

Teoretické základy Hostinského estetiky

(Hostinský a Herbart)

Josef Zumr —

Úvodní poznámka Ivana Landy

Josef Zumr publikoval v r. 1958 dvě průkopnické práce na poli dějin českého myšlení: jednak studii „Teoretické základy Hostinského estetiky“, kterou otiskujeme níže, jednak studii „Některé otázky českého herbartismu“, v níž dále rozvíjí hlavní tezi prvně zmiňované práce. Zumrovu tezi lze shrnout v tvrzení, že existuje souvislá myšlenková linie, která se vine od Herbartu až k českému strukturalismu. Významný prostředkující článek v této linii představuje dílo estetika Otakara Hostinského. Pro naznačenou linii je podle Zumra příznačné opuštění mimetické tradice a současně kladení důrazu na formální aspekt estetična. Liší se tak od alternativní linie, reprezentované především Hegelem, v níž se naopak podtrhuje obsahová stránka estetična. Přestože Herbart nevěnoval žádný svůj spis přímo estetice, na explicitní formulace jeho estetických názorů lze narazit v mnoha pojednáních. Herbart v nich zastává názor, že o estetičnu lze hovořit tehdy, jsme-li konfrontováni se vztahovou strukturou jednoduchých elementů, a nikoli jen s jednoduchými elementy samými (modelovým příkladem jsou mu tóny, které jsou uspořádány v akord či melodii). Zumr ukazuje, že Hostinský na toto pojetí navazuje, a to především v oblasti hudební estetiky. Zumrovy studie sehrály ve své době důležitou roli: jednak přispěly k rehabilitaci herbartismu, jejíž provázela pověst reakční filosofie, jednak přispěla k oživení systematického zájmu o strukturalismus, což mj. dokládá dnes již klasická kniha R. Kalivody *Moderní duchovní skutečnost a marxismus* (1968), jejíž první oddíl „Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky“ se výslovně opírá o Zumrovy závěry. Ostatně ty v mezinárodním měřítku nepozbyly nic ze své aktuálnosti. V posledních letech lze sledovat sílící zájem badatelů o zkoumání historických a systematických souvislostí Herbartovy estetiky, ruského formalismu a strukturalismu, jak potvrzují publikace nedávného francouzského mezioborového projektu nesoucího příznačný název „Formalisme esthétique en Europe central“.

Jsou ve vývoji teoretického myšlení období, která se zvláštní oblibou omezují svůj zájem jen na úzký okruh problémů a osobností, zavírajíce dveře před každým vetřelcem, jenž by mohl nežádoucně rozdout pečlivě opatrovaný oheň jejich krbu. Ač to není pro vědu specifické, přistupují k předmětům svého bádání s emocionální exaltací, jež podvědomě nebo i vědomě hodnotí jevy podle toho, zda vzbuzují libost nebo averzi. Jedno z takových období je za námi. Jeho stupnice hodnot však dosud přežívá a zatemňuje jasný pohled na skutečnost. Pořadatel Hostinského prací, vydaných pod názvem *O umění*,¹ měl zřejmou snahu prorazit tuto uzavřenou stupnici hodnot a s pomocí Hostinského překonat omezený pohled na umění. O tom svědčí sám fakt výboru a za něj patří pořadateli plné uznání. J. Císařovský však zůstal stát na půli cesty. Přítěž minulé doby mu nedovolila, aby jak výběr textů, tak zejména doslov nekoncepoval jinak, než že Hostinského co nejvíce přiblíží oné staré stupnici hodnot. To se týká právě hlavního problému při hodnocení Hostinského: teoretických základů jeho estetiky, nebo jinými slovy – jeho vztahu k Herbartovi.

Každá doba má právo volit si z ideového odkazu minulosti ty prvky, které nejvíce odpovídají jejím aktuálním tendencím. Jde-li však o vědecký odkaz, o dějiny vědy, je právo volby značně omezeno. Voluntarismus je v tomto případě v naprostém rozporu s vědeckostí a s historickou kritičností. Tak například František Krejčí byl zřejmě veden pozitivistickou „stranickostí“, když se ve své studii² snažil dokázat, že Hostinského herbartismus, a to i v estetických otázkách, je jen nahodilou záležitostí a že je Hostinský vlastně pozitivista. Krejčího závěry lze pochopit, nikoli však omluvit (vždyť v téže době vcelku správně hodnotil Hostinského herbartismus Z. Nejedlý) zápallem boje, jež český pozitivismus tehdy sváděl s posledními dogmatickými herbartovci. Proč je však nutné ještě po padesáti letech očišťovat Hostinského od herbartismu a rozpačitě omlouvat historické fakty? Domníváme se, že je to ještě přežitek z období, kdy nebylo možno vyslovit jméno Herbart bez šťavnatého epitheta a kdy slovo formalismus muselo být provázeno pekelným zatracováním.

Avšak seznámme se s hlavními názory Císařovského studie. Při charakteristice Hostinského upoutává nejprve autora doslovu výjimečná samostatnost úsudku a kritičnost našeho velkého estetika, ježž zdroje odmítá vidět ve filosofických názorech tehdejší doby (konkrétně v Schopenhauerově skepticizmu a v pozitivismu), ale určuje ji jako „kritičnost veskrze umělec-

1 Hostinský, O., *O umění*. Československý spisovatel 1956. Sestavil a doslov napsal Josef Císařovský.

2 Viz Krejčí, F., *O Hostinského filosofii*. Česká mysl, VIII, 1907, č. 1.

kého charakteru“,³ odvozenou z ideového vlivu díla Smetanova, Wagnerova a jiných význačných umělců té doby, neboť dílo takových umělců „je vždy proluto tím, čemu říkáme spontánní materialistický a nevědomě dialektický odraz skutečnosti a názor na skutečnost“.⁴ Jako subjektivní podmínka k tomu ještě přistupuje velký Hostinského talent. Císařovský si uvědomuje, že k vysvětlení Hostinského estetických koncepcí uvedené podmínky zdaleka nedostačují, a proto připouští, že si Hostinský při svém vstupu na vědeckou dráhu vybral z „Herbartových aforismů o estetice jejich racionální jádro“ a na něm dočasně stavěl své estetické názory („do roku 1881, kdy provádí ... revisi zbytků herbartismu ve své estetice“).⁵ Císařovský blíže neurčuje, proč je rok 1881 předělem ve vývoji Hostinského. Ostatně zdůvodnění by se těžko hledalo. Vždyť právě v témž roce přednáší Hostinský o významu Herbartových praktických idejí pro obecnou estetiku a očisťuje Herbartovy estetické názory od dogmatického nánosu. A o deset let později vydává svou *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen*, v níž podrobně ukazuje Herbartovo místo v dějinách estetiky a jeho velký aktuální význam. Nebylo vůbec nutné pouštět se do boje s fakty.⁶ Koncepce editora si však takovýto postup vynucuje. Jde tu o důkaz, že Hostinský dospěl po „překonání“ herbartismu k „materialistickému systému své vědecké estetiky“, k materialistickému monismu a živelné dialektice. To má zvýšit prestiž Hostinského v očích naší doby. Proto se v dalším vývoji Hostinského zdůrazňuje místo Herbarta vliv (i když ne absolutní) poněkud glorifikovaného Darwina, jehož působením se prý materialismus u Hostinského začal rozšiřovat i na otázky estetiky a umění. V důsledku toho – a opět navzdory faktům – „estetika jako věda doznávala u Hostinského neustálých změn, revisi“.⁷ Proto je v doslovu stavěna do protikladu ta část Hostinského díla, která v intencích tzv. formální estetiky si všímá především specifčnosti umění a prvků výstavby uměleckého díla, a na druhé straně studie, v nichž Hostinský zkoumá původ umění, jeho společenské poslání, otázky uměleckého realismu apod. Právě tak je v určitém rozporu Hostinského teoreticko-estetická činnost a jeho praktická umělecko-kritická práce.⁸

3 Hostinský, O., *O umění*, c.d., s. 611.

4 Tamtéž.

5 Tamtéž, s. 612.

6 Vlastní důkaz Herbarta a rozbor samostatného přínosu Hostinského podán v dalších odstavcích.

7 Tamtéž, s. 612.

8 Editorova koncepce se pochopitelně odrazila i ve výběru textů. „Že se zde uplatnilo i subjektivní hledisko, nelze popřít,“ přiznává sám editor (s. 635), a nelze mu to v zásadě vytkat. Ovšem míra subjektivnosti neměla dosáhnout stupně, který by bránil zařadit do výboru např. významnou teoretickou stať „Slovo o krasovědě“ z roku 1876.

Aniž chceme podceňovat skutečně existující materialistické prvky v Hostinského světovém názoru a v jeho sociologii umění, musíme považovat Císařovského tvrzení o materialistickém monismu za přehnané. Přes velkou myšlenkovou pronikavost a často i filosofickou hloubku nemá Hostinského světový názor ucelený charakter, aby jej bylo možno jednoznačně klasifikovat. Je natolik synem své doby – doby bouřlivého rozvoje speciálních věd, metodologicky spjatých s pozitivismem a orientovaných převážně analyticky –, že se ani o vytvoření uceleného systému nesnaží. Filosofickými otázkami se zabývá potud, pokud mu mohou prospět při řešení konkrétních badatelských úkolů. Proto tam, kde mu nestačí vlastní teoretické prostředky dané vědy, přijímá jako hypotézy teorie jiných vědních disciplín, popřípadě i filosofických systémů, když se domnívá, že daný problém nejlépe vysvětlují. Tak činí zejména ve svých názorech sociologických a v otázkách týkajících se vztahu umění a společnosti. Jeho postup má určitou přednost v tom, že ho chrání před omezeným dogmatismem určitého systému, na druhé straně ho však nemůže zbavit nebezpečí eklekticismu. Tak Hostinský přijímá Darwinovo učení i s jeho malthusovskými nedůslednostmi (viz jeho stať „Disonance“) a v pohledu na vývoj společnosti doplňuje tehdy rozšířený evolucionismus Herbartovou teorií rovnováhy (v téže stati a v článku „O pokroku v umění“). Také jeho názory na vznik umění (zejména stať „O původu umění“) nespočívají na monistické materialistické základně (jako třeba analogické studie Engelsovy nebo Plechanovovy), ale odpovídají metodologicky jakémusi polykauzalizmu. Podobné rysy charakterizují i jeho úvahy o umění a společnosti. Rovněž gnoseologicky nepřekračuje Hostinský hranice empirismu, byť materialisticky orientovaného a snažícího se diferencovat od empirismu vulgárního.

Domníváme se, že v otázkách, které podle názoru autora doslovu přibližují Hostinského co nejvíce dnešním marxistickým názorům na teorii umění a jeho společenské zařazení, nespočívá historický význam Hostinského. Je sice pravda, že v Čechách před Hostinským na tyto otázky nikdo lépe neodpověděl, ba ani je nepoložil s takovou pregnantností, a že jeho řešení bylo na svou dobu velmi pokrokové a mělo pozitivní vliv na uměleckou praxi, avšak Hostinský byl vědec, jehož formát přesahuje národní význam. Proto si musíme uvědomit, že uvedené otázky již dříve a důsledněji řešili klasikové marxismu a marxističtí sociologové umění, Hostinského současníci Plechanov, Mehring a jiní. Přestože tyto otázky tvoří organickou součást Hostinského díla a významně dokreslují jeho profil jako pokrokového vědce, hlavní

historický a zároveň vysoce aktuální význam mají Hostinského práce z oboru obecné estetiky a z estetiky a teorie umění, tedy z oblasti estetického a uměleckého specifična. V těchto otázkách Hostinský rozvíjí Herbartovy estetické názory.⁹

* * *

Abychom mohli konkrétněji určit Hostinského úlohu ve vývoji estetiky i jeho vztah k Herbartovi, musíme si nejprve všimnout postavení herbartovské estetiky samé, která má významné místo ve vývoji evropské pokantovské estetiky. Marxisticky orientované estetické bádání jí nevěnovalo dosud žádnou pozornost. Pokusíme se proto alespoň v obrysech charakterizovat její úlohu. Bude však nutno se vrátit k východisku celého moderního evropského myšlení, tedy i myšlení estetického, jímž je Kant.

Kant dovršil a zároveň negoval starší osvícenskou estetiku. Osvícenská estetika, máme-li na mysli její převažující charakter, jak ve své materialistické, tak idealistické podobě odsuzovala umění k pasivní úloze buď povrchního napodobovatele přírody, nebo ilustrátora morálních a filosofických idejí; ztožňovala tedy předmět umění s předmětem morálky a filosofie, i když, jak upozorňuje Lukács,¹⁰ to byl určitý mechanický způsob řešení rozporu obsahu a formy jednostranně ve prospěch obsahu.

Kant se pokusil emancipovat umění z područí mechanické nápodoby přírody a závislosti na morálce a filosofii. Učinil tak zdůrazněním aktivní úlohy estetického subjektu a odlišením estetična jako samostatné kvality od morálních vztahů a teoretického poznání. Ve shodě se svou gnoseologií, podle níž aktivita rozumu dává beztvaré látce smyslového vnímání formu, a tím vytváří její objektivitu, vybudoval na tomto subjektivně idealistickém základě i estetiku. Tato estetika, důsledně domyšleno, by musela být jen estetikou čisté formy a nejvýše hodnotit krásno, které není napodobením nějakého obsahu; v praxi by to byl tedy čistý dekorativismus. Kant naznačuje tuto cestu již svým dělením krásna (pulchritudo vaga a adhaerens), nedává však přednost, jak by se čekalo, svobodné kráse, ale kráse odvozené. Vrací se tak

9 Nejde nám o to hlásat návrat k Herbartovi ani o to, dokazovat závislost Hostinského na jeho učením. Chceme jen přispět k poznání určité historické tendence v dějinách estetiky, jež se zvláště těmto naléhavě vnučuje naší současnosti a jíž je nutno v zájmu historické pravdy vymezit místo, které jí náleží; může to být neobyčejně prospěšné při hledání nových cest ve vývoji socialistického umění. Právě tak nám nejde o polemiku s jednotlivými tvrzeními editora Hostinského prací, jehož zásluhu o vydání výboru plně uznáváme. V tomto směru odkazujeme na podnětnou recenzi prof. K. Svobody, uveřejněnou v tomto čísle.

10 Lukács, G., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin, Aufbau-Verlag 1954, s. 42.

ke stanovisku některých osvícenců a podřizuje krásu dobru (krásno je symbolem mravního dobra).

Kantův pokus zdůvodnit samostatnost estetična a samostatnost vědy o něm se tedy nezdařil právě pro své subjektivistické a krajně formalistické východisko.

Schiller byl dalším myslitelem, který podnikl významný pokus zdůvodnit kategorii krásna jako objektivní, a to smyslově objektivní kvalitou.¹¹ Proto pro něj krásno není formou beztvarych smyslových dat, ale formou určité formy a to, co se nazývá její látkou, musí být ovšem látka mající již formu.¹² Tedy objektivní základ krásna je v určitém estetickém vztahu vnějších forem. Tento vztah je dílem tvořícího subjektu.

Názor o objektivně smyslové povaze krásna zůstal však u Schillera jen v zárodku a nebyl rozvinut. Zdá se, že jeho zdrojem byla vlastní umělecká praxe básníkova. V obecně estetické teorii Schiller vcelku nepřekročil Kanta a také ve filosofických názorech byl na něm silně závislý. Přesto tvoří důležité rozcestí ve vývoji novodobé estetiky, neboť od něho vedou dva plodné, avšak značně protikladné směry estetického myšlení, které spojuje jen to, že oba stavějí na objektivním pojetí estetických kvalit.

Jednomu z těchto směrů dal základy Schelling. Podle Schellinga je vesmír vytvořen v bohu jako věčná krása a absolutní umělecké dílo. Úkolem umění je tyto prototypy věčné krásy absolutně postihnout a zobrazit v konkrétní formě. Je to tedy negace Kanta, negace na vyšší rovině, avšak svými kořeny sahá až k Platónovi a sv. Augustinovi. Zároveň substanciálním pojetím krásna jako *vlastnosti* objektivní reality připomíná stanovisko některých mechanických materialistů. Opouští také Kantovu snahu o odlišení estetična od ostatních kvalit.

Hegelovo pojetí, méně mystické a více dialektické, je podobného typu a dovršuje k velkolepé stavbě Schellingovy základy. Hegel stejně jako Schelling odvozuje estetična ze základních tezí svého systému.¹³ Proto i pro něj je umění a krásno projevem boha; člověk je médiem, jímž božské prochází, a tedy umělecké dílo jako produkt tvořivé činnosti člověka je konečným dílem bo-

11 Es ist interessant zu bemerken, dass meine Theorie eine vierte mögliche Form ist, das Schöne zu erklären. Entweder man erklärt es objektiv oder subjektiv; und zwar entweder sinnlich-subjektiv (wie Burke und andere), oder subjektiv-rational (wie Kant), oder objektiv-rational (wie Baumgarten, Mendelssohn und wie ganze Schar der Vollkommenheitsmänner), oder endlich sinnlich-objektiv. *Schillers Werke*. Hrsg. R. Boxberger. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1891, XII, Abt. 2, s. 33. – Poslední řešení je Schillerovo.

12 „Ich bin wenigstens überzeugt, dass die Schönheit nur die Form einer Form ist und dass das, was man ihren Stoff nennt, schlechterdings ein geformter Stoff sein muss.“ Tamtéž.

13 „Pro nás je pojem krásna a umění předpoklad daný soustavou filosofie.“ Hegel, G. W. F., *Filosofie, umění a náboženství a jejich vztah k mravnosti a státu*. Přel. F. Fajfr. Praha, Jan Laichter 1943, s. 115

žím. To je první podřízenost umění. S tím souvisí další závislost umění daná jeho účelem, totiž mravním zlepšováním. Vlastní specifčnost umění podle Hegela je v tom, že umění „je povoláno objevovat *pravdu* ve formě smyslového uměleckého tvaru“,¹⁴ a to tak, že zobrazí smířený protiklad mezi tím, co jest, a tím, co má být, neboť pravda tkví právě ve smíření těchto protikladů. Má tedy umění stejný úkol jako filosofie (a zároveň i jako náboženství), liší se jen smyslovou formou podání tohoto úkolu. Zároveň je umění pro nedokonalost, s jakou je schopno tento úkol plnit, nižším stupněm chápání a zobrazování absolutna, v čemž je převyšuje náboženství a filosofie. Hegel na rozdíl od Schellinga dává větší úlohu tvořícímu subjektu, který ač je nástrojem božím a pravdu v podobě krásy jen „objevuje“, nečiní tak aktem nějaké mechanické nápodoby hotového vzoru, nýbrž teprve v umělcově duchu nastává ono spojení pojmu s realitou ve smyslové formě, které je podstatné pro umění. Umělec se tedy *aktivně* zmocňuje skutečnosti (u Hegela ovšem konečností ideální) a Hegel má nepopíratelnou zásluhu v osvětlení četných stránek dialektiky tohoto procesu,¹⁵ stejně jako v objevení některých dialektických zákonitostí vývoje umění, vztahu umění a společnosti apod., které není ani nutno materialisticky „převracet“, aby mohla být uznána jejich platnost.

V Hegelově estetice je však mnoho prvků, které měly v dalším vývoji často ideologicky progresivní úlohu, ale v mnoha případech se staly brzdou vědeckého pochopení estetických otázek a někdy zpětně negativně ovlivňovaly uměleckou tvorbu. Je to např. Hegelova gnoseologizace estetiky a s tím spojená tendence podřizovat umělecký proces zmocňování se skutečnosti procesu vědeckému, filosofickému, což vyplývá ze společného cíle vědy a umění – odhalování pravdy. Při materialistické interpretaci této tendence vznikly teorie, podle nichž bylo nutno hypostazovat estetično jako přírodní nebo antropickou kvalitu, vzniklou vývojem objektivní hmotné reality, aby bylo možno vysvětlit, že umělecké „poznání“, jehož specifčnost se pak často spatřovala jen v „myšlení v obrazech“, má adekvátní ekvivalent ve skutečnosti.¹⁶ Proti Hegelovi to znamená téměř vždy oslabení důrazu na tvořivou činnost subjektu a v jistém smyslu návrat na pozice osvícenské estetiky.

14 Tamtéž, s. 150.

15 Marx v *Manuskriptech* zdůrazňuje u Hegela právě tuto stránku.

16 To se přihodilo i Černyševskému, který vymaniv umění ze závislosti na absolutní ideji, byl nucen podřítit je přírodnímu a antropickému krásnu, jehož je umění jen nedokonalým odleskem. Podobný osud má v poslední době i estetická soustava A. I. Burova. V. V. Vanslov ve své poslední práci (*Problema prekrasnogo*, 1957) vychází sice z Marxova názoru na umění jako na produkt tvořivé lidské činnosti, protože však postupuje pro výklad umění filosofické kategorie teorie odrazu, musí hypostazovat tzv. estetický ideál a přičlenit jej jako jednu z kvalit objektivní reality, neboť jinak nemůže vysvětlit čeho má být umění odrazem. Jeho řešení má nápadné hegelovské rysy. V podobném směru rozvíjí u nás estetické názory J. Volek a V. Zykmund.

V Hegelově estetice je v zárodku obsaženo takto zúžené pojetí umění. Protože cílem umění je poznání, vyplývá z toho logicky preferování tzv. umění tematického (básnictví, malířství) a podceňování ostatních druhů (u Hegele např. architektury a hudby). Důsledkem této tendence je pak např. v současné době zaměňování estetiky ideologií (konkrétní estetikou) určitého uměleckého směru nebo programu. V důsledku toho dochází k stírání specifčnosti nejen jednotlivých uměleckých druhů (pokusy redukovat zákonitosti hudby na zákony básnictví, film na drama, převádění estetických funkcí architektury na funkce ekonomické a technologické atd.), ale také umění vůbec (např. potlačování estetické funkce ve prospěch funkce pedagogické, propagandistické, etické aj., která se stává dominantní).

Naše kritické poznámky k Hegelově estetice by mohly vyvolat dojem, že ji odmítáme a že podceňujeme její pozitivní úlohu v dalším vývoji této disciplíny, v níž zejména někteří marxističtí myslitelé (Mehring, Plechanov, Lukács aj.) dosáhli pozoruhodných vědeckých úspěchů, šlo nám však pouze o to, ukázat některé její rysy, které teprve během vývoje dostaly negativní úlohu a zejména v současné době brání v pochopení živého uměleckého ruchu, popřípadě na něj nesprávně působí. Hlavním nedostatkem směru vycházejícího z Hegelovy estetiky je však okolnost, že se mu nepodařilo uspokojivě vyřešit otázku *podstaty* vlastního *estetična*. Je však na čase, abychom se vrátili opět k rozcestí, z něhož jsme vyšli, sledující hegelovskou linii estetického myšlení, kterou bychom mohli označit jako *jednostranně obsahovou*. Tento směr se pohyboval více a jistěji na půdě teorie umění, popřípadě sociologie umění než v oblasti vlastní estetiky, neboť již svým teoretickým východiskem se orientoval na mimoestetické funkce a vztahy umění.

Řekli jsme, že Schiller je rozcestím, od něhož vychází estetický směr, jímž jsme se právě zabývali, avšak také směr označovaný jako *vztahová* (někdy též formální) estetika, jejíž některé prvky jsou v Schillerových názorech obsaženy, kterou však důkladněji poprvé zdůvodnil Herbart.¹⁷

17 Chceme již na tomto místě letmo naznačit, kam náš výklad směřuje. Jde nám o to ukázat opět určitou vývojovou linii, která ještě před patnácti dvaceti lety žila dost jasně v povědomí našich estetických odborníků (viz např. Mukařovského výroky v *Kapitolách z české poetiky*, I, 1948, s. 24, 40; Novák, M., *Česká estetika*, 1941, kap. III, V, VI; Helfert, V., *O české hudbě*, 1957, s. 178 atd.) a která je dnes ke škodě české estetiky téměř zapomenuta, přestože povznesla tuto vědu právě zásluhou našich estetiků na světovou úroveň. Je to linie počínající Herbartem a pokračující na české půdě Durdíkem, Hostinským, O. Zichem až k Mukařovskému. Nejde však o výlučně nacionální záležitost; tento směr byl během vývoje podněcován a obohacován i výsledky evropské estetiky a sám byl činitelem ovlivňujícím. V některých základních otázkách však vykazuje kontinuitu, kterou chceme, byť jen stručně, sledovat. Domníváme se, že jen plná historická rekonstrukce a ovládnutí toho, čeho bylo již dosaženo, umožní cestu vpřed a zbaví naši estetiku dnešní komické úlohy neúnavného objevovatele Amerik.

Herbart sám soustavnou estetiku nenapsal.¹⁸ Nicméně z jeho četných poznámek a explikací lze zkonstruovat ucelený systém základních estetických pouček, jak se o to pokusili s různým zdarem R. Zimmermann, J. Durdík, O. Hostinský a po něm ještě A. Ziechner. Herbart sám měl k estetice velmi blízký vztah jak svým teoretickým zájmem, tak svým praktickým interesem k umělecké skutečnosti, neboť sám byl talentovaný hudebník (jsou známy jeho skladatelské pokusy). Ze svých praktických muzikálních zkušeností vychází i v estetické teorii, která je mnohde inspirována hudební estetikou.

Herbart navázal na Kantovy snahy konstituovat estetiku jako samostatnou vědu, nezávislou (ovšem v podmíněném smyslu) na vlastním filosofickém systému; lze říci, že se mu to na rozdíl od Kanta podařilo, a to na důsledném formálně estetickém základě. Tento základ spočívá v tom, že za prvé estetično odvozuje z určitých formálních vztahů a za druhé, že vztahy takto stanovené mají *samostatnou* estetickou hodnotu, a nikoli hodnotu propůjčenou nějakým vyšším principem.¹⁹ V tom je protikladem objektivně idealistické větve německé filosofie, a to také propůjčilo herbartovskému směru velkou životnost, neboť se mu podařilo zbavit se všeho mysticismu.²⁰

Herbart rozlišuje všeobecnou estetiku a jednotlivé vědy o umění, což je nutné pro to, aby se lépe dala zjistit specifičnost krásna vůbec a specifičnost krásna, jak se projevuje v jednotlivých uměních.²¹ Úkolem všeobecné estetiky je všestranné zkoumání podmínek krásna. Všimněme si Herbartova řešení tohoto problému. Herbart na rozdíl od mechanických materialistů, kteří chápali krásno jako substanciální vlastnost přírody, a na rozdíl od objektivních idealistů, kteří je pojímali jako atribut ducha, odmítá názor, že krásno je predikátem objektivní reality jako takové. Krásno je podle něho

18 Kromě souvislého oddílu v knize *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813) a v *Kurze Enzyklopädie* (1831).

19 Herbartova formální estetika měla ovšem také své předchůdce, o nichž se zde nemůžeme podrobněji šířit. Uvádíme jen anglického idealistu Hutchesona a francouzského materialistu Diderota jako příklad pro některé filosofy, jimž je estetický formalismus rodným bratrem idealismu.

20 Estetické názory jsou nejcennější a dosud nejaktuálnější složkou Herbartova díla, kdežto vše ostatní s výjimkou některých pedagogických idejí propadlo sítem historie.

21 V dalším vývoji estetiky se osamostatnila ještě estetika umění a jako důležitá disciplína teorie umění, která zkoumala také mimoestetické vztahy umění. Relativní autonomnost částí estetiky měla značný metodický dosah, neboť na jejím základě bylo možno přistupovat zejména k uměleckým jevům z mnoha stránek, zachovat vědeckost zkoumání a odlišit vlastní estetickou problematiku od nahodilých vlivů různých programových estetik a ideologií jednotlivých uměleckých směrů. Nebezpečím, k němuž toto dělení vedlo, byla určitá akademičnost a odtrženost od uměleckého života. Toto nebezpečí bylo však spíše periferní záležitostí, neboť žádný z čelných představitelů české estetiky jím nebyl ohrožen. Naopak všichni stáli vždy na výši aktuálních úkolů své doby, a zejména Hostinskému a po něm hlavně strukturalismu se podařilo udržet krok se složitým a bouřlivým vývojem moderního umění.

označení *způsobu*, jakým subjekt vnímá vnější předmět,²² přičemž je zatím lhostejné, zda jde o předmět přírodní nebo umělecký. Tedy krásno je výsledkem vztahu objekt–subjekt. To má dvě stránky. Jednak lze říci, že všechno krásno existuje jen v subjektu,²³ že je tedy zážitkem subjektu a mimo lidský subjekt nelze o něm mluvit; na druhé straně však krásno vzniká a může být vnímáno jen ve vztahu k objektu, není tedy charakteru individuálního, ale plně závisí na kvalitě objektu.²⁴ Herbart tedy překonává Kantovo subjektivistické stanovisko, podle něhož zákony krásy vznikají zákonodárnou činností subjektu, který formuje beztvary představový materiál. Jeho řešení problému objektivit krásna není dosud doceněno, přestože jde o pokus, jenž má i dnes aktuální význam.²⁵ Je to první rys, v němž se Herbartovo řešení stýká se strukturalismem, i když si ještě neklade otázku společenské podmíněnosti estetická; chápe je však již jako funkci, jejíž základ je v kolektivním povědomí.

Jak probíhá estetické vnímání subjektu, co je zárukou, že se pocit krásna nestane subjektivně libovolným, a jak lze na tomto základě vytvořit estetiku jako vědu? Naskytovala se dvojí možnost: buď podříditi estetické vnímání teoretickému poznání a považovat je za jeho nižší smyslově názorný stupeň, nebo je chápat jako samostatnou schopnost lidského ducha. Herbart se dal po vzoru Kantově druhou cestou a přijal za základ estetického zkoumání estetický soud. Tento soud spočívá v tom, že divák vnímající určitý předmět pronáší o něm soud, v jehož predikátu vyjadřuje bezprostředně a mimovolně, tedy bez důkazu, své stanovisko libosti či nelibosti. Jako z písku, kyzu nebo rudy vyvstávají drahokamy, stejně tak z rozmanitého věčného střídání duševních stavů vystupují neustále neměnné, na žádné individualitě nezávislé, nýbrž jen kvalitou představovaného se řídící estetické soudy.²⁶ Estetické soudy jsou však možné jen za určitých podmínek.

Především je estetický soud možný jen o nějakém *vztahu*, nikdy však o něčem, co si představujeme jako jednoduché.²⁷ Pouhá látka jakožto jednoduchá je tedy esteticky lhostejná, kdežto forma vyjadřující již určitý vztah je schopna estetického posuzování. Např. tón jako jednoduchý prvek ještě nemá es-

22 Krásno je „... die Beziehung der Art und Weise, wie ... ein Gegenstand von einem gegenüberstehenden Zuschauer aufgefasst wird“. Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*. 19 Bde. Hg. K. Kehrbach, O. Willmann, T. Fritsch. Langensalza 1887-1912 (nové vyd. Aalen, Scientia Verlag 1964), IV. s. 500; (dále Kehrb.)

23 „Alles Schöne existiert im Zuschauer.“ Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*. 12 Bde. Hg. G. Hartenstein. Leipzig 1850-1852. Bd. 1, s. 500; (dále Hart.)

24 Estetický vjem „ist von keiner Individualität, sondern nur von der Qualität des Vorgestellten abhängig“. Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, VI, s. 273, Kehrb.

25 Upozornili jsme již na potíže, které má s problémem krásna sovětský estetik Vanslov.

26 Viz Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, VI, s. 273, Kehrb.

27 Viz Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, III, s. 381, Hart.

tetický význam. Nabývá ho až ve spojení s jinými tóny např. v akordu nebo v melodii.²⁸

Látkou zde ovšem není míněn tzv. obsah uměleckého díla, který by byl esteticky lhostejný; látkou Herbart rozumí materiál, souhrn jednotlivých členů, prvků, které vstupují do estetického vztahu a svou estetickou funkci vytvářejí právě jen v rámci tohoto vztahu. Stojí-li mimo něj, jsou k němu, a tudíž esteticky lhostejné. Vstupuje-li jeden z těchto členů nebo jejich část do jiného vztahu, získávají novou, odlišnou estetickou funkci. O tom všem mluví Herbart jako o „formě estetického vztahu“ nebo prostě o „formě“. To dalo vznik četným nedorozuměním, neboť tato Herbartova forma byla zaměňována s formou uměleckého díla, a to ještě chápanou v úzkém, technickém slova smyslu a Herbart obviňován, že podceňuje významovou složku umění. Hostinský např. věnoval dosti energie tomu, aby tyto nesprávné názory uvedl na pravou míru.²⁹ Vedle látky a formy (tj. estetického vztahu) ve smyslu obecně estetických kategorií mluví Herbart také o obsahu a formě uměleckého díla. Jejich vztah není však estetickým vztahem a nepatří k estetickým elementům. Netýká se tedy všeobecné estetiky, ale vědy o umění. Obsah v tomto případě může být již sám o sobě estetickým elementem, estetickou hodnotou, neboť bývá určitým složitějším vztahem (např. sujet dramatu). Forma, tj. umělecké zpracování, tvůrčí podíl umělce, dodává mu pak umělecké hodnoty a je jejím nositelem. Obsahem uměleckého díla se však může stát i materiál, který sám o sobě estetickou hodnotu nemá. Herbartovo řešení vztahu obsahu a formy je mnohem volnější a méně normativní než u Hegela,³⁰ a proto se ukázalo schopnějším vysvětlovat i rozmanitější poměry obsahu a formy, než byl poměr přísné klasické jednoty, a to poměry, které se objevily v moderním umění.³¹ Proto se jeho řešení v určitých modifikacích objevuje u ruské formální školy³² a není vzdáleno ani strukturalistického pojetí tohoto vztahu, formulovaného jako vztah materiálu a uměleckého postupu.

Druhým znakem estetického soudu je, že je evidentní a singulární, nemá tedy žádnou logickou kvantitu. Evidentnost estetického soudu dokazuje Herbart pomocí pojmu „dokonalého představování“ (das vollendete Vorstel-

28 Viz Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, VIII, s. 18, Hart.

29 Viz Hostinský, O., *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1877, s. 8-12; týž, *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert*. Hamburg–Leipzig, L. Voss 1891, s. 92-96.

30 Hegel přísně vymezuje, který obsah je vhodný pro umělecké ztvárnění. Viz Hegel, G. W. F., *Ästhetik*, s.n. 1955, s. 108-111.

31 Ostatně již Herbart sám projevil značný smysl pro nové umělecké výboje své doby, a ač nebyl žádný „revolucionář“, dovedl pochopit Beethovenova genia dříve než mnozí jeho současníci. (Viz svědectví jeho přítele J. Smidta. Herbart, J. F., *Sämtliche Werke* I, s. VL, Kehrb.)

32 Upozornil na to již Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, I, 1948, s. 346. Nejde tu však pravděpodobně o uvědomělou souvislost.

len), což je zvláštní druh nezaújatého vnímání nebo pozorování, zbaveného pokud možno všech rušivých subjektivních vlivů, zaměřeného intenzivně na předmět a snažícího se zároveň postihnout, co se na předmětu líbí nebo nelíbí. Je to určitá syntéza teoretického poznání předmětu s jeho hodnocením. „Dokonalé představování“ je zárukou, že za týchž podmínek bude vznikat týž evidentní estetický soud.³³ Proto jednoduché estetické soudy jsou také věčné a neměnné.

Třetí rys estetického soudu spočívá v tom, že každá *abstrakce*, která se pokouší z většího počtu soudů stanovit nějaký logicky vyšší princip, ztrácí veškerou estetickou hodnotu, neboť přidává k těmto soudům nesourodé cizí přímíšeniny.³⁴ Estetický soud je tedy soud konkrétní, bezprostřední, a proto každou generalizací musí ztratit na obsahu. Zdánlivá obecnost estetických soudů vyplývá jen z podobnosti elementárních vztahů, jimiž jsou vyvolány.³⁵ Není tedy v intencích Herbartovy estetiky hledání nějakého univerzálního krásna; krásno je vždy konkrétní. Teprve takovéto vymezení estetického soudu umožňuje všeobecnou estetiku jako vědu.

Herbartův pojem „dokonalého představování“ a na něm založeného estetického soudu není libovolnou konstrukcí. Jeho racionálním základem je poznání, že vnímání estetična není vlastností intelektu, citu nebo smyslů jako takových, ale že je k němu třeba zvláštní duševní kvality, jež je mu adekvátní. Je to táž kvalita, kterou Marx označoval jako *estetický smysl* a která byla – stejně jako u Herbartu – ještě dále diferencována vzhledem k jednotlivým druhům estetična. Herbart nebyl však schopen pro svůj metafyzický způsob myšlení pochopit historický původ tohoto smyslu, který Marx vysvětloval jako výsledek tvůrčí lidské praxe, jejíž produkty zpětně působí na psychiku člověka a rozvíjejí a rozmnožují jeho původní, přírodou dané smysly. Proto byl Herbart nucen přijmout evidentnost a absolutnost tohoto smyslu a s ním spojeného estetického soudu a pokusit se jej vysvětlit jen daným psychickým mechanismem a jeho zákonitostí. Herbart si všiml rozdílnosti estetického soudu u různých lidí vzhledem k jejich kulturnosti a různým stupňům vývoje, nebyl však schopen toto konstatování zobecnit a estetický soud *historicky* relativizovat. Herbart jej však relativizuje mechanicky. Vychází z faktu, že evidentnost a stálost estetického soudu při střetnutí s uměleckým dílem často selhává. Tento fakt však nevysvětluje historickou a sociální podmíněností estetického soudu, ale tím, že evidentní je pouze jednotlivý soud, kdežto jejich souhrn, jakým je posuzování uměleckého díla, je již útvarem příliš složitým a působí při něm více činitelů, takže dospět až k elementárním

33 Viz Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, I, s. 184, Hart.

34 Viz Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, III, s. 381, Hart.

35 Viz Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, XI, s. 220, Hart.

soudům je téměř nemožné. Mezi evidentním elementárním soudem a souhrnným soudem o uměleckém díle (Kunsturteil) je určitý rozpor. Z tohoto rozporu však vyplývá vlastní účín uměleckého díla na naši mysl a složitostí a neurčitostí uměleckého soudu a jeho splýváním s jinými činiteli je dán i vývoj vkusu.

Herbartova estetika se však nechce vzdát analýzy ani v tomto složitém případě. Psychologický rozbor je schopen proniknout až ke kořenům krásna. Nikoli však tak, že bude zkoumat, co dělají smysly, fantazie, rozum nebo cit při vnímání krásna; to je cesta, jež nevede k cíli. Naopak všechny tyto subjektivně individuální stavy je třeba vyloučit, jinak bychom principy krásna hledali jen v určitých vzrušeních mysli.³⁶ Estetická analýza musí rozplést všechny řady představ (Vorstellungsreihen), jež umělecké dílo setkalo. Tyto řady je třeba rozplétat a studovat tak dlouho, dokud nebudou nalezeny elementy krásna a jeho podmínky,³⁷ dokud nebude celá struktura uměleckého díla rozložena v nejjednodušší estetické elementy. Pak se nám teprve objeví podstata estetického účínu uměleckého díla.

Elementy krásna, k nimž se dospěje touto analýzou, jsou objektivním ekvivalentem estetického soudu; jsou to elementární, základní vztahy, podmínky krásna. Jejich počet není omezen. Jsou rovněž singulární a mohou se sdružovat jen podle podobnosti ve větší skupiny, nikoli v nějakou hierarchickou stupnici. Až se všeobecné estetice podaří prozkoumat dostatečné množství těchto elementů, může přikročit k ustavení teorie jednotlivých umění. Zatím nejpropracovanější soustavu elementárních vztahů má hudba. Herbart však uváděl příklady elementů i z jiných umění. Tyto elementy nejsou nějakého technicko-formálního rázu; např. v dramatické poezii spočívají elementy krásna zčásti v charakterech, zčásti v jednáních, zčásti v situacích, a nelze je navzájem redukovat.³⁸ Největší důraz kladl Herbart právě na speci-fičnost krásna a jeho druhů.

Vidíme, že způsob Herbartova přístupu k estetice a k analýze uměleckých děl, v čemž na herbartovském základě dosáhl pozoruhodných úspěchů zvláště Hostinský, má určitou podobnost i s metodou moderní strukturální estetiky. Zkoumání uměleckého díla jako autonomního celku, jeho přediva a prvků jeho výstavby je charakteristické již pro O. Zicha a tím více pro strukturalismus, s tím rozdílem, že jejich analýza zabírá mnohem širší oblast a všímá si všestrannějších vztahů, ačkoli ani Herbartovi nechyběl smysl např. pro mimoestetické funkce uměleckého díla (zejména morální a pedagogickou). Dále je třeba vidět, že u Herbartu jsou estetické elementy strnulé,

36 Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, I, s. 131, Hart.

37 Viz Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, II, s. 115-116, Hart.

38 Viz tamtéž, s. 117-118.

téměř jakési přírodní mechanické zákony, kdežto strukturální pojetí mezi ně vneslo dynamické napětí a dialektický pohyb. Snaha po uvedení elementů v pohyb a po jejich sepětí s mimoestetickými strukturami je patrná také již u Hostinského. Vcelku lze charakterizovat rozdíl mezi Herbartovým pojetím uměleckého díla jako struktury uměleckých prvků a pojetím strukturálním tak, že u Herbarta jde o strukturu *mechanickou*, kdežto v strukturalismu o *dialektickou*. Řádivá podobnost obou je však zřejmá a vyplývá ze společného formálně estetického základu. Hostinského pojetí obsahuje některé prvky pojetí vyššího, avšak vcelku zůstává na základě mechanickém.

Nevyčerpali jsme zdaleka celou problematiku Herbartových názorů na krásno a umění. Záměrně jsme se omezovali převážně na nejobecnější otázky všeobecné estetiky a vědy o umění a z nich zvláště na ty, jež prošly celou vývojovou cestou až do současné doby. Snažili jsme se, byť nesoustavně, poukazovat na jejich vyústění a ponechávali jsme stranou sledování jejich historického osudu. Nyní je příležitost, abychom se stručně zmínili i o něm.

Herbartovy estetické názory, třebaže nevybudované v celou soustavu, upoutaly záhy pozornost estetiků. I když ve srovnání třeba s Hegelem jsou Herbartovy koncepce mnohem chudší, často méně hluboké, neřeší tolik otázek, ba mnohdy je ani nekladou, přece se staly pro Hegelovu estetiku vážnou konkurencí. Hlavní úlohu, nepřihlížíme-li k složité společenské podmíněnosti, tu měla nepochybně jejich přirozená, protimytologická podoba a empiričtější východisko, neboť v té době již přecházela buržoazie z „období metafyzického“ do „období pozitivního“ i v oblasti duchověd.

Herbartova estetika vybízela svou neuzavřeností k domýšlení a rozvíjení. Ještě za Herbartova života se věnoval této práci F. E. Griepenkerl, jehož pokus podříditi estetické soudy soudům morálním však Herbart odmítl. Velkým systematikem Herbartovy estetiky se stal až Robert Zimmermann svou *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* (1865). Vedle pozitivní zásluhy o rekonstrukci Herbartových estetických názorů má však i negativní zásluhu na tom, že pojem herbartismus a formální estetika dostaly špatný zvuk, který je provází až do dnešních dnů. Zimmermann totiž Herbartovu estetiku zdogmatizoval a znormativizoval, takže pak v určitém období vystupovala jako obhájce akademismu a umělecké zkonstnatělosti. Zimmermann opustil Herbartovu zásadu, že estetický soud je singulární a každou generalizaci ztrácí na obsahu, a pokusil se estetické soudy zhierarchizovat. Posloužilo mu k tomu pět Herbartových praktických idejí (na nichž Herbart jako na základních poměrech volních aktů vybudoval svou etiku) a analogicky podle nich stanovil pět nejvyšších estetických forem (das Grosse, das Charakteristische, der Einklang, die Korrektheit, die Ausgleichung). Tím do jisté míry převrátil poměr, který Herbart stanovil mezi etikou a estetikou (estetický soud je širší platnosti než etický, etika je vlastně součástí estetiky), a Herbartův konkré-

ní formalismus, jemuž šlo především o analýzu základních, elementárních a specifických estetických vztahů, přeměnil v abstraktní formalismus, jenž ve svých praktických intencích chtěl celou uměleckou skutečnost podřídít takto stanovené estetické normě. Využití této estetiky konzervativními živly v boji proti uměleckému pokroku se přímo nabízel.

Na české půdě přijal a poprvé významnějším způsobem Herbartovu estetiku uplatňoval Josef Durdík. Durdík se ovšem držel Zimmermannovy interpretace Herberta, což nebylo jistě bez následku pro jeho stanovisko v praktických otázkách uměleckého vývoje (např. v boji o Smetanu). Nemůžeme na tomto místě podrobně rozebírat význam Durdíkovy estetiky, který přes všechny negativní rysy je velký a netýká se jen konkrétních estetických analýz uměleckých prostředků, jež mají trvalou platnost, ale někdy i obecně estetických otázek.³⁹

Pojednali jsme o Herbartových estetických názorech poněkud podrobněji proto, abychom se nyní, kdy se chceme dotknout významu O. Hostinského pro českou estetiku, nemuseli vracet ve výkladu, a také proto, aby jasněji vystoupila souvislost a vývojová logika směru, který sledujeme. Proto jsme zároveň počátky tohoto směru konfrontovali v některých případech s jeho posledními stupni. U Hostinského si musíme uvědomit, že jde o jeden z velmi významných *středních* článků tohoto řetězu. A působí-li dnes Hostinský jako pouhý střední člen tohoto proudu sám o sobě objevně a uvážíme-li, že tento proud v dalším vývoji Hostinského daleko překonal co do šíře i co do hloubky, nelichotí to příliš stavu našich současných představ o umění a svědčí o ztrátě povědomí historické kontinuity.⁴⁰

Hostinský vstoupil do české vědecké estetiky počátkem sedmdesátých let jako herbartovec v teorii a jako zanícený bojovník o umělecký pokrok v praxi. Bylo to spojení náhodné nebo rozporné? Domníváme se, že nikoli. Primárním zájmem Hostinského byl nesporně umělecký pokrok a snaha pomoci mu. Hledal pro to vhodné prostředky. Nasnadě byly jednak prostřed-

39 Již M. Novák v *České estetice* (kap. III) upozornil na Durdíkovo pojetí jazyka a uměleckého díla vůbec jako znaku, v čemž viděl určitý hegelovský prvek, a na jeho chápání aktualizace slova v básnictví jakožto prostředku estetického účinku. S touto myšlenkou se však setkáváme již u Herberta, který upozorňoval na estetický účinek uměleckého díla, vyplývající z toho, že „jedes Werk der schönen Natur und Kunst erhebt uns über das Gemeine; es unterbricht den gewöhnlichen Lauf des psychischen Mechanismus“ (Herbart, J. F., *Sämtliche Werke*, I, s. 130, Hart.). Herbart však ještě nechápal úlohu záměrného využití aktualizace jako estetického prostředku.

40 Naše konfrontace herbartismu se strukturalní estetikou chce mimo jiné čelit také nihilistickému postoji vůči strukturalismu, který se projevoval v minulých letech a dosud není překonán. Strukturalismus nelze negovat jeho redukcí na vyspekulované historické souvislosti založené na analogiích, jak to činí např. J. Kudrna (*Filosofický časopis*, 1955, 1, s. 76-89), nýbrž poznáním jeho skutečných historických kořenů (netvrdíme ovšem, že herbartismus a česká estetika jsou jeho jedinými zdroji) a rozvíjením jeho pozitivních stránek, které by se měly stát součástí marxistické estetiky. Sám strukturalismus k tomu v posledním svém období směřoval.

ky ideologické, jednak teoreticko-vědecké. Hostinský neváhal užít obou, přičemž dával zjevnou přednost druhým z nich. Bylo to zejména proto, že česká buržoazní ideologie té doby neposkytovala již dostatečně účinné zbraně, ale také proto, že nejpokrokovější buržoazní ideologie té doby vystupovala ve formě exaktně vědecké (např. darwinismus), a nikoli ve formě morálně nebo sociálně filosofické. Znamenalo to, že ideologická funkce vědy měla široké uplatnění, a že tedy i v uměleckých otázkách se nabízelo využití exaktních vědeckých metod k boji o pokrok. Který z estetických směrů tehdejší doby mohl Hostinskému pro tento účel nejlépe v českých podmínkách posloužit? Iracionální a idealistické meditování nad uměním, jež se vyvinulo jako vedlejší produkt rozpadu hegelovské školy? Škola Tainova, jejíž historické zřetelky k vývoji umění a jeho podmínkám mohly sice podpořit vývojové tendence současného umění, avšak cestou zdoluhavých historických analýz? Hostinský potřeboval metodu, která by umožňovala okamžitě, v zápalu boje a na daném konkrétním díle nového umění přesně dokázat jeho estetické přednosti a rozbít argumenty protivníků, kteří operovali především estetickými důkazy. Takovou metodu poskytovala právě estetika Herbartova, která byla nadto v jedné své větvi (Fechner, Wundt) doplňována přírodovědně pojatými psychologickými, fyziologickými a fyzikálními experimenty. Tato zbraň však byla ve své abstraktně formalistické podobě právě v rukou protivníků nového umění. Hostinský však dobře rozpoznal její cenu⁴¹ a rozhodl se obrátit ji proti jejím držitelům. Dobrá znalost Herbartových názorů, již Hostinský získal na universitě, mu umožnila postřehnout rozpor mezi estetickými zásadami Herbartovými a tzv. herbartovskou školou abstraktního formalismu. Když se pak stoupenci této školy aktivně účastnili sporů kolem nového umění, hlavně hudby (u nás např. Durdík), vystoupil Hostinský proti nim a přesvědčivým způsobem rozložil jejich koncepci.⁴²

41 „... vane tedy krasovědou Herbartovou zúplna jiný duch než esthetickými soustavami ostatními a smíme zajisté směle říci, že je to *svěží duch vědy moderní*. Povázíme-li naproti tomu, v jakém mystickém blouznění libovala sobě a dosud namnoze libuje estetika, zejména idealistická, jak zvucně, ale prázdne krasořečení zatopilo všechno přesné bádání věcné, musíme věru míti úctu před onou střízlivou, bezohlednou důsledností a upřímnou vážností, s níž Herbart přistupoval k řešení záhad vědeckých; matné bludičky zevnějšího lesku nedovedly svéstí ho s pravé cesty. Možná, že leckterý jednotlivý náhled Herbartův bude nutno poopravit nebo i docela zavrhnouti. Ale pevný základ moderní krasovědy je myslitelem tím položen pro vědy. Že pak i v naší mladé esthetické literatuře především tento směr (zastoupený „Všeobecnou esthetikou“ Dra J. Durdíka) se ujal, a jak se zdá, i dosti hluboce již zakořenil, budiž pokládáno za dobré znamení pro budoucnost.“ – (*Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění od Dra Otakara Hostinského*. Praha, Nákladem knihkupectví dra Grégra a F. Dattla 1877, s. 8.)

42 Stalo se tak přednáškou, vydanou potom tiskem, *Über die Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts für die allgemeine Aesthetik* (Prag, Řivnáč 1883), a o několik let později knihou *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert* (c.d.), která měla značný mezinárodní ohlas a v podstatě ukončila éru zimmermannovské interpretace Herbarta.

Nemůžeme se již na tomto místě podrobně zabývat rozbořem otázek, v nichž Hostinský přijal Herbartovo stanovisko, kde je překonal, popřípadě kde jeho řešení bylo krokem zpět. Poukážeme proto jen na otázky hlavní.

Vedle Herbartovy myšlenky, že je estetiku třeba rozvíjet a budovat jako samostatnou vědu, jež má svůj samostatný předmět (estetickou látku) a není v tomto smyslu závislá na principech jiných věd, vedle názoru, že estetika musí vlastní metodou, již je přesná analýza estetických prvků, přiblížit způsob svého bádání vědám exaktním, přijal Hostinský i hlavní Herbartův estetický princip: „Všechno krásno je složeno z většího nebo menšího počtu představ a jenom způsob tohoto složení, tedy vzájemné poměry a vztahy představ, čili *forma* celku, nikoliv povaha jednotlivých představ samotných, čili *látka*, rozhoduje o kráse a nekráse předmětu, o esthetické zálibě a nelihosti naší.“⁴³

Hostinský nepovažoval ovšem ve své době za nejdůležitější úkol rozvíjet všeobecnou estetiku, neboť v této věci mu postačovalo řešení Herbartovo a další rozvíjení obecně estetických zásad bez hlubších znalostí empirického materiálu by podle něho vedlo k neplodným spekulacím. Zaměřil tedy svou hlavní pozornost v intencích obecných Herbartových zásad ke konkrétní vědě o umění, ke zkoumání konkrétních podmínek uměleckého krásna a jeho elementů, k analýze specifčnosti jednotlivých uměleckých druhů, k otázce výstavby uměleckého díla, a právě v těchto otázkách spočívá jeho samostatný a významný vědecký přínos a právě v nich pokročil za Herbarta. Jeví se to zejména v tom, že historicky zrelativizoval absolutnost Herbartových estetických elementů a jim odpovídajících soudů, a pokud mu to evolucionistický základ jeho pojetí dovoľoval, ukázal i jejich vývoj a proměnlivost. Ačkoliv Hostinský věnoval hlavní zájem těmto otázkám, tj. teoretickému pochopení umělecké skutečnosti, byl si neustále vědom svého praktického východiska, že jeho zkoumání je jen prostředkem ve službách vyššího cíle, ve službách pokroku lidskosti, jemuž koneckonců celé umění slouží a jehož je také projevem.⁴⁴

Hostinský vyvrátil své odpůrce vlastně jen tím, že obnovil Herbartovu koncepci v její historické podobě a ukázal její úzkou souvislost se soudobými požadavky na vědecké bádání estetické.

43 Hostinský, O., *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, c.d., s. 7. – Hostinský zdůvodňuje tento princip příkladem z hudby, která byla jako u Herbarta jeho nejvlastnějším oborem a která u Hostinského měla nepochybně vliv na některé obecně estetické formulace. Píše: „Nebot' zajisté liší se Beethovenova sonata od nějaké ‚Krachpolky‘ především jenom tím, že jsou v obou tytéž tóny hudební docela jinak seřaděny, sestaveny i co do jich posloupnosti (melodie) i co do jich současnosti (harmonie) i co do jich rozměrů časových (rhythmus) atd.; teprve na rozdíl tomtomohou se patrně zakládati všechny další různosti obou skladeb.“ – Tamtéž.

44 „Nebudeme tedy v pokroku umění spatřovati jen pestré střídání se různých tvarů a dojmů, nahrazování toho, co sevšednělo, něčím jiným, jako móda ustupuje módě, nýbrž nalezneme vedle tohoto panství módy – jemuž arci jako vše, i umění je podrobeno – ještě něco jiného, vážnějšího, vyššího: stálé, ač celkem ne chvatné stoupání, zjemňování a prohlubování rozmanitých

Díváme-li se na Hostinského dílo z tohoto hlediska, musí se nám objevit v jasném světle organická souvislost, např. jeho snahy dobrat se specifičnosti hudebního projevu tzv. čisté hudby, objevit elementární vztahy hudebního krásna a na základě toho pak pochopit i hudbu programní, moderní operu a melodram. A jen důkladné teoretické proniknutí do podstaty těchto nových hudebních útvarů může sloužit jako účinná zbraň při jejich obhajobě a prosazování. Nebojoval tedy Hostinský za Wagnera, Smetanu a za pokrok umění vůbec *přesto*, že byl herbartovcem, ale právě *proto*, neboť mu jeho teoretická výzbroj umožňovala bojovat dokonalejšími zbraněmi.

Hostinský bojoval tedy za pokrok umění prostředky, v nichž převažovaly prvky vědecké nad ideologickými a kde sice věda často vystupovala ve funkci ideologické, zřídka kdy však naopak. Zmínili jsme se již o tom, že to vyplývalo z podmínek (a do jisté míry i z tradic) českého kulturního života. U Hostinského k tomu přistoupily ovšem i subjektivní předpoklady jeho velkého vědeckého talentu. A to obojí podmínilo dlouhou životnost jeho názorů na otázky umění, neboť tyto názory, pronášené z hlediska estetiky, z hlediska vědy o umění, musely nutně hlouběji pronikat do podstaty než mnohem povrchnější názory běžných ideologů uměleckých směrů. Hostinský si byl této skutečnosti vědom, a diferencoval se proto od programových ideologií uměleckých škol. Zatímco v Německu byl např. wagnerovský směr probíjován kategoriemi schopenhauerovské a nietzscheovské ideologie, Hostinský bojuje o Wagnera vědeckými prostředky formální estetiky. Právě tak nesplynul s žádnou z ideologií realistického umění, ač byl jeho horlivým stoupencem. Tím není řečeno, že takový postoj je vždy nutný a vždy možný. Jsou však období, kdy prospívá jak vědecké estetice, tak umění samému.⁴⁵

Nové vydání Hostinského díla mělo vřelý ohlas a vedlo k hlubšímu i méně hlubokému zamýšlení nad jeho odkazem. Všeobecně se uznávalo, že je to živý odkaz. Nemá-li se však stát jako dílo mnoha jiných klasiků jen zdrojem příležitostně uváděných citátů, musí být pochopen ve své historičnosti a musí být ukázáno jeho místo ve vývoji naší i evropské estetiky. Jen tak bude možno to, co je v jeho díle skutečně živé, rozvíjet ku prospěchu naší estetické vědy i našeho současného umění.

(Pokrač. pozn. č. 44) duševních sil a schopností, slovem: *stále sebezdokonalování lidstva, a to v oboru věru nikterak nedůležitém.*“ Hostinský, O., *O umění*, c.d., s. 111.

45 V tomto smyslu zněj velmi aktuálně Hostinského slova: „Princip estetický stojí na takové spekulativní výši, že se ho proudění dějin umění ani dotknouti nemusí. Spory různých principů estetických jsou něčím zcela jiným nežli spory různých škol a směrů estetických a bývají do těchto obyčejně jenom násilně a bezprávně, „za vlasy“ přivlečeny.“ – Hostinský, O., *O umění*, c.d., s. 240.