

O O t a k a r u H o s t i n s k é m , e s t e t i c k é
t e o r i i a e s t e t i c k é m p r o g r a m u

Oleg Sus se nedožil šedesátky, je jedním z těch našich generačních druhů, kteří odešli předčasně a zaplatili tu nejtěžší daň době, do níž se narodili. V tomto smyslu je jeho odchod tragický. Dějiny mohou takové tragédie zaregistrovat, jsou však v podstatě nesentimentální až cynické a ptají se spíše po výsledcích činnosti, po tom, co se reálně udělalo. V tomto smyslu je na tom ovšem Oleg Sus neskonalé lépe než většina jeho spoluovníků českým poválečným životem, ať již se dožijí 80 či 90 let. Čili v prověrce dějin musí Oleg Sus suverénně zvítězit.

V utváření české poválečné kultury, které se dalo ve znamení nástupu socialistické epochy, byl jedním z mála, kteří nejen že nepropadli jednostrannostem, primitivismu a stupiditám gründerových dob, dokázal naopak s těmito negativními jevy funkčně a konkrétně bojovat, snažil se dodat nové české socialistické kultuře tvářnost, která by odpovídala dějinné povaze českého kulturního organismu.

Významně se podílel na formování druhého českého kulturního centra, centra brněnského, vychoval na brněnské univerzitě celou řadu mladých schopných lidí, svou rozsáhlou publikační činností zasahoval jako umělecký a literární kritik do formování české poválečné slovesné tvorby velice plodně a velice účinně. Přispěl významně k objasnění vývoje českého myšlení

zejména uměnovědného a estetického, přispěl několika svými studiemi velice zásadně a podstatně k pochopení obecného dosahu moderního umění /zejména pokud jde o teoretické uchopení poetismu a surrealismu/; a v závěru svého života byl asi vůbec první, kdo u nás dokázal vytěžit z nepřeberného šaldovského myšlenkového dědictví podněty k objevitelskému počínu, k položení základních kamenů nové teoretické koncepce vývoje ve sféře umění; tento jeho závažný inovační počín v oblasti obecné teorie umění zadusila v zárodku předčasná smrt. Oleg Sus byl asi jediný z naší generace, jemuž lze přiznat význačné šaldovské rysy. Svou nedokončenou „spanilou jízdu“ do oblasti obecné teorie umění šaldovský horizont dokonce výrazně překročil.

Na počest Olegovi vůbec a na počest této jeho poslední „spanilé jízdy“ připojuji následující úvahu k problémům obecně estetickým a k problémům obecně uměnovědným, ke které bych se asi jinak nevzchopil, kdyby mě nehnal Olegův duch.

Chtěl jsem původně psát o vztahu programové a obecné estetiky, což je problém, který dlouhodobě zajímal jak Olega, tak mě, a přitom jsem narazil na Hostinského, který dlouhodobě zajímal Olega, a nejen Olega; zjistil jsem při tom, že některé polohy Hostinského díla, které mají kardinální důležitost právě vzhledem k problému vztahu programové a obecné estetiky, stály dosud stranou pozornosti. Zjistil jsem při tom, že dosud nebyl zcela pochopen ani problém Hostinského „formalismu“ a že přitom konsekvence, do nichž Hostinský dovedl svůj formalismus a vztah programové a obecné estetiky, stojí ve vzájemné vazbě, ve vzájemném „poměru“, abych užil termínu, jemuž - jak je možno se poučit z Hostinského - dával Herbart přednost. Jistá překvapivá zjištění, k nimž jsem při tom dospěl, dávám k úvaze v této úvaze.

I. O Hostinském - systematiku a teoretiku

Poznání, že Otakar Hostinský je jednou z ústředních postav českého estetického myšlení, proniklo již do moderního českého povědomí, ať již má toto poznání v jednotlivých případech jakkoliv jednostranné a falešné akcenty. České myšlení, které v mnoha směrech ještě nedorostlo do polohy zdravého kritického sebevědomí, vidí často slabiny tam, kde nejsou, a nevidí slabiny tam, kde jsou.

To je i případ Hostinského-systematika. Jeden z nejzáslužnějších vědeckých činů Zd. Nejedlého je vydání Hostinského estetiky v letech 1918-1921. Nejedlý k této edici estetického systému Otakara Hostinského připojil i předmluvu a doslov, v nichž uložil některé názory na Hostinského i na estetiku. Tam /v předmluvě/ je též velice výrazně exponována představa o Hostinském jako „nesystematikovi“, která je pak v následujících letech bohatě frekventována v našich uměnovědných diskusích^{1/}: „Hostinský n e b y l s y s - t e m a t i k /prol. Z.N./ v pravém slova smyslu, nýbrž byl rozemný monografista vědecká povaha Hostinského jeví se nám především jako povaha k r i t i c k á /prol. Z.N./, jež přijímá problémy tak, jak je umění samo nadhazuje, a hledí kritickou prací, rozbořen problému, tedy zase monografií, čili studií, dojít k poznání. Tento analytický postup určuje povahu vědecké práce Hostin-

1/ Srovn. i kapitolu „O sváru estetického systému s estetickou zkušeností / česká estetika mezi tradicí a perspektivou/“ z roku 1963 v Susově bohužel nevydané knize „Estetické problémy pod napětím“ z roku 1970.

ho a vzdaluje ji ještě více od systematickosti, zvláště ve smys-
literárním." 2/ Tento soud je bytostně nesprávný a Nejedlý,
si toho jistým způsobem vědom, hledá dále toto řešení dané otáz-
ky. Nesystematickost Hostinského týká se však jen literární práce...
koliv však p o d s t a t y /prol. Z.N./ jeho estetiky. Kdo do-
šel k názoru na umění tak jednotnému, bezpečnému a ve všech smě-
ch plodnému jako Hostinský, ten zajisté má zase právo, aby byl
kládán za myslitele takové o r g a n i č n o s t i /prol. Z.N./,
tím bohatě jest vyvážena všechna systematickost. Tato organi-
ckost Hostinského esteticky/má snad být „estetiky“- R.K./ tkví
právě v jádru celé jeho vědy Tímto jádrem pak jest Hostinské-
o p r a v d o v o s t /prol. Z.N./ v názoru na umění ..." 3/

Nejedlého „psychologické“ řešení znemožňuje pochopit právě
jádro problému, který - pokud jde o systemizaci teorie - tkví ve vá-
zanosti „systému“ na r e l e v a n t n o s t teorie. Jádro prob-
lému je tedy v teorii samotné, v její síle, v její adekvátnosti, v je-
jí nosnosti, případně v jejích slabinách. Otázka systemizace je se-
kundární, systemizace vyplývá ze stavu teorie asi tak, jak u Hege-
la vyplývá v estetice forma z obsahu. Otázku relevantnosti Hostin-
ského estetického systému si Nejedlý neklade, „řeší“ ji tímto eu-
femicky řečeno agnostickým či rozpačitým způsobem: „Formalismus pře-
devším dával nejurčitější odpověď na otázku : C o j e s t k r á -
s a ? /prol. Z.N./ I d n e s v l a s t n ě n e m á m e n a t u
otázku určitější a konkrétnější odpo-
věď, než dává estetický formalismus
/prol. R.K./ svým výkladem, že krása jest libý poměr dvou představ.

✓ Srovn. Nejedlý „Otakara Hostinského Estetika“, str. VIII, IX

✓ Srovn. tamtéž, str. XI

My dnes ovšem pokládáme formalismus za překonaný, ale to proto, poněvadž my si tuto otázku takto dnes vůbec neklademe. Položíme-li si ji však, nemá na to ani další některý systém konkrétnější odpovědi. To se dnes také uznává, čímž formalismus nabyl zase více vážnosti, než měl ještě před málo lety.“^{4/}

Systematičnost „ve smyslu literárním“ je falešně položená otázka, kritičnost je pak bytostnou složkou teoretické práce.

Relevantnost teoretického systému Hostinského je otázka ve-
skrze věcná, k jejímuž zodpovězení je třeba si především učinit
jasno o tom, jestli je Hostinský tvůrcem určité estetické teorie,
určitého teoretického systému obecné estetiky. O tom nejen že ne-
může být pochyb; zdá se vůbec, že při srovnání tří nejvýznamněj-
ších českých estetiků, Durdíka, Hostinského a Mukařovského, je
na tom Hostinský nesporně nejlépe jako estetický teoretik, spja-
tý úzce s životem umění a uměnovědy. Durdík k živému kvasu umě-
leckému měl mnohem dále než Hostinský, Mukařovský později nedo-
kázal zase propojit svou poetologii se svou estetikou tak, jak to
dokázal Hostinský; jeho podléhání vnějším tlakům mu znemožnilo
rozpracovat svůj estetický systém do oné šíře a hloubky, jak se
to podařilo Hostinskému, i když jeho geniální zásahy do obecně
estetické sféry představují nejvyšší stupeň obecného estetické-
ho poznání, jakého bylo v moderní době dosaženo. Zde je nejvíce
patrné, že míra systematického zpracování estetické teorie ne-
má v podstatě nic společného s mírou vědecké relevantnosti této
teorie. To pochopitelně neznamená, že by Mukařovského estetika
neměla být systemizována víc a hlouběji, než to dokázal Mukařovský.
Otázka však je, je-li to vůbec možné, pokud konkrétní uměnověd-

4/ Viz tamtéž, Nejedlého doslov „Vývoj estetických názorů Otakara Hostinského“, str. XXXVIII

práce v duchu českého strukturalismu k tomu nevytvoří další předpoklady.

Uklokovou relativní harmonií mezi blahodárnými výsledky svého boje nové umění na poli umělecké kritiky, mezi inovačními uměnovědnými poznatky na poli muzikologickém, literárně vědném a na poli výtvarných umění a dramatu, mezi objevnými zásahy historicko-sociologickými a mezi svou obecně estetickou teorií dokázal naopak vytvořit Hostinský.

Historicky cenný výklad Nejedlého „Vývoj estetických názorů O. Hostinského“^{5/}, z něhož je dobře patrné, že Nejedlý je více historikem než teoretikem, dokládá zcela přesvědčivě, že Hostinský je teoretikem „par excellence“ od svých studentských počátků, že však dokázal za svého života to, co dokáže málokterý estetik: tvořit a dělat estetiku jako výsledek mnohostranné i n t e r - d i s c i p l i n á r n í č i n n o s t i a obohacovat svůj estetický systém v těsném propojení s touto interdisciplinární činností. To, že jako obecný estetik byl schopen přesáhnout estetický program, který sám probojovával, to, že probojování onoho uměleckého programu dokázal organicky využít při výstavbě svého estetického systému a zároveň skvěle a přesvědčivě vyložit omezenost a částečnost tohoto uměleckého programu v celku umělecko-estetické aktivity člověka - a to ještě před nástupem moderního umění - to je doklad mimořádné geniality Hostinského právě jako obecného estetika, to je doklad o tom, že při vší interdisciplinaritě byl Hostinský především právě obecný estetik, že zde bylo jeho „raison d'être“

Optika, ve které je Hostinský pro svou empiričnost, analytičnost a konkrétnost chápán jako „nedostatečný systematik“, je spí-

^{5/} Nejedlého edice str. XXII - LI

že dokladem jisté teoretické omezenosti těch aktérů novodobého českého kulturního vývoje, kteří tuto optiku vytvořili.

To, že Hostinský sám zralou podobu své estetické teorie literárně nezaznamenal, má všechny jiné důvody než „nesystematičnost v obecné teorii“.

Jsou-li určité slabiny v jeho estetickém systému, vyplývají právě - jak ještě uvidíme - z povahy této teorie a z toho, že Hostinský sám již nedokázal teoreticky zpracovat to, co jako teoretický problém cítil. K tomu by však musel mít deset životů anebo alespoň žáky, kteří by tyto problémy cítili stejně jako on.

Aleť on jeden žák zaznamenal však literárně zralou verzi jeho estetické teorie, kterou Hostinský sám již nedokázal proměnit v literární artefakt. Učinil vlastně totéž, co Hostinský učinil se svým učitelem Herbartem. A i když zřejmě bez vlastního osobního zaujetí pro tuto teorii, učinil tak s taktem, úctou, respektem a patrně i s láskou ke svému učiteli, s respektem k názorům, které nebyly jeho vlastní. Za to je mu novodobá česká kulturní obec povinována trvalým vděkem a trvalou úctou.

II. Formalismus a jeho poetické možnosti

Spor o to, byl-li Hostinský herbartovec či překonal-li Herbart, měl naivní předvědeckou podobu až do té doby, kdy Josef Zmr zveřejnil v roce 1958 své práce o Herbartovi a českém herbartismu.

Ovšem i nadále zůstávají některé otázky otevřené a celkové závěry o problému herbartismu v estetice bude možno seriózně formulovat prakticky až poté, kdy bude rekonstruována a zároveň i věcně analyzována vývojová linie Kant - Herbart - Zimmermann - Durdík - Hostinský - Šklovskij - Mukařovský, která představuje jednu ze základních linií novodobého estetického myšlení, v níž se vyvinulo

moderní estetické vědomí a v níž byla postupně pochopena skuteč-
ná váha umění jako specifické oblasti duchovní tvorby člověka.

V poznámkách o teoretické povaze estetického formalismu, které
budou následovat, chceme se dotknout vnitřní logiky „formalis-
tického“ myšlení a některých momentů, které dosud nebyly příliš
brány v úvahu při zbrklých a nemístných odsudcích, kterým byl es-
tický formalismus v dlouhém uplynulém čase hojně vystaven. A ne-
bude nám snad vytýkáno, jestliže přitom nezačneme Kantem a Herbartem,
ale Hegelem.

Hegelovská spekulativní konstrukce, týkající se role estetická
umění v životě „absolutního ducha“, je kolosální metafyzickou
systifikací, ať je jakkoliv materializována. Protože však absolut-
ní duch obléká na sebe reálný šat skutečného světa, může jeho diri-
gent dospět k řadě poznatků - někdy i klíčových -, které korespon-
dují s premisami estetického formalismu a mohly být i odrazovou zá-
kladnou pro cestu vědecké estetiky.

Tak je tomu se základní otázkou vztahu formy a obsahu, která
byla předmětem řady diskusí, mnohdy pseudovědeckých a zcela absurd-
ních, diskusí provázejících životní dráhu moderní estetiky.

Hegel, který duchu, protože je „absolutní“, dává pochopitelně
přední místo vůči formě /i v tom je již patrna vadnost jeho speku-
lativní dialektiky/, je si nicméně dobře vědom toho, že duch se mu-
sí formovat. Aby vznikl fenomén estetická, musí se duch konkretizo-
vat, objektivovat a individualizovat. Nemůžeme se proto nechat pře-
kvapit, zjistíme-li, že Hegel na dosti závažném místě ve vstupní
partii své estetiky, když poprvé exponuje své tři základní historické
formy ducha, vyjevujícího se v umění, formu symbolickou, klasickou
a romantickou, vysloví - aniž by si toho byl pochopitelně vědom -
ústřední myšlenkový princip estetického formalismu: „Když jsme te-

provedli úvahu o umění o sobě a pro sebe, musíme přihlédnout
 tomu, jak celek krásna provádí rozklad sebe sama do svých zvlášť-
 ních určení. Odtud vzniká jakožto druhý díl nauka
 formách umění /tzn. druhý díl Hegelovy estetiky -
 pozn. R.K./. Svůj původ mají tyto formy v různých způsobu, jímž
 pojímají ideu jako svůj obsah, čímž je
 podmíněna různost obsahu a podoby /v ori-
 ginále „der Gestaltung“, tj. „utváření“, „tvaru“ - pozn. R.K./,
 v němž se idea zjevuje. Formy umění ne-
 jsou tedy nic jiného než různé poměry
 obsahu a podoby /v originále „Verhältnisse von Ge-
 halt und Gestalt - pozn. R.K./, poměry, které po-
 cházejí z ideje samé a udávají tak pravý důvod
 dělby / fundamentum divisionis/ této oblasti /v originále „und da-
 durch den wahren Einteilungsgrund dieser Sphäre geben“ /.

6/

Vezme-li pak do rukou Hostinského „Estetiku“, tento vrcholný
 článek herbartovského estetického myšlení, který je zároveň mezní-
 kem ve vývoji k strukturalistickému pojetí problému, zjistíme, že
 v základech formalismu tkví totéž pojetí věci, které ovšem na roz-
 díl od Hegela je proniknuto optikou konkrétní dialektiky; prefe-
 rovat zmysťifikovaného „čucha-obsah“ je mu již bytostně cizí.

V oddíle o „formalismu estetickém“, dosud při výkladech Hos-
 tinského zcela opomíjeném, praví Hostinský, že „chceme-li podat
 kritiku nějakého názoru, jest první podmínkou vážné kontroverzy
 vědecké, abychom všechna slova, jimiž názor ten jest vysloven,
 brali v témž smyslu, jako ten, kdo jich užil, a nepodkládali jim

6/ Srovn. Hegel „Estetika“ I, překlad Jana Patočky, Praha 1966,
 str. 102, originální znění Hegel „Ästhetik“, Berlin 1955, S.113.
 Prol. R.K.

... význam jiný, libovolný a nesprávný. Slovo „f o r m a“ /prol. O.H./ jako všechny názvy abstraktní může mít ovšem mnoho významů, chceme-li však posuzovati estetický formalismus, musíme „formou“ rozuměti vždy jen v z t a h neb p o m ě r dvou představ /prol. O.H./, jenž jest podmínkou soudu estetického“. 7/ „...chybou však jest, když se formou míní jen v n ě j š í z p ů s o b p o d á - n í“ /prol. O.H./ ... K tomu stačí citovati Herbarta, jenž praví, že chceme-li poznati krásno básnické, musíme abstrahovati od mno- vých věcí, jež se ho přímo netýkají; od verše, rýmu, rythmu, subjektiv- ních účinků citových, aby nám zbyl děj, karaktery, situace, z k r á t k a m y š l e n k a, j e ž j e s t s p e c i f i c k á „f o r - m a“ b á s n i c t v í“ 8/ „...Nemůžeme však ani stavěti proti formě i d e u“ /prol. O.H./. Idea jest zase slovo neurčité, mno- hotvárné, to však, co vyjadřuje, není jistě nic jednoduchého, pri- rodního ... Jakmile by se idea ... vztahů k formě zbavila, stala by se absolutnem, umění nepřístupným... Nedorozumění o estetickém formalismu zaviniili ovšem poněkud i ti, kteří zavedli slovo „for- ma“ ve smyslu tak zvláštním. Herbart sám cítil jeho dvojsmyslnost a užil ho jen tam, kde všechna pochybnost byla vyloučena. Za to u- žíval slova „poměr“ /Verhältniss/, jež nejlépe vystihuje ihned podstatu věci.“ 9/

7/ Hostinského „Estetika“, str. 51

8/ Tamtéž str. 52. Prol. R.K. Názor, ve své konkrétnosti jistě zcela nesprávný, reflektuje známý povýtce „ideový“ Herbartův přístup k básnictví, je však právě proto klasickým dokladem antiformalistické „hegelovské“ podstaty Herbartova estetického formalismu.

9/ Tamtéž, str. 53, 54. Hostinský v dalším výkladu onen „zvláštní smysl“ přiřítá k tíži Zimmermannovi. Viděli jsme, že jistě neopráv- něně, protože tento smysl včetně jeho interpretace „Form→Verhält- niss“ je již dobře hegelovský.

Zralý, konkrétně dialektický a v podstatě již plně strukturalistický výklad vztahu formy a obsahu jakožto estetické organizace významu podává však Hostinský již na začátku oddílu o „formalismu estetickém“: „...surový materiál jest ...všem umělcům společný a záleží vše na tom, jak toho který umělec užije, čili jak svůj materiál uspořádá /prol. O.H./... že toto „jak“ jest pro umělce nejdůležitější, ^{10/}vidíme nejlépe z toho, že někdy liší se díla od sebe jen nepatrně, a přece jedno z nich jest velikolepé dílo umělecké a druhé dílo velmi podřizového řádu, snad jen nešťastná napodobenina, čili v jednom díle jest duch, ve druhém ho není /prol. R.K./... Čím však se projeví v uměleckém díle tento duch a život? Materiálem nikoliv, neb ten jest v obou dílech týž, ale zase jen v užití, uspořádání tohoto materiálu... Gluck sám praví o své árii „Ach ztratil jsem Eurydiku“ /v „Orfeovi“, že malou změnou v akcentech a tempu lze z této tragické árie udělat árii pro loutkové divadlo. I to jsou zajisté jen malé změny v uspořádání materiálu, a přece by jimi přehléz díla duch, ráz, idea /prol. R.K./... Z toho všeho plyne, že hodnota uměleckého díla vzniká ne materiálem samým, nýbrž jeho výběrem, seřazením, spořádáním, vztahy a poměry mezi jednotlivými součástkami celku, slovem: formou /prol. O.H./, již je podmíněno vše, i krásá i duch díla /prol. R.K./, poněvadž forma, to jest úprava materiálu, jest nám jediné dána bezprostředně,“ ^{11/}

^{10/} Zde, jak vidíme, se již rodí Šklovského „příem“.

^{11/} Tamtéž, str. 46, 47

Prostě umělecká myšlenka jest dána a existuje j e d i n ě v j e d i n e č n ě m , k o n k r é t n ě m a o b j e k t i - v o v a n ě m t v a r u uměleckého artefaktu, hegelovsko-herbartovský princip zde dostává p o d o b u f o r m a l i s - m u , protože zde ztratil svou m e t a f y z i c k o u n e - s k u t e č n o s t : konkrétní skutečnost - i umělecká - j e j e n t o u s k u t e č n o s t í , k t e r á j e n ě j a k z f o r m o v á n a .

V pojímání důležité otázky, otázky po vztahu obsahu a formy v umění, zjistili jsme tedy jakousi překvapivou družnost „hegelovsko-herbartovskou“, i když akcenty v pojetí otázky svědčí zároveň o tom, že zde nemůže být trvalejšího rodového bratrství.

Tento rozchod, rozchod nutný a teoreticky plodný, nastává ve chvíli, kdy před teoretikem, t.j. estetikem, vyvstane problém, co vůbec umění je v celku duchovní aktivity člověka a k čemu slouží. Tento problém je v podstatě problémem antropologickým, otázkou po roli umění, v němž je specifikujícím činitelem estetický soud, v celku lidské kultury; i zužíme-li si otázku tak, abychom vysledovali odlišnost estetického významu od významu vědeckého, zjistíme, že i zde sémantika je koneckonců záležitostí antropologie.

Neboť jestliže Hegel zhierarchizoval sféru kultury tak, že od smyslů vykročil s „racionální určitostí a nutností“ vzhůru přes sféru citů do vrcholných výšin „čistého rozumu“, pak tím totálně zmystifikoval ony základní otázky člověka, které má a musí řešit filozofická antropologie. Nejde jen o to, že umění, kde duch se promítá do smyslové skutečnosti, stojí nejnižše v hegelovské trojčlenné stupnici ducha; i konkrétní tři dějinné formy umění v Hegelově estetice dokumentují totální selhání Hegelova spekulativního intelektualismu tam, kde se Hegel snaží objasnit povahu samot-

ného umění. Hegel si zkonstruoval předklasickou dobu symbolickou s architekturou jako vůdčím uměním a dokázal tak zplodit nejen krásný projev černého humoru ve sféře teoretické práce, ale i ná- zorně demonstrovat totální neschopnost svého čistého rozumu, ba- žícího po určitostech, proniknout do životních tajů umění: neboť symbol jako klasický prostředek významové polyvalence je tvárným principem umění v celé jeho dějinné existenci a dospívá maximál- ního rozkvětu v umění moderním, které Hegel ovšem ještě nemohl „zpracovat“. Nicméně je zde zřejmé, jaká propast v dějinné nos- nosti teorie je mezi Hegelem a Hostinským, který také ještě neza- žil moderní umění, ale p ř e d j a l j e - jak uvidíme dále - svým pojetím vztahu realismu a „idealismu“ v umělecké tvorbě.

Nebylo dosud postřehnuto, že Hegelova estetika je jakousi l i - k v i d a č n í p r o g r a m o v o u e s t e t i k o u , za- měřenou ve smyslu konzervativního romantismu do m i n u l o s t i. Hegelův duch kráčí proti duchu dějin. Neboť „současná“ romantická forma umění, ve které se duch „probojovává ke své subjektivní ni- ternosti“, je zároveň koncem historického života umění, ačkoliv to Hegel slovně nepřipouští. 12/

12/ V závěru oddílu „Rozklad romantické umělecké formy“ dává sice Hegel umění jakous takous naději v „cituplném proniknutí předmě- tu myslí, která se sice rozvíjí, ale zůstává subjektivním ducha- plným pohybem fantazie a srdce - nápadem, který však není jen n a h o d i l ý a l i b o v o l n ý /prol. R.K./, nýbrž je vnitř- ním pohybem ducha, který se plně věnuje svému předmětu“ /srovn. „Estetika“ I, str. 428/ a proklamuje, že „zjevování a působení toho, co je nepomíjivě lidské v jeho mnohostranném významu a v je- ho proměnách bez konce v této nádobě lidských situací a citů, je to, co dnes může tvořit absolutní náplň našeho umění“ /tamtéž/, ovšem to jsou „optimistické“ vývoody, cizí duchu jeho myšlení a jeho estetiky.

Nicméně rozporuplná nutnost života ducha vede k tomu, že
vně a smysluplné pouto obsahu a smyslového tvaru v umění je
romantismem nutně nahlořádáno a přeřezáváno, lidská subjektivita,
propracovávající se ke své duchovní podstatě, propadá na-
hodilosti, libovůli a svévoli / i drzé ironii !/ a smyslové forma
„opuštěná duchem“, degeneruje ve vnějškovost a naturalistickou
opisnost. Duchu tedy nakonec nezbývá nic jiného, než přeskočit
„vzhůru“ do vrcholných výšin čistého rozumu. 13/

Jestliže tuto zkázu na poli umění vykonal spekulativní rozum,
pak není divu, že cesta vpřed v teorii umění a estetice musela
nutně - ve smyslu hegelovské nutnosti - směřovat k tomu, aby umě-
ní z teroru spekulativního ducha vysvobodila.

Dějinná zásluha estetického formalismu spočívala totiž v tom,
že estetiku vysvobodil z nadvlády metafyzicko-logického rozumu.

Můžeme v tom ovšem vidět i doklad vnitřního sváru Hegela-
romantika. Hegelova romantická duše se vzpírá terorismu Hegelova
čistého rozumu, jak o tom můžeme najít řadu dalších dokladů v jeho
„Estetice“. Hegel ve své filozofii a estetice nezvládl vztah ro-
zumu a citu, a některé klíčové partie jeho „Estetiky“ jsou v tomto
směru charakteristické svou rozpačitostí. Čistý spekulativní rozum
na svém „nenahodilém“ pochodu vpřed musel ovšem nakonec „převál-
covat“ aracionální faktory lidské existence, podobně jako vývoj
novodobého umění musel převálcovat Hegelův likvidátorský estetice-
ký program, tvářící se jako obecná estetika. V tom je tragédie
Hegela romantika.

13/ Snaha budovat marxistickou estetiku cestou „materialistické-
ho čtení Hegela“ byla tím nejnešťastnějším počinem a představa
o materialistickém čtení Hegela zamožuje marxistické myšlení do-
dnes. V estetice i jinde byl nejvýraznějším představitelem této
tendence György Lukács, který jako jakési lidské prodloužení He-
gela v první polovině 20. století výrazně dokumentuje absolutní
neschopnost „hegelovského“ intelektu vyrovnat se s vývojem moderní-
ho umění a moderní kultury.

Neboť sféra umění a estetického soudu je vynata ze sféry logicko-metafyzické, je osvobozena a zrovnomocněna, je vyba-vena vlastním svébytným řádem; vzniká tak říše hodnot, která se emancipuje ze světa „čistého rozumu“.

První kroky této emancipace byly vykonány-zejména v este-tickém myšlení- již před Hegelem, vyvrcholily Kantem a Hegel je všechny v úvodních partiích své „Estetiky“ reflektuje jako „běžné“ a „vědní“ /gewöhnlich/ jevy. Kanta ovšem vyzvedá výše jako počátek vyšší estetické reflexe, která byla ovšem nedosta-tečná a musela být překonána - rozumí se jím, Hegelem.

Linie formalistické estetiky vzniká v Kantovi již před Hegelem, nicméně teprve Herbartem, vědomě reagujícím na metafyziku speku-lativního idealismu - Herbart ji kvalifikuje jako mystickou a my-tologickou -, vznikl stav přelomu, v němž se r o d í t e - o r i e h o d n o t, a x i o l o g i e, při čemž hlavním po-rodníkem je estetický soud „přítakání“ nebo „zavržení“ /Beifall, „Verwerfen“/; vzniká tak stanovisko e x i s t e c i á l n í i d e n t i f i k a c e š i d i s t a n c e, vyhlašující svou ontologickou svébytnost a protikladnost vůči prostému metafyzic-ko-logickému k o n s t a t o v á n í a v ý k l a d u. 14/

14/ Je otázkou, je-li toto vydělení axiologického soudu možno klást již ke Kantovi nebo ne. Tento problém, zejména pokud jde o vývojovou linii Kant - Herbart, by si zasloužil speciálního zpracování.

U Kanta jsou určité základní věci jistě vysloveny, Hostinský ovšem činí kvalitativní rozdíl mezi Kantem a Herbartem, za vlast-ního tvůrce formalismu považuje teprve Herbartu, úlohu Schillera jako připravovatele herbartismu oproti Zimmermannovi hodnotí níže. Vztah Hostinského a Zimmermanna by vůbec zasluhoval speciál-ní studie, stanoviska obou by měla být prověřena; ačkoliv se Hostinský snaží o objektivnost, nelze přesto vidět Zimmermanna Hostinského očima. Např. právě pokud jde o vztah Schillera a Her-barta, měl zřejmě více pravdu Zimmermann, protože vtažení etiky

Závažnost tohoto přelomu ve vývoji novodobého myšlení nebyla dosud doceněna, protože nebyl pochopen dosah vzniku axiologie pro moderní filozofickou antropologii. Za průkopníka teorie hodnot bývá považován většinou R.H. Lotze, ovšem vznik axiologie je spjat již s Herbartovým teoremátem o estetickém soudu.

Hostinský - a v tom se zračí jeho teoretická velikost - je si tohoto významu axiologie plně vědom; v partii nazvané „Estetika a teoretická filozofie“ v úvodu své „Estetiky“ specifikuje filozofický ráz estetiky v tom smyslu, že estetika jakožto „nauka o hodnotách jevů může tvořit k teoretické filozofii jen s a m o - s t a t n ý d o p l n ě k /prol. O.H./... V tomto smyslu rozsah estetiky jest nadmíru veliký a sahá daleko za meze toho, co rozumíme estetikou v užším smyslu. Slovo estetika etymologicky celému tomu oboru ovšem nepřiléhá ... Jediný název, jenž by etymologicky vystihoval celý obor hodnot, byl by timetika /τιμη = hodnota/. Poněvadž však vědy v tomto rozsahu, aspoň dotud, není, leč v pouhých zárodcích, stačí nám zatím, rozšíříme-li podle potřeby způsobem srozumitelným význam slova estetika a označíme-li tím část budoucí timetiky, dosud nejvíce pěstovanou.“ 15/

Výraz „timetika“, ražený zde Hostinským, se neujal, ujal se termín axiologie.

Z citované partie je však patrné, že Hostinský dobře ví, o ja-

do rámce estetiky, v němž Schiller zapůsobil na Herbarta, je pro vlastní herbartismus velmi důležité. Hostinský, který obě oblasti zase rozpojuje, vidí proto věci poněkud jinak.

Na potřebu nově a bez nacionalistických brýlí zhodnotit Zimmermanna upozornil naposledy pozásluze J. Střítecký ve své studii „Otakar Hostinský a formální estetika“ ve sborníku „Pocta Otakaru Hostinskému“, Praha 1982, str. 86.

15/ Srovn. Hostinského „Estetika“, str. 20-22.

ký kardinální problém jde ; jestliže proto - jak jsme se již zmínili - Hostinský oproti Herbartovi opět osamostatňuje /mimo-
mochodem naprosto přesvědčivé, i když taktné/ estetiku vůči e-
tice, činí tak s vědomím, že provádí specifikuující disjunkci
uvnitř jedné řádové shodné oblasti společensko-lidského života,
k jejímuž teoretickému pochopení a uchopení estetický formalis-
mus mimořádně přispěl.

Dostáváme se zároveň k otázce, jaké je místo Hostinského ve
vývoji herbartismu, co vlastně Hostinského estetický systém před-
stavuje.

Herbart, jak jsme viděli, je původcem teorematu o estetickém
soudu jakožto projevu vnitřní identifikace či distance, jakožto
projevu estetické libosti či nelibosti. Jeho snaha o to, aby ten-
to soud „očistil“ od „přířavků a příměsků“ lidské subjektivity,
aby mu dodal neposkvrněnosti a neměnnosti, aby prostě vyloupl ze
skutečnosti „čistý estetický soud“, je zřejmě kantovského půvo-
du, je výrazem metafyzického apriorismu, kterým je prosyceno Her-
bartovo myšlení.

První výrazný krok za Herbarta, který Otakar Hostinský učinil,
spočívá v důsledném empirismu ^{16/}, v jeho snaze zlikvidovat jakou-
koliv metafyziku, ať už hegelovskou či herbartovskou. Hostinský,
který má obrovský respekt k Herbartovi, se snaží, jak výborně vy-
stihl Nejedlý ve svém doslovu k edici Hostinského estetiky, vy-
líčit ~~vylišit~~ Herbarta v co nejpríznivějším světle a byl by asi
nejraději, kdyby mohl Herbarta prezentovat jako totálního empiri-
ka. To ovšem nejde, takže shledává - a nelze upřít, že chytře a

16/ O empirismu Hostinského srovn. výstižnou studii L. Soldána
„Hostinského pojetí estetické zkušenosti a vědecké teorie české
estetiky“ ve sborníku „Fakta Otakaru Hostinskému“, str. 107-114.

účinně - všechny můstky, které z Herbarta k empirické estetice vedou.

Zároveň je ovšem Hostinský přitahován Herbartovým úsilím o dokonalý „objektivní“ estetický soud, oba jsou fascinováni hudbou jako zdrojem „objektivního krásna“, Hostinský je přesvědčen, že „renovuje“ Herbarta teoretickou satisfakcí základních estetických elementů jako „nesporných“ nositelů estetické hodnoty.

To vše klade mimořádné nároky na empirismus Hostinského myšlení a na jeho cestu dále za Herbarta.

Jest liže Herbart ve svém metafyzickém apriorismu, směřujícím k „estetickému absolutnu“ 17/ vyjádřil požadavek i d e á l - n í i d e n t i f i k a c e mezi tvůrčím záměrem, artefaktem a dokonalým představováním vnímatele uměleckého díla, pak Hostinský tuto tezi koriguje s tím, že tuto absolutnost elementárního krásna se snaží maximálně respektovat.

17/ Hostinský v partii o „relativnosti estetiky“ uvádí, že „podle názoru Herbartovy školy dostavuje se libost a nelibost /dolem estetický/ nutně / soud estetický jest tudíž a b s o l u t - n í / /prol. R.K./ při dokonalém představování předmětu. V podstatě by tedy byl základ estetiky absolutní, avšak, jak zkušenost ukazuje, posuzování estetické není takto nesporné, což vysvětluje právě dodatek o d o k o n a l é m p ř e d s t a v o - v á n í /prol. O.H./ jako podmínce absolutnosti estetického soudu, tato podmínka však ihned mění absolutnost v relativnost.“ /Srovn. Hostinského „Estetika“, str. 29-30./ V dalším výkladu dovozuje Hostinský, že i soudy o estetických prvcích - tj. o elementárním krásnu - mohou se za jistých podmínek státi r e l a - t i v n í m i . Individuální subjektivita, podmíněná i společností a dobou, narušuje absolutnost estetického soudu.

A jestliže tento postoj Herbartův implikuje i normativnost estetiky, pak Hostinský akceptuje i tuto normativnost s výhradou, že „v životě a v umění musíme pochopit a respektovat vývoj“, ^{18/} který je nesen jak mimolidskou přírodou, tak zákony uplatňujícími se v lidské psychologii a lidské společnosti.

Herbartův estetický „absolutismus“ vedl k favorizování elementárního krásna proti složitostem, nepravidelnostem a proměnlivostem uměleckých celků, k vykopání dosti značné propasti mezi obecnou estetikou, zkoumající „elementární“, „singulární“ a „evidentní“ estetické prvky, a teorií umění, v níž se již s „elementární jasností a určitostí“ nesetkáváme.

^{sdílí}
Hostinský ^{sdílí} stále toto herbartovské nadšení pro elementy, nicméně z jeho systému je patrné, ^{19/} že propast mezi estetickým elementem a uměleckým dílem se snaží překlenout; Hostinský se na rozdíl od Herberta angažovaně podílí na rozvoji živé umělecké tvorby, sféra živého umění je půdou, z níž vzniká jeho estetická teorie, a zákony estetické se mu proto musí vyjevovat především v oblasti umění. Hostinský - i když většina partií jeho obecné estetiky je ve stopách Herbartových věnována „estetickým elementům“, ^{20/} si jako estetik, který žije současným uměním, plně uvědomuje, že

18/ Tamtéž, str. 38

19/ Podrobněji doložit tuto skutečnost by si vyžadovalo celou knihu, kterou tato úvaha nemůže nahradit, jakkoliv by takovou knihu chtěla alespoň inspirovat.

20/ Základní vnitřní rozpor, napětí a hlavní objektivní slabina Hostinského estetického systému spočívá právě v disproporci mezi obsáhlými partiemi věnovanými „evidentním“ elementům a r o z - s a h o v ě chudými partiemi věnovanými estetickým /uměleckým/ celkům. Oddíl věnovaný „estetickému celku“ jako závěrečný oddíl

Estetickým se stává bádání o hudbě ^{21/} teprve tehdy, když se obrací k uměleckému dílu jako celku a nespokojuje se výkladem jeho zvukové stavby, nýbrž dbá i jeho účinku na lidskou mysl, na náladu i cit, nepřímou pak skrze fantazii na myšlenky a snad i snahy. Zase tedy jde tu o účinek na člověka celého, rozumového i citového.“ ^{22/}

A i když v některých větech lze cítit onu Herbartovu favorizaci „elementů“ a Herbartem vytvořenou distanci mezd „elementárním krásnem“ a uměním, v partii o metodách empirické estetiky ^{23/} zobecňuje Hostinský svůj základní postoj :

Postup estetické práce má tři fáze: nejdřív analýza materiálu, pak syntéza. Jenomže syntéza estetická je vratká, protože abstrakce v estetice - dodejme jak učí Herbart - za určité hranice není

představuje pouhých 12 stránek Nejedlého edice a teprve na závěrečných třech stranách přináší zobecněné výsledky převratného přetvoření a rozvinutí principů Herbartových, které Hostinský jako příslušník a stoupenec Herbartovy školy svým dílem uskutečnil. Ovšem všechny zásadní a inovační poznatky, které Hostinský jako estetik přinesl, jsou více méně spjatý s Hostinského zkoumáním uměleckých celků, v nich Hostinský uložil svou uměleckou zkušenost, v nich uložil svou zkušenost kritika konkrétních uměleckých děl a konkrétního uměleckého směřování.

^{21/} Zde bychom mohli dosadit místo „o hudbě“ přívlastek „o umění“, neboť jde o zásadní výrok obecného dosahu. Je charakteristické pro Hostinského „konkretismus“, že Hostinský činí často závěry zásadního, obecně estetického dosahu při projednávání jednotlivých a dílčích problémů, při čemž sféra hudby je mu osobně nesmírně blízká.

^{22/} Srovn. Hostinského „Estetika“, str. 10; prol. R.K.

V těchto větech je v kostce obsažena esence Hostinského „formalismu“: Umění je produkt totálního člověka pro totálního člověka.

^{23/} Srovn. tamtéž, str. 105-108.

možná. A nyní tedy Hostinský postuluje třetí fázi ; estetika ani v této slepé uličce „ není bezradná, nýbrž vydá se na cestu opačným směrem, tím, že rozebírá umělecké dílo, aby poznala zákony i těchto vyšších útvarů. Tato metoda jest tedy opět metoda *a n a - l y t i c k á* /prol. O.H./, úplně odlišná však od metody, již si estetika připravovala svůj elementární materiál. Tam šlo o vyhledání prvků zcela izolovaných, umělecky bezvýznamných, zde však naopak o poznání *s o u v i s l o s t i* /prol. O.H./ mezi prvky i většími částmi díla jako součástkami organického celku. Estetik tedy využije zde svých poznatků o hodnotě prvků a zákonů, k nimž dospěl metodou syntetickou, a v š a k u ž i j e j i c h k p o - z n á v á n í f u n k c í j e d n o t l i v ý c h č á s t í v u m ě l e c k é m d í l e /prol. R.K./. Po způsobu anatomie a fyziologie rozpitvá tu estetik umělecké dílo, aby poznal právě jeho život, a b y d o c e n i l p r á v ě v ý z n a m o n ě c h č á s t e k p r o ž i v o t n í f u n k c e u m ě n í /prol. R.K./, při čemž má ovšem naproti anatomovi tu výhodu, že umělecké dílo touto pitvou nehyne, nýbrž žije plným svým životem ...^{24/}

Zde Hostinský na herbartovské stezce dává již stohem Herbartovi a skvěle formuluje - na počátku našeho století - jeden z ústředních principů estetiky strukturální. Nejedlý v jiné souvislosti mimoděk vystihl podstatu věci, když v doslovu ke své edici vyjádřil myšlenku, že postup Hostinského „ znamenal úplně *n o - v é p o j e t í f o r m a l i s m u*, či ještě lépe snad řečeno: překonání formalismu ...^{25/}, i když k tomu je třeba dodat, že šlo o překonání formalismu v linii formalismu a na jeho cestě k českému strukturalismu.

24/ Srovn. tamtéž, str. 108 .

25/ Srovn. Nejedlého edice, str. XLV, prol. Z.N.

III. Estetické poznání jako součást estetické hodnoty Pluralita modelů reality

Jestliže Herbartovo teoréma o estetickém soudu jakožto projevu estetického citu libosti a nelibosti bylo mezníkem ve formování axiologie, pak v dalším názorovém vývoji Herbartovy školy se ukázalo, že z umění a estetiky nelze vylučovat problém poznání. Neboť poznání a poznávání vstupuje v té či oné míře do hodnocení již na nejprimitivnějších stupních lidské kultury - ať již k této kultuře přistupujeme z hlediska fylogeneze či ontogeneze člověka.

Herbartovci byli zároveň mimořádně disponováni k tomu, aby v noetické sféře specifikovali problém uměleckého, estetického poznání, odlišného od poznávání teoreticko-logického.

Na rozdíl od Herbarta, který se snažil o „čistost“ estetického soudu, „neznečištěného“ dilematem pravdy, které je vždy nějak i dilematem odrazu, dokázal Zimmermann, jako první pokračovatel a systemizátor Herbartův v estetickém myšlení, včlenit obraznost do sféry estetické skutečnosti a srovnat tak hranice záběru estetické teorie s hranicemi rozlivu umělecké tvorby samotné. Jak uvádí Hostinský ve své „Estetice“, „Zimmermann stanovil pro obraznost „formu význačnosti“ jako estetickou formu a tak rehabilitoval opět obraznost jako estetický prvek.“ 26/

Jde přitom o poměr, o poměr skutečnosti a jejího odrazu v lidském vědomí, o poměr fenoménů řádově blízkých, přitom však neshodných. Jde tedy o problém, který je v herbartovské estetice v e s k r z e l e g i t i m n í : neboť estetická hodnota vzniká právě takovým poměrem řádově blízkých a neidentických elementů.

26/ Srovn. Hostinského „Estetika“, str. 400

Herbartovské řešení této vysoce závažné otázky obecné teorie umění spočívá přitom - zejména u Hostinského - ve vynikajícím využití té okolnosti, že o b r a z n e n í o d r a z , že u m ě l e c k á m i m e s e j e n e m i m e t i c k á . 27/

Bude úkolem dalšího studia objasnit podrobněji, do jaké míry tento převrat původních hledisek Herbartových provedl již Zimmermann či Durdík, nebo je-li jej možno spojovat až s estetickou koncepcí Hostinského. V každém případě Hostinský v této věci téměř manifestačně přiznává v obou svých obecně estetických pracích, že původcem onoho obratu je Zimmermann. Hostinský sám, jak dále uvidíme, tento obrat se stálým zřetelem k Zimmermannovi a v dialogu s Zimmermannem završuje.

Umělecká pravda vzniká v Hostinského pojetí obraznosti z estetického ztvárnění „charakteristických“, „význačných“ rysů skutečnosti.

27/ Hostinský v závěrečné poznámce svého spisu „Herbart's Ästhetik“ probírá Herbartův postoj v této věci. Nám známý předěl mezi estetickým a uměním, který Herbart vytvořil, se zračí i v Herbartově řešení této otázky; dle Hostinského Herbart jen na jediném místě připouští, že do třídy estetická patří i „das Gefallende der Nachahmung, sofern sie wahr und treu ist und dadurch gefällt“, zatím co na ostatních místech, kde se k této otázce vyjadřuje, připouští sice význam mimese pro výstavbu uměleckého díla, popírá však její estetickou vlastní hodnotu /srovn. tamtéž str. 120-134/. Nemůžeme se zde Hostinského výkladem Herbarta šíře zabývat, můžeme pouze podotknout, že Hostinským citovaný Herbartův výrok o tom, že „die Nachahmung ist höchstens ebenso schön, wie das Urbild“ se zdá svědčit o tom, že Herbart měl na mysli s k u t e č n o u m i m e s i , tj. o b r a z j a k o o d r a z ; tím pro něj ztratila význam a stala se druhořadou záležitostí. Estetické vzniká Herbartovi z vnitřní harmonie lidských postojů a z harmonie hudební.

V tomto teorématu o estetickém ztvárnění „charakteristického“, „význačného“ zachycuje a vystihuje Hostinský druhou - a dle našeho názoru mnohem závažnější oblast obecného života estetická, než je oblast první, Herbartovi blízká oblast „harmonického krásna“. Neboť „harmonické krásno“ vede k normativnosti a normativnost - i když je Hostinským přijímána s výhradou - ohýbá obecnou estetiku k estetickému programu, zužuje okruh jejího záberu, odnímá jí její vědeckou hodnotu a univerzální dosah.

Hostinského estetika překonala ve svých vrcholných závěrečných částech, věnovaných apercepci a obraznosti, již dokonale a úplně tuto normativnost jako pozůstatek klasicistních estetik, jimiž je podstatně ovlivněno i samo Herbartovo estetické myšlení, a otevřela se do slova a do písmene budoucnosti, budoucím ještě netušeným metám, jichž lidská imaginace dosáhne. V těchto partiích se Hostinský stává jedním z velkých teoretických připravovatelů moderního umění, aniž to zatím sám tuší a aniž je k tomu třeba osobně disponován. Rozšiřuje však hranice obecné estetiky tak, že jejími metodami a pojmy je možno pochopit umění v oněch podstatně nových dimenzích, jichž umělecká tvorba dosáhne v první polovině 20. století.

Hostinský jako teoretik vyjádřil obecný poznatek, že „jednota /estetického celku/, docílená význačností, podstatně se liší od jednoty, docílené harmoničností.“ 28/

Zde „přímo i uvítáme jakousi jednostrannost naší libosti z estetických poměrů jen určitého obsahu“, neboť „dílo, jež chce působiti svou charakterističností, úmyslně dává vystupovati jedné své stránce na úkor druhých, ovšem nikoliv libovolné stránce, nýbrž té, jež jest ze stanoviska obraznosti nejcharakterističtější.“ 29/

28/ Srovn. Hostinského „Estetika“, str. 438-439

29/ Srovn. tamtéž, str. 439

Těmito formulacemi Hostinský skvěle vystihl i předjal novodobé umění a našel cestu k pochopení jeho rozno-
tvárnosti. Neboť „jednostranné zdůraznění jedné strán-
ky na úkor druhé“ v novodobém umění vytváří nutnost tvorby ur-
čitých konkrétních uměleckých programů a různých uměleckých re-
alizací mnohotvárné skutečnosti. Zároveň zde v Hostinského for-
mulacích obecná teorie umění pochopila, že nemůže být programovou
estetikou, že naopak musí pochopit přirozenost, s jakou se růz-
né programové estetiky vyskytují paralelně vedle sebe ve svých
programových jednostrannostech.

Velikost Hostinského je v tom, že jako angažovaný průkopník
realistického umění odhalil zároveň, že realismus je pouze jed-
ním uměleckým proudem, který nemůže vyčerpat vše to, co součas-
né umění musí obsáhnout. Doposud je ve výkladech o Hostinském
estetikovi většinou zcela ignorováno to, že Hostinský prokázal
obecnou nutnost uměleckého směřování k z p r a c o v á n í
v n i t ř n í l i d s k é z k u š e n o s t i , že pro-
kázal věčnou platnost onoho uměleckého přístu-
pu, v němž obecná lidská subjektivita se zmocňuje mimolidské
smyslové reality, přístupu, do něhož se promítá v n i t ř n í
t e n s e lidského subjektu i lidské společnosti.

Hostinský tento směr nazval „idealismem“^{30/} - je však
zřejmé, že tento „idealismus“ je přirozeným a zákonitým pro-

30/ Možná proto, že dvojici „realismus - idealismus“ našel
u Dostojevského; citátem z Dostojevského, který koresponduje
s jeho dvojinou realismus - idealismus zakončuje Hostinský svou
úvahu o „Realismu uměleckém“ z r. 1891, i když v celé této vy-
nikající, dosud naprosto nepochopené úvaze dává termínům „rea-
lismus“ a „idealismus“ svůj zcela jednoznačný smysl. Tento
smysl odpovídá moderním pojmům „realita vnitřního modelu“ a
„realita vnějšího modelu“, jimiž je možno a nutno obsáhnout
celé uměleckých přístupů novodobého umění v jeho obou
základních formách řešení vztahu člověka a světa.

jevem obecné lidské subjektivity, která byla, je a bude nucena manifestovat svou existenci a své existenciální cíle ve všech situacích, v nichž se rodí do světa.

Zvěčněním polarity realismus - idealismus řeší Hostinský vztah obecné a programové estetiky ^{31/} a završuje svou pronikavou analýzu problému obraznosti.

Při této analýze, v níž se vyjevuje, že o b r a z n ě n í o d r a z , dospívá Hostinský k dalšímu zásadnímu zjištění o specifickém noetickém charakteru umění, o i l u z í v n í p o v a z e umeleckého poznání.

Již ve své studii „O realismu uměleckém“ z roku 1891 zjišťuje Hostinský, že podstata realistického obrazu je vytvoření u m ě l e c k é i l u z e o realitě, která je v uměleckém obraze ztvárňována. „Tato estetická iluze ... je ovšem cílem všeho tvoření uměleckého“ ^{32/}, bez estetické iluze by nebylo umění. Fikcionalita umění byla pochopitelně známa již Hegelovi a před Hegelem. Hegel si s ní mimochodem nevěděl rady - ovšem v koncepci Hostinského se stává t v o ř í v ý m k o n s t i t u t i v n í m e l e m e n t e m e s t e t i c k é h o p o z n á n í . Právě realismus buduje na iluzi, nedosahuje-li estetické iluze, přestává být uměleckým zobrazením reality. Pohybuje se mezi maximem a minimem realistické pravdivosti, a překročí-li obě tyto hranice, přestává být realistickým uměleckým

^{31/} Rok po Hostinském řeší obdobný problém Šalda ve své zásadní studii „Syntetismus v novém umění“ z pozic programového estetika. Bylo by vrcholně zajímavé srovnat oba typy řešení, to, že Šalda jako programový estetik s y n t e t i z u j e /typické pro programového estetika, který přehlíží nutné jednostrannosti „parciálního“ umění/ a Hostinský jako obecný estetik p o l a r i z u j e a z r o v n o m o c ň u j e o b a p ó l y .

^{32/} Srovn. O.H. „O realismu uměleckém“, „Studie a kritiky, Praha 1974, str. 89, prol. R.K.

projevem. Bůh přestává realističticky charakterizovat, nebo se stává pouhou „odlikou přírody neb života“. „Realismus žádá, aby estetická vídina /prol. O.H./, uměleckou iluzí z naší fantazie vytvořená ... anesla srovnání se skutečností ...". Obraz je zdařilý svou účinností a ta je závislá na charakterističnosti. 33/

Hostinského pojetí charakterizační schopnosti obrazu spočívá pak v poukazu na okolnost, že obraz v představě umělcově se může stát obsahově bohatší než zobrazený předmět. 34/

I minimální podobnost ovšem nabývá estetické ceny tím, „když jest s to určitost poznání tak stupňovati, že si v s u g e r u - j e m e /prol. O.H./ všechno to další, co do úplné podobnosti chybí Touto sugescí stupňuje se pak naše vnímání podobnosti v i l u z i /prol. O.H./, jež nám dovoluje vnímat pouhý obraz, ale doplněný v naší fantazii tak, jako bychom měli před sebou předmět skutečný, ač přitom nezapomínáme, že vnímáme jen obraz a nikoliv předmět sám. Hlavní psychologickou a estetickou předností iluze však jest, že jest navestkrz p o z i t i v n í /prol. O.H./, totiž že přijímá z obrazu vše to, co pozitivního v něm nalezne, a toto pozitivní v naší fantazii doplňuje a stupňuje... . Proto právě umělecká iluze jest v obraznosti tak plodná /Něco je/ naznačeno jen jedním rysem. Ovšem tento rys sám musí být pozitivní, totiž psychologicky plodný a esteticky podstatný, aby právě mohl být východiskem iluze. P r a v d i v o s t o b r a z u š i l i s í l u i l u z e /prol. O.H./ musíme však měřit vždy podle síly této pozitivnosti...“ 35/

Takto tedy vypadá Hostinského obápání realismu jako p o z i t i v n í i l u z e v době, kdy výbuch moderní umělecké imaginace se teprve připravoval.

33/ Srovn. tamtéž.

34/ Srovn. Hostinského „Estetika“, str. 327.

35/ Srovn. tamtéž, str. 390-391.

Iluzivní - jak jsme viděli - je pochopitelně i umění „idealistické“. A mimořádnou závažnost fikcionality umění lecké podtrhuje Hostinský tím, že do úvodní všeobecné části své „Estetiky“ zařazuje oddíl o „estetické vidině“³⁶, což je hezký Hostinského termín pro uměleckou fikci.

Partii o uměleckém a estetickém poznání považujeme za vrcholnou partii Hostinského estetiky, jejíž převratný dosah nebyl doposud objeven - natož doceněn. Z analýzy fenoménu „charakteristického“ se vyvinula objevná obecně estetická koncepce, která podtrhla specifickou umění položením důrazu na produktivní charakter umělecké fikcionality a objasnila konstantní ráz vnitřní polarizace umělecké tvorby do dvou základních programových tvůrčích postojů. Neboť odhalení produktivní fikcionality umělecké tvorby a uměleckého poznání má zásadní význam v procesu, v němž se obecná estetika stává vředeckým poznáním umělecké tvorby a kulturní skutečnosti.

36/ V poznámkách ke své edici na str. 441 poznamenává Hejdič, že tento oddíl vsunul Hostinský do své „Estetiky“ až v roce 1904. Ovšem tento oddíl/srovn. Hostinského „Estetika, str. 15-20/ jest zřejmě jen zevšeobecněním toho, co je v partii o obraznosti, jak jsme viděli, rozhodujícím způsobem uplatněno již dříve.

Oleg Sus ve své studii o Durdíkovi / Filozofický časopis 1960, č. 5/ přitom dokázal, že problém fikcionalit umění v souvislosti s problémem pravdivosti umělecké nastolil u nás první již Durdík.

I v této kardinální otázce je tedy zjevná herbartovská kontinuita, kterou by bylo třeba podrobněji prozkoumat a objasnit.

IV. Estetická teorie a estetický program v současné chvíli

V naší úvaze jsme mohli jen letmo probrat některé základní otázky teoretického modelu estetického formalismu se zvláštním zaměřením k teoretickému systému Otkara Hostinského; řada dalších otázek musela zůstat stranou. 37/

Hlavním smyslem úvahy bylo ukázat, že estetický formalismus, vycházející z Herbarta, nebyl žádný formalismus, jak se snaží namlouvat již řadu desetiletí lidé zatížení mystifikační mání. Estetický formalismus se snažil jen v teorii uplatnit prostou skutečnost, že k o n k r é t n í m y š l e n k a m u s í m í t t v a r . Protože některým lidem bylo nepochopitelné, že

37/ Např. způsob, jakým se Hostinský dále snažil rozvinout funkční myšlení. Zde má zásadní důležitost to, co zjistil J. Fukač ve své studii „Hostinského přínos k pojetí funkce umění“ /Sborník „Pocta Otkaru Hostinskému“, str. 101 a násled./.

Rovněž vztah Hostinského estetiky k jeho filosofii dějin umění má mimořádnou závažnost, jak je patrné z výkladu, který o Hostinského chápání filosofie dějin umění podal M. Jůzl ve své knize „Otkar Hostinský“, Praha 1980, str. 241-254.

Oba problémové okruhy zcela mimořádné důležitosti se prostupují a vážou se především k Hostinského textům dosud rukopisným. Bylo by již nejvýš na čase tyto texty vydat. Pak bude teprve možno plně pochopit a docenit Hostinského obrovský přínos pro rozvoj teoretického myšlení v Čechách na poli věd humanitních.

Je pozoruhodné a sluší se zde připomenout, že dva největší čeští estetikové, Hostinský a Mukařovský, posouvají obecnou estiku a obecnou teorii umění dále právě s využitím teorie architektury. Mukařovskému byl východiskem Yarek Teige /srovn. mou studii „Cesta estetického myšlení Jana Mukařovského“, Sborník k šedesátinám I. Drozdý a J. Honzíka, Praha 1984/, Hostinskému německý architekt a teoretik architektury, autor práce „Der Stil“ Gottfried Semper /srovn. citovaná práce J. Fukače a M. Jůzla/.

bojovník za programový estetický model smetanovský a bojovník za realismus v umění se mohl hlásit k formalismu, vytvořili hloupou představu, že tento muž vědy, když něco dobrého udělal, musel svůj formalismus překračovat a negovat. Nedošlo jim a asi ani nemohlo dojít, že sami nepochopili, co to ten formalismus vlastně je.

Hostinský znamená mezní bod ve vývoji od herbarbovského formalismu k českému strukturalismu. Odmyl již funkčnost jako faktor prvního řádu, nedospěl však a ani nemohl ještě do-
spět k rozvinutému antropologickému funkcionalismu jako základ-
ně pro ontologii estetičnu a tím i pro estetiku. To se podaři-
lo o několik desetiletí později až Lukáčovskému.^{38/}

Hostinský je však doposud nepřekonan a vlastně ani nemůže
být překonan v pochopení konstantního členění lidské umělecké
aktivity na dva obecné modely konkrétního uměleckého směřování.^{39/}

Bude třeba si uvědomit, že jde o zjištění obecného dosahu,
které nemá opřít se jen o jistou historickou situaci, v níž bylo
učiněno. Je zřejmé, že i v naší epoše, v epoše socialismu, si
toto zjištění zachová svou platnost, i když může a musí být
pochopitelné a srozumitelné právě s přihlídnutím
k této nové historické situaci.

38/ Brown. z toho má texty „Der Typologie der Funktionen und
zum Konzept eines totalen Funktionalismus“, Festschrift zum
90. Geburtstag von Jan Lukáčovský, München 1984 a „Dosa-
tického myšlení Jana Lukáčovského“.

39/ Podrobnější analýza by ukázala, že Lukáčovského studie
„Dialektické rozpory v moderním umění“ neplní vůči modernímu
umění tu funkci, kterou plní Hostinského polarizace „realismu“
a „idealismu“ vůči onomu základnímu rozdělení, jemuž je vystaven
lidský subjekt v umění ve svém styru a svém s objektivní sku-
tečností.

pokus o univerzální syntézu umělecké tvorby do jednoho estetického modelu při bytostné parciálnosti krátkého uměleckého záběru není možný. Představa, že třeba Berem, Shakespearem či Goethem by bylo možno normovat tvořivou uměleckou aktivitu ve sféře umělecké fikce, je představa naivní a neobratlivá; „hegelovská“ představa, že na místo obecné teorie umění je možno podsunout určitý umělecký program, ať již jakkoliv estetizující a univerzalizující, vede ke stagnaci a úpadku.

U nás právě v době nástupu socialistické epochy se setkáváme s unikátním zjevem, že takový pokus o „syntetismus nového umění socialistického“ byl učiněn. Ve svobodné diskusi mezi surrealisty a socialistickými realisty v první polovině třicátých let se projevila snaha o sblížení dialogem.^{40/} Je to jev v Evropě ojedinělý, nemající jinde obdoby. Zejména sborník „Socialistický realismus“ přináší špičkové projevy mluvčích obou stran, Bucharina, Konrada a Teiga, v nichž je tato syntetizační snaha více či méně patrna.

Nejvýrazněji se tato snaha projevila u Karla Teiga, který, chápaje surrealismus jako „dialektický realismus“, tehdy přímo prohlásil, že „mezi surrealismem a socialistickým realismem není teoretický rozpor, že surrealismus zapadá do širokého rámce teorie socialistického realismu, tak jak byla formulována A.V. Lunáčarským a Nikolajem I. Bucharinem.“^{41/} Teige dále uvádí,

^{40/} Srovn. sborník „Surrealismus v diskusi“, který redigovali společně K. Teige a L. Štoll, Praha 1934, a sborník „Socialistický realismus“, Praha 1935, připravila a vydala „Levá fronta“.

^{41/} Srovn. sborník „Socialistický realismus“, str. 127. Obdobné formulace srovn. na str. 164.

Teige se může odvolat i na výrok Laca Novomeského z prvního

že „všichni vůdčí teoretikové socialistického realismu zdůrazňují, že revoluční romantismus je integrální součástí socialistického realismu“ 42/, a vyvozuje z toho: „Jestliže socialistický realismus v sobě má nutně obsahovati revoluční romantismus, a jestliže surrealismus je dnešní produkt vývoje revolučního romantismu, je tím otázka po vzájemném poměru surrealismu a socialistického realismu alespoň z části zodpověděna. Jestliže pak má socialistický realismus býti tím širokým programem, který by, bez jakéhokoli sektářství, obsáhl rozmanité metody moderního umění, i takové, které teprve přinese zítřejší vývoj, je jasno, že nejen surrealismus, ale i všechno postimpressionistické a postkubistické umění, ty mnohé avantgardní -ismy, které představují radikální opozici proti deskriptivnímu realismu, mohou /pokud jsou progresivními silami/ být zařazeny do rámce socialistického realismu.“ 43/

Toto „střechové“ chápání socialistického realismu, upínající v něm na estetický program Šalova syntetismu, stropokotale, jak známe, ze špičky obolnosti. Ovšem i kdyby nebylo těchto vnějších okolností, nemohl by asi tento „socialistický syntetismus“ obstát. Vůbec, jeden z nejpronikavějších marxistů své doby, nemohl zapřít svou animozitu vůči surrealismu, jemuž, jsa jinak umělecky orientován, v podstatě nerozuměl; Tsiže, který u nás ve své teoretické a kritické činnosti účinně pracoval s pojmy realita „vnějšího“ a „vnitřního“ modelu, nemohl zase

ročníku „Lobý“, č. 11-12, že „V Bucharinově charakteristice socialistického realismu možno uvést všechny avantgardní literární snahy, které vznikaly a vyrůstaly z odporu proti realismu, jež známe z historie měšťácké literatury minulých staletí.“ /Tamtéž, str. 163./

42/ Tamtéž, str. 159

43/ Tamtéž, str. 165

zapřít, že v optice jeho uměleckého programu má budoucnost jen realismus „vnitřního modelu“, zatím co onen druhý realismus je třeba již považovat za záležitost více méně historicky překonanou.

Nelze popřít, že realita „vnitřního“ a realita „vnějšího modelu“ se v umělecké tvorbě prostupují a prostupovat musejí. To obecně objasnil již Hostinský. Proto mohou vznikat a vznikají syntetizující záběry - parciálnost uměleckého ztvárnění skutečnosti neexistuje ve formě fyzikální formule. Ovšem postulát univerzalistického syntetizujícího uměleckého programu je zřejmě mimo jiné i iluzí; přitom nejde v tomto případě o produktivní iluzi uměleckou, ale o zatemňující iluzi teoretickou. Určitý konkrétní umělecký program nelze ztotožňovat se socialistickým uměním a s obecnou estetickou teorií socialistického umění.

Socialismus si nemůže dovolovat dlouhodobě omyly v teorii. Ty se mu stávají osudnými.

Proto zřejmě socialistická epocha potřebuje svého Hostinského, i když pochopitelně ani tento nový Hostinský nebude moci všechno sám spasit.



Iva VODRÁŽKOVÁ

Iva Vodrážková, rozená Pelikánová, se narodila 4. srpna 1951 v Olomouci, na Moravě, v Československu.

Pochází z uměleckého prostředí. Její dědeček, akademický sochař Julius Pelikán, se už v mládí pod vedením Josefa Václava Myslbeka podílel například na realizaci sousoší Svatého Václava v Praze a později svým rozsáhlým dílem obohatil kulturu moravského kraje.

Její babička Božena Pelikánová (Šternová), pocházela z velké židovské rodiny. Za druhé světové války zahynula v koncentračním táboře v Osvětimi. Tato osobní rodinná tragická historie podnítila její zájem o judaismus, židovské dějiny a hledání kořenů.

Po absolvování Pedagogické fakulty Palackého university v Olomouci v 1974 (obor výtvarná výchova a jazyk český) se přestěhovala do Prahy. V období komunistické normalizace byla její rodina politicky pronásledována a tak nemohla vykonávat svou pedagogickou profesi. V té době byla zaměstnaná jako vychovatelka ve školní družině a později i jako uklízečka.

Její otec, univerzitní profesor a primář na lékařské fakultě v Olomouci, byl z politických důvodů vyhozen ze zaměstnání, protože nesouhlasil se vstupem sovětských vojsk do Československa a jeho bratr Jiří Pelikán, ředitel Československé televize, byl zbaven československého občanství, když působil v Římě. Jako italský občan se pak stal poslancem Evropského parlamentu ve Štrasburku. Otec na následky šikanování v roce 1980 zemřel na mozkovou mrtvici.

V roce 1976 se seznámila s hudebníkem Mirkem Vodrážkou a v roce 1980 se vzali. Spolu potom začali vydávat samizdaty, organizovali bytovou universitu, kde přednášeli přední čeští disidenti, například profesor Milan Machovec, Egon Bondy a teolog Milan Balabán. Ve svém bytě spoluorganizovali setkání mluvčích Charty 77 a aktivně působili v českém kulturním undergroundu. Vydala řadu ručně zhotovených knížek s vlastními texty a ilustracemi. Do roku 1989 se zúčastňovala pouze neoficiálních výstav, především v okruhu undergroundu.

Používá různé výtvarné techniky, kromě olejomalby a pastelů vytváří i objekty z proutí a provazů. Své šité textilní koláže vytváří z použitých a odhozených látek a nalezených věcí, které nesou stopy dávných lidských příběhů a jsou inspirované synagogálními textiliemi. Tímto uměleckým recyklováním se hlásí k ekologické myšlence a sama je aktivní členkou české eko-feministické skupiny Studna, která ve svých měsíčních a slunečních rituálech hledá sounáležitost s přírodními cykly a s Matkou Zemí.

Od roku 1990 na Základní umělecké škole v Tiché Šárce vyučuje kresbu, malbu, grafiku, keramiku a alternativní techniky. Se svými studenty se zúčastňuje mnoha výtvarných festivalů, kde pořádá výtvarné workshopy.

objev: marmite

charita: měla by být samozřejmost

žijící postava: Johana Dobrá

dětský vzor: Hopkirk, Angelika

Místa

Domov: všude je střed světa

cestování: dát si znovu Tibet bez kolapsu

galerie: Visio Art

hotel: Meteor v 90.letech

restaurace: Fraktál, Café Sladkovsky

obchod: jen když všechno dojde

Věci

Návrhář: bych být nemohla

kadeřník: žehlička

boty: dvoje

brýle Ray ban

noviny: nechci

časopis: Instinkt, Respekt

hodinky: kukačky

parfém: vůně partnera, případně Kenzo

auto: jeep

mobil: co nejdál ode mě

nezbytnost: klid

drink: večer Jameson, ráno kořen žen šenu

Autory převzatých obrázků jsou
Vladimír Jiránek (str. DOPLNÍM)
Pavel Kantorek (str. DOPLNÍM)
Dušan Pálka (str. DOPLNÍM)
Vladimír Renčín (str. DOPLNÍM)

ZÁPISKY SENIORA

Vychází v říjnu 2020 autorovým nákladem.