönheit. Göttinger Studien 1845.

H. Lotze: Über die Bedingungen der Kunstschönheit. Gött. Stud. 1847.

H. Lotze: Geschichte der Ästhetik in Deutschland. Mnichov 1868.

Henry Rutgers Marshall: The Field of Aesthetics Psychologically Considered. Mind 1892, N.S.I. 358-378, 453-469.

Henry Rutgers Marshall: Hedonic Aesthetics. Mind 1893, N. S. II. 15—41.

Ernst Meumann: Die Grenzen der psychologischen Ästhetik. Philos. Abhandlungen Max Heinze gewidmet. Berlin 1906.

Ernst Meumann: Ästhetik der Gegenwart. 2. vyd. 1912. Wissensch. u. Bildung, sv. 30, 146-182.

Richard Müller-Freienfels: Die assoziativen Faktoren im ästhetischen Geniessen. Z. f. Ps. u. Ph. I. 54, 1909-1910, 71 — 118.

Richard Müller-Freienfels: Individuelle Verschiedenheiten in der Kunst. Z. f. Ps. 50, 1909, 1-61.

Richard Müller-Freienfels: Zur Begriffsbestimmung des Ästhetischen und der Kunst. Vierteljschr. f. wissensch. Phil. 34, N. F. IX. 1910, 249-291.

Richard Müller-Freienfels: Zur Theorie des ästh. Elementarerscheinungen. Vierteljschr. f. w. Phil. 32, N. F. VII. 1908, 95-133, 193-236.

Richard Müller-Freienfels: Das Urteil in der Kunst. Arch. für system. Philos. 15, 1909.

Richard Müller-Freienfels: Affekte und Triebe im künstlerischen Geniessen. Arch. f. gesamte Psychol. XVIII. 1910, 249-264.

C. D. Pflaum: Die Aufgabe wissenschaftlicher Ästhetik. Arch. für syst. Phil. 10, 1904, 433-480.

Ethel D. Puffer: Studies in Symmetry. Psychol. Review, Monograph. Supplements IV. 1903. Harvard Psychological Studies I. 467-540.

Emma von Ritoók: Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode von Zeitvariation. Z. f. Ästh. V. 1910, 356-407, 512-544.

Jacob Segal: Beiträge zur experimentellen Ästhetik. Über die Wohlgefälligkeit einfacher räumlichen Formen. Arch. f. die gesamte Psychologie, VII. 1906, 53-124.

J. Showeross: Association and Aesthetic Perception. Mind, N. S. XIX, 1910, 63-81.

Moritz Schlick: Der Grundproblem der Ästhetik in entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung. Arch. f. ges. Psychol. XIV. 1909, 102-132.

Hermann Siebeck: Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin 1875.

Heinrich von Stein: Vorlesungen über Ästhetik. Stuttgart 1897.

Heinrich von Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886.

Paul Stern: Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung. Beiträge zur Ästhetik, V. 1898.

Paul Stern: Die Theorie der ästhetischen Anschauung und die Assoziation. Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik, 115; 193-203.

G. M. Stratton: Eye-Movements and the Aesthetics of Visual Form. Philos. Studien XX. 1902, 336-359.

James Sully: Art and Psychology. Mind I. 1876. 467-478.

James Sully: Pleasure of Visual Form. Mind V. 1880, 181-201.

Anna Tumarkin: Bericht über die deutsche Literatur aus den Jahren 1900-1905 (Arch. f. syst. Phil. XL), 1905-1910 (Arch. f. syst. Phil. XVI.).

Jean d'Udine: L'Art et le geste. Paříž 1904.

Emil Utitz: Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. Z. f. Ästh.

V. 1910, 481-511.

Robert Vischer: Über das optische Formgefühl. Lipsko 1873.

Johannes Volkelt: System der Ästhetik, I. díl, Mnichov 1905.

Johannes Volkelt: Der Symbolbegriff in der neueren Ästhetik. Jena 1876.

Johannes Volkelt: Zur Psychologie der ästhetischen Beseelung. Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik, 1913, 161 — 179.

Stephan Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Lipsko

1904.

Stephan Witasek: Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung. Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol., 25, 1901, 1-49.

Stephan Witasek: Wert und Schönheit. Arch. für syst. Philos. VIII. 1902, 164-193.

Wilh. Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stylpsychologie. 3. vyd. Mnichov 1911.

Wilh. Worringer: Formprobleme der Gothik. Mnichov 1911.

Lightner Witmer: Zur experimentellen Ästhetik einfacher räumlichen Formverhältnisse. Philos. Studien IX., 96-144, 207-263.

Wilhelm Wundt: Völkerpsychologie. III. Bd. Die Kunst, 2. vyd. Lipsko 1908.

Robert Zimmermann: Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. Vídeň 1865.

Robert Zimmermann: Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik. Vídeň 1870.

POMĚR ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

(1914)

K stávající školské nebo odborné estetice nemá historie umění poměru vlastně žádného. Je to pochopitelné odtud, že dnešní estetika nepřináší pro historiky skoro nic, čeho by mohli potřebovat. Moderní estetika je naprostou převahou psychologíí estetického požitku. Proti tomu historie umění jedná o vývojové souvislosti uměleckých produktů. Mezi oběma naukami není styčného bodu.

Ale je tu jiná závažná okolnost. Dějiny umění jedná o uměleckých dílech; implicitně jedná o jejich estetické kvalitě, kráse, hodnotě; posuzují je, vybírají lepší díla a věnují jim zvýšený zřetel, vykonávají subjektivní volbu i hodnocení. Lze si stěžet myslet, že by historie umění se mohla naprosto obejít bez přihlížení ke kráse a hodnotě uměleckých děl. Ale zde má co činit s estetickými problémy, a tedy pěstuje jakousi estetiku na vlastní pěst, a sice nekritickou estetiku. Proto sblížení historie umění a estetiky je přinejmenším vědecky žádoucí.

Avšak moderní psychologická estetika nemůže zde býti historikům umění nápomocna. Naopak, podle svých předpokladů musí dokazovat, že krása je zcela subjektivní a relativní a že stejně subjektivní je i souzení o kráse a hodnocení krásy. Proti tomu je pochopitelné, že historik umění by potřeboval takovou estetiku, která by činila možným objektivní a teoreticky platné souzení o uměleckých dílech čili jedním slovem objektivní estetiku. Tím se vnučuje otázka, je-li taková objektivní estetika možná a jaký by měla poměr ke stávající práci a metodice dějin umění.

Základní položky estetického subjektivismu jsou: krása není objektivní vlastností věcí; je subjektivní záležitostí jednotlivce, zdá-li se mu něco krásným nebo ne. Krása záleží na citu, dojmu, „vkusu“, krátce na duševním zážitku. Vlastní a jediné možné studium krásy je tedy psychologická analýza estetického zážitku. Tím estetika se stává „větví užité psychologie“¹ nebo „speciálním odvětvím vědy o hédonice“²; nebo dokonce „její úloha je čistě fyziologická; má-li estetika analyzovat krásno, znamená to, že má zkoumat pochod, kterým se v nás dějí stavy požitku“.³

Nejenom dojem krásy je subjektivní a individuální, nýbrž i estetický soud o krásnu je subjektivní a nemá teoretické platnosti. Konečně i estetická hodnota je typicky relativní,

odvislá od individuální žádosti nebo uspokojení, od emocionální polohy, okamžité potřeby nebo stálého temperamentu hodnotící osobnosti. Tedy i estetická hodnota je naší subjektivní záležitostí.

Podle toho byla by nemožna jakákoliv věda o krásu. Má-li býti krása předmětem poznání, musí býti možno platné souzení o ní, musí býti překročen relativism a subjektivism hodnocení. Pokusy o to byly už činěny přehojně, ale bez výsledku; pozice subjektivismu je vskutku příliš bezpečná. Nicméně jakási cesta k objektivitě zbývá: je to studium estetického předmětu. Jeho ráz lze ukázat na tom, co dosud platilo za nejsubjektivnější: na estetické hodnotě.

Požadavek, aby některé umělecké dílo, i kdyby vskutku sebeobecněji se líbilo: tedy řekněme nějaký Raffael, jeho Sixtina nebo Disputa, bylo bezpodmínečně a od každého, kdo to vážně s krásou myslí, uznáno za krásné, je dogmatický a nesmyslný. Jsou lidé, kterým se Raffaelovo dílo zdá nudné, povrchní, akademické — a nejsou to lidé, kteří by to s uměním vážně nemysleli.⁴ Takové neuznání není zanedbatelné; Raffael jím ovšem odčiněn není; ale onen soud, i kdyby byl sebeosamělejší, nemůže být vyvrácen ani umlčen. Fakticky tedy hodnota Raffaelova díla není obecně platná a v tom smyslu objektivní; i vzniká otázka, lze-li vůbec něco bezesporného o jeho hodnotě říci.

Čteme-li o Raffaelovi Wölfflina nebo Strzygowského,⁵ vycit'ujeme, jak oba Raffaela hodnotí: s láskou, s vysloveně osobním vkusem; dojem, jemuž dávají přednost, je dojem klidu, vyrovnaní, harmonie a jasnosti; v tom všem zůstávají na půdě své subjektivity. Ale krok za krokem vyvíjí Wölfflin tento dojem z Disputy nebo Školy aténské; u Disputy mu odpovídá centralita a zastřená symetrie, nenásilné svedení pohledu do středu; v popředí motivy bohatého pohybu, v pozadí motivy klidu; linie se spojují bez přerézávání, žádná z postav není ve své názornosti utlačena jinou, takže přímá vazba se pojí se samostatností jednotlivých figur; plasticky dominující postavy, ukazuje dále Strzygowski, rozčleňují obraz jako pilastry a zdůrazňují pohyb do středu. Tyto a jiné faktory jsou to, které zakládají dojem harmonie, slavnostní vyrovnanosti a klidného řádu u Disputy; porušení kteréhokoliv z nich by lomilo dojem a rozrušovalo celek. Tedy hodnota Disputy je podmíněna oněmi faktory; jakmile uznáme krásu díla, musíme bezpodmínečně uznati též relevanci oněch formálních momentů pro tuto krásu. A nyní může přijíti odpůrce a říci „mně se Raffael nelíbí“; ale existenci a objektivní souvislost oněch momentů by po-přítí nemohl, ani jich relevanci pro hodnotu od jiných uznávanou. Je ostatně možno, že se Wölfflin mýlí, že nalézá na Disputě něco, co tam

není, a musí být opraven; nebo neuvádí vše, co na ní je a má vztah k hodnotě celku, a pak může být doplněn: v každém případě lze si však myslet objektivně správné a úplné nalezení momentů, jež jsou relevantní pro krásu díla, ať už je tato subjektivně uznávána, nebo ne.

Ale zatímco v případě *Disputy* je momentem hodnoty uklidněnost, je jím v pokročilém baroku nezadržitelný pohyb; tam jasné rozčlenění, zde kompaktní šerosvit; tam harmonie, zde intenzita atd. A přece i tyto barokní znaky jsou momenty krásy; nic není o sobě krásné v tom smyslu, že by vylučovalo estetickou relevanci svého opaku; žádný moment není o sobě hodnotný. Tedy udání momentů krásy neznamená výčet o sobě krásných a hodnotných součástí krásy. Momenty hodnot nejsou samy hodnotami. Nejčastější teoretická chyba, která se děje při analýze umění, je ta, že „momenty“ dostávají citovou příchut' hodnocení, tak např. termíny „příroda“, „pravdivost“, „harmonie“ atd. donekonečna. Vlastní hodnota je nedělitelná, nemá částí a údů, je to cit a zážitek. Ale její momenty mají vztah k ní, podmiňují ji a v tom smyslu ji zakládají; kdyby jich nebylo nebo kdyby byly porušeny, byla by patrně zrušena nebo snížena i citová hodnota zážitku.

Ale zároveň tyto momenty jsou zcela závislé na zážitku krásy. Podle toho, jak jsme zažili věc, můžeme říci, co na ní je. Kdo by pozoroval *Stance* bez estetické emoce, nemohl by pochopitelně vystihnout vlastnosti závažné pro jejich krásu; byly by mu stěnou, kvantitou, mnohostí a figurami bez dalšího a podstatnějšího vztahu. Teprve estetickou emoci otevírají se vztahy těchto dat navzájem i ke kráse celku; ale tato emoce, hodnota čili krása není zachytitelná; jedině, co lze vykonati, jest připoutati ji k objektivním momentům, které právě skrze ni byly zdůrazněny a vyzdviženy. Jsou to určité komplexní kvality, jichž nemůže nalézt oko esteticky nezaujaté, a které nicméně jsou teoreticky platny, jakmile jsou jednou fixovány v soudech. Je možno nebýti dojat *Disputou*, a přesto není možno zcela neuznati to, co o ní konstatuje Wölfflin; zde právě přestává libovůle a relativism.

Důležitý je poměr „momentů“ k hodnotě. Momenty nejsou ani části nebo složky hodnot, ani vlastnosti hodnot. Jsou to složky a vlastnosti hodnoceného předmětu; neodnášejí se přímo k hodnotě předmětu, nýbrž k předmětu hodnoty, k tomu, co v zažití hodnoty tvoří předmětnou stránku vědomí.

Tím je alespoň naznačena oblast možné estetické objektivnosti. Esteticky objektivní je estetický předmět, totiž úhrn všech v estetickém zažití vystupujících představ, které jsou relevantní pro zkušenu krásu. Esteticky objektivní je dále takový soud, který tento předmět rozvíjí a fixuje v platných poznacích. Konečně esteticky objektivní jsou ty předmětné

momenty, jichž skutečná existence je evidentní, ale jejichž vztah k estetické hodnotě je prvotně kladen jen zažitím krásy.

Toto přihlížení k předmětu je zvláštní typ estetického chování čili estetické recepce, který jest lišiti jak od subjektivního požitku, tak od subjektivního hodnocení. Na rozdíl od těchto lze jej zváti metodickou recepcí nebo krátce estetickou metodou. Estetická metoda je ten druh estetické recepce, jehož vědomým cílem je co nejdokonalejší ozřetelnění, uvědomění nebo určení estetického předmětu; tento není zde bezprostředně dán, nýbrž hledán cestou metodické objektivace.

Tato metoda jest „rozumění“. Rozumění je něco jiného než bezprostřední požívání nebo osobní hodnocení. Tak např. po bezprostředním styku s někým, tedy po přijetí jistých dat řekneme: ten člověk se mi líbí nebo nelíbí, a rozpomínáme se na nějaké jeho slovo a jednání, na dané jednotlivosti, a z nich odhadujeme jeho „pravou“ povahu. Při všem sdělování a zdůvodňování posudků činíme pokusy vztáhnouti jednotlivá pohotová data k posouzené celosti, k podstatě věci. Pak teprve říkáme, že člověku nebo věci rozumíme. O „rozumění“ mluvíme všude tam, kde poznáváme jednotlivosti a momenty sub specie celku, individuality a povahy věci.

„Rozumění“ je svůdné slovo a ještě svůdnější zkušenost. Kdo někdy se kriticky zaměstnával uměním, může znáti zvláštní fakt: že mnohdy pozoruje a požívá dané dílo, hodnotí a studuje je a konečně unavuje se na něm, aniž by mu bylo jasno, co by o věci mohl říci a jak ji vystihnout; že teprve někdy později, při pouze myšlenkové prezentaci, se dostavuje hledané řešení: struktura a individuální zákonitost díla jsou rázem na-lezeny. Rozumění má tedy velmi často spíše ráz invence než recepce. Jindy se zdá, jako bychom bezprostředně jen citem a tušením vnikali do nitra věci, a přitom hlouběji a jasněji než cestou myšlení. Proto odvoláváme se vzhledem k rozumění a interpretaci na divinační schopnost; nalézáme tu „závěr do nepoznatelná, pro nějž není jiné jistoty než intuitivní“⁶. — Zde však je „rozuměním“ míněná jistá metoda myšlení. Metoda pak nemůže počítati s divinací, tak jako národní hospodářství nemůže počítati s pomocí boží. Rozumění je myšlení, které směřuje k povaze předmětu, a tedy se jí řídí a k ní se co nejdokonaleji přizpůsobuje. Ať je tato adaptace myšlení k danému problému intuitivní, nebo diskurzivní, je konečně lhotejno.

Rozumění není hodnocení, nedokazuje soudy o kráse, není nejvyšší stolicí pro chválu a hanu. Avšak ježto je objevitelské, ježto nalézá objektivní souvislosti a komplexy dotud nepoznané,

dává neustávající příležitost k novým reakcím subjektu, k novým hodnocením, a tím k růstu a pohybu hodnot.

Estetické rozumění je obecný typ estetické recepce, jehož cílem je co možná objektivní prezentace estetického předmětu; přičemž „estetický předmět“ znamená věcně fundovanou jednotu a souvislost estetických dat, tedy skutkovou povahu věci; a přičemž „objektivní“ prezentace je ta, která je zaměřena k předmětu všemi prostředky zkoušky, kontroly a srovnávání, a tím překračuje bezprostřední (subjektivní) estetickou recepci směrem metodické objektivace.

K objektivnímu porozumění vskutku nestačí reflektovat o daném předmětu; je nutno vraceti se k němu, přezkoušet jej a srovnávat své nálezy o něm s jeho daty. Dále tou měrou, jakou je předmět pochopen ve své povahové zvláštnosti, je odlišen ode všech jiných. Proto srovnávání je přirozený prostředek metody rozumění. Tím jsou zároveň získávány jednak skupiny podobností, jednak pojmová určení společná těmto skupinám estetických předmětů. Tím stává se rozumění estetickou pojmotvorbou. Pak ovšem sám termín „rozumění“ je příliš rozplývavým slovem.

1. Objektivní metoda estetická. „Rozumění“ je objektivní metoda estetická především v tom smyslu, že je výhradně zaměřena k samotnému estetickému objektu, a tedy se co možná podle něj spravuje. — Dle Dessoira základní kritérium objektivnosti je, že „všechno objektivní staví se neodvisle proti zažívajícímu subjektu tím, že sleduje vlastní zákonitost“. Podobně je tomu i zde: „Nese-li v sobě estetické bytí zvláštní zákonitost, má tím objektivní skutečnost... V malbě není zrcadlen nahodilý pohled na kupu nahodilých věcí, nýbrž vyjadřuje se v ní zákonitost, jež překračuje vše jednotlivé. Mezi částmi účinkují vztahy názorně nutného druhu; estetická hodnota částí je spojovací hodnota.“⁷ — Zkrátka umělecké dílo stává se nám do té míry esteticky objektivním, v jaké postihujeme jeho organizaci a uzákoněnost. Ale tato zákonitost není předmětem požitku, nýbrž rozumění. Kdyby byla něčím porušena, byl by požitek ovšem snížen nebo zrušen; ale v požitku samotném o ní vůbec nevíme. Estetická objektivnost není tedy dána v prvotním dojmu, nýbrž nalézána cestou metodického studia předmětu.

2. Individualizující metoda estetická. — Umělecké dílo, píše Wolf Dohrn, je možno poznávati dvojím směrem. Jednou je cílem vykázati v něm působnost obecného zákona. Jakmile je tento nalezen, hasne zájem na jednotlivém díle. Poznání zákona bylo cílem, umělecké dílo jen prostředkem k cíli. Tak postupuje psychologická estetika, jež odlišuje estetické zažití od

ostatních psychických faktů a stanoví znaky a typy estetického požívání. Pro ni jsou umělecká díla jen doklady, v nichž vyhledává, co je všem společno. Za druhé však lze se zajímat o umělecké dílo jako o jednotlivý útvar v jeho individuální struktuře, jako o jedinečnou uměleckou událost. Ta ve své plnosti a faktické nekonečnosti zůstává účelem bádání. „Pro individualizující estetiku je umělecké dílo komplex objektivních podmínek, jednota, která existuje neodvisle od apercipujícího subjektu.“⁸

Objektivní metoda je vskutku individualizující. Rozumění směřuje k povaze věci; obrací se k předmětu v jeho individualitě a samostatnosti; hledí vystihnout jeho vnitřní jednotu a celost; odlišuje jej od ostatních a neodhlíží od jeho konkrétní plnosti: to vše jsou rysy individualizace. - Ovšem ale objektivní metoda je zároveň pojmovná a tím zobecňující. Čím přesněji je určen některý částečný obsah, tím spíše bude nalezen a ztotožněn, kdekoli se fakticky vyskytuje. Objektivní metoda je rozlišovací a srovnávací; neizoluje, nýbrž nalézá vztahy. — Ale i když je jejím předmětem něco poměrně obecného a abstraktního, třeba „gotika“, není to jenom generalizace, něco jako druh nebo rod v přírodopise; nýbrž gotika sama je individuum určité konkrétní povahy, k němuž se katedrály v Chartres, Amiensu, Ulmu atd. mají jako výrazy a projevy jednoho člověka k jeho povaze. Podstatné však je, že když z mnoha činů poznáme povahu člověka, rozumíme daleko lépe každému jednotlivému z jeho skutků i pouhých náznaků jednání; a že když srovnáváním a zobecňováním vyrozumíme povahu gotiky, rozumíme lépe a živěji každé jednotlivé památce, ba i každé její části a jednotlivosti. Vlastní tendence rozumění je vždy individualizující.

3. Kritická metoda. Objektivní nebo individualizující estetika je výlučně estetika umění, naukově rozšířená kritika umění, proto lze ji jmenovati kritickou metodou. Krásná příroda, krása skutečnosti je z ní vyloučena. Tím narážíme na poměr umělecké a přírodní krásy.

Dle novějších estetiků, např. Meumanna nebo Lala,⁹ přírodní krása je mimoestetická, a estetická je jen krása umění. Tím jde se rozhodně příliš daleko. Esteticky požívati je možno cokoli, ať je to zpěv ptáka, nebo hra houslí, ať je to teplé záření Tizianova obrazu, nebo letního večera. Esteticky hodnotit je možno vše, co je esteticky požíváno a může být předmětem osobní reakce. Hodnotíme a milujeme krásné věci v přírodě jako v umění. Zcela jinak je tomu však při estetickém rozumění. Příroda je krásná subjektivně, jakožto požitek a hodnota. Rovněž umění je požíváno a hodnoceno subjektivně; ale nadto je s to státi se problémem rozumění, estetickým objektem.

Krása přírody je neproblematická; nikomu snad nenapadne ptáti se, z jakého zvláštního estetického důvodu je zde v přírodě ta či ona konfigurace barev, hmot nebo struktur, z jaké nadřazené intence plynou tyto znaky a vztahy atd. Všechny ty otázky jsou však možny vzhledem k uměleckému dílu. Forma skály je estetické datum, kdežto forma sochy je nadto estetický problém. — Umění je proto problematické i srozumitelné, že je dílem lidským. Jen u člověka a jeho konání se ptáme po motivech a intencích, kterým rozumíme. Cílem rozumění je vždy něco lidsky vnitřního. Zde se neptáme po zevní příčině a kauzální souvislosti, nýbrž hledáme vnitřní, estetický důvod a estetickou souvislost. - „Estetické“ je ve světě čistě lidský element; tedy i objektivní oblast estetická je objektivně lidská: je to umění, a nikoliv příroda.

Ale je tu ještě jiný důvod. Objektivní metoda je zaměřena čistě k estetickému předmětu. Tento však je v subjektivních dojmech individuálně různý; každý požívá svůj předmět, se svými asociacemi, hodnotami atd. Rozumění může tedy mít jen tehdy objektivní smysl, vztahuje-li se k předmětu, jenž není podmíněn a alterován žádnou subjektivní recepcí a žádným variabilním dojmem, je na nich podstatně nezávislý a stojí proti nim jako samostatné estetické bytí.

Takovým estetickým předmětem příroda není, její krása pochází jen z nás. Proti tomu umělecké dílo samo pro sebe je estetický předmět nezávislý na poživateli, ale kladený umělcem. Umělec něco vytvářel, formoval, uskutečňoval, protože se mu to tak esteticky líbilo jakožto krásné; jeho produkt je tedy jeho estetický předmět; pokud jeho výtvar trvá, trvá i psychická souvislost díla s umělcem, trvá umělcův estetický předmět, ať se komu líbí, nebo nelíbí. Diváci, dojmy a hodnoty se střídají; dílo je zrelativněno, stává se krásným, ošklivým, lhostejným; ale samo umělcovo dílo je přes to vše identické, samostatné estetické bytí. Tento v protivě k imanentním předmětům subjektivních dojmů transcendentní estetický předmět je terminus ad quem estetického rozumění.

Ale je to právě jen metodický cíl a regulativní idea. Ve skutečnosti umělec a jeho činnost nám nejsou přístupny. Můžeme jen s veškerou jistotou rozumění předpokládat, že co je v daném estetickém případě relevantní, co patří nutně k povaze a celosti předmětu, náleží také k umělcovu estetickému předmětu. Naleznu-li na obraze zvláštní zákonité vedení linie, světla, barvy atd., není důvodu pochybovati o tom, že je to právě to, co umělec uskutečňoval jakožto estetické a co patří k jeho estetickému předmětu. Proti tomu mé osobní dojmy, asociace a city jsou právě mé, a nikoliv umělcovy. Nic nám nezaručuje, že kterýkoliv dojem a požitek z díla je kongruentní s umělcovým předmětem. Zato však vše, co objektivně esteticky v daném

případě nalezneme, tedy čemu jasně a dobře rozumíme, je kongruentní s umělcovým předmětem.

Tedy příroda sama o sobě je esteticky indiferentní;¹⁰ je-li estetická, je estetická subjektivně, skrze nás a pro nás. Toliko tam můžeme hledat estetickou realitu, kde je realizován estetický cit a objektivována estetická záliba; a to je uskutečněno v uměleckých výtvorech, v celé oblasti umění.

Když je takto vytčena možnost objektivní estetiky, lze přihlédnouti k tomu, jaký je její poměr k dějinám umění. Dějiny umění jsou především historickou naukou; v tom ohledu nemůže do nich zasahovati žádná estetika a žádný estetický zřetel, a je to jen čistě vědecký požadavek, aby byly co nejvíce a co nejvědoměji historií. Ale zároveň jsou dějinami umění, mají svůj předmět společný s estetikou, a tedy i podíl na jeho problematice.

Dějiny umění uvádějí umělecká díla v historickou souvislost. A tu může býti větší nebo menší zřetel na předmětném činiteli, na uměleckých dílech. Umělecká díla mohou býti prostě pojata jako památky historického procesu, jako daná fakta, jež mají býti co nejpřesněji historicky určena pokud možno podle historických kritérií, jako jsou nápisy, prameny, ikonografie atd. Zde ovšem nemá estetika čeho chtíti. Ale umělecká díla mohou býti dále pojata právě po své stránce umělecké, jako estetické předměty, jako dějinné objektivace citu krásy. A zde dějiny umění buď pěstují subjektivní hodnocení, nebo musejí nastoupiti objektivní metodu estetickou.

Zdá se vskutku, že dějiny umění hledají nyní tuto druhou orientaci. „Vycházejíce od historického bádání,“ doznává Strzygowski spíše za jiné než za sebe, „a nepoznávajíce jeho čistě výpomocnou hodnotu, zaměnili jsme pramen s faktem, prostředek s cílem ... a nedošli k tomu, podívat se blíže na umělecké dílo samo a odtud pevně ohraničit okruh uměleckých faktů, jenž pro nás v první řadě padá na váhu.“¹¹ Zde moderní historie umění už mnoho opravila, ba lze říci, že veliký kus estetiky výtvarného umění je uložen v ní; tím splňuje se požadavek Wölfflinův, aby „každá umělecko--historická monografie obsahovala kousek estetiky“.¹² V této orientaci stává se umělecké dílo problémem historie umění. Nekritické mínění, praví Johannes Eichner, soudí, že umělecké dílo je nám prostě dáno. Podléháme klamu, jako bychom potřebovali jen otevřít oči, abychom ihned měli pravý a plný umělecký obraz jako pohodlné vlastnictví. Historikovi umění však není materiál bezprostředně dán; jde mu o správné pojetí věcného faktu, jež je na uměleckém obraze viděti; dále o postřehnutí a sledování umělcových úmyslů co do zamíření a vedení pozornosti. Nejdůležitější však je fakt,

že umělecké dílo není souhrn jednotlivostí, nýbrž systém. V organizované výstavbě díla sestává to, co je vlastně umělecké na obraze. A proto úkol historika je nalézt plán této skladby, vnitřního členění a jednoty, čili, podle Eichnera, původní historický obraz. Teprve prostředky myšlenkové fixace je historický výtvar uchopitelný a pozvedá se z proudění zážitků a změny věcí. Zároveň pak pozvedá se z bezprostředních dojmů, které zachované dílo v nás vyvolává. Tak myslíme si historický obraz jako takový, který co do své původní skutečné povahy je předem pro nás neurčitý a má být určen teprve zkoumáním. Badatel chce dospět od subjektivního zážitku k objektivnímu určení, k objektivnímu faktu historického obrazu. Co bezprostředně a názorně zažije, vztahuje na obraz jednou provždy odlišený od receptivního zažití, a činí tak mimooptickou instancí, aktem souzení. A tak historický obraz nejenom není dán a je teprve úkolem určení, nýbrž je dokonce výtvozem umělecko-historického myšlení. - Historické výtvozy umění, končí Eichner, jsou našemu bezprostřednímu zážitku zcela nepřístupny. Nezbyvá nám než fixovat je v myšlení a určovat jich povahu v soudech. Přitom nesmíme očekávat, že svým určováním vyčerpáme nekonečnou složitost optických zážitků. Pouze ve stále naléhavějších a užších určeních můžeme vystihnout, co historický obraz obnáší; jeho úplná určenost je v každém případě cíl nikdy nedosažitelný. — I když historické obrazy nesmějí být považovány za něco daného, nejsou nikterak produktem hry našich myšlenek. Jsou něčím objektivním, a všechny aktivní metodické zákroky slouží jen tomu, aby bylo vyhověno objektivnímu stavu věcí. Není-li tedy umělecko-historický předmět sice dán dochovanou věcí a bezprostředními dojmy, je přece jeho pojem a jeho určení kladeno těmi fakty jako úkol. To tedy je náš kritický pojem umělecko-historického objektu.¹³

Ale v tom také poznáváme náš pojem estetického objektu; jenže tento je nehistorický, neodvislý od specifického historického hlediska, založený na zvláštním estetickém chování. A tu se zdá, že Eichner podložil estetickému objektu historickou kvalifikaci, patrně proto, že jej vyhledal v oblasti historie umění, nicméně neprávem; neboť objekt zcela nehistorické kritiky umění je povahově týž. Eichnera zavedl podle všeho fakt, že historie umění se nedrží jen estetických faktorů díla, že hledá prameny, doklady a jakákoliv svědectví vztahující se k historickému umělci, jeho dílu a jeho dějinnému okamžiku, a jimi určuje a vysvětluje umělecké dílo. Jinými slovy, Eichner nerozlišil estetickou a historickou práci dějepisce umění. Děje se ovšem stále, že estetická analýza díla, kritika stylu, formální rozbor atd. slouží dějepisci k historickému určení díla, k jeho připsání určitému umělci nebo určité vývojové fázi. Naopak může historické určení díla, podmínek jeho vzniku, osobnosti jeho původce,

jeho životního prostředí atd. přispěti k estetickému pochopení díla. Ale ať slouží estetická metoda historické, nebo naopak, nestává se ta metoda onou a nemá s ní být zaměňována. Estetická metoda omezuje se výhradně na umělecké dílo nebo na srovnávání uměleckých děl; nepřekračuje tedy hranic estetických faktů, drží se toho, co je esteticky přítomno v uměleckých dílech a z nich samotných vyzrozumitelné. Proti tomu historická metoda překračuje estetický fakt všemi směry, těžší z mimoestetických dokumentů atd. Obě metody se nevyklučují, jsou vždy schopny kombinace k určitému poznávacímu účelu.

Důležitější než tyto výhrady je Eichnerovo stanovení metodické povahy umělecko-historického, resp. estetického objektu. Estetický objekt není dán; a pokud si historik umění vůbec klade umělecké dílo jako umělecké, jako specificky estetické mezi ostatními výtvoři lidskými, musí je učiniti předmětem zvláštního zpracování, zvláštní předmětné metody. Že se tato práce u historiků umění skutečně děje, toho doklady jsou na každé stránce všech autorů — už nejjednodušší charakteristika náleží sem; ale daleko nejvýrazněji právě u moderních historiků, a stačilo by uvést třeba Wickhoffův popis náhrobku Hateriů nebo Rieglovu charakteristiku kaple Mediceů či Konstantinova oblouku,¹⁴ Wölfflinův výklad o Raffaelovi nebo Schmarsowovy korektury Rieglových kritik stylu¹⁵ jako dostatečné příklady vědeckého zaujetí pro tuto práci. Ale rozhodující je, jak se tato práce děje; děje se metodou, jejíž ráz je dán co nejdokonalejší adaptací nebo nejurčitějším zaměřením k předmětu, k uměleckému dílu, k estetické skutkové povaze díla — metodou kritické objektivace čili směrem objektivní prezentace.

V tom smyslu není vůbec historie umění bez estetické metody; jenomže tato metoda může státi více nebo méně v popředí, může sloužití zájmu historickému nebo podřadit si jej; je věcí historie nebo historiků umění, jaká role jí má příslušet v dějepisné práci - její existence a ráz tím alterovány nejsou.

Avšak každá historie má v sobě kus historismu či historické skepse. Vše lidské je historické, podmíněné dobou a platné jen pro svou dobu. „Co lze (na uměleckém díle) nadčasově zjistit,“ praví Max Dvořák, „je jen to, co je neumělecké, materiál, masa, technika. Uchopení vlastního uměleckého faktu není však a priori nikdy objektivní, nýbrž naopak, zcela subjektivní nebo lépe řečeno zcela libovolné ... Kritika uměleckého faktu má jen potom průkaznou moc, když znamená výsledek historického řetězu důkazů a vyplynula ze srovnání uměleckého díla se stylisticky příbuznými, časově, lokálně i individuálně blízkými památkami.“ Je tedy možno jen jedno z dvojího: buď subjektivní, nebo historické pojetí. Historii umění pak „nejedná se o

to, pozvednout subjektivní pojetí na vědeckou normu, nýbrž uvést subjektivně a časově podmíněný účinek na jeho historické příčiny a tím jej přeměnit v historické poznatky.“¹⁶

První účinek, od kterého historik vychází, je účinek díla na něho sama;¹⁷ to však je pro něj estetický, a nikoliv historický fakt, a jeho vyjádření je estetický, a nikoliv historický soud. Dále i vše, co je na díle pro tento účinek relevantní, je nehistorické: je to „vlastní umělecké faktum“, sama umělecká povaha díla, vyjádřená ve svých trvalých, především formálních momentech. „Při čistě formální analýze musí být přítomna vůle k objektivaci, která hledí abstrahovati od toho, co je historicky podmíněno v umělci i požívateři.“¹⁸

Jaký je tedy vzájemný poměr historické a estetické práce?

1. Historikové zpravidla obě ostře oddělují. „Estetika je systematická disciplína, historie umění jí být nemůže.“¹⁹ Dějiny umění probádávají, co je zvláštní, estetika klade hlavní váhu na obecné; historie umění pozoruje umělecká díla v jich izolovanosti, původní zvláštnosti a časové nebo místní podmíněnosti, kdežto estetika studuje, co je všem společné ve vzniku a účinku, tedy obecně lidské elementy uměleckých děl. Estetika je věda zákonů, historie věda faktů.²⁰ - Ale jaká estetika? Existuje systematická estetika, ale bez skutečných zákonů; psychologická estetika, ale bez vlastního uzavřeného systému. Stanovití obecný poměr dějin umění a estetiky není možno; skutečný poměr je namnoze ovšem lhostejnost bez jakékoliv solidarity.

2. Jiní žádají, aby estetika (nebo „obecná věda o umění“) dodala historii umění systematický nebo pojmový základ. „Dějinný materiál faktů předpokládá pro své pojetí systematických pojmů.“²¹ Bez systematiky pojmů „ocitá se historie umění v nebezpečí vůbec nejednat o uměleckých faktech“.²² - Má tedy historik umění vybíratí své pojmy z nějaké systematické estetické nauky? Historie umění na takový systém dosud nečekala a nemůže čekati. Potřebuje pojmu, jakmile najde nový obsah; a ježto je objevitelská, potřebuje stálé produkce pojmů. Z toho ovšem vzniká snad roztržštěnost terminologie, ale nikterak ne anarchie historické nauky. Neboť nikoliv systém, nýbrž metoda je vodítkem. Estetická metoda je zaměřena k estetické povaze umění, řídí se jí a přimyká se k ní co nejtěsněji. Historie umění nepotřebuje tedy základních a obecných pojmů od estetiky, nýbrž má sama v sobě naléztí jako poslední záruku estetickou metodu, jež je vlastním zdrojem pojmů. Tím je vytčen poměr „estetiky“ k historii umění: dějiny umění jsou samy estetickou naukou v mezích svého užití estetické metody.

Mezi historickou a estetickou metodou je poměr součinnosti. Dějiny umění nemohou zůstat bez estetického rozumění; vývoj umění je změna povahy umění, a tedy poznání vývoje předpokládá znalost estetické povahy jednotlivých stylů nebo děl. Na druhé straně studium vývoje umění obsahuje analýzu uměleckých děl; historie nalézá stejnosti, změny, nové momenty atd. - už tím dostává se uměleckým dílům vnitřního rozčlenění. Dále historie poznává původce, vznik a prostředí díla; to vše není beze vztahu k povaze výtvaru. Věříme, že život a osobnost umělce nejsou něco cizího dílu; jsou nepřímo klíčem k němu, alespoň tam, kde nestačí přímá recepce nebo potřebuje kontroly. Mezi historií a estetikou umění je tedy vždy možná spolupráce.

Ale zároveň existuje protiva mezi estetickým a historickým stanoviskem. Dějiny umění snaží se vřadit umělecké dílo do vývojové souvislosti. „Nikoliv umělecké dílo o sobě je předmětem historického bádání, nýbrž umělecké dílo na určitém místě, které mu ve vývoji náleží.“²³ Proti tomu předmětem estetického zájmu je umělecké dílo samo pro sebe. Zde se trvale rozchází historie a estetika. Objektivním měřítkem dějin umění je historický význam díla, totiž jeho vliv na další produkci nebo jeho extenzivní účinek na víceméně široký okruh historických současníků a následovníků.²⁴ Proto např. „umění malajských ostrovanů je pro dnešní dějiny umění daleko méně důležité než třeba západnické umění merovejské doby ne proto, že bychom je měli níže ocenit — k tomu nám schází jakékoliv měřítko -, nýbrž proto, že historicky z hlediska našeho vývoje umění bylo daleko méně účinné.“²⁵ Proti tomu pro čistě estetický zájem je malajské nebo kterékoliv jiné umění stejně důležité; předpokladem jenom je estetický účinek na mne. Tento rozdíl estetické a historické pozornosti k faktům je naprosto charakteristický.

Problém historie umění je vývojová souvislost uměleckých děl. Ale souvislost s čím? Tu je celá řada pojetí a směrů.

1. Především umělecká díla souvisejí kauzálně navzájem. Každý nový výtvar přijímá něco z předchozí tvorby a má vliv na následující. Ale je tu souvislost nejen ve stejnostech, nýbrž i ve změnách: nový moment je buď plným vyvinutím některého latentního momentu předchozí tvorby, nebo reakcí na něco, nebo opomíjením něčeho, co se v minulém umění přežilo; nebo dokonce návratem k ještě starším fázím umění.²⁶ Tedy každé umělecké dílo vzniká a rodí se z umění, je určeno vlastní souvislostí umělecké produkce. Existuje nepřetržitá kontinuita od díla k dílu, od stylu ke stylu. Proto pro každý umělecký fakt má historie vyhledat příslušné antecedens v jiném uměleckém faktu. Tato kontinuita vnucuje myšlenku, že vývoj umění má

své motivy v umělecké činnosti samotné: odtud termín „vývoj umělecké vůle“.27 Zároveň je tím dána jednota vývoje, jednota umění vůbec; nikde nepočíná zcela nové umění, nezávislé na předchozím; vše umění je jednoho původu a jednotného postupu.28 To stanovisko je nejvyjádřenější u vídeňské školy.

2. Každé umělecké dílo souvisí příčinně s umělcem, jenž je uskutečnil; náleží do historické souvislosti jeho osobního života; je určeno jeho povahou, zážitky a osudem. Vždy je vnitřní zkušenost zdroj, z něhož plynou všechny části uměleckého díla. To je stanovisko Diltheyovo.29 Ale zároveň je to základ každé biografické metody. Umění vzniká a rodí se z umělce; jít k jeho vzniku a k jeho skutečné souvislosti znamená určit jeho místo v životní zkušenosti umělcově, nalézt psychické jádro, z něhož vyrůstá, nebo vnitřní událost, jejímž je výrazem. Z tohoto stanoviska každé umělecké dílo je jenom článek individuálního kontinua, života umělce. Ale vůči všem jiným výtvorům je něco absolutně nového a původního, nerozložitelného na vlivy a zevní shody; každá osobnost je neredukovatelná, „známka génia je iniciativa“.30 Dějiny umění stávají se dějinami individualit, historií hroů; jejich forma je monografická.

3. Každé umělecké dílo je historický produkt své doby. Nestojí izolovaně ve světě; je spjato se zvyky a kultem, životními formami, vládnoucími potřebami atd. Umění je produkt rasy, prostředí a historické chvíle; to je stanovisko spojované se jménem Taineovým;31 bráníme-li se však slovu „produkt“, je umění aspoň sociální funkcí32 nebo funkcí dobře organizovaného společenství.33 Umění neustále se rodí z podmínek mimouměleckých, z kontextu praktického a kolektivního života, z chtění a potřeb lidstva. Kauzální souvislost spojuje tyto kulturní podmínky, ale nikoliv umělecká díla navzájem. Dějiny umění vplývají do univerzálních dějin.34

Umělecko-historická kauzalita je tedy trojí, ježto každé umělecké dílo má své dějinné místo jednak ve vývoji umění, jednak ve vnitřním životě umělce a jednak v historickém pohybu kultur. Tomu odpovídají různé koncepce historické; každá z nich se adaptuje skutečnosti a vystihuje ji, ale vždy jen po určité stránce; jsou to koneckonců umělá zjednodušení, pokusy o úpravu skutečnosti za účelem dosažení příčinné souvislosti. Každá ve svém směru důsledná historie umění má tendenci zjednodušit projednávanou realitu pod nátlakem svého kauzačního vzorce. Proto vždy zůstává místo pro nauku o umění, jež pracuje bez předpojatých hledisek.

Konečně kauzální souvislost nemá vůbec co činiti s estetickou povahou umění. Umělecké dílo, praví Jonas Cohn, je svět pro sebe; v tom spočívá zvláštní hodnota krásy, že zde přestává

všechno další chtění, všechen neklid. Umělecké dílo je pro sebe jsoucí a v sobě spočívající celost. Proti tomu problém dějin umění záleží v tom, že má být dán souvislý vývoj oblasti, jejíž vůdčí hodnota přerézává každou souvislost jednotlivých hodnocených předmětů. Estetická hodnota izoluje jednotlivé dílo, kdežto dějiny umění jsou možný jen tehdy, jsou-li umělecká díla pozorována jako články jednoho vývoje. V tom prý tkví paradoxie dějin umění.³⁵

Estetické hledisko se přimyká skutečnosti právě tím, že odhlíží od vývojové kauzální souvislosti. To jest jeho způsob držeti se věci. Každé umělecké dílo je pro ně samostatná, v sobě uzavřená estetická skutečnost. Nicméně tím se nepřehlíží, že každé umělecké dílo z něčeho vzniká a vyrůstá. Ale tento původ díla je pojímán jako dílu imanentní, jako v díle vyjádřený. Tak třeba umělecké dílo vyrůstá z obecné formové půdy stylu; historie pak se táže, jaké místo má dané dílo ve vývoji toho stylu; proti tomu estetické pojetí shledává, co obecně stylového dochází v daném díle výrazu. Nebo historická metoda může uvést v kauzální souvislost zvláštní cítění národa nebo doby a ráz příslušného umění; proti tomu estetická metoda nalézá, jaké zvláštní cítění se tu vyslovuje v dílech samotných. Konečně dějiny se mohou ptáti po životě a povaze autora jakožto po příčinách díla; čistě esteticky se však ptáme, jaký duch, jaká psychická individualita se vyjadřuje v daném díle. Historie přihlíží k tomu, co je před uměleckým dílem, po něm a po jeho okraji; estetické zkoumání si však všimá jen toho, co dané dílo samo obsahuje, ale také všeho, co esteticky obsahuje. Historicky vzato je umělecké dílo průsečík více příčinnostních řad; esteticky však jsou tyto příčiny obsaženy v díle samotném a v něm naležitelné. To je typicky nehistorické, estetické pojetí.

Objektivní estetika tedy je teoretické, nehistorické studium uměleckých děl, přihlížející k jejich estetické, individuální, skutečné povaze. Podle toho každá kritika dosahující číře teoretické úrovně, všechny formální analýzy, monografické studie atd. náležejí do objektivní estetiky.³⁶

Při zakládání objektivní estetiky není nic nutno po-přítí z předpokladů subjektivismu. Ale jako všude, existuje i v okruhu estetických faktů vzestup od subjektivity k objektivnosti. Jeho směr je udán ideou estetického předmětu. Tím přestává kontroverze s psychologismem. Psychologie je v právu, přisuzuje-li si studium estetického dojmu a hodnocení. Jen estetický objekt uniká psychologii.

Je-li však vše, co je nám esteticky bezprostředně dáno, subjektivní, zůstává ještě celý okruh toho, co nám není bezprostředně dáno: soudy popisné a analyzující, kritika a rozumění, a

prezentovaný obsah těch intelektuálních funkcí, estetický předmět. Zde tedy lze založiti estetiku nepsychologickou, jež pracuje nikoliv s dogmatickým nebo naivním předpokladem, nýbrž s metodickým cílem objektivnosti. Tím, že objektivita v estetických problémech není předpokládána, nýbrž naukově hledána, jsou odstraněny noetické potíže, jež posud vázaly každý pokus o vykročení z estetického subjektivismu.

Přitom nejde o založení zbrusu nové vědy, všeobšáhlé objektivní estetiky, která by činila zbytečným každé jiné zpracování estetických problémů. Věda zde míněná existuje, byť v seberoztříštěnější formě a pramalé ustálenosti, a je schopna postupného zpracování a vývoje.

V umění samotném není pokroku; nemůžeme se honositi, že naše umění je lepší a hodnotnější než umění před sto nebo tisíci lety; je jenom jiné. Ale ani subjektivní estetický život se nestává v době vyšším a vyspělejším, spíše naopak. Jediné pokroku schopné ve věcech krásy je rozumění; samo jsouc moderního data, stává se stále méně naivním a méně povšechným; formální analýzy nabývají jemnosti a určitosti, kritéria se množí a zostřují, poznatky jsou postupně podrobnější i soustavnější. Nejspíše je to viděti tam, kde dosud jediné kritika umění byla pěstována vědecky, totiž v moderní historii umění. Tento fakt vývoje je nejlepším potvrzením obecných položek naší práce.

POZNÁMKY

1. O. Külpe: Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks, 183. Th. Lipps: Ästhetik, in: Kultur der Gegenwart, 349.2. H. R. Marshall: The Field of Aesthetics, 358.
3. C. Lange: Sinnesgenüsse und Kunstgenuss, 100.
4. Myslím zde Goncourty.
5. H. Wölfflin: Klasické umění. — J. Strzygowski: Das Werden des Barocks bei Raffael und Correggio.
6. W. Worringer: Formprobleme der Gotik, 2. — Th. A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie, 543, 546-551.
7. M. Dessoir: Objektivismus in der Ästhetik, 9-11.

8. W. Dohrn: Die künstlerische Darstellung, 1-5, 9-11.
9. E. Meumann: System der Ästhetik, 109-115. - Ch. Lalo: Introduction á l'esthétique, 107-147.
10. B. Christiansen: Philosophie der Kunst, 243-254.
11. J. Strzygowski: Der Wandel der Kunstgeschichte, 6.
12. H. Wölfflin: Klasické umění, IX.
13. J. Eichner: Das Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte, 169-217.
14. F. Wickhoff: Römische Kunst, 56. — A. Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 32. — Id.: Die spätrömische Kunstindustrie, 40 n.
15. A. Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft.
16. M. Dvořák: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse, 934, 959.
17. Srov. H. Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte, 372: „Das ästhetische Verhältnis macht überhaupt erst das historische Verständnis möglich.“
18. H. Tietze l.c., 239.
19. M. Dvořák: l.c., 933.
20. H. Tietze: l.c., 2-3, 107.
21. M. Dessoir: Systematik und Geschichte der Künste, 44.
22. R. Hamann: Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik, 108. — J. Strzygowski: Der Wandel, 6.
23. H. Tietze: l.c., 174.
24. H. Tietze: l.c., 18 n. - M. Dvořák: l.c., 934.
25. M. Dvořák: l.c., 935, pozn. 1.
26. M. Hoernes: Die Anfänge der bildenden Kunst, 215.
27. H. Tietze: l.c., 30.

28. Srov. F. Wickhoff: Abhandlungen, 91 a 454.
29. M. Frischeisen-Köhler: W. Dilthey als Philosoph, 52-56.
30. K. Justi: Velázquez, 124.
31. Srov. H. Taine: Filozofie umění.
32. E. Grosse: Die Anfänge der Kunst, 299.
33. W. Hausenstein: Der nackte Mensch in der Kunst, 21.
34. Např. C. Gurlitt: Geschichte der Kunst. — R. Muther: Dějiny malířství.
35. J. Cohn: Das Problem der Kunstgeschichte, 1078-1082.
36. Srov. Z. Nejedlý: Krize estetiky, 78: „Kdo porozumí umění a osobnosti J. S. Bacha, ten může o sobě říci, že jest odborně vzdělán — v estetice hudby.“

LITERATURA

Jonas Cohn: Das Problem der Kunstgeschichte. Bericht über den III. internationalen Kongress für Philosophie, Heidelberg 1909, 1076-1082.

Max Dessoir: Objektivismus in der Ästhetik. Zeitschrift für Ästhetik 5, 1910, 1-15.

Max Dessoir: Systematik und Geschichte der Künste. Bericht über den I. Kongress für Ästhetik, Stuttgart 1914, 42-54.

Wolf Dohrn: Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Beiträge zur Ästhetik 10, Hamburg — Lipsko 1907.

Max Dvořák: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse zur kunstgeschichtlichen Forschung. Die Geisteswissenschaften 1, 1913-14, seš. 34-35, 932-936, 958-961.

Johannes Eichner: Das Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte. Festschrift für Alois Riehl, Halle a. der S. 1914, 167-219.

Max Frischeisen-Köhler: W. Dilthey als Philosoph. Logos 3, 29-58.

Ernst Grosse: De Anfänge der Kunst. Freiburg i. B. 1894.

Cornelius Gurlitt: Geschichte der Kunst. 2. Bde. Stuttgart 1900-02.

Richard Hamann: Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik. Bericht über den I. Kongress für Ästhetik, 107-115.

Wilhelm Hausenstein: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker. Linien einer soziologischen Ästhetik. Mnichov 1913.

Moritz Hoernes: Die Anfänge der bildenden Kunst. Bericht über den I. Kongress für Ästhetik, 213-216.

Broder Christiansen: Philosophie der Kunst. Hanau 1909.

Karl Justi: Diego Velázquez und sein Jahrhundert. L-II. Bonn 1888.

Oswald Külpe: Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Vierteljsch. für wiss. Phil. 23, 1899, 145-189.

Charles Lalo: Introduction à l'esthétique. Paříž 1912.

Carl Lange: Sinnesgenüsse und Kunstgenuss. Vyd. H. Kurella. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens 20, Wiesbaden 1904.

Theodor Lipps: Ästhetik, v: Kultur der Gegenwart I, 6. Systematische Philosophie. Berlín — Lipsko 1907, 349-387.

H. Rutgers Marshall: The Field of Aesthetics Psychologically Considered. Mind, N.S.I, 1892, 358-378, 453-469.

Ernst Meumann: System der Ästhetik. Wissenschaft und Bildung, sv. 124. Lipsko 1914.

Th. A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie. Zeitschrift für Ästhetik 7, 1912, 529-567.

Richard Muther: Dějiny malířství. Přel. L. Bílý, Praha 1904.

Zdeněk Nejedlý: Krize estetiky. Česká kultura 1, 1912, 19-23, 42-47, 76-78.

Alois Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Vídeň 1908.

Alois Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Vídeň 1901.

August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Lipsko — Berlín 1905.

Josef Strzygowski: Das Werden des Barocks bei Raffael und Correggio. Strassburg 1898.

Josef Strzygowski: Der Wandel der Kunstgeschichte. Zeitschrift für bildende Kunst 50, 1914-15, 3-11.

Hippolyte Taine: Filozofie umění. Přel. prof. O. Sýkora, Praha 1913.

Hans Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte, Lipsko 1913.

Franz Wickhoff: Römische Kunst. (Die Wiener Genesis.) Schriften III, vyd. M. Dvořák. Berlín 1912.

Franz Wickhoff: Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Schriften II, Berlin 1913.

Heinrich Wölfflin: Klasické umění. Úvod do italské renesance. Přel. dle 4. vyd. dr. V. V. Štech. Praha 1912.

Wilhelm Worringer: Formprobleme der Gotik. Mnichov 1911.

OBJEKTIVNÍ METODA V ESTETICE SE ZŘENÍM K VÝTVARNÉMU UMĚNÍ

(1915)

I. Základní otázky

Estetický Subjektivismus

V obyčejném životě mluvíme o krásných a nekrásných věcech, jako kdyby krása byla něco, co je navzájem odlišuje a co jim objektivně náleží jako zvláštní vnímatelná vlastnost. Líbí-li se nám věc, je to, jako bychom poznali tuto její kvalitu a bezprostřední jistotu.

Ale již ve zkušenosti se ukazuje, že táž věc může se mně líbit, a jinému nelíbit, nebo může se mi líbit dnes a zítra už ne; jednou ji uznáváme za „estetickou“, a jindy ne, a přece nezměnilo se přitom ani to nejmenší na jejím objektivním stavu nebo na jejích vlastnostech. Různé lidské věky a stavy, různé rasy a doby se rozcházejí donekonečna v tom, co pokládají za krásu; nálada, zvyk, temperament nebo vzdělání alterují krásu věcí, ale ne věci samy. Tak přišlo se k náhledu, že o kráse rozhoduje lidské nitro, cit, „vkus“; krása ne-tkví tedy na objektech samotných; záleží zcela na dojmu poživitele, zdá-li se mu něco krásným, nebo ne. Jenom pro náš cit a skrze něj jsou předměty krásné.

Byly ovšem učiněny pokusy ukázati, že různost vkusu má své hranice. Formalistická estetika herbartovců dokazovala, že jsou poměry mezi počitky nebo představami, které jsou absolutně krásné. Každému líbí se spíše harmonie než nesouzvuk, symetrie než asymetrie, jednota než nejednotnost atd. To však jsou jen povšechné formy, které nevyčerpávají estetickou zkušenost. Jsou případy, kdy se více líbí nesouzvuk, asymetrie nebo konflikt. Tedy i záliba v čistých formách je relativní.

Zcela jinak směřuje k témuž cíli experimentální estetika Fechnerova, která zjišťuje statisticky ty elementární formy, které se líbí co největšímu počtu lidí. O kráse však nerozhoduje hlasování. Sám pak psycho-logicko-estetický experiment, jak ukazuje Segal¹, není nástrojem k získání početního průměru, jenž zastírá nalezené faktické variace, nýbrž právě k nalezení individuálně různých momentů, jež dovolují nahlédnouti do subjektivních podmínek záliby.

Experimentální estetika „nemá stanovit nejkrásnější poměry, nýbrž odpovědět na otázku, co se děje ve vědomí během estetického zážitku“.²

Koneckonců však statistická i formalistická estetika mimovolně ukazují, že stejnost vkusu má své hranice; je vázána na okruh několika povšechných forem, jež vyvolávají jen velmi neobsažné a velmi neurčité estetické dojmy; elementární formy nejsou vůbec případy skutečné krásy,³ nýbrž nejvýše mezní případy estetické záliby. Dojiti od nich ke složité krásě věcí je stěží možno; „estetický elementární dojem je druhově jiný než složitý estetický fakt“;⁴ „musí být připuštěna možnost, že např. malba s mnohými postavami vyvolává mnohem jednodušší estetický proces v divákovi než z několika linií pozůstávající geometrický obrazec“.⁵ Složité estetické předměty však rozhodně překračují hranice stejnosti vkusu.

Krásu tedy je věcí osobního vkusu, a „objektivní princip vkusu není možný“.⁶ To je výsledek zkušenosti a zároveň stanovisko filozofické estetiky. „Nimbus krásy, jenž je propůjčován předmětům, pochází z nás, z naší lidské přirozenosti,“ dle Liebmann⁷ a dle Lotze „předmět sám není krásný v tom smyslu, že by jemu příslušela vnitřní hodnota; teprve živý duch klamem rozestírá své teplo přes chladné světlo podoby jej rozrušující“.⁸ Líbí-li se nám předmět jako estetický, argumentuje H. Siebeck, je to „naší věcí“ a nepřidává ani neubírá to ničeho na podstatě objektu. Subjekt má jistou svobodu tento přídavek učinit nebo ne, tj. záleží to na libovůli subjektu, postavití věc pod estetické hledisko. Podstata tohoto přídavku není založena v objektu; subjekt zpracovává objekt tak, že z toho vyplývá onen přídavek estetičnosti.⁹ Poživatel udílí krásu věcem sám ze sebe, požitek je zdrojem a místem vší krásy; předmět sám je estetický „jen jako symbol subjektivního pochodu“.¹⁰ „Veškerá krásu je učiněna tím, co je jen požívajícím subjektem.“¹¹ Nic není o sobě krásné; — teprve naše pojetí činí věc krásnou. Krásu nelze tedy charakterizovat vlastnostmi krásného objektu.¹² „Estetická vlastnost předmětu je fakt, že předmět může státi v kauzální a cílové relaci k estetickému chování subjektu.“¹³ Neexistuje tedy krásu vlastní objektům. „Krásu je klam.“¹⁴ To vskutku zdá se být posledním slovem filozofické estetiky.

Pak ale úkolem estetiky nemůže být zjištění objektivních vlastností krásných věcí, nýbrž studium estetiky požívajícího subjektu.

Psychologism v estetice

Je-li krása subjektivní, leží populárnímu pojetí nejbližší myšlenka, že tedy existuje nějaká zvláštní estetická vlastnost subjektu a ta vlastnost je vkus. Jakmile si uvědomíme dissens v líbení a nelíbení, nedovedeme ponechat rozhodování o kráse pouhé zálibě. Je něco mimovolně odpuzujícího na Eislerově axiómu, „že krásné je, co se někomu líbí, resp. někdy někomu líbilo“.¹⁵ Líbiti se může vše, ale ne všechno je stejně krásné a cenné. Jelikož krásu nelze objektivně dokázat, pomáhá si běžný estetický život z relativismu tím, že hodnotí vkus, a vpravdě krásné je jen to, co se líbí dobrému vkusu. Vkus je nutný postulát estetické praxe.

Ale tu vzniká otázka, podle čeho se pozná dobrý vkus od špatného. Populární definice by byla ta, že dobrý vkus je ten, kterému se líbí jen vpravdě krásné a cenné věci. Ale to je diallela, neboť instancí krásy je opět jenom dobrý vkus. Je tedy nutno vyjít z analýzy vkusu. O to se pokoušela už stará anglická estetika a ostatně i německá od Baumgartena až po Kanta.¹⁶ Ať byl vkus definován jako „vnitřní smysl“, nebo „dokonalost smyslného poznání“, jako „mohutnost souzení“, nebo „rozum“, vždy to byla zvláštní mohutnost nebo schopnost dále neredukovatelná, rozhodující platně o kráse věcí. Tím vším je dáno „vkusu“ ovšem jen jiné jméno; důležité však je, že tím počíná psychologické studium estetiky požívajícího subjektu.

Analytická psychologie došla ovšem brzo poznání, že vlastně neexistuje nějaká zvláštní psychická mohutnost nebo síla, která by vkusu odpovídala, nýbrž že „vkus“ je jenom jméno pro jistou relativní stejnost estetických dojmů a reakcí u jedince nebo u skupiny lidí. Vpravdě existují jen jednotlivé estetické zážitky, jen to, že mají něco společného, přivádí nás k tomu, že jim podkládáme jednu stálou působící mohutnost, která je nese nebo vede. Analyzovati zážitky je věcí psychologie; tím se estetika dostává konečně do kolejí psychologie, je „větvi užití psychologie“¹⁷ nebo „speciálním odvětvím vědy o hédonice“;¹⁸ nebo dokonce „její úloha je čistě fyziologická; má-li estetika analyzovat krásno, znamená to, že má zkoumat proces, kterým se v nás dějí stavy požitku“.¹⁹ Estetika je „nauka o dojmu, jímž krásno na nás působí“; je částí obecné psychologie citu.²⁰ „Vlastním předmětem estetiky je analýza psychologických pochodů v požívajícím člověku a jich podmínek.“²¹

To však, že se estetika stala disciplínou psychologickou, záleželo jen zčásti na ní samotné. Podnět přišel zvenčí, z vývoje a pokroku psychologie: byl to vítězný vstup pozitivního vědeckého ducha do filozofie. Tím byla postavena alternativa: buď spekulativní, nebo psychologická estetika, buď čirá konstrukce, nebo věda. Ještě Yrjö Hirn motivuje psychologismus v estetice zcela upřímně tím, že „estetika musí pokračovati s vývojem vědy“.²² Úkol psychologické estetiky však hodně dlouho nebyl jasný. Herbart a Fechner byli

z prvních radikálních psychologů v estetice; ale přitom Herbart chtěl rovnou abstrahovat od subjektivna,²³ od libosti, a Fechner mínil, že psychologická estetika má jen fixovat estetické pojmy;²⁴ ve skutečnosti však učinil více a postavil asi tucet principů krásy; podle toho měla psychologická estetika vyzkoumávat objektivní znaky krásy. Když se pak psychologie omezila na oblast vnitřní zkušenosti, nebylo estetice zcela jasno, čím vnitřní zkušenost má studovat. Sully navrhuje „rozšířenou psychologii“, která by byla s to zkoumat též duševní vývoj ras;²⁵ Lucien Bray pokládá za nutno vzít i vkus zvířat; dle Volkelta obor estetického zkoumání zahrnuje vnitřní zkušenost jak diváka, tak umělce.²⁶ Tím by se však estetika stala hromadou disparátních studií, špatně sklížených společným problémem krásy.

O samostatně látkově vymezené nauce, o jednotném poli faktů by nemohlo býti řeči. Skutečně také úhrn toho, co se vydává za psychologickou estetiku, vypadá převelice pestře. Zde mohlo pomoci jen různé sjednocení estetické oblasti.

To bylo učiněno tím, že pole bylo vymezeno ve smyslu kritického subjektivismu jako pole estetického požívání. Nic není estetické než to, co je požíváno; ale i to, co je požíváno, je fakt psychologický, část procesu požívání. „Estetické předměty vznikají jen na půdě vnímajícího vědomí.“²⁷ Zevní objekt je „jenom popud, jenž uvádí estetické chování“.²⁸ Nemáme ani práva vztahovat estetickou reakci na zevní předměty; líbení jest pokládati „za fenomén, na jehož vzniku jsou podstatně účastny jen psychické jevy; a musíme se spokojiti názorem, že i tam, kde jsou přítomny zevní předměty, není záliba prostě jejich účinkem jako počitky, nýbrž teprve efektem jimi vzbuzených jevů a ostatních psychických dat.“²⁹ Všechno estetické lze nalézt jen v požívání; předmět záliby je fakt stejně konsciencionální, stejně subjektivní jako záliba sama. Estetický předmět a estetická recepce, krása i dojem krásy jsou části jednoho psychologického procesu, který se odehrává čistě v individuálním vědomí poživatelé. Co se děje mimo ně, nepatří do estetiky. Tím je získáno uzavřené pole faktů zkoumání; teprve nyní se psychologie estetického požitku stává estetikou vůbec, jedinou a vyčerpávající naukou o kráse vůbec. Kritický subjektivism stal se psychologickým subjektivismem.

Nedostatečnost psychologismu

Ale v tomto zaostření je hnedle zřejmo, co psychologická estetika zůstává dlužna skutečnému stavu věcí. Ve skutečnosti člověk není jen poživatelé krásy, nýbrž bez ustání v celých dějinách lidstva pracuje k tomu, aby ji tvořil. A tato stránka produktivní není lhostejna oproti

recepti. Umělec není nám jen zprostředkovatel jakýchsi podnětů, které teprve příslušná receptce z naší strany učiní estetickými; zdá se nám, jako by tvoření umělce bylo tím vlastním estetickým zdrojem, z něhož čerpáme své zažití krásy. Přistoupíme-li jen trochu na stanovisko umělce, je nám zřejmo, že umělec vlastně netvoří něco esteticky lhostejného, nýbrž reální krásu, jejímž pouhým odleskem je všechno naše požívání. A tu je otázka, zda je estetika oprávněna odmítat a limine nebo prostě přehlížet stanovisko umělce.³⁰ Tvoření překračuje hédonism. Říká se, že veškerá krása je v jistém smyslu produktem našeho ducha, že i poživatel tvoří krásu ze svého nitra. „Při prvním pocítění libosti nad krásnou věcí,“ píše Bosanquet, „nevnikáme do jejího zvláštního a individuálního charakteru. A v tomtéž stupni zůstáváme nepochybně pasivní a receptivní. Ale v poměru, jak pokračující pozorností jsme uchvázeni zvláštní slastí nebo vzrušením, jež dotýčný vjem je schopen vyvolat, totiž tak dalece, že oceňujeme rozmanitost krásy v celé hloubce její individualnosti, opouštíme atitudu pouhého diváka a zaujímáme stanovisko ducha, jenž je puzen k výrazu a projevu ducha ‚producenta* (of the maker).‘“³¹ Podobně dle Croce každé nazírání je vyjadřování, formování, duchová činnost, tvoření; umělec formuje své intuice; ale každý člověk intuitivně zírání, a tedy i tvoří.³² Ale i kdyby byla role tvoření v estetickém životě neumělce sebemenší; kdyby umělecká aktivnost byla v nás zcela utlačena, musíme znáti „z nejobyčejnější a nejintimnější zkušenosti“³³ že požíváním není vyčerpán poměr člověka ke kráse; že je tu ještě těsnější a živější vztah tvoření.

To jsou hlavní momenty, které nutí estetiku postavit se na stanovisko umělce. Estetika má (dle Meumanna) hledati své východisko v tom, „co skutečně produkovalo svět umění a krásna; to však je tvoření umělce a systém elementárních motivů, ze kterých vzchází lidská umělecká činnost“.³⁴

Pozorovati umělecké tvoření znamená „uchopiti krásu v okamžiku, kdy se rodí. Génus je živoucí krása v jejích zákonech.“³⁵ „Divák je tvůrce z druhé ruky, kdežto umělec má tvůrčí zkušenost z první ruky.“³⁶ Odtud je jen krok k novému určení „nejvyššího úkolu estetiky“: je to „konstrukce teoretického uměleckého typu v jeho vnitřním životě a v jeho uměleckém tvoření“.³⁷

Zde nejde o otázku, má-li estetika vést v obecnou nebo popisnou psychologii uměleckého tvoření.³⁸ Důležité jest, že tu vystupuje jiný poměr člověka ke kráse, a sice ve dvou směrech: 1. Skoro každý člověk má produktivní zkušenost, zkušenost uměleckého vytváření; alespoň tím, že něco vyzdobí, něco upraví s estetickým zájmem, něco vyrobí pro pěknost samu.

Každý tedy může vědět, že krása není jen požívána, nýbrž i tvořena a realizována; že je objektivním výsledkem jisté činnosti. Ze stanoviska umělce je krása nejprve úkol, cíl práce; splnění tohoto úkolu však není subjektivní, není jen v mysli, nýbrž objektivní, věcně určité a reální. Zkušenost estetického vytváření je zkušenost estetické objektivnosti. 2. Každý nezcela naivní poživatel si uvědomuje umělecké dílo jako dílo umělcovo. Tím implicity klade produktivní práci umělce, jejímž objektivním výsledkem je krása tohoto díla a člověka, který ji produkoval. Tím je dáno kráse místo mimo mne, mimo mé zažití. Neboť ne já dávám uměleckému dílu krásu ze sebe, nýbrž umělec mu dal krásu a já ji jen nalézám. Každým uznáním umělce jest kráse přičena nová objektivní skutečnost, překračující zkušenost požívání.³⁹ Uznáním umělce postulujeme estetickou objektivitu. Tak už potřetí se klade požadavek estetické objektivnosti: poprvé naivním, a právě proto neodbytným stanoviskem, že věci jsou objektivně krásné nebo nekrásné a že krása je něco skutečného na nich; podruhé prakticky nutným lišením pravé a zdánlivé krásy prostřednictvím vkusu; a konečně potřetí objektivností umělecké práce a umění vůbec. Ten trojí požadavek lze nyní přehlédnouti.

Trojí požadavek objektivismu v estetice

1. Přednost naivního stanoviska je ta, že celkem odpovídá bezprostřední estetické zkušenosti. Zde krása vystupuje jako prostá evidentní danost. Bezprostředně objektivní je daný předmět a zároveň všechno, co na něm nacházíme, tedy i jeho krása, výraz, smysl atd. „Něco mimo mne existujícího, pro sebe jsoucího je ode mne zažito, předmět zdá se neodvislý od mé libovůle, není jen nebo nepůsobí jen proto, že jej zažívám, a neplatí mi také jen proto za krásný, že jej jakožto krásný zažívám. To vše jsou vlastnosti, které staví estetický předmět do řady objektivních daností.“⁴⁰ Ovšem, z hlediska psychologie je tomu „vlastně“ jinak: domnělý objekt sestává jenom z počitků, a vše ostatní je pouze jich kauzálně nutným následkem v subjektu. Ale již fenomenologie může spíše vystihnouti onen bezprostřední nález; jenomže „krásná věc“ naivního stanoviska stává se u ní „intencionálním“ nebo „ideálním objektem“, - jeho popis se však přibližuje co možná skutečnému zážitku.⁴¹ Jak naivní, tak i fenomenologické stanovisko mají společnou výhodu, že se zakládají na půdě bezprostředního zážitku, že jej vystihují, že ho nealterují; ale zároveň také tu nevýhodu, že zůstávají jenom na půdě bezprostřední evidence nestačí na problémy, jež vznikají, jakmile ji překračujeme.

2. Takové problémy jsou především praktické. V praktickém životě nacházíme místo evidence ve věcech krásy a záliby naprostý dissens jednotlivců a konkurenci mínění. Zároveň však v praktickém světě krása se stává nadosobní hodnotou, jež ovšem je ohrožena sporem soudů a relativismem vkusu. Zde je rozpor, a je prakticky nutno, aby byl řešen. Tu je zcela lhostejno, co se v subjektu „vlastně“ děje při estetickém požitku; záleží jen na tom, aby to, co se líbí, byla „pravá“ krása, a aby tu také byla přiměřená schopnost ji správně a „platně“ posoudit. Ta schopnost je dobrý vkus. Tím nabývá krása zcela jiné objektivnosti; je objektivní, pokud je vypovídána správnými a platnými soudy dobrého vkusu; je subjektivní nebo zdánlivá, je-li kladena neplatnými soudy. Každý uznaný „dobrý“ či „normativní“ vkus etabluje říši objektivní krásy. Ale každý normativní vkus je v nejlepším případě kulturní konvencí své doby. Tím vniká do estetické oblasti nový relativismus, historický.

3. Tím vším není poměr člověka ke krásu vyčerpán. Bezprostřední požitek krásy má sice evidentní jistotu, ale je individuálně subjektivní. Z praktické potřeby plynoucí normování a regulování estetických hodnot překonává tento individualismus, ale je dogmatické. - Zbývá však ještě něco jiného: Má-li estetická oblast něco svého, zcela zvláštního a specifického, pak je tu také místo pro specifický zájem, pro obzvláštní zvýšený zřetel k estetickým faktům a koneckonců pro zvláštní práci na nich. Člověk krásu nejenom požívá a hodnotí, nýbrž také uskutečňuje a získává, nebo zabývá se jí, usiluje o ni, drží se jí atd. S růstem zájmu o nějakou stránku skutečnosti povstávají nové a zvláštní otázky a úkoly; každý zájem plodí své problémy. Tak je tomu i zde. Stane-li se krása člověku předmětem zvláštní snahy, stává se zároveň úkolem anebo cílem duchové práce, která se k ní vztahuje. Pro umělce je víceméně vědomým úkolem, k jehož splnění je třeba objektivně uskutečnit jisté předmětné znaky uměleckého díla. Z hlediska produktivity krása je něco, co musí být splněno objektivními determinacemi a momenty, a tedy něco objektivního; pravé bytí krásy leží zde v objektivním uskutečnění krásy.

Estetika vskutku mnohokrát se pokoušela postavit se na stanovisko produktivity. Proto si učinila problém umělec a jeho tvoření; a tím už minula hledanou cestu. Umělec je subjekt a tvoření je subjektivní proces, a náhled do nich není nic jiného než psychologie. Vše, co na produktivitě je objektivní, je produkt sám. A ten zdá se být přístup jen subjektivnímu požívání a relativnímu vkusu. Jediné, co bezprostředně o kráse víme, je náš osobní požitek.

Ale existuje ještě jeden specifický zájem o krásu, zásadně zaměřený ke krásnému předmětu. Je to teoretický zájem, jehož úkol je ozřejmit si krásu objektu a získat ji pro vědomí v její

předmětné určitosti. I pro něj je krása objektivní, takže s ní nakládá jako se skutečností schopnou objektivních determinací. Tato teoretická recepce se vskutku proplétá celým estetickým životem až do jeho základů; to, že ji estetika dosud přehlížela, je sice podivné, ale vysvětlitelné tím, že estetika vždycky šla spíše cestami obecné filozofie než svými vlastními.

Tedy v následujícím bude nejprve ukázán poměr tohoto objektivního hlediska k estetické recepci vůbec po všech jejích stránkách: k estetickému dojmu, estetickému soudu a estetické hodnotě. Jakmile je získáno objektivní hledisko, je založena i estetická objektivita; ale cesta k ní nevede už od uměleckého tvoření - to je nám vskutku a přese vše příliš vzdálené a neproniknutelné: nýbrž z estetické recepce, z našeho vlastního zažití krásy; a protože zároveň se jedná o diskusi otázek obecně estetiku zaměstnávajících, je nutno vycházeti i z dosavadního vědění a tázání, nálezů i problémů vědecké estetiky vůbec.

II. Estetický dojem

Po stránce strukturální

Na obraze vidím figury nebo krajinu, v níž bezprostředně zažívám něco vnitřního, náladový výraz. „Realiter“ však není přede mnou ani krajina, ani nic vnitřního, nýbrž plátno pokryté pigmenty; a konečně z hlediska psychologie jsou mi dány „vlastně“ jenom počítky, zatímco vše ostatní, „krajina“ i „výraz“, je k nim přidáno ze subjektu, asociováno ze zkušenosti a přiřčeno jako apercepční masa.

Tím je v estetickém dojmu rozlišen „direktní“ faktor počitkový, jenž je podnětem, a „sekundární“ nebo „asociativní“ (reproduktivní, aperceptivní) faktor, který zahrnuje vše, co subjekt sám ze sebe k podnětu přidružuje a s ním zažívá, a konečně slastné nebo strastné city, pojící se k oběma stránkám. „Podle měřítka, jak se nám líbí nebo nelíbí to, nač si při nějaké věci vzpomeneme, přispívá ta vzpomínka momentem líbení nebo nelíbení k estetickému dojmu věci.“⁴² Rozumí se, tyto vzpomínky mohou být „nesmírně rozmanité. Neboť duše není nepopsaný list, na nějž padá nový obraz, nýbrž je plna latentních nálad a reziduí.“⁴³ Asociaci je tedy dlužno bráti „ve smyslu každé libovolné reprodukce vzniklé z popudu daného psychologického aktu“.⁴⁴ Ale nic není dosti osobního a odlehlého, co by se nemohlo takto

vynořiti při nahodilém podnětu. Jmenovitě emociální estetické zažití překypuje zcela osobními vzpomínkami, ohlasy a fantaziemi.⁴⁵ A tu se zrovna vnucuje otázka, zda ty všechny asociace jsou esteticky rovnocenné a souřadé, zda všechny stejně „patří k věci“. Jsou mezi nimi některé, jež nás odpoutávají od daného předmětu líbení; požitek, který nám způsobují, je už radostí z něčeho jiného než z toho, co je nám dáno; jsou jiné, které nemají významu pro naše estetické soudy,⁴⁶ a konečně takové, které nás vůbec vyvádějí z estetického chování.

Proto Külpe pokládá za nutno vymeziti vlastní estetické asociace takto: asociativní faktor musí tvořit s direktním jednotu, „úhrnnou představu“; musí mít kontemplativní hodnotu a musí být s direktním faktorem v nutné a jednoznačné souvislosti.⁴⁷ Podobně Showeross nalézá, že asociace potud jsou nezbytné v estetickém zažití, pokud „jsou založeny na objektivní a nutné konexi věcí“, pokud „mají reální protějšek“ a jsou „přirozeně a inherentně vázány k objektům“.⁴⁸ Laurila přičítá k estetické apercepci jen ty představy, které nás neodpoutávají od toho, co je dáno, nýbrž naopak stále nás k tomu přivracejí; které v daném leží, jsou v něm obsaženy a splývají s ním jakožto představy jeho významu;⁴⁹ a dle Allesche náležejí k adekvátnímu estetickému nazírání jen ty intence připojené k daným jevům, které v nich nalézají splnění a jen pokud je nalézají.⁵⁰

Takovéto lišení není jen teoretické. Bezpočtukrát se skutečně děje cosi jako revize estetického zážitku nebo kontrola, abychom podrželi, co k věci patří, a vytřídili, co od ní odvádí. Kdykoliv někdo chce říci, co je a co obsahuje věc, kterou požívá, vykonává víceméně tento výběr. To má dvojí význam. Především je patrné, že tím směřuje k věci, že chce říci, co je na ní krásného a co k ní skutečně patří, že jde od dojmu k „vlastnímu“ estetickému faktu. Za druhé však produkt tohoto výběru je nutně něco, co nebylo hotově dáno, v prvotním dojmu. Bezprostřední dojem je souvislý zážitek, k jehož přirozené plnosti a celosti patří i faktory nyní vylučované; tímto rozčleněním dojmů je však zrušena i jeho původní žitá jednotnost. A přece to rozdělení nemá jiného účele než nalézt jednotu, jež je vymezována jako „jednoznačná souvislost“ s direktním faktorem, „inherentní vztah“ k objektu, „splnění“ ve smyslových datech atd. Tyto nové motivy jsou však rozhodující. Představy jsou uvedeny k direktnímu faktoru ve vztah věcně nutný; jednotu, kterou s ním tvoří, nezakládá se už na kauzální souvislosti zážitku, nýbrž na souvislosti reálního „stavu věcí“; místo poměru soubytí nastává poměr soupatřičnosti; na místo estetického dojmů nastupuje estetický předmět, to jest objektivně fundovaná jednotu všech momentů, které v daném estetickém případě patří „k věci“.

To však neplatí jen o asociacích, nýbrž i o direktním faktoru. K zrakovému estetickému předmětu nenáleží vše, co se nachází v zorném poli; i zde děje se výběr, jenž je řízen zřetelem „k věci“. Konečně direktní faktor může vůbec scházet, jako ve psané poezii; ale i zde konstituujeme estetický předmět, totiž věcnou souvislost představ nebo nutnou konexi věcí.

Toto pojmání estetického předmětu je jedna z nejběžnějších estetických zkušeností. V samotném požívání se vytrhneme z pasivní recepce, z vnitřního „laisser aller“, abychom se s pozorností obrátili k předmětu své záliby, abychom jej pevněji uchopili a podrželi; a ještě po uplynutém zážitku se soustředíme ve vnitřním úsilí podržet nebo vyslovit nebo vůbec přinést si k zřetelnému vědomí to, co vlastně bylo předmětem našeho dojmu a trvalým obsahem požitku, jenž netrvá. Každý pokus o vystižení a fixování toho, co se nám líbí, se pohybuje tímto směrem: že z množství toho, co je dáno, hledíme postavit jednotu toho, co patří k věci.

Po stránce funkcionální; vcítění

Avšak estetický dojem nelze si mysliti jako něco hotově daného ve vědomí; zážitek krásy vzniká v duši, rodí se; je psychickým dějem a souhrou duševních aktů nebo funkcí. Už sám požitek není jen obsahem vědomí, nýbrž i zasažením do reagujícího, činného organismu. Zážitek krásy je životní děj, jako vše psychické, je proces, pohyb a růst, — aspoň dle funkcionální psychologie.⁵¹ Dále estetický dojem není jen mozaika počitků a asociací, nýbrž proud citů a vzruchů, emocí a činností. Bezpočtukrát byl líčen jako zvýšení a zesílení sama života. Krása je „činnost“, jež podněcuje v nás život ve všech formách a vzbuzuje libost rychlým uvědoměním této obecné stimulace.⁵² Estetické dojmy jsou „harmonické životní funkce“, „sám v sobě spočívající cvik duše“.⁵³ Estetika prý má sice co dělat s představami, ale nezkoumá jich objektivní povahu, nýbrž jich subjektivní stránku, „jak celé vědomí reaguje na tu představu“.⁵⁴ Vskutku velká část estetiky byla tomu věnována; až extrémně byl zdůrazněn aktivní moment estetického požitku v teorii motorické nápodoby, motorických vzruchů, sympatické reprodukce atd.⁵⁵ Do třetice pak funkcionální nebo aktivní ráz estetického dojmu neplyne jen z jeho povšechné citově nebo motoricky vzrušující povahy; jsou funkce, jež slouží samotné estetické recepci. Tak G. M. Stratton ukazuje, že už k estetickému vnímání jednoduchých prostorových forem je třeba, aby k počitkům přistoupil

další centrální proces, v němž nalézá „pohyby pozornosti a obraznosti, aktivitu chápání a sympatie a proud orgánových počitků“; vůbec „estetický dojem není nám dán hotový a připravený smyslným objektem, nýbrž je duchovým výtvořem“.⁵⁶ „Estetický objekt vzniká teprve syntézou, která zajisté nespadá zcela vjedno se smyslnou recepcí, i když tuto předpokládá.“⁵⁷ „Musí být nutně přijat nový druh zažití, jehož obsahem je uvědomění tvarové jednoty, tj. organizující syntéza.“⁵⁸ Tato syntetická činnost je třetí funkcionální moment estetické recepce.

Tím však vzniká otázka, k čemu se vlastně pojí estetická libost: zda k činnostem nebo obsahům vědomí, zda k funkcím samotným nebo k předmětům, k nimž se funkce vztahují; zda tedy estetická radost je radost ze zažití vnitřní aktivity, nebo zda se vztahuje k představám, k jevům čistě kontemplativně přijímaným.

Zde vládne naprostý rozpor mínění. Külpe soudí, že estetická libost se vztahuje na „obsah představovaný podle jeho pouhé povahy“, na rozdíl od citů smyslových, jež nejsou závislé na tom, jak se nám popud jeví, nýbrž na způsobu jeho zasazení do organismu.⁵⁹ Rovněž dle Witaska „estetické chování je konkrétní stav vědomí, daný obsahovým citem představovým,⁶⁰ kdežto funkční city (Aktgeföhle) jsou mimoestetické; estetický cit „tkví na jevu, jev je esteticky podstatný“.⁶¹ Dle Ebbinghause cit krásy je „představový cit“, „čistá radost z pouhého jevu“.⁶² Dle Utitze „jádro estetického chování je citové uchopení hodnotného světa představ“,⁶³ kdežto funkční city, jež mají předmětem zažití jako takové, jako slast ze vzrušení, radost z duchové činnosti, z duševní plnosti zážitku, z vlastního životního stupňování, jsou mimoestetické.

Zcela naopak jiní líčí estetický cit jako výlučně funkční. Dle Lippse „cit krásy je cit pozitivní životní funkce, kterou zažívám v kontemplaci objektu“;⁶⁴ základ citu krásy je „nestísněné vyžití“, „požitek sebe sama“.⁶⁵ Podle Groose je estetický požitek rozkoš ze vnitřní hry, z „nesmírného pohybu duše“.⁶⁶ Krásné, praví Döring, „je to, co způsobuje libost jedině vybavením duševních funkcí, přičemž funkce nejeví se jako činnost, nýbrž jako vzruch.“⁶⁷ „Všechny lidské funkce a činnosti,“ dle Müllera-Freienfeise, „mohou být předmětem estetického požívání, pokud neslouží zevnímu účelu.“⁶⁸ „Každá estetická libost je biologická hodnota, ježto dovoluje usuzovati na adekvátní životní činnost.“⁶⁹ „Estetičnost dojmu,“ míní Stein, „záleží v tom, že naše vnitřní činnost, vzrušena ve své celé plnosti a budíc vysokou slast, vstupuje do vědomí.“⁷⁰ Konečně dle Dessoira „v estetickém požitku raduje se duše z průběhu svých procesů.“⁷¹

Obě ty protivné teorie spočívají, jak se zdá, na bezpečných faktech: 1. V estetickém zažití je vědomí vskutku zaměřeno k představě, k nazíranému předmětu. 2. Neméně skutečné však je, že líbení roste se stupněm funkcionální účasti nitra. Rozpor tedy vzniká teprve v interpretaci těch faktů.⁷² Nicméně celá tato protiva je do jisté míry umělá. Funkcionální účast nitra není beze vztahu k nazíranému předmětu. Především jsou činnosti, které směřují přímo k představě a slouží jejímu uchopení: je to pozornost, chápání, koncentrace a „syntetické úkony“ duše; je to sebeobrácení k předmětu. To jsou vskutku estetické funkce. Proti tomu jsou vzruchy, které od uchopené představy vycházejí: to jsou city jí vzbuzené a impulsy z ní vyzařující, tedy emoce, nálady a volní akty; tyto funkce mohou vědomí ovládnout, vybijet se motoricky a konečně odvádět od dané představy k jiným předmětům, které leží v jejich směru. „V estetickém požitku je to tak, jako by se činný pohyb k předmětu na něm lámal, proudil požíván zpět na já a tím dostal živější a vědomější ráz.“⁷³

Ale existuje ještě návrat tohoto pohybu k předmětu, z něhož vychází. Ve výpovědi „to je krásné“ pokračuje citová reakce a vybíjí se v ní; je to projev, prodloužení a také už zakončení vzruchu, jenž proudí od předmětu. Ale zároveň je to jakoby návrat k představě; výpovědí tou je „míně“ vzrušující předmět, zřetel a intence vypovídajícího vědomí se obrací k představě. Stejně je tomu, vypovídáme-li, nebo vůbec uvědomujeme-li si: to je náladové, monumentální atd. To vše vztahujeme k dané představě. Jsou tedy vzruchy, které sice proudí od představy, ale jsou k ní reflektovány nebo vědomím obráceny; jsou vztaženy k svému jednotnému zdroji nebo predikovány o předmětu líbení; „míní“ jej, označují jej, charakterizují jej jako účinný předmět a takřkajíc rozvinují jej v jeho funkcionální plnosti a určitosti. To děje se však zřejmě na základě obratu vědomí ke vzrušující představě nebo obzvláštního zření k předmětu; a tento speciální obrat nebo zřetel nastává tehdy, když o předmětu líbení vypovídáme, když si z něho skládáme počet, když si jej ozřetelňujeme, přivádíme k jasnému vědomí a zkrátka fixujeme právě jakožto předmět zažitého vzrušení.

Podle toho vzruchy zažité v estetickém dojmu se mohou jednak od dané představy odpoutávat, vyznít nebo přejít v jiné; tím nás převádějí z estetického dojmu v další běh zažití a vetkávají estetický okamžik v souvislost osobního života. Za druhé však mohou být zvláštním směrem vědomí vztaženy k dané představě tak, že se stávají její kvalitativní charakteristikou; tím jsou vyňaty z oné subjektivní souvislosti a reprezentují pro nás funkcionální stránku předmětu sama.

Avšak skutečnost, že všude a neustále přisuzujeme předmětům své záliby životní funkce, které jsou vlastně v nás a jen v našem živém nitru, je známým a široce rozprezentovaným tématem teorie vcítění. Základní a ostatně nesporný fakt je, že v estetických dojmech lze vykázat nálady, snahy a afekty, chtění a city tisící. Problém však je, jak k tomu přicházíme, že tyto zcela subjektivní vzruchy imputujeme daným předmětům jako jejich vlastnosti. Neboť žijeme své city, známe jenom své snahy, ale podkládáme je věcem, které je vyvolaly. Jen my jsme smutni, ale mluvíme o smutných básních, známe jen svou hybnost, ale mluvíme o dynamice architektury; zdá se nám, že linie se vztyčuje nebo napíná, že se jí projevuje pohyb, síla a tendence, zvláštní její živost a činnost;⁷⁴ ale přitom je to naše tendence a síla, naše činnost a živost, kterou zažíváme při vnímání linie. Tedy v estetické apercepci ožívujeme a oduševňujeme linii svým životem, svým nitrem; zažíváme ji jako oživenou a fungující, ale přitom je to naše fungování, které zažíváme, je to naše vlastní činné a cítící já. A tak je tomu při všem estetickém vnímání a požívání: všude zde zažívám bezprostředně své city jako výraz předmětu a projev jeho života; zažívám své „já“ v objektu, promítám se do věci, sjednocuji a ztotožňuji se s ní, stávám se jí po dobu své kontemplace.⁷⁵ Podstatné jsou tyto body: Vcítění je bezprostřední zážitek; je to zvláštní, samostatný psychický fakt;⁷⁶ je to zažití celého já v předmětu, sebezažití, plné sjednocení „já“ a objektu.⁷⁷ — Proti teorii vcítění by bylo možno uvést mnoho pojmových i věcných námitek.⁷⁸ Z našeho stanoviska padá na váhu tolik:

1. Z hlediska čistě psychologického nemůže být řeči o „objektech“, do kterých se „promítáme“. Zážitek krásy je pro psychologii proces utkaný výhradně z faktorů psychologických. Tedy ani „objekty“ nejsou, konsciencionálně vzato, něco nepsychického, nýbrž jsou to počítky, představy, syntézy (Gestaltqualitäten) atd. Jistě pak nemá smyslu říci, že „vcitujeme“ nebo „promítám“ své já, svůj vnitřní život do svých vlastních počitků, představ atd.; že „propůjčuji“ svůj psychický život svým vlastním psychickým obsahům. Psychologie může jenom nalézt, že v estetickém dojmu existuje jisté spojení mezi počítky a city („podobnostní asociace“ dle P. Sterna⁷⁹), nebo raději jisté splývání vzruchů s počítky a představami, jak tomu chce Wundt.⁸⁰

2. Popis bezprostředního estetického vědomí by ukázal, že poměr „já“ k „objektu“ může být velice různý,⁸¹ ale že nikdy to není poměr skutečného splnutí. Neboť vždy zůstává ve vědomí něco evidentně a naprosto odlišného od předmětu: tak především požitek sám, libost sama; estetická libost není zažita v předmětu, nýbrž nepochybně v „já“.⁸² Tedy „já“ a „předmět“ jsou normálně neslučitelný; co je „já“, to nemůže být „předmět“, neboť vědomí nedovede čarovat. Splnutí „já“ a „objektu“ zní jako romantická touha po nekonečném

rozšíření nitra;⁸³ „státí se linií, rytmem, zvukem, větrem, skálou“,⁸⁴ to je ozvěna kulturní touhy státí se přírodou.

3. Zdá se konečně, že termín „vcítění“ se vztahuje blíže na fakta velmi různé povahy. Předně je to zvláštní neurčitost a subjektivnost estetického požitku; proti teoretickému zájmu, jenž ostře odděluje předměty od subjektivních procesů, je pro estetické požívání význačné právě nelišení toho, co je objektivní a subjektivní; zároveň všechen útlak nitra je zrušen, poživatel se ponořuje do toho, co je dáno, a v tom smyslu se osvobozuje od sebe sama.⁸⁵ Za druhé je to zcela určitý, velmi častý cit, že předmět požitku má ke mně zvláštní vztah: že báseň nebo hudba vyslovuje mé city, že v románu nebo dramatu nalézám svůj vlastní, osobní život. Za třetí však je to fakt, že výpovědi nebo reflexí přisuzujeme předmětu své zažité vzruchy a emoce jako k němu příslušné a jej speciálně vyznačující. Je to zkrátka akt, kterým poznáváme daný předmět jako esteticky určitým způsobem účinný.

Tento třetí typ je nejčastější. „Vcítění“ spočívá tu podstatně na soudu. Tomu nasvědčuje více okolností: a) Skutečný cit je stav subjektu, kdežto vcítěný cit je vlastnost objektu. Někdy nezakouším svůj bezprostřední cit jako vlastnost svého já; připisují-li si vlastnost melancholie, veselosti atd., je to už souzení o sobě samotném. V estetickém zažití je mi cit nepochybně dán zprvu jako stav mého nitra; jak k tomu přijdeme, že „vcítěním“ z něho činíme vlastnost nebo predikát objektu? Beze vší pochyby děje se to aktem predikace, skutkem prisouzení, soudem; neboť zažít cit jako vlastnost něčeho odporuje povaze citu. — Odtud se otvírá nový výhled na jednu spornou otázku psychologické estetiky. Podle Witaska vcítěné city jsou představené, nikoliv aktuální: neplatí pro ně zákony citů, nýbrž zákony představ.⁸⁶ Tedy mechanism vcítění je mechanismus představ. Tento náhled byl odmítnut tím, že představené city vůbec neexistují; neboť cit si nemohu představit, nýbrž jen v sobě oživit k nové aktualitě. — ⁸⁷Podle Hartmanna dále vcítěné city jsou zdánlivé (Scheingefühle): „reální city jsou reálně neodlučitelny od reálního subjektu, který je nese a cítí; nemohou tedy být promítnuty do estetického zdaje, neboť jinak by musely s sebou přenést reální subjekt do estetického zdaje“. ⁸⁸ - Z našeho stanoviska „představené“ nebo „zdánlivé“ city jsou prisouzené city; tím, že se stanou vlastnostmi, nabývají úlohy představ, vystupují zcela jako představy, jež pro nás charakterizují estetický předmět. „Aktuální“ cit je cit jakožto stav nitra; cit jako „vlastnost“ není představený cit, nýbrž spíše cit v roli představy: nakládáme s ním jako s představou, užíváme ho k vystižení a vyznačení předmětu atd. Tato transformace citu však není možná „vcítěním“, jež je opět jen subjektivní cit, nýbrž zcela jiným aktem: prisouzením.

b) Kdyby „vcítění“ záleželo v bezprostředním a aktuálním sjednocení subjektu a předmětu, jak bychom přišli k tomu, že připisujeme objektu city a snahy trvale, i po uplynutí této jednoty? Proč netrvá „oduševnění“ jen během požitku, proč třeba považujeme smutnou melodii za trvale a identicky smutnou? Je-li „oduševnění“ zvláštní cit, muselo by se stávat minulostí jako každý cit. Jediné v nás však dává libovolným obsahům neproměnné (logické) trvání, a to je souzení; nic pro nás identicky netrvá než to, co je kladeno soudem. Tedy základem vcítění je soud.

c) Dessoir a Marty upozorňují, že tzv. vcítění se děje namnoze teprve výpovědí o předmětu.⁸⁹ Külpe nalézá, že vcítění dostavuje se teprve po delším trvání dojmu (prý až po 5 sekundách),⁹⁰ což celkem potvrzuje i Emma v. Ritoóková a Dessoir.⁹¹ Jsou-li tyto nálezy správné, svědčí o tom, že „vcítění“ je něco, co k prvotnímu estetickému dojmu teprve přistupuje: cosi jako druhé jednání; je tedy zcela možno, že „vcítění“ je druhotné obrácení vědomí k vzrušujícímu předmětu, protkané souzením, čili že vcítění je reflexe dojmu na předmět.

Úhrnem „vcítění“ je buď jméno pro různé bezprostřední zážitky, ale jméno málo šťastné; nebo, ve většině případů, neznamena nic jiného než prisouzení zažitých vzruchů a citů vzrušujícímu předmětu, přiřazení psychických obsahů jich objektivním podkladům čili, jedním slovem, funkcionální popis estetického předmětu. Toto prisuzování děje se jednak v samotném požívání, když se koncentrujeme na předmět; jednak po něm, když o předmětu vypovídáme a tím jej přenášíme do sféry soudů. Jelikož toto prisouzení konáme zcela naivně, je považováno za bezprostřední a prvotní zažití předmětu. Teprve ve vyšším vyvinutí vystupuje teoretický ráz tohoto souzení: je to tehdy, když si chceme přivést k adekvátnímu vědomí estetický předmět v jeho funkcionální plnosti a charakteristice. Naivně predikujeme tehdy, když předmětu jako celku prisuzujeme určitou vzrušivou vlastnost t. ř. en bloc; ale naivní stanovisko nevyhnutelně opouštíme, jakmile diferencujeme funkcionální popis podle skutečného rozčlenění předmětu. Zde už nestačí okamžitá reflexe, nýbrž postupná myšlenková práce, jejíž úkol je všestranné určení, ozřetelnění a fixace esteticky účinného předmětu.

Estetický dojem a estetický objekt

Estetický předmět, v protivě k estetickému dojmu, je jednota k sobě vztažených počitků a představ; a jelikož i určité emociální momenty estetického zážitku nabývají aktem přisouzení charakteru vlastností, a tedy role představ, je estetický předmět objektivně založená souvislost dat smyslových, představ, citů, vzruchů atd. Estetický dojem sám je subjektivní a příčinná, kontinuální a sukcesivní souvislost těchto momentů, jeho jednota je jednota nerušeného, nestísňeného procesu. Proti tomu souvislost estetického předmětu je věcná, založená na reálních vztazích, na skutkové povaze věci, simultánní a identická; je produktem vztahování a souzení.

Toto zpředmětnění je přítomno už v procesu estetického dojmu aspoň jako tendence, jako akt pozornosti, jako spontánní soud o věci; uvědomujeme si: to je drama žárlivosti, smutná melodie, monumentální architektura. Ale od takového nejjednoduššího předmětného určení, t. ř. jen pojmenování je nesmírně dlouhá cesta k vyššímu a obsažnějšímu zpředmětnění. Teoretická dokonalost tohoto určování roste s množstvím vztahovaných elementů, s rozčleněním a určitostí vztahů atd.; z jednoduchého aktu objektivace se vyvíjí souvislá vědomá činnost, skutečné zpracování estetického předmětu. Tak je tomu už při popisu estetického předmětu.

Naivně se zdá, že popsat něco je říci prostě, co tu je. Ale jde-li někomu o to, popsat věc plně a adekvátně v jejím celém obsahu a jednotném svérázu, shledá hnedle, že mu to, co chce popsat, není prostě a hotově dáno, že to ještě nemá, nýbrž teprve hledá. Skutečný popis je hledání a objevování, heuristická činnost, cesta od neurčitosti k jasnosti, od nerozčleněného kontinua k rozčleněnému celku. Estetický předmět není dán, je problémem popisu. Jedná se ovšem výlučně o estetický popis, který přihlíží čistě jen k estetickým faktorům a účinkům objektu. Takovýto popis není než konstituce estetického předmětu; jeho úkolem je objeviti, co ze žitého množství dat patří k věci, co předmětu náleží, co jej charakterizuje po jeho stránce strukturální i funkcionální.

V povaze čisté teoretické deskripce však leží postuláty, jež překračují vše, co je dosud řečeno.

1. První požadavek rozvíjí Dessoir. Při popsání uměleckých děl, praví, vybíráme podstatné a vytříďujeme nepodstatné. Přitom nezáleží na tom, vypočítat části, nýbrž spíše ukázat souvislost, tj. simultánnost vzájemně se podmiňujících činností v organismu uměleckého díla. I nejnejpatrnější jednotlivost není pojata pro sebe, nýbrž uvnitř oné souvislosti. Tento teoretický popis je přirozený konec receptivního pochodu; jednak je dokonáním čistě kontemplativního porozumění, jednak osvobozením od dojmu předmětu, v každém případě

však závěrem recepcce tím, že přimykaje se k průběhu apercepce, pozvedá to, co bylo názorně zažito, prostředkem řeči k nejjasnějšímu vědomí. Ale tu je právě problém: co má společného slovně vyjádřený předmět popisu a názorný předmět vnímání? V čem může být založena shoda popisu a popsaného obrazu? Věc samu, obraz sám nemůžeme přenést identicky do slov; zato však zákonnost, která v něm je, může být pojmově vyjádřena. Shoda popisu a obrazu je možna jen tím, že se v nich podává táž zákonitost v různých formách; není tu identita věci, nýbrž identita zákonitosti, tj. stejnost spojovacích hodnot (Gleichheit der Knüpfungswerte), které se jednou vyčerpávají v optických představách, jednou ve slovních souvislostech popisu. Jistá souvislost nese všechny názorné součásti obrazu; bez této souvislosti by byly barvy a formy esteticky lhostejné a zároveň vypočtení ve slovech nesmyslné. Vskutku to, co je názorné, nemůže být bezeztažně přijato do řeči; proti tomu vztahy mohou být zjištěny, ve slovech vyjádřeny a ve svém významu oceněny, jelikož myšlení a řeč jsou samy stálým vztahováním.⁹² — Tedy cílevědomý popis nutně postuluje a předpokládá uzákoněnost svého objektu, jakožto to, čeho může svými prostředky opravdu a plně dosáhnout. Přenesení estetického předmětu do sféry soudů je zároveň jeho přeložením do řeči vztahů. Tím překračuje estetický popis nevyhnutelně bezprostřední estetickou danost.

2. Přirozeným cílem popisu je takové vystižení věci, aby po všech stránkách byla odlišena ode všech jiných věcí, aby byla vyzdvihena ve své samostatnosti z masy toho, co existuje. Každý popis je individuace a srovnávání. Odlišování popisovaného předmětu od jiných je vlastní heuristický princip popisu. Ale tento vztah k jiným věcem je rozhodným překročením bezprostřední danosti. Tedy druhý veliký postulát v popisu je samostatnost a srovnatelnost estetického předmětu. Popisem je přenesen estetický předmět do oblasti zevních, mezipředmětných relací; popisem jsou vztaženy k sobě estetické předměty a zřizována v nich zvláštní souvislá oblast. Samostatná oblast estetických předmětů je tedy předpokladem a zároveň stálým kladem a výtěžkem teoretického popisu.

V tom dvojím směru překračuje popis nejen to, co je dáno v požitku, nýbrž i to, co se obecně zve „popis“, a stává se samostatným zpracováním estetických faktů.⁹³ Ale toto jeho vyšší vyvinutí není nic jiného nežli pokračování jednoduchého aktu vědomí, kterým se zásadně obracíme k esteticky požívanému předmětu. Vždy tu jde o estetický objekt v protivě k pouhému dojmu krásy. Ale tato objektivita není dána; je právě cílem pozornosti, souzení, zpracování, je hledána a nemá tedy evidence bezprostředního nálezu. Proto vystupuje tu, zcela v protivě k bezprostřednímu zážitku, jakási nejistota a svízelnost; každý nový soud je jakoby krok do nejistoty; s tím pak rostou i neshody a omyly. Vskutku ve věcech krásy neplatí jen

dissens subjektivního líbení, nýbrž i dissens popisu; např. každý popis jednoho uměleckého díla dopadne jinak.⁹⁴ Vzniká tedy otázka: Je vůbec možný objektivní popis estetického předmětu? Je možno o kráse objektivně souditi? Tím ukládá se základní problém estetického soudu.

III. Estetický soud

Subjektivnost estetického soudu

Základní estetický soud je ten, který prostě vypovídá, že něco je nebo není krásné. Ale stejně jako táž věc se může líbit i nelíbit, může jí být krása v soudech přičítána i upírána; oboje soudy jsou pronášeny se stejným přesvědčením a právem; tedy estetický soud není obecně platný, jeho platnost je pouze subjektivní a individuální.

Hnedle první slova Kantovy Analytiky estetické soudnosti praví: „Abychom lišili, je-li něco krásné nebo ne, nevztahujeme představu rozumu na objekt za účelem poznání, nýbrž obrazností na subjekt a jeho cit libosti nebo nelibosti. Soud vkusu není tedy soud poznávací, tudíž logický, nýbrž estetický, čímž se rozumí takový, jehož určovací základ nemůže být jiný než subjektivní“⁹⁵ A totéž opakuje jinými slovy kantovec Kulke: „Rozumový soud vztahuje svou výpověď vždy na zevní předmět, citový soud však jen tak vypadá, jako by se jeho výpověď vztahovala na zevní předmět. Citový soud je veskrze individuální, a proto platný jen pro dotyčné individuum.“ Stejně je tomu se soudy estetickými; proto „soudy vkusu nejsou schopny korektury, jich opak nedá se dokázati, vypovídají neodvolatelný fakt“, totiž fakticky zakušený cit.⁹⁶ „Nesoudíme o věci, nýbrž o dojmu, jež věc na nás dělá.“⁹⁷

V tomto kantovském stanovisku je obsaženo dvoje tvrzení: 1. že estetický soud vypovídá o subjektu, ale nikoliv o objektu; tedy není možno žádné poznání estetických objektů; 2. že estetický soud je citový a že citové soudy nejsou poznávací; tedy není obecně platných estetických soudů. Tím zdá se předem vyloučeno všechno objektivní souzení o kráse; ale zároveň pozvedá se odpor proti obojímu tvrzení.

1. Je vskutku pravda, že estetický soud se nevztahuje na předmět? „Má estetický soud se svým nárokem na platnost objektivní obsah, nebo mluví jen o subjektu a vyjadřuje pouze reflexi subjektu o jeho vlastním stavu? I když tu nemůže býti objektivního principu: musí tím býti popřen každý vztah soudu na předmět, jakožto na estetický obsah?“⁹⁸ Takový vztah se popírat nedá; neboť soudem „to je krásné“ je vskutku posuzován předmět, a nikoliv stav subjektu. Podle Herbarta „kdo esteticky soudí, je zaměstnán svým předmětem, nikoliv sám sebou“. Pro Herbarta ovšem estetické soudy nejsou obecné, nýbrž singulární; ale „dokonalé představení stejného poměru nese s sebou vždy stejný soud, v každém čase a za všech okolností“.⁹⁹ Tedy estetický soud není sice obecný co do kvantity, ale je obecný co do platnosti. „Krásno je nejen cítěno, nýbrž i věděno. Můžeme říci, která spojení tónů, barev atd. jsou pro nás zdrojem libosti.“¹⁰⁰ Čím však dokázati platnost takového estetického soudu? „Jednotlivý estetický soud (dle Heimsoetha), jednotlivý obsah nedá se ve své platnosti vůbec racionálně dokázati: to musí být logickou výstrahou pro všechny estetiky a badatele o umění. Ale předpoklad estetického předmětu zůstává a s ním nárok, vši poznávací práci a reflexí skutečně proniknout v tento předmět. Pro estetiku, která buduje na předpokladu nadindividuální platnosti, existují a musejí existovati určení estetického objektu.“¹⁰¹ Ale čím založiti právě tento předpoklad nadindividuální platnosti?

2. Druhá otázka je: je-li estetický soud „jen“ citový, je tím vskutku vyloučena veškerá poznávací hodnota? Proč toto „jen“? táže se Walaschek; „cit mluví přece v jednoduchých případech daleko jistěji a není ve své funkci tak snadno sesaditelný jako rozum. Jemnost lidského citu stojí výše, je vydatnější a bližší pravdě než ostří rozumu.“¹⁰² Jen prý je nutno lišit, vyslovuje-li se citovým soudem pouze okamžitý stav subjektu, jen „část subjektu, snad zcela nesměrodatná a anormální“, nebo celá subjektivita, celé já. Základ objektivního estetického soudu jsou „estetické city celého subjektu“.¹⁰³ — Je sice pravda, že takový soud, založený na celém já, má pro mne vyšší a trvalejší platnost; ale z toho neplyne jeho platnost pro jiné subjekty. Subjekty nejsou si rovny. Hlavní otázka se obrací po objektu: jsou citové soudy poznávací vzhledem k objektu? Dle paní Landmann-Kalischerové jsou. Cit, praví, je pokládán za ryze subjektivní element vědomí; ale nejsou rovněž počítky subjektivní? Jsou-li věci souhrn počitků a jsou-li počítky konstantní vztahy objektů k našim smyslovým orgánům, proč nepojmout konstantní vztah objektu k našemu citu také jako vlastnost toho objektu? Není snad noetické lišení mezi počítky a city stejně neudržitelné jako lišení mezi prvotními a druhotnými kvalitami? Proč měla by platit červenost za vlastnost věci, krása ale nikoliv? „Nelze nic dokázati proti tomu, že estetický cit dostavuje se s toutéž bezprostředností, jistotou

a konstancí jako vnímání kteréhokoliv jiného orgánu.“¹⁰⁴ Odtud teze, že „estetický soud rovná se co do své objektivní platnosti soudu smyslovému“ a že „krásu jest v tomtěž smyslu považovati za vlastnost věcí jako smyslové kvality“.¹⁰⁵

Ve všem tom jde koneckonců o zachránění objektivní platnosti estetického soudu. Abychom vůbec mohli mluvit o kráse, aby byla možná věda o kráse, je nutno, aby krása byla předmětem platných a správných estetických soudů. A to ovšem není možno při předpokladech subjektivismu, jimiž „vše je svěřeno vkusu a individuálnímu cití a cítění jednotlivců, — zcela v protivě k veškeré pravé vědecké metodice, která se vynasnažuje vždy a všude překonati a vyloučiti subjektivitu individua“.¹⁰⁶ Jedná se tedy o důkaz, že obecně platné, správné nebo pravdivé soudy jsou možné.

Nadindividuální platnost estetického soudu

Není možno se prostě odvolat na skutečnou obecnou platnost estetických soudů; proti tomu příliš důrazně mluví zkušenost i historie: jednak rozpory, netolerance a zmatek aktuálního života, jednak dogmaticnost a pomíjivost kritických verdiktů minulosti. Stačí přehlédnouti historii kritiky umění v devatenáctém století, život Delacroixe, Courbety, impresionistů atd., — tyto případy jsou více než vážné. Nadindividuální platnost estetických soudů nemůže tedy být prostě ukázána; zato důkazy pro ni jsou jiné a hned několikeré.

1. Především lze ukázati, že platnost estetických soudů je omezená. Tak už podle Schleiermachera je krása sice identická (lze tedy o ní platně soudit), ale jen v jistém okruhu lidí, — spočívá na „národní diferencii“.¹⁰⁷ Podle Müllera-Freienfelse estetické soudy nejsou ani absolutní, ani univerzální, nýbrž generální, tj. platné pro mnoho individuí, pro „genus“;¹⁰⁸ jsou jisté typy lidí, i mohou být estetické soudy platny uvnitř takového typu. Rovněž podle Maxe Deriho „není obecně platných estetických soudů; jsou jen skupinové soudy, které mají platnost pouze pro individua relativně stejné vlohy a stejné zkušenosti“. Nebo lze místo biologického pojmu „rodu“ nebo psychologického „typu“ dosadit sociologický pojem společnosti; estetické soudy se pak stávají (např. u Lala) sociálními sankcemi, jež jsou imperativně platny pro určitou společenskou organizaci;¹⁰⁹ jsou to kolektivní a závazné, normativní soudy, potud obecné, pokud jsou sociálně fundované. V nich pak „nezbývá než lišiti ty, které jsou dobře organizované, stálé a rezistentní, a které proto

nazýváme pravdivými; a ty, které se sluší nazývat iluzorními nebo klamnými, jelikož jsou proměnlivější, méně solidně organizované a uložené v prostředí méně určitém nebo nestáljším“.110 Nebo konečně jsou estetické soudy potud obecné, pokud se udržely během času: „Také estetická pravda se osvědčuje, jako vědecká, v boji dob.“111

Tím vším je však spíše vysvětlována faktická neshoda estetických soudů než zakládána jejich teoretická cena. Existují přece dogmata, předsudky i omyly, které sdílí rod, typ, skupina, společnost nebo doba: teoretická platnost zajisté z této věci víceméně rozsáhlé platnosti neplyne.

2. Zcela jiná je tato úvaha: Estetické soudy se ovšem rozcházejí; ale jsou tyto soudy všechny a veskrze estetické! Tak dle Corwegha různosti estetických soudů spočívají na mimoestetických faktorech, jež je nutno přemoci, abychom uchopili to, co je vskutku estetické. „Nevědomé přesvědčení, že by soud (při vyloučení všech mimoestetických faktorů) musel být u všech stejný, tvoří základ vědy o umění.“112 Podle Ohmanna „všude tam, kde umělecké dílo je posuzováno nikoliv čistě po své estetické stránce, nýbrž podle morálních tendencí, látkového významu a intelektuálně pojatých měřítek, tam je to individuálně různý a zčásti vůbec neestetický předmět, jež pan A nebo B nebo X v tomtéž díle míní a hodnotí.“ „Je to veskrze logický předpoklad, že to, co je uměleckému dílu jakožto uměleckému podstatné, zjevuje se v čistě estetickém nazírání každému jedinci jednoznačně s imanentní nutností; neboť to je zákon předmětu sama, jehož požadavek je tím uznán.“ Odtud „nejvyšší zákon a poslední norma vši kritiky: Chovej se k uměleckému dílu čistě esteticky!“113 Podle Meumanna estetický soud není tak libovolný, jak se obvykle za to má; neboť různost soudu se vysvětluje tím, že jednotliví lidé v různých případech posuzují vskutku něco jiného, jednou spíše formu, jindy spíše obsah atd. „Musíme ale míti za to, že všude tam, kde více lidí esteticky soudí za stejných podmínek, jejich soudy se budou také shodovati.“114 Konečně dle Schuberta-Solderna je obecnost estetického soudu vyvoditelná z neinteresovanosti estetické záliby. „Neboť tím, že každý účel kontemplance, každá osobní výhoda, která vyzívá z předmětu pozorování, se jeví vyloučena, stavím se na stanovisko, které není jenom schopno být mým, nýbrž může být stanoviskem kohokoliv, předpokládajíc, že i on se spokojí pouhou kontemplancí. Za stejných vnitřních podmínek je soud o kráse obecně platný.“115

Podle všech těchto názorů byl by obecně platný ten ze sporných estetických soudů, který by byl vskutku neinteresovaný, čistě estetický; jediné kritérium platnosti estetického soudu je čistota estetického chování, z něhož soud vychází. Ale čím mohu kontrolovati čistotu nazírání

jiných subjektů? Mám prostě právo upřít ji těm, jichž soud se neshoduje s mým předpokládaně čistým estetickým soudem? Myslím, že nikoliv; jsou-li subjekty různé, mohou být i jejich čistoty specificky různé; je možno, že to, co se mně nelíbí, je jinému předmětem ryzí záliby, a tedy i čistého a oprávněného souzení. Ale „nejvyš kultivované menšině“, myslí Max Deri, „zůstává dovoleno odmítnout i tyto hodnotní soudy vyslovené z oprávněného hlediska, tím, že odmítá celého člověka ... Neříkáme už při takto individuálně oprávněných soudech, se kterými nejsme srozuměni, že dotyčný člověk ničemu nerozumí, nýbrž že je právě sám méněcenný.“¹¹⁶ Avšak ani sebekultivovanější menšina, trvám, nemá co rozhodovat o ceně a neceně lidí. Co kdo soudí, je jeho věc; je-li jeho radost čistá a veliká, nikomu „nezůstává dovoleno“ zneceňovati ji.

Dav, publikum může být méněcenné, neboť nemá nitra; ale co si někdo pro svůj nejvlastnější život našel a posoudil jako krásné, to jsou nedotknutelné a čisté soudy, a nikdo není povolán měřiti je svým čistým souzením.

3. Ale, praví dále Ohmann, jsou rozdíly i v soudech esteticky čistých. Je třeba ohromné složitosti funkcí, aby byl estetický předmět zažit; tu pak vyskytají se různosti co do schopnosti vnímání, paměti, reproduktivní fantazie, pozornosti, vlohy a cviku. Proto estetický předmět neuskutečňuje se vždy ve vědomí s všestranností a účinnou silou, kterou zamýšlel umělec. Odtud různosti soudů.¹¹⁷ Podobně dle Evertha různící se estetické soudy jsou jenom vybrány z bohatosti uměleckého díla; neodporují si, nýbrž jsou pojmově po sobě, vedle sebe a nad sebou.¹¹⁸ Tak by bylo možno různící se soudy sloučiti ve složitější vystižení estetického předmětu po jeho více stránkách a dissens byl by jen zdánlivý. Nicméně jsou-li o tomtéž předmětu vypovídány elementární soudy „to je krásné“ a „to není krásné“, je stěží možno sloučiti je bez vnitřního rozporu v jedno komplexní určení předmětu. —

Ve všech těch pokusech jde o zachránění obecné platnosti estetického soudu aspoň v jistém omezení. Buď je tato platnost co do rozsahu ohraničena, nebo je vázána na subjektivní kritérium identity posuzovaného obsahu. Ale všechna tato omezení naprosto kontrastují s bezprostřední jistotou a neomezeností, se kterou je estetický soud vypovídán; tu mají na mysli ti, kdo přisuzují estetickému soudu platnost normativní.

Normativnost estetického soudu

I toto stanovisko jest uvést na Kanta: „Nejprve musíme se plně přesvědčiti o tom: že soudem vkusu imputujeme zalíbení na předmětu každému... a že tento nárok na obecnou platnost tak podstatně náleží k soudu, kterým něco prohlašujeme za krásné, že kdybychom na ni přitom nemysleli, nikdo nepřišel by na to, užití toho výrazu, nýbrž že by všechno, co se bez pojmu líbí, bylo počítáno k příjemnu, vzhledem k němuž necháváme každého míti svou hlavu ... Zda je nějaký oblek, dům nebo květ krásný, o tom nedá si nikdo vymluviti svůj soud důvody a zásadami. Každý chce podrobit objekt svým vlastním očím, jako by jeho líbení záviselo od čítí, a přece, jmenuje-li pak předmět krásným, věří, že má pro sebe obecný hlas, a zvedá nárok na souhlas každého. Zde tedy je viděti, že v soudu vkusu není postulováno nic než takový obecný hlas,... a tím i možnost estetického soudu, který by zároveň mohl býti považován za platný pro každého. Soud vkusu sám nepostuluje souhlas každého (neboť to může činit jen logicky obecný soud, poněvadž může uvést důvody); imputuje jen každému tento souhlas jakožto případ pravidla, vzhledem k němuž neočekává potvrzení od pojmů, nýbrž od souhlasu jiných. Ten obecný hlas je tedy jen idea.“¹¹⁹

Podle Windelbanda pak máme lišiti soudy a posudky: k těmto náleží i estetický soud. V posudku je připisován předmětu posuzovací predikát, kterým není poznání předmětu nějak rozšířeno, nýbrž jen vyjádřen cit souhlasu nebo nesouhlasu, se kterým se staví posuzující vědomí k představovanému předmětu. Je tedy jasno, že posouzení nepřispívá už k náhledu do podstaty posuzovaného předmětu; tento je předpokládán jako známý, jako hotově představený. Ale přestože posudky nejsou poznávací, „jsme neochvějně přesvědčeni, že existují jisté posudky, jež platí absolutně, i když nedocházejí uznání vůbec nebo neobecně“. To jsou posudky logické, etické a estetické. Energie, s jakou jedinec trvá na tom, co pokládá za pravdivé, dobré a krásné, ukazuje tlak přesvědčení, že to má platit pro všechny a že od toho nesmí upouštět. My všichni jsme přesvědčeni, že i když tomu nerozumíme vždy a hnedle, existuje právo toho, co je ve vyšším smyslu nutné a co by mělo platit pro všechny. Všude, kde empirické vědomí v sobě objevuje tuto ideální nutnost toho, co má obecně platit, naráží na normální vědomí, jehož podstata pro nás sestává v tom, že jsme přesvědčeni, že má vskutku být, beze všeho ohledu k tomu, je-li uskutečněno v kauzálně nutném rozvinutí empirického vědomí. Veškery logické, etické a estetické posudky jsou vystaveny na přesvědčení, že existuje takové normální vědomí, k němuž se máme pozvednouti, mají-li naše posudky

zdvihnouti nárok na obecnou platnost. Jako pravda je normalita myšlení a dobro normalita chtění, je krása normalita cítění; proto krása je nám příkazem nebo normou. V estetickém cítění staví se normální způsob cítění proti skutečnému; je to protiva příkazu proti psychologické nutnosti. Má-li býti krása něco jiného než individuální líbivost, musíme pro ni uznati obecně platnou normu. Obecná platnost je jen konsekvence normality, vyvozená pro empirický svět subjektů.¹²⁰ Tedy ačkoliv estetické posudky nejsou poznávací, mohou býti obecně platny, pokud se shodují s estetickými normami, jež objevujeme ve svém vědomí o nad-individuální a věčné hodnotě krásy.

Co však jsou platny normy, nemůžeme-li udati, která jsou v konkrétním případě kritéria krásy?¹²¹ „Což jestliže pro Vaška a Maška platí jiné věčné hodnoty než pro mne? Lze snad logicky dedukovati, že existují transcendentální hodnoty, jichž nárok na uznání je zažit v každém estetickém posouzení, ale co je hodnotné, zda to, co musím uznati za platné, platí také pro jiné, s tím lze jen empiricky něco poříditi.“¹²² — Ale nadindividuální platnost norem se ovšem nedá ve skutečnosti ukázat; empiricky je v nás jen neochvějné přesvědčení, že krása je ideální hodnota, jež je hodna obecného uznání; a „kdo té víry nemá, s tím se kritická filozofie nemůže dohodnouti... Je nutno spoléhati na to, že v každém, kdo se vážně upamatuje, se normální vědo-mí uplatní s bezprostřední evidencí ve svém uznání.“¹²³ Podobně dle Kronera „normativní estetika se neptá po správnosti individuálního soudu. Transcendentální filozofie zřiká se vyvinutí obsahově určitých estetických forem, tak jako noetika nedělá nároku na to, aby zaručovala obsahově pravdivé soudy. Spokojuje se tím, že prokazuje oprávnění požadavků estetického vědomí a vřazuje je do transcendentální souvislosti hodnot.“¹²⁴ V tom všem ozývá se především stará potřeba a touha filozofie oddělit to, co je v nás vyšší, od nižší stránky: oddělit od „pouhé“ zkušenosti, přirozenosti a individuálnosti říši rozumu, hodnot a obecné platnosti; postavit obecnost nad zvláštnost, pravou věčnost a absolutnost nad relativitu bytí. Ve jménu této potřeby stavěl starý idealism svět existujících obecných idejí nad svět zdánlivých zvláštních jevů; a stejně tak kritický idealism, poznávaje, že obecné mohou být jen soudy, a nikoliv skutečnosti, postavil proti skutečnostem ideální sféru platnosti, proti tomu, co je, to, co má být, a co tedy platí ve formě norem čili příkazů. To je důvod, proč moderní idealism převádí skutečnosti na soudy, proč redukuje dobro na mravní soud, na „hlas svědomí“, a proč také hledá normu krásy čili obecně platný estetický soud. Tak třeba každému je bezprostředně jisto, že „dobro má býti“. To platí obecně a absolutně, ať již se empiricky dobro děje, nebo ne, nebo ať se děje v jakékoliv formě: příkaz dobra sám je věčný a není vázán skutečností. Tato neodvislost ideálu nebo normy od empirických mravních činů,

tato naprostá platnost dobra, která není alterována ani skutečným dobrem, ani zlem, ani potřebou dobra nebo naléhavostí zla, je ovšem *conditio sine qua non* etické obecnosti. Ale ve skutečnosti všichni dobře víme, že dobro udržujeme na světě jenom svými skutky, že s velikostí bídy a kolize roste mravní imperativ, že dostatečný základ dobrého činění je skutečná strast a tíseň a že tato skutečnost sama si kategoricky žádá mravní pomoci: s tím vším nemá norma dobra co dělat.

Je možno, že veškeré dobro je v podstatě zvláštní a singulární. Pomáhaje člověku uskutečňuje každý z nás něco nového, nebývalé dobro, tak jako úleva toho, komu je tím pomoheno, je individuálně jediná jako dobrá vůle a soucit, s nimiž spějeme ku pomoci, je nový fakt našeho života a jako celá konstelace, kterou jsme dobrým skutkem postavili, je ve světě neopakovatelnou událostí. Každé dobro děje se vždy na něčem anebo vůči něčemu, bezpředmětné dobro je nemyslitelné. Tedy každé dobro předpokládá zcela neobecnou situaci, zahrnující individuální já, přítomný nebo myšlený předmět (nebo „bližního“), potřebu dobra atd. Každý člen této situace je eticky relevantní, pokud je v takové situaci. „Já“ není samo o sobě mravní ani imorální; teprve v etickém okamžiku, je-li třeba postaveno proti lidskému utrpení, stává se etickým já a nabývá nebývalé relevance. Kterýkoliv člověk sám o sobě je prostou skutečností; ten však, kterému pomáháme, se kterým cítíme, je mravní skutečností, je nám milejší, cennější, bližší, stává se „bližním“. Jeho utrpení samo o sobě je pouhý přírodní nebo sociální fakt, ale utrpení, jež stojí v relaci soucitu nebo dobročinnosti, je fakt vysloveně mravní. Tak je tomu v každé morální situaci; v každém případě dobra nabývají všechny členy dané konkrétní situace této relevance nebo tohoto zvýšení. V takové chvíli celá komplexní skutečnost dostává mravní kvalifikaci; „hlas svědomí“ není jediným nositelem dobra; „svědomí nečiní libovolného člověka mravním bližním ani jeho utrpení mravním faktem, neboť nemůže se vůbec vztahovati k libovolnému člověku, nýbrž jenom k bližnímu, ani k utrpení jako přirozené události, nýbrž jen jako k nároku na mravní pomoc. Svědomí, mravní bližní a etický nárok se navzájem nesou uvnitř dané nezobecnitelné situace, jejíž členy lze izolovat jen abstrakcí.“

Také veškerá krása záleží v situaci, jejíž členy jsou „já“ a předmět; ale ovšem nikoliv libovolný předmět, nýbrž právě estetický nebo krásný předmět, a proti němu subjekt krásy, jenž sám i se svým obsahem je v takové situaci esteticky relevantní. V okamžiku, kdy zažívám krásu, není esteticky lhostejno, kdo a jaký jsem, jaký je můj věk, charakter, zkušenost a život: nejen proto, že to vše můj zážitek modifikuje, nýbrž hlavně proto, že dokud jsou v zažití krásy skutečně přítomny, jsou všechny ty momenty samy esteticky cenné. Kolotoč

může být velikou událostí krásy v životě dítěte; nepochybně dětství samo, jeho naivita, smyslná lačnost atd. jsou podstatné momenty této krásy; ovšem i dřevění koně, malované čabraky, třapce, světla, pohyb a hudba kolotoče jsou neméně důležitými faktory té celé estetické situace. Nemá tedy smyslu zakládat estetickou hodnotu buď jen na předmětu, nebo jen na subjektu; krása fakticky zahrnuje obé a je změřitelná jen v hloubce celé situace. Krása je událost, které je nutno rozuměti jako celku: pak není třeba odmítati ani ten dotyčný subjekt, ani jeho předmět, neboť oba stojí „na výši situace“.

Tím je míněno, že krása nepotřebuje být zaručena „normou“, transcendentálním patentem dignity, je singulární a nese svou hodnotu sama v sobě, ve svém okamžiku; je skutečná, a nikoliv ideální, je zcela individuální, a nikoliv obecná. Taková je v empirické skutečnosti; a skutečnost má být poslední normou idealismu.

Nárok na obecnou platnost

Ale tím není dotčen hlavní argument normativní estetiky, že totiž ve svém estetickém souzení zvedáme nárok na obecné uznání; že kladouce vyšší hodnotu krásy, klademe zároveň vyšší, nadosobní platnost krásy. Zkrátka obecná platnost je podstatný postulát estetického soudu.

Nárok na obecnou platnost, pokud je fakticky v našem souzení o kráse přítomen, může však být založen buď psychologicky na naší subjektivní potřebě, nebo věčně, na věci samotné. 1. Je pravda, že pronášejíce soud o kráse rádi imputujeme každému souhlas s ním. Vskutku rádi slyšíme souhlas se svým estetickým míněním a nerádi odpor; ale z toho neplyne nic pro jeho nadindividuální platnost. Estetický soud je citový; každý estetický soud je ve svém způsobu přiznání, vyznání nitra a osobní projev; zneuznání jeho je zneuznání naší radosti a nás samotných. Nárok na platnost takového soudu je tedy nárok na sebeudržení a sebeuplatnění: pod záminkou platnosti soudu chceme svou vlastní platnost.

2. Ale je možno, že onen nárok není založen jen na subjektivní potřebě, že je založen na povaze estetického soudu sama. Snad ona imputovaná obecnost je nutná, aby vůbec soud byl myšlen jako estetický. Podle transcendentálních idealistů pravda je uznání normy; jelikož pak i v estetickém soudu je uznávána norma krásy, je estetický soud pravdivý, resp. mylný, je logickou artikulací záliby.¹²⁵ Po této logické stránce náleží pak mu nutně nárok na obecnost.

— Co však je „obecná platnost“? Obecně platný soud ve vědě je nejen takový, že je nebo má být obecně od každého uznáván, nýbrž i takový, že je co do povahy identický, ať jej pronáší kdokoliv a za jakýchkoliv okolností. V povaze matematické věty leží, že je absolutně totožná, ať ji vypovídá matematik, nebo školák; fyzikální zákon je identický, ať je shledáván učencem ve faktech, nebo memorován žákem z učebnice. Proti tomu estetický soud musí být originální, má-li vůbec být estetický; každý musí jej tvořit s naprostou původností; čistý estetický soud je neopakovatelný. Opakuje-li někdo soud po jiném o kráse nějaké věci, které sám nezná nebo jejíž krásy necítí, není to ani pravdivý, ani estetický soud. Hodnotí-li však více lidí stejně jeden předmět, není to jeden identický soud ve více ústech, nýbrž více soudů souhlasných, ale neveditelných na jeden soud. Tedy nárok estetického soudu na obecnou identickou platnost byl by špatný nárok.

3. Zbývá tedy jediná možnost, že není tím nárokem žádána pravá obecná platnost, nýbrž toliko souhlas: ne však jen souhlas s námi, nýbrž takříkajíc souhlas s věcí, o kterou se jedná, souhlas s hodnotou, jež by nesouhlasem byla ztracena nebo ohrožena, a součinnost všech na udržení této hodnoty. To je zdůvodnění teleologické. Shledám-li někde krásu, záleží mi na tom, aby nebyla ztracena: odtud nárok na její uznání. Tak Jonas Cohn zakládá normativní platnost hodnot na důkaze, „že jisté oblasti našeho života a naší kultury jsou závislé na jejich uznání“. Tak např. krása by se bez normativní hodnoty ztotožnila s pouhou příjemností, a komu se tento důsledek zdá absurdní, musí zásadně uznat závazný charakter krásy. Je nutno rozpomenouti se na podmínky živoucího kulturního vědomí o hodnotě krásy: nadindividuální charakter krásy musí uznati každý, kdo vidí v kráse více než pouhou příjemnost a je přesvědčen o prvořadě kulturní hodnotě umění.¹²⁶

Tento argument je nanejvýš důsažný. Každý, komu na umění vážně záleží, musí upevniti v sobě přesvědčení, že existuje platný rozdíl mezi dobrým a špatným uměním, mezi vyššími a nižšími hodnotami, mezi hlubokým estetickým souzením na jedné a estetickou nekompetencí, nečistotou a povrchností na druhé straně.

Setřítí tento rozdíl by bylo znivelizovati umění a s ním i krásu samu. Existuje-li tedy vyšší umění, pak ovšem má býti spíše uznáno než jiné, a soud, jenž tuto výši klade, má býti předmětem souhlasu jiných lidí; je teleologicky žádoucí, a tím dostatečně zdůvodněno, aby takový vyšší soud byl sdílen všemi, jimž také záleží na udržení umění.

Je tedy ideálem nebo cílem estetické kultury dokonalý a vnitřní konsens soudů? shodná víra v jedny desky hodnot? Ukazuje se, že v živoucí kultuře stále se hýbá a rodí disidence, duch

odporu, opouštění uniformity a žádost svobody. Opakováním a stejnotvarostí tuhne domnělá kultura v masku a konvenci, plochou obecnost a pohodlnou shodu. Umění samo je stálým tvořivým odporem proti takovému zobecnění; ale existuje i kritické souzení, jež ruší dosaženou normalitu a staví proti ní svou svěží původnost; a toto souzení je teleologicky příliš důležité, než aby mohlo býti pomíjeno.

Zdá se vůbec, že pravé hodnoty jsou rozšířením snižovány. Nejvyšší hodnoty jsou výlučné, nesociální, individuální. Ale význam hodnot vůbec zdá se tkvít v tom, že jsou získávány a produkovány, že nejsou nám prostě dány, nýbrž že je vždy potřeba našeho původního činu k jejich uskutečnění; pravá hodnota je něco stále nového, vždy znovurozeného z individuálního nitra. Tedy hodnoty se snižují v té míře, čím méně jsou naším vnitřním ziskem, čím je člověku běžnější a zvykovější uznávat je. Proto staví se proti klesání hodnot opačný proces: zvyšování hodnot; ne však přeceňování a nadhodnocování, nýbrž přehodnocování, přeměna, růst nových hodnot na účet starých: to je stálý a nezadržitelný život a pohyb hodnot, jenž je udržuje.

Význam estetického dissensu je právě ten, že udržuje věčnou novost a život krásy. Proto není teleologicky oprávněno zamítat nesouhlas ve věcech krásy. Spíše lze odmítat povrchnost, zvykovost a vnitřní nepravdivost v estetickém souzení. Existují špatné posudky, ne proto, že zrazují normu krásy, nýbrž proto, že vycházejí ze špatné a necenné situace. Proti tomu hluboce založené estetické soudy jsou absolutní, i když jsou zcela osobní a prosté nároku na vyšší platnost.

Objektivnost estetického soudu

Celý spor o obecnou platnost estetického soudu má pro nás potud význam, že od jeho výsledku je činěna odvislou možnost objektivní vědy o kráse. Je-li estetický soud pouze individuálním míněním, není-li pro něj jiné instance než subjektivní zážitek, není-li zkrátka obecně platný, je marné a zbytečné všechno mluvení o kráse, všechna snaha o poznání krásy.

Ale je možno, že celý ten problém poznání krásy a obecné platnosti estetického soudu je křivě položen. Elementární estetický soud nevypovídá ani o subjektu, ani o objektu, nýbrž o estetické situaci, jež zahrnuje nitro i předmět jako esteticky relevantní členy. V soudu „to je

krásné“ vyznívá vzrušení nitra, vyslovuje se v něm cit a subjekt sám; ale zároveň je jím označován a míněn předmět: je jím míněn, nikoli v něm obsažen; je na něj jen poukazováno, je takřikajíc externím, ale nikoliv vnitřním objektem soudu. Učinit jej vnitřním předmětem soudu znamenalo by všestranně jej soudem určit, rozvinout jej nebo přivést si jej v soudu samotném k vědomí po všech jeho stránkách a momentech, pokud byly relevantní v estetické situaci. Děje-li se tak, vzniká z „míněného“ předmětu všestranně určený estetický předmět. Predikát krásy pak nenáleží mezi určující momenty předmětu, neboť není nalezen v jeho rozvinutí; ale zato všechny momenty a stránky objektu jsou stanoveny s jistým ohledem k predikátu krásy, jakožto relevantní pro celou situaci a tím i pro její krásu; při všem určování estetického předmětu je predikát krásy přítomen jako míněný. Tedy v prvotním soudu „to je krásné“ je vypovídána krásu, ale předmět je pouze míněn; proti tomu v soudech (nebo řadě soudů) s rozvinutým určením předmětu je vypovídán předmět a krásu je pouze míněna, asi v tom smyslu: „k dané krásu, kterou (subjektivně) kladu, náležejí tyto esteticky závažné momenty předmětu, jež uvádím“. Tak třeba ke krásu dané architektury náležejí monumentalita, přisnost, vázanost; k její monumentalitě opět náležejí určitý systém břemene a nosičů, rytmus, dominantu, masu, členění atd.; to vše rozvíjí se zase v další determinace forem, funkcí a skladby. Tím vším je ale „míněna“ krásu. - Předmět „to“ v soudu „to je krásné“ znamená zprvu, pokud odkazuje na zážitek, něco zcela určitého, daný názor, předmět evidentní záliby; teprve ve vlastním kontextu soudu stává se něčím naprosto neurčitým, co teprve má být určeno a zpřítomněno. Tím uvolňuje se estetický soud ze své závislosti na zážitku a osamostatňuje se; pokračujícím určováním předmětu pojímá do sebe celou „míněnou“ skutečnost. To ovšem znamená už obsáhlé myšlenkové zpracování prvotního dojmu; a přece je to přímé pokračování elementárního estetického soudu. „Soud, kritika a věda o umění pokračují v tendenci, která se naznačuje v samotném estetickém zážitku.“¹²⁷

Ale zároveň vysvětluje základní pravidlo tohoto estetického souzení: určovat estetický předmět jenom tím, co mu podstatně náležejí; tím jsou dána i kritéria správnosti takového soudu. Může se státi: 1. že jsou estetickému předmětu připisovány momenty, které mu fakticky nenáležejí; zde jedná se o omyl; 2. že jsou v soudu zdůrazněny momenty, které na předmětu jsou podružné, a zanedbány ty, které jsou význačnější; v takovém případě mluvíme o neporozumění. Konečně je třetí kritérium: je-li určení předmětu chudé a prázdné, nebo je-li konvencionální, malicherné atd. (nejde-li tu ovšem o neschopnost vyjádřit se), mluvíme právem o povrchnosti estetického souzení. Ukáže-li se, že soud o estetickém předmětu je mylný, založený na neporozumění, nebo povrchní, není tím dokázáno, že by předmět sám

nemohl být krásný. Je-li však estetický předmět určen správně, s porozuměním, plně a významně, neexistuje teoretický prostředek, kterým by jeho krása mohla být vyvrácena nebo odmítnuta.

Ale tím není obecná platnost předmětného estetického soudu zcela zaručena. K vlastnostem estetického předmětu náležejí i jeho citové účinky; určití, které účinky obecně a nutně předmětu náležejí, není s úplnou jistotou možno; avšak některé z nich jsou daleko určitěji založeny v objektivních znacích věci než eventuální jiné. Dále rozlišení, které estetické momenty předmětu jsou hlavní a které podružné, je u velké míře věcí náhledu a může dopadnouti různě podle našeho stanoviska, a přece není pochyby, že jen jedna soustava momentů se skutečně přimyká k skutkové povaze předmětu. Konečně i posouzení estetického soudu co do povrchnosti nebo vážnosti může být jen subjektivním míněním; a přece postulujeme plnost, přesnost a váhu určení, jež je uměleckému dílu přiměřená. Za těchto okolností se mohou soudy více lidí určující jeden estetický předmět velice rozcházet; od případu k případu mohou se různé momenty v nich obsažené navzájem doplňovat; ale mnohem častěji mají se různé soudy k společnému estetickému předmětu jako různé hypotézy k společnému problému. Dissens předmětného souzení nedokazuje pak už subjektivitu souzení, nýbrž problematičnost předmětu. Předpokládáme možnost adekvátního určení předmětu, ale víme, že naše estetické zažití je osobně omezené, neúplné a neadekvátní a nevyčerpává všech relevantních momentů objektu. Tu stává se nám předmět problémem, úkolem, jakýmsi x, na němž se hledíme opakovaným pozorováním, prostředky kontroly, srovnáváním a kritikou dopátrati dalších, určitějších nebo závažnějších znaků a určení. To však už je odborné studium uměleckých děl, jež nechává daleko za sebou původní jednotlivý zážitek: studium nekonečně heuristické, a přece nikdy nedocházející jistoty adekvátního a vyčerpávajícího určení. Ale toho není třeba; stane-li se nám estetický předmět vskutku problémem, je tím dána dostatečná direktiva a vnitřní základ poznávací práce, a dokonalé poznání je jenom mezným pojmem, ne však kritériem tohoto poznání.

Tedy prostý estetický soud, kterým přisuzujeme předmětu krásu, je individuální a subjektivní; ale je poznávací v tom smyslu a v takovém případě, že zahajuje nebo ukládá celou tu teoretickou práci, kterou si přivádíme k vědomí estetický předmět; je poznávací jako věčné východisko poznávacího postupu.

Ale tu se snad namítne, že tyto poznatky už nejsou estetické soudy a netýkají se krásy předmětu, nýbrž předmětu sama o sobě. Estetickým soudem je připsána předmětu jistá

hodnota, kdežto předmětné poznatky určují jeho vlastnosti; hodnota pak není vlastnost objektu, nýbrž souhlas nitra s objektem. Čistě objektivní poznání hodnoty není tedy možno; objektivní soudy mohou vystihnouti předmět, ne však jeho hodnotu pro nás, a tedy také ne jeho vlastní estetickou povahu.

IV. Estetická hodnota

Relativnost hodnot

Krása věcí není nám jenom předmětem požitku, nýbrž má pro nás stálý význam. Posuzujeme-li věc jako krásnou, dáváme jí tím přednost nebo dignitu před jinými; krása je nám předmětem přání a lásky, souhlasu a obdivu, a tedy je pro nás hodnotou.

Vlastní problém hodnoty netýká se v jádře toho, co je základem hodnocení: zda žádost, jež směřuje k dosažení hodnotného předmětu,¹²⁸ či cit slasti nebo strasti, kterou vzbuzuje přítomnost (existence) nebo nepřítomnost (neexistence) takového předmětu.¹²⁹ Ať je hodnota to, co je žádáno, nebo to, co vzbuzuje radost, je vždy něčím odvislým od individuálního žádání nebo uspokojení, od emocionální polohy, okamžité potřeby nebo stálého temperamentu hodnotící osobnosti. Proto též předmět může být pro různé lidi nebo pro jednoho člověka v různé situaci jednou dobrem a jednou zlem, — hodnota je typicky relativní. Soud, kterým přisuzujeme věci hodnotu nebo nehodnotu, je pak jen výrazem našeho citu, našeho stanoviska k věci, a tedy nikterak nepřispívá k naší znalosti objektu.¹³⁰ Hodnota je vůbec naší subjektivní záležitostí.¹³¹

Ostatně zkušenost i historie sdostatek ukazují relativitu hodnot a jejich nestálost v různých dobách, společnostech, národech atd. Ale zároveň ukazuje se konkurence a konflikt hodnot, a tedy i úkol volit mezi nimi. Tím klade se otázka, které hodnoty jsou lepší než jiné, které jsou „správné“, které mají být spíše udrženy než jiné, a konečně které mají být uskutečňovány vůbec, za všech okolností a ve všech možných alternativách. To tedy je problém oprávněnosti a nadindividuální platnosti hodnot. Hodnotné věci jsou ty, na kterých nám záleží, které chceme udržeti; čím vyšší a významnější hodnota, tím více záleží na jejím udržení, na jejím uznání, a proto uznání neb neuznání vyšších hodnot nemůže být zůstaveno rozmaru, nestálosti

a podmíněnosti individuální citové reakce. Jedná se tedy o to, a to je vlastní axiologický problém, fundovat tyto hodnoty na podkladu spolehlivějším, než je individuální subjekt a nalézt pevný základ pro volbu vyšších, platnějších, resp. absolutních a obecně platných hodnot. K tomu cesta může být dvojitá: předně lze dokazovat, že hodnoty nejsou jen subjektivní, nýbrž jsou fundovány též objektivně, totiž v hodnocených předmětech; nebo naopak lze soudit, že hodnoty jsou sice založeny jen v hodnotícím subjektu, ale že tento subjekt nemusí být individuální, hodnotící způsobem pro jiné neplatným, nýbrž nadindividuální, víceméně obecný.

1. Metafyzicky je objektivnost hodnot zakládána na objektivním teleologickém řádu světa, na systému univerzálních účelů¹³². Bez metafyziky lze objektivnost hodnot zdůvodnit spíše tím: hodnota je sice záležitostí citu, ale je možno, že cit není zcela beze vztahu k objektivu, a že tedy není vyloučeno poznání citem. Tak podle Meinonga zůstávají sice city jako poznávací prostředky daleko za představami, ale rozdíl je jen graduální; city mají své vlastní předměty, jež dodávají (prezentují) psychickému zpracování. Soud „tento ornament je krásný“ musí být, jako každý soud, správný nebo nesprávný; je-li správný, pravíme, že ornament zaslouží, aby se líbil. Objekt nemá tedy hodnotu už tehdy, pokud k sobě přivrací interes subjektu, nýbrž teprve tehdy, pokud si ten interes zaslouží, pokud mu to, co je hodnotným zážitkem prezentováno, tedy v tomto případě krása, skutečně náleží. Takováto hodnota je sice uchopena zažitím, ale v podstatě nemá už vztahu k zážitku; není osobní ani relativní, nýbrž neosobní a absolutní.¹³³ Avšak jedná se právě o to, jak a podle čeho platně určit, zda si předmět prezentovanou hodnotu skutečně zaslouží či ne.

Rovněž dle pí. Landmann-Kalischerové neliší se city v noetickém ohledu podstatně od počitků; jako lze lišit subjektivně a objektivně podmíněné počitky, lze lišit i subjektivně a objektivně podmíněné city; proč tedy vylučovat možnost objektivního poznání citového? Nárok hodnot na uznání není jinak založen a nemá jiného původu než nárok smyslových kvalit na poznání. Záleží stejně málo na libovůli individua přiznati objektu tu či onu hodnotu, jako není ponecháno jeho rozmaru viděti tu či onu barvu. Jmenuji-li věc krásnou nebo ošklivou, dobrou nebo špatnou, vnáším tím do ní něco stejně málo jí cizího jako výpovědi, že je modrá.¹³⁴ Tím tedy lze nikoliv sice dokázat, ale aspoň uhájit nadsubjektivní platnost hodnot. - Ale i zde jedná se především o kritérium: podle čeho určit, který ze sporných hodnotních soudů uspokojuje nárok předmětu na správné ohodnocení? Podle jeho shody nebo neshody s jinými soudy, odpovídá pí. Kalischerová. A sice jsou to: 1. Soudy téhož individua o tomtéž předmětu v jiné chvíli a za jiných okolností; neboť objektivní soud hodnotní spočívá

teprve na úhrnu citů, nikoliv na jediném případě libosti; v nejvyšším smyslu objektivně spolehlivými bylo by lze jmenovati teprve ty soudy, jež byly by potvrzeny shodou soudů z různých životních epoch. 2. Jsou to soudy téhož individua o jiných předmětech, — tedy srovnávání hodnot. 3. Soudy jiných lidí; ale zde dlužno pamatovati, že majorita nerozhoduje; ostatně konstantní omyly jednou vyloučí doba. 4. Konečně vědecké poznatky: ovšem shoda hodnotních soudů s těmito nám prý není prozatím přístupna. To jsou kritéria oprávněné objektivní hodnotních soudů. - Ale jak dokázati, že ze shody více soudů navzájem plyne jich shoda s posuzovaným předmětem, resp. s jeho nárokem na určité ohodnocení? Shoda soudů téhož jedince o tomtéž předmětu může spočívat na zvyku, na zmechanizování reakce, na paměti atd. Shoda více lidí může být podmíněna sociálním zvykem a tradicí. Konečně shoda soudů téhož individua o více předmětech může svědčiti nejvýš o ustáleném hodnocení, ale o ničem více. Ze shody hodnotních soudů neplyne tedy nic pro jich objektivnost.

Podle Ericha Bernheimera objektivní hodnota jest srovnání objektivních výsledků, třeba topivosti hnědého a černého uhlí; v umění jsou takto srovnatelná díla, která chtějí působiti týmiž prostředky (a pro týž druh pozorování).¹³⁵ — Ale zde je srovnatelný jen efekt dotýčných děl v nás, tedy subjektivní účinek; nejsou-li však účinky konstantní a obecné, nedá ani jich srovnávání objektivní výsledek. - Podle Bertholda Kerna estetická hodnota záleží ve shodě uměleckého díla s naším citovým životem. Objektivní hodnota však je ta, která se neshoduje jenom s naším individuálním cítěním, „nýbrž s citovým životem na nejvyšším stupni jeho vývoje, s citovým životem jako objektivním systémem, jak se nám podává v pokladu našich uměleckých děl, pokud tato došla obecného uznání. Z uměleckých děl samotných zjišťujeme jich analýzou zákony, které podmiňují uměleckou hodnotu.“¹³⁶ — Podle toho objektivně hodnotné by bylo umělecké dílo, pokud se shoduje se zákony obecně uznaného umění, ale nehodnotné nebo jen subjektivně hodnotné v tom, co je na něm jinaké nebo inkomensurabilní. Ostatně: které zákony jsou směrodatné? každý styl, každá tvořivá individualita reprezentuje zvláštní systém „zákonů“. „Objektivní hodnota“ Kernova vyhovuje jen jednomu typu umění: klasicismu, jenž programově hledá shodu s uměním kladeným jako „nejvyšší stupeň vývoje“, — a jednomu typu kritiky: dogmatickému.

Dle všech těchto mínění lze objektivní hodnotu získati jen srovnáváním: buď srovnáváním mnoha hodnotních soudů, nebo porovnáváním více hodnocených předmětů. Ve skutečnosti však každá pravá hodnota je zažita jako evidentní; důvod, proč ji považujeme za platnou, oprávněnou a objektivní, je bezprostředně v nás, v hloubi našeho přesvědčení a citu. Korigujeme-li své hodnoty, děje se to pod nátlakem konfliktu (se společností, autoritou atd.),

ale nikdy na základě srovnávání. Proto je záruka vyšších hodnot hledána spíše v hodnotícím subjektu; je možno založit obecnou platnost hodnot na tom, co je v subjektu obecně platné, nebo neosobní, nebo nadindividuální; to je druhý, ostatně velmi rozmanitý typ řešení.

Normativnost hodnot

2. Zde jedná se o to, naléztí základ a princip hodnoty v hodnotícím subjektu. A tu nejprve zdá se tím principem život sám. Tak dle Lippse „o sobě hodnotný je člověk, to, co v něm je pozitivní, co k jeho lidství pozitivně přispívá. O sobě hodnotné je volné vyžití tohoto pozitivního, tedy život a každá pozitivní životní činnost. Nositelem účinné hodnoty je to, co podporuje život a jeho možnosti, tj., co je schopno něco v člověku nebo mimo člověka stvořit nebo stupňovat nebo sloužit volnému vyžití. Nehodnotná je naopak negace života a životní možnosti, nebo vše, co takové negaci slouží.“¹³⁷ „Princip hodnoty“ dle Müllera-Freienfelse „je život. Hodnota je něco, co přispívá k udržení nebo stupňování života. Všechny skutečné hodnoty jsou hodnoty biologické.“¹³⁸ Přes veškeru individuaci je život neosobní; co udržuje nebo zvyšuje život na kterémkoliv místě, slouží životu vůbec, je hodnotou vůbec, absolutní a obecnou. Avšak „život“ má mnoho významů. Jednou je to vitální síla v protivě k slabosti, právo silnějšího a přežití schopnějšího; jednou pouhé „bytí zde“, právo slabšího na existenci; jednou situace jedince ve světě, styk se světem a interdependence lidí; čemuž odpovídá individualism, socialism a moralism, v teorii různé desky hodnot a v praxi konflikt a boj mezi hodnotami: slovem „život“ sám je daleko spíše problémem hodnoty než prostředkem k jeho řešení.

Veškerá hodnota je kladena hodnotícím subjektem; ale je možno, že subjekt platných, nadindividuálních hodnot je rozšířený, relativně obecný a neosobní: dle Müllera-Freienfelse celý kruh subjektů. „Musí existovati vedle čistě okamžikové, subjektivní záliby něco objektivního, co nechává možnou stupnici hodnot... Hledíme si dáti počet z toho, zda objekt je s to vyvolávatí účinky více než okamžikové, zda také opakovatelné, tím však klademe již soudy, jež překračují momentánní subjektivní účinek, a konstatujeme možnost účinku jako trvalou vlastnost objektu ... Mluvíme-li o objektivní hodnotě, myslíme tím ovšem objekt neodvislý od okamžikové, náhodné, subjektivní záliby, který však představuje hodnotu přece jen potud, pokud se líbí jinému, představenému kruhu subjektů. Objektivita hodnoty

nevylučuje tedy subjektivitu líbení, vybavuje jen objekt z nahodilého okamžiku líbení a uvádí jej v širší, větší, ale vždy též subjektivní vztahy. Abych něco vytkl jako hodnotný objekt, k tomu patří více než jedinečné líbení, k tomu patří možnost nebo pravděpodobnost častějšího nebo trvalého líbení, které platí také pro jiné.“¹³⁹ Ale ovšem „ani zde neexistuje nic absolutního. Jsou jen generální hodnoty většího nebo menšího okruhu působnosti.“¹⁴⁰

Konkrétněji vzato, onen okruh subjektů, pro které platí stejná hodnota, jsou buď spřízněné duše, „Wesensverwandte und Wertgenossen“, jak je jmenuje Christiansen,¹⁴¹ jichž shoda je vnitřní; nebo organizovaná skupina, sociální celek, jehož hodnocení a volení podléhá kolektivní normaci, dobovému a skupinovému vkusu, který je jednotlivcům uložen duševním nátlakem celku. Tak dle Ch. hala „krása je hodnota, která dává, ne-li obecně platnou a neomylnou, tedy přinejmenším kolektivní a organizovanou normu“.¹⁴² Vyšší hodnoty jsou povahy nadindividuální, „to jest sociologické“.¹⁴³ Měřítkem estetické hodnoty je úspěch, sláva, kolektivní vědomí publika: „Je-li tedy měrou estetické ‚hodnoty‘ to, co označujeme starým jménem ‚sláva‘, stává-li se tím hodnota objektivní a historickou realitou, je nutno též říci, že stává se tím realitou sociologickou. Jako všechny jiné sankce jsou estetické sankce zevními známkami vnitřního stavu vědomí, obligace. — Úhrnem estetická hodnota nějakého díla neexistuje; vzniká, děje se, žije nebo umírá ustavičně. V individuu, které ji myslí, je pouze projevem nátlaku, jež vykonává sociální prostředí: pravdivá v očích publika, které ji právě klade; iluzorní nebo prostě pravděpodobná, zakládá-li se u individua, které ji myslí, pouze na představě ideálního obecnstva, možného, budoucího nebo i minulého. Ale v každém případě, není-li představy obecnstva, není hodnoty. Jen organizace a solidarita dávají zdroj imperativnímu citu, to jest hodnotě.“¹⁴⁴

Avšak jisto je tolik: při svém hodnocení nedomníváme se mluvití nebo soudití ve jménu kolektivního celku, skupiny, množství; nevede nás představa ideálního obecnstva, nýbrž spíše jisté bezprostřední přesvědčení, že soudíme o dané věci tak, jak lze o ní vůbec právem soudití. Je v nás potřeba, praví Kreibitz, postavit proti hodnocením, která se zdají být jen rozmary jednotlivců, jiná hodnocení, vyšší axiologické oprávněnosti, tj. relativní obecnosti a nutnosti, a potlačit u těchto do jisté míry subjektivnost, aby hodnoty byly objektivovány. Proto je konstruován ideální subjekt, — ne nadčlověk, nýbrž průměr. Co má běžným slovem „objektivní hodnota“ dojit oprávněně výrazu, je hodnota předmětu podle soudu ideálního subjektu, jenž při dokonalé znalosti stupně reality, determinací a vztahů onoho předmětu vykonává všechny bezvadné, duši možné citové reakce bez časového kolísání citové dispozice. Taková hodnota není vlastně objektivní, nýbrž objektivovaná.¹⁴⁵

Ale při skutečném hodnocení nekonstruujeme ani takový ideální, hypotetický subjekt, nýbrž zcela bezprostředně jsme přesvědčeni o vyšší platnosti a nutnosti ohodnocení, které jsme vykonali. Tak je tomu dle Windelbanda při hodnotách logických, etických a estetických, které klademe s přesvědčením, že mají platit a být uznávány nejen od nás, nýbrž i ode všech jiných; sami pak ve svých hodnoceních nalézáme ideální nutnost, že máme tak a nesmíme jinak souditi. „Všude, kde empirické vědomí objevuje v sobě tuto ideální nutnost toho, co má obecně platit, naráží na normální vědomí, jehož podstata pro nás je v tom, že jsme přesvědčeni, že má to tak vsutku být... Všechny logické, etické i estetické posudky jsou vybudovány na přesvědčení, že existuje takové normální vědomí, k němuž se máme povznést, mají-li naše posudky zvednouti nárok na nutnou obecnou platnost.“¹⁴⁶ Máme-li voliti mezi vyššími a nižšími hodnotami, kde vzít měřítko pro ně? „Musíme hledati ‚hodnotu o sobě‘, abychom unikli relativitě skutečného hodnocení, a ježto hodnota existuje jen ve vztahu k hodnotícímu subjektu, odkazuje hodnota o sobě k normálnímu vědomí.“¹⁴⁷ Normální vědomí není metafyzická realita, nýbrž postulát; je-li nám ideálem pravda, dobro a krása, musíme my-slití, chtítí, jednati a cítiti tak, abychom tohoto ideálu dosáhli, a toto myšlení, chtění, jednání a cítění, které je takové, jaké má býti, je normální a jím uskutečňujeme v sobě normální vědomí. Normální myšlení je norma a pravidlo pro empirické myšlení a podobně i normální chtění a cítění. Jediný předpoklad je, že „existují obecně platné hodnoty, a aby byly dosaženy, musí se empirický proces představování, chtění a cítění pohybovati v těch normách, bez nichž právě splnění účelu není myslitelné; tyto obecně platné hodnoty jsou pravda v myšlení, dobro v chtění a konání, krása v cítění, a všechny tyto tři ideály reprezentují každý ve své oblasti jen žádost po tom, co je hodno obecného uznání.“¹⁴⁸ Absolutní hodnoty jsou ty, které bezpodmínečně máme uznati; toto „mítí“ nebo „býti povinen“ je fundamentální fakt našeho duševního života, který se nedá uvést na žádný jiný.¹⁴⁹ „Je to nám známá duševní činnost, která v protivě k vůli nám klade něco jako obecně platné. Je to uznání obecně platné hodnoty v protivě k uznání veskrze jen individuálně platné hodnoty.“¹⁵⁰ Podle Münsterberga naopak platnost absolutních hodnot nezakládá se na tom, že je máme uznati; co máme činiti, můžeme nechtítí, kdežto nepodmíněných hodnot nemůžeme vůbec nechtítí. „Nikdy nemůže vůle dát opravdu přednost nepravdě, nekráse a nemravnosti; ‚povinen býti‘⁴ ztrácí však všechn smysl, je-li předem vyloučena volba, rozhodování, vícera možnost. Vůle, která dává přednost hodnotě, prokázala se však v každém případě jako něco zcela neodvislého od osobnosti: je to čistá vůle... Rozuměti absolutním hodnotám znamená pochopiti, jak naše vůle daleka vši povinnosti, může se státi nadosobní žádostí, jež beze vztahu k osobní libosti nebo nelibosti může naléztí své uspokojení v pravdě,

kráse, mravnosti a svatosti.“¹⁵¹ Ale ať již je základem platnosti hodnot závazná norma, nebo čistá vůle, jde v jádře jen o platnost samu. „Podstata hodnoty jest její platnost. Z toho plyne, že pro axiologické porozumění padají na váhu jen ty hodnoty, pro které je zvedán nárok na platnost.“¹⁵²

Koneckonců všechny názory zde citované jsou variace na téma platnosti; ať už jakoukoliv cestou, je zde všude vládnoucí úmysl uvést „vyšší hodnoty“ na neosobní, nadindividuální, širše platný základ hodnocení. Ale není tu jediným předpokladem, že takové hodnoty existují, nýbrž jsou tu ještě jiné a neoprávněné předpoklady.

1. Předpokládá se tu, že nadindividuálně platné hodnoty jsou eo ipso vyšší, cennější než hodnoty ryze osobní. Jsou však zcela individuální a nesdělitelné hodnoty, které se vůbec vymykají souhlasu jiných, a přece nejvyšší a nejdražší pro toho, kdo je zažil. Nazvat je proto „pouze“ subjektivními a nižšími je vnucování měřítka, které není vzato ze sama zažití hodnot; je to externí měřítka někoho cizího, kdo hodnoty jiných posuzuje a váží se zřetelem k svému hodnotnímu účelu. -

2. Předpokládá se tu, že zažij e-li někdo hodnotu bezpodmínečnou a absolutní, pozvedá zároveň a nutně nárok na to, aby byla uznána od jiných. Proti tomu správně praví Christiansen: Hodnoty, které jsou založeny v bytostném základu člověka, musejí být pro něj naprosto a bezpodmínečně platny, jejich platnost je kategorická. Ale právě proto, že jejich platnost je založena ve volní povaze osobnosti, nepřekračuje ji. Už to, že bezpodmínečné hodnoty naprosto platí, vylučuje každý ohled na bytí jiných subjektů. Krátce, pro autonomní hodnoty není intersubjektivního společného měřítka a obecná platnost není pro ně nikterak podstatná.¹⁵³

3. Třetí předpoklad nebo předsudek je, že jen nadindividuálně nebo obecně platné hodnoty jsou objektivní. Ale jako mezi nadindividuálními a obecnými hodnotami není rozdílu v dignitě nebo hierarchii, tak také není mezi nimi protikladu subjektivnosti a objektivnosti. To lze v následujícím krátce ukázat.

Kritika hodnot

Individuální čili osobní hodnocení zahrnuje totiž řadu velmi různých případů.

1. Existují hodnoty ryze subjektivní, nesdělitelné, singulární a neměřitelné; tyto jsou jedinečnou událostí, jež je vázána na nenavratitelnou situaci. Pro ně není měřítka, jsou nesrovnatelné a nahodilé; ale také není hranice pro jejich vnitřní cenu a velikost.

2. Existují hodnoty, které pokládáme za objektivní, jelikož můžeme s nimi kdykoliv počítat jako se stálou a neměnnou věcí, tak jako počítáme s objekty, objektivními zákony etc. Základem tohoto počítání není však obecná platnost hodnot, nýbrž obecná, totiž konstantní a kdykoliv přivoditelná situace, v níž vystupují. Tyto hodnoty jsou spolu srovnatelné a měřitelné a slouží stejně naší orientaci ve světě jako naše znalost věcí, a tedy i zajištění, ochrana a úprava života jednotlivce. Jejich předpokladem a zároveň i výsledkem je jistá stejnost individuálního života.

3. Existují hodnoty ideální, to jest takové, které chceme realizovat¹⁵⁴ nebo pro které se domáháme obecného uznání; zde však není tato obecná platnost předpokladem našeho hodnocení, nýbrž jeho cílem. Základem ideálních hodnot individua je víra v ně a touha učinit je skutečností, resp. více skutečností, než jsou. Jsou to velké direktivy lidského konání, sobecké i kážící sebeobětování: bohatství, láska, sláva, politická nebo náboženská idea, světový názor - vše, co lze realizovat nebo prosazovat. Takové ideální hodnoty nejsou nám uloženy jakousi stávající normou, nýbrž naopak my je ukládáme světu a chceme, aby v něm byly.

Kdybychom vzali příkladem hodnotu zdánlivě nejuniformnější, totiž peníze, tedy subjektivní je hodnota peněz, která dochází výrazu ve vděčnosti chudáka nebo radosti dítěte nad darovaným penízem, jehož běžná hodnota není vůbec souměřitelná s hodnotou vnitřní události jím vyvolané; objektivní hodnota peněz je pro jednotlivce rovna očekávatelnému užítku nebo požitku, který si za ně může pořídit a který je různě veliký podle různých životních poměrů; ideální hodnota peněz padá na váhu tehdy, když se individuální nebo sociální rozdělení peněz stane předmětem jednotlivce jednání nebo přesvědčení.

Když pak přihlédneme k hodnotám založeným intersubjektivně a platným nadindividuálně, jsou tu poměry celkem stejné. Subjektivní a neměřitelné jsou hodnoty, které zažívá kolektivita v přechodném okamžiku soubytí. Objektivní jsou hodnoty, jejichž stejnost, stálost a spolehlivost jsou zaručeny společenským nebo státním zákonodárstvím, takže lze s nimi počítat do budoucna a regulovat podle nich události. Konečně ideální jsou ty hodnoty, které jsou předmětem víry a úsilí představované nebo skutečné kooperace všech lidí, čili kulturního svazku lidí.

Jak u individuálních, tak u nadindividuálních hodnot lze tedy mluvit o různých typech vnitřní platnosti: o platnosti subjektivní, objektivní a ideální. Ani absolutní velikost, ani idealita, ani objektivnost není výsadou nadindividuálních hodnot: tím obecnost a nadindividuálnost přestává být měřítkem vnitřní platnosti (dignity) hodnot a označuje jen jejich zevní platnost, to jest jejich skutečné rozšíření. Toto intersubjektivní rozšíření je však omezené v čase i prostoru, a je tedy měřítkem naprosto relativním. Proti tomu vnitřní, ve vlastním slova smyslu axiologická platnost hodnot je zcela nezávislá na jich obecnosti nebo individuálnosti, na uznávání nebo neuznávání jiných; není obecným měřítkem hodnot, nýbrž výrazem zvláštní reality, totiž reální situace, v níž ta nebo ona hodnota má své bytí.

I estetické hodnoty jsou čistě soukromé nebo kulturní, okamžité nebo stálější, osobní nebo zvedající nárok na obecné uznání; ale to vše nejsou žádné rozdíly v jich vnitřní dignitě a nelze z toho prejudikovat hodnotní přednost těchto před oněmi. Postulovaná normální nebo skutečná, sociální či kulturní záliba nemá přednosti před zálibou zcela individuální; záleží jen na čistotě a hloubce citu, a konečně i na člověku a osobním životě, jemuž se tímto citem dostalo očištění a prohloubení. O vkusu lze se přit, totiž konflikty vkusu jsou v kterémkoliv případě možné. Teoreticky není kritéria pro výši hodnot, a proto ani prostředků řešit spor hodnot; prakticky je tento spor řešen prosazením jedněch a utlačením jiných hodnot, ovšem ne vždy uspokojivě. Teoretické měření a upevnění estetických hodnot zdá se tedy nemožné.

A přece estetika a všechny nauky o umění nemohou se zříci estetických hodnot. Pokud mluvíme o kráse, hodnotíme; sám estetický soud je přisouzení hodnoty předmětu. Není-li však estetická hodnota přístupná poznání, je-li jen věcí citu a vůbec ne poznání, je úkol vědecké estetiky, kritiky a konečně i historie umění (v tom, co ji odlišuje od jiných dějin) nemožný. A tu zbývá otázka: není možno o hodnotách vypovědět nic objektivního?

Objektivní momenty estetických hodnot

Požadavek, aby některé umělecké dílo, i kdyby vskutku sebeobecněji platilo za dokonalost samu, za nej čistší krásu: tedy řekněme nějaký Raffael, jeho Sixtina nebo Disputa, bylo bezpodmínečně a od každého, kdo to vážně s krásou myslí, uznáno za krásné, je dogmatický a nesmyslný. Jsou lidé, kterým se Raffaelovo dílo zdá nudné, akademické, povrchní, — a nejsou to lidé, kteří by to s uměním vážně nemysleli.¹⁵⁵ Takové neuznání není zanedbatelné;

Raffael jím ovšem odčiněn není; ale onen soud, i kdyby byl sebeosamělejší, nemůže být vyvrácen ani umlčen. Fakticky tedy hodnota Raffaelova díla není obecně platná, i vzniká otázka, lze-li vůbec něco bezesporného o jeho hodnotě říci.

Čteme-li o Raffaelovi Wölfflina nebo Strzygowské-ho,¹⁵⁶ vycit'ujeme, jak oba Raffaela hodnotí: s láskou, s vysloveně osobním vkusem; dojem, jemuž dávají přednost, je dojem klidu, vyrovnání, harmonie a jasnosti; v tom všem zůstávají na půdě své subjektivity. Ale krok za krokem vyvíjí Wölfflin tento dojem z Disputy nebo Školy athénské; u Disputy mu odpovídá centralita a zastřená symetrie, nenásilné svedení pohledu do středu; v popředí motivy bohatého pohybu, v pozadí motivy klidu; linie se spojují bez přezávání, žádná z postav není ve své názornosti utlačena jinou, takže přísná vazba se pojí se samostatností jednotlivých figur; plasticky dominující postavy, ukazuje dále Strzygowski, rozčleňují obraz jako pilastry a zdůrazňují pohyb do středu. Tyto a jiné faktory jsou to, které zakládají dojem harmonie, slavnostní vyrovnanosti a klidného řádu u Disputy; porušení kteréhokoliv z nich by lomilo dojem a rozrušovalo celek. Tedy hodnota Disputy je podmíněna oněmi faktory; jakmile uznáme krásu díla, musíme bezpodmínečně uznati též relevanci oněch formálních momentů pro tuto krásu. A nyní může přijíti odpůrce a říci „mně se Raffael nelíbí“; ale existenci a objektivní souvislost oněch momentů by po-přítí nemohl, ani jich relevanci pro hodnotu od jiných uznávanou. Je ostatně možno, že se Wölfflin mýlí, že nalézá na Disputě něco, co tam není, a musí být opraven; nebo neuvádí vše, co na ní je a má vztah k hodnotě celku, a pak může býti doplněn: v každém případě lze si však myslet objektivně správné a úplné nalezení momentů, jež jsou relevantní pro krásu díla, ať už je tato subjektivně uznávána, nebo ne.

Ale zatímco v případě Disputy je momentem hodnoty uklidněnost, je jím v pokročilém baroku nezadržitelný pohyb; tam jasné rozčlenění, zde kompaktní šerosvit; tam harmonie, zde intenzita atd. A přece i tyto barokní znaky jsou momenty krásy; nic není o sobě krásné v tom smyslu, že by vylučovalo estetickou relevanci svého opaku; žádný moment není o sobě hodnotný. Tedy udání momentů krásy neznamena výčet o sobě krásných a hodnotných součástí krásy. Momenty hodnot nejsou samy hodnotami. Nejčastější teoretická chyba, která se děje při analýze umění, je ta, že „momenty“ dostávají citovou příchut' hodnocení, tak např. termíny „příroda“, „harmonie“ atd. donekonečna. Vlastní hodnota je nedělitelná, nemá částí a údů, je to cit a zážitek. Její „momenty“ jsou krásné, pokud jsou nerozlišeně v zážitku; mimo něj jsou objektivní, zákonité, významné atd., ale nikoliv o sobě hodnotné. Krása je cit a vnitřní událost; ale ony momenty mají vztah k ní, podmiňují ji a v tomto smyslu ji zakládají;

kdyby jich nebylo, nebo kdyby byly porušeny, byla by patrně zrušena nebo snížena i citová hodnota zážitku.

Ale zároveň tyto momenty jsou zcela závislé na zážitku krásy. Podle toho, jak jsme zažili věc, můžeme říci, co na ní je. Kdo by pozoroval Stance bez estetické emoce, nemohl by pochopitelně vystihnout vlastnosti závažné pro jejich krásu; byly by mu stěnou, kvantitou, mnohostí a figurami bez dalšího a podstatnějšího vztahu. Teprve estetickou emoci otevírají se vztahy těchto dat navzájem i ke kráse celku; ale tato emoce, hodnota čili krása není zachytitelná; jediné, co lze vykonati, jest připoutati ji k objektivním momentům, které právě skrze ni byly učiněny přístupnými. Jsou to určité komplexní kvality, jichž nemůže nalézt oko esteticky dezinteresované, a které nicméně jsou teoreticky platny, jakmile jsou jednou fixovány v soudech. Je možno nebýti dojat harmonickou krásou Disputy, a přesto není možno zcela neuznati to, co o ní konstatuje Wölfflin; zde právě přestává libovůle a relativism. Důležitý je poměr „momentů“ k hodnotě:

1. Momenty nejsou části nebo složky hodnoty; hodnota nedá se rozčleniti, děliti ani skládati.
2. Momenty nejsou vlastnosti hodnoty; neboť vlastnosti hodnot jsou jiného řádu, např. hloubka, vnitřní platnost atd. - „Momenty“ jsou složky a vlastnosti hodnoceného předmětu; neodnášejí se přímo k hodnotě předmětu, nýbrž k předmětu hodnoty, k tomu, co v zažití hodnoty tvoří předmětnou stránku vědomí. Tu je ovšem přirozeno, že třeba při hodnocení ekonomickém padají na váhu jiné momenty daného předmětu než při hodnocení estetickém, a tedy vlastně jiný předmět; proto lze právem mluvíti o předmětu ekonomickém, estetickém atd. Ale také individuálně různá estetická hodnocení téže věci se odnášejí k jejím různým stránkám, a tedy v jádře k předmětu pokaždé jinému.¹⁵⁷ - Jak tedy je možno teoreticky platně souditi

estetickém předmětu?

Ten požívá, cení a soudem vynáší u Disputy lyrickou svatost nálady, onen formální vázanost kompozice; estetický předmět hodnocení je v každém případě jiný. A přece je tu jistá vyšší identita estetického předmětu, která dovoluje sečísti oba soudy: Disputa je lyrická i formově exaktní, a teprve syntéza obou momentů se těsně přibližuje skutečnosti, vlastní identické Disputě. Pokud si tedy můžeme mysliti estetický předmět jako identický v různých určeních, je každé z těchto určení teoreticky platné, ale jen jako jeden z nesčetných možných navzájem

se doplňujících poznatků. Individuálnost a relativnost estetického zážitku dává takto jen relativní hranice, ale nikoliv naprostou kvalifikaci estetického poznání.

Tím je celkem obeprána oblast jediné možné estetické objektivnosti. Esteticky objektivní je estetický předmět, totiž úhrn všech v estetickém zažití vystupujících představ, které „patří k věci“ a jsou relevantní pro zkušenu krásu. Esteticky objektivní je dále estetický soud, který tento předmět rozvíjí a tím fixuje v platných poznacích. Konečně esteticky objektivní jsou ty předmětné momenty, jichž reální existence je evidentní, ale jejichž vztah k estetické hodnotě je prvotně kladen jen zažitím krásy.

Estetická objektivita je založena na bezprostřední a individuální estetické zkušenosti, ale není v ní obsažena: především proto, že k jejímu nalezení je třeba opustiti bezprostřední danost dojmu a nastoupiti cestu souzení a hledání; a za druhé proto, že jednou přesně stanovena musí býti od každého uznána za objektivně skutečnou a zároveň za relevantní pro každé adekvátní estetické zažití daného předmětu.

Ale tu může se namítnouti: svéráz estetického života je právě ten, že zde je předmět lhostejný a nahodilý; vskutku cokoliv může se někdy líbiti a býti hodnoceno; záleží jen na citu, na zcela vnitřném pojetí libovolného jevu. Estetické city nejsou vázány na určitý okruh věcí, v protivě k jiným citům, jež jsou omezeny na určitou životní oblast. Všechno může být esteticky kontemplováno; estetické objekty jsou vyznačeny jenom tím, že jsou přijímány bez vůle a beveztažně, čistě citově, že prodléváme v jich citovém dojmu.¹⁵⁸ „Esteticky jsme činni, vzbuzují-li se v nás takové city, ať libé, či nelibé, jichž obsahy představové volně probíhají tak, že ani snaha po poznání celku, buď vnímaného, buď představovaného, nebo jen jeho částí, ani použití k jakémukoliv účelu, řady jejich neporuší.“¹⁵⁹ Podle toho by se „estetičnost“ vztahovala jen na čistě subjektivní, citovou stránku zážitku; estetický byl by jen samotný stav nitra a problém estetických předmětů byl by protismyslný.

Proti tomu je nutno zdůrazniti, že estetické chování je vždy zaměřeno k předmětu, že je recepcí předmětu; estetický interes je interes o předmět, a nikoliv o nitro.¹⁶⁰ Skutečně hlavním a nej důležitějším článkem požívání je požívaný předmět, a proto i problém předmětu je prvotní a neodbytný.

V každém estetickém požitku je bezprostředně přítomen požívaný předmět: a přece podle všeho dosud řečeného nám estetický předmět není prostě dán, nýbrž musí býti založen zvláštní teoretickou činností. Jaký tedy je vzájemný poměr předmětu bezprostředně daného v

požívání a předmětu estetické nauky? Jak se vůbec představuje „krásný objekt“ našemu vědomí? To je poslední a vlastně nej základnější obecná otázka po estetickém objektu.

V. Estetický předmět

Tři typy estetického chování

V dosavadních analýzách estetické recepce se málo přihlíželo k tomu, že jsou velmi různé případy toho, jak je předmět zážitku prezentován vědomí, a s tím zároveň zcela různé třídy subjektivního estetického chování. Tyto různé druhy recepce nejsou vázány na různé typy poživatelů; ostatně pronikají se navzájem a mohou se ze sebe vyvíjet v jednom procesu estetického zažití.

1. První třída je fenomenální. Přijímáme prostě dané počítky nebo představy s bezprostředním citovým přízvukem. To je případ čistého nazírání čili kontemplace pouhého jevu. Nikoliv co daný předmět je, nýbrž jak se nám jeví; např. jeho třpyt, barva, obepsaná linie, hra světla a stínů, veškeré množství kvalit, vše, co na věci je optické, co se čistě jeví, je obsahem tohoto požitku. Ale stejně požíváme představy, světy své fantazie, intenzitu a bohatost vlastního vnitřního dění, maximum zažití dané beze vší námahy.¹⁶¹ To je sféra estetických impresí: sféra nekonečně přesahující oblast vlastní krásy, pronikající skoro všechno naše vnímání, přítomná skoro v každém okamžiku, časem jako mizivá složka, časem jako výlučné zaujetí. Jdeme ke dveřím a lesk kliky je estetickým datem našeho činění, píseme a čistota papíru nás esteticky těší v kterémsi koutě vědomí. Radost z pouhého jevu je ryzí libost, ještě mimo hodnocení nebo nehodnocení; citovým přízvukem, jenž provází počitek, neprojevujeme souhlas ani nesouhlas s nějakou věcí, nic neschvalujeme ani neodmítáme, náš požitek není zaujetím stanoviska k objektu;¹⁶² oddáváme se prostě tomu, co je hédonicky dáno, bez jakékoliv další reakce.

2. Předmětem čistého požívání je kontinuum jevů. Ale jakmile se subjekt soustředí na nějaký určitý obsah tohoto kontinua, vykonává výběr a volbu, podřazování a hodnocení. Tím vybavuje z masy impresí určité objekty, kterým dává přednost, které hodnotí: nikoliv už jevy, nýbrž věci. - Požívati přírodu jest požívati nesmírnou hru paprsků, barev a pohybů,

nevyčerpatelná data, nesmírnou a nečleněnou impresi. A nyní mohu dáti té mnohosti jevů náhlé soustředění; uvědomuji si, že požívám přírodu, že to vše je příroda; tím dostává se paprskům, listí, nesčítným jednotlivostem náhlého, skoro bezohledného podřazení, jakési věcné přehlednosti a určitosti; i mé požívání je shrnuto v novou jednotu a stává se z něho můj poměr k přírodě, akt uznání a obdivu. I zde je to jen recepce; ale jejím předmětem není už jev, nýbrž věcný objekt, v tomto případě nekonečný objekt „příroda“, a proti němu já, subjekt, jenž vnitřně vypovídá o kráse přírody, hodnotí a obdivuje. Jevy jsou prostě dány duši bez volby, bez schvalování a odmítání. Zde však konáme volbu, soudíme, docházíme jistého přesvědčení o věci a zaujímáme k ní osobní poměr. Naše individuální osobnost vstupuje do estetické souhry.

Na druhém stupni estetické recepce jsou tedy prezentovány objekty posuzujícímu subjektu. Sem náležejí fakta estetického hodnocení a výběru, osobního vkusu a souzení, schvalování nebo odmítání. Přitom posuzující subjekt je individuální osobnost, jež překračuje hranice čistého estetického nazírání; je to člověk různé povahy, zkušenosti a kultury, interesovaný mravně, sociálně, nábožensky atd. Čím silnější a naivnější je estetická emoce, tím spíše je v ni stržen celý subjekt se všemi osobními stránkami. Ztenčovati estetickou reakci o tyto faktory by nemělo smyslu; o kráse a hodnotě tu rozhoduje osobnost, a nikoliv abstraktní, „čistý“ subjekt estetický. Ztráta „čistoty“ je nahrazena hloubkou emoce.

Hodnocení není totožné s požíváním. Geiger ukazuje, že estetické požívání je možno bez hodnocení a posuzování předmětu; „rozhodnutí o kráse není dáno s požíváním samotným“.163 Hodnocení se vskutku podstatně liší od požívání; je reakcí, činem, zasažením osobnosti do prostého průběhu dat; je-li od požitku k posudku jen krok, je to krok přes hranice dvou velmi různých sfér.

Předmětem požívání je průběh jevů. Požitek svůj předmět vyčerpává, přijímá z něho vše, co mu tento poskytuje. Požitek uplývá a nemá jiného konce a jiných hranic než vyčerpání. — Proti tomu posudek vztahuje se na jediný trvajících a vymezený předmět: ale zároveň na celý posuzovaný předmět. Každé hodnocení je souhlas nebo nesouhlas s nějakým celkem, reakce jednotného subjektu na věcnou jednotu. Proto je tak těžko dokazovat a zdůrazňovat své hodnocení. Jsme rychle hotovi se soudem, že se nám něco líbí nebo nelíbí; ale otázka, „proč“ nás uvádí do rozpaků, takže teprve hledáme na předmětu, co se nám na něm vlastně líbí nebo nelíbí; ale tím už opouštíme jednotnost původní reakce i totalitu původního předmětu.

Požívané jevy nejsou hlavní nebo vedlejší, podstatné nebo podružné: všechny jsou nám stejně dány a od nás stejně přijímány. Požitek nesměruje k jádru a podstatě věcí. Proti tomu hodnocením vykonáváme výběr a podřazení; hodnotu připisujeme povaze věcí, to jest tomu, co na věci je podstatné, základní, konstitutivní nebo hlavní, co je na ní trvalé a objektivní, co je založeno v její samostatné celosti a společno všem jejím částem. Přisuzujeme-li hodnotu obrazu, nemyslíme tím, že hodnotné je, jak se nám jeví, nýbrž jaký skutečně, podstatně a cele je. Požívali jsme optické kvality, představy a city, ale hodnotíme najednou celost a podstatu věci; hodnocení je noetické dobrodružství, nekritické a intuitivní zároveň.

3. Tedy při požívání jsme s předmětem hotovi, jakmile jsme vyčerpali vše dané. Při posuzování jsme hotovi s celým předmětem, jakmile jsme mu přiřkli hodnotu. Ale zbývá ještě zvláštní přetrvávající zájem o požitou a ohodnocenou krásu; požitý a posouzený předmět nás nepřestává zaměstnávat, držíme se ho, myslíme na něj; v tomto případě dostává se předmětu nové prezentace ve vědomí. Ale z původního bezprostředního požívání zůstává již jen diskontinuitní mnohost jednotlivých dat, kdežto z posouzení trvá předpoklad objektivní jednoty, jež je nositelem hodnoty. Máme tedy jednak autentická data smyslová a citová, jednak klad nebo předpoklad jednotné povahy estetického předmětu. Tím dvojím je dáno téma nové prezentace: sloučit danou mnohost s předpokládanou celostí. Požívání poskytlo materiál: estetická data; hodnocení však položilo problém nebo úkol: celost, jednotu a koneckonců podstatu estetického objektu. V nové prezentaci klade se tedy estetický objekt t. ř. jako úkol k řešení, jako problém k zpracování; není dán, nýbrž vyhledáván na základě estetických dat požívání a podle direktivy, kterou udává estetická hodnota.

To je ovšem velmi schematické vyjádření myšlenkové práce, která je nám ve skutečnosti zcela přirozená a jednoduchá. Tak např. po bezprostředním styku s někým, tedy po přijetí jistých dat řekneme: ten člověk se mi líbí nebo nelíbí, je dobrý nebo špatný; ale teprve potom přemýšlíme, proč on nebo co na něm se nám líbí nebo nelíbí, a rozpomínáme se na jednotlivosti, na nějaké jeho slovo, na souvislost jeho jednání, a z toho odhadujeme jeho „pravou“ povahu. Rozebíráme člověka zpravidla, když už jsme ho předem ohodnotili; tímto rozebíráním však uvádíme podržená data jeho jednání ve vzájemnou souvislost a vztahujeme je ke kladené hodnotě. Při všem sdělování a zdůvodňování posudků činíme pokusy vztáhnouti jednotlivá pohotová data k posouzení celosti, k podstatě věci. Pak teprve říkáme, že člověku nebo věci rozumíme. O „rozumění“ mluvíme všude tam, kde poznáváme jednotlivosti a momenty sub specie celku, individuality a povahy věci.

Ani požitek, ani hodnocení nejsou rozuměním. Požitek je vždy můj požitek a souvisí příliš těsně s já;¹⁶⁴ předmět je jím t. ř. konzumován bez dalšího interusu; nikoliv předmět sám, nýbrž libost je cílem. Při hodnocení proti tomu přihlížím k předmětu, neboť zaujímám k němu osobní stanovisko; ale zde je cílem hodnota, totiž vyrovnaní se s předmětem, založení poměru mezi mnou a jím, nikoli však předmět sám. Teprve rozumění směřuje vůbec a zásadně k předmětu samotnému; k němu se obrací všechno zření, všechna intence, všechna pozornost; teprve rozumění je v pregnantním smyslu předmětná prezentace, a proto lze hledati „předmět“ v jeho největší určitosti jen v rozumění, totiž cestou rozumění.

A tedy všechno, co bylo dosud označováno jako výstavba nebo určování estetického předmětu, jako jeho ozřetelnění a fixace, jako kontrola, srovnávání, popis atd., leží na této cestě rozumění nebo spíše jest rozumění. Rozumění je veškerá tato myšlenková práce směřující k předmětu, který je jejím úkolem; je to cesta k jeho splnění, metoda, metodická recepce estetického předmětu.

Úhrnem ve třetím typu estetické recepce dochází předmět nej naléhavější prezentace: nikoliv jako danost, nýbrž jako úkol. Neobrací se jen k smyslům, ale rovněž ne jen k rozumu: je to estetický předmět, objekt citění, jenž dochází splnění jen v účasti celé mé osobnosti. Ale cítící osobnost není tu už k vykonávání reakce, k sympatii nebo odporu, nýbrž k rozumění, stává se orgánem rozumění. Musím zažiti smutek, abych pochopil, že je něčím podstatným na této básni. Pak už to není můj smutek; je to smutek uměleckého díla, část jeho povahy a moment jeho hodnoty. Neboť vnímatelný předmět je jenom fragmentem vlastního uměleckého díla; ten, kdo je přijímá, musí je doplniti ze svého vlastního nitra duchovou látkou představ a citů. Teprve tento doplněný předmět je umělecké dílo jako celost a jednota, jako vlastní estetický objekt. Tento estetický předmět je předmětem rozumění.

Ale právě fakt, že estetický předmět vzniká za osobní účasti subjektu, a sice nekonečně různých subjektů, vrhá subjektivnost a relativitu i na estetický předmět. A přece ne všechno doplňování a dožití estetického předmětu stejně „patří k věci“. Jak tedy nalézti, co předmětu náleží, co jej adekvátně doplňuje, co je jeho pravá povaha? Lze-li to nalézti, nelze to hledati jinak než usilovným přihlížením k předmětu samotnému. Proto je estetický předmět problémem metody rozumění.

POZNÁMKA

Ve zcela poslední době vyšla práce St. Witaska o estetickém předmětu z hlediska předmětosloví.¹⁶⁵ Hlavní vývody jsou: Tak jako smyslový počitek nám zpřítomňuje předmět „modro“, předmět „chladno“ atd., prezentuje estetický cit vědomí předmět „krásno“, totiž estetický znak estetického předmětu. A nyní je otázka: je estetický znak (krásno) pouze imanentní našemu vědomí, a tedy subjektivní, nebo mu náleží realita a transcendentní existence? Po obšírné předmětoslovné analýze, již zde nemůžeme sledovat, dochází Witasek těchto výsledků: „Onen zvláštní, veskrze v předmětu ležící, absolutní, názorný znak, který jsme poznali v estetické vlastnosti, „krásno“ atd. předmětu, nedá se vřadit do své předmětoslovné podstaty do žádné z ostatních tříd předmětů, je předmětem veskrze zvláštní konstituce. Uznání absolutně názorné předmětnosti estetického znaku nepřispívá v ničem pro otázku po případné objektivní platnosti a objektivním založení estetična. Estetický znak je právě jenom imanentní předmět a sám pro sebe nepodmiňuje nikterak nějakou transcendenci. Zůstaneme-li na tom,... leží říše krásy výhradně v imanentu; neboť estetický znak, jehož vystoupením je teprve vytvořeno něco esteticky relevantního, vyčerpává se úplně v imanentním bytí, a ježto substrát (tj. daný předmět záliby) se stává estetickým předmětem jen ve spojení s estetickým znakem, může také substrát padati na váhu jen jako imanentní předmět. Estetický předmět je tedy výlučně imanentní předmět... Závisí na průběhu emocionálního žití subjektu, zda substrát, jež uchopuje, se stane estetickým předmětem a jaké estetické kvality pak vykazuje. Neboť vystoupení nebo nevystoupení estetického znaku vyplývá jen z toho, dostaví-li se nebo schází-li estetický cit. Zákony tedy, jež jsou směrodatné pro všechno estetické, mohou býti jen psychologické zákony. V tomto smyslu lze říci, že estetično je výlučně subjektivní povahy, že koření jen a jen v subjektu.“¹⁶⁶

Z našeho stanoviska je ovšem nepochybné, že estetická vlastnost „krása“ je imanentní předmět sui generis. Vezmeme-li však východisko v estetickém soudu „to je krásné“, jako činí Witasek,¹⁶⁷ lze snadno nahlédnouti, že předmět, ke kterému tento soud směřuje, o němž soudí, kterého se týká nebo který uchopuje, tedy vlastní předmět tohoto soudu,¹⁶⁸ je předmět „to“, a nikoliv předmět „krásno“. Estetickým citem i estetickým soudem je prezentován vědomí předmět „to“. Jelikož předmětný zájem estetického souzení se obrací právě k tomuto reálnému a existujícímu předmětu, jenž není imanentní nebo aspoň není naskrze imanentní, je zcela neoprávněno pokládat celou estetickou oblast za říši imanence a subjektivnosti.

Ale objektivní znaky estetického předmětu nepokládá Witasek za estetické. „Objektivní předmětné determinace nejsou samy estetickými kvalitami, jsou barva, tvar, tón, poměry tónů atd. jako takové snad nositelé estetické kvality, ne však s ní identické; a estetické kvality opět nezískávají tím ještě korelátu v objektivním, transcendentním předmětu.“¹⁶⁹ Čili našimi slovy, momenty krásy nejsou samy krásou; jsou však estetickým předmětem, jemuž je přisuzována právě estetická kvalita. Liší-li se předmět estetického popisu, kritiky atd. charakteristickým způsobem od jiných předmětů, nejsou ani znaky jej konstituující prosty tohoto zvláštního, totiž estetického charakteru. Barva v estetickém chápání je něco zcela jiného než barva ve fyzice atd.; pro fyzika je měřitelným pohybem, pro estetika právě barvou a výrazem, a sice zcela objektivně. Úhrnem tedy z imanence krásna neplyne imanence a subjektivnost estetického předmětu. Objektivnost estetického předmětu však není dána, nýbrž vzniká a roste postupem objektivní prezentace.

VI. Estetické rozumění

Rozumění je svůdné slovo a ještě svůdnější zkušenost. Kdo někdy se kriticky zaměstnával uměním, může znáti zvláštní fakt: že mnohdy pozoruje a požívá dané dílo, reaguje na ně hodnocením, studuje je a konečně unavuje se na něm, aniž by mu bylo jasno, co by o věci mohl říci, jak ji vystihnout a vyložit; že teprve někdy později, při pouze myšlenkové prezentaci, dostavuje se hledané řešení: struktura a organizace díla, jeho individuální zákonitost a charakter jsou nyní nalezeny. Rozumění má velmi často spíše ráz invence než recepce. Jindy se zdá, jako bychom bezprostředně jen citem a tušením vnikali do nitra věci, a přitom hlouběji a jasněji než cestou myšlení. Proto odvoláváme se vzhledem k rozumění a interpretaci na divinační schopnost; nalézáme tu „závěr do nepoznatelná, pro nějž není jiné jistoty než intuitivní“.¹⁷⁰ - Zde však je „rozuměním“ myšlena jistá metoda myšlení. Metoda pak nemůže počítati s divinací, tak jako národní hospodářství nemůže počítat s pomocí boží. Rozumění je myšlení, které směřuje k povaze předmětu, a tedy se jí řídí a k ní se co nejdokonaleji přizpůsobuje. Ať je tato adaptace myšlení k danému problému intuitivní, nebo diskurzivní, je konečně lhostejno.

Rozumění není hodnocení, nedokazuje soudy o kráse, není nejvyšší stolicí pro chválu a hanu. Avšak ježto je objevitelské, ježto nalézá objektivní komplexy a souvislosti dotud nepoznané,

dává neustávající příležitost k novým reakcím subjektu, k novým hodnocením, a tím k růstu a pohybu hodnot. Rozumění samo však nehodnotí, nýbrž rozmnožuje a organizuje pro nás skutečnost. Jeho výtěžkem je vědění, ale je to vědění ve sféře hodnot, poznání toho, co je hodnoceno.

Estetické rozumění je obecný typ estetické recepce, jehož cílem je co možná objektivní prezentace estetického předmětu; přičemž „estetický předmět“ znamená věcně fundovanou jednotu a souvislost estetických dat, tedy skutkovou povahu věci;¹⁷¹ a přičemž „objektivní“ prezentace je ta, která je zaměřena k předmětu všemi prostředky zkoušky, kontroly a srovnávání, a tím překračuje bezprostřední subjektivní estetickou recepci směrem metodické objektivizace.

Tento poslední bod je rozhodující. K subjektivnímu porozumění nestačí reflektovat o daném předmětu; je nutno vracet se k němu, přezkoušet jej a srovnávat své nálezy o něm s jeho daty; je svrchovaně důležité, aby data sama nebyla během tohoto zpracování alterována, — což ostatně je nejvydatnější pramen chyb při estetickém rozumění. Takovou zkouškou jsou vylučovány nahodile faktory a rozmnožována data předmětu: tím roste jistota rozumění. Dále tou měrou, jakou je předmět pochopen ve své povahové zvláštnosti, je odlišen ode všech jiných. Proto srovnávání je přirozený prostředek rozumění. Srovnáváním zároveň vznikají jisté přirozené skupiny podobnosti; ty pak se mohou opět stát předmětem studia: tak např. díla jednoho umělce, jedné školy nebo jednoho stylu; dále skupiny vázané věcně, jako monumentální plastika, reliéf, drama atd., nebo pojmově, jako realism, klasicism apod. Za druhé však dostávají se takto jistá určení, která jsou společná většímu počtu estetických předmětů a označují něco identického na nich; tím stává se rozumění estetickou pojmotvorbou.

Zde přecházíme už zřejmě k naukovému zpracování celé oblasti estetických předmětů; „rozumění“ stává se tu rozplývavým a sugestivním slovem, které je záhodno nahraditi přesnějším určením.

Objektivní metoda estetická

„Rozumění“ je objektivní metoda estetická především v tom smyslu, že je výhradně zaměřena k samotnému estetickému objektu, a tedy se co možná podle něho spravuje. Proti tomu subjektivní nebo subjektivistická je ta metoda, která pojímá estetický předmět jen jako psychologickou součást subjektivní estetické recepce, a proto studuje jenom proces požívání.

Dle Dessoira estetický objektivismus je souhrn teorií, jež hledají to, co je specifické pro oblast zkoumání v povaze objektu, nikoli v chování požívajícího subjektu,¹⁷² nebo „nauka, že oblast estetické přírody, kultury a umění úhrnem má objektivní znaky předmětné zvláštnosti; v čemž je zahrnuto tvrzení, že jevy určité povahy mají zvláště silnou schopnost vyvolávat estetické city a soudy“.¹⁷³ „Věci nebo děje v přírodě, kultuře a umění mají věcné znaky, kterými se liší od mimo-estetických předmětů. V ustrojení estetických objektů samotných tkví nutnost, jež žádá, aby byly esteticky pojímány.“¹⁷⁴ — Čím se však liší estetické předměty od mimoestetických? Bud' tím, že mají „zvláště silnou schopnost“ líbiti se; ale skoro vše se může někomu líbit a vše se může někdy nelíbit; tedy mimoestetické by byly snad ty předměty, které se líbí málokomu, — o objektivitě krásy by pak rozhodoval vládnoucí vkus, což zajisté Dessoir nemíní. Nebo za druhé estetické předměty jsou ty, které mají jisté zvláštní objektivní znaky, patrně takové, jež jsou obecně uznávány za specificky estetické a líbí se konstantně spíše než jich opak, jako symetrie, rytmus atd.; avšak všechny symetrické věci zajisté nejsou mimoestetické; nesouměrnost je mnohdy krásnější než plochá souměrnost, atd.; zkrátka tyto a jiné obecné znaky nemohou být dělidlem estetických a mimoestetických věcí.

Důležitější je další Dessoirovo určení estetického objektivismu. Všechna kritéria objektivnosti, praví, odkazují v základě k tomu, „že všechno objektivní staví se neodvisle proti zažívajícímu subjektu tím, že sleduje vlastní zákonitost, jež není psychologická. Zůstávají-li určité obsahy, zatímco jiné se mění, stejné, a ukazují-li pravidelné, ne však vědomě zřízené spojení, tedy tvoří skutečnost. Bezmezerovitá a zvláštní zákonitost nějakého souvislého celku zaručuje nám neodvislou existenci jeho členů.“ Tak je tomu i u estetických předmětů. „V malbě není zrcadlen nahodilý pohled na kupu nahodilých věcí, nýbrž vyjadřuje se v ní zákonitost, jež překračuje vše jednotlivé. Mezi částmi účinkují vztahy názorně nutného druhu; estetická hodnota částí je spojovací hodnota. Ale tato estetická zákonitost nedá se nikdy a nikterak ztotožňovat s psychologickou; spíše musí být uznána za objektivní vlastnost estetického bytí. - Nese-li v sobě estetické bytí zvláštní zákonitost, má tím objektivní skutečnost.“¹⁷⁵ — Ovšem „zákonitost“ umění má poněkud zvláštní smysl. Přírodní zákon vyslovuje: kdykoliv je přítomen jev nebo znak a, musí být vždy přítomno b. V umění však taková obecná stejnost spojení členů neexistuje a není vůbec žádána; se znakem a může být spojen znak x, — záleží

jen na rázu spojení; jen dogmatická kritika předpisuje neměnná pravidla konstituce uměleckých děl. „Zákonitost“ uměleckého díla není nic jiného než vnitřní, individuální nebo stylová souvislost znaků, a tedy jednota a vnitřní organizace estetického objektu. Umělecké dílo stává se nám tedy do té míry esteticky objektivním, v jaké postihujeme jeho organizaci a uzákoněnost.

Ale tato zákonitost není předmětem estetického požívání, nýbrž rozumění. Jakmile by ovšem byla něčím porušena, byl by požitek snížen nebo znemožněn; ale v požitku samotném o ní vůbec nevíme. Estetická objektivnost není dána v prvotním dojmu, nýbrž nalézána cestou metodického studia předmětu. Ale tu mohlo by se zdáti, že cesta od bezprostředního dojmu k uzákoněnosti předmětu je zároveň cesta od konkrétní skutečnosti k abstraktní konstrukci; zážitek je plnost a volnost sama, kdežto ona domnělá objektivita je pojmový výtvar, který se svým vlastním postupem oddaluje od žité skutečnosti. Jen krása v bezprostředním dojmu má plnou realitu. — Vskutku se objektivní cestou vzdalujeme od bezprostředního vlastnictví krásy, ne však od skutečnosti. Rozumění je vysokou měrou heuristické. Vpravdě objektivní je jen ta cesta, která nás vede ke skutečným, to jest k novým vztahům a faktům jinak nepřístupným. Ale ani plnost konkrétního předmětu se při objektivní metodě neztrácí: neboť rozumění nemá konce a vyčerpání; v estetickém objektivismu má umělecké dílo plnost jakožto konkrétní problém.

Individualizující metoda estetická

Umělecké dílo, píše Wolf Dohrn, je možno poznávati dvojím směrem. Jednou je cílem vykázati v něm působnost obecného zákona. Jakmile je tento nalezen, hasne zájem na jednotlivém díle. To stalo se jednotlivým případem zákona: je podřazeno zákonu a tím odbyto. Poznání zákona bylo cílem, umělecké dílo jen prostředkem k účelu. Tak postupuje psychologická estetika, jež odlišuje estetické zažití od ostatních psychických faktů a stanoví znaky a typy estetického požívání. Pro ni jsou umělecká díla jen doklady, v nichž vyhledává, co je všem společno. — Za druhé však lze se zajímat o umělecké dílo jako o jednotlivý útvar v jeho individuální struktuře, jako o jedinečnou uměleckou událost. Ta ve své plnosti a faktické nekonečnosti zůstává účelem bádání. — Umělecké dílo, pokračuje Dohrn, vstupuje jako jedinečný útvar do okruhu pozorování teprve tehdy, když estetika se chopí problému

uměleckého vytváření (Darstellung), a spatřujíc v každém díle zvláštní a původní řešení tohoto problému, činí toto dílo objektem estetické analýzy. Tato analýza a zároveň stanovení základního principu takové analýzy je úkol individualizující estetiky. „Pro individualizující estetiku je umělecké dílo komplex objektivních podmínek, jednota, která existuje neodvisle od apercipujícího subjektu;“ čili něco určitým způsobem utvářeného mimo mne a nezávislého na mně, co od subjektu přiměřeně apercipováno produkuje estetický jev. (U Dohrna „estetický předmět“. Dohrn nazývá „estetickým předmětem“ předmět daný v požitku čili požívaný obsah, kdežto objektivní a individuální souvislost účinných faktorů jmenuje umělecký předmět. Dohrnův „umělecký předmět“ jmenuji v této práci passim „estetický jev“, a sice proto, že požívaný obsah je jev, a nikoliv „předmět“ v pregnantním smyslu. To je poznámka jen terminologická.) „Je to ve smyslném materiálu různě fundovaný komplex objektivních podmínek estetického zažití.“¹⁷⁶

Ale právě tato objektivita není dle Dohrna prosta námitek. Analýza uměleckého předmětu předpokládá subjektivní zážitek. Určení uměleckého předmětu by bylo jednoduché, kdyby bylo lze jej pokládati prostě za souvislost objektivních podmínek pro vznik estetického požitku. Ale ukazuje se, že tato souvislost existuje jen za předpokladu určité apercepce, totiž estetické. Tudíž souvislost „objektivních podmínek“ mění se podle toho, jak se mění estetická apercepce, a ta je vystavena velkému kolísání podle osobnosti poživatele a přízně nebo nepřízně okamžiku. Není souvislosti objektivních podmínek mimo veškeru apercepci: umělecký předmět se realizuje jen v ní a jenom v ní může vstoupiti v efektivní souvislost, kterou zkoumat je úkolem individualizující estetiky. Jak může býti při tomto subjektivním vzniku předmětu studia řeč o souvislosti „objektivních“ podmínek? Není tu pro pravou objektivitu, tj. pro plné realizování dotyčného předmětu rozhodující naprostá subjektivita? A pravá objektivita tedy totéž jako plná subjektivita a bezmezná oddání se vlastnímu zažití? Z toho není prý jiného východiska než to, že předpokladem objektivní je zde nadosobní platnost, něco posledního a dále neřešitelného.¹⁷⁷

Tak tu vystupuje opět nadosobní platnost jako deus ex machina v noetických konfliktech. Ale je takový konflikt vskutku nevyhnutelný? Např. to, že se mi líbí indická architektura, je ovšem mou subjektivní záležitostí; zcela subjektivní je, jak ji požívám, jako podivnou a paradoxní, - dojem indického domorodce je pravděpodobně jiný. Ale v této cítěné paradoxii odpovídá při objektivní prezentaci něco na věci samé: tak např. (jako jeden faktor z mnohých) vládnoucí indický horizontalism, vrstvení stěn téměř ze samého kladí, rozdělení stěny na samé ležící, ve své funkci uniformní články: tedy v celku nekonečné rozčlenění při bezmezně

masívnosti, něco jedinečného a paradoxního v architektuře, jež bývá buď článková, nebo masívní nebo rovnoměrně omezená v obém. — Tento charakter je estetický, relevantní pro mé hodnocení i pro můj zvláštní požitek; ale zároveň je naprosto objektivní a skutečný, nepotřebující apelu na nadosobní platnost. Vznik soudu ze subjektivního dojmu neztenčuje jeho objektivnosti. Na základě těch a jiných znaků mohu se odvážiti dále a usuzovati na estetický svéráz indického umění; ani to není subjektivní, nýbrž hypotetické. Při výlučné objektivní prezentaci odpadá problém subjektivnosti a objektivnosti a zůstává jen problém objektu. Cit, představa, dojem jsou ovšem subjektivní; ale v rozumění je i cit vodítkem k objektivní invenci. Objektivní je, co na věci skutečně je: obecná platnost je potom jen důsledkem evidentní skutečnosti. — Ostatně Dohrnovy pochybnosti jsou patrně založeny na tom, že jeho „estetická apercepce“ zahrnuje jednak vlastní estetický dojem, jednak objektivní prezentaci estetického předmětu; subjektivnost onoho mu pak nevyhnutelně kalí teoretický ráz této metodické recepce.

Důležité u Dohrna je označení objektivní metody jakožto individualizující. Rozumění směřuje k povaze věci; obrací se k předmětu v jeho individualitě a samostatnosti; hledí vystihnout jeho vnitřní jednotu a celost; odlišuje jej od ostatních a neodhlíží od jeho konkrétní plnosti; to vše jsou rysy individualizace. -Ovšem ale objektivní metoda je zároveň pojmotvorná a tím zobecňující. Čím přesněji je určen některý částečný obsah, tím spíše bude nalezen a identifikován, kdekoliv se fakticky vyskytuje. Objektivní metoda je rozlišovací a srovnávací, neizoluje, nýbrž nalézá vztahy. Právě že je to metoda, a ne jenom nástroj, překračuje jednotlivé dílo, jde přese všechny objekty a zabírá všechny ve svůj směr. Tím dává jim jistou společnou kvalifikaci a činí z nich „umění“. Umění lze definovat jako ideálně úplný obsah objektivní metody estetické, jako úhrn všeho, co může být předmětem estetického rozumění. — A přesto je to metoda neztenčeně individualizační. I když je jejím předmětem něco poměrně obecného a abstraktního, třeba „gotika“, není to jenom generalizace, něco jako druh nebo rod v přírodopise; nýbrž gotika sama je individuum určité konkrétní povahy, k němuž se katedrály v Chartres, Amiensu, Ulmu atd. mají jako výrazy a projevy jednoho člověka k jeho povaze. Podstatné však je, že když z mnoha činů poznáme povahu člověka, rozumíme daleko lépe každému jednotlivému z jeho skutků i pouhých impulsů a náznaků jednání; a že když srovnáním a zobecňováním vyrozumíme povahu gotiky, rozumíme lépe a živěji každé jednotlivé památce, ba i každé její části a jednotlivosti. Vlastní tendence rozumění je vždy individualizující.

Kritická metoda

Jako předmět estetického rozumění byla dosud uváděna jen umělecká díla, a nikoliv krásná příroda atd. To není nahodilé. Objektivní nebo individualizující estetika je vskutku výlučně estetika umění, naukově rozšířená kritika umění, a proto lze ji jmenovati kritickou metodou.

Už při hledání toho, co je v oblasti estetických faktů objektivní, byly pro nás rozhodující dva body: předně že umělecké vytváření je zkušenost estetické objektivity, a za druhé že každým uznáním umělce postuluje divák estetickou objektivnost, jež je na něm nezávislá. Ale jsou ještě jiné okolnosti, na které stačí jenom po-ukázati: předně že existuje kritika umění, teoretický zájem o krásu umění, nikoliv však kritika přírody; za druhé že umění je oblast věcí objektivně zvláštních, tedy speciální třída faktů, které se zřetelně odlišují od jiných věcí, přírodních, užitkových atd. To jsou prakticky dostatečné motivy, aby se uměleckým produktům dostalo zvláštního, odborného zřetele. Tvzení však, že jen umělecká díla jsou objektivně estetická, je oprávněno jen tehdy, plyne-li buď z povahy estetického předmětu, nebo z rázu metody estetického rozumění.

VII. Oblast estetického objektivismu

Oblast krásy je bezhraničná, nic hmotného ani duchového není z ní vyloučeno. Je to jen modus dicendi, rozděluje-li se sféra krásy mezi přírodu a umění; krásné mohou býti sny a myšlenky; krásné jsou stroje, zvyky, slavnosti atd. Ale právě pointování dvojice „příroda a umění“ svědčí o tom, že mezi obojím je jakési napětí; a to nabývá ostří konfliktu v protivě termínů „přirozenost“ a „umělost“. Ostatně nejde tu o poměr umění k přírodě, nýbrž o poměr umělecké krásy ke kráse přírodní. Jsou obě ty krásy povahově stejné? Historie estetických názorů svědčí velmi rozhodně proti tomu; zřídka je obé stejně požíváno, nikdy se vážky obou hodnot nezastavují v rovnováze; čas od času se opakující návrat k přírodě nebo naopak úsilí prosaditi umění všude a ve všem jsou dostatečným mementem proti dalšímu přehlížení nesrovnalosti obou těch říší.

1. Poměr umění a přírody se zdá být jednoduchý, pokud krása umělecká platí za napodobení krásy přírodní. V každém případě se pak líbí příroda; i hudba napodobí přirozené city; jen

architektura nic neimituje, a proto „kdyby existoval společný výraz pro architekturu, truhlářství a strojnickou techniku a kdyby nebylo zvykem nazývat architekturu ‚uměním‘, tím odpadly by všelijaké spekulace a naše poznání zůstalo by stejně přiměřeno faktům jako dnes ... Nesrovnatelně nej-silnější ‚estetický‘ požitek, aspoň pro normálně vyvinutého Germána naší doby, je radost z volné přírody.“¹⁷⁸ Pak ale je umění zbytečné. „Nade všechno takzvané umění, nad všechna ta plácání slovesná, malířská i sochařská, nad všechnu umělou krásu i bludy vkusu bude mně dílo země. Nepotřebuji obrazů a jejich gest a vynuceností, nepotřebuji mít pracně a nemotorně omalováno to, co mám živé před sebou, nepotřeboval jsem žádných obrazů, vše kolem mne bylo jediným nádherným obrazem. Nepotřeboval jsem ničeho z toho, žádných architektur: obzory mých návrší, kosmatina mých lesů, můj rodný krov nahrazoval mně všechnu onu nádhernou, pompézní architekturu světa, všechny paláce a dómy za cenu otroctví, zavržení a vy-kořistění lidu zbudované. Sedmihlásek hlaholíci na mé jabloni byl mi nad všechny árie, hudba lesů nad všechny opery, jak se kdes tam daleko ode mne se svými primadonami a tenoristy odehrávaly ... Nepotřeboval jsem a nechtěl ničeho z toho, měl jsem ve své zemi, v přírodě, ve všem obklopujícím mě rušném žití nej-mohutnější, nej-úchvatnější a nejpravdivější zdroje všeho umění, ...umění zářivého, čistého, nepřekonatelného, jímž byla příroda a život sám.“¹⁷⁹ To je ovšem extrémní názor, ale extrémy jsou bezohledně vedené důsledky; ukazuje se tu, že podřazením umění přírodě není konflikt mezi uměním a přírodou zrušen, nýbrž zostřen v neprospěch umění. Je ovšem osobní věcí kohokoliv, co je mu silnějším požitkem a větší hodnotou, zda příroda, nebo umění; ale je to právě příliš osobní věcí.

2. Umění nejen nedosahuje přírody, nýbrž odchyluje se od ní. To, co obé odlišuje, není tedy nedostatek na straně umění, nýbrž spíše jeho estetická výsada. Proto lze poměr obou obrátit a podřazovat krásu přírody kráse umělecké. Tak třeba Sobeski soudí: krásno přírodní nemůže se nalézat na téže kvalitativní linii s krásnem uměleckým. V přírodě stvořuje krásu duchu uživatele, kdežto v umění je krása objektivně uskutečněna umělcem; umění je skutečné konkrétní krásno, kdežto celé bohatství přírodních forem je toliko prostředkem k cíli, toliko nástrojem tvůrčího ducha.¹⁸⁰ Podle Konrada Langa účín přírody je potud estetický, pokud se podobá účinku umění. Přírodní krásno v estetickém smyslu je to, co je umělecky zobrazitelné podle měřítká dotyčného stupně vývoje umění. Podle toho ošklivé v přírodě je to, co od umění není ještě zobrazeno, tj. co pohotově stojícími prostředky umění nemůže býti zobrazeno. Koneckonců příroda je esteticky krásná jen z milosti umělce, ne z milosti boží.¹⁸¹ Podobně dle Cohena „estetické nazírání přírody je spíše jen přenečení uměleckého tvoření“; cit pro

krásku přírody je charakteristické sebezpoznaní estetického vědomí, sebevědomí člověka a umělce; nikoliv příroda v univerzálním rozsahu, příroda, jež je předmětem poznání, je estetickou přírodou, nýbrž přirozenost člověka, člověk v přírodě. Příroda je krásná, pokud ji milujeme čistou láskou; láska však je základní síla a prazdroj umění. Láska je estetický cit. Jen ve vysoké snaze po dokonalosti osvědčuje se pravá umělecká láska, láska umění k člověku. Bez této lásky by umění nevzniklo a bez ní by nemohlo pokračovati. Umění jediné jest láska. Láska má jen v umění svůj legitimní domov.¹⁸² Poměr lásky k přírodě je tedy umělecký poměr k přírodě.

Podle těchto názorů požíváme přírodu esteticky potud, pokud se k ní stavíme umělecky produktivně a přeměňujeme ji tak ve své umělecké dílo. Nicméně zpravidla jsme vzhledem k přírodní kráse čistě kontemplativními diváky. Umělecké pojmání přírody je jen jeden z případů požívání přírody.¹⁸³ Po stránce čistého požitku se umění a skutečnost sotva rozlišují.

3. A přece mezi přírodou a uměním je protiva, která nedovoluje postavit obé do jedné třídy faktů. To mají na mysli ti, kdož popírají estetičnost přírody: jen umění je estetické, požitek z přírody je mimoestetický. Tak soudí např. Ch. Lalo. Požitek z přírody je podle něho především cit pro přírodu vůbec, prostý hodnocení, a tedy čistě anestetický... „Anestetická krása přírody, toť cit intenzivní živosti, jenž uchvacuje lidi, aspoň lidi jisté civilizace nebo adepty jisté umělecké školy, když si uvědomují uniknutí z nátlaku této civilizace nebo této školy; je to univerzální sympatie pro život a bytí v jakékoliv podobě, panteistická intuice základní solidarity všech věcí, nebo, libo-li, je to cit pro přírodu: pro veškeru přírodu, bez volby, aspoň principiálně; a nikoliv cit pro ‚krásnou přírodu‘. Ale právě proto, že vylučuje ideu stupňů a soudů, není v této intuici estétů nebo filistrů ani stopy po ideji hodnoty: proto zasluhuje jméno krásy anestetické.“ — Za druhé však existuje cit pro krásnou přírodu a lišení krásných přírodních bytostí a věcí od ošklivých. „Krása v přírodě, to jest při každé bytosti normální typ jejího druhu. - Cit pro krásu přírody zahrnuje implicitní, konfúzní... soud o víceméně normálním, zdravém a typickém, nebo víceméně mohutném a vysoce vyvinutém charakteru některé bytosti nebo objektu v jeho druhu; „je tu tedy srovnávání a hierarchie, a tedy i hodnota: spíše však syntéza různých hodnot, ale nikoliv čistě estetických, nýbrž utilitárních atd.; je to hodnota pseudoestetická. Ale zároveň krása přírody se nám zjevuje spontánně skrze umění, jež jí je cizí. Kultivovaný člověk je s to pozorovati veškeru realitu jako možný objekt uměleckého díla. „Příroda sama o sobě, ve své bezcitné jasnosti, příroda bez lidství není krásná ani ošklivá; je anestetická, je ‚mimo krásu a ošklivost‘, stejně jako je ‚amorální‘ a ‚alogická‘... Viděna skrze umění, nabývá krásy, kterou lze právem jmenovati jen

pseudoestetickou“ — „Konečně krása umělecká je zcela jiná věc: má základem existenci vytváření (v orig. „technique“) elementu lidského a sociálního, jenž není nalezitelný v nevědomé přírodě ... Jediné umění uvádí pojetí estetické hodnoty: krásu a ošklivost ve vlastním smyslu. Trváme-li ještě na tom, mluvit o kráse přírody, musí se říci, že je anestetická nebo pseudoestetická, a že jediná estetická je krása umění. Umění samo o sobě je technika, tj. harmonizace, stylizace, dekorace, idealizace, nebo kterékoli jiné synonymum, vždy příliš široké nebo příliš úzké, které má označiti suverénní interpretaci, již tvořivý duch přeměňuje v krásu všechny danosti indiferentního života tím, že je podrobuje novým a čistě lidským zákonům estetického vědomí a přepisuje v řeč, kterou sám mluví a již sám rozumí.“¹⁸⁴

Rovněž Meumann pokládá za nutno vyzvednouti, že „naš požitek z přírody není zpravidla specificky estetický. Radost z přírody, ponoření se v přírodní náladu má u většiny lidí jen zřídka estetický charakter. Jsou to obecně lidské myšlenky a city, které se k přírodě připojují, nikoli však specificky estetické.“¹⁸⁵ Každý estetický dojem vykládá Meumann šíře, počíná bezprostředním účinkem objektu na náš cit. „Ale tento čistě bezprostřední dojem je vždy jen nedokonalý a označuje nižší stadium estetického požívání a souzení. Každý člověk, který chce dojiti k plnému porozumění uměleckého díla a skutečnému vyčerpání jeho umělecké hodnoty, musí především vyjiti nad toto stadium bezprostřednosti estetického požívání a přivesti si vědomou analýzou uměleckého díla k vědomí jak všechny parciální dojmy, tak i jejich obsahové a formální příčiny. Toto vědomé rozčlenění uměleckého díla slouží tomu, pozvednouti soud o jeho umělecké hodnotě z neurčitého obecného hodnocení k estetickému ocenění, pracujícímu podle určitých hledisek.“ To však, spočívají-li soudy na dojmu analyzovaném nebo neanalyzovaném, nečiní jediný rozdíl v soudech; záleží i na vzdělání toho, kdo soudí. U dětí a lidí naivních nevynořuje se vůbec myšlenka na umělce a umělecké provedení; dílo je posouzeno jen dle svého obsahu; to je „mimoestetický“ stupeň soudu. „Hranice mezi estetickými a mimoestetickými soudy počíná tam, kde se vynořuje myšlenka na umělce. Jakmile nastoupí tato orientace soudu, mizí čistě obsahový, mimoestetický charakter posouzení, a v další stupnici estetických soudů dostavuje se pokračující zdokonalení estetického soudu tím, že estetický poživatel vždy více rozumí úmyslům umělce. Tento důležitý proces nesmíme si mysliti tak, že při tom musí být nutně přítomno určité vědomí, to a ono umělec zamýšlel, nýbrž může se vytvořit též zcela instinktivní a spíše temně tušená, na bezprostřední shodě pozorovatele a umělce spočívající kongruence v esteticky požívajícím člověku a úmyslech umělce. Výška estetického soudu však spočívá vždy na tom, že estetický poživatel - ať už způsobem vědomým a analytickým, nebo spíše instinktivním a tušivým - se

dobírá plné shody s ideami umělce, s jeho fantazií a citovou prací a se vším tím, co umělec vložil do svého díla. Z této úvahy lze také získati jedině charakteristický znak estetiky požívajícího chování. To se stává - zcela obecně řečeno — v tom, že je (instinktivním nebo úmyslným a vědomým) vnitřním opakováním obrazivé a citové práce umělcevy.“¹⁸⁶ Za těchto předpokladů je ovšem pochopitelné, proč Meumann považuje požitek z přírody za mimoestetický. —

Na Meumannovi a Lalovi je jasné vidět zaměnění dvou otázek a zároveň důležitost toho lišiti je. První otázka je: lze přírodu stejně tak esteticky požívat jako umění? Je naprosto jisto, že ano; to je nesporný fakt citu, vnitřní evidence, proti níž není důkazů; fakticky žijeme emoce krásy v přírodě, emoce veliké a čisté, jež nejsou podřaditelné jiným. Zcela jiná otázka však je: je přírodní nebo kterýkoliv libovolný objekt stejně tak estetickým předmětem jako umělecké dílo? Může být příroda vůbec objektivně prezentována? Ukáže-li se, že nikoliv, pak platí, že příroda je krásná v zažití, ne však objektivně estetická. Nemůže-li být objektivně prezentována, neplyne z toho, že nemůže být esteticky požívána. Zde právě chybují Lalo i Meumann. Meumannův estetický soud, založený na analyzovaném dojmu a na kongruenci s umělcem, je vlastně soud objektivní prezentace; Lalovy „technické city“, jež mu jsou jedině estetické,¹⁸⁷ jsou vlastně city a akty hodnocení, které se vynořují teprve během estetického rozumění. Nemohouce uchopiti krásu přírody prsty svého objektivismu, popřeli ji oba. Avšak objektivní prezentace není jediná estetická recepce, oblast estetické recepce zahrnuje troje:

Esteticky požívatí je možno cokoliv. Nej nahodilejší věc se může někdy líbiti; dítěti se líbí hračka, kamínek, cokoliv, co je na chvíli upoutá; krása v požitku je jen šťastný okamžik duše. Je to čisté citové nazírání kontinua a plnosti jevů, ať je to zpěv ptáka, nebo hra houslí, ať je to teplé záření Tizianova obrazu, nebo letního večera. Mezi uměním a přírodou není hédonicky podstatného rozdílu.

Esteticky hodnotit je možno vše, co je esteticky požíváno a může být předmětem osobní reakce. Hodnotíme krásné věci v přírodě stejně jako v umění. Zde i tam rozdělíme své sympatie, a sice z plnosti zaujatého a vzrušeného subjektu. Podle toho zaujetí, podle kulturních a sociálních podmínek mění se naše hodnocení přírody nebo umění. Tím vzniká mezi nimi někdy protiva a konflikt a jindy snaha o nejtěsnější sblížení. Ale právě tato protiva dokazuje fakt, že příroda i umělecká díla jsou stejnou měrou schopna estetického ohodnocení.

Zcela jinak je tomu při estetickém rozumění Jen uměleckému dílu lze esteticky rozuměti: jen umění je objektivně estetické. Příroda je krásná subjektivně jakožto požitek a hodnota. I

umění je požíváno a hodnoceno subjektivně; ale nadto je s to státi se problémem rozumění, estetickým předmětem. To potřebuje bližšího vysvětlení.

Umění a příroda

Příroda a umění byly už vícekrátě lišeny co do estetické objektivnosti. Dle Utitze přírodní požitek je podstatně subjektivnější, a proto je i každý pokus vyloučit z něj zcela subjektivní momenty daleko těžší a nevděčnější. Při čistém přírodním požitku se uplatňuje individualita poživatelé daleko větší měrou než vůči umění.¹⁸⁸ Dle Cohna má estetika přírodní krásy vyjítí spíše ze subjektu, kdežto při uměleckém díle sám objekt je estetický. Tím ovšem není činěn zásadní rozdíl.¹⁸⁹ Estetický předmět, píše dále Baer, jeví se sice objektivní, ale estetickému momentu připadá přitom jen subjektivní platnost. Estetická kvalita nesmí být pojímána, jako by byla substanciálně spojena s pojmem věci, nýbrž jest ji noeticky pojmuti jako založenou v transcendentální apercepci nebo ve vědomí vůbec. Je tedy založena sice subjektivně, ne však individuálně. Ale tato subjektivita platí hlavně o přírodních předmětech, kde si estetičnost nelze myslet jako teleologický poměr v předmětu samotném. Pokud tato přírodní krása existuje jen a jedině ve vztahu na subjekt, nese pojmový charakter relace. Proti tomu však umělecká díla vykazují charakter estetičnosti pod kategorií kvality.¹⁹⁰ — Je ovšem pravda, že krása náleží uměleckému dílu daleko těsněji a podstatněji než přírodním věcem; krása je teleologicky nutná vlastnost uměleckého díla, ne však přírody. Přesto ale mé požívání a hodnocení je stejně subjektivní a osobní, ať se týká přírody, nebo umění. Nezáleží tak dalece na tom, jaký vztah má „estetická kvalita“ k svému věcnému nositeli, jako na tom, jaký poměr má k našemu poznání.

Toto poznání je estetické rozumění, a krása přírody není jeho předmětem. Krása přírody je neproblematická; nikomu snad nenapadne ptáti se, z jakého zvláštního estetického důvodu je zde v přírodě ta či ona konfigurace barev, hmot nebo struktur, z jaké nadřazené intence plynou tyto znaky a skupiny znaků atd. Všechny ty otázky jsou však možny vzhledem k uměleckému dílu. Den a noc, světlo a stín nejsou estetické problémy, kdežto šerosvit a světlo v malířství ano. Forma skály je estetické datum, kdežto forma sochy je nadto estetický problém. Příroda nepotřebuje a nepřipouští estetického vysvětlení. Rovněž umění nepotřebuje

výkladu; jdi a požívej je; ale jakmile mu jednou začneš klásti otázky, bude pro tebe plně odpovědí.

Umění je proto srozumitelné i problematické, že je dílem lidským. Jen u člověka a jeho konání se ptáme po motivech a intencích, kterým rozumíme. Člověk a jeho činy jsou nám přístupny jinak, vnitřněji a blíže než příroda. Toto intimní poznání, čerpané jakoby z vlastního nitra, je rozumění. Cílem rozumění je vždy něco lidsky vnitřního. Zde neptáme se po zevní příčině a kauzální souvislosti, nýbrž hledáme vnitřní důvod a vnitřní souvislost. Nezajímá nás mimoestetická příčina té které formy, nýbrž její estetický důvod a estetický význam.¹⁹¹ Tak setrváváme stále v estetické oblasti, - v tom je specifická ryze rozumění. - „Estetické“ je ve světě čistě lidský element; sama estetická příroda je subjektivně zlidštěná; tedy i objektivní oblast estetická je objektivně lidská: je to umění, a nikoliv příroda. —

Avšak není ani nutno odvolávat se na tuto čistě lidskou stránku estetického rozumění. Je tu jiný rozhodující motiv. Objektivní metoda je zaměřena čistě k estetickému předmětu. Tento však je v subjektivních dojmech individuálně různý; každý požívá svůj předmět se svými asociacemi, hodnotami atd. Rozumění může tedy mít jen tehdy objektivní smysl, vztahující se k předmětu, jenž není podmíněn a alterován žádnou subjektivní recepcí a žádným variabilním dojmem, je na nich podstatně nezávislý a stojí proti nim jako samostatné estetické bytí.

Takovýmto estetickým předmětem příroda není: leda snad pro estetický mysticism, jemuž je krása vlastním bytím přírody; a snad pro metafyziky krásy, jimž se v estetickém zažití zjevuje podstata věcí: platónské ideje věcí dle Schopenhauera, pravá skutečnost věcí, zbavená pojmové kůry dle Bergsona, nebo dle Guyaua život sám.¹⁹² To však je metabasis eis allogenos: ideje, skutečnost, život jsou už něco mimoestetického. Vlastní otázka objektivismu je, zda přírodní věci mají něco nezávisle estetického, zda jsou estetickou realitou. Pak by ale estetičnost přírody byla něco o sobě, něco absolutního, posledního, metafyzického; jsouc nezávislá na lidské duševnosti byla by buď sama duší přírody, nebo něčím zcela mimoduševním; jaké bychom pak měli oprávnění jmenovat ji ještě estetickou, je ovšem nepochopitelné.

Zcela jinak je tomu při uměleckém díle. Umělecké dílo je estetický předmět nezávislý na požívateli, ale kladený umělcem. Umělec něco vytvářel, formoval, uskutečňoval, protože se mu to tak esteticky líbilo jakožto krásné; jeho produkt je tedy jeho estetický předmět; pokud jeho výtvar trvá, trvá i psychická souvislost díla s umělcem, trvá umělcův estetický předmět,

at' se komu líbí, nebo nelíbí, at' je dílo zasuto pod zemí, at' žije jen v paměti svědků. Diváci, dojmy a hodnoty se střídají; dílo je zrelativně, stává se krásným, ošklivým, lhostejným; ale samo umělcovo dílo je přes to vše identické, samostatné estetické bytí. Tento v protívě k imanentním předmětům subjektivních požitků transcendentní estetický předmět je terminus ad quem estetického rozumění.

Toto transcendentní, objektivně estetické umělcovo dílo je metodickým cílem předmětné estetiky. Ale je to jen cíl a regulativní idea, umělec sám a jeho činnost nám nejsou přístupny. Můžeme jen s veškerou jistotou rozumění předpokládat, že to, co patří v daném estetickém případě k věci, co je esteticky relevantní, co patří nutně k povaze a celosti předmětu, náleží také k umělcovu estetickému předmětu. Naleznu-li na obraze zvláštní vedení linie, světla, barvy atd., není důvodu pochybovat o tom, že je to právě, co umělec uskutečňoval jakožto estetické a co patří k jeho estetickému předmětu. Proti tomu mé osobní asociace a vzpomínky a city k nim připojené jsou právě mé, a nikoliv umělcovy. Nic nám nezaručuje, že kterýkoliv dojem a požitek z díla je kongruentní s umělcovým předmětem. Zato však vše, co objektivně esteticky v daném případě nalezneme, je kongruentní s umělcovým předmětem. Obě možné definice estetické objektivnosti: „esteticky objektivní je předmět objektivní metody“, a „esteticky objektivní je umělcovo dílo“, se koneckonců kryjí. Tedy příroda sama o sobě je esteticky indiferentní;¹⁹³ není tu transcendentního estetického předmětu, vlastního cíle a problému rozumění, ani určitého směru otázek. Toliko tam můžeme hledat estetickou realitu, kde je realizován estetický cit a objektivována estetická záliba; a to je uskutečněno v uměleckých výtvorech, v celé oblasti umění.

Subjektivnost krásy přírodní a objektivnost krásy umělecké

Umělcovo dílo je tedy to jediné, co lze pokládat za esteticky objektivní. To však zdá se paradoxní. To, co umělec uskutečňuje, je to, co se jemu zdá estetické, co je z jeho, snad ve věcech vkusu privilegovaného, ale přesto jen subjektivního, osobního, často dokonce krajně subjektivního stanoviska krásné. Není tedy „objektivně estetické“ něco čistě subjektivního a individuálního? Není všechna domnělá objektivita krásy založena výlučně subjektivně? Pročpak má být to, co umělec citově klade, objektivní, a to, co kdokoliv jiný cítí, jen subjektivní?

To, co umělec citově klade, není objektivní, nýbrž stává se takovým, pokud to umělec činí objektivní skutečností, uměleckým dílem. Vytvářející umělec cítí, myslí a produkuje předmět, je zaměřen k předmětu, jeho prezentace je objektivní; umělecké tvoření je fixace, objektivace a v jistém smyslu metoda.¹⁹⁴ Estetický předmět umělcův se stává tou měrou objektivní, jakou je organizován, scelen, uzákoněn; umělcova produkce je řízena zákony estetického předmětu, ať jsou to zákony obecného stylu, nebo uzákoněnost individuálního názoru. Konečně cesta uměleckého vytváření je heuristická, je to směr stálého nalézání, objevování a vztahování.¹⁹⁵ Tedy to, co se umělci zdá krásné a vzrušující, je jeho subjektivní záležitostí; teprve cestou vytváření nabývají tyto obsahy estetické objektivity; estetický předmět, daný umělci zprvu jako impresie, zážitek nebo téma osobního zaujetí, stává se úkolem vytváření, jenž má být a konečně je objektivně splněn uměleckým dílem.

Ale je možná jiná, závažnější námitka. Bylo by možno považovat umění za oblast objektivní estetické skutečnosti, kdyby veškeré umění bylo vskutku estetické. Ale ježto existuje falešné umění, diletantismus, rutinérství a nemohoucnost; ježto existují dále nezdary a omyly v umění; ježto konečně každý, kdo produkuje nebo se domnívá produkovati umělecké dílo, uskutečňuje v něm to, co se mu esteticky líbí, a přece bychom se namnoze neodhodlali jmenovat jeho dílo estetickým předmětem, plyne z toho nutkavě, že umělecká produkce není dostatečným kritériem pravé objektivity. Když však ze všech artefaktů vybíráme hodnotná a vytříďujeme bezcenná umělecká díla, je to výběr, hodnocení, a tedy subjektivní akt. Chceme-li potlačit tuto volbu, pak musíme uznati všechny esteticky míněné produkty a výplody za stejnou měrou objektivně estetické, což uvádí metodu estetické kritiky ad absurdum. Tedy buď tu rozhoduje subjektivní záliba producenta, nebo subjektivní hodnocení poživatelé.

Ale je tu ještě jiné měřítko objektivity: esteticky objektivní je, co je předmětem metody rozumění. Ovšem i špatné nebo nepodařené umělecké dílo může být předmětem rozumění. Tu však může nastati několikery případ: 1. Objektivní metoda může nalézt v díle „chybu“, nedostatek, mezeru nebo zbytečnost, nedůslednost, vybočení z jednoty, moment esteticky negativní atd. Může ukázati, že umělec v něčem selhal, porušil souvislost svého díla, nedosáhl něčeho, co hledal, apod. Tím není nutně vykonáno hodnocení; spíše je zrušen příkrý radikalismus odsuzování, neboť chybu, které rozumíme, a nezdary, jehož okolnosti známe, přijímáme s důvodnou tolerancí. — 2. Dané dílo může být esteticky míněno, ale neposkytuje estetickému rozumění skoro žádného obsahu, je pro poznání naprosto nevydatné. Je-li rozumění cesta do hloubky, není zde hloubky pro tuto cestu. Existují produkty velmi upřímného estetického citu, kterými však bychom se nemohli dále zaměstnávat, neboť nic

neznamenají pro naše rozumění. Jen pravé umění je vskutku předmětem rozumění, neboť jen ono je nekonečným předmětem. — 3. Dané dílo je hédonicky vydatné, překvapuje, okouzluje, překonává citově naivního diváka. Ale při objektivním náhledu ukazuje se jeho nepůvodnost, vnitřní nepravdivost, macha a povrchnost; místo skutečného vytváření objevuje se rutina, ohled na galérii atd., — čili nastává nutně metabáze, přejití na jiné, mimoestetické pole; dílo je vypočítáno na estetický účinek, ale vychází z mimoestetické intence, jež je zaměřena k efektu, ne však k estetickému předmětu, a tedy není předmětnou prezentací.

To jsou kritéria estetické objektivnosti umění, založená v samotné povaze objektivní metody. Je to předně kritérium vnitřní souvislosti; co je v uměleckém díle inkoherentní, jest přičísti subjektivitě umělce, jeho osobní zálibě nebo subjektivnímu nedostatku; ježto rozumění hledá souvislost a organizaci estetického předmětu, je pro ni vše, co do této souvislosti vchází, objektivní, a vše, co v ni není uveditelné, subjektivní. Druhé je kritérium vydatnosti; neposkytují-li umělecký produkt žádného obsahu estetickému rozumění, jsou producentovy eventuelní estetické city a úmysly k němu se vztahující čistě subjektivní. Konečně kritérium čistoty: estetická metoda vylučuje metabázi; kde schází moment vytváření, to jest čistě předmětné a čistě estetické prezentace na straně producentově, tam přestává zájem rozumění.

Takových kritérií je snad více; čím lépe a objektivněji budeme rozuměti umění, tím lépe poznáme rozumění samo a tím přesněji bude možno určit jeho hranice a kritéria. Zde byl podán jen abstraktní nárys, vskutku chudý a zcela povšechný; než nemá se zapomenouti, že konkrétní plnost a charakter každé teorie pochází teprve z jejího předmětu; zde tím předmětem je umění, oblast nekonečně bohatá, životní a nevyčerpatelná, jež uloží svůj ráz i estetické teorii.

Kritika námitek

Zbývá však nej závažnější námitka: Je vůbec oprávněno pokládat umění za čistě estetické? „Estetický moment,“ praví Dessoir, „nevyčerpává obsah a účel oné oblasti lidské produkce, kterou úhrnem jmenujeme umění.“¹⁹⁶ Hamann ukazuje na ilustrativní, náboženské a tendenční umění, kde je podáváno a chtěno něco mimoestetického. „Estetické hledisko není to jediné, které činí umění po právu, proto nelze z podstaty umění vyvodit podstatu estetická.“¹⁹⁷ Podobně Utitz pokládá za základní otázku vědy o umění: Je hodnota

uměleckého díla jen estetická? Nebo vsunují se zde do sebe různá navrstvení hodnot, jež dohromady dávají teprve hodnotu uměleckého díla?¹⁹⁸ „Že umělecké dílo se nevyčerpává prostě esteticky, že jeho komplexní hodnota není čistě estetická, je pro nás nepochybné; ale přesto může mu snad býti přisouzena estetičnost jako jeden z jeho podstatných znaků ... Nemusí však nikterak zůstatí při tomto estetickém stavu: Něco mimoestetického může jím dojítí projevu a vstoupiti v popředí, pronikáme-li hlouběji do chování uměleckého díla a povolujeme-li jeho požadavku na vyhovující pojetí.“¹⁹⁹ Neboť neplatí naskrze rovnice, že požitek z umění je estetický požitek. Nejsou pro přiměřené pojetí uměleckého díla, pro chování, které plně vyčerpává všechny v uměleckém výtvoru uložené podmínky účinu, žádoucí a nutné jisté mimoestetické faktory? Zajisté je tomu tak u děl tendenčních, náboženských atd. Zde jistě nespadá umělecký požitek a estetické chování vjedno. Dovedeme se také čistě esteticky přiblížiti oněm dílům, ale pak nevyčerpáváme touto atitudou všechny jejich úmysly. Většina uměleckých děl klade si ještě jiné účele než výhradně estetické uchvácení.²⁰⁰ Nejobecnější určení umění je, „že každý výtvor, který dělá nárok na to, být uměním, chce nám poskytnout svým utvářením citové zažití. - Umění je s to zprostředkovati všechny hodnoty. Ale toto zprostředkování děje se právě zcela určitým způsobem, totiž tak, že se nám zvláštním způsobem vytváření otevírá smysl výtvoru v citovém zažití... Všechno možné vrstvení hodnot může vejiti v umění a dostává tím umělecký ráz.“²⁰¹

Nicméně lze namítnouti tolik: To, čím se umělecká díla podstatně odlišují od jiných lidských produktů, co je činí právě uměleckými, není jejich etický, náboženský nebo kterýkoliv jiný obsah, nýbrž jejich umělecká kvalita. Ta však je vždy estetická, je tu pro krásu, nemá vůbec jiného významu; důkaz, že umění není veskrze estetické, neobsahuje důkazu, že specificky umělecké momenty nejsou estetické. Je-li však v uměleckém díle něco, co pocít'ujeme jako mimoestetické, neříkáme tomu ani „umělecké“; morální tendence Greuzeových pláten nebo politický program Daumierových karikatur nejsou ani estetická, ani specificky umělecká fakta; záleží jen na způsobu podání, a toto quale je estetické: jinak by nemělo smyslu mluvití tu o umění.“²⁰²

Věřící člověk pojímá ikon nebo fetiš své víry přiměřeněji než my; vyčerpává zajisté jeho úmysly, jeho účele a žádoucí účinky daleko plněji než my; a přece jeho pojetí je typicky neumělecké. Jeho požitek však může být čistě estetický - vše subjektivní, všechny představy a city mohou mít účast a podíl na osobním zažití krásy a hodnoty.²⁰³ Proti tomu umělecké pojímání se obrací jen k tomu, co je v uměleckém díle estetické. Cokoliv může být subjektivně estetické v zažití; ale jen to, co je estetické v umění, je objektivně estetické.

Hamannovo i Utitzovo stanovisko lze konečně vysvětliti z jich definice estetična. Oba pokládají za estetické jen čisté kontemplativní požívání světa jevů, tedy jen první ze tří typů estetického chování. Dle Utitze estetické chování je „citové oddání se světu jevů“,²⁰⁴ dle Hamanna „podstata estetického chování tkví v beveztažnosti zážitku, ve vybavení zážitku ze životních souvislostí našeho denního života, určených povinnostmi, zvyky a nedostatky.“²⁰⁵ To však platí jen o estetickém požívání, ne však už o estetickém hodnocení; toto, jakožto osobní odpověď na svět, stojí plně v oněch „životních souvislostech“ a mimo „svět jevů“; konečně estetické rozumění naprosto překračuje beveztažnost a fenomenalitu. Je ovšem právem autorů vymeziti si pojem estetičnosti více nebo méně široce: jenomže omezení estetična pouze na požívání zastírá pravou povahu krásy. Neboť vskutku krása nám není jenom pro požitek, všude a stále překypuje přes hranice tohoto školského pojetí. Už zkušenost umělce o kráse je jiná; komukoliv pak může se krása prezentovati jako podnět k požitku nebo jako předmět hodnocení nebo jako úkol k rozumění; je vícerozměrná, ale v každém rozměru je pravou a celou krásou.

Rovněž umělecké dílo překračuje beveztažnost a svět jevů; je naplněno vztahy k světu skutečnosti, potřeb, zvyků i tužeb; to však nemění ničeho na jeho estetické povaze. Ať je jakékoliv, může být esteticky požíváno a hodnoceno jako každá jiná věc; ale jen v tom, co je v něm umělecké čili objektivně estetické, se může státi předmětem estetického rozumění. Nikoliv pak po stránce požitku a hodnoty, dojmu a účinku, nýbrž jen po stránce uměleckosti a uměleckého rozumění můžeme hledati vskutku a objektivně adekvátní pojetí uměleckého díla.

VIII. Objektivně estetické poznání

Ve všech dosavadních kapitolách byl estetický objektivism pojat in abstracto, byla hledána jeho možnost v povaze estetických faktů samotných, bylo nalezeno několik jeho povšechných znaků, a jen příležitostně byly uvedeny doklady ze skutečného uměleckého rozumění. Je však možná, a byla by snad vydatnější druhá cesta. Vskutku existuje estetické rozumění jako rozvětvená, vyvíjející se a pokračující teoretická činnost; v ní samotné lze hledati její zákony, její plodnost a přesnost, její metodu a svéráz. Výhody, které by tato cesta poskytovala, jsou zjevné. Zato však zůstal by neřešen rozpor, který je mezi estetickým subjektivismem a

každým možným pokusem o estetickou objektivnost; noetickému sebevědomí subjektivismu by nebyly položeny hranice.

Nyní je už pozdě ohlížeti se po výhodách a přednostech konkrétní cesty. Lze jenom krátce odkázati k tomu, že vskutku existuje estetické rozumění ve smyslu předchozích kapitol; vlastní studium skutečných forem objektivismu, jež by nepochybně vyneslo mnoho nového, vypadá z programu této práce.

Kritika umění

Teoretická cena veškeré umělecké kritiky je přinejmenším pochybná. Její historie je bezmála historie omylů, křivd, vládnoucích názorů atd. Ovšem i kritika má své stupně, je lepší nebo horší, má svůj ideál dokonalosti; ale na všech stupních hodnotí, je subjektivní, jednostranná nebo konečně stává se přežitkem, když vývoj umění přinese nové směry a nová měřítka.

Pravá cena umělecké kritiky zdá se býti praktická, cosi jako obhajoba umění v konfliktech života a kultury. Proto potřebuje zasazení se celé silné osobnosti, vysokého interusu a temperamentu, dále však i autority, desek zákonů, pravidel vkusu, ideálů, požadavků atd. — všeho, čím lze ovládnout přítomnou situaci a obrátit v určitý směr napětí chvíle. Kritika je aktuální, její cena je hodnota přítomnosti: to jí klade neširoké hranice, ale zároveň to jí ukládá nejvyšší zodpovědnost a především úkol: prohloubiti tuto přítomnost, býti spíše aktivní spoluprací na ní než autoritativním souzením o ní, a tam, kde uniká čistě teoretické kázni, podstoupiti jinou kontrolu: etickou. Pokud je kritika praktickým působením na přítomnost, je povinna působiti na ni ve smyslu co nej lepším pro tu chvíli a pro lidstvo vůbec: odtud nutné požadavky na kritiku.

Ale přes to vše je kritika základem a začátkem teoretické objektivní metody. Kritika je překročení dojmu, přejítí požitku ve prospěch objektivní prezentace, radikální obrat zřetele k estetickému předmětu. Popis, analýza a spořádání uměleckého díla jsou její první teoretické úlohy, individualita díla, povaha a podstata věci, tvořivý výkon umělce jsou její poslední problémy. Kritika je první rozvinutí objektivní metody v její celosti. Její účel může být praktický; ale pokud si klade umělecké dílo v jeho estetické povaze a zvláštnosti za svůj problém, je tím určen její postup: je to obecný postup estetického rozumění.

Dle Fr. Ad. Schmidta lze čistou estetiku založiti jen na apriorních elementech estetického souzení; neboť obecná platnost estetických soudů může spočívatí jen na apriorních formách chápání umění čili na estetických kategoriích: Přitom nejde o hodnotící soudy vkusu — není absolutního vkusu: nýbrž o kritiku čistých, tj. metodu uměleckého tvoření chápajících a srovnávajících soudů o umění. Jsou to soudy, jež jsou pronášeny s úmyslem analyzovat akty umělecké tvorby, — jedním slovem v protivě k soudům vkusu jsou to kriticko-estetické zjišťovací soudy (čili podle našeho pojetí soudy umělecké kritiky). Úkol estetiky není tedy zkoumati umělecká díla, nýbrž sbíratí estetické zjišťovací soudy o uměleckých dílech v celém okruhu umělecké zkušenosti. Srovnáváním těchto soudů mají vzniknouti apriorní pojmy teorie umění. Tedy nejprve je nutno sebrati bez volby kritické soudy; jich prohlédnutí ukáže, že všechny takové soudy jsou zaměřeny na už neveliký počet hledisek posouzení. Spočívatí živá, o filozofické teorie se nestarající výměna estetických zjišťovacích soudů na bezpečném předpokladu jistých pevných, beze všeho každému imputovaných stanovisek (Einstellungsweisen) k objektu estetického soudu čili apriorních forem estetického uchopování objektu.²⁰⁶ Načež Schmid staví tabuli právě devíti estetických kategorií.

„Estetické uchopování objektu“ je však zvláštní postup čili metoda, a všechny formy nebo kategorie jsou založeny v povaze této metody; nejsou apriorně dány, nýbrž jsou to produkty určitého metodického zpracování. Teprve postupem této práce samotné nabýváme takových určení jako „výraz“, „styl“, „shoda“ - čili Schmidových apriorních pojmů; ale takových metodicky získaných pojmů je neomezené množství. Tak třeba Schmid stanoví jakožto „čisté pojmy“ vztahu uměleckého jevu k pojmu „prostoru“ dvě kategorie: symetrii a členění; to však nestačí ani na geometrický ornament; každé prostorové umělecké dílo je „esteticky uchopováno“ pod dalšími kategoriemi dominanty, pohybu, hranic, barvy atd.; malířské dílo pod dalšími kategoriemi perspektivy, modelace, linie atd. donekonečna. „Kategorií“ je neobsáhlé a rostoucí množství; pak ale nejsou to apriorní, nýbrž metodicky a empiricky získávané pojmy. — Z toho zároveň plyne, že naprosto není třeba vybíratí estetické pojmy z kritických soudů. Kritika je nalézá tím, že se obrací a přibližuje k umění; stačí tedy co možná přihlížeti k umění, aby vždy byly nalezeny. Rozhodující je tu studium uměleckých děl, a nikoliv zkoumání soudů o nich.

Kritika ve skutečném a běžném smyslu: kritika posuzující, bojující, aktuální je ovšem — v teoretickém ohledu — subjektivní; ale subjektivnost není ještě nedostatek a nečinnost. Existuje subjektivnost plodná, tvůrčí a hluboká, nebo povrchní a všetečná, ale nikdy ne „pouhá“ subjektivnost. Záleží jen na tom, kdo je tím subjektem, - při žádném hodnocení není

lhostejno, jaká osoba, jaké nitro a jaký zážitek vstupuje ve hru. — Úkol kritiky je přiblížiti se umění nebo přiblížiti lidem umění. Toto přiblížení může býti citové a subjektivní; přitom však umění nebo každé umělecké dílo je objektivní a nefalšovatelný estetický předmět, nezávislý ve své skutečné povaze na libovůli kritika. Kritika je objevitelská, nalézá objektivní jednotu a individualitu tam, kde požívání nalézá jen kontinuum impresí. Kritika je kulturní korektiv hédonismu. Požitek se nestará o jádro požívané věci, běže z ní, co je mu libo, bez dalších otázek. Zde znamená kritický duch pozitivní opak.

Nicméně jsou případy, kdy zcela naivní zážitek je zároveň nej adekvátnějším rozuměním, kdy to, co je uloženo v uměleckém díle, žije v nitru poživatele jako bezprostředně jeho, jako jeho osobní obsah. Tak aspoň si konstruujeme ráj „životní jednoty“ v primitivních kulturách,²⁰⁷ ale tak, zdá se, působí umění ve všech dobách jednotného stylového vědomí. Ostatně v každé době se rodí od případu k případu zcela vnitřná a původní shoda poživatele s umělcem — snad je to vůbec nejvyšší typ estetické recepce. Ale je to právě jen šťastný okamžik: pravidlem je naopak diferenciacce, zrušení jednoduchých vztahů a tím i růst problematičnosti; odtud nutnost reflexe, kritiky a složitě, nenaivní orientace. Estetické poznání, jako každé poznání, jest množství odpovědí na mnoho otázek; ale aby se člověk ptal, musí ztratiti mnohé evidence jednoduchého a jednotného života. Umělecká kritika je plod estetické krize moderní doby.

Dějiny umění

Dějiny umění jsou především historickou naukou; v tom ohledu nemůže do nich zasahovati žádná estetika a žádný estetický zřetel, a je to jen čistě vědecký požadavek, aby byly co nejvíce a co nejsvědomitěji historií. Ale zároveň jsou dějinami umění, mají svůj předmět společný s estetikou, a po té stránce spadají do okruhu otázek zde rozvinutých.

Dějiny umění uvádějí umělecká díla v historickou souvislost. A tu může býti větší nebo menší důraz na předmětném faktoru, na uměleckých dílech. Umělecká díla mohou býti prostě pojata jako památky historického procesu, jako daná fakta, jež mají býti co nejpřesněji historicky určena pokud možno podle historických kritérií, jako jsou nápisy, prameny, ikonografie, atd. Zde ovšem nemá estetika čeho chtíti. Ale umělecká díla mohou býti dále pojata právě po své stránce umělecké, jako estetické předměty, jako dějinné objektivace citu krásy. A zde dějiny

umění buď pěstují subjektivní hodnocení, nebo musejí nastoupiti objektivní metodu estetickou.

Zdá se vskutku, že dějiny umění hledají nyní tuto druhou orientaci: „Vycházejíce od historického bádání,“ doznává Strzygowski spíše za jiné než za sebe, „a nepoznávajíce jeho čistě výpomocnou hodnotu, zaměnili jsme pramen s faktem, prostředek s cílem,... a nedošli k tomu, podívat se blíže na umělecké dílo samo a odtud pevně ohraničit okruh uměleckých faktů, jenž pro nás v první řadě padá na váhu.“²⁰⁸ Zde moderní historie umění už mnoho opravila, ba lze říci, že veliký kus estetiky výtvarného umění je uložen v ní; tím splňuje se požadavek Wölfflinův, aby „každá umělec-kohistorická monografie obsahovala kousek estetiky“.²⁰⁹

V této orientaci stává se umělecké dílo problémem historie umění. Nekritické mínění, praví Johannes Eichner, soudí, že umělecké dílo je nám prostě dáno. Podléháme klamu, jako bychom potřebovali jen otevřít oči, abychom ihned měli plný, pravý obraz jako pohodlné vlastnictví. Historikovi umění však není materiál bezprostředně dán; jde mu o správné pojetí věcného faktu, jež je na uměleckém obraze viděti; dále o postřehnutí a sledování uměleckých úmyslů co do zamíření a vedení pozornosti. Nejdůležitější však je fakt, že umělecké dílo není souhrn jednotlivostí, nýbrž systém. V organizované výstavbě díla se stává to, co je vlastně umělecké na obraze. A proto úkol historie je nalézt plán této skladby, vnitřního členění a jednoty, čili, dle Eichnera, původní historický obraz.

Teprve prostředky myšlenkové fixace, pokračuje Eichner, je historický výtvar uchopitelný a pozvedá se z proudění zážitků a změny věcí. Zároveň pak pozvedá se z bezprostředních dojmů, které zachované dílo v nás vyvolává. Tak myslíme si historický obraz jako takový, který co do své původní skutečné povahy je předem pro nás neurčitý a má být určen teprve zkoumáním. Badatel chce dospěti od subjektivního zážitku k objektivnímu určení, k objektivnímu faktu historického obrazu. Co bezprostředně a názorně zažije, vztahuje na obraz jednou provždy odlišený od receptivního zažití, a činí tak mimooptickou instancí, aktem souzení. — Kde ale má být určen objekt, je předpokládán jako faktum. Toto faktum je zde psychický útvar, je to zážitek umělce. Avšak zážitek umělce je složitý a zahrnuje koncepci, rozhodnutí a provádění, volní činnost a rozumovou vypočítavost atd. Z toho pochopitelně nic není vlastním objektem dějin umění. Co historik umění míní jako objekt svého pozorování, není vůbec ve vědomí historického umělce bezprostředně přítomno. Historik musí se držeti jednotlivých složek onoho žitého komplexu a abstrakcí je vyjmout ze skutečné životní tkáně;

pak ale podniká vlastní syntézu, jíž konečně získává jednotný objekt svého pozorování. Tato abstrakce, syntéza, formování uměleckého objektu jsou určeny pojmem optického obrazu: zřetel je k optickým složkám umělcova zážitku. Tyto složky se samy o sobě (bez libovůle historika) shodují a jsou zaměřeny k jednotě optického obrazu. Pro jich tendenci k jednotě máme výtečný dokument v materiálním uměleckém díle. Z jeho uspořádání lze určit jednotu obrazu v jeho nej-vyšší dokonalosti, jak jen zřídka nebo jen přibližně je uskutečněna faktickým průběhem umělcova zažití. A tak historický obraz nejenom není dán a je teprve úkolem určení, nýbrž je dokonce výtvorem umělecko--historického myšlení.

Historické výtvary umění, končí Eichner, jsou našemu bezprostřednímu zážitku zcela nepřístupny. Nezbyvá nám než fixovati je v myšlení a určovati jich povahu v soudech. Přitom nesmíme očekávati, že svým určováním vyčerpáme nekonečnou složitost optických zážitků. Pouze ve stále naléhavějších a užších určeních můžeme vystihnout, co historický obraz obnáší; jeho úplná určenost je v každém případě cíl nikdy nedosažitelný. Tím, že umělecko-historická metoda reviduje mnohonásob rozptýlené a smíšené zrakové zážitky umělce a vztahuje je k jednotnému optickému obrazu, spolubuduje každý akt určování obrazu na uzavřenosti a čistotě umělecko-historického objektu. A opět je to nekonečný cíl, k němuž zde metoda směřuje, — metoda, jež hluboce a nutně spojuje myšlení se zíráním, spontaneitu i receptivitu poznávacích funkcí. I když historické obrazy nesmějí být považovány za něco daného, nejsou nikterak produktem hry našich myšlenek. Jsou něčím objektivním, a všechny aktivní metodické zákroky slouží jen tomu, aby bylo vyhověno objektivnímu stavu věcí. Není-li tedy umělecko-historický předmět sice dán dochovanou věcí a bezprostředními dojmy, je přece jeho pojem a jeho určení kladeno těmi fakty jako úkol. To tedy je náš kritický pojem umělecko-historického objektu.²¹⁰

Ale v tom také poznáváme náš pojem estetického objektu; jenže tento je nehistorický, neodvislý od specifického historického hlediska, založený na zvláštním estetickém chování. A tu se zdá, že Eichner podložil estetickému objektu historickou kvalifikaci, patrně proto, že jej vyhledal v oblasti historie umění, nicméně neprávem; neboť objekt zcela nehistorické kritiky umění je povahově týž. Eichner i jinak zhistorizoval estetický objekt, především tím, že jej chtěl ustavit ze zážitků umělce, osoby vždy historické. Ve skutečnosti však materiálem jsou naše zážitky, naše zcela nehistorická data. Umělcův „zážitek“, přesněji umělcův tvořivý výkon je spíše jenom myšlený konečný bod, t. ř. reprezentant postupně získávané estetické jednoty a zvláštnosti. Hledán je „věčný“, trvajícím, skutečný stav věci, a nikoliv historická událost; ne to, co se stalo, nýbrž co je a trvá jako estetické přezens.

Eichnera zavedl podle všeho fakt, že historie umění se nedrží jen estetických faktorů díla, že hledá prameny, doklady a jakákoliv svědectví vztahující se k historickému umělci, jeho dílu a jeho dějinnému okamžiku, a jimi určuje a vysvětluje umělecké dílo. Jinými slovy, Eichner nerozlišil estetickou a historickou práci dějepisce umění. Děje se ovšem stále, že estetická analýza díla, kritika stylu, formální rozbor atd. slouží dějepisci k historickému určení díla, k jeho připsání určitému umělci nebo určité vývojové fázi. Naopak může historické určení díla, podmínek jeho vzniku, osobnosti jeho původce, jeho životního prostředí atd. přispět k estetickému pochopení díla. Ale ať slouží estetická metoda historické, nebo naopak, nestává se ta metoda onou a nemá s ní být zaměňována. Estetická metoda omezuje se výhradně na umělecké dílo nebo na srovnávání uměleckých děl; nepřekračuje tedy hranice estetických faktů, drží se toho, co je esteticky přítomno v uměleckých dílech a z nich samotných vyzrozumitelné. Proti tomu historická metoda překračuje estetický fakt všemi směry, těží z mimoestetických dokumentů atd. Obě metody se nevyklučují, jsou vždy schopny kombinace k určitému poznávacímu účelu.

Důležitější než tyto výhrady je Eichnerovo stanovení metodické povahy umělecko-historického, resp. estetického objektu. Estetický objekt není dán; a pokud si historik umění vůbec klade umělecké dílo jako umělecké, jako specificky estetické mezi ostatními produkty lidskými, musí je učiniti předmětem zvláštního zpracování, zvláštní předmětné metody. Že se tato práce u historiků umění skutečně děje, toho doklady jsou na každé stránce všech autorů, — už nejjednodušší charakteristika náleží sem; ale daleko nejvýrazněji právě u moderních historiků, a stačilo by uvést třeba Wickhoffův popis náhrobku Hateriů nebo Rieglovu charakteristiku kaple Mediceů či Konstantinova oblouku,²¹¹ Wölfflinův výklad o Raffaelovi nebo Schmarsowovy korektury Rieglových kritik stylu²¹² jako dostatečné příklady vědeckého zaujetí pro tuto práci. Ale rozhodující je, jak se tato práce děje; děje se metodou, jejíž ráz je dán co nej dokonalejší adaptací nebo nejurčitějším zaměřením k předmětu, k uměleckému dílu, k estetické skutkové povaze díla, — metodou kritické objektivace čili směrem objektivní prezentace.

V tom smyslu není vůbec historie umění bez estetické metody; jenomže tato metoda může stát více nebo méně v popředí, může sloužití zájmu historickému nebo podřadit si jej; je věcí historie nebo historiků umění, jaká role jí má příslušet v dějepisné práci, — její existence a ráz tím alterovány nejsou. I tam, kde je co nejvíce zdůrazněna historická stránka, uplatňuje se nutnost estetické práce jinou cestou, tak třeba u Tietze: „Je-li podle okolností možno, že předmět, který je obsahem uměleckého díla, není pozorovateli přímo přístupný, platí to v ještě

mnohem vyšším stupni o formálních vlastnostech. Jsme z praxe obyčejného vidění zvyklí na veskrze diskurzivní pojmání věcí a spokojeni s povšechnou představou stojící uprostřed mezi představou konkrétní a abstraktní - s představou tak vágní, co do znaků chudou a splývavou, že může sloužit jako nižší pojem a současně pro četné příbuzné představy. Přenášejíce toto diskurzivní vidění na umělecká díla, vnímáme mnohdy předmět, ale neuchopíme formu, přijímáme tvarový komplex do zásoby splývavých, skoro beztvarych představ a věříme, že známe umělecké dílo, jelikož je rozpoznáváme.“ Tím nám uniká esteticky účinná forma díla, a proto je nutno „dogma, že ta část uměleckého díla, která je pojata diskurzivním viděním, není to podstatné na něm, a že tedy je třeba nadřazené analyzující práce nazírání, abychom poznali chtěné prostředky umělce“.213 Tato práce není jiná než estetická.

Avšak každá historie má v sobě kus historismu či historické skepse. Vše lidské je historické, podmíněné dobou a platné jen pro svou dobu. „Co lze (na uměleckém díle) nadčasově zjistiti,“ praví Max Dvořák, „je jen to, co je neumělecké, materiál, masa, technika.

Uchopení vlastního uměleckého faktu není však a priori nikdy objektivní, nýbrž naopak zcela subjektivní, nebo lépe řečeno zcela libovolné . . . Kritika uměleckého faktu má jen potom průkaznou moc, když znamená výsledek historického řetězu důkazů a vyplynula ze srovnání uměleckého díla se stylisticky příbuznými, časově, lokálně a individuálně blízkými památkami.“ Je tedy možno jen jedno z dvojího: buď subjektivní, nebo historické pojetí. Historii umění pak „nejedná se o to, pozvednout subjektivní pojetí na vědeckou normu, nýbrž uvést subjektivně a časově podmíněný účinek na jeho historické příčiny, a tím jej přeměnit v historické poznatky“.214

První účinek, od kterého historik vychází, je účinek díla na něho sama;215 to však je pro něj estetický, a nikoliv historický fakt a jeho vyjádření je estetický, a nikoliv historický soud. Dále i vše, co na díle je pro tento účinek relevantní, je nehistorické: je to „vlastní umělecké faktum“, sama umělecká povaha díla, vyjádřená ve svých trvalých, především formálních momentech. „Při čistě formální analýze musí býti přítomna vůle k objektivaci, která hledí abstrahovati od toho, co je historicky podmíněno v umělci i požívateři.“216

Tu však naráží se na relativism psychologický. Čistě estetický účinek díla je přece subjektivní a individuálně různý a podle toho i estetická interpretace díla je subjektivně podmíněna, spočívajíc na tomto účinku. Cílem interpretace dle Diitheye, píše Konrád Tietze, je pochopit intence umělcovy lépe než umělec sám. „Věříme, že můžeme na základě svých vnitřních zkušeností postřehnouti nej obecnější intence, které v uměleckém díle docházejí výrazu; tj. že

můžeme bez ohledu na estetický účinek, jež dílo na nás vykonává, objektivně poznati na něm jisté principy formálního vytváření. Ježto ale objektivní formování a estetický účín jsou těsně spojeny, leží tu jistá potíž: Naše názorné poznání nedá se beze zbytku odloučiti od našeho estetického zážitku, a skutečně tápáme i jako historikové umění nejvíce tam v temnu, kde estetický účinek nejsilněji selhává. Tj. ježto se dějinné problémy, které v objektech nalézáme, nekryjí vždy plně s jich intencemi, je zřejmo, že nebývají dějepisnou interpretací zjištěny všechny možné problémy dotyčného objektu, nýbrž vybrány jen ony, k jichž apercepci nás uschopňuje estetické chování k tomu předmětu, resp. které vůbec okamžitě jsou v popředí estetického zájmu.“ To prý je zbytek subjektivistické interpretace.²¹⁷ — Nicméně i když naše interpretace je neúplná nebo jednostranná, není tím ještě subjektivní. Interpretací, analýzou, kritikou atd. nepřisuzujeme předmětu subjektivní predikát krásy, hodnoty nebo vůbec estetičnosti, nýbrž naopak vypovídáme o subjektivním zážitku krásy jeho objektivní stránku. Ovšem „absolutní objektivita umělecko-historického bádání“, stejně jako absolutní estetická objektivita vůbec, „není dosažitelná; zůstává stálým cílem, ideálem, který táne před očima a z něhož věčně nově počínaná námaha získává svou sílu“.²¹⁸

Jaký je vzájemný poměr historické a estetické práce?

1. Historikové zpravidla obě ostře oddělují. „Estetika je systematická disciplína, historie umění jí být nemůže“²¹⁹ Dějiny umění probádávají, co je zvláštní, estetika klade hlavní váhu na obecné; historie umění pozoruje umělecká díla v jich izolovanosti, původní zvláštnosti a časové nebo místní podmíněnosti, kdežto estetika studuje, co je všem společné ve vzniku a účinku, tedy obecně lidské elementy uměleckých děl. Estetika je věda zákonů, historie věda faktů.²²⁰ — Ale jaká estetika? Existuje systematická estetika, ale bez skutečných zákonů; psychologická estetika, ale bez vlastního uzavřeného systému. Stanoviti obecný poměr dějin umění a estetiky není možno; skutečný poměr je namnoze ovšem lhostejnost bez jakékoliv solidarity.

2. Jiní žádají, aby estetika (nebo „obecná věda o umění“) dodala historii umění systematický nebo pojmový základ. „Dějinný materiál faktů předpokládá pro své pojetí systematických pojmů.“²²¹ Bez systematiky pojmů „ocitá se historie umění v nebezpečí vůbec nejednat o uměleckých faktech“.²²² — Má tedy historik vybíratí své pojmy z nějaké systematické estetické nauky? Historie umění na takový systém dosud nečekala a nemůže čekat. Potřebuje pojmu, jakmile najde nový obsah; a ježto je objevitelská, potřebuje stálé produkce pojmů. Z

toho ovšem vzniká snad roztržičnost terminologie, ale nikterak ne anarchie historické nauky. Neboť nikoliv systém, nýbrž metoda je vodítkem. Estetická metoda je zaměřena k estetické povaze umění, řídí se jí a přimyká se k ní co nejtěsněji. Historie umění nepotřebuje tedy základních a obecných pojmů od estetiky, nýbrž má sama v sobě nalézt jako poslední záruku estetickou metodu, jež je vlastním zdrojem pojmů. Tím je vytčen poměr „estetiky“ k historii umění: dějiny umění jsou samy estetickou naukou v mezích svého užití estetické metody.

Mezi historickou a estetickou metodou je poměr součinnosti. Dějiny umění nemohou zůstat bez estetického rozumění; vývoj umění je změna povahy umění, a tedy poznání vývoje předpokládá znalost estetické povahy jednotlivých stylů nebo děl. Na druhé straně studium vývoje umění obsahuje analýzu uměleckých děl; historie nalézá stejnosti, změny, nové momenty atd., — už tím dostává se uměleckým dílům vnitřního rozčlenění. Dále historie poznává původce, vznik a prostředí díla; to vše není beze vztahu k povaze výtvaru. Věříme, že život a osobnost umělce nejsou něco cizího dílu; jsou nepřímým klíčem k němu, alespoň tam, kde nestačí přímá recepce nebo potřebuje kontroly. Mezi historií a estetikou umění je tedy vždy možná spolupráce.

Ale zároveň existuje protiva mezi estetickým a historickým stanoviskem. Dějiny umění snaží se vřadit umělecké dílo do vývojové souvislosti: „Nikoliv umělecké dílo o sobě je předmětem historického bádání, nýbrž umělecké dílo na určitém místě, které mu ve vývoji náleží.“²²³ Proti tomu předmětem estetického zájmu je umělecké dílo samo pro sebe. Zde se trvale rozchází historie a estetika. Objektivním měřítkem dějin umění je historický význam díla, totiž jeho vliv na další produkci nebo jeho extenzivní účinek na víceméně široký okruh jeho historických současníků a následovníků.²²⁴ Proto např. „umění malajských ostrovanů je pro dnešní dějiny umění daleko méně důležité než třeba západnické umění merovejské doby, ne proto, že bychom je měli níže oceniti — k tomu schází nám jakékoliv měřítko —, nýbrž proto, že historicky z hlediska našeho vývoje umění bylo daleko méně účinné“.²²⁵ Proti tomu pro čistě estetický zájem je malajské nebo kterékoliv jiné umění stejně důležité; předpokladem jenom je estetický účinek na mne. Tento rozdíl estetické a historické pozornosti k faktům je naprosto charakteristický.

Problém historie umění je vývojová souvislost uměleckých děl. Ale souvislost s čím? Tu je celá řada pojetí a směrů.

1. Především umělecká díla souvisejí kauzálně navzájem. Každý nový výtvar přijímá něco z předchozí produkce a má vliv na následující. Ale je tu souvislost nejen ve stejnostech, nýbrž i

ve změnách: nový moment je buď plným vyvinutím některého latentního momentu předchozí tvorby, nebo reakcí na něco, nebo opomíjením něčeho, co se v minulém umění stalo neúčinným; nebo dokonce návratem k ještě starším fázím umění.²²⁶ Tedy každé umělecké dílo vzniká a rodí se z umění, je určeno vlastní souvislostí umělecké produkce. Existuje nepřetržitá kontinuita od díla k dílu, od stylu ke stylu. Proto pro každý umělecký fakt má historie vyhledati příslušné antecedens v jiném uměleckém faktu. Tato kontinuita vnucuje myšlenku, že vývoj umění má své motivy v umělecké činnosti samotné: odtud termín: „vývoj umělecké vůle“.²²⁷ Zároveň je tím dána jednota vývoje, jednota umění vůbec; nikde nepočíná zcela nové umění, nezávislé na předchozím; vše umění je jednoho původu a jednotného postupu.²²⁸ To stanovisko je nejvyjádřenější u vídeňské školy.

2. Každé umělecké dílo souvisí příčinně s umělcem, jenž je uskutečnil; náleží do historické souvislosti jeho osobního života; je určeno jeho povahou, zážitky a osudem. Vždy je vnitřní zkušenost zdroj, z něhož plynou všechny části uměleckého díla. To je stanovisko Diltheyovo.²²⁹ Ale zároveň je to základ každé biografické metody. Umění vzniká a rodí se z umělce; jíti k jeho vzniku a k jeho skutečné souvislosti znamená určití jeho místo v životní zkušenosti umělcově, naléztí psychické jádro, z něhož vyrůstá, nebo vnitřnou událost, jejímž je výrazem. Z tohoto stanoviska každé umělecké dílo je jenom článek individuálního kontinua, života umělce. Ale vůči všem jiným výtvorům je něco absolutně nového a původního, nerozložitelného na vlivy a zevní shody; každá osobnost je neredukovatelná, „známka génia je iniciativa“.²³⁰ Dějiny umění stávají se dějinami individualit, historií heroů, jejich forma je monografická.

3. Každé umělecké dílo je historický produkt své doby. Nestojí izolovaně ve světě; je spjato se zvyky a kultem, životními formami, vládnoucími potřebami atd. Ani umělec není izolovanou osobností ve světě, spíše je podmíněn lidskou společností; ale také mluví a tvoří pro lidskou společnost: Umění je prostředek dáti vkusu sociální formuli.²³¹ Tedy i vznik i funkce umění jsou kolektivní. V něm dochází výrazu národ, země a dějinný okamžik kultury, čili umění je produkt rasy, prostředí a historické chvíle; to je stanovisko spojované se jménem Tainovým;²³² bráníme-li se však slovu „produkt“, je umění aspoň sociální funkcí,²³³ nebo funkcí dobře organizovaného společenství.²³⁴ Umění neustále se rodí z podmínek mimouměleckých, z kontextu praktického a kolektivního života, z chtění a potřeb lidstva. Umění je stále nově produkováno ze svých podmínek; kauzální souvislost spojuje tyto kulturní podmínky, ale nikoliv umělecká díla navzájem. Dějiny umění vplývají do univerzálních dějin.

Umělecko-historická kauzalita je tedy trojí, ježto každé umělecké dílo má své dějinné místo jednak ve vývoji umění, jednak ve vnitřním životě umělce a jednak v historickém pohybu kultur. Tomu odpovídají různé koncepce historické; každá z nich se adaptuje skutečnosti a vystihuje ji, ale vždy jen po určité stránce; jsou to koneckonců umělá zjednodušení, pokusy o úpravu skutečnosti za účelem dosažení příčinné souvislosti. Každá ve svém směru důsledná historie umění má tendenci zjednodušit projednávanou realitu pod nátlakem svého kauzačního vzorce. Proto vždy zůstává místo pro nauku o umění, jež pracuje bez předpojatých hledisek.

Konečně kauzální souvislost nemá vůbec co činiti s estetickou povahou umění. Umělecké dílo, praví Cohn, je svět pro sebe; v tom spočívá zvláštní hodnota krásy, že zde přestává všechno další chtění, všechnen neklid. Umělecké dílo je pro sebe jsoucí a v sobě spočívající celost. Proti tomu problém dějin umění záleží v tom, že má býti dán souvislý vývoj oblasti, jejíž vůdčí hodnota právě přežívá každou souvislost jednotlivých hodnocených předmětů. Estetická hodnota izoluje jednotlivé dílo, kdežto dějiny umění jsou možny jen tehdy, jsou-li umělecká díla pozorována jako články jednoho vývoje. V tom také tkví paradoxie dějin umění.²³⁵

Estetické hledisko se přimyká ke skutečnosti právě tím, že odhlíží od vývojové kauzální souvislosti. Tj. jeho způsob držeti se věci. Každé umělecké dílo je pro ně samostatná, v sobě uzavřená estetická skutečnost. Nicméně tím se nepřehlíží, že každé umělecké dílo z něčeho vzniká a vyrůstá. Ale tento původ díla je pojímán jako dílu imanentní, jako v díle vyjádřený. Tak třeba umělecké dílo vyrůstá z obecné formové půdy stylu; historie pak se táže, jaké místo má dané dílo ve vývoji toho stylu; proti tomu estetické pojetí shledává, co obecně stylového dochází v daném díle výrazu. Nebo historická metoda může uvést v kauzální souvislost zvláštní cítění národa nebo doby a ráz příslušného umění; proti tomu estetická metoda nalézá, jaké zvláštní cítění se tu vyslovuje v dílech samotných. Konečně dějiny se mohou ptáti po životě a povaze autora jakožto po příčinách díla; čistě esteticky se však ptáme, jaký duch, jaká psychická individualita se vyjadřuje v daném díle. Historie přihlíží k tomu, co je před uměleckým dílem, po něm a po jeho okraji; estetické zkoumání si však všímá jen toho, co dané dílo samo obsahuje, ale také všeho, co esteticky obsahuje. Historicky vzato je umělecké dílo průsečík více příčinnostních řad; esteticky však jsou tyto příčiny obsaženy v díle samotném a v něm nalezitelné. To je typicky nehistorické, estetické pojetí.

Každé historické umění bylo původně tvořeno pro bezprostřední zažití. Totéž, co zaujímal vytvářejícího umělce, bylo blízké a vnitřně známé jeho obecenstvu. Ale tato původní a

spontánní shoda je jen šťastným historickým okamžikem. Jiní národové a jiní lidé stejně naivně nerozuměli minulému nebo etnicky cizímu umění, jako bezprostředně rozuměli svému. Proto bez rozpaků ničili staré památky, a nemuseli to být ani barbaři: stačí číst u Burckhardta, co se dalo s římskými památkami až hluboko do novověku.²³⁶

Moderní člověk se však zhostil naivity i ve svém nerozumění. To, co nechápe, není mu už zbytečné, nýbrž problematické. Jelikož nemůže staré památky ničit, učí se jim rozumět. Sama jejich cizost a podivnost stala se zdrojem nového zájmu. „Působ starých památek leží v uložení v nich zvláštním zjevení lidstva.“²³⁷ Tím rozšiřuje se pro nás sféra umění bez míry. Estetické naivitě, bezprostřednímu zažití je vskutku plně přístupno jen jedno umění: to, které je založeno v životním okruhu poživitele. Problematickému kladení je však přístupno veškeré umění, byť sebevzdálenější. Posunutí hranic umění přese všechny národy a časy je výsledek estetické krize nové doby.

A tu se otevírá dvojí cesta. Jednak lze (citově nebo dokumentárně) oživit ztracené duševní obsahy, z nichž bylo dílo chápáno, vcítiti se do doby a lidí, od nichž a pro něž dílo bylo stvořeno. Je to ustavení pravého subjektu rozumění. „Musíme zkusiti, abychom porozuměli zvláštnosti jistých druhů umění nebo estetických zážitků, postaviti se na zvláštní duchové stanovisko, musíme zkusit rekonstruovati si duchovou souvislost nebo polohu vědomí, z níž něco dostává smysl, co se z našeho stanoviska zdá nesmyslné nebo libovolné.“²³⁸ Typ takové práce postavil Jakob Burckhardt svým velkým pokusem vypsati „polohu vědomí“ v italské renesanci.

Ale je druhá cesta. Ztrátou obsahů stalo se dílo bez-příčinným a nezávislým; nevztahuje se k ničemu a nemá co říci než svůj vlastní umělecký ráz, svou uzákoněnost, svou autonomii. Právě v jeho cizosti zjevuje se nám absolutní umělecká tvořivost, zcela svézákonná a samostatná. Umělecké dílo je samobytný výkon nepodléhající žádným jiným motivům než výtvarným. To je hledisko formalismu.

Moderní formalism se spojuje obyčejně se jménem Hildebrandovým. Vskutku Hildebrand pojal za jediné téma výtvarného umění podání jednotného obrazu prostorového, dosažení prostorové jednoty, jasnosti a celosti, nebo jedním slovem nutnosti jevu.²³⁹ Umění nemá tedy jiných cílů než tvarových. Konrad Fiedler vysvětloval umělecké tvoření jako zvláštní poznání světa. Umělecká činnost počíná, kde člověk nalézá se postavena proti viditelnému světu jako proti něčemu nekonečně hádankovitému a kde puze vnitřní nutností uchopuje silou svého ducha zmatenou masu viditelná, jež na něj doráží, a vyvíjí ji k utvářenému bytí. Úkol umění je

činně vyprostí viditelnost věcí ze zmatku a prchavosti bytí, z konkurence smyslů, vlády citů a zapletení duchových vztahů. Umění dává viditelnou uzákoněnou formu.²⁴⁰

Umělecké dílo je tedy samostatný duchový výkon, zasažení volné tvořivosti do optického světa; cíl toho výkonu je „jednotné pojetí toho, co je viděno“,²⁴¹ tedy sjednocení a zjasnění, vytvoření dokonalého názoru nebo „teorie“ v čistém významu.²⁴² Ježto pak veškeré poznání sjednocuje a utváří zkušenost, je umění zvláštní poznání ve sféře optické zkušenosti a sleduje obecné formy poznání; jako nejvyšší podmínkou poznání je jednota vědomí, je nejvyšším zákonem umění jednotnost, zákonitá souvislost představ a smyslové činnosti.²⁴³ Umělecká díla všech dob se pak ukazují jako skutečné, na svém stupni jednotné formové názory, jako nadčasové, trvalé obrazy lidského poznání.²⁴⁴

Potud doktrinální formalismus; ale v každé formální analýze tkví, byť nevědomě, kus formalismu: vždy tu je umělecké dílo pojato jako autonomní útvar, jehož zákony jsou tvárné a žádné jiné. — Obsahové a formalistické pojetí jsou ovšem koncepce zcela různé; i když se nevyklučují, je každé umělecké dílo touto dvojitostí hlediska dirimováno, roztrženo ve formu a obsah, a to jak pro estetické, tak pro historické studium. Tato dirempce je společnou potíží všech nauk o umění. Ale i po této stránce liší se historické a estetické pojímání umění. Historie nalézá na uměleckých dílech i takové formální znaky, které esteticky nepadají na váhu, které jsou esteticky bezvýrazné nebo bezobsažné, ale historicky důležité jako články vývoje, jako průkaz tradice, známka původu, autora atd.; sem patří např. Morelli-Berensonova detektivní metoda.²⁴⁵ Historie dále pomocí pramenů atd. nalézá psychické obsahy, které v uměleckých dílech nedocházejí formálně výrazu, ale vysvětlují je, udávají jejich vznik apod. Historie překračuje estetický zřetel jak po stránce obsahové, tak formální. Proti tomu estetické studium přihlíží jen k tomu formálnímu, co spoluurčuje estetickou povahu díla, a zabývá se obsahem nebo významem díla jen potud, pokud dochází objektivně formálního vyjádření v názorné konfiguraci díla. Historická ikonografie a historická analýza formy nemají přímého spojení a jdou mimo sebe: proto nabývají rázu metod pouze pomocných. Proti tomu obsah a forma v estetickém studiu na sebe navzájem odkazují, k sobě se vztahují, takže studium formy vyčerpává i estetický obsah díla a naopak pod hledisko estetického obsahu spadá i výrazovost formy, takže dirempce formy a obsahu je — aspoň v ideálním případě — zrušena. Tím opět se estetická metoda přimyká ke skutečnosti těsněji než historické hledisko.

Tedy aporie dějin umění odkazují ku zvláštní estetické nauce, která přivádí estetické hledisko, v historii umění mnohonásobně zastírané, k metodické ryzosti.

Obecná věda o umění

Jelikož psychologická estetika zdaleka nevyčerpává všech otázek, které se týkají umění, jsou v poslední době činěny pokusy ustavit zvláštní nauku o umění, která co do obecnosti si nezadá s estetikou, ale přitom se s ní okruhem svých interesů naprosto nekryje.

Obecná věda o umění vychází ze studia podstaty umění.²⁴⁶ Žádné jiné hledisko dle Utitze na to nestačí: tvoření umělce, otázka po původu umění nebo jeho postavení v domácnosti života, změny stylu atd. jsou specifické otázky vědy o umění. Zajisté potřebuje věda o umění k své výstavbě dalekosáhlé pomoci ze strany teorie hodnot, kulturní filozofie, psychologie, fenomenologie a dějin a především též estetiky, ale nerozplývá se v těchto disciplínách, nýbrž posunuje vše pod své hledisko: právě pod hledisko umění. Její cíle nejsou nikdy snad psychologické nebo historické, nýbrž vždy jen umělecko-vědecké. Před námi stojí úhrnný jev umění; k obecné vědě o umění náleží celý okruh problémů, který vyplývá z obecného faktu umění. Odtud vyrůstá jí cíl a směr bádání. Hodnota umění není jen estetická a nemůže tedy býti vyčerpána obecnou estetikou. Základní problémy umění nejsou čistě estetické problémy, a přiměřená dispozice studia zde není estetická.²⁴⁷ Dle Hamanna obecná věda o umění uchopuje pojmově specifická fakta umělecká a uvádí je v systém. Mají-li býti umělecká fakta vůbec exaktně popsána, musejí býti nejprve ve své zvláštnosti poznána a pojmově uchopena. Ježto však umělecké obsahy mohou míti význam náboženský, etický nebo estetický, nemají se směřovati estetika a věda o umění.²⁴⁸ Estetický moment, míní Dessoir, nevyčerpává obsah a účel umění. Je proto povinností obecné vědy o umění učiniti velkému faktu umění zadost ve všech ohledech. Estetika nemůže tento úkol splnit.²⁴⁹ Směřuje estetika k tomu, táže se Aloys Fischer, aby nebyla ničím jiným než vědou o podstatě, původu, příčinách, účincích a účelech umění? Jsou všechny otázky úplné teorie umění estetické otázky? Zajisté ne. I k přírodě má člověk vztah estetického hodnocení, a tedy teorie umění není celou estetikou. Ale také ne všechny problémy teorie umění jsou estetické problémy. Tak např. úvaha o příčinách umění vede nás k otázkám po umělci, jeho géniu, osobnosti atd., kteréžto otázky pocítujeme jako mimoestetické. Tedy teorie umění si klade psychologické a axiologické otázky, jež nemají co dělati s estetickým problémem podstatného obsahu ideje krásy. Estetika není teorií umění, ježto přihlíží k širšímu okruhu faktů a k užšímu okruhu problémů.²⁵⁰

Není ovšem pochyby, že existují vzhledem k umění otázky, jež nejsou estetické; je možno přidělití je jistému okruhu vědomostí, pojených jednotou interesu. Vedle toho však jsou

kladeny na umění otázky estetické; jsou to předmětné otázky, které se táží „co“, a nikoliv „odkud“ a „k čemu“. Má snad „obecná věda o umění“ zahrnouti ty i ony, a jak je může uvést v jeden plán?

V tom se fakticky tříští názory o proponované vědě.

1. Dessoirova obecná věda o umění zahrnuje vedle studia sama umění (hudby a mimiky, literatury a umění výtvarných) také tvoření umělce, vznik a rozdělení umění a jeho duchovou, společenskou a mravní funkci. Utitz chystá se (v druhém dílu své obšírné práce) pojednávat předně o typech uměleckého požitku a typech umění a o tvoření umělce, a za druhé o původu umění, zákonitosti jeho vývoje, jeho hodnotě a jeho postavení v úhrnu kulturního celku. Aloys Fischer připisuje teorii umění otázky o podstatě, původu, příčinách, účincích a účelech umění. — To jsou ovšem problémy mimoestetické, jež nejsou zahrnutelný ani pod estetický subjektivism, ani pod objektivism; problémy především kulturní, sociologické, axiologické atd; v celku filozofie umění; oprávněný pokus vřaditi umění do kontextu světového názoru; nikoli však zvláštní odborná věda.

2. Jsou však jiné předměty připisované oné vědě. Schmarsow považuje ji za vědu sice orientovanou psychologicky, ale fakticky ji provozuje jako studium obecných předmětů uměleckých (jako: symetrie, proporcionalita, rytmus, polychromie, kolorism, tektonika, monumentalita, stavba centrální a longitudinální, monumentální plastika, reliéf atd.²⁵¹). Dle Wulffa systematická věda o umění má svůj zvláštní úkol v tom, zjistiti (objektivní) fakty, ze kterých plynou jisté zákonité estetické účinky. Zkoumá-li tato věda na uměleckém díle objektivní příčiny oněch účinků, hledí estetika založiti souvislosti těch účinků v celkovém duševním dění. Táže-li se věda o umění spíše tvořícího umělce, táže se estetika bezprostředně poživitele, a sice cestou deskriptivní psychologické analýzy.²⁵² Hamann připisuje vědě o umění úkol uchopiti pojmově umělecké obsahy, jaké jsou míněny např. v termínech: malířské, klasické, monumentální, melodické, poetické, lyrické, dramatické atd. Dle Dessoirova pozdějšího mínění studuje obecná věda o umění strukturu objektu pode dvojitým hlediskem: že povstal z uměleckého chtění a je určen pro umělecký požitek; tato nauka o struktuře vychází z celku, jehož členění sleduje a jehož jednotu nalézá ve funkcionálním řádu spojovacích hodnot.²⁵³

Zde všude jedná se o estetické studium předmětu, o estetický objektivism. Jenomže je tu proponován v jakési systematice a obecnosti; není zde předmětem určitá socha nebo určité umění, nýbrž monumentalita vůbec; plastika vůbec, umění vůbec. Nicméně co víme o

„plastice vůbec“, víme jen z estetického pozorování jednotlivých děl. Ale obecnost není ani cílem, nezáleží nám na tom, abychom všechny sochy subsumovali pod obecné pojmy „plastiky vůbec“, nýbrž abychom každou z nich uchopili v její singulární povaze. Estetické pojmy a obecné poznatky jsou jenom prostředky nekonečného poznání diferenciálního. Tento prostředek činí obecná věda o umění svým cílem; stejnou měrou se oddaluje od skutečného estetického objektivismu. Takto je moderní specializovanou náhradou toho, co staré systematické estetiky zahrnovaly v oddíle „druhově krásna“; co třeba Durdík rozváděl v paragrafech „krásno rozměrné, krásno čárové, temnosvit, krásno barvové, krásno tvarebné, časomíra, zvuk vůbec, harmonie a melodie, lyrika, epika a dramatika“ atd. atd.²⁵⁴

Přitom i pod novým jménem hrozí staré vady: buď úplná abstraktnost, a tím i ztráta estetické reality; nebo naopak dogmaticnost; tak třeba „plastika vůbec“ se mimovolně zúží v „pravou“ nebo „správnou“ plastiku, od níž odchylky znamenají tolikéž poklesků proti dokonalosti.

Postulát vědy o umění je oprávněný a nutný; jenom touha po „vůbec“ by měla být opuštěna tam, kde se jedná o empirickou nauku. Má být poznáno umění, to jest všechna umělecká díla, a nikoliv „umění vůbec“; to právě je svéráz estetického objektivismu, jehož se „obecná věda o umění“ může zříci jen k vlastní škodě a se ztrátou bezpečné metodické orientace.

Objektivní estetika

Objektivní estetika tedy je teoretické studium uměleckých děl přihlížející k jejich estetické, individuální, skutečné povaze. Podle toho každá kritika dosahující čiře teoretické úrovně, všechny formální analýzy a monografické studie uměleckých děl náležejí do objektivní estetiky.²⁵⁵ Práce zde vykonané je nepřehlédnutelné množství; nesmírně mnoho z ní denně zaniká, je zkonsumováno intereselem okamžiku; jen časem historie si vzpomene, že i kritika umění má svou historii.

Tedy první úkol vsutku vědecké objektivní estetiky jest zakládati fond trvalých nebo kontinuitního zpracování schopných poznatků o uměleckých dílech; to znamená dojiti odborného sebevědomí, důvěry ve stálý naukový postup, přesvědčení o tom, že i zde, jako všude jinde, je dosažitelná vždy úplnější pravda cestou spolupráce a ustavičného pokroku.

Jak by tato nauka vypadala, zda by byla systematická nebo mnohonásob specializovaná, zda by sestávala z jednotlivých poznatků o jednotlivých uměleckých dílech, nebo byla obecnou teorií těchto poznatků, o tom je zbytečno uvažovati; je to věcí vývoje a skutečné práce. Prozatím stačí, že vskutku existuje, roste a upevňuje se směr a metoda myšlení, jež je základem každé vědecké a estetické nauky o umění.

Nic nebylo nutno popřít z předpokladů subjektivismu. Ale jako všude, existuje i v okruhu estetických věcí vzestup od subjektivity k objektivnosti. Jeho směr je udán ideou estetického předmětu. Tím přestává kontroverze s psychologismem. Psychologie je v právu, přisvojuje-li si studium estetického dojmu a hodnocení. Krása jako zážitek je skutečností psychologickou. Jen estetický objekt uniká psychologii. Ale také nebylo nutno uchýliti se ke skutečnostem mimoestetickým, jako činí hlavně estetika normativní. Krása jako příkaz, jako soud není estetickou realitou; krása nemá co činit s obecnou platností, neboť není soudem. Normativní estetika nejedná ani o kráse objektivní, ani o kráse v zažití; jí jde o člověka sama, jenž i ve věcech krásy má překonati svou relativnost.

Zbývá tedy jiná cesta. Je-li vše, co je nám esteticky bezprostředně dáno, subjektivní, zůstává ještě celý okruh toho, co nám není bezprostředně dáno: soudy popisné a analyzující, kritika a rozumění, a prezentovaný obsah těch intelektuálních činností, estetický předmět. Zde tedy lze založiti estetiku nep psychologickou, jež pracuje nikoliv s dogmatickým nebo naivním předpokladem, nýbrž s metodickým cílem objektivnosti. Tím, že objektivita v estetických problémech není předpokládána, nýbrž naukově hledána, jsou odstraněny noetické potíže, jež posud vázaly každý pokus o vykročení z estetického subjektivismu.

Při tom všem nešlo o založení zbrusu nové vědy, vše-obsáhlé objektivní estetiky, která by činila zbytečným každé jiné zpracování estetických problémů. Věda zde míněná existuje, byť v seberoztříštěnější formě; její poznatkový výtěžek může sám dokazovati její objektivnost i její hranice; zde šlo spíše jen o to, ukázati faktický vzestup od estetické subjektivnosti k estetickému objektivismu, jenž je schopen nekonečného rozvíjení.

V umění samotném není pokroku; nemůžeme se honositi, že naše umění je lepší a hodnotnější než umění před sto nebo tisíci lety; je jenom jiné. Ale ani subjektivní estetický život nestává se v době vyšším a vyspělejším, spíše naopak. Jediné pokrokuschopné ve věcech krásy je rozumění; samo jsouc moderního data, stává se stále méně naivním a méně povšechným; formální analýzy nabývají jemnosti a určitosti, kritéria se množí a zostřují, poznatky jsou postupně podrobnější i soustavnější. Nejspíše je to viděti tam, kde dosud jedině kritika umění

byla pěstována vědecky, totiž v moderní historii umění. Tento fakt vývoje je nejlepším potvrzením obecných položek naší práce. —

POZNÁMKY

1. Segal: Beiträge, 54—86. Lagnier de Bancel: L'esthétique expér., 156.
2. Segal: I.e. 86. Srov. Ziehen: Über experim. Ästhetik, 20—23.
3. Srov. Lalo: L'esthétique expér., 202.
4. Dessoir: Ästhetik u. allg. Kunstwiss., 154.
5. M. Schlick: Das Grundproblem der Ästh., 102—132. Proti tomu srov. Külpe: Der gegenwärtige Stand der exper. Ästh.
6. Kant: Kritik der Urteilskraft, 44.
7. Liebmann: Gedanken u. Tatsachen, 268.
8. Lotze: Über den Begriff, 83.
9. Siebeck: Ästh. Anschauung, 7n.
10. Tumarkinová: Ästh. Ideal, 167.
11. Segal: Psycholog, u. normat. Ästh., 3.
12. Karl Lange: Sinnesgenüsse, 99.
13. Witasek: Grundzüge der allg. Ästh., 22.
14. Shaweross: Association, 78.
15. Jul. Eisler: Zur Erkenntnistheorie der ästh. Kritik. Beil. zum Jahresbericht der Phil. Gesell. zu Wien, 1902.
16. Srov. Schasler: Krit. Geschichte, Buch II. Stein: Die Entstehung der n. Ästh. II. Abschn. 3. Kap., III. Abschn. 1—3. Kap.

17. Külpe: Üb. den assoz. Faktor, 183. Lipps: Ästhetik, Kult, der Gegenw., 349.
18. H. R. Marshall: The Field of Aesth., 358.
19. Karl Lange: Sinnesgenüsse, 100.
20. Spitzer: H. Hettners kunstphil. Anfänge, 311.
21. Külpe: Einl. in die Phil., II. vyd. 1898. Srov. Groos: Ästhetik, 138.
22. Hirn: Study of Art, 514.
23. Hostinský: Herbart's Ästhetik, 20.
24. Fechner: Vorschule, 5.
25. Sully: Art and Psychology, 471.
26. Volkelt: System der Ästh., 3.
27. Volkelt: System der Ästh., 40n; srov. id. Ästh. Beseelung, 178.
28. Segal: Beiträge, 71.
29. Allesch: Das Verhältnis der Ä., 503.
30. Srov. Meumann: Die Grenzen, 150, 168.
31. Bosanquet: On the Nature of ae. Emotion, 155.
32. Croce: Estetika, 3-35. Srov. H. Wirtz: Die Aktivität im ä. Verhalten., 403-405, 553.
33. Bosanquet, I.c. 154.
34. Meumann: System der Ä., 7.
35. Séailles: Essai sur le génie, VII.
36. H. Sturt: Art and Personality, 291. Srov. E. Major: Die Notwendigkeit einer Ä. vom Standpunkte der Produktivität.
37. Nejedlý, diskuse, v Bericht, 428. Krize estetiky, 46—47.
38. Lze poznamenati aspoň tolik: Předpokladem studia uměleckého tvoření jest, že můžeme s jistotou rozeznati umělecké tvoření od neuměleckého a rovněž estetickou tvořivost od

estetické nemohoucnosti; a to nemůžeme poznati než na objektivních výsledcích tvoření, na uměleckých dílech. Tím jsou předpokládána objektivně estetická kritéria.

39. Srov. Basch: Die Objektivität, 85: „Co pak je v umění objektivní? Duše umělce, jeho génius, jeho tvořivá síla, která se ztělesňuje v jeho výtvorech.“

40. Paul Hofmann: Das Komische, 464.

41. Srov. Waldemar Conrad: Der ä. Gegenstand, 74: „Fenomenologický popis záleží v tom, že si předmět, mně nejprve nejasně a neurčitě ve víceméně prázdném ‚mínění‘ tanoucí před očima, ‚přibližuji‘ a sice si přivádím postupně jednu jeho stránku po druhé k adekvátnímu názoru a na tom zakládám popis jeho jednotlivých podstatných vlastností, jenž tedy vrcholí v evidentních soudech.“ Srov. dále Hamann: Zur Begründung der Ästhetik, 115, 123, 127.

42. Fechner: Vorschule, 74.

43. Müller-Freienfels: Die assoziat. Fakt., 90—91.

44. Külpe: Üb. den assoz. Faktor, 165.

45. Je „bezhraničná“. Srov. O. Schiller: Bericht, 127, 132.

46. Meumann: Ä. der Gegenw., 23.

47. Külpe: Üb. den assoz. Faktor, 170.

48. Showeross: Association, 80-81.

49. Laurilla: Die assoz. Faktoren, 200.

50. Allesch: Üb. das Verhältnis, 520n. Id.: Üb. adäq. ä. Anschauung, 601—602. Srov. dále Hamann: Zur Begründung der Ästhetik, 128: „Für Ästhetik ... scheiden in der Begriffsbestimmung ihrer Gebilde und Gegenstände alle die Assoziationen aus, die nicht zur Einheit des Gegenstandes mit dem gegebenen Sinnesbild verknüpft werden.“

51. Srov. hl. Dewey: The Influence, 259.

52. Guyau: Les problèmes, 77.

53. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst, I, 6, 11 aj. Pod. B. Kern: Grundprobleme, 15, 17.

54. Jerusalem: Einleitung, 109.
55. Srov. hl. K. Groos: Das ästh. Miterleben. V. Lee: Essais d'esthétique. Id.: Weiteres über Einfühlung. E. D. Puffer: Studies in Symmetry.
56. Stratton: Eye-Movements, 355—356.
57. Christiansen: Philosophie der Kunst, 50.
58. Schmied-Kowarzik: Intuition, 135.
59. Külpe: Üb. den assoz. Faktor, 155.
60. Witasek: Allgem. Ästh., 181, 214.
61. Witasek: Wert u. Schönheit, 171.
62. Ebbinghaus: Grundzüge der Psychol., II. 614.
63. Utitz: Funktionfreuden, 143n. Id.: Kunstwissensch. I. 95.
64. Lipps: Grundlegung der Ästh., I. 140, 156.
65. Lipps: Ästh. v Kult. d. Gegenwart, 369.
66. Groos: Einleitung in die Ästh., 164, 174.
67. Döring: Die Methode, 340.
68. Müller-Freienfels: Zur Begriffsbestimmung, 276.
69. Id.: Psychologie der Kunst, I. 163. Id.: Zur Theorie, 96—99.
70. K. V. Stein: Vorlesungen, 5.
71. Dessoir: Ästh. u. allg. Kunstwiss., 76.
72. Pokus o vyrovnání obou teorií podnikl Müller-Freienfels tím, že kontemplativní požívání přiřkl psychologickému typu „diváků“, kdežto funkcionální zažití typu afektivních „spoluhráčů“. Psych, der K., 166—167. Groos nalézá i u téhož poživitele buď aktivní spolucítění, nebo pasivnější nazírání, podle povahy požívaného předmětu. Ästhetik, 156n.
73. Geiger: Der ästh. Genuss, 648.

74. Srov. Lipps: Zur „ästh. Mechanik“, in: Ästh. Faktoren der Raumschauung, 6.
75. Srov. hlavně Lipps: Grundlegung der Ästh., 96—223. Volkelt: System der Ästh., 156—300. Id.: Symbolbegriff, 106.
76. Lipps: Ästh. Einfühlung, 437. Volkelt: Zur Psychologie, 164.
77. Srov. Geiger: Stimmungsfühlung, 36.
78. Srov. Aug. Döring: Üb. Einfühlung. Th. A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie. Meumann: Ästh. der Gegenw., 68 -77. Lalo: Les sentiments est., 51 — 102. Dessoir: Ästh. u. allg. K. 187—190. Worringen Abstraktion u. Einfühlung.
79. P. Stern: Assoziation u. Einfühlung, 59n. Die Theorie, 195, 201.
80. Wundt: Physiol. Psych. III, 175n; Völkerpsychologie, III. (Kunst), 73.
81. Geiger: Stimmungseinfühlung, 29—40. Geiger: Das Bewusstsein von Gefühlen, 130—162.
82. Geiger: Der Genuss, str. 613: „Požitek je vždy můj požitek, ne prostě požitek ode mne uchopený.“ Srov. dále Werner: Begründung, 410.
83. Srov. Geiger: Stimmungseinfühlung, 37—40.
84. Basch: Les grands courants, 34.
85. Srov. hl. Schopenhauer: Die Welt als Wille, III. Bd., § 34, 176-177, § 38, atd.
86. Witasek: Zur Psychol. der ä Einfühlung, 7, 30. Srov. dále Werner: Zur Begründung: „Estetické city jsou představené city a nálady, jež náležejí jinému, představenému subjektu.“ 408, 499—501.
87. Meumann: Ä. d. Gegenw. 90.
88. E. v. Hartmann: Grundriss, 19. Srov. Geiger: Ästh. Scheingefühle, 193.
89. Uitz: Ästh. u. allgem. Kunstwiss., 341—342.
90. Külpe: Üb. den gegenw. Stand, 50.
91. E. v. Ritoók: Zur Analyse, 541. Dessoir: Ästh. u. allg. Kunstwiss., 156. Dessoir: Beiträge zur Ä., III. 76n.

92. Dessoir: Über das Beschreiben von Bildern, 441—442, 453—458.
93. V tom také se odlišuje od fenomenologického popisu, v němž Hamann vidí metodu estetiky. (Zur Begründung der Ä., 123.)
94. Dessoir: Anschauung u. Beschreibung, 51n., 64—65.
95. Kant, I.c., 43 (I.1, § 1).
96. Kulke: Kritik der Philosophie des Schönen, 324—327.
97. Max Raphael: Die Wertung des Kunstwerkes, 85.
98. H. Heimsoeth: Die Objektfrage, 321.
99. Hostinský: Herbart's Ästhetik, 11, 39.
100. Zimmermann: Zur Philosophie, 260. Srov. Durdík: Všeob. estetika, 21.
101. Heimsoeth, I.c., 324—325.
102. Wallaschek: Subjektives Kunstgefühl u. objektives Kunsturteil, 163-164.
103. Ibid., 168.
104. E. Landmann-Kalischer: Über den Erkenntniswert ä. Urteile, 273—278. Srov. Roussel-Depierre: L'idéal esthétique, 72—73.
105. Landmann-Kalischer, I.c., 264.
106. W. Kinkel: Beiträge zur Ästh. des reinen Gefühls, 303.
107. Zimmermann: Geschichte der Ästhetik, 617—618.
108. Müller-Freienfels: Das Urteil in der Kunst, 321.
109. Lalo: Sentiments esthétiques.
110. Lalo: Introduction à l'esthétique, 336.
111. Landmann-Kalischer, I.c., 321.
112. Corwegh v Z.f.Ä., VII, 467.
113. Ohmann: Die Geltung des ä. Urteils, 107, 130.

114. Meumann: System der Ästh., 116.
115. Schubert-Soldern: Grundfragen der Ästh., 357—358. Srov. dále Durdík, Všeobecná estetika, 628: „K dílu uměleckému máme přistupovat s myslí nepodjatou a zrovna zapomenout na vše, co v pouhém výtvoru samém obsaženo není, máme pojímati jej bez ohledu ke skutečnosti co pouhý o sobě stojící obraz,... sebe uvést v stav čisté kontemplace, kde subjekt je nulou, — pak estetický dodatek dostavuje se bezděčně, ano nutně.“ Ibid., 21: „V dokonaném představování záliba je nutná a soud estetický samozřejmý.“
116. Deri, I.c., 257-258.
117. Ohmann, I.c., 108-109.
118. Everth, recenze v Z.f.Ä., IX. 254n. Srov. Meumann, I.c. 116.
119. Kant, I.c., I. § 8, 58-60.
120. Windelband: Präludien, 31-32, 38, 45—47, 144, 254-255, 300. Srov. dále Cohn: Allgem. Ästhetik, 3n., a Psychol. oder krit. Begründung der Ä., 150n.
121. Sobeski: Uzasadnienie, 95n.
122. Ohmann, I.c., 9.
123. Windelband, I.c., 313, 348.
124. Kroner: Über ästh. u. log. Allgemeingültigkeit, I, 262, 265.
125. Kroner, I.c. I. 261, II. 252.
126. Cohn: Allgem. Ä., 41, Cohn: Psychol. oder krit. Begründung, § 3. Kroner, I.c I, 263. Windelband, I.c. 300.
127. Heimsoeth, I.c., 332.
128. Chr. v. Kreibitz: System der Werttheorie, 53.
129. Meinong: Gegen den Psychologismus, 4—5.
130. Croce: Werturteil, 75.
131. Pflaum, I.c., 435n.

132. Lotze: Grundzüge der Ästh., 10. Id.: Über Bedingungen etc., 85n. Lasson: Wertbegriff in der Ästh., 158, 159.
133. Meinong: Gegen den Psychologismus, 10—12.
134. Landmann-Kalischer: Üb. den Erkenntniswert, 273—281.
135. Bernheimer: Kunstwissenschaft, 171.
136. B. Kern: Grundfragen, 25—26.
137. Lipps: Grundlegung der Ästh., 157.
138. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst, 151. Id.: Begriffsbestimmung, 253n.
139. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst, 165—167.
140. Ibid., 170-171.
141. Christiansen: Philosophie der Kunst, 34.
142. Ch. Lalo, Programm, 121.
143. Id.: Introduction à l'esthét, 327.
144. Ibid., 335-338.
145. J. Kl. Kreibitz: Über den Begriff des obj. Wertes, 163—164. Místo ideálního subjektu klade Anna Tumarkinová „ideelní já“, „das, was an allgemeinen Menschenanlagen in mir liegt“. Ästh. Ideal u. ethische Norm, 170.
146. Windelband: Präludien, 39—47.
147. Windelband: Einleitung, 259.
148. Id.: Präludien, 312.
149. Somló: Wertproblem, 141—142.
150. Ibid.
151. Münsterberg: Philosophie der Werte, 55, 59. Id.: Grundzüge der Psychologie, 146—147.
152. Rickert: Vom Begriff der Philosophie, 17.

153. Christiansen, I.c. 20—40.
154. Schlesinger: Der Begriff des Ideals, III. 330.
155. Míním zde Goncourty.
156. Wölfflin: Klasické umění. Strzygowski: Das Werden der Barockkunst.
157. Srov. Christiansen, I.c. 50.
158. Laurilla: Zur Theorie der ä. Gefühle, 504—526.
159. Hruban: Úvod do estetiky, 45.
160. Witasek: Über ä. Objektivität, 4—5.
161. Landmann-Kalischer: Zur Analyse der ä. Contemplation.
162. Srov. J. M. Baldwin: La Memoire affective et l'Art, 456: „Je suis prêt á soutenir que l'union des facteurs objectifs et subjectifs dans l'imagination esthétique ne laisse subsister aucun dualisme entre l'objet externe et l'expérience esthétique que nous avons de cet objet.“
163. Geiger: Der ä. Genuss, 609, 630n.
164. Geiger: Der ä. Genuss, 611—617.
165. Witasek: Über ästh. Objektivität.
166. L.c. 35—48.
167. L.c. 2.
168. Srov. Meinong: Über Gegenstandstheorie.
169. L.c, 46—47, pozn. 2.
170. Worringer: Formprobleme der Gotik, 2. Th. A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie, 543, 546—551.
171. Srov. Hamann: Bericht, 107—108: „Tatbestand“ v protivě k „Ding“.
172. Dessoir: Ästhetik u. allgem. Kunstwiss., 60.
173. Id.: Objektivismus in der Ästh., 3.

174. Id.: Bericht, 43.
175. Dessoir: Objektivismus, 9—11.
176. W. Dohrn: Künstler. Darstellung, 1—5, 9—11.
177. Dohrn, I.c., 18-20.
178. Jul. Schultz: Naturschönheit u. Kunstschönheit, 211, 213.
179. Šlejhar: Cvrček mého krbu, Květy XXXIV, 140-141.
180. Sobeski: Uzasadnienie, 14—24. Srov. L. Arréat: L'art et psychologie individuelle, 44—47.
181. Konrad Lange: Wesen der Kunst, 527—572.
182. Cohen: Ästh. des reinen Gefühls, I. 53—54, 279, 178—192.
183. Utitz: Grundlegung, 154—157.
184. Ch. Lalo: Introduction a l'esthetique, 77, 94, 128, 133, 139, 146-147.
185. Podle Meumanna esteticky požíváme přírodu buď podle analogie uměleckého díla, nebo v jednotlivých kvalitách jako při estetickém experimentu, nikoli však vcelku a výslovně jako přírodu.
186. Meumann: System der Ästh., 109—115.
187. Srov. Lalo: Sentiments esth., III. 185—238.
188. Utitz: Grundlegung, 151, 170-171.
189. Cohn: Psychol. oder krit. Begründung, 159. Srov. Leop. Ziegler: Über das Verhältnis, 96—101: Krása přírody spočívá na subjektivním, náladovém citu (zuständliches Gefühl), krása umění na předmětném pozorování; ona je „Zustandseinheit“, tato je „Gegenstandseinheit“.
190. Baer: Grundriss, 39—40.
191. Protože každé udání zevní příčiny, např. Semperova teorie, že umělecké dílo je podmíněno materiálem, vlastně metabasis eis allo genos znamená přejítí na jiné,

mimoestetické pole. Estetická metoda se může ptát: jak je zde materiál esteticky využit? s jakým uměleckým pochopením je přiveden k výrazu? — což ostatně se více přimyká ke skutečnosti. — Albert Fischer, 379—397.

192. Bergson: Essai sur le rire. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, III. Bd. Guyau: Les problèmes.

193. Christiansen, I.c., 233—254.

194. Srov. Lehmann: Die Ziele u. Schranken der modernen Poetik. 366. Flemming: Bericht, 375.

195. Christiansen, I.c., 182—183: „Umělec stvořil dílo, aby sám sobě něco zjevil. Neboť neleželo v něm tak, že by je mohl uchopit jako celek; nýbrž z rozptýlených hodin se umělec sbírá v obraze;... teprve v práci na díle se dílo vyplňuje a zaokrouhluje. Předtím nebylo v umělci hodiny, jež by hotově obsahovala, co umělecké dílo zjevuje.“

196. Dessoir: Ästh. u. allg. Kunstwiss., 4.

197. Hamann: Ästhetik.

198. Utitz: Grundlegung, 38.

199. Utitz: Bericht, 106.

200. Utitz: Ausseräst. Faktoren, 619—631.

201. Id.: Grundlegung, 64—65.

202. Srov. Everth, cit. v Grundlegung, 20.

203. Srov. Utitz: Grundlegung: „Ein Verhalten wird darum noch nicht ausserästhetisch, weil an sich ausserästhetische Faktoren in den Komplex eingehen;... sie müssen sich nur der gesamten Geisteshaltung einfügen.“

204. Utitz: Ausseräst. Faktoren, 625.

205. Hamann: Ästhetik, 13—14.

206. Schmid: Sechs Betrachtungen, 47, 51.

207. Cohn: Autonomie der Kunst, 93—94.

208. Strzygowski: Der Wandel der Kunstgeschichte, 6.
209. Wölfflin: Klasické umění, IX.
210. Eichner: Das Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte, 169-217.
211. Wickhoff: Römische Kunst, 56n. Riegl: Entstehung der Barockkunst, 32n. Id.: Spätromische Kunstindustrie, 46n.
212. Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft.
213. Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte, 235—237.
214. Max Dvořák: Methodische Erfordernisse etc., 934, 959.
215. Tietze, I.c., 372: „Das ästhetische Verhältnis macht überhaupt erst das historische Verstandnis möglich.“
216. Tietze, I.c., 239.
217. Tietze, I.c., 181 — 182.
218. Tietze, I.c., 464.
219. Dvořák, I.c., 933.
220. Tietze, I.c., 2—3, 107.
221. Dessoir: Bericht, 44.
222. Hamann: Bericht, 108. Strzygowski, I.c. 6.
223. Tietze, I.c., 174.
224. Tietze, I.c., 18n. Dvořák, I.c., 934.
225. Dvořák, I.c., 935, pozn.
226. Hoerner: Die Anfänge, 215.
227. Tietze, I.c., 30.
228. Srov. Wickhoff: Abhandlungen, 91, 454.
229. Frischeisen-Köhler: W. Dilthey als Philosoph, 52—56.

230. Justi: Velázquez, 124.
231. Guyau: L'art au point de vue sociologique, předml. Alfred Fouillés, 4.
232. Taine: Filozofie umění.
233. Grosse: Anfänge der Kunst, 299.
234. Hausenstein: Der nackte Mensch, 21.
235. Cohn: Das Problem der Kunstgeschichte, 1078—1082.
236. Jak. Burckhardt: Die Kultur der Renaissance.
237. Justi: Velázquez, 10.
238. Hamann, recenze, 139.
239. Hildebrand: Das Problem der Form, passim. Riehl: Bemerkungen I. 285—306.
Waetzold: Zum Problem., 126.
240. Fiedler: Schrifte üb. Kunst, 187, 364, 52.
241. Cornelius: Zur Ansichtsforderung, 266.
242. Britsch: Begriff des künstler. Tatbestandes, 309—310: „Theoriebildung über
Geschichtssinnerlebnisse,... Erkenntnis über Geschichtssinnerlebnisse.“
243. Corwegh: Ästh. Grundfragen, 198—205.
244. Britsch, I.c., 311.
245. Srov. Wickhoff: Abhandlungen, 233.
246. Utitz: Ästhetik u. allgem. Kunstwiss., 103.
247. Utitz: Grundlegung, 9—12, 39.
248. Hamann: Allg. Kunstwissenschaft, 108.
249. Dessoir: Ästhetik u. allgem. Kunstwiss., 4—5.
250. Aloys Fischer: Ästhetik u. Kunstwiss., 106—115.
251. Schmarsow: Kunstwissenschaft u. Völkerpsychologie, 322.

252. Wulff: Grundsätzliches, 561.

253. Dessoir, Bericht, 54.

254. Durdík: Všeobecná estetika, kn. II.

255. Srov. Nejedlý: Krize estetiky, 78: „Kdo porozumí umění a osobnosti J. S. Bacha, ten může o sobě říci, že je odborně vzdělán v estetice hudby.“

LITERATURA

1. Dějiny estetiky

Zd. Nejedlý: Katechismus estetiky, I. Praha 1902.

Max Schasler: Kritische Geschichte der Ästhetik seit Plato bis auf die neueste Zeit. Berlin 1871.

K. Heinrich von Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886.

Rob. Zimmermann: Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft (Ästhetik, I. Teil). Vídeň 1858.

2. Estetika, obecná věda o umění atd.

Gustav von Allesch: Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Zeitschrift für Psychol. u. Physiol. der Sinnesorg., I. Abt., Bd. 54, 1910, 401-536.

Gustav von Allesch: Über adäquate ästhetische Anschauung. Z.f. Ästh. VIII, 601n. (Vereinigung für ästh. Forschung.)

Lucien Arréat: Art et psychologie individuelle. Paříž 1906.

Dr. Hans Baer: Grundriss eines Systems der ästhetischen Entwicklung. Strassburg 1913.

J. Mark Baldwin: La Mémoire affective et l'Art. Revue Philosophique 1909, sv. 67, 449—460.

Victor Basch: Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine. Rev. Phil. 1912, I, sv. 73, 22—43, 167 — 190.

Victor Basch: Die Objektivität des Schönen. Bericht über den I. Kongress für Ästhetik, Stuttgart 1914, 83—90.

H. Bergson: Le rire. Essai sur la signification du comique. 5. vyd. Paříž 1908.

Bernhard Bosanquet: On the Nature of Aesthetic Emotion. Mind, N. S. III.1894, 153—166.

Lucien Bray: Du Beau. Paříž 1902.

Gust. Britsch: Der Begriff des künstlerischen Tatbestandes. Bericht üb. den Kongress für Ästhetik, 1914, 308—313.

Erich Bernheimer: Philosophische Kunstwissenschaft. Beiträge zur Philos. 4. Heidelberg 1913.

Hermann Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls. (System der Philosophie, III. Teil. 2. Bd.) Berlin 1912.

Jonas Cohn: Allgemeine Ästhetik. Lipsko 1901.

Jonas Cohn: Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur. Bericht üb. den Kongress, 1914, 91 — 101.

Jonas Cohn: Psychologische oder kritische Begründung der Ästhetik? Archiv für System. Philos., X. 1904, 131 — 159.

Waldemar Conrad: Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. Zeit. für Ästh. III. (1908), 71-118, 469-511.

Hans Cornelius: Zur Ansichtsforderung in Architektur und Plastik. Bericht, 1914, 266-268.

Robert Corweh: Ästhetische Grundfragen. Ein Versuch zu ihrer Lösung. Arch. f. syst. Phil. XIII. 1907, 186-217.

Robert Corweh: Ist die Wissenschaft des Schönen eine Wissenschaft? Z. f. Ästh. VII. 1911, 465—467. (Vereinigung für ästh. Forschung.)

Benedetto Croce: Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou. Přel. dr. Emil Franke. Světové knihovny sv. 589—590, 614—615. Praha 1907.

Max Deri: Kunstpsychologische Untersuchungen. Z. f. Ästh. VII. 1912, 1-67, 194-265.

Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906.

Max Dessoir: Beiträge zur Ästhetik III. Arch. f. syst. Phil. 1899, V. 69-89, 454-492.

Max Dessoir: Anschauung und Beschreibung. Arch. f. syst. Phil. 1904, X. 20-65.

Max Dessoir: Über das Beschreiben von Bildern. Zeit. f. Ästh. VIII. 1913, 440-461.

Max Dessoir: Objektivismus in der Ästhetik. Zeit. f. Ästh. V. 1910, 1-15.

Max Dessoir: Eröffnungsrede. (Systematik und Geschichte der Künste.) Bericht über den Kongress, 1914, 42—54.

Wolf Dohrn: Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Untersuchungen zur Methode u. Begriffsbildung der Ästhetik mit einer Anwendung auf Goethes Werther. Beiträge zur Ästh. X. Hamburk—Lipsko 1907.

August Döring: Die Methode der Ästhetik. Z. f. Ä. IV. (1909), 321-348.

August Döring: Über Einfühlung. Z. f. Ä. VII. 1912, 568—577. Dr.

Josef Durdík: Všeobecná estetika. Praha 1875.

Erich Everth, recenze v Z. f. Ä. IX. 1914, 254—265.

Gustav Theodor Fechner: Vorschule der Ästhetik. 2. vyd. Lipsko 1897.

Konrad Fiedler: Schriften über Kunst. Lipsko 1896.

Albert Fischer: Die ästhetischen Anschauungen G. Sempers und die moderne psychologische Ästhetik. Arch. f. gesamte Psychologie, II. 1904, 362-422.

Aloys Fischer: Ästhetik und Kunstwissenschaft. Münchner Philos. Abhandlungen, Th. Lipps zu seinem 60. Geburtstag gewidmet von früheren Schülern. Lipsko 1911. 100—124.

W. Flemming, diskuse. Bericht üb. den Kongress für Ästh. 1914, 375-376.

Moritz Geiger: Zum Problem der Stimmungseinfühlung. Z. f. Ästh. VI. 1911. 1-42.

Moritz Geiger: Das Bewusstsein von Gefühlen. Münchner Phil. Abhandlungen. Lipsko 1911, 125—162.

Moritz Geiger: Das Problem der ästhetischen Scheingefühle. Bericht üb. den Kongress, 191 — 194.

Moritz Geiger: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, I. Bd., II. Teil. Halle n/S. 1913.

Karl Groos: Einleitung in die Ästhetik. Giessen 1892.

Karl Groos: Ästhetik. Die Philosophie im Beginn des XX. Jahrhunderts. Festschrift für Kuno Fischer, Heidelberg 1905, 136—174.

Karl Groos: Das ästhetische Miterleben. Z. f. Ä. IV. 1909, 161 — 182.

Ernst Grosse: Die Anfänge der Kunst. Freiburg i. B. 1894.

J. M. Guyau: Les problèmes de l'esthétique contemporaine. 7. vyd. Paříž 1911.

J. M. Guyau: Die Kunst als soziologisches Phänomen. (L'art au point de vue sociologique.) Přel. Paul Frina a dr. Guido Bagier. Philossoziol. Bücherei XXIV. Lipsko 1911.

Richard Hamann: Ästhetik. Aus Natur u. Geisteswelt, sv. 345. Lipsko 1911.

Richard Hamann: Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik. Bericht über den Kongress, 1914, 107—115.

Richard Hamann: Zur Begründung der Ästhetik. Zeit. f. Ästh. X. 1915, 113-160.

Richard Hamann, recenze v Z. f. Ä. VII, 137—141.

Ed. von Hartmann: Grundriss der Ästhetik. (System der Philosophie im Grundriss, Bd. VIII.) Lázň Sachsa 1909.

Wilhelm Hausenstein: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker. Linien einer soziologischen Ästhetik. Mnichov 1913.

Heinz Heimsoeth: Die Objektfrage in der Kantischen Ästhetik. Philos. Abhandlungen H. Cohen zum 70. Geburtstag dargebracht. Berlin 1912, 315-333.

Adolf Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 7—8. vyd., Strassburg 1910.

Yrjö Hirn: The psychological and sociological Study of Art. *Mind*, N. S. 9, 1900, 512-522.

Moriz Hoernes: Die Anfänge der bildenden Kunst. Bericht üb den Kongress, 213—216.

Paul Hofmann: Das Komische und seine Stellung unter den ästhetischen Gegenständen. *Z. f. Ä.* 1914, 457—468.

O. Hostinský: Herbart's Ästhetik, in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt u. erläutert. Hamburk—Lipsko 1891.

Dr. Jaroslav Hruban: Úvod do estetiky. Plzeň 1915.

Broder Christiansen: Philosophie der Kunst. Hanau 1909.

Im. Kant: Kritik der Urteilskraft. Vyd. K. Kehrbach. Lipsko, Universal Bibl. sv. 1027-1030.

Berthold Kern: Einleitung in die Grundfragen der Ästhetik. *Philos. Vorträge*. Berlin 1913.

Walter Kinkel: Beiträge zur Ästhetik des reinen Gefühls. *Philos. Abhandlungen H. Cohen* dargebracht. Berlin 1912, 299—314.

Richard Kroner: Über logische und ästhetische Allgemeingültigkeit. *Z. für Phil, und philos. Kritik*, Bd. 134 (1909), 231-266, Bd. 135 (1910), 10-135, 216-258.

Eduard Kulke: Kritik der Philosophie des Schönen. Vyd. F. S. Krauss. Lipsko 1906.

Oswald Külpe: Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. *Vierteljahrsh. für wissensch. Phil.*, Bd. 23, 1899, 145-180.

Oswlad Külpe: Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik. Bericht üb. den II. Kongress für experimentelle Psychologie in Würzburg. Lipsko 1907.

Charles Lalo: *L'esthétique expérimentale contemporaine*. Paříž 1908.

Charles Lalo: *Les sentiments esthétiques*. Paříž 1910.

Charles Lalo: *Introduction á l'esthétique*. Paříž 1912.

Charles Lalo: Programm einer soziologischen Ästhetik. Bericht üb. den I. Kongress für Ä., 116—121.

Edith Landmann-Kalischer: Über den Erkenntniswert ästhetischer Urteile. Arch. für die gesamte Psych. V. 1905, 263—328.

Edith Landmann-Kalischer: Analyse der ästhetischen Contemplation. Z. f. Psych. u. Physiol. der Sinnesorg. 28, 1902, 199—252.

Carl Lange: Sinnesgenüsse und Kunstgenuss. Beiträge zu einer sensualistischen Kunstlehre. Vyd. Hans Kurella. Grenzfragen des Nerven- u. Seelenlebens XX. Wiesbaden 1903.

Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre. 2. vyd. Berlin 1907.

Largnier des Bancels: L'esthétique expérimentale. L'année psychologique 1900 (VI.), 144-190.

Adolf Lanson: Der Wertbegriff in der Ästhetik. Bericht, 153—159.

Kaarle S. Laurila: Die assoziativen Faktoren des ästhetischen Eindrucks. Bericht, 196—205.

Kaarle S. Laurila: Zur Theorie des ästhetischen Gefühle. Z. f. Ästh. IV. 1909, 489-531.

Vernon Lee: Essais d'esthétique empirique. L'individu devant l'oeuvre d'art. Rev. phil. 1905, 1. 46—60, 133-146.

Vernon Lee: Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben. Z. f. Ä. 1910, V. 145-190.

R. Lehmann: Ziele und Schranken der modernen Poetik. Z. f. Ä. II. 1907, 340—367.

Theodor Lipps: Ästhetik. I. Grundlegung der Ästhetik. Hamburk—Lipsko 1903.

Theodor Lipps: Ästhetische Faktoren der Raumschauung. Hamburk—Lipsko 1901.

Theodor Lipps: Ästhetik, in: Kultur der Gegenwart I., Systematische Philosophie, 349—387. Berlin—Lipsko 1907.

Theodor Lipps: Ästhetische Einfühlung. Z. f. Psych. u. Phys. der S. 22, 1900, 415-450.

Theodor Lipps: Zur „ästhetischen Mechanik“. Z. f. Ästh. I. 1906, 1-29.

- Hermann Lotze: Grundzüge der Ästhetik. Diktate aus den Vorlesungen. Lipsko 1884.
- Hermann Lotze: Über den Begriff der Schönheit. Göttinger Studien 1845, 67-125.
- Hermann Lotze: Über Bedingungen der Kunstschönheit. Göttinger Studien 1847, 73—150.
- Erich Major: Die Notwendigkeit einer Ästhetik vom Standpunkte der Produktivität. Z. f. Ä. VIII. 1913, 579—593.
- H. Rutgers Marshall: The Field of Aesthetics Psychologically Considered. Mind, N. S. I. 1892, 358-378, 453-469. H.
- Rutgers Marshall: Hedonic Aesthetics. Mind, N. S. II. 1893, 15-41.
- Ernst Meumann: Die Grenzen der psychologischen Ästhetik. Philos. Abhandlungen, Max Heinze zum 70. Geburtstage gewidmet von Freunden u. Schülern. Berlin 1906, 146—182.
- Ernst Meumann: Ästhetik der Gegenwart. Wissenschaft u. Bildung sv. 30, 2. vyd. Lipsko 1912.
- Ernst Meumann: System der Ästhetik. Wissenschaft u. Bildung sv. 124. Lipsko 1914.
- Th. A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie. Z. f. Ästh. VII. 1912, 529-567.
- R. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst. Eine Darstellung der Grundzüge. 2 svazky. Lipsko—Berlín 1912.
- R. Müller-Freienfels: Zur Theorie der ästhetischen Elementarerscheinungen. Vierteljsch. f. wissensch. Phil. 32, N. F. 7, 1908, 95-133, 193-236.
- R. Müller-Freienfels: Das Urteil in der Kunst. Arch. f. system. Phil., XV. 1909, 299-336.
- R. Müller-Freienfels: Die assoziativen Faktoren im ästhetischen Geniessen, Z. f. Psych, u. Phys. der Sin. I. Abt., 54, 1909—1910, 71—118.
- R. Müller-Freienfels: Zur Begriffsbestimmung des Ästhetischen und der Kunst. Vierteljsch. f. wiss. Phil. 34, N. F. 9, 1910, 249—291.
- Zd. Nejedlý, diskuse, in: Bericht über den Kongress für Ästh. 427n.
- Zd. Nejedlý: Krize estetiky. Česká kultura I, 1912, 19—23, 42—47, 76-78.

Fritz Ohmann: Die Geltung des ästhetischen Urteils. Prinzipielles üb. die Grundvoraussetzungen literarischer Kritik. Mitteilungen der literaturhistor. Gesellschaft Bonn, 6. roč. 1911, 3—17, 107-130.

Chr. D. Pflaum: Die Aufgabe wissenschaftlicher Ästhetik. Arch. f. syst. Phil. X. 1904, 433-480.

Ethel D. Puffer: Studies in Symmetry. Psychological Review, Supplements 1903, t. IV. 467—539.

Max Raphael: Die Wertung des Kunstwerkes. Deutsche Kunst u. Dekoration, XVIII, 1915, seš. 8, 84—99.

A. Riehl: Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst. Vierteljschr. f. wiss. Phil. I. 1897, sv. 21, 283—306, II., sv. 22, 1898, 96-114.

Emma von Ritoók: Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation. Z. f. Ästh. V. 1910, 356—407, 512-544.

Fr. Roussel-Despierre: L'idéal esthétique. Esquisse d'une Philosophie de la beauté. Paříž 1904.

Gabriel Séailles: Essai sur le génie dans l'art. 2. vyd. Paříž 1897.

Jakob Segal: Psychologische und normative Ästhetik. Z. f. Ästh. II. 1907, 1-24.

Jakob Segal: Beiträge zur experimentellen Ästhetik. I. Über die Wohlgefälligkeit einfacher räumlicher Formen. Arch. f. d. ges. Psychol. VII. 1906, 53-124.

J. Showeross: Association and Aesthetic Perception. Mind, N. S. XIX. 1910, 63-81.

O. Schiller: Das ästhetische Erleben als die einfachste Art des Erlebens von maximaler Intensität. Bericht üb. den Kongress f. Ästh., 124-132.

Moritz Schlick: Das Grundproblem der Ästhetik in entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung. Arch. f. d. ges. Psych. XIV. 1909, 102-132.

August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und im systematischen Zusammenhange dargestellt. Lipsko—Berlin 1905.

August Schmarsow: Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie. Ein Versuch zur Verständigung. Z. f. Ä. II. 1907, 305—339, 469—500.

Walther Schmied-Kowarzik: Intuition als Kern des ästhetischen Erlebens. Bericht üb. den Kongress f. Ästh., 134—143.

Friedr. Ad. Schmid: Sechs Betrachtungen über Möglichkeit und Gegenstand der Philosophie der Kunst. Logos, Bd. V., 33—76.

Rich. v. Schubert-Soldern: Die Grundfragen der Ästhetik unter kritischer Zugrundelegung von Kants Kritik der Urteilskraft. Kantstudien, XIII. 249-274, XIV. 45-61.

Jarlins Schultz: Naturschönheit und Kunstschönheit. Z. f. Ästh. VI. 1911, 211—248.

Hermann Siebeck: Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin 1875.

Michal Sobeski: Uzasadnienie metody objektywnej w estetyce. Krakov 1910.

Paul Stern: Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Beiträge zur Ästh. V. Hamburk—Lipsko 1898.

Paul Stern: Die Theorie der ästhetischen Anschauung und die Assoziation. Z. f. Phil. u. phil. Kritik, 115, 193—203.

K. Heinr. von Stein: Vorlesungen über Ästhetik. Vyd. Dr. F. Poske a R. Huber. Stuttgart 1897.

G. M. Stratton: Eye-Movements and the Aesthetics of Visual Form. Philos. Studien XX. (Festschrift, W. Wundt zum 70. Geburtstage überreicht von seinen Schülern, 1902, II. Teil.), 336—359.

Henry Sturt: Art and Personality, in: Personal Idealism, 228—334. Londýn 1902.

James Sully: Art and Psychology. Mind, I. 1876.

Hippolyt Taine: Filozofie umění. Přel. prof. O. Sýkora. Praha 1913.

Anna Tumarkin: Ästhetisches Ideal und ethische Norm. Z. f. Ästh. II. 1907, 161-173.

Emil Utitz: Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. Halle n/S. 1911.

Emil Utitz: Ausserästhetische Faktoren im Kunstgenuss. Z. f. Ästh. VII. 1912, 619-651.

Emil Utitz: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bericht üb. den Kongress f. Ästh., 102—106.

Emil Utitz: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Jahrbücher der Philosophie I. 1913, 322-364.

Emil Utitz: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, I. Band. Stuttgart 1914.

Johannes Volkelt: System der Ästhetik, I. Bd. Mnichov 1905.

Johannes Volkelt: Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik. Jena 1876.

Johannes Volkelt: Zur Psychologie der ästhetischen Beseelung. Z. f. Phil. u. philos. Kritik, 1913, 161-179.

Richard Wallaschek: Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil. Bericht üb. den Kongress f. Ästh., 163—169.

Alfred Werner: Zur Begründung einer animistischen Ästhetik. Z. f. Ästh. IX. 1914, 392-432, 469-501.

Heinrich Wirtz: Die Aktivität im ästhetischen Verhalten. Z. f. Ästh. VIII. 1913, 403-439, 513-578.

Stephan Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Lipsko 1904.

Stephan Witasek: Wert und Schönheit. Arch. f. syst. Philos. VIII. 1902, 164-193.

Stephan Witasek: Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung. Z. f. Psych, u. Phys. der Sin., 25, 1901, 1—49.

Stephan Witasek: Über ästhetische Objektivität. Sonder-Abdruck aus der Z. f. Phil. u. philos. Krit. 157. Lipsko 1915.

Kazimír Wize: Über den Zusammenhang von Spiel, Kunst und Sprache. Z. f. Ästh. II. 1907, 174-181.

Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stylpsychologie. 3. vyd. Mnichov 1911.

Wilh. Wundt: Völkerpsychologie III. Die Kunst, 2. vyd. Lipsko 1908.

Oskar Wulff: Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft. Z. f. Ästh. IX. 1914, 556—562.

Leopold Ziegler: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Logos I. 95—124.

Theod. Zichen: Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik. Z. f. Ästh. IX. 1914, 16-46.

Robert Zimmermann: Zur Philosophie. Studien und Kritiken. Vídeň 1870.

3. Psychologie

Hermann Ebbinghaus: Grundzüge der Psychologie, I—II. Lipsko 1902 a 1913.

Hugo Münsterberg: Grundzüge der Psychologie, I. Lipsko 1900. Wilh. Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie, III., 6. vyd., 1911.

4. Teorie hodnot, předmětosloví, systematická filozofie atd.

Rudolf Ameseder: Beiträge zur Grundlegung der Gegenstandstheorie. V Untersuchungen zur Gegenstandstheorie u. Psychologie, vyd. Meinong. Lipsko 1904.

Benedetto Croce: Über die sogenannten Wert-Urteile. Logos I. 71-82.

John Dewey: The Influence of Darwin on Philosophy, and other Essays in Contemporary Thought. New York 1910.

Max Frischeisen-Köhler: W. Dilthey als Philosoph. Logos III. 29—58.

W. Jerusalem: Einleitung in die Philosophie. Vídeň—Lipsko 1899.

Chr. v. Kreibig: System der Werttheorie. I. 1897.

Josef Klemens Kreibig: Über den Begriff des „objektiven Wertes“. Arch. f. syst. Phil., N. F. XVIII. 159-166.

Otto Liebmann: Gedanken und Tatsachen, 2. sv., Strassburg 1904.

A. Meinong: Für die Psychologie und gegen den Psychologismus in der allgemeinen Werttheorie. Logos III. (1912), 1—14.

A. Meinong: Über Gegenstandstheorie. Untersuchungen zur Gegenstandstheorie u. Psychologie. Lipsko 1904, 1—50.

Hugo Münsterberg: Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung. Lipsko 1908.

Heinrich Rickert: Vom Begriff der Philosophie. Logos I. (1910), 1-34.

Abraham Schlesinger: Der Begriff des Ideals, III. Arch. f. d. ges. Psychol. XXIX. 1913, 312—384.

Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung (Sämtliche Werke, ed. Globus, Bd. II.).

Felix Somló: Das Wertproblem. Z. f. Phil. u. philos. Kritik, 145, str. 129-158, 146, str. 64-100.

Wilh. Windelband: Präludien. 2. vyd., Tübingen—Lipsko 1903.

Wilh. Windelband: Einleitung in die Philosophie. Tübingen 1914.

5. Dějiny umění

Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance. Ein Versuch, 3. vyd. 2. sv., Lipsko 1877.

Max Dvořák: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlicher Forschung. Die Geisteswissenschaften, I. 1913—1914, seš. 34—35, 932—936, 958—961.

Johannes Eichner: Das Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte. Festschrift für Alois Riegl. Halle n/S. 1914, 167—219.

Carl Justi: Diego Velázquez und sein Jahrhundert. I—II. Bonn 1888.

Alois Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Vydal A. Burda a Max Dvořák. Vídeň 1908.

Alois Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Viedeň 1901.

Josef Strzygowski: Das Werden des Barock bei Raphael und Coreggio, nebst einem Anhang über Rembrandt. Strassburg 1898.

Josef Strzygowski: Der Wandel der Kunstgeschichte. Zeitschr. f. bildende Kunst 50, 1914-1915, 3-11.

Hans Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch. Lipsko 1913.

Franz Wickhoff: Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Schriften II. vyd. M. Dvořák. Berlín 1913.

Franz Wickhoff: Römische Kunst (Die Wiener Genesis). Schriften III., Berlin 1912.

H. Wölfflin: Klasické umění. Úvod do italské renesance. Přel. dle 4. vyd. dr. V. V. Štech. Praha 1912.

W. Worringer: Formprobleme der Gotik. Mnichov 1911.

Jonas Cohn: Das Problem der Kunstgeschichte. Bericht üb. den III. intern. Kongress für Philos., Heidelberg 1909, 1076—1082.

PRAGMATISMUS ČILI FILOZOFIE PRAKTICKÉHO ŽIVOTA

I. Moderní filozofie

Dvěma základním způsobům lidského myšlení: zkušenosti (empirii) a spekulaci, odpovídají dva obecné typy filozofie: předně filozofie empirická čili založená na (smyslové) zkušenosti, na přímém pozorování světa a koneckonců na empirických vědách; za druhé filozofie spekulativní, jež usiluje poznati realitu nezávisle na (subjektivní a smyslové) zkušenosti nebo aspoň dále a dokonaleji, než sahá tato zkušenost, a sice poznati ji čistě rozumem nebo intuitivním, prostou zkušenost předstihujícím zřením.

Ideálem empirického poznání filozofického jsou přírodní vědy, jež pozorují zevní děje a stanoví v nich obecné zákony příčinnosti, — zvláště pak moderní přírodní vědy se svými metodami experimentu a kvantitativního určování. Kritériem pravdy je tu shoda myšlenky se (smyslovou) zkušeností; ve skutečnosti však zkušenost je časově i prostorově příliš omezena a experiment mnohdy zcela neproveditelný, takže takřčené empirické poznání je z převážné části utkáno z hypotéz, jež platí jen potud, pokud případná nová zkušenost jich nevyvrátí. Tak představuje se empirické poznání jako nutně nedokončené, prozatímní a přechodné; zato však může se vykáhati skutečným a neustálým pokrokem.

Ideál spekulativní filozofie není tak jednoduchý; řečeno v krajnostech, je jím na jedné straně poznání matematické, jež nevychází ze zkušenosti, nýbrž z rozumových soudů, a přece dosahuje vět naprosto evidentních a jednou provždy „absolutně“ správných; na druhé straně je tu ideálem tak hluboké a vnitřné, sjednocující pochopení světa s jeho prvními příčinami i posledními účely, že lze je srovnati s náboženskými koncepcemi světa. Spekulativní filozofie je tedy zpravidla racionalistická v metodě a metafyzická ve výsledcích; představuje se obyčejně jako hotový a uzavřený systém, v němž je ujednocen úplný názor na svět. Jelikož smyslová zkušenost je pro spekulativní nauky hrubá, nekompetentní a přechodná, není tu pravda pojímána jako shoda myšlenky se zkušeností, nýbrž jako shoda myšlenky s rozumem, čili metafyzicky jako shoda myšlenky s absolutním rozumem.

Tyto — zde schematicky naznačené — myšlenkové protivy prostupují i moderní filozofií: Na jedné straně pozitivismus, filozofie učenců či spíše filozofie, která chce býti vší mocí a bez

výhrady vědecká; jejím heslem je zkušenost, rozuměj zkušenost laboratoří; vše, co překračuje zkušenost a není žádným způsobem přístupno smyslům, náleží metafyzice a je prostě vyloučeno z vědecké, pozitivní filozofie jakožto nepoznatelno, agnoston: odtud jméno agnosticism. Filozofie musí se opírat o výtěžky věd, ba sama stává se odbornou vědou: psychologii nebo sociologií; a stará svatá trojice filozofických nauk, logika, etika a estetika, nemá jiného východiska než státi se psychologii myšlení, mravů a záliby; tento „psychologismus“ je poslední formou pozitivismu. Úhrnem pozitivism je víra v dostačitelnost vědeckého poznání.

Na druhé straně idealismus nejrůznějšího ražení, badenský nebo marburský, novofichteanism Münsterbergův, hegelianism Bradleyův, Bergsonova intuitivní filozofie, Euckenova filozofie ducha, přechetné vskutku školy a systémy, v nichž hledat společné myšlenky by bylo bez užitku. Všude však uplatňují se odezvy proti přírodovědeckému pojímání světa. Nelze přece, namítá proti pozitivismu třeba heidelberská skupina novo-kantovců, vyložiti celý svět jako příčinné, s mechanickou nutností se rozvíjející přírodní procesy; heroický skutek jeví se nám v jiném, vyšším smyslu nutný než čin bázně: je žádoucí, je hodnotný čili účelově nutný. Filozofie právě má co činiti s hodnotami, jež byly by sníženy, kdyby byly pojaty jako pouhé produkty přírodních nebo psychických podmínek. Zde tedy se filozofie povznáší k poznání bezpodmínečna a ústí v idealistickou metafyziku: potřeby srdce tu rozhodly.

Ale tyto „potřeby srdce“ hrají ve skutečnosti svou roli ve všech velikých soustavách idealistických; není snad ani nutno jíti příliš hluboko, abys pod tkání nej-dovednějších racionelních dedukcí objevil pia desideria duše filozofovy, jeho morální potřeby, úzkost víry, boj o smysl a řád života. Ale to vše je opět jen „zkušenost“: citová ovšem a zcela vnitřná, ale neméně přesvědčivá a v mnohých případech i naléhavější než zkušenost čidel. Tak i metafyzické soustavy, byť nedoznaně, stojí na „zkušenostech“, a celý noetický spor mezi empirismem a idealismem se odsouvá dále: nejde tu o prostý rozpor dvou protilehlých tvrzení, nýbrž o boj dvou zkušeností, o stálý konflikt mezi životem vnějškovým a nitřným. Vskutku jsou tu dva světy, v nichž obou jsou pro člověka krize i nebezpečí, úspěchy i ztráty, v nichž obou jest se mu učit a získávati moudrost; a přece zdá se být osudem myslitelství, že tyto dva světy, v životě intimně protkané, se mu nemohou již set-kati: v přebroušené protivě, pozitivistovi je nitro epifenomémem hmoty a článkem přírodního dění, kdežto idealistovi není zevní svět ničím než fenomémem, pouhým zdajem a příroda jen odrazem ducha.

Kdyby nějaký meziplanetární obyvatel jednou za lidský věk přicházel na naši zem, aby se podíval, co se děje s člověkem, našel by tu v poslední době starý spor mezi empirismem a racionalismem nejen nedobojován, nýbrž i přihrocen. Na jedné straně empirické vědy pokračují na své vzestupné dráze, sledovány nadějemi a důvěrou až slepou; na druhé straně porůznu a stále hlasitěji se ozývá volání po veliké metafyzické filozofii, která by ukojila lidskou touhu po duchové volnosti, po neomezeném rozletu víry a poznání. Tu takovému hostovi z dálky by se zdálo, že ve filozofickém myšlení přes všechny nové systémy a diskuse se nestal vlastně žádný obrat, žádná hlubší vnitřní změna, která by odsunula spornou situaci odedávna přejímanou; vskutku se tomu tak zdá, a přece ten dojem by byl v jistém smyslu falešný.

II. Moderní skepse

Jsou dva fakty, které skutečně pozměňují duševní stav naší doby. První z nich je relativism v oblasti věd; druhý, snad důležitější, se týká blíže filozofie samotné.

V oblasti věd ukázala takřečená kritika věd, že vše, co je ve vědě přijímáno jako „pravda“, tedy zákony, hypotézy, teorie, definice atd. nevystihují skutečnosti přírodního dění, nýbrž že jsou to jen lidské, člověku pohodlné, „úsporné“ způsoby, jak formulovati a zjednodušiti zkušenosti. Vědecké myšlení není tedy obrazem reality, ba ani se neshoduje se zkušeností, nýbrž účelně ji zjednodušuje; je-li možno vyjádřiti „fakta“ jinak a účelněji, než činíme my, je tato formulace „pravdivější“ a vědecktější. — Tato kritika věd není bořivá, nemění ničeho na našem obraze světa; a přece, jak vzdáleni jsme tu vši naivní důvěry ve vědu, onoho spoléhání, jež čekalo, že věda a jenom věda definitivně odpoví na velké otázky bytí! Tato autokritika ve vědách je tím pozoruhodnější, že nevznikla v době, kdy by vědecká práce bezradně ochabovala, že naopak se zrodila v období nebývalého vědeckého rozmachu; není vskutku znehodnocením vědecké práce, a přece je změnou hodnot: věda neslibuje už podati podstatného poznání světa, nýbrž jen zpracování zkušenosti v určitém a omezeném smyslu.

Druhá skutečnost, snad málo ceněná u filozofů-odborníků, je nepopulárnost filozofie. Snad je tu zčásti vinna nadprodukce idejí; větší vinu jest snad přičísti příliš univerzitnímu, akademickému rázu a usmrcující terminologii většiny filozofických soustav. Pravá příčina je však jinde, v tom, že svět mimo zdi kol se pramálo, méně než kdy v dějinách, stará o

filozofické myšlenky; skutkem prostě je, že moderní člověk je zpravidla afilozofický. Jednak lze tu ovšem žalovati na nevzdělanost a netečnost; ale fakt je hlubší a vážnější. Sám způsob života nutí dnešního člověka býti trvale ve střehu a odkázán na sebe; sama historie dnešku připravuje mu stálá zklamání v heslech, důvěrách a očekávání; jeho přirozený stav je empirická skepse. Doktrinální empirism i idealizující racionalism jsou stejně cizí tomuto duševnímu stavu; jediným vodítkem je tu „vlastní“, totiž osobní a sobecky orientovaná zkušenost, znalost prospěchu či škody, něco morálních instinktů a hlavně praxe.

Tak bylo by úhrnem možno obeptsati v krajnostech dnešní stav myšlení dvěma protivami:

Ve vědách a filozofii: relativism empirických věd — a odklon od přírodovědeckého názoru na svět spolu s uvolněním ideálních, metafyzických potřeb; v praktickém životě: výlučný osobní empirism — a skepse vůči metafyzické, idealizující filozofii.

Tou čtverou mezi je narýsováno rozpětí filozofie, jež plně nese ráz své doby v dobrém i palčivém smyslu, totiž angloamerického pragmatismu.

III. K dějinám pragmatismu

Skutečný začátek filozofickému hnutí zvanému „pragmatism“ dal před čtyřiceti lety americký filozof Charles Sanders Peirce několika myšlenkami v *Popular Science Monthly* r. 1878. Jediným úkolem myšlení, psal tehdy Peirce, je vyvolati víru nebo přesvědčení čili zříditi zvyky pro jednání. Abychom plně vyvinuli smysl nějaké myšlenky, stačí určit, jaké zvyky způsobuje; neboť smysl věci tkví prostě ve zvycích, které obsahuje. Účelem myšlení jest přivesti výsledek vnímatelný smysly. Vždy je to něco smyslového a praktického, co je základem všech rozdílů v myšlení, ať jsou sebesubtilnější. Není tak jemného odstínu ve významu myšlení, aby nemohl způsobiti rozdíl v praxi. Idea nějaké věci je jenom idea jejích smyslových výsledků; odtud plyne pravidlo, že chceme-li dojiti poznání, musíme uvážiti, jaké jsou praktické výsledky, o nichž myslíme, že mohou býti přivoděny předmětem naší koncepce.¹

Nic není v této empirické a praktické formulaci, co by se zdálo na první pohled ohlašovati nové filozofické stanovisko. A přece po třiceti létech se dovolává těchto myšlenek hnutí, které se představuje jako „nauka demokratická“, jako filozofická obdoba velkého hnutí

protestantského.² A když toto hnutí je v nejlepší, Peirce se ho do jisté míry zříká; ač sám tvůrce jména „pragmatism“, přijímá nyní pro sebe název „pragmaticism“, „slovo dosti ošklivé, aby mu ho nikdo nevzal“.

Odlišuje-li se takto, činí tak z dobrých důvodů; neboť je dosti veliká vzdálenost mezi jeho způsobem myšlení a pragmatistickým radikalismem, který si klade v čelo, že je „mladý, silný, mužný“.³ The young, the strong, the virile: kus tohoto sebecitu stále mluví z mladších pragmatistů, z nichž ten označuje pragmatism jako „filozofii života, tvoření a možností“, onen jako „filozofii obrácenou k budoucnosti“ a opět jiný jako „filozofii beze slov, filozofii gest a činů“.⁴ Tato okázalost „mládí, síly, mužství“ vynucuje Peirceovi slova trochu skeptická: „Zdá se tu býti přijímáno za princip, že účelem člověka je činnost, — a tento stoický axiom nezdá se mi v mých šedesáti letech již tak pravděpodobný jako v mých třiceti letech.“⁵

Vlastní pragmatism najde se tedy teprve dvacet let po Peirceovi u Williama Jamese, Johna Deweye a F. C. S. Schillera (profesora v Oxfordě), k nimž přibyli jiní víceméně pragmatisté v Americe a Anglii, jako A. W. Moore, Armstrong, H. W. Stuart, romanopisec H. G. Wells, J. H. Lloyd, D. L. Murray, J. E. Russel, H. Health Bawden a četní jiní; záhy přistupují stoupenci i na evropské pevnině. Historie se zaplétá, jakmile se přihlédne ku shodám a příbuznostem v jiných filozofických názorech. V Německu Vaihinger, Simmel, Mach a Avenarius, Ostwald, ba i Eucken; ve Francii Blondel, Bergson, Boutroux, Duhem, Poincaré, Le Roy, Wilbois; tak pragmatism se jaksi rozbíhá doširoka a ztrácí hranice, které by jej definovaly. Avšak pravý zmatek počíná, jakmile se počne hledati předhistorie pragmatismu. Zdá se, že ve všech stoletích byli filozofové povahy pragmatistické: tak Schiller vidí předchůdce pragmatismu v Protagorovi a sofistech, L. Stein v Sokratovi, Aristotelovi i Rogeru Baconovi, Peirce ve stoicích, Schinz v Rousseauovi, jiní v Montaigneovi a Pascalovi, jiní v Humeovi, Benthamovi, Kantovi, Nietzscheovi. Dle Steina pragmatism obsahuje vše, co pode jménem přírodní filozofie, energetika, psychologism, pozitivism, fenomenalism, friesovský empirism a relativism vede společný boj proti „věci o sobě“, proti metafyzice, transcendenci, idealismu, platonizujícímu kantianismu a matematicko-rozumové filozofii racionalistů, logistů a idealistů; blíže pak shrnuje trojí směr dosavadní anglické filozofie: nominalism (fenomenalism, empirism), sentimentalism (a voluntarism) a utilitarism; úhrnem je to novopozitivism. Dle Eislera je pragmatism příbuzný s Kantovým a Fichtovým idealismem a tvoří most mezi apriorismem a empirismem. Dle Parodiho metoda pragmatismu pochází z romantismu, z de Maistra, Lamennaise, z apologetiky. Dle Berthelota je pragmatism výsledek evolucionismu (Spencerova, Lamarckova, Darwinova) a příbuzný s Boutrouxovou

kontingencí, jež skrze Ravaissona pochází z německé filozofie romantické (Schelling, Schleiermacher aj.); angloamerické jádro pragmatismu pak je pod přímým vlivem anglického utilitarismu (Benthama, J. St. Milla, Spencera), ale obsahuje i zbytky německého idealismu hegelovského; na W. Jamese působí Renouvierův indeterminism; úhrnem pragmatism je utilitární romantism.⁶

Dostí věru jmen a slavných předků pro filozofii domněle novou. Ale na druhé straně se říká, že pragmatism je „filozofií dolaru a zhanobením pravdy, názorem páchnoucím zemí, nízkým systémem, pro nějž je dolar nejvyšší, nej hodnotnější pravdou“, nebo že je „filozofií polobarbarské rasy anglosaské, filozofií inženýrů, obchodníků a burziánů“; že je „nemocí vzešlou z touhy po originalitě“, „novým jménem pro filozofický oportunist, pro ponižujícího ducha sofistiky: filozofií, jež sestoupila k davu, kterým měli bychom pohrdati, a které neměli bychom trpěti ve jménu filozofické počestnosti; filozofií prodavačů odpustků; filozofií amerikanismu“; konečně filozofií, jež není již ancilla theologiae, nýbrž „meretrix theologorum“.⁷ Ve skutečnosti však pragmatism nelze cele vyložit z filozofické tradice, ale také ne z prostředí; není jen amerikanismem nebo filozofií pro amerikanství. Ovšem, není to pouhá náhoda, že vznikla v Americe, jejíž pragmatickou atmosférou dýší význačná slova, která prý pronesl prezident Harper na smrtelném loži: „Bože, kéž by pro mne byl ještě život po tomto životě, a kéž by v onom životě byla ještě práce k udělení a úkoly k provedení!“⁸ To jest cele duch náboženské a mravní filozofie Jamesovy, a týž činný životní smysl plní úhrn názorů zvaných „pragmatismus“.

Pragmatismus je vskutku „filozofie obrácená k faktům“, čistě empirická; v této pozornosti k faktům, v nechuti k slovním řešením, k umělým problémům a abstraktní pojmové dialektice je přímým pokračováním pozitivismu; ale překračuje jej tím, že pojímá „fakta“ mnohem širě. Ze všech empirických faktů vybírá pozitivism jen fakta vědecká, totiž kontrolovaná odbornými vědami a formulovatelná exaktně naukově. Proti tomu pro pragmatism platí stejně fakta, jichž nelze zvát vědeckými; jsou to faktické tužby, potřeby, úkoje a úmysly lidí; je to úplná zkušenost se svým zcela nevědeckým, praktickým, osobním rázem. V tomto smyslu je pragmatismus „empiričtější“ než pozitivism: hlavně tím, že dostatečnou zkušeností jsou mu i „fakta“, která pro empirism byla „onou říší“, říší domněnek a nekompetence. Zde odděluje se pragmatism od pozitivismu, aby s ním souvisel spíše už jen vývojově než naukově; pouze o „funkcionální“ psychologii, o genetickou (psychologickou) logiku a noetiku a o odbornou teorii věd (Poincaré, Duhem, Mach, Ostwald), poslední to výtěžky pozitivismu, opírá se pragmatism bezprostředněji.

Zdá-li se dějinná filiace pragmatismu tak složitá, je to proto, že je mnohosmyslný, že vede na více stran zároveň; zde se nabízejí jako nástroj k vědecké práci, končí na jiné straně v katolické novoapologetice a modernismu, jak jej zastávají Le Roy, abbé Loisy nebo Prezzolini, nebo v protestantském fideismu Ménégosově nebo Ritschlovy školy. Podle Papiniho (cit. James) je pragmatism jako koridor v hotelu, jako chodba, do níž ústí nesčetné světnice. V jedné z nich pracuje někdo na pojednání ve prospěch ateismu; v sousední klečí někdo prose o víru a odvalu; ve třetí prodlévá chemik, ve čtvrté filozof, jenž vypracovává soustavu idealistické filozofie, zatímco v páté někdo dokazuje nemožnost metafyziky. Všichni tito nicméně používají koridoru, vycházejí po něm ven nebo vracejí se do svých pokojů. — Podle toho tedy by mohl pragmatism sloužit k dokazování kterékoliv teze, a tím jen usvědčovati každou z nich z relativnosti; jeho síla by byla v jakémsi, jak říká Papini, „se si vuole“, v parátnosti a přizpůsobivosti, což nejsou zrovna nejvyšší cíle filozofického myšlení. Ve skutečnosti však jde v pragmatismu o něco více; skoro celá ohromně vzrostlá diskuse o pragmatismu spočívá na neurčitěm vymezení, co pragmatism je a co není. Nelze mluvit o pragmatismu všude tam, kde je užíváno pragmatických metod; je rozdíl mezi pragmatismem rigorózním a pragmatismem volným; „úplný“ pragmatism, jak jej nalézáme u Deweye, Schillera nebo Jamese, ukazuje obraz dosti jednoznačný.

IV. Pragmatická teorie pravdy

Pragmatismus v užším slova smyslu není nauka nebo soustava, nýbrž určitá metoda. W. James⁹ vyslovuje ji takto: Pragmatism je především metoda dovolující řešiti spory, jež jinak byly by nekonečné; v takovém případě pragmatista hledí přetlumočiti každý ze sporných názorů podle jeho praktických následků. Je-li tento názor pravdivý a jiný nikoliv, táže se pragmatism, jaký rozdíl z toho prakticky vyplývá pro člověka? v čem byl by svět jiný, je-li tato alternativa pravdivá a jiná nikoliv? Není-li takového rozdílu, pak oba názory znamenají totéž a další hádání stává se zbytečným. Tak pragmatism odvrací se od abstrakcí, od řešení čistě slovních, od špatných apriorních důvodů, aby se obrátil ke konkrétnímu myšlení, k faktům, k účinnému jednání. Nepodává žádné řešení, podává metodu k němu; ale již to by stačilo pozměniti ráz filozofování. Neboť souditi každou teorií podle jejích praktických výsledků znamená pokládati ji spíše za program nové práce než za definitivní odpověď k nějaké záhadě a konec všeho bádání.

Ale pragmatism je zároveň určitou teorií pravdy, k níž dává základ kritika věd. Je to myšlenka, že většina vědeckých zákonů, ba snad všechny naše zákony jsou pouhé přibližnosti. Tyto zákony jsou už tak nesčetné, a je v nich tolik odporujících si formulí, že se vtírá domněnka, že žádná teorie není naprostou reprodukcí skutečnosti. Přesto však tyto teorie jsou užitečné, shrnují fakty již známé a vedou nás k poznání jiných. Jsou jen umělým jazykem, pojmovou Stenografií a soustavou značek, kterými můžeme symbolizovati svá konstatování o přírodě. A tak je tomu se všemi našimi myšlenkami a věrami: Naše myšlenky stávají se pravdivými v té míře, v jaké nám pomáhají, abychom shrnuli jiné své zkušenosti, zjednodušovali je, pohybovali se v nich nej kratšími cestami, zřizovali mezi nimi spojení a mohli jich krátce co nejbezpečněji užívat. To jest instrumentální teorie pravdy, že pravdivost našich myšlenek tkví v jejich schopnosti vykonati jistou práci.

Tak např. přijmeme-li jistou myšlenku za pravdivou, je to taková, která dovolí uchovati s nejmenší možnou změnou naše pravdy předchozí, která má s nimi nejvíce souvislosti. Takovou teorii pokládáme za pravdivou, za uspokojivější než tu kterou jinou, a sice v té míře, v jaké uspokojuje tuto potřebu. Myšlenka tedy dělá se pravdivou svými určitými službami a přivtěluje se svou vlastní prací mezi pravdy již organizované. — Takto pragmatista, stále přihlížej se sympatií k faktům, ke konkrétní skutečnosti, studuje pravdu in actu, pravdu vznikající. Pravda je mu rodové jméno pro myšlenky všeho druhu, ale určité praktické hodnoty, jež pracují ve zkušenosti. Dále slovo „pravda“ označuje vše, co lze konstatovati, že je dobré jakožto víra, a sice dobré z určitých označitelných důvodů. Neboť existují myšlenky, které nejsou jenom „příjemné k myšlení“, nýbrž jsou nám cennou pomocí v bojích praktického života. Je-li nějaký život, jenž spíše by byl dobrým žitím, než jiný, a je-li nějaká myšlenka, která, přijmeme-li ji, by nám pomohla žítí tímto životem, pak bylo by vskutku lépe pro nás věřiti v tuto myšlenku, ovšem nesráží-li se víra v ni s jinými životními zájmy vyššího interesu.

Tak pragmatism přijímá za pravdu to, co naplňuje lépe než jiné úkol vésti nás v životě a přizpůsobuje se všem požadavkům zkušenosti bez obětování kteréhokoliv z nich. Pragmatism přijímá vše; přijímá logiku; přijímá smysly a ochotně všímá si všech zkušeností, i nej pokornějších a nej zvláštnějších. Mohou-li míti mystické zkušenosti praktické následky, přijme je. A shledalo-li by se, že boha lze tam potkati, přijme pragmatism boha, který by sídlil v samotném středu „bahna jedinečných jevů“.

Pragmatism tedy, pokračuje James, se vždy ptá: Při-pustíme-li, že určitá idea nebo víra je pravdivá, jaký konkrétní rozdíl vyplyne z toho v životě, jež prožíváme? Jakým způsobem tato pravda bude se uskutečňovat? Krátce, jakou hodnotu má v běžné empirické minci? Na to je odpověď: Pravdivé myšlenky jsou ty, které si můžeme asimilovat, které můžeme uplatnit, které můžeme posílit svým souhlasem a které můžeme potvrdit. Pravda není vlastnost, která by trvale a nečinně náležela myšlence; naopak, je to událost, která se myšlence přihodí, je to zdar nebo úspěch ideje. Tato stává se pravdivou; získává pravdu prací, kterou vykonává tím, že se potvrzuje a uplatňuje svými praktickými následky.

Tyto následky jsou pak to, co jmenujeme „shodou“ myšlenky se skutečností. Myšlenka „shoduje se“ se skutečností, dává-li nám proniknouti v jiné části zkušenosti, nebo vede-li nás v jich směru, nebo slovem zřídí-li pravidelným, uspokojivým a harmonickým způsobem spojení a přechody ve zkušenosti. Její potvrzení je v tom, že nám slouží jako příjemný nebo přijatelný vůdce.

Mítí pravdivé myšlenky je vsutku mítí cenné nástroje k činnosti. Žijeme uprostřed skutečností, jež mohou nám býti neskonale užitečné nebo neskonale škodlivé. Předvídati je jest úkolem našich myšlenek. Praktická hodnota myšlenek spočívá v praktické důležitosti jejich předmětu pro nás. Není však ve světě předmětu, který by nemohl pro nás mítí okamžité důležitosti. Je tedy užitečno mítí „nadpočetné“ pravdy, myšlenky, které jednou mohou být prospěšné. Ohromná většina pravd, pomocí jichž žijeme, jsou takové po-tvrditelné pravdy. Namnoze pravda žije na úvěr; naše myšlenky a víry platí za hotové peníze, pokud nejsou odmítány, podobně jako bankovky.

Vcelku tedy slovo „pravda“ jest úhrnné jméno shrnující procesy potvrzování a uplatňování, zcela tak jako zdraví, bohatství a síla jsou jména označující jiné procesy vztažené k životu. Pravda je věc, která je dělána v průběhu naší zkušenosti, podobně jako zdraví, bohatství a síla. „Pravda“ záleží prostě v tom, co je výhodné (expedient) pro naše myšlení, podobně jako „spravedlivost“ záleží v tom, co je výhodné pro naše chování.

Proti této teorii pravdy byly vedeny dlouhé polemiky; odpůrci pragmatismu hojně dokazovali, jak nemožný je pragmatism vzhledem k jejich noetickému názoru.¹⁰ Dorozumění je tu stěží možno; teorie pravdy se zpravidla táží, co je to pravda, a jaké musejí naše soudy být, aby byly pravdivé; kdežto pragmatism se táže, jak pravda vzniká, proč něco pokládáme za pravdivé, a jaké musejí naše soudy být, aby pro nás platily. Na tyto otázky odpovídá pragmatism spíše poukazem na fakta než teorií; za pravdu skutečně rádi pokládáme to, co odpovídá naší

zkušenosti, co neodporuje našim míněním, co se úspěšně potvrzuje, podporuje další zkušenosti a tím je dobré pro život. Pragmatista tedy hledá v pravdě něco jiného než jiní; táž pravda může jednoho zaměstnávat jako článek souvislé budovy idejí, jiného potud, pokud vypovídá něco přesného o skutečnosti, a jiného proto, že nám pomáhá žít; tento třetí by byl pragmatista. — Vyjdeme-li od náhledu, že pravdou pro nás je, co za pravdu uznáváme, je zjevno, že význam každé pravdy je závislý na důležitosti tohoto uznání; čím lepší věcí je toto uznání, čím lépe je pro nás i pro svět, abychom něco uznali za pravdivé, tím lepší je tato pravda; tedy máme uznávat za pravdu, čeho uznání je dobré, prospěšné a hodnotné v našem životě. Poznávání samo může nakrásně hledati svůj cíl v evidenci, jasnosti a zřetelnosti, soustavnosti a úplnosti; ideálem a požadavkem všeho uznávání je však uznání nějakého dobra. Problémem a předmětem každého uznání je hodnota, a velký metodický úkol všeho hodnocení je ten, zaujmouti takové stanovisko, pro které by věci světa nebyly co do hodnoty lhostejné a bezvýznamné, získati takový poměr k věcem, který by byl co možná nejvíce účastí a braním podílu na nich. A to je žít s nimi a užívatí jich, pracovati na nich, brátí nebo odmítati je, milovati je a potřebovati jich, zkrátka stýkati se s nimi osobně, prakticky a činně. Veškero uznání se děje ve světě praktického chování. Pak lze obráceně říci: je-li pravda definována svým vztahem k praktickému chování, a je-li určena jako nějaké dobro, jedná se o uznání pravdy. Pragmatická teorie pravdy týká se uznání, nikoliv poznání pravdy.

Jestliže kritika poznání velmi ztenčila starou hybris rozumu, jestliže v našich pravdách nalézala stále více subjektivnosti a konvenčnosti, jestliže stále rostlo přesvědčení, že našemu myšlení není přístupna realita, nýbrž jen relativita, pouhé jevy, a že všechny domnělé zákony jsou jen formy, do kterých uměle přistřihujeme tento svět jevů, — jestliže kritika poznání hrozila podvrátiti naivní i racionalistickou důvěru v naše poznání, přichází pragmatism uchrániti tuto důvěru tím, že navrhuje uznání našich pravd. A jistě právem; neboť zatímco kritika nebyla nijak s to zaručiti naše pravdy, mohlo se honositi lidské poznávání výkony většími a jistějšími než kdy předtím. Tu tedy vybízí pragmatism prostě uznati naše pravdy, protože tu jsou, protože jsou dobré a osvědčené, protože jich potřebujeme a užíváme; jsou-li už relativní, jsou aspoň dobrou relací, dobrým poměrem člověka k věcem. Ale tím ještě není skepse zrušena. Praktická cena našich pravd mohla by býti nahodilá a zevní, dodatečně způsobená okolnostmi, zcela druhotná. Tu bylo nutno učiniti další krok: pravda není nic jiného než tato praktická cena; povaha pravdy není nic jiného než dobré fungování, osvědčování se, zkrátka jistá užitečná práce. Ale zároveň bylo nutno definitivně zrušiti teoretickou hodnotu pravdy a přivéstí v krajnost nominalism a relativism poznání; a to

podniká Vaihinger v teorii fikcí, Dewey v biologickém výkladu poznání, James radikálním empirismem a Schiller svým novoprotagoreismem. Pak už přestává existovat poznání ve smyslu shody se zevní skutečností nebo zobrazení objektivní skutečnosti; pravda „neznamená“ nic skutečného, nýbrž jest něco prakticky skutečného, totiž skutečná práce, skutečný prospěch, skutečná hodnota.

Zde teprve jsme na plné půdě pragmatistické; zde nejde již jen o přeměnu našeho pojetí pravdy, nýbrž o změnu a rozšíření našeho obrazu světa. Rázem hlásí se o uznání veškero tvrzení, které člověku prospívá, jež usnadňuje nebo zlepšuje jeho život, které jej vede a posiluje. Požadavky, víry, projekty, utěšující domněnky a mravní názory: nejen myšlenky, jež se osvědčují v naší zkušenosti o přírodě, nýbrž i ty, které zlepšují náš styk s lidmi a zvyšují náš osobní život, zvedají nárok na noetickou kvalifikaci. A pragmatism je uznává, pragmatism „přijímá všechno“; zdá se dokonce, a všechno tomu nasvědčuje, že to vlastně je jeho počátkem a úmyslem. Je možno, že pragmatismu šlo především o to, vzbuditi cit důvěry, že nejsme na nesprávné cestě, hledíme-li zlepšiti svůj život, a že na této cestě nemůžeme ztratiti pravdu: že žádné tvrzení dobré a hodnotné pro náš život není pouhý omyl nebo iluze. Má býti pravda, táže se jednou James, pouhou kopií skutečnosti, nebo má přinést (dle termínu Euckenova) „die Erhöhung des vorgefundenen Daseins“? Pragmatism se staví rozhodně na tuto stranu, a o to mu tedy jde: abychom vším svým úsilím se zasazovali o pravdy, které by znamenaly zvýšení a utváření života, které bychom uskutečňovali jako určité životní dobro a které by byly naším dobrým jednáním vůči životu. Pragmatism se tu ukazuje jako zmoralizování pravdy; pravda je čin k dobru; není nějakého teoretického poznání v protivě k praktickému jednání, nýbrž poznání je nástroj a část jednání. Svět není nám dán jako problém pro teoretické řešení, nýbrž jako úkol pro činnost a pro získávání dobra.

Pak by tedy veškero poznávání bylo podřaděno praxi; nejen původ, nýbrž i poslední smysl naší intelektuální činnosti by byl veskrze praktický. — Jsou však případy, kdy velkým výkonem poznávání je zrovna to, osvobodit sebe samo z praktických vztahů, usilovat o autonomii, vytřídit své úkoly z povinností i nároků života. A tehdy, když se usilovně vymaňuje ze souvislostí praktického života, když se výlučně a bezohledně staví mimo náboženské i životní potřeby jakožto čirá teorie, rodí se v něm jeho zvláštní problematičnost, o které „život“ nic neví. Není to jistě náhoda, že skutečná a vlastní problematika poznání vznikla teprve tehdy, když myšlení počalo bojovat o svou svobodu proti autoritě, víře a míněním. A nyní pragmatism hledí zrušiti teoretickou problematičnost poznání tím, že ruší jeho neodvislost, že obětuje onen velký pokus lidské inteligence o samostatnost a odpírá

splnití onen požadavek veškeré „čisté“ teorie. Ale nárok na neodvislost myšlení nelze oddiskutovat; v něm si zřídilo vědecké úsilí svůj vlastní ideál, svou specifickou ryzost, svou — řekl bych — profesionální etiku. Pokud vůbec bude člověk cítit poznávání jako práci, při níž jde o její vlastní dokonalost a přesnost, potud bude v něm zakoušet přítomnost jistého neodvislého cíle, jistého nekompromisního požadavku, který vždy bude nakloněn považovat za vlastní a nejvyšší smysl vší poznávací činnosti. Dějiny moderní vědy ukazují, jak často muselo poznání jíti proti běžným mravním potřebám, proti nárokům společnosti a srdce: a přece byla to plodná a úspěšná dráha. U nás je přímo palčivý doklad toho ve známém boji rukopisném: nepochybně bylo by z mnohých praktických důvodů lépe, kdyby rukopisy platily za pravé; ale teoretické poznání nemůže se smlouvati s hlediskem prospěchovým, byť toto bylo založeno seabemravněji. Anebo povolme i zde pragmatismu a řekněme, že otázka prospěchu rozhoduje i ve vědě: pak bezpochyby platí, že prospěšnější a účelnější pro pokrok vědy je uchovati — aspoň v ideálu — neodvislost vědy od praktických nároků. Pragmatism není s to splnití tuto potřebu moderního myšlení, a tedy selhává jako teorie poznání; jeho cenný obsah je však jiný, a sice morální.

V. H. Vaihingerova filozofie fikcí

V předmluvě k svému velikému dílu¹¹ doznává Vaihinger zakladatel Kantovských studií a jeden z předních křisitelů kantianismu v Německu, že ač první díl jeho spisu byl hotov již 1877, netroufal si uveřejnití své názory. Po desítiletích, za sporu o pragmatism a o myšlenky příbuzné s názory uloženými v jeho rukopise, odhodlal se konečně vydati svůj spis, nikoliv ještě jako autor, nýbrž jako vydavatel pozůstalosti „neznámého filozofa“; teprve ve druhém vydání podepisuje dílo svým jménem. Tak by Vaihinger byl prvním zástupcem „instrumentální“ teorie pravdy. Vaihinger domnívá se tu pokračovati rovnou v kritické filozofii Kantově, ve skutečnosti však náleží do ovzduší podstatně jiného, do doby Langovy kritiky materialistického dogmatismu, do blízkosti s Machem a Avenariem. Svou filozofii nazývá sám „idealistickým pozitivismem“.

Ve vědeckém myšlení, počíná Vaihinger, užíváme představ vědomě falešných, a přece dosahujeme jimi něčeho správného. Atom ve fyzice, pojem nekonečně malé veličiny v matematice, pojem svobody vůle v morálce a náboženství, — to vše jsou libovolné, ba falešné

pojmy, a přece jimi šťastně operujeme a dosahujeme jimi praktických úspěchů. Jak je tento noetický paradox možný?

Vědecké myšlení je úkon duše, a lze je srovnati s úkony organismu: je tu táž účelnost, přizpůsobivost k poměrům, reakce dosahující udržení organismu.

Všechno duševní žití je další vyvinutí reflexního procesu, jenž počíná zevním popudem a procházejí vnitřním zpracováním ústí v zevní účinek, v účelnou reakci. Veškero myšlení je přechod od počítku k reakci. Organická funkce myšlení splňuje svůj účel, když zpracovávají počítky v platné pojmy, obecné soudy a nutkavé závěry vytváří takový obraz světa, že podle něho může býti objektivní dění vypočítáváno a naše skutkové zasahování do oběhu událostí úspěšně vykonáváno.

Důraz zůstává tedy na praktickém potvrzení, na experimentálním vyzkoušení upotřebitelnosti našich logických útvarů. Nikoliv shoda s domnělým „objektivním bytím“, jež je nám nepřístupno, nikoliv teoretický odraz zevního světa v zrcadle vědomí, nýbrž praktické vyzkoušení, zda je možno pomocí našich logických prostředků vypočítávati události dějící se bez našeho přičinění a vykonávati naše volní popudy, — jen to zaručuje, že naše myšlení vyplnilo svůj účel.

Svých účelů hledí myšlení dojíti všemi způsoby: především tím, že tvoří umělé prostředky k rychlejšímu dosažení svých cílů. To jsou pojmy, kategorie, třídy, abstrakce — slovem fikce, pouhé vymyšlené nástroje a vynalezené prostředky. Logická činnost počíná v čítí a končí jím; její určení jest zpracovati daný počítkový materiál k dosažení bohatšího a plnějšího počítkového života. Avšak cesty myšlení jsou jiné než cesty objektivního dění; jeho cesty jsou okliky; jeho vlastní úloha jest dosáhnout bytí zcela jinými cestami, než jsou ty, kterými se ubírá bytí. Pomocí umělých zákroků a oklik podaří se myšlení dohonit, ba předhonit objektivní běh věcí. Neboť v tom jeví se organická účelnost myšlení: že po všech pomůckách a umělostech se koneckonců přece jen shoduje s bytím.

Logická funkce tedy musí vynalézati tyto umělé pomůcky, nástroje, nepřímé cesty, „bastardní útvary, kterým neodpovídá nic objektivního“, tyto fikce, nucena k tomu zevním světem. Všechny obecné pojmy, třídy, abstrakce, analogie a kategorie (prostor i čas, příčinnost, síla, věc, vlastnost atd.) jsou takové fikce, jimiž se ulehčuje praxe myšlení, kterým však neodpovídá žádná skutečnost; a tak poněmhu seznam fikcí, jež Vaihinger sestavuje, roste tou měrou, že posléze „celé myšlení sestává v systému pomůcek, instrumentů, fikcí“. Tak

např. matematika počítá s křivkami, jako by byly rovné; prázdný prostor, bod, linie, plocha jsou fikce o sobě nesmyslné; celá matematika spočívá na úplně imaginativním základě, ano na rozporech: a přes to vše to slouží k tomu, aby bylo možno lépe vypočítávati skutečnost. A tak je tomu ve všech vědách, jak Vaihinger podrobně ukazuje. „Náš představový útvar světa je ohromná tkáň fikcí, plná logických rozporů.“

Podobně u praktických fikcí. Svoboda lidského konání je logické monstrum: a přece člověk má býti ve svém jednání posuzován, jako by byl svobodný; má tak jednati, jako by za to mohl býti jednou volán k zodpovědnosti. Věřící člověk má se modliti, jako by ho bůh mohl vyslyšeti; máme jednati, jako by maxima našeho jednání měla býti obecným zákonem, jako by dobro mělo bezpodmínečnou hodnotu, jako by bylo uloženo nejvyšší bytostí. —

Naše představy o světě nejsou obrazy dění, nýbrž samy jsou dění, část a produkt dění kosmického, jež v nich pokračuje. Náš představový svět není obraz pravého světa, nýbrž nástroj, abychom se pravého světa zmocnili a subjektivně jej pochopili; je to pomocný útvar, jež logická funkce pomalu utvářela, a jež prakticky, ale jen prakticky lze substituovati za skutečný svět; je pomůckou, abychom se mohli v pravém světě pohybovati a v něm jednati. Věda má svůj zájem na tom, dělat tento nástroj neb symbol stále přesnější a upotřebitelnější. Ale dále nelze jíti: náš představový svět nikdy nespadá vjedno se světem skutečným; „svět“ je pomůcka myšlení. Poslední účel myšlení není tedy myšlení, nýbrž jednání a koneckonců mravní jednání. Popíráme tedy, že by svět námi představený měl poznávací hodnotu; proti tomu tvrdíme, že má praktickou hodnotu. Představovaný svět je pouhý prostředek. systém pomůcek a nekonečně jemný nástroj, jež buduje logický pud, aby nám umožnil jednati ve skutečném světě.

Dány jsou jen počítky, proud smyslových dojmů, jich soubytí a nástup; vše ostatní, krom zákonů jich sledu, jsou pouhé fikce, umělé přídavky člověka a předělávání skutečnosti, ba více než to: falšování a překrucování skutečnosti a nutné zlo, které nám jenom zakrývá danou realitu. Nejstřízlivější soud, nejmenší konstatování není už možno bez fikcí. Přání pochopiti svět je nejen nesplnitelné, nýbrž i pošetilé. Svět není pochopitelný, nýbrž je jen předmětem vědomostí (ist wissbar). Co jmenujeme pravdou, je produkt logického výběru, jenž vylučuje, co je neprospěšné. Ta představa je „pravdivá“, která co nejlépe splňuje účel všeho myšlení, totiž vypočítávati objektivno. Takzvaná „pravda“ je účelný omyl, neboť je povahově falešná, subjektivní, fiktivní. Myšlení je regulovaný omyl, ale omyl legitimovaný, jeho existenční právo se dokazuje úspěchem; není ničím více než průchodním bodem, skrze nějž procházíme

k praxi, ale který nám umožňuje vykonávat praxi co možná účelně, tj. rychle, elegantně a s nej menším vynaložením sil.

Je zřejmo, že Vaihingerův „idealistický pozitivismus“ je v jádře velmi blízce pragmatické teorii poznávání; ale dojem jeho z díla je podstatně jiný. S mravenčí trpělivostí a pílí kritizuje autor pojem po pojmu a ukazuje jeho fiktivnost. Je to asi tak, jako by ukazoval nářadí a nástroje jakési dílny, kousek po kousku, neúnavně vysvětluje, to že jsou ubohé sice, ale nevyhnutelné instrumenty praxe; nikde však neukáže se mistr této dílny, živý a pracující člověk, jenž by se něčeho uprostřed těch pomůcek domáhal... třeba svého štěstí. Je to jen dílna bez ruchu a vzpruhy, sbírka nástrojů.

Ale tato dílna, tato skutečnost, jež není ničím více než „proudem počitků“, život, jehož jediným cílem je udržení života, praktická činnost, která nic nepřidává k objektivnímu bytí: celý ten svět fikcí, svět kvazi--pravdy a kvazi-dobry, by patrně byl cizí člověku vskutku činnému. Jediný smysl bytí je praxe, praví Vaihingerova filozofie; ve skutečnosti však praxe a zrovna praxe by nemohla žít a dýchat v nepoznatelném, počitkovém světě Vaihingerově.

Což vskutku, lze se konečně ptáti, jsou slova „praktický“, „účelný“, „úspěšný“ hesly tak kouzelnými a mocnými, že stačí na celou filozofii? Tu mi napadá zcela jiný, bližší nám případ „pragmatisty“, typ rozryvný a žalný, jenž nenašel z noetické skepse úkoje v loktech praxe: myslím zesnulého profesora Tilsche.¹² Zcela ve smyslu pragmatismu nacházel Tilsch v lidských pravdách a zákonech pohnutky vůle a potřeby, zájmu a praktické účelnosti; ale jeho důsledky jsou jiné. Už stanoviti předpoklady, odkud filozofické myšlení počíná, jest „akt vůle a omezení intelektu“. „Bezředpokladová věda se řekne lehce, ale nelze provést. Musíme položit tezi, neb z ničeho není nic. Myšlení musíme vésti pak tak, aby teze sama byla verifikována. To jest umění. Filozofie jest umění. Aktivní část ducha převládá, ač teoretickou se nazývá.“ „Stanovení kategorií jest akt volní, způsobený praktickou potřebou.“ „Definice pojmů je aktem vůle.“ „Již stanoviti metodu badání jest akt vůle — a tím již dán směr, v němž intelekt se pohybuje.“ Kde je potom samostatnost intelektu? táže se Tilsch. „Nelze říci: pravda, nýbrž: obratně řečeno.“ „Pravda je souhlas myšleného s myšleným; není tedy než dobré uspořádání myšleného.“ Je-li tedy pravda jen obratností, je filozofie jen marnou hrou se slovy. „Nejsou-li filozofové než akrobati ducha?“ táže se filozofující skeptik, a učenec bez víry ve vědu probíhá strašným myšlenkovým kruhem: „O leččems jsem přemýšlel, však myšlenky mé jsou u věčném pohybu. — Smutno jest býti hotov se svým myšlením.“ Ale opět „pokračovati v přemýšlení vede k rozkladu všech pojmů. Jednota sotva nalezená dalším

badáním se zřítí.“ Vypracuje-li se precizní pojem, „zničí se skutečnost“. „Utvoření pojmu je zjednodušení sice, avšak strnutí, umrtvení skutečna. Následek je pedanterie.“ „Právnictví pozůstává pouze v pedantismu,“ podotýká tento vynikající právník, je to „užívání pravidel na nehodící se případy“. Kruh je uzavřen. „Nezbývá než afázie. Neboť již člověk nemá dosti ,přesvědčení, aby hájil tzv. vlastní mínění.“

Tilsch není z činorodých, úspěchu se domáhajících ras; slova „praxe“, „účel“, „úspěch“ nebo „hodnota“ nejsou mu nic než hesla a „pretexty“ hrubého, sobeckého života. „Klimax: Praktický člověk — podlý chlap,“ praví podivně příkře; rozdíl prý je jen stupňový. Nebo „účel je samovražda snahy“. Nebo opět „úspěch může mít jen ten, jenž je unus ex multis“. Ve stálých variacích přemítá relativitu hodnot; věci jsou dobré nebo špatné jen dle hlediska; hodnotící, praktické já je vůbec nižší. „U mne bylo vyšší (od hodnocení purifikované) já dřívější. K nižšímu dostal jsem se teprve v praktickém životě.“ Ve vyšším já „není již hodnocení“, jen teoretické nazírání. Je dosti kupodivu, že Tilsch, noetický nihilista, takto lpí na jistém aristokratismu teoretika; ale i tu přepadá ho smrtelná pochybnost: Není toto čistě teoretické nazírání goral insanity? Konečně se sebetrýznivou nejistotou se táže: „Chtěl by mně kdo vysvětlit, proč se mají zachovávat tzv. morální zásady?“ — „Podivný je ten svět můj, někdy se mně zdá jiný než lidský,“ doznává snad se zármutkem, — „jsem sotva člověkem“, „i člověkem být je mně úzko“. — Skutečně, the rest is silence, jak rád cituje Tilsch, — ale mlčení tragické.

VI. John Dewey¹³

U J. Deweye se nejzřetelněji projevuje souvislost pragmatismu s funkcionální psychologií a genetickou logikou. Mezníkem nového myšlení je mu Darwin. Až po Darwina točilo se filozofické myšlení kolem ideálu „absolutní permanence“; skrze změny a vznikání všeho, jež jsou jen známkou nedostatku a nebytí, hledělo se přemýšlení dobrati uniformního typu struktury a funkce, pevné formy a konečné příčiny; změna jako změna, jako pouhý proud a běh uráží inteligenci, jež má poznati absolutní původ a plán světa.

Darwinem, nebo vůbec vývojovým názorem se situace mění; nastává způsob myšlení, jenž přemění logiku poznání, etiku i sociologii, jako už přeměnil vědy přírodní. Filozofie zřídá se už hledání absolutních původů a účelů, aby vyzkoumala zvláštní hodnoty a podmínky

vznikání jevů. I kdyby bylo tisíckrát dokázáno, praví Dewey, že život jako celek je řízen transcendentním principem ke konečnému cíli, pravda i omyl, zdraví i nemoc, dobro i zlo, naděje i strach zůstaly by tímtež a tamtéž, jako nyní jsou. Avšak abychom zvýšili svou výchovu, zlepšili své chování a pokročili ve své činnosti sociální, musíme se uchýlit k specifickým podmínkám vzniku a růstu.

Podobně v psychologii se změnou hlediska z existence v proces, ze strukturální jednoty skladby „psychických stavů“ (počitků, představ atd., z nichž starší psychologie skládala psychický život, jako fyzika skládá hmotu z atomů) v kontrolující jednotu úkonu, z neměnné formy v pohyb a růst přeměnilo se celé schéma hodnot. Duševní „schopnosti“ jsou určité směry vývoje; „stavy vědomí“ jsou průchodiska a východiska procesů; holé fakty jsou příznaky změny; statické podmínky jsou „modi“ dokonalého přizpůsobení. Zkušenost je spíše věc úkonů a zvyků, činných přizpůsobení a činností než stavů vědomí. Každý orgán je nástroj přizpůsobení k zvláštní okolní situaci. Jako všechny části těla tu nejsou pro čiré pochopení nebo teoretickou kontemplaci našeho okolí, tak i náš mozek je částí naší praktické mašinerie jako ruka neb oko; mozek, orgán poznávání, je původně orgánem chování. Intelekt je určitá metoda přizpůsobení schopností a podmínek za zvláštních okolností. Jeho úkolem není „zrcadlit“ skutečnost, nýbrž vésti ku správné, úsporné, účinné, a je-li libo, užitečné a uspokojivé reakci na podnět z okolí. Jinými slovy, úkol poznání je udělat určitou změnu ve věcech čili způsobit v okolí takový rozdíl, aby byl získán příznivý výsledek. Poznání je změna ve skutečnosti, zcela jako veškero jednání přivádí změnu ve věcech.

To má rozhodující význam pro teorii poznání: Místo aby zkoumala poměr myšlení vůbec ke skutečnosti vůbec, má logika poznání studovat myšlení v jeho podmíněnosti, jako zvláštní proceduru vztahující se k zvláštní předchozí příležitosti a k následovnému splnění, jež je žádáno. Každé myšlení a poznávání rodí se ze zvláštní situace, jež jako celek nese v sobě konflikt; jeho podmínkou je vždy neshoda, nedostatek, srážka. Samo vnímání neznamena nic jiného než pozornost, a pozornost znamená nějakou krizi v existující situaci, cosi napjatého, nejistého a problematického. Na počátku je vždy podráždění a nesoulad; některé články dané zkušenosti se představují jako překážky nebo nedostatky, jsou neuspokojivé a potřebují něčeho k svému doplnění; jiné představují se jako ždané, žádoucí, jako uspokojení, jež dosud neexistuje. Tento rozpor mezi daným a ždaným, přítomným a nepřítomným přivolává myšlení. Intelektuálně je zprávou o tomto konfliktu, pokusem popsat a vymezit jej. Jím je zrušena hrubá reakce na danou neuspokojivost, činnost je svedena v kanál pozorování a v definování prostředků a účelů. Účel myšlení není obsáhnout celou tuto situaci, nýbrž vybrati

ty články, které jsou užitečné vzhledem k charakterizaci problému a zacházení s ním. Myšlení vždy je vyvoláno jako metoda k zrušení jisté krize.

Poznání je nástroj a výtvar nouze i boje, — to je hlavní myšlenka Deweyova. Každá v životě daná situace je jednotný celek, jenž zahrnuje nerozděleně organism i okolí, nitro i předmět, snahu i překážky, činitele i činěné. Celá tato situace obsahuje jisté neuspokojení, je úkolem k udržení organismu; proto rozlišíme ji v části, v ty, které mají být udrženy, a v ty, proti kterým jest reagovati; „distrahujeme“ (rozčleníme) celkovou zkušenost, abychom z ní odstranili, co v ní je neždané, nesouvislé (inconsistent), abychom zrušením konfliktu danou zkušenost rekonstruovali, zlepšili, re-formovali a tak upravili přechod od poměrně rozporuplné zkušenosti ve zkušenost poměrně uspořádanou; nebo jak se vyjadřuje Dewey, našimi intelektuálními operacemi se „zkušenost neustále integruje v celost koherentního smyslu, jeho význam se prohloubil tím, že prošel vnitřní distrakcí, ve které skrze prostředky konfliktu jisté obsahy staly se částečnými a tak objektivně vědomými“. Krátce, daná „skutečnost“ není souvislá a pohodlná, ale může myšlením, za nějakým zvláštním účelem nebo vzhledem k nějakému zvláštnímu problému, dosíci větší souvislosti, jistého charakteru, jenž je pro nás výhodný; přičemž i prvotní krize i konečná harmonie jsou zcela praktické, vedouce nás k jednání a ke zdaru.

Tento biologický výklad poznání není však celou myšlenkou Deweyovou. V běžné filozofii, praví, vše, co je praktické, jako nedostatek a potřeba, konflikt a rozpor, touha a úsilí, ztráta a uspokojení platí za „pouze“ osobní, a toto „pouze“ má tu moc upřít všemu tomu legitimní místo na soudu kosmického zákonodárství. Představme si však, že by tyto tradice a kulturní přežitky akademické filozofie byly setřeny, a že by filozofie vyšla nově z nej činnějších snah dnešku: co by se z ní stalo, pokud spadají v úvahu lidské a liberální zájmy, kdyby ve věku, kdy se osobnost a osobní charakter hluboce jeví v politice, průmyslu, náboženství, umění a vědě, měla se nadále spokojovati tímto papouškováním a pokřikem o „pouhém“ fenomenalismu, jakmile přijde něco osobního na dohled? Proč by to, co dává životu tragičnost, veselost i ostří, mělo býti vytříděno z řádu věcí? Jsou platny jen soudy o hmotě a pohybu, nebo také výklady vesmíru ve slovech možnosti a žádosti, iniciativy a zodpovědnosti? Má vyjít teorie poznání z předpojaté teorie přírody, nebo ze základu obyčejného života, moralismu a zakoušení? Zajisté jeden z nej původnějších problémů moderního života je smíšení vědeckého názoru na vesmír s nároky mravního života; vědecké soudy mají být asimilovány mravními, a prokázat to je věcí pragmatisty.

Problémy se vracejí a podobají se navzájem; různé poměrně ustálené druhy reakcí se pomalu organizují v jediný obsáhlý systém chování, v soustavu zobecnělých úspěšných pravd, jež pak nazýváme „věčnými“. Tato soustava pravd je už výkon sociální součinnosti, stále sociálně udržovaný a řízený; logické myšlení je protkáno individuální činností takovouto sociální fabrikací na těch místech, které jsou směnicemi nejčastějších potřeb a účelů. A zcela jako s myšlením je tomu i s filozofickými soustavami; také tyto byly vyvolány vždy zvláštní sociální situací a byly prospěšné jako odpověď na ni. Všechny minulé soustavy byly takovým výtvorem politických, hospodářských a vědeckých podmínek, jichž změna nesla s sebou změnu teoretických formulací; měly hodnotu potud, pokud pomáhaly vésti ze sociálních zmatků, z nichž se vynořily. — Svět nekritické zkušenosti je světem sociálních účelů a prostředků, zahrnujícím hodnoty oddanosti a součinnosti. Ale i kritika zkušenosti a teorie poznání je problém, jehož měla by se chopiti sociální praxe lidstva. Jen forma tohoto problému je abstraktní a zdá se vzdálena života; ve skutečnosti jde tu o poměr poznání ke konání nebo teorie k praxi. Protiklad mezi čítím a myšlením, duchem a hmotou, subjektem a objektem není vymyšlen ad hoc, nýbrž jsou to přesné zprávy a zhuštěné formule hledisek a praktických srážek, které mají svůj zdroj v samotné povaze moderního života a jež musejí být řešeny, má-li moderní život nerušeně probíhat; odtud, že světa činnosti, dostává filozof své problémy. Dvěma hlavními řešeními problému poznání: empirismu a racionalismu, odpovídá na jedné straně žádost svobody, osobní styk se zkušeností, rozmanitost a pokrok, na druhé straně žádost obecného řádu, organizovaná jednota a uchování minulosti. Empirism je germánský živel v moderní civilizaci, radikální síla popudu, činitel žádosti a impulsu, smělé veselosti a úkoje, podnětu a iniciativy; racionalism proti tomu pochází ze světa klasického, ze světa civilizace, soustavy, řádu a autority jako konzervativní síla kontroly a direktivy. Nyní problém moderního života je rekonstrukce a reforma, v něm jedinec má se státi nositelem civilizace. Jak ale může jedinec předělati autoritativní pravdy ve volné, zdravé a přímé výrazy svobodného života? A jak může civilizace uchovati svou neporušenou hodnotu, je-li podřaděna činnosti jedince? I zde je krize, a i ta má se rozřešiti jako všechny konflikty, totiž v jednání. Jen v činnosti se smiřuje, co je staré, obecné a trvalé, s tím, co je proměnlivé, jedinečné a nové, neboť činnost a koneckonců činnost sociální potřebuje zároveň podnětu i kontroly, iniciativy právě tak jako direktivy a osobní účasti stejně jako intelligence povznesené nad přítomné srážky zájmů. Tak teorie pravdy přestane jednou býti problémem a stane se nástrojem úspěšného sociálního života.

A co tedy je s poznáním sub specie aeternitatis? Jsem přístup, praví Dewey, estetickému kouzlu tohoto ideálu; a kdo by nebyl? Jsou okamžiky ochabnutí: jsou okamžiky, kdy neodolatelná zdá se touha, aby konečně byl klid, abychom byli necháni v samotě a zproštění stálého nároku světa, ve kterém žijeme, s nímž jsme a na němž něco děláme; kdy zodpovědnost uložená životem v činném světě zdá se nesnesitelná. Avšak přesto lépe je pro filozofii, aby bloudila v činném účastenství na životních bojích a výtečcích svého věku, než aby udržovala imunní klášterní bezhříšnost, beze vztahu a dosahu na plodné ideje soudobé přítomnosti.

O pragmatismu vůbec platí, že jeho problémy i řešení nejsou kladeny jen ze zájmu o fakta, nýbrž ze zájmu a starosti o život a lidské úkoly: nejen o to, co je, nýbrž i o to, co je dobré, co by mělo být spíše než opak. A tak je tomu i v Deweyově logické teorii. Každé logické myšlení, praví, je přivoláno jako metoda k rozřešení určité krize, určitého problému. Avšak naše myšlení je často spíše děláním než řešením problémů; často je to pouhé rozumování, luxus intelektuality a snadná rutina; často se celou úvahou jen šidíme, kladouce nakonec místo rozluštění problému problém sám oděný jen v jiná slova (Dewey) — jmenovitě ve filozofii. Zdá se tedy, že Deweyovi jde o jisté „má být“ našeho myšlení: o největší opravdovost a cenu myšlení. Mám se cítit povolán řešit především to, s čím jsem v těsné, osobní blízkosti konfliktu, čeho životní důležitost zakouším sám na sobě; myšlení je vážné především tam, kde jedná se jím o ztrátu nebo vyhrání jisté srážky. Pýcha osvíceného rozumu a diletantism myšlení dekretuje mínění o věcech, jichž tíhy a ceny bytí nebo nebytí sám nezakouší; jmenovitě v sociální praxi klade nebo popírá hodnoty, přivádí nebo ruší věci, reguluje a určuje poměry, jež teprve zblízka, jako potřeby nebo úkoje ukazují svou cenu či nucenu; zde všude naše myšlenka se nezrodila z konfliktu se svým předmětem.

Deweyova teorie poznání je založena na psychologii myšlení, je tedy „psychologická“. Avšak soudobý psychologismus, jenž zcela důsledně pojal veškeré myšlení jako přírodně zákonitý duševní proces, je s to rozrušit jistotu o pravdivosti lidského poznání. Neboť každý psychologický proces, ať ústí v pravdu, nebo v omyl, je nutný a zákonitý; každý mohl a musel by být jiný při nějak změněném seskupení subjektivních podmínek. A přece v pravdě hledáme něco více, něco jediného a nezáměnného, jistý myšlenkový obsah, jenž by nemohl být libovolně změněn beze ztráty své pravdivosti. A o tuto jedinstvost pravdy, zdá se, se Dewey pokouší svou teorií konfliktu. Tam, kde nám jde o pravdu či omyl, jest na nás, abychom zaujali k předmětu svého myšlení poměr nejpřímější a nejtěsnější blízkosti; máme ze svého poměru k němu udělali svou životní krizi, jednoznačný a přesný konflikt, z něhož je jen jediné

východisko. Čím vzdálenější je nám předmět, tím více možností je mezi námi a tím více alternativ, a tedy i relativnosti zůstává pro naše myšlení v něm: teprve z konfliktu rodí se jednoznačné, definitivní a závazné rozhodnutí, zaručené celou naší zodpovědností. Za takto získanou pravdu jsme zodpovědní; taková pravda je pro nás jediná, pevná a zavazující; je-li už osobní, je aspoň zodpovědně osobní. Pravda by pak byla takový obsah myšlení, za nějž se zaručujeme svou zodpovědností, jelikož jsme jej získali jako konečné a jediné možné rozřešení zakušené krize.

Toto téma zodpovědnosti se provívá celou Deweyovou filozofií, a to je zároveň moralistická instance, kterou postavil nad veškerou práci rozumu. Je-li každé poznání nástrojem, je obojetné jako každý nástroj; může být užito k dobru jako ke zlu, a je věcí mravní zodpovědnosti upotřebitele, jak a k čemu tohoto nástroje užije. Filozofické soustavy tu jsou proto, aby odpovídaly na nejpálčivější otázky sociálního a kulturního života; zde klade se filozofickému myšlení nový ideál, ideál nikoliv ataraxie a čisté kontempace, čistého vědění, jež by bylo zároveň nejmravnějším životem, — nýbrž ideál největší starosti a účinné účasti na životě. To je pragmatistický rigorismus, jenž, vnitřnější a vlídnější u Jamese, dosahuje u Deweye jisté příkrostiti. Lépe pro filozofii, aby bloudila hledajíc s lidmi dobro, než aby byla neomylná, ale bez ceny pro mravní život, — to je nejkrajnější moralism kdy vyslovený v novodobé filozofii, a zároveň jeden z nejhlubších dokumentů celého pragmatismu.

VII. „Humanismus“ F. C. S. Schillera¹⁴

Dělá-li nějaké tvrzení nárok na pravdivost, praví Schiller, vždy jsou to jeho následky, co dává jeho nárokům oprávnění. Tyto následky musejí býti žádané, příznivé, dobré, aby tvrzení bylo hodnotné a stalo se nám pravdou. Tedy pravdy jsou logické hodnoty. Ale každá pravda musí býti potvrzena, aplikována čili podrobena užití. Tedy pravda tvrzení je závislá na jeho užití. Pravdivost její není neomezená: význam každého pravidla záleží v jeho užití. Veškerý význam záleží na účelu. Veškerý duševní život je snahový. Pragmatism je soustavný protest proti veškerému zneužívání snahové povahy každého pravého poznání, jež ve skutečnosti je cele prostoupeno zájmy, záměry, tužbami, dobry, volbami atd. A protože tím se stanoví převaha vůle, je pragmatism vědomým užitím teleologické psychologie, jež koneckonců zahrnuje metafyziku vůle, na teorii poznání. — V této řadě výmezů se nenápadně ukazuje

zvláštní Schillerův rys: důraz na vůli spíše než na zkušenosti. Beze snahy, bez určitého zájmu a uspokojení, praví Schiller, bychom vůbec nemyslíli. Každé tvrzení může být pojato jako odpověď na určitou otázku. Ale na každou otázku může být mnoho odpovědí, a každá výpověď může odpovídati na mnoho otázek. Tedy je tu zřejmě jistá volba mezi alternativami, a musí tu být jistá síla, která volí mezi logickými možnostmi. A tou je člověk, jenž vyzdvihuje, co se hodí k jeho účelům, co vzrušuje jeho pozornost a zaměstnává jeho zájmy. Všechny pravdy jsou tedy lidsky podmíněny, jsou zvoleny, je jim dána přednost před jinými. Kdo něco prohlásil za pravdu, vykonal tím volbu; vyloučil nebo uskutečnil možnosti; dal přednost tomu, co mu osobně připadá hodnotnější a lepší. Ježto tedy člověk je tvůrcem každého tvrzení, a nelze od něho abstrahovat v teorii pravdy, je nutno plnou měrou uznati logické oprávnění osobnosti. Člověk je měrou všech věcí: tato věta Protagorova je čepem celého Schillerova „humanismu“.

Naše otázky jsou závislé na tom, co chceme vědět, a naše odpovědi závisejí na našich otázkách. Tak veškerá pravda i omyl se vztahuje k našemu záměru. Uspokojuje-li nebo podporuje-li tvrzení záměr, jemuž vděčí za své bytí, je pravdivé, v opačném případě falešné: tak jako dobré je, co podporuje nějaký účel, a špatné, co se mu protiví. Tedy pravda i omyl jsou intelektuální formou dobra a zla. Objektivní, tj. skutečně uznávané pravdy jsou jen výběrem z pravd uznávaných subjektivně. Prvotně je pravda jen osobní; ale s růstem sociálního styku a potřebou souvislosti v životě obdržuje soustavný a „objektivní“ ráz, stává se „obecně platnou“. Pravda je do velké míry sociální výtěžek; je výběrem toho, co je užitečno pro společné dobro.

Avšak jsou pravdy „apriorní“, které Schiller jmenuje „nadlidské heroiny“ a jež prý předcházejí vší lidské zkušenosti. Ale i tyto jsou lidskými výtvoři: předcházejí zkušenosti jakožto požadavky, jakožto „*nisus formativus*“ (tvárné úsilí) duševního vývoje. Kladeny nejprve předvědecky jako pouhé požadavky, jako subjektivní potřeby, osvědčují se, „pracují“, mají praktický úspěch tak pronikavý a spolehlivý, že je klademe s větší a větší jistotou jako „axiomy“, jako „apriorní principy“. Tak např. nikde na světě, „na zemi ani na moři“, nebyla dosud nalezena přesná totožnost; vyžadujeme jí, jelikož jí potřebujeme k zjednodušení zkušenosti, a podržujeme ji jako „apriorní“, jelikož je trvale prospěšná. A zcela tak vyžadujeme příčinnost, přírodní zákony, geometrický prostor i newtonovský čas. Veškerá logika je založena na našich potřebách. Každá pravda je lidská.

Pravda je zcela závislá na lidském životě a nemůže se zrodit bez lidského přičinění, které je zase podmíněno zájmy, nadějemi, obavami atd. Rovněž skutečnost není „nezávislá“: závisí na našem poznání a je s ním souvztažná. Pravda a Realita rostou pro nás současně; týž proces, který sestrojuje pravdu, sestrojuje i skutečnost. Nejprve nám dána „primary reality“ (prvotní skutečnost) počitků, obraznosti, iluzí, snů, jakási surovina kosmu a chaotický materiál. Z tohoto materiálu děláme „fakta“ vybírajíce a hodnotíce, co je cenné čili „relevantní“ pro náš život; „fakta“, která nalézáme v praktickém životě, jsou už umělými výtvary našeho výběru. Fakta, která nás nezajímají a kterých nemůžeme použít, jsou pro nás „neskutečná“. Bez našich zájmů a záměrů zůstal by náš svět chaosem. Skutečnost jest něco, co se pro nás rozvíjí v té míře a stejným krokem jako naše pravdy. Co pokládáme za pravdivé, to pokládáme také za skutečné. Tedy jako děláme pravdu s účastí celé své subjektivní přirozenosti, tak vypracováváme skutečnost z dané nám suroviny v harmonický a uspokojivý kosmos. Každá změna poznání je zároveň změnou skutečnosti; je to jen divná iluze, že poznávajíce novou pravdu myslíme, že platila odjakživa, že už existovala před naším poznáním; jinak řečeno, při každém poznání antidatujeme nové pravdy, jako by existovaly odevždy. „Je to komické, že pokaždé, když jsme změnilí svět podle svého vkusu, říkáme, že vždy byl tím, čím se ve skutečnosti stal jen skrze nás a za cenu nekonečných obtíží.“ Ovšem, svět existoval před námi: ale ne v té formě, kterou mu vtiskly naše činy, poznatky a tužby, jež jej pozměňují; existoval před námi v podobě soustavy pravd, kterou jsme právě pozměnili svým novým poznatkem. Svět, jak se nám přítomně jeví, je odrazem zájmů, z nichž je udělán náš život, a představuje to, co jsme my a naši předci hleděli z něho udělat; není hotovou daností, nýbrž plodem dlouhého vývoje a krutého boje, a zdaleka ještě není dokončen. Objektivní svět je tím, v co se vyvíjí, v co se budoucně vyvine. Kdo může zaručiti, že nadále bude objektivní v tom smyslu, že nám bude odporovat a nás znásilňovat? Je jen částečně pravda, že nás znásilňuje; ale rostoucí pravda je, že jej znásilňujeme my, že jej hněteme do přijatelných tvarů. Svět je „hmota“ nebo dle Aristotela hylé, totiž surovina kosmu, z níž mají být udělány uspokojivé formy života; je plastický a může býti modelován našimi přáními. Je metodologicky nutno, abychom jednali, jako by tato plastičnost světa byla zcela neomezena; neboť kdybychom jí kladli meze, vylučovali bychom tím pokus překonati je. Musíme se domnívati, že můžeme ze světa udělati vše, co chceme, jestliže jen pokoušíme se o to dosti obratně a vytrvale.

Naše ideály a účely a my sami jsme tedy skutečnou silou, skutečným součinitelem vznikání světa. Netvoříme sice svět z ničeho, naše moc není neomezena; ale začínáme jí teprve užívat a neznáme ještě, v jakém dosahu můžeme působiti na utváření skutečnosti. Klademe zatím jen

tolik: lidské konání je vždy zjistitelným činitelem přírodního řádu, a nerovnost mezi silami lidí a přírody není nesouměřitelná; žádná z velkých otázek lidského zájmu není trvale a neodvolatelně rozhodnuta proti nám. Ve všem může svět býti udělán lepším, než je, je neomezeně zdokonalitelný; my pak spolupracujeme na něm a jsme spoluzodpovědní za jeho výsledek. A proto není dosud naprosté skutečnosti; absolutně reální bude to, co skuteční všechny naše účely a co následkem toho budeme hledět udržeti beze změny. Poslední a definitivní skutečnost je před námi. Potud Schillerova filozofie, jejímž výsledkem se zdá býti fakt, že svět je pro nás to, co o něm známe, že je úhrnem všeho, co víme. Víme-li o něm více, je svět pro nás větší; změna našeho vědění je zároveň změnou našeho empirického okrsku. S vynálezy a vědění vstupují do našeho světa nové síly; něco se tím v našem vesmíru skutečně mění, a sama příroda jinak odpovídá na naše potřeby. Zdá se tedy, že svět je rozšiřován, obohacován a měněn pravdami i nálezy a že představuje to, co jsme my i naši předkové z něho hleděli udělat.

Zde si humanism dráždivě zahrává s čirým idealismem; příliš skeptický, než aby řekl ve smyslu absolutního idealismu: tedy poznávající duch tvoří svým myšlením veškeru skutečnost, a příliš prakticky založený, než aby tvrdil se subjektivním idealismem: že takzvaný skutečný svět není nic než obsah mých představ a myšlenek, — zůstává obojetný a paradoxní. Nikoliv svět sám, praví, ale aspoň jeho stálé utváření a uspořádání je dílem lidského ducha. — Avšak je-li dnešní podoba světa naším dílem, a trvají-li v něm skutečné nedostatky, nouze a bolest, nemoc a zklamání, zbývá se ptáti, zda také toto jsme „udělali“ my, nebo zda to vše bylo už uloženo v beztvaré hylé, v „primary reality“, kterou jsme přijali k vypracování. Byly-li nedostatky v hylé, mnozí byli by nakloněni říci, že pak v ní bylo velice mnoho nebo skoro vše, celá pevná síť a souvislé části našeho světa. Je-li dále svět naším dílem, a zřizovali-li jsme jej volice vždy nejlepší, nej hodnotnější alternativu, nejvýhodnější stránku, pak je náš svět „nejlepší ze všech podnes možných“, — ale pak by potřeboval něčeho jako theodicée, důkazů, že část po části je relativně výtečný. Vždy budou lidé, kteří budou nalézati, že člověk vši svou historií svět spíše zhoršil než zlepšil a že slovo „pokrok“ platí snad o strojích nebo vědách, ale nikoliv o mravním člověku a lidském životě. Je-li konečně svět naším dílem, je tím horší naše bezmoc ve věcech lidské existence, jež dovedeme nejméně ze všech zlepšiti nebo sjednotiti; zdá se tedy, že skutečné dělání je něco mnohem těžšího, beznadějnějšího a zároveň heroičtějšího a záslužnějšího než „konstruování reality“, než hnětení a formování světa „dokonale plastického“, který by nám ničeho koneckonců neodepřel.

Humanism jako metafyzika bytí nepřináší tedy valného zisku; avšak je-li opravdu humanismem, nebo, jak bylo navrženo na heidelberském sjezdu, „hominismem“, nejsou jeho otázky takové, aby na ně byla odpověď v termínech „reality“ nebo „světa“. Jeho otázka je po poměru člověka k poznání, a nikoliv po poměru poznání k realitě. Odvraťme se předem, měl by říci, od faktu, že svými tvrzeními míníme něco objektivního, čili odvráťme se od vlastní problematiky poznání. Žádné tvrzení nepřišlo k lidem odněkud hotové, ke každému se došlo lidskou prací. Všechny naše pravdy mají svou souvislou historii v takové práci; v celé této historii vždy je to člověk, kdo pravdu stvořuje, kdo ji přijímá a jí užívá a kdo ji nakonec mění nebo opouští. Lze tedy, při vědomém odklizení od jiných otázek, každou pravdu definovat hodnotami práce a záměru, osobního vynalézání i družné součinnosti. Každou pravdu můžeme takto pojmuti, jako by nevypovídala nic jiného, než že tu byla vykonána jistá intelektuální tvorba, něco uspokojivého, jisté splnění a dosažení cíle. To je celé humanistické pojetí pravdy.

Humanism tedy je určitě zaujaté stanovisko k poznání, ale s abstrakcí od vlastního problému poznání; je stanoviskem k světu, s abstrakcí ode všeho, co odkazuje mimo člověka, ale s výlučným zřením k tomu, co v něm je člověkově. Jeho otázka vůči poznání je, kdo poznává; jeho zájem týká se člověka v poznávání. V každém poznatku je bezprostředně přítomna skutečnost poznávajícího subjektu; a právě toto konkrétní a živoucí faktum osobní činnosti, tato vnitřná a nepřenosná hodnota každého poznávacího výkonu je tématem zájmu humanistického. Nikoliv v tom, co je „předmětem lásky a naděje, touhy a vůle, víry a práce, máme hledati realitu. Spíše právě v milování a doufání, v toužení a chtění, věření a pracování máme nalézt tu skutečnost, ve které a pro kterou ‚svět jako fakt‘ i ‚svět jako idea‘ mají své bytí.“ (W. A. Moore.) Nutno tu ovšem Ušiti: skutečností jsou měsíce Jupiterovy nebo anatomie hlísta; ale skutečností je též osobní, vnitřný život lidský — a oboje tyto reality nejsou stejného řádu. Humanism mohl by si napsati v čelo vedle Protagorovy věty i Diogenovo „Hledám člověka“; bez ironie řečeno, hledá pak člověka třeba i v anatomii hlísta, v kterékoliv myšlence, v kterémkoliv poznávacím výkonu, pokud v něm může objeviti konkrétní osobní výraz.

Není-li podle kritiky poznání možno založiti hodnotu pravdy na čisté shodě poznání se zevním světem, zůstává možnost hledati tuto hodnotu v nitru pravdy samotné. Toto nitro pravdy je naše vlastní nitro; proto třeba badenští novokantovci žádají, abychom se upamatovali na nadosobní normu nebo pravidlo, jež je uskutečněno v každé pravdě, a na této ideální normě založili svůj souhlas s ní; a proto, na zcela jiné cestě, humanism vyzývá,

abychom v každém poznatku uznali člověka, jenž jej vytvořil, totiž jeho zájmy a tužby, jeho osobnostní značku. To je podle humanismu to cenné, co máme v každé pravdě postihnout: její zrození z osobního chtění a života. Proto tedy jest uznati logické oprávnění osobnosti, abychom tuto osobnost opět našli v jejích logických výtvořech, v jejích pravdách; a proto je člověk měrou věcí, abychom jej podle jeho míry našli ve věcech, o nichž pracoval.¹⁵ V tom smyslu znamená humanism skutečně „osobní idealism“, jak zní heslo Schillerova Oxfordského učeliště. A je-li mi dovoleno přetlumočiti si jej v jedinou větu, řekl bych, a v tom také vidím jistou grácii humanismu, — že je lehkým skokem z kriticismu v morální idealism. Svět je vskutku jen obsah lidského myšlení, začíná humanism kriticky, — a v tom už tu myšlenku obrací: ale pak obsahem a smyslem světa je člověk.

VIII. Náboženská a mravní filozofie W. Jamese¹⁶

Pro W. Jamese filozofie nebyla věcí zcela odbornickou; vždy v ní nalézal vyjádřeno víceméně temné vědomí, jež máme o smyslu života, a osobní způsob cítit a představovat si tlak světa nebo míti své vidění světa. Filozofie je mu věc temperamentu a výraz povahy člověka v tom, co má nej důvěrnějšího; každá definice světa je reakce, kterou určitá osobnost dobrovolně přijímá vůči světu: Celý člověk, praví James, je v nás při práci, tvoříme-li svá filozofická mínění. A tak stále se utkávají ve filozofii dva temperamenty: temperament empiristy, který se přiklání k faktům v jich rozmanitosti, a temperament racionalisty, který se zhlíží ve věčných, abstraktních principech. Tento je typ „jemný“ (tenderminded), intelektuální, nakloněný idealismu a optimismu, náboženský, dogmatický, věřící ve svobodnou vůli a v monistický svět; onen je typ „hrubý“, typ senzualisty a materialisty naladěného pesimisticky a nenábožensky, typ fatalisty, pluralisty a skeptika. V přítomném rozcestí filozofie nalzáme dobré věci v tom i onom typu; majíce „vkus“ pro fakta i pro náboženství, potřebujeme soustavy, která by spojila obé. Chtěli bychom v ní naléztí především vědeckou poctivost vůči faktům, ale zároveň starou důvěru k lidským hodnotám a spontánnost náboženskou i heroickou; a to obé spojit je úmyslem pragmatismu.

Filozofie W. Jamese je vskutku věcí zcela osobní povahy; pro něho, zdá se, neexistovalo rozcestí „delikátního“ a „hrubého“ typu: empirická vášeň pro fakta byla v jeho osobnosti důvěrně spojena s náboženským duchem, mezi říší faktů a víry nebylo pro něho rozluky. Jako

pro „radikálního empirika“ bylo pro něho ve světě „místo pro skutečné možnosti, skutečné neurčitosti, skutečný počátek a konec, skutečné krize, katastrofy i odvracení zla, pro skutečného boha a skutečný mravní život“. V něm nebylo sporu mezi učencem a věřícím člověkem; plně zaujatý jako vědec, jako lékař a fyziolog zprvu a později jako psycholog, stále interesovaný o mravní a konkrétní lidský život, byl vždy tak osobní a nitrný ve svých tvrzeních, že se bez rozporu a výhrad pohyboval mezi svou exaktní zkušeností a svou morální věrou, mezi svým zájmem vědeckým a mystickým, jichž nesměšoval, ale které v něm skládaly jednotu jeho bohatého „filozofického temperamentu“.

W. James přivádí k vrcholu anglosaskou tradici empirismu: skutečnost ztotožňuje se mu naprosto se zkušeností, není světa mimo svět zkušenosti. „Vše, co je zažito, je reální, vše, co je reální, je zažito.“ Celý svět je udělán z jedné látky, „z látky čisté zkušenosti“: věci i myšlenky, vědomí i zevní svět, já i nejá udělány jsou z této látky. „Čistá zkušenost“ je subjektivní a objektivní zároveň, je neutrální, obojetná, je prostá „danost“ nebo „Vorfindung“, nerozlišený materiál všeho existujícího; teprve dodatečně vkládáme do ní lišení a rozřídění „subjektu“ a „objektu“, světa duševního a hmotného, vědomí a věci. Táž zkušenost, např. zkušenost o domě, v němž přítomně jsem, může býti zatříděna jednou jako prchavý fakt mého života, jako stav mého vědomí, podruhé jako část objektivní historie tohoto domu, a přece je to jedna a táž zkušenost. Daná nerozdělená část zkušenosti v jednom souvztahu hraje roli poznavatele, vědomí, v druhém objektivního obsahu, poznané věci. V jedné skupině představ vystupuje jako fyzický jev (dům), v jiném okolí jako fakt vědomí (vjem, představa, vzpomínka); a přece v obou případech je to absolutně táž zkušenost. Prvotní realita např. u novorozeněte je takováto čistá zkušenost, naprosto nerozdělená, neroztržštěná, dokonale plynulá, nejlépe srovnatelná s kontinuitním proudem, jehož vlny se sledují bez skutečného přerušení: nečleněná skutečnost, jež není vyjádřitelná, nýbrž jen prožitelná. Do této souvislé zkušenosti teprve dodatečně vnášíme své logické rozluky, jako je lišení vědomí a věci, a všechny další pojmové kategorie, kterými rozebíráme a slovně zachycujeme tuto původní plynulou „jednotu v mnohosti“.

Vše, co je zažito, je reální: i logické vztahy mezi smyslovými daty, jež vyjadřujeme abstraktními kategoriemi (např. stejnost, příčinnost) nebo spojkami, předložkami atd., jsou zažity jako fakty, jsou tak „reální“ jako ostatní fakty. Našim předložkám a spojkám, našim „protože“, „když“, „nad“, „ve“, „spolu“, „a“ odpovídá ve zkušenosti jistý konkrétní, zkušební, prchavý cit, nálada, postoj nebo očekávání, zkrátka jisté zažití, jistá pozitivní a žitá realita; jsou to přechodné stavy, které žijeme, ale jichž nedovedeme rozumově zachytiti,

neboť, dle Kierkegaard, „žijeme dopředu, ale rozumíme do minulosti“, rozumíme jen nehybnému.

Zkrátka „zkušenost je samostačitelná a neopírá se o nic“; je tak souvislá, že není v ní místa pro žádné a priori, pro nadempirické principy a „konektivní podpory“. Koneckonců i pojem „pravdy“ jest uvést na zkušenost. James připouští, že „pravda“ je shoda naší myšlenky nebo zkušenosti s jejím předmětem; ale tento předmět je opět zakušen, je sám zkušeností; tedy „pravda“ je vztah mezi různými částmi zkušenosti — vztah vždy konkrétně zažitý, a sice úspěšný, prakticky nebo intelektuálně uspokojivý. Zkušenost si stačí ve všem sama; je zbytečno klásti něco za ni nebo nad ni, a co není zakusitelné, nepatří do filozofické debaty. Svět, jak je nám dán ve zkušenosti, je nekonečně rozmanitý; na první pohled jeví se svět pluralisticky, jako mnohost, a třebaže se vši svou myšlenkovou prací zasazujeme o větší a větší jednotu v něm, nelze z něho zcela vypudit alogično a negativno: „něco v něm vždy zůstává, co odporuje tvému hledisku, ať jsi sebevětší filozof“. Proto James znova a znova odporuje deterministickému monismu; monumentální pojetí „vesmíru-bloku“, v němž vše je navždy determinováno, příčinně podmíněno a předem nutno, budí v něm jistou hrůzu. Neboť v takovém světě zlo, jež skutečně nalézáme, bylo by nutně tady od věčnosti a pro věčnost, bylo by příčinně podmíněno a zaručeno celým vesmírem a nebylo by možno je z něho vyhostiti. Avšak je možno, že skutečnost existuje „v aspektu distributivním“, jako mnohost, jež není úplně ujednocena a podržuje i v částech jistou samostatnost. Je možno pojmout jej jako vesmír, který se jen donekonečna rozvíjí, ale nikdy se nestává dokonalou jednotou. Nic skutečného není absolutně jednoduché; každá stránka existuje sama pro sebe, ale nicméně má nějaký možný vztah ke všem ostatním; každý článek může tvořiti jednotu se svými sousedy, aniž by kdy byla dokončena jednotu celková. Je možno pojmouti vesmír jako Fechner: jako svět oduševnělý ve všech částech, jehož jednotlivá vědomí se spolu skládají ve vědomí vyššího řádu. Všechny věci Země (dle Fechnera) mají duše, a tyto duše slučují se ve vyšší vědomé celky, a tyto tvoří konečně duši Země; duše Země je náš strážný anděl, rovněž duše planet a sluncí jsou andělé, a všichni skládají duši vesmíru, boha. My jsme jakoby orgány Země; všechno naše čítí a myšlení obohacuje vědomí Země. Zemře-li někdo z nás, je to, „jako by se zavřelo jedno oko“: jeho myšlenky však trvají v duši Země, vstupují tam v nové vztahy a kombinace, rostou tam a vyvíjejí se; naše vlastní postřehy nás přežívají v širším životě Země.

W. James projevuje mnoho sympatie pro Fechnerovu vizi světa. Je možno, praví, že existuje nadlidské vědomí, veliká nádrž, ve které jsou vespolek uloženy a uchovány vzpomínky

obyvatel Země; otevře-li se tato nádrž, tu jisté neobyčejné znalosti pronikají do výjimečných duší: to je náboženská zkušenost, jež se projevuje v „chorobných svědectvích“, jak se nazývá sám, jako jsou zdvojení osobnosti, mediumita, náhlé obraty k víře, mind-cure atd., všechny jevy „podprahového já“. Jsou v nás zdroje, praví James, jimiž se naturalism nezabývá, zdroje štěstí a moci, které se otvírají v nej zoufalejších okamžicích. Tyto náboženské zkušenosti ukazují, že přirozená zkušenost je jen částí zkušenosti vskutku možné pro člověka; že nejvnitřnější, „podprahová“ část našeho života se jaksi ponořuje do života téže kvality, ale neskonale širšího, který se odehrává mimo nás ve vesmíru: do širšího já, odkudž vlévají se do nás osvobozující zkušenosti. „Pro svou osobu,“ praví, „nevěřím nikterak, že by lidská zkušenost byla nejvyšší formou zkušenosti, která existuje ve světě. Spíše věřím, že vzhledem k vesmíru jsme asi tím, čím jsou naši psi nebo kočky vzhledem k lidskému životu. Žijí v našich salónech a bibliotékách. Účastní se scén, o jichž významnosti nemají ponětí. Jsou jen tečnami naší historie. Podobně člověk k onomu širšímu životu věcí je prostě tečnou. Ale jestliže leckterý ideál přijatý psem a kočkou se shoduje s naším ideálem — o takové shodě mají psi a kočky v denním svém životě důkazy -, podobně je nám snad dovoleno věřit, podle důkazů podaných náboženskou zkušeností, že existují vyšší moci, jež pracující na spáse světa sledují ideální linie obdobné s našimi.“ Bůh skutečně existuje, neboť víra v něho reálně a uspokojivě pracuje: bůh ostatně konečný v moci i vědění, který snad je jen primus in-ter pares, jeden z mnoha bohů, a který nadpřirozeně zasahuje do událostí světa; James vůbec se výslovně přihlašuje k „hrubému supranaturalismu“.

Jednou se James zastavuje nad otázkou, má-li člověk právo věřit, smí-li se v náboženských otázkách postavit na stanovisko víry, i kdyby se k tomu jeho čistě logický intelekt nijak necítil nucen. To záleží na naší vůli, odpovídá James, na naší vůli k víře; víře se můžeme oddati na své vlastní nebezpečí, stejně jako odmítati víru na své vlastní riziko. Náboženská víra nemá samozřejmosti; objektivní samozřejmost a jistota jsou ovšem krásné ideály, ale kde lze jich nalézt na naší planetě? Čekáme-li na samozřejmý důkaz víry, děláme to stejně na své nebezpečí, jako věříme-li; nerozhodujeme-li se ani pro víru, ani pro nevíru, je i to rozhodnutím, i to je spojeno s nebezpečím ztratiti pravdu, stejně jako mylná víra nebo nevíra; ve všech těchto případech jednáme a neseme svůj život v rukou. Zde je nutná rozhodná volba. My stejně toužíme po pravdě, jako se bojíme omylu. Ve vědě vždy rozhoduje spíše strach před omylem, ale v životě morálním, kde je naléhavá potřeba jednat, je i nesprávný důvod k jednání lepší než žádný důvod. Stává se, že víra v nějaký fakt je s to spolupůsobili při vzniku toho faktu, že mnohdy víra přivádí sama své uskutečnění, že víra v nejistý úspěch je to jediné,

co dává úspěchu dostavili se; zde nemůžeme čekat na důkazy, neboť jedná se o ztrátu cenného statku. Jsme-li zbožni, není vesmír pro nás pouhé „něco“, nýbrž „ty“, a náš poměr k němu je poměr osoby k osobě. Máme cit, že náboženství obrací se na naši činnou dobrou vůli a že nedostane se nám o něm nikdy důkazu, nejdeme-li mu do půl cesty naproti. Cit, jenž se nám, nevíme odkud, vnucuje, že prokazujeme vesmíru největší službu, věříme-li v božstvo, tento cit zdá se patřili k nej hlubší podstatě náboženské hypotézy.

Již v pluralismu Jakešově ukazoval se indeterminismus jako nej oprávněnější hypotéza o světě. Je snad mnohem více možností než skutečností, je možno, že skutečnosti planou v moři možností. Části vesmíru mají jistou volnost pohybu a mohou se vždy rozhodovati mezi více možnostmi, které by uskutečnily; po vykonané volbě se ovšem zdá učiněná volba nutná a racionální, ať byla zvolena kterákoliv alternativa. Jsou-li ve světě skutečné možnosti, svět může býti spasen: to je základ meliorismu Jamesova. Svět může býti zbaven zla; svou vlastní činností můžeme působiti ke spáse světa, byť v sebemenším zlomku; ale naše tužby jsou jen jednou podmínkou mezi ostatními. „Předpokládejme, že před stvořením by vám byl původce světa předložil tento případ: ‚Nyní jdu,‘ řekl by vám, ‚udělati svět, jehož spása není zajištěna, svět, jehož dokonalost bude zcela podmíněčná, a sice podmínkou je, aby každý z činitelů v něm co možná nevíce zlepšil úroveň, kterou zaujme. Nabízím vám možnost dělati část světa, jež hodlám stvořit. Jeho spása, jak vidíte, není zaručena. Je to skutečné dobrodružství se skutečným nebezpečím, ale může to dobře dopadnout. Jedná se o sociální podnik součinné práce. Půjdete tedy s sebou? Budete dosti důvěřovati sobě a ostatním činitelům, abyste se vystavili tomu riziku?‘--Jistě bychom nabídku rychle přijali: ‚Ruku na to, uděláno!‘ —

— My všichni máme své okamžiky skleslosti; nám všem se přihází, že jsme znechucení sami sebou, unaveni svými marnými snahami. Život nás opouští, a my ve své ochablosti sledujeme příklad marnotratného syna. Tehdy přejeme si svět, kde mohli bychom se zřící všeho a vrhnouti se do oteckého náručí, a jako krůpěj splyne s řekou, ponořiti se do života Absolutna.-
--

Lidem tohoto temperamentu se představuje náboženský monism s útěšnými slovy: ‚Není nic, co by se nestalo nutně, co by nebylo částí podstaty věcí; vy sami jste její částí, i se svou zklamanou duší a svým nemocným srdcem. Všechny bytosti tvoří jednotu s bohem, a v bohu je vše dobré,... ať je vám souzen dobrý, nebo zlý los v tomto světě zdání.‘--- Já však pro svou osobu věřím, že svět je dobrodružství a nebezpečí. Připouštím, že jsou tu skutečné ztráty a osoby, jež ztrácejí. Ale přesto, kolik lidí se uspokojí úspěchy, které se tu a tam přihodí v

tomto světě moralismu, v tomto světě epepeje!“ — V takovém světě život stojí za prožití, protože v mravním ohledu je tím, co z něho uděláme; a my jsme ochotni, pokud na nás je, jej udělati se zdarem. Snad bůh sám saje svou životní sílu a stupňování života z této naší víry. Není-li tento život skutečný boj, ve kterém se něco úspěšně na věčné časy vydobývá, nestojí za více než ochotnické představení; ale my jej cítíme jako skutečný boj, jako by vskutku bylo něco zlého ve vesmíru, z čeho měli bychom jej vykoupiti veškerým svým smyslem pro ideálno a veškerou svou věrou. — Jádrem moralismu Jamesova je: udělati svou věc na světě co možno nejlépe. „Nejvyšší forma mravního života je ta, vždy překračovati pravidla, jež stala se příliš úzká pro poměry skutečnosti. Je jedině bezpodmínečné přikázání, totiž to, že máme bez únavy, s bázní a chvěním usilovat o to, volit a jednat tak, abychom přivodili nejšíře obsáhlý vesmír statků, který se nám zdá možný.“

Jamesova filozofie není stavěna jako systém; jednotlivé její teorie, jimž jsou dávána jména pragmatism, radikální empirism, pluralism, meliorism, tychism, moralism, teism, nejsou k sobě logicky nutně vázány. Jejich jednota je spíše osobní; jich souvislost neznamenaá jednotu logického rozvinutí, nýbrž shodu myšlenek, jež spolupracují k udržení a zvýšení jisté životní hodnoty. Tato hodnota je mravní; celá filozofie Jamesova při všech názvech je v podstatě jedno: moralism. I noetika Jamesova, jeho radikální empirism, náleží moralismu daleko spíše než pozitivistickému psychologismu. Ovšem James je psychologista, ale sama jeho psychologie je nejen vysvětlováním duše, nýbrž rozuměním lidské duši; je zájmem o konkrétní, osobní život, jehož pravé bytí je spontánnost a jedinečnost. Tak již v Jamesově psychologii proniká určitý mravní poměr k člověku; jeho problémem není jen abstraktní „psychično“, nýbrž člověk, „subjekt“, jež lze jen lidsky, eticky uznati.

Tento člověk, život, osobnost nemůže býti něco, co ukazuje mimo sebe, co je naprosto podřaděno obecným, přírodně kauzálním nebo transcendentálním souvislostem; jeho osobní individualita je zárukou jeho svobody. Je-li vše, co je v subjektu, jeho vlastním osobním životem, není-li v něm nic cizího, mimoosobního, ukazujícího ven, pak nemůže ani pravda poukazovati na nic mimoosobního, nemůže býti shodou s něčím zevním, nýbrž jenom s něčím vnitřním a nevyhnutelně osobním: se zkušeností samotnou. Zkušenost je místo vší pravdy i veškeré skutečnosti. Skutečné je, jen co je žito, a vše, co je žito, je skutečné. Nikde v životě není místa, kde by intervenovaly nadempirické, nadosobní živly. Hodnota člověka neprýští ze žádného a priori, z nadřaděného a nadindividuálního světa, neodkazuje k ničemu logicky a metafyzicky vyššímu; kterýkoliv skutek v životě může býti hodnotně nebo nehodnotně udělán, celý empirický život je morální; jeho neodvoditelná cena je v něm samém a nikoliv

někde nad ním. Život, spontánnost, činnost je jediné místo všeho dobra; jen jednající osobnost je morální; svět moralismu je epický, je to svět skutků, podniků a práce. A obráceně, náš svět činů a práce je veskrze mravní; v práci a v jednání, v uhajování a zvyšování života, ve všednosti a skutečnosti dne žijeme a máme žít svůj mravní a hodnotný život. Nikoliv odvrát od „pouze individuálního“ života ani poznání vyššího, racionálně morálního řádu, nýbrž právě praktický, snahový život individuálních skutků a neodbytných potřeb může nám otevřít mravní a koneckonců i náboženskou zkušenost.

To je asi v hrubých rysech moralism Jamesův; to, co se přikládá k němu, pluralism, meliorism a supranaturalistický polyteism, jsou spíše „over-beliefs“, spíše květ než plod jeho moralismu. James neklade jich jako definitivních řešení, jako posledního plánu světa; nic nebylo mu vzdálenější než dogmatizovati ve věcech víry a chtít zavazovati mysl něčím, co podle něho může být jen předmětem osobní zkušenosti. Zde nejde o to, zda ve skutečnosti náboženství přece jen není zavázáním myslí a zda víra ničeho nepotřebuje více než právě dogmat; James nechtěl být prorokem, jeho „over-beliefs“ jsou spíše pobídky a povzbuzení, aby každý odkryl sám v sobě cíle své víry, aby ve směru svých nejvnitřnějších potřeb hledal směr své náboženské důvěry a aby ve svém zakušeném životě a nikde jinde se snažil nalézt zdroj a základ svého poměru k světu.

Celá filozofie Williama Jamese, od psychologie až po vůli k víře, od teorie poznání po náboženskou vizi světa nepraví nic, co by nebylo přisvědčením k jeho moralismu. Ale tím zároveň mění se ráz diskuse o pragmatism a názory Jamesovy. Je-li tato filozofie veskrze nesena mravní vůlí, nelze s ní se vyrovnati kritikou jejích jednotlivých tvrzení; zde jde o uznání života, o mravní výzvu, o touhu po zakotvení mravní potřeby ve skutečnu samotném. Je-li Jamesův obraz světa světem víry, není jeho víra nic jiného než cit důvěry ve skutečnost a neztratitelnost lidských dober; jeho filozofie je veliký pokus o důvěru ve svět, boj a úsilí o získání důvěry. Avšak každá důvěra, kterou si člověk přináší vrozenou v srdci, je zklamávána a jeho spoléhání na svět je záhy zlomeno. Tu pak zbývá v srdci jediné východisko: Pravá důvěra není nám dána, nýbrž musí být získávána; všecken cit spolehnutí má se dostaviti teprve jako plod boje a práce, je vítězstvím a výtěžkem, je mravní úlohou. Jediná cesta, jak získati k světu důvěry, je ta, činiti vši svou snahou svět takovým, nebo jednati ve světě tak, aby výtěžkem této činnosti byla největší důvěra ve svět; a jistě není to špatné, sobecké nebo lhostejné jednání, na kterém bychom mohli založiti svou důvěru v bytí. — To je, míním, základní motiv pragmatismu. Vše ostatní jsou jen pokusy získati takový obraz vesmíru, který by co nejméně rušil mravní činnost člověka ve světě. Takový obraz je, řekl bych málem, už

věcí osobního vkusu; a Jamesův obraz světa je tak svěží a tak pitoreskní, že by zasloužil jména „gaya scienza“, filozofie praktického optimismu.

IX. Závěr

A závěr toho? zeptá se snad čtenář, — co z toho plyne? Nepřisvědčil jsi k žádné teorii pragmatické; nalézal jsi v nich, ať právem či neprávem, v jádře jisté mravní projevy, morálku nešpatnou, jak připouštím, a snad i moderní, ale založenou jen osobně, bez nutných důkazů a přesvědčivých maxim. Co si mám z toho vybrati?

Čtenáři, buď nic, nebo příklad. Podtitulem těchto stránek je „filozofie praxe“; ale zajisté stálý důraz na praxi a experimentaci, na činnosti a úspěších, důraz, jímž pragmatism oplývá, je vlastním jazykem činorodé, osobně svobodné a volní rasy anglosaské; z činného optimismu těchto filozofů zřetelně mluví Nový svět; není tu tedy vše blízké a důvěrné naší rase a našemu způsobu života. Ale přesto pragmatism je příklad filozofie praxe.

Než opustím pragmatism, vrhl bych rád na něj světlo jedné z jeho vlastních myšlenek — světlo matoucí, a snad přece objasňující. Každé tvrzení, praví pragmatism, odpovídá jisté potřebě; každá filozofie vychází z určité krize a slouží k odklizení nějaké srážky. Jaké potřebě, jaké krizi a naléhavé touze odpovídá pragmatism sám? K čemu bylo nutno, aby v různých částech světa, bez předchozí dohody, se zrodily filozofické osobnosti nakloněné hájit optimism práce a důvěru v praktické hodnoty? Naivní radost z práce a úspěchu, zdravé praktické spoléhání na činný život zajisté nemá zapotřebí takové filozofie; nejsou to snad zrovna úpadek a tíseň praxe, jež vyvolaly tuto filozofii?

Přemnohý řekne a dotvrdí svým životem, že v dnešním životním řádu lze mluvit spíše o přetížení prací, o vyčerpávající námaze a příliš těžkých úspěších, o následovní morální únavě, jež jeví se jednak v bezmoci a chabosti, jednak a častěji ve stržnickém sobectví tak řečených praktických lidí, — o všem spíše než o naivní a samozřejmé radosti z činného života. Praxe je zlá, je sebeničením nebo ničením bližního, a s postupem věků vždy spíše přináší zklamání než úkoj. A tu řekněme, že by kdokoliv z činných lidí hleděl v sobě zlomiti tuto krizi přesvědčením, že na jeho dobré vůli záleží, aby posvětil svou práci; že musí v ní jenom hledati něco více než hmotný prospěch, že v ní může nalézti pravdu, hodnoty života, morální

úkoj, ba kousek záchrany světa — bude-li jen sám do ní vkládati co nejvíce dobra a naděje. Tato důvěra v praxi není už pak přirozenou, samovolnou chutí k práci: jako každá filozofie se rodí ze ztráty naivity, tak i filozofie praxe.

A pokud čtenář vidí kolem sebe praktický život, jenž není jen čilý a úspěšný, nýbrž i umdlený, drtivý a bezohledný k dobru a prospěchu světa, pochopí, proč mluvím o pragmatismu jako o příkladu.

X. Patero dodatků

Nezměnil jsem nic na knížce psané před deseti nebo jedenácti lety jako seminární práce; leccos bych dnes jistě formuloval jinak a kritičtěji, ale nestydím se ani

dnes za nadšení, které ve mně vzbudila tato filozofie v době, kdy mne nad faraónskými hrnci abstraktní filozofie trýznil hlad po skutečnosti. Od té doby mé nadšení se přeměnilo v cit hlubší a diskrétnější: ve vděčnost za to, co jsem přijal z rukou filozofů. Mám za to, že i dnes mohou v nich velmi mnozí nalézt velmi mnoho; proto nechávám nezměněn tento výklad jejich názorů, nepřidávaje nic než několik pozdějších dodatků, z nichž prvé tři se vztahují k úzkostem a nadějím z posledního roku Velké války.

1. Filozofie a život

Právě dostává se nám do rukou překlad nej známějšího díla slavného amerického filozofa, Williama Jame-se, pod programovým názvem Pragmatism. Je to cyklus osmi bostonských přednášek, kterými James hleděl vyložiti americkým posluchačům všech vrstev novou, „demokratickou“ filozofii, již učil on sám, John Dewey v Chicagu a F. C. S. Schiller v Oxfordu, která se potkala s mnohým entuziasmem, ale stala se také skoro skandálem v důstojné sféře filozofie. Pragmatism byl cítěn jako první vpád amerikanismu do filozofie. Dnes, když do evropského života poprvé zasahuje americká politická ideologie,¹⁷ nabývá i zájem o pragmatism časového ostří.

Především, co je to pragmatism? Dejme tomu, že byste se ptali dvou lidí, vášnivého pedestriána a automobilisty, která je nejlepší cesta z A. do B. „Nejlepší cesta,“ řekne

pedestrián, „je tato horská stezka; je sice příkrá, leckomu nedostupná, ale vede vás do výše, blíže k bohu a přírodě, k čiré kontemplativní samotě.“ „Nejlepší cesta,“ namítne automobilista, „je tato prašná silnice, snad nudná, ale dobrá pro můj stroj. Chcete-li získat rekord rychlosti, dejte se rozhodně silnicí; a máte-li rychle zachránit někoho nebo něco, chopte se volantů a jed'te; lepší cesty není.“ V takové srážce názorů by tedy pragmatista rozhodl: Nejlepší, „správná“ cesta je ta, která vás povede nejjistěji k splnění vašeho životního zájmu. Uvažte, na kterém ze sporných zájmů více záleží; na tom pak závisí správnost cesty, kterou se chcete brát.

A stejně, pokračoval by pragmatista, je tomu se vším, co považujeme za „pravdivé“ nebo „správné“. „Pravda“ je ta myšlenka, která nás úspěšně vede k cíli; „pravdivé“ je, co je výhodné pro naše myšlení. Stejně je tomu i s pravdami vědeckými. I ve vědě považujeme za pravdivé ty myšlenky, které nejlépe „pracují“ v určitém oboru zkušenosti, totiž které zahrnují nejvíce faktů nejjednodušším způsobem a nestojí v rozporu s jinými stejně úspěšnými pravdami. Všechny „pravdy“ jsou jenom nástroje činnosti, pomůcky ducha, kterými činně zasahujeme do proudu dění. (Vaihinger.) „Pravdivé myšlenky“ jsou činné adaptace člověka k jeho prostředí a rodí se z našeho konfliktu se zevním světem, aby tento konflikt rozřešily. (Dewey.) „Pravdy“ jsou výsledek naší volby, našich záměrů; jsou zcela naším dílem, a proto „člověk je měrou všeho“ (Schiller-Oxford). Pravdivé pro nás je, co je lepší pro nás věřit; a „je-li nějaký život, který by byl skutečně lepší, a je-li nějaká idea, která, kdybychom v ni věřili, by nám k tomu lepšímu životu pomohla, pak by bylo skutečně lépe pro nás věřit v tuto, leč by ovšem tato víra náhodou se srazila s jinými, většími životními zájmy“. (James.)

Jak vidíte, pragmatismus je především utilitární teorie pravdy. Pravdivé je, co je prospěšné pro život. Je-li víra v boha užitečná pro šťastný život, je pravdivá; je-li však nevíra úspěšnějším vodítkem života, je nevíra pravdou. Takto formulován stal se pragmatismus skandálem filozofie jakožto nejpustší sofistika. Ale dříve než budete i vy takto souditi, otažte se: Je-li „pravda“ to, co prospívá životu, co míní filozof tímto životem? Může jím mysliti sebe, a pak „pravdivé“ nebo „správné“ je vše, co prospívá jemu. Může jím mysliti moc, bohatství, praktický úspěch, a pak jeho filozofie opravňuje každý egoismus osobní nebo národní. Tu nezbyvá než ohlédnouti se po ostatních názorech pragmatistů a vyčísti z nich jejich pojetí života.

Nemohu zde jíti do podrobností. Pro oxfordského profesora Schillera „život“ znamená rozvinutí vlastní duševní osobnosti; proto každá idea, každá sebevědečtější pravda zajímá ho především jako osobní čin, jako živá událost, jako svobodná a konkrétní tvorba lidská. John

Dewey, chicagský Američan, rozumí „životem“ život činný, dramatický, život trýznivých konfliktů a těžkého boje; každá „pravda“ je mu úspěšným řešením nějaké krize, vysvobozujícím činem, a filozofická pravda vykoupením ze sociální a životní krize našich dnů, z konfliktu svobody a řádu, osobní iniciativy a sociální nutnosti; filozofie není služka prospěchu, nýbrž osvoboditelka života. Konečně pro Williama Jamese „život“ není nic jiného než denní, praktický, osobní život kohokoliv z nás, život in concreto s jeho prací a svátky, ale také s jeho bolestmi a nedostatky, s jeho zklamáními i nadějemi, život, který potřebuje bezoddyšné snahy, aby byl zlepšen a zvýšen; život, ve kterém se stejně potkáváme s nevýslovnými bédami jako s nevýslovnými, ano božskými přísliby. Tento život, který nám přese vše dovoluje věřit v možnost lepšího lidského bytí a spolupracovati k němu, není život nízký a nedůstojný; a proto není též nedůstojno, aby naše ideje, naše „pravdy“ byly definovány svým dobrým vztahem k němu. — Kde, táži se, lze v těchto pojetích života nalézt ponižující sofistiku? Zda naopak není krutým klamem budovati dokonalé systémy filozofie bez ohledu k nedokonalosti a nehotovosti lidského života?

Úhrnem tedy bych řekl pragmatism není nová definice pravdy (po této čistě odborné stránce by stěží koho plně uspokojil) — nýbrž nová definice filozofie. Subjektivnost a utilitárnost není vada filozofie, nýbrž její živé a účinné jádro. Filozofie slouží člověku, životu, životním zájmům. Záleží však na tom, jakým obsahem naplníme tato slova; a tu právě nenajdete v pragmatismu abstraktních hodnot, teoretického optimismu ani odkazu na ideální dokonalost v absolutnu, — nýbrž doznání skutečných nedostatků, skutečné práce a skutečné snahy po nápravě. To tedy je onen vpád amerikanismu do filozofie.

2. Filozofie a skepse

Řekl jsem zde již, že angloamerický pragmatism je filozofie nepokrytě utilitární, a již toto slovo, vyjadřující „užitek“ nebo „prospěch“, stačí, aby diskreditovalo pragmatism v očích akademické filozofie. Jakže, užitek! Není to zrovna heslo špinavého, prospěchářského, sobeckého života zde na zemi? Nezotročuje člověk člověka, neumlčuje svědomí, nevede války jménem tohoto hesla? Tuto invektivu mohl bych vésti donekonečna, ale prosím nyní o chvíli blahovůle. Co toto píši, slyším venku zpívati kosa; víte sami, jak příjemná je taková jarní píseň, ale nyní cítím, že je i zvláštním užitekem pro mé přítomné myšlení, jelikož mne odpoutává od některých zbytečně abstraktních úvah, které jsem měl již v péře. Kos nezazpíval svou píseň nadarmo, ale také my nechceme žít nadarmo; a k slovu „marnost“ není jiné

protivy než slovo „užitek“ — aspoň v naší pozemské řeči. Připouštím, že jsou vyšší zdroje mravnosti než „užitek“, třeba zrovna „marnost“, jak vidíme na indických fakírech; avšak v naší katastrofální Evropě má slovo „užitek“ a slovo „nežiti nadarmo“ ještě dosti mravního kouzla pro život osobní, národní i humánní, abychom jich zkusili i ve filozofii.

Druhé takové slovo pohoršující pro pravověrnou filozofii je „skepse“. Co je skepse jiného než nevíra, rozvrat a nejistota? Skepse je dobrá jen proto, aby byla honem „překonána“, tak jako nemoc je dobrá jen k tomu, aby byla vyléčena. Ale tu mi napadá dojem (ne z filozofických knih, nýbrž ze živých lidí), že si moderní člověk v této nemoci dokonce libuje a že se mu jistá skepse zdá tou nejpřirozenější formou rozumnosti. Abych to řekl jamesovsky, máme vyslovený vkus pro skepticism, patrně proto, že se shoduje s našimi zkušenostmi o světě a v mnohém ohledu nám hoví i pomáhá. Jmenujte to v praktickém životě „rozum v hrsti“, ve vědě „kritičnost“, ve veřejném životě „liberálnost“ a ve všemvšudy „nedělání si iluzí“ — to vše z některé stránky vystihuje tuto moderní skepsi.

Obecně však platí domnění, že skepse je nerozlučně spojena s pesimismem. Nemůže býti většího omylu. Pesimism je stejně dogmatický, stejně neskeptický jako turecká víra neb Leibnizův optimism. Pro Leibnize vesmír je nutně dokonalý, pro pesimismus svět je nutně zlý; pro moderní skepsi je však jen jediné nutné, totiž relativnost, např. v mravním ohledu relativnost dobra i zla; ale ani dobro samo, ani zlo samo není nutné.

Človče, bratře, smýšlím o tobě skepticky; nejsi mi velikým mravním hrdinou, ale také ne démonem zla. Jelikož tě tedy radikálně neodsuzuji, vidím v tvé špatnosti spíše slabost, ve tvých dobrých stránkách pokusy o lepší život a v tobě celém bytost, která se ještě může změnit. Možnost změny, to je veliké a utěšující slovo pro srdce, jež nedovede býti optimistické; záleží ovšem na pevné důvěře, že tato relativnost a proměnlivost nám otevírá možnost změny k lepšímu.

Postavit si cílem ideál dokonalosti, ano; ale kdo by mohl spoléhat, že se takový ideál opravdu uskuteční? Prozatím všechny zkušenosti nám praví: Dejte nám pokoj s dokonalými, všespásnými ideály! Ale — a tu je počátek vší důvěry — nikdo krom vyloženého zoufalice si nemyslí, že by on sám nemohl něco dobře udělat, něco přivést ke zdaru, a tedy na určitém, třeba malém místě zlepšit svět. Je-li však někdo takovým zoufalcem, ať složí ruce do klína a neplete se do záležitostí světa. Každá práce je sama o sobě projevem důvěry, že lze dobře a úspěšně pracovat, pracovat ne nadarmo, získávat nějaké dobro. Pokud jste člověkem činným, nemůžete býti zcela pesimistou, ale také stěží zůstanete naivním optimistou, neboť víte, že by

vás to vedlo k nejtěžším úrazům. Činný život potřebuje stejnou měrou skepse i důvěry, či spíše sám rodí obé pod plodným dojmem zdarů a nezdarů, které přináší. V tomto životě nezáleží skutečně na odstranění skepse, nýbrž na udržení praktické skepse silou důvěry, na pružném a co možná rezistentním spojení skepse a nadšené energie.

Jistě, tane-li nám na mysli člověk co nejučinněji vyzbrojený pro moderní život, žádáme pro něho stejnou míru protřelosti i entuziasmu. Moderní život však nikomu není ideálem; je dosti špatný, abychom si vysnili zcela jiný ideál života, anebo dosti špatný, abychom shledali, že naléhavě potřebuje činného zasažení a usilovné nápravy. Co z toho dvojího volit? Pragmatism, o kterém jsem zde měl mluvit, volí vědomě tuto druhou, Martinu stránku. „Lépe je pro filozofii,“ praví třeba John Dewey, „aby bloudila v činném účastenství na životních bojích a výtěžcích svého věku, než aby udržovala imunní, klášterní bezhříšnost, beze vztahu a dosahu na plodné ideje soudobé přítomnosti.“ Ta slova mluví za celé stanovisko pragmatismu.

3. Filozofie a veřejný život

Mohli jsme během války čisti nejednu úvahu o poměru německé filozofie k německému militarismu. Myšlenka ta je svůdná; vskutku Kantova etika povinnosti, Fichtova filozofie činu, Hegelova filozofie pruského státu, Nietzscheova panská morálka atd. zdají se vysvětlovati mnohý povahový rys i mnohý úspěch Němců. Je možno, že bude jednou napsána také kapitola o poměru pragmatismu k politice Bílého domu, čili srovnání americké filozofie s wilsonismem. Této kapitole nechci předbíhati. Přijímám jen, že ideály národa se dosti věrně zrcadlí v jeho filozofii, a že naopak filozofie má schopnost připravovati a podporovati ideály národa.

William James sám nazývá kdesi pragmatism „filozofií demokratickou“. Představte si třeba filozofii Platonovu, s jejími ideami, které sídlí kdesi nahoře a tvoří tam čistou, privilegovanou kastu dokonalosti, zatímco zde na Zemi existují jen bídní, bezpodstatní páriové, řečení „pouhé jevy“ a „smyslové zdaje“. Srovnejte s tím třeba Kantovu, kde hrubé, nekompetentní, vskutku pouze dělnické „zkušenosti“ musejí býti řízeny a ovládnány rodovou aristokracií „apriorních principů“, „kategorií čistého rozumu“ a „regulativních idejí“. Srovnejte dále kterýkoliv racionalism, kde rozum, jako všemohoucí monarcha, vydává zákony přírodě i člověku, spravuje násobilku, logiku, vědy i morálku jako pravý typ osvíceného absolutismu. Tyto

formule světa jistě na první pohled nevypadají demokraticky. Srovnajte s tím myšlenkový svět pragmatismu. Zde všechny „pravdy“, „ideje“, „zákony“ přestávají býti výrony nebo výnosy absolutního, ve své moci neomezeného rozumu; jejich síla neleží v autoritativní platnosti zákona, nýbrž v jejich praktické pracovní energii, schopnosti a účelnosti. Pravdy podle pragmatismu „pracují“, místo aby vládly. Rozum sám není pak monarcha v říši poznání, nýbrž jen nástroj, jeden z nástrojů praktického života; pomáhá nám žít, toť celý jeho úkol. Počátek a cíl, měřítko i smysl všeho poznání je žitá a činná zkušenost; a již sám pojem „zkušenost“ vyjadřuje neomezenou individuálnost, rovnoprávnost a kompetenci každého zážitku, byť sebe pokornějšího a osobnějšiho.

Popisuji tento demokratický systém zkušenosti co nejsvůdněji, a přece cítím sám: něco tu schází. Ony platonizující, racionalistické, absolutní filozofie, které jsem podřýval o něco výše, mají nepopíratelnou a vítěznou marku: idealism, volný rozlet ducha k nejvyšším představitelným metám, jež daleko překročují všední zkušenost. Najdou se i v pragmatismu takové vysoké, dokonalé, absolutně nadřazené cíle? Výslovně nikoliv. Avšak na jiném místě hledím až rozvláčně dokázati, že pragmatism je veskrze prosycen moralismem; že nerozumíme-li jeho „praktickému životu“ jako životu mravnímu, jeho aktivismu jako aktivismu morálnímu, nevyjdeme s ním ani logicky, ani mravně. A tu mohu se snad dovolávat denní zkušenosti: jako skutečná práce předpokládá důvěru ve zdar této práce, tak skutečné mravní jednání předpokládá hluboký cit důvěry, že takovým jednáním získáváme něco nadmíru hodnotného, že existují skutečné hodnoty a že můžeme jimi posvětit svůj život. Jsme-li nadáni takovým citem, táži se, potřebujeme ještě absolutní odměny \ v posmrtném nebi, či absolutního mravního ideálu v nadempirickém ráji filozofů? Ideály a hodnoty máme hledati ve skutečném, a dokonce ve vlastním životě, nikoli v abstraktu; a jde-li nám nadto o nejvyšší ideály a hodnoty, pak i ty musíme hledati ve skutečném a ne-pomyslném životě.

Jako existuje racionalism ve světě filozofických idejí, existuje i ve světě politických náhledů. I v politice mohou „zákony“ býti pojaty jako výrony autoritativního, nadřazeného rozumu, který ovládá nespolehlivou a demokratickou zkušenost; nebo naopak, ve smyslu pragmatickém, jako prakticky zdůvodněné nástroje života, nutně nedokonalé, a proto vždy podrobené revizi individuální i sociální zkušenosti. V této dvojici náhledů není, myslím, pochyby, kterým směrem se nese moderní politický vkus.

Ale což, jsou-li „zákony“, ideály, programy a cíle -nikoliv sice výronem vyššího rozumu, nýbrž výronem vyšší vůle? Slovo „vůle“ je dnes převelmi v módě; slyšíme mluvíti o „vůli k

moci“, o „státní vůli“, o „vůli k vítězství“ atd. Rozum nás zklamal, tož pomoz nám nový bůh, činorodá, energická, všemohoucí vůle! Nemohu zde vysloviti všechnu svou hrůzu před tímto novým bohem. Je-li rozum dogmatický, je vůle ještě dogmatictější. Právě-li racionalista: „toto jediné jest rozumné“, káže voluntarista: „toto jediné musí být, protože tomu chci já“ nebo „chceme my“. Ano, vůle může mnoho, ale nikoli vše; vůle, jako víra, může přenést horu, ale nemůže ji obestříti tajemnou krásou ani posvětit národním mýtem. Nejvyšší hodnoty jsou mimovolné, čiře spontánní; jsou stvořeny životem, a nikoli vůlí. Kdyby některá politická strana si stanovila jako program třeba (promiňte) zavedení povinné dlouhověkosti, snad by toho voluntaristicky dosáhla; ale tím není řečeno, že by takto získaná léta byla šťastná a životně plná. Důležité je, aby budoucnost byla zlepšována v myšlenkách a plánech, ale ještě důležitější je, aby přítomnost byla zlepšována ve skutcích a životě. Budiž, máš entuziastický program; ale není-li sám tvůj život entuziastický a činný, k čemu je ti takový program? Avšak aby přítomnost sama v kterékoliv hodině dějin byla hrdinná a bohatá, nadšená a veliká, k tomu nestačí politický program, nýbrž politický život, politická spontánnost, politické činy, čili svět činné zkušenosti místo politického racionalismu nebo programního voluntarismu. Veliký program neposvěcuje malou přítomnost. I přítomnost budiž politickým dílem. (1918)

4. Pragmatistický relativism

Každá filozofie podává, chtěj nechtěj, jistý typ a ideál bytí, každá promlouvá k nám o nějakém nejvyšším uspokojení života. Ta filozofie nezná nic lepšího, čistšího a šťastnějšího než viděti boha v postu a meditaci; v oné rýsuje se tiché ponoření myslitele, jenž more geometrico rozvíjí a buduje obraz vesmíru. Jinde vše zdá se klamným a malicherným krom jediného, nejvyššího blaha: splynouti s Absolutnem, osvoboditi se ze zkušenosti a vzlétnouti přímo k poznání všeho. Ano, hlavně a především k poznání všeho; může jím býti věda či intuice, intelektuální názor nebo čirý rozum; vše to jsou jména pro jistý ideál, pro vrcholné uskutečnění lidského ducha a pro vrcholné štěstí zároveň, pro plné poznání pravdy.

Opět jiné filozofie obdaří nás jiným obrazem. Žítí blaženě a v kráse nás učil Epikur; zhrdati malostí z výše orlí, ale trochu neplodné samoty nadčlověctví, Nietzsche; opět jiní milovati, odříkati se, umrtvovati se. V každé takové morální nauce snadno rozpoznáte určitý ideál svatosti. Svatost, stejně jako absolutno, je něco nekonečně vzácného, právě ideálního; jen tu a tam, v géních mozku a lásky, harmonie nebo heroismu se s nimi setkáváme v tomto světě pouhé zkušenosti a pouhého člověčenství, snad proto, aby to nebyly tak docela jen sny a

fikce. Ať je ideálem poznání, nebo svatost — bez představy takové nejvyšší náplně lidského života není snad žádná filozofie.

A tu můžeme se ptáti, jaký ideál života přináší pragmatismus. Byl-li vítán u konzervativní filozofie tak, jako bývá vítáno nové umění, totiž jako humbuk, úpadek a znehodnocení pravdy, může to býti jenom svědectví toho, že skutečně přináší něco nového. Ale tu jest se ptáti: jsou tyto jeho nové hodnoty a ideály vyšší a dokonalejší než ony, které jsou vytýčeny v celých dějinách filozofie? A v případě, že nejsou, zůstává v něm vůbec něco přesvědčivého a pozitivně nového? Pragmatismus zabývá se důtklivě a v základním tématu ustavičně otázkou poznání. Netáže se nejprve, co poznání a pravda jest, nýbrž jak vzniká. Myšlenka stává se pro nás pravdivou tím, že se shoduje s naší „zkušeností“; přitom však nutno „zkušenost“ pojmuti široce a plně, nejen jako vnímání a zírání, teoretický experiment a měření, nýbrž také jako zkušební potřeby a zájmy, praktickou činnost a praktické uspokojení. Pravdivé pro nás je poznání, které se shoduje s naší zkušeností, tedy také s našimi záměry a potřebami, s naší činností a uhaňováním života.

Tu rázem mění se tradiční obraz pravdy; místo čistě teoretické shody myšlenky se zkušeností klade se praktická shoda myšlenky a činnosti — pravda stává se nástrojem činnosti, pomůckou k uskutečňování našich životních cílů, pracovním prostředkem života. Je-li pluh dobrý k tomu, aby převracel hlínu, a hůl k tomu, aby nás podpírala, je poznání dobré k tomu, aby zjednodušilo naše zkušenosti, vedlo nás k novým a tvořilo přechody od zkušeností k úspěšné životní praxi. Pravdivé jsou ty myšlenky, které jsou z určitelných důvodů dobré pro život.

Nemusím podotýkati, že tato nová definice pravdy je změnou nejen ve formě, nýbrž i ve věci; přijmete-li ji, musíte uznati za pravdu každou víru, každý útěšný sebeklam, každou osvobozující domněnku, která byla třeba jedinému stísněnému srdci ve zlém okamžiku dobrá pro život. To konečně není nejhorší protismysl; shledá-li dobrý lékař, že aqua destillata zázračně pomohla nemocnému, nebude se s ním příti, že aqua destillata není lékem, ale ovšem bude se příti se šarlatánem, který by vytloukal kapitál z lahvíček destilované vody, nebo s teorií, která by do nás chtěla nalévat destilovanou vodu za všech okolností. Relativnost pravdy neznamena tedy anarchii poznání, ale ovšem zbavuje pravdu jejího absolutního nimbu. Je-li pravda nástrojem, není cílem; je-li poznání prostředkem praktického života, nemůže samozřejmě býti výsostným účelem bytí a nejvyšším úkolem člověka, nýbrž ukazuje právě na praktický život: v něm, praví, je všechen účel a úkol a veškerá svrchovanost.

A tu se nutně klade otázka, zda aspoň zde, ve světě praktickém a morálním, staví pragmatism nějaký suverénní ideál člověčenství nebo božství. Jaká svatost se nám tu ukládá? Jaká nejvyšší dokonalost se tu formuluje? Hleďte v pragmatismu obraz života a najdete jenom ten život sám, jež žijete dnes a zítra mezi lidmi. Hleďte konečný cíl člověka a najdete jen bezprostřední cíle lidského bytí. Tyto bezprostřední cíle nepraví ovšem ničeho o absolutním účelu a jeho splnění ve výjimečné a snad jenom pomyslné dokonalosti, ale zato praví tím více o skutečných nedostatcích a potřebách, které aspoň pro tuto chvíli určují naše cíle. Ano, pro tuto chvíli. Co toto píši, je pozdní odpoledne před večerem. Mohl bych končícího dne použití k tomu, abych založil ruce, zavřel oči a vmyslil se do života lepšího, než je tento; do života, kde vše je splněno a dovršeno v ideální harmonii božského řádu. Takový sen by mne lehko přenesl přes povinnost dopsati svůj článek a potom spěchati, abych vyřídil věci nutné pro mne a pro několik jiných lidí, neboť vše to je ovšem velmi nízké a malicherné ve srovnání s vysněným ideálem. Co však mohu pro tento ideál, pro tento lepší život skutečně vykonati? Snad opravdu pro tuto chvíli jen to, že se vynasnažím dopsati svůj článek tak, aby aspoň jednomu čtenáři přinesl prospěch, a vyříditi své věci k jejich i svému dobru? Mohu-li doufati v takový zdar, pak vskutku není třeba, abych rozpoltil bytí v čirý ideál a pouhou bídnou skutečnost, tak jako zlatokop dělí svět na zlato a bezcennou hmotu. Není bezcenné hmoty, každá může se státi stavebním kamenem, sochou, maltou nebo prstí pro obilí. Zlato je ve všem, chopíme-li se toho jen v dobrém a činném smyslu. Podobně není pouhé a bídné skutečnosti; ideál je — aspoň v možnosti — všude, i ve sklonku dne, i v nutnostech, i v osobních zájmech: také zde záleží jenom na tom, co z nich uděláme.

Není pochyby, že většina lidí skutečně tak jedná a jde ochotně a naléhavě k bezprostředním, praktickým cílům; jsou tedy snad už tím filozofy a vynašli pragmatism jako Molièrův pan Jourdain prózu? Myslím, že nikoliv; a přece, jak nekonečně mnoho může próza získati, odposlouchá-li hovory, nářky i zábavy pánů Jourdainů! Jak mnoho může získati i filozofie, přihlíží-li k „všedním“ zájmům lidí, kteří v práci a starostech uhajují svůj život! Může býti — to ovšem nezáleží na soustavě, nýbrž na osobním idealismu filozofově —, že v jejich „všedním“ životě objeví city důvěry, jistoty, životní radosti, záblesky heroismu a spontánnosti a mnohého jiného, co jsme zvyklí promítati v konečný „ideál“. Je k tomu ovšem nutno nepohrdati ani sebou, ani jinými, je třeba lásky i důvěry k člověku, vlídnosti i družnosti, demokratismu a pražádné hypochondrie; pak tedy nebude „všedního“ života a daleko nad ním sféry ideálu a věčných hodnot, nýbrž ideály a hodnoty budou přítomny zde, v tomto skutečném životě, jako možnosti a účely, úspěchy a skutečná uspokojení.

Nemohu rozhodnouti, je-li vyšší ten ideál, který se nám představuje jako dokonalé poznání nebo dokonalá svatost mimo čas a prostor, či ten, který v tomto okamžiku, v tomto sklonku dne, v této chvíli plné nedostatku a přechodu postihuje možnost lepšího světa, místo pro úspěšnou práci a svobodu mysliti něco „dobrého pro mne i pro svět“, jak říkává William James. Záleží na prožití a jenom na prožití. Je-li ten nejabsolutnější ideál jenom verbálním řešením bídy světa a pouze rozumovým uspokojením pro toho, kdo si jej myslí, nebo naopak, je-li pragmatická důvěra v tento svět a jeho možnosti jen slovným řešením a teorií, je i spor mezi obojí koncepcí pouze slovní. Avšak má-li víra v jakýkoliv ideál a kterékoliv hodnoty přímý vliv na naše bezprostřední konání, je-li zdrojem útěchy a činného, praktického, osobního i sociálního moralismu, pak je to víra „dobrá pro mne i pro svět“, a pragmatism vás o ni neochudí; je neomezený ve svých kladech, ježto je neomezený ve svém relativismu. (1918)

5. Sám za sebe

Od té doby, co vyšla poprvé moje knížečka o pragmatismu, stalo se zvykem nazývati jednu generaci našeho kulturního života generací pragmatistickou. Nechci mluvit za jiné; neznám vpravdě u nás nějaké sekty nebo politické strany řečeného titulu; ježto však, jak se zdá, jsem jeden z Galilejských těchto, kteří jsou jmenováni pragmatisty (poněkud ve smyslu, jako by se tím odhalovala nějaká jejich skrytá příhana), jsem nucen přezkoušet toto slovo, abych zjistil, mohu-li je, pokud mne se týká, nosit s jakýmsi oprávněním. Jsem ochoten přijmout je, ale s podmínkou, že se dříve shodneme o jeho významu. (Čímž není vyčerpána má ochota nechat si líbit také jiné názvy, cítí-li kdo zásadní nutkání nazývat mne jinak než mým křestním a rodovým jménem.) Jsem tedy pro sebe sama srozuměn s jakýmkoli řeckořímským názvem, jen když jím budou míněny tyto věci:

1. Nechuť k verbálnímu řešení, nedůvěra k velkým slovům a snaha zneužívat co nejméně možno intelektuální schopnosti generalizování. Tento poměr k lidskému myšlení se z nějakých nejasných důvodů nazývá „skepse“ a platí za neobyčejně negativní. Negativní podle toho je pochybovat o Nadosobních Hodnotách, jež kralují v říši axiomat, ale zato uznávat skutečné osobní hodnoty, jež obíhají v říši lidských zájmů a styků. Skeptické je neodvolávat se na autoritu Absolutního Rozumu, jenž tajemně mlčí v pojmovém Empyreu, a raději se vyzbrojit kouskem zdravého rozumu a živé osobní účasti, pokud jde o věci tohoto světa. Skeptické a negativní je řídit se ve styku s lidmi (a takovým stykem je i myšlení) raději

účastnými zkušenostmi než obecnými ideami. Obecné ideje mají zvláštní nevýhodu, že si s nimi nic nepočnete v konkrétním případě. Idea revoluce podivuhodně selhává, jde-li o otázku babičky, která trpí hladem. Kolektivism se dosud velmi málo osvědčuje, jde-li o snesitelný styk kteréhokoliv „já“ s poněkud nepříjemným bližním. Kladná víra v lidstvo tě nenaučí, aby sis trochu vážil člověka, který náhodou má kladnou víru jiné tovární známky. Mizerná skutečnost se nezlepší, ověsíme-li ji velikými slovy; nezískáme tím zhora nic než nemožnost věčné kontroly. Máme-li se vůbec shodnout v konkrétním myšlení, je nutno především vyhostit všechny kejkle s nekontrolovatelnými slovy, nestoudnost dogmatického tvrzení a noetickou ostudu generalizací; to jest, musíme v každém případě myslet a mluvit od začátku.

2. Obrat ke skutečnosti; a protože ve filozofii není nic tak pochybného jako právě skutečnost, tedy k obyčejné, vulgární, nepochybné skutečnosti, ve které se nepochybně jí a miluje, nepochybně pracuje a odpočívá a zejména nepochybně sociálně obcuje s ostatními lidmi. Ve všem myšlení budiž tato hrubá skutečnost nejvyšší instancí: nejen proto, že nám ukazuje, jak se věci skutečně mají, nýbrž proto, že ukazuje, co je mezi nimi a s nimi možno skutečně činiti. Koneckonců skutečnost nám není dána k pozorování, nýbrž k jednání; a protože veškeré jednání směřuje od daného faktu k možnému příštímú stavu, je skutečnost, definovaná v termínech činnosti, přímo nabita tvůrčí potencialitou; pak je v ní místo pro skutečnou morálnost, skutečné cíle, skutečnou metafyziku a třeba i skutečného boha, aniž by přestala být pestrou, triviální, náruživou a každodenní skutečností. Okruh toho, co možno vymyšlet nezávisle na faktech, v oblasti věčných idejí, je nekonečně užší než okruh toho, co je možno činiti s fakty; je kupodivu, jak vyprahne fantazie, jakmile opustí půdu skutečných lidských zájmů a potřeb. Avšak pohříchu skutečnost se nám jeví v aspektu povážlivě nesystematickém; chcete-li ji sjednotit v nějaký ideový řád, musíte se k ní prostě obrátit zády a dělat svůj systém z obecných pojmů namísto z faktů. Je ovšem jiná cesta, jež je trpělivější i dobrodružnější; je to odhodlání vejít v konflikty, jež ve skutečnosti opravdu jsou, a podstoupit je osobně; řešit je jako člověk, a ne jako mandatář nějaké obecné zásady. Bůh s námi, tohle je dlouhá cesta; ale má-li nějakou přednost, je to ta, že jste nemuseli zavřít oči a srdce před skutečností.

3. To je zároveň konec subjektivního páraní se sebou samotným, neurastenického subjektivismu a veškeré subtilní výjimečnosti; je to hrdinné odhodlání stát se obyčejným člověkem. Obyčejný člověk, to jest tvor užívající normálních smyslů, přímých pohnutek, všední zkušenosti, vulgárního soucitu a jiné duševní výzbroje, již nelze nazvat tuctovou, protože je milionová, tedy tento obyčejný člověk na rozdíl od výjimečných bytostí žije ve světě neskonale rozmanitém, protože je to svět objektivní a epický. Není to svět idejí,

duševních stavů a spekulativní samoty, nýbrž trojrozměrný svět věcí, událostí a ostatních lidí; avšak musíš vyjít sám ze sebe, abys byl opravdu mezi nimi a s nimi. Neboj se, že ztratíš své „já“, obrať se svou pozornost více k tomu, co jest, než k tomu, co jsi ty; člověk, který bloudí v lese nebo vchází mezi lidi, je v dramatictější a aktuálnější smyslu „já“ než ten, kdo z nitra ozařuje stěny své osobnostní ulity.

4. Toto jest individualism, ale individualism objektivní: jednáš-li (ať myšlením, nebo skutky), jedneš vždy sám za sebe, za své celé „já“; ve svém osobním vystupování vůči světu vzdej se nároku, že jednáš „jménem“ něčeho, co nejsi ty, nebo „ze stanoviska“ nějaké obecné pravdy. Každý případ na světě je individuální a konkrétní; máš-li s ním co činit, utkej se s ním poctivě a stejnou zbraní: buď sám individuální a konkrétní. Zatýká-li strážník opilce, činí tak ovšem jménem zákona; ale v té chvíli strážník není filozofem ani neřeší problém pravdy. Jde-li nám o vlastní poznání nebo o přesvědčování jiných, musíme se ptáti, čím zaručujeme pravdu toho, co klademe; nevím, můžeme-li ji počestně zaručit něčím jiným, než zavážeme-li se za ni celou svou osobní zkušeností a svědomím. Poroučet můžete jménem čokoliv, třeba jménem čertovy babičky; ale myslet a upravovat svůj poměr k světu můžete jen svým vlastním jménem; jinak není s vámi co mluvit.

5. Což znamená svobodu ducha; což tedy znamená dramatickou volnost rozhodnout se na svou vlastní pěst ve všem, co se týká našeho osobního poměru ke skutečným konfliktům. Chtěl bych zde říci, jak nádhernou a poutavou věcí je svoboda; ale je zároveň trýznivá a těžká, neboť žádá na tobě stálé iniciativy, stálé nejistoty a často i mučivého kompromisu, jež cítíš jako osobní neúspěch. Avšak to je riziko každého jednání; jdeš-li už do věčné melie hrubých faktů, buď připraven na to, že se nevrátíš vždycky s vlajícími prapory vítězné pravdy. Vlající prapory jsou dobrou rekvizitou řečnickou; skutečná vítězství jsou obyčejně na místě činu daleko méně parádní. Ani duševní svoboda není nijak šumná a opojná; většinou je dosti střízlivá a namáhavá. Rozhodně je daleko méně šumná než tažení pod vlajícími prapory tisíců; ale přece cítíte hluboce a bezpečně: ano, je to aspoň svoboda.

6. Avšak je-li nám vsutku co činiti s fakty, pak není faktů filozofických, vysokých a privilegovaných na rozdíl od faktů nízkých, vulgárních a vůbec nefilozofických; všechny jsou filozofické a vůči všem záleží na tvém jednání. Hloupost nutno brát do počtu stejně jako osvícenost; je celkem snadno rýsovat ideální obraz světa osvíceného, ale těžší je usilovat o nějaké dobro světa ze značné části pitomého. Zkušenost je velmi demokratická, přijímá vše; proto se jí jaksí štítiváme; nedovolujeme, aby na našem filozofickém fóru hlasovalo vše,

co jest. Obyčejně se považuje za optimism, buduje-li se obraz světa s aristokratickým ignorováním nebo překonáváním jeho špatných a triviálních stránek. Myslím, že je potřeba silnější důvěry a velmi dobré vůle počítat s nimi zcela vážně, a přece neztrácet živé náklonnosti k tomuto slzavému údolí. Starozákonný Hospodin projevil velmi málo pragmatistický temperament, když žádal na Sodomě deset dokonale a vybraně spravedlivých; kdyby mu stačilo deset tisíc křehkých, ale poměrně dobromyslných a všedních lidí, mohla stát Sodoma dodnes, a svět by nebyl o nic hříšnější. V tomto případě se Hospodin zachoval jako fanatický revolucionář posedlý jakousi utkvělou myšlenkou. Brát v úvahu největší možný počet faktů je jako brát v úvahu největší možný počet lidí; je to sociálnost na poli noetiky. I v oboru myšlení existují protivy diktatury a demokratičnosti nebo aristokracie a sociální rovnosti. Není-li vám demokracie jenom planým slovem, pak platí i pro naše myšlení jakési „vyhlášení základních práv“: vše, co existuje, domáhá se spolurozhodování v našem obrazu a řádu světa.

7. Tak vlastně všechny otázky našeho myšlení jsou v podstatě otázky našeho chování vůči zkušenostem: naší ochoty, účasti, důvěry, čilosti a jedním slovem našeho morálního jednání ve světě. Avšak zde nutno se také shodnouti o slově „svět“. Svět pro mne se začíná na mém psacím stole, a ne u zelené tabule ženevské konference; svět truhlářského tovaryše dole na dvorku je v první řadě zalidněn truhláři, prkny, kobyilkou, jež přiváží prkna, a tak dále; náš svět, to jest náš skutečný, epický, morální svět sahá tak daleko, jak daleko sahá naše osobní zasahování myšlenkou nebo skutkem. Nuže, záleží zcela na nás, jakou hodnotu dáme této skutečnosti; do velké míry záleží na nás, co z tohoto světa uděláme. Skutečnost, ve které denně žijeme, v níž se stýkáme s kýmkoliv a pracujeme na svých praktických úkolech, je skutečnost morální, a proto vysoce relevantní. Omezujeme-li se na okruh své zkušenosti, omezujeme se tím zároveň na okruh své skutečné nebo možné mravní působnosti. „Vysoké etické hodnoty“ jsou velmi krásná věc, jde-li nám o to, abychom hodně zvysoka soudili, co dělají jiní; ale skutečné mravní jednání má své místo v prachu země a ve velmi obyčejném, neroztříděném prostředí. Ukáže-li se však toto prostředí nakonec neobyčejnější a vzletnější, záračnější a neomezenější než všechno, co lze vyspekulovat, to je událost, jež už nepatří do argumentů filozofie, nýbrž spíše do oblasti veškeré skutečné poezie.

Má-li se těchto několik vět jmenovati „pragmatismus“, dobrá: budu rád, budu-li shledán hodným tohoto jména, nejen podle slov, ale i podle skutků. Ano, je zcela pravda: toto vše není ještě filozofie, ale jen jistá metoda uvažování; není to konečná a vrcholná víra, nýbrž jen jistá otevřená možnost víry. Je však zajímavé, že při této metodě záleží mnohem méně na konečné

víře než při jiných předpokladech, předně proto, že víra nalezená touto cestou zůstává věrou osobní, a za druhé z příčiny mnohem závažnější: že kdybychom se shodli na této metodě, byly by i vzájemné rozpory a neshody našich věr poněkud méně příkré a důležité, než obyčejně bývají. Ateista a věřící člověk se stěží shodnou v otázce slávy boží na výsostech, ale snadněji se dohodnou třeba v tom, že určité utrpení je nutno odčinit. Sejdeme-li se jednou ve stejné skutečnosti, je jistá naděje, že se sejdeme i ve stejném jednání. Zdá se namnoze, že velké ideové konflikty světa jsou neřešitelný, leda násilím; nevěřím však, že by kterýkoli konflikt nebyl řešitelný, pokud by byl vymezen v termínech osobní účasti. Jistě není úkolem této metody, aby v povýšené indiferenci zrušila veškeren boj se skutečností plnou omylů a zel; boj trvá, jen jeho forma a cíl se mění; vede se holýma rukama a tělem proti tělu, jako zápasil Jakob s andělem, a cílem není výhra stůj co stůj. A i kdyby nebylo skutečné a viditelné výhry v tomto zápase o zlepšení věcí, přece lze zvolat: nepustím tě, leč mi požehnáš. (1925)

POZNÁMKY

1. Přeloženo v *Revue Philosophique*, Janvier 1879: Comment rendre nos idées claires.
2. W. James: *Pragmatism*, str. 87; Flournoy, *La philosophie de W. James*, str. 65.
3. Schiller: *Humanism*, Preface p. VIII.
4. Günter Jacoby: *Der amerikanische Pragmatismus*; W. Jerusalem: *Der Pragmatismus*; Giuliani il Sofista (Giuseppe Prezzolini): *L'Arte di persuadere*.
5. Baldwin's Dictionary, cit. Lalande.
6. Srov. L. Stein, *Philosophische Strömungen*; A. Schinz *L'Antipragmatisme*; Th. Lorenz, *Das Verhältnis des Pragmatismus zu Kant*, *Kantstudien XIV*; R. Berthelot, *Le Romantisme utilitaire*; R. Eisler, *Vorwort zum Humanismus*; D. Parodi, *Le Pragmatisme etc.*, *Revue de Métaphysique et de Morale* 16. 1908.
7. Gutberiet: *Der Pragmatismus*. *Philos. Jahrbücher der Görres-Ge-*

[335

Seilschaft XXI; Carus a Itelson na sjezdě heidelberském; Schinz, passim; Vaihinger, Philosophie des Als Ob; aj.

8. Cit. Schinz; nicméně stejně „amerikánský“ byl sám Goethe, když psal: „Nevěděl bych, co počít s věčnou blažeností, kdyby mi neměla poskytnout nové úkoly a nové obtíže k překonání.“

9. Pragmatism: a New Name for Some Old Ways of Thinking. N. York 1907.

10. Srov. Bradley, Switalski, Hébert, Gutberlet, dále celá diskuse o pragmatismu na sjezdě heidelberském.

11. Hans Vaihinger: Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund des idealistischen Positivismus. 2. vyd., Berlín 1913.

12. Emanuel Tilsch: Aforismy a myšlenky. Z rukopisné pozůstalosti vydala Právnická jednota v Praze, 1916.

13. Does Reality Posses Practical Character? 1908. — The Influence of Darwin on Philosophy, 1910. — Studies in Logical Theory, 1909.

14. F. C. S. Schiller (Oxford): The Riddles of Sphinx. — Axioms as Postulates, v: Personal Idealism, ed. by Henry Sturt. — Humanism, 1903. — Studies in Humanism, 1906. — In Defence Humanism, Mind N.S. XIII. — Relevance, Mind. N.S. XXI. — Der rationalistische Wahrheitsbegriff, Bericht über den III. Kongress für Philosophie, 1909, atd.

15. Srov. mistrné stati dr. E. Rádla o přírodních vědách, o Paracelsovi, Rob. Mayerovi aj.

16. William James: The Will to Believe. 1897. — The Varieties of Religious Experience, 1902. — Pragmatism, 1907. — A Pluralistic Universe, 1909. — The Meaning of Truth, 1909. — Essays in Radical Empiricism. 1912 — Humanism and Truth, Mind. N.S. XIII. — W. James zemřel 1910.

17. Psáno 1918.

LITERATURA KE KAPITOLÁM I.-IX.

A. C. Armstrong: The Evolution of Pragmatism. Bericht über den III. Internat. Kongress für Philosophie, Heidelberg 1909.

René Berthelot: Le Romantisme utilitaire. Paříž 1909.

Werner Bloch: Der Pragmatismus von Schiller und James. Zeitschrift f. Philosophie u. philos. Kritik, 152.

J. Bourdeau: Pragmatisme et Modernisme. Paříž 1909.

E. Boutroux: William James. Paříž 1911.

F. H. Bradley: On Truth and Practice. Mind, N.S. XIII.

A. Chide: Pragmatisme et Intellectualisme. Revue Philosophique 65.

John Dewey: Does Reality Posses Practical Character? Essays Philosophical and Psychological in Honour of W. James. N. York 1908.

John Dewey: The Influence of Darwin on Philosophy and Other Essays in Contemporary Though N. York 1910.

John Dewey: Studies in Logical Theory, edited by —. Chicago 1910.

Th. Flournoy: La Philosophie de W. James. Saint-Blaise, 1911.

C. Gutberiet: Der Pragmatismus. Philos. Jahrbücher der Görres-Ge-sellschaft, XXI.

Marcel Hébert: Le Pragmatisme. Paříž 1908.

Alfr. Hoernlé: Pragmatism versus Absolutism. Mind. N.S. XIV.

G. Jacoby: Der amerikanische Pragmatismus u. die Philosophie des Als Ob. Zeitschrift f. Philosophie u. phil. Kritik, 147.

William James: The Will to Believe, Londýn a N. York 1897.

William James: The Varieties of Religious Experience, 1902.

William James: Pragmatism, a New Name for Some Old Ways of Thinking, 1907.

William James: A Pluralistic Universe, 1909.

William James: The Meaning of Truth, a Sequel to Pragmatism, 1909.

William James: Essays on Radical Empiricism, 1912.

William James: Humanism and Truth, Mind N.S. XIII.

W. Jerusalem: Der Pragmatismus. Deutsche Literaturzeitung XXIX.

A. Lalande: Pragmatisme et Pragmaticisme, Revue Philosophique 61.

A. Lalande: Pragmatisme, Humanisme et Vérité. Revue Philos., 65.

A. H. Lloyd: Radical Empiricism and Agnosticism. Mind, N.S. XVII.

Th. Lorenz: Das Verhältnis des Pragmatismus zu Kant. Kantstudien XIV.

Douglas C. Macintosh: Representational Pragmatism. Mind XXI. S.

H. Mellone: Is Pragmatism a Philosophical Advance? Mind XIV.

Addison W. Moore: Some Logical Aspects of Purpose. Studies in Logical Theory.

D. Parodi: Le Pragmatisme d'après MM. W. James et Schiller. Revue
de Métaphysique et de Morale, 16.

R. Procházka: Pragmatism. Česká revue 1914.

John E. Russel: Truth as Value and The Value of Truth. Mind XX.

F. C. S. Schiller: The Riddles of Sphinx. Lond. Axioms as Postulates. In: Personal Idealism,
ed. by Henry Sturt. Humanism, 1903.

F. C. S. Schiller: Studies in Humanism. 1906.

F. C. S. Schiller: In Defence of Humanism, Mind, N.S. XIII. F. C. S. Schiller: Relevance,
Mind N.S. XXI.

F. C. S. Schiller: Der rationalistische Wahrheitsbegriff. Bericht üb. den III. Kongress für Phil.,
1909.

Alb. Schinz: Anti-Pragmatisme, Paříž 1907.

L. Stein: Philosophische Strömungen der Gegenwart. Stuttgart 1908.

H. W. Stuart: Valuation as a Logical Process. Studies in Logical Theory, ed. by J. Dewey.

W. Switalski: Der Wahrheitsbegriff des Pragmatismus nach William James. Braunsberg 1910.

Emanuel Tilsch: Aforismy a myšlenky. Praha 1916.

Hans Vaihinger: Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund des idealistischen Positivismus. 2. vyd., Berlin 1913.

H. G. Wells: Scepticisme of the Instrument. Mind, N.S. XIII.