

MILAN EXNER

## VŮLE K HODNOTĚ. (KRITIKA V DOBĚ POSTKRITICKÉ)

**H**ovořím o literární kritice v postmoderní době. Literární kritiku chápu jako oblast podřazenou umělecké kritice obecně a souřadnou uměleckým kritikám jednotlivých druhů umění, od nichž se liší specifickým předmětem a metodou. Terminologie i způsob argumentace jednotlivých kritik lze jen z části užít v oblasti umění jiných. Souhlasím (tedy) s Petrem V. Zimou v tom, že universální estetika, platná pro všechny druhy umění, je obsolentní,<sup>1</sup> a vztahuji tento axióm i na kritickou činnost všech uměleckých oborů. Literární estetika jako nejobecnější literárněvědný obor, obor s filosofickou licenci, je (zároveň) v určitém vztahu k literární teorii.<sup>2</sup> Literární kritiku přitom chápu jako rozvrstvenou vertikálně a horizontálně:

1) vertikálně: ve smyslu literárního kriticizmu podle Nortropha Frye,<sup>3</sup> který pod tento pojem zahrnuje veškerou literární vědu i tzv. kritiku praktickou (tedy kriticizmus teoretický i aplikovaný);

2) horizontálně, tj. podle funkčního stylu, kde odlišuji jako základní typy kritiku akademickou, publicistickou a uměleckou (psanou akademiky, publicisty a umělci samými). Mnohá nedorozumění o funkci a smyslu kritiky plynou právě z nedostatečnosti těchto rozlišení.

Literárnímu kriticizmu v nejobecnějším smyslu nadřazuji kriticizmus jako takový, kritiku obecně. Kriticizmus a kritika obecně jsou universálním projevem a vlastností moderního člověka. Stačí vstoupit do kteréhokoli prostředku veřejné dopravy a zaposlouchat se do rozhovorů spolucestujících, abychom si uvědomili, že kritizujeme všechno a neustále, universálně. Tato „obecná“ kritika je projevem kritiky obecně. Kritické myšlení je (totiž) universálním dědicem mýtu, proti němuž je po-

<sup>1</sup> P. V. ZIMA, *Literární estetika*. Olomouc 1998

<sup>2</sup> D. PROKOP, *Obecná uměnověda*. Praha 1994.

<sup>3</sup> N. FRYE, *Anatomy of Criticism*. Penguin Books 1990, with Princeton University Press. První vydání 1957.

stavili řeční filosofové. Jde tedy o kulturní konstantu, příznačnou pro vědomí evropského člověka. Vztah k mýtu (event. „kvazi“ mýtu) přitom zůstává hermeneuticky aktivní a tvoří zvláštní oblast přechodu, který bychom mohli vnímat jako transkulturní, ať už tím rozumíme kultury jiných kontinentů či hlubší minulost kultury vlastní. Metody kritického zhodnocení, tj. interpretace mýtu a kvazimýtu a jeho smyslu v archaickém i moderním myšlení a umění vyžaduje aplikaci určité (interpretační a kritické) metody. Literárně kritický diskurs je tedy podstatně závislý na zvolené teoretické bázi, jak ukázal (právě) Nortroph Frye, který považoval za jeho základ systemizaci literárních symbolů. Kritika publicistická se od akademické neliší prostou absencí (teoretického) východiska, nýbrž přítomností východiska jiného, tematizovaného či netematizovaného, více či méně vědomého či zcela nevědomého. Toto východisko může být historické, politické, pragmatické, humanistické, genetické, stylistické, zážitkové; uměli bychom jistě uvést i případy jiné. Něco podobného, avšak s odlišnými kategoriemi, kterých užívá, platí pro kritiku, kterou pší umělci sami.

Pojem „postkritické“ kritiky, který čtete v podtitulu této stati, chce být ironický. Heslem populárně pochopené postmoderny je: „*všechno je dovoleno*.“ To je jen zdánlivě v souladu s postulátem plurality, který postmoderna razí. Kde je dovoleno všechno, ocitáme se rovnýma nohama v perverzi; „*všechno je dovoleno*“ je heslem pervertované postmoderny. Velmi účinně polemizuje s tímto heslem Václav Bělohradský.<sup>4</sup> Je-li totiž charakteristikou novější doby „*smrt Boha*“ (Nietzsche), z něž člověk minulosti legitimoval veškeré své jednání, platí pro současnost pravý opak toho, co si pop-(post)moderna zjedнала jako axiom, totiž že „*je všechno zakázáno*.“ Nemáme žádnou vyšší autoritu, z níž bychom odvozovali svůj postoj např. k přírodě: nikdo nám ji nedal k užívání, my sami jsme se jí zmocnili... To je v souladu s Kantovým mravním imperativem natolik, nakolik definujeme svou morálku jako autonomní; rozdíl je v tom, že zde (tato) morálka není *a priori*, nýbrž *ad usum delphini*, že si ji k svým potřebám vytvořil (sám) člověk. Nechceme-li umění a s ním i literaturu vyjmout ze vztažného rámce etiky, musíme mít tuto skutečnost na mysli. Totéž platí pro jakékoli individuální, skupinové i kolektivní teoretické a praktické postoje. To, co je individuální, je však vždy v určitém vztahu k tomu, co platí kolektivně. To, co je kolektivní, má svůj kořen v určité kultuře, době a (transtemporálních) antropologických konstantách; tyto aspekty kritického soudu nám pomáhá odkrývat hermeneutika. Jestliže však moderní umění čerpalo svůj patos (mimo jiné) ze vzpou-

---

<sup>4</sup> V. BĚLOHRADSKÝ, *Kapitalismus a občanské ctnosti*. Praha 1992.

ry proti požadavkům, které na ně kladlo *tradiční* křesťanství a společnost, tedy (symbolicky) ze „*vzpoury proti Bohu*“, proti čemu se bude bouřit po „smrti Boha“? Proti mrtvému Bohu? Proti čemu bude bouřit po „smrti ideologií“, přinejmenším ideologií v silné verzi? Je zřejmé, že umělecká „vzpouora“ postihne hranice etiky jako takové a hranice samotného umění. Jde o (svobodné) rozhodnutí. Každé takové rozhodnutí je však rozhodnutím pro (určitou) hodnotu. Rozhodnutí pro určité hodnoty předchází kritickému soudu.

Platí-li (modelově hypotetické) „všechno je zakázáno“ a existují-li (komplementárně k zákazu) zároveň porušení statu quo a tabu, značí to pro umění, pro něž bylo toto napětí konstitutivní silou, dvojí věc; ta první platí pro umělce, druhá pro kritiky. Pro umělce to znamená signál, že umělecké úsilí je dnes obtížnější než bývalo kdykoli předtím, což je důsledkem teze, která odvozuje uměleckou hodnotu především (i když nikoli pouze) z originality. Pro kritika to pak znamená, že věta „*toto se mi líbí*“ není větou kritickou, nýbrž vkusovou. Musíme tedy (jak jen to je možné) rozlišovat mezi vkusovým a kritickým soudem. Rozlišovat mezi kritickým a vkusovým soudem znamená připravenost odkrývat v kritickém soudu vkusový soud, který se za ním, často nevědomě, skrývá, což platí také (a především) pro vlastní kritický soud každého z nás. Řekněme tu s Peterem von Mattem přímo, že vkusový soud je předvědecký,<sup>5</sup> kritický soud se pak drží metody určité vědy či funkčního stylu. Kritický soud však vždy dovozuje to, co jaksi „víme“ a cítíme („předem“) jako „evidentní“, tedy předkriticky a předvědecky; případ, kdy nám určitá věda či metoda odhalí hodnotu díla, je myslím řidší, avšak stává se. To, co je pro nás „evidentní“, však není či nemusí být stejně evidentní pro druhého. Jinak řečeno, v samotné naší „evidenci“ funguje hermeneutická spirála; odkrývat východiska, která jsou v kritickém soudu apriorní, nám pomáhá hermeneutika. *A priori* v určitém objektu nalézáme vždy (jen) to, co jsme do něj a priori „vložili“. Každé *a priori* znamená nevědomost východiska, tedy východisko, které není vědomé, či lépe: které je (v silném smyslu slova) nevědomé. Nejen umělec, ale i kritik tedy řeší na projektivním plátně uměleckého díla „své“ problémy. Jak říká von Matt, funguje tu dvojí tzv. psychodramatický substrát: substrát, který je uložen v znakovosti díla, je poměřován (jiným) znakovým substrátem, který je uložen v mozku kritika. Modelově to (podle Fritze Gesinga)<sup>6</sup> vypadá tak, jako bychom poměřovali jeden „labyrint“ jiným „labyrintem“, podobně strukturovaným, avšak neidentickým: jejich popis či plán však nemáme k dispozici. Každý kritický

<sup>5</sup> P. von MATT, *Psychoanalyse und Literatur. Eine Einführung*, Freiburg 1972.

<sup>6</sup> F. GESING, *Die Psychoanalyse der literarischen Form: „Stiller“ von Max Frisch*. Würzburg 1989.

soud je tedy z podstaty věci přibližný, což má svou negativní i pozitivní stránku. Může nás to odradit, protože to přináší kritickou nejistotu, ale může nás to i povzbudit: protože jistotu výkladu nemá nikdo, nemá nikdo důvod domnívat se, že jeho soud je inferiorní.

Kritika je (tedy) kreativní činnost, jejíž výsledek je nejistý a jejíž (eventuální) inferiorita je vždy spíše v užitých prostředcích než v konkrétním soudu. Jizlivý tón je řádově odlišným fenoménem než kritický odsudek. Zatímco první operuje s dojmy, afekty a emocemi, druhý zvažuje a argumentuje: emoce a afekty jsou tu objektem kritického soudu. Emoce však jsou i prostředkem poznání: odtud jejich sporné, dvojnásobné postavení v hermeneutice literárního díla. Jizlivost odsuzujeme, kritičnost (i zamítavou) chceme. V situaci radikální plurality není žádný argumentovaný soud inferiorní, pokud je (právě) argumentovaný; inferiorní je však každé „a proč ne“, a to proto, že rezignuje na argumenty. Rezignace na argumenty je podkopáváním kultury, která stojí na kriticismu. Připomeneme-li si polemiky mezi Šaldou, Karáskem ze Lvovic, Demlem, Neumannem a dalšími, můžeme říci, že jizlivý tón je spíše charakteristikou moderny, když pro postmodernu je charakteristický (spíše) nedostatek polemiky. Tento nedostatek polemiky plyne z ducha doby: v situaci, kdy všechno může být i „jinak“, je jaksi „podivné“ polemizovat... Heslo „všechno je zakázáno“ totiž znamená i to, že žádný názor není privilegovaný, což je argumentem proti každému dogmatismu; polemizovat prostřednictvím afektů a dojmů je pak inferiorní. Kde však máme k dispozici (určité) argumenty, je polemika žádoucí. Superiorita či inferiorita kritické polemiky je takto limitována kolektivními (historicky podmíněnými) a individuálními (osobně podmíněnými) faktory.

Všechno, co dosud bylo řečeno, souvisí tak či onak s tzv. relativismem hodnot; hodnotový relativismus inspiruje a vábí k překračování hranic. Relativismus hodnot však neznamená absenci hodnot či snad jejich neutralizaci nebo převrácení. Každé převrácení je v rámci určité kultury zvrácením: Indián, trávící trvale svůj volný čas se sluchátky na uších, a běloch (trvale) pobíhající po lese s indiánskou čelenkou, jsou zvrácení; že „taková“ situace signalizuje odpovědnost Evropy za hodnoty jiných kultur, je zřejmé... Relativismus znamená (z definice) prostou skutečnost, že každá věc je v relaci k věcem jiným a je těmito vazbami strukturována: tak je náš Indián ovlivněn bělochem a běloch Indiánem, pokud (právě) nepodlehne zmatení... Je známo, jak objev zámořských civilizací ovlivnil evropskou kulturu. Je známo, jak nás ovlivňuje primitivní hudba a výtvarné umění. Je známo, jak Antonín Dvořák doporučoval americkým skladatelům vycházet z vlastní hudební tradice. To všechno jsou

projevy (trans) kulturního a hodnotového relativismu, který překračuje hranice, diktované (vlastní kulturou) „zevnitř“. Kulturní relativismus je podstatně pozitivním jevem, který nás upozorňuje na to, že jsou i jiné kultury, které (jako my) pojmají samy sebe *absolutně*, a my nemáme právo jim jejich „centrismy“ brát. Že je i postmoderní paradigma plurality specifickým (euro-americkým) centrismem, za nímž je skryt mocenský nárok, je myslím zřejmé; hodnoty jiných kultur tu nejsou pro turisty, ale pro ně samé, pro člověka, který jimi trvale žije. To však současně znamená, že by se žádná kultura neměla vzdávat základů, na kterých stojí. Evropská kultura stojí na filosofii, umění a vědě; její mocenský nárok je (právě) předmětem kritické reflexe. Evropské umění má své hodnoty vyšší a hodnoty nižší. Existence tzv. „vyšších hodnot“ je v dobrém souladu s relativismem hodnot; kde nejsou hodnotové relace, není ani relativismus. V poslední době jsme až příliš často slyšeli výroky typu: „je jen jedna hudba, a to hudba dobrá“. Existence „jedné“ hudby je nesmysl už (a především) hodnotově. Trvejme na tom, že muzikál o „Džízisovi“ nedosahuje (umělecké) hodnoty Řeckých pašijí. Na takové rozhodnutí *a priori* máme v rámci hodnot naší kultury právo; právo hodnoty je nezadatelným lidským právem. Pokud připustíme opak, totiž že jsou oba tyto hudební opusy hodnotově rovnocenné, pak může existovat nejen rocková opera, ale i „Blas–Musik–Oper“, opera dechové hudby, a všechny tři jsou umělecky stejně hodnotné (na což těžko přistoupí už a právě rocker). Každá kultura má své hodnoty *aspirační*, to jest své hodnoty *superiorní*. K nim patří v Evropě opera (nikoli muzikál) a lyrická báseň (nikoli text písně); jejich konfúze či zástupnost je (rovněž) předmětem kritické reflexe. Vzdát se (takových) aspiračních hodnot znamená *smrt příslušné kultury* (a tedy „vstup“ do kultury „jiné“). Tam, kde neexistují žádné (nepřekročitelné) hranice, nezbyvá umění patrně nic jiného, než aby si *hranice vytyčovalo*, pěstovalo a kultivovalo *samo*... Všimněme si, že pro společnost jako takovou „neexistence hranic“ neplatí; kde tomu tak je, ocitáme se rovnýma nohama v asocialitě, případně v antisocialitě, což společnost sankcionizuje. Kde se zřítí jakákoliv hranice v umění, řítíme se (zcela analogicky) do *neumění*; neexistence *hranice* je neexistencí *hodnoty*. Pro ty tvůrce, kteří hranice překračují, však má jejich existence konstitutivní charakter: kde nic není, nelze nic překračovat. Smyslem postmoderního umění by tak mohlo být „stavět tabu“ místo toho, aby je (modernisticky) rušilo. Taková situace však vyžaduje nejen uměleckou, ale i kritickou a autokritickou činnost; postmoderní kritika by mohla být autokritická, narozdíl od (modernistické) asertivní kritiky. Všimněte si, že říkám: „umění *samo*“ (a „i kritickou“ činnost), nikoli snad: „umění a kritika“ (či „*především* kritika“). Umělecké dílo má před kritikou

ontologickou prioritu. Epistemologickou prioritu však má kritika; odtud i pozice a důležitost autokritiky.

Běžný úzus nerozlišuje mezi literární recenzí a kritikou. Pro mne je recenze popisný útvar, kdežto kritika útvar soudový, když obojí chápu jako krajní polohy funkčního kontinua. Funkcí (modelově čisté) recenze je seznámit s dílem, funkcí kritiky zhodnotit je. Funkcí literární kritiky je tedy hodnotový soud. Čím ale „poměřujeme“ hodnotu určitého díla? Odpovědí na tuto otázku je, že množinou děl, která byla „uznána“ za hodnotná. V otázce hodnoty rozlišuji mezi superiorním a inferiorním soudem. Superiorní soud je soudem odborné obce, čímž rozumím spisovatele a zasvěcené čtenářstvo; kritik je odborně (případně jinak) vzdělaný zasvěcený čtenář (nikoli samostatná kategorie příjemce). Původ inferiorního soudu je v nezasvěcenosti a v neochotě myslet. Problém přitom tkví v tom, jak upozornil Peter von Matt, že tato „množina“ děl, kterou určuje v posledku (odborná) literární „obec“ (a jen ona sama), vzniká „předvědecky“, tedy vkusově, z dobových a individuálních determinant; vědecká je pak (pouze) argumentace uvnitř vytvořeného systému. Současná literární historie je v obtížné situaci. Protože chtě nechtě vychází z hodnotového soudu („pauzování“ patří do dějin písemnictví, ne však do dějin krásné literatury), může se dopustit dvojí chyby: buď úplnému popisu obětuje hodnotový soud, nebo hodnotovému soudu úplnost popisu. Výsledkem postkomunistické literární vědy tedy budou spíše permanentní korekce než ustálený obraz; potřeba restrukturace (a to kvantitativní i kvalitativní) falešného obrazu literatury, jak ho po sobě zanechal marxismus, se kříží s potřebou zachytit vývoj nejsoučasnejší. Snad se shodneme na tom, že tohoto úkolu se dějepisci literatury zhošťují se střídavým úspěchem.

Pro literární vědu je tedy hodnotový soud zásadní, je to její centrální hodnota. Jde přitom o záležitost značně komplikovanou. Definujeme-li (totiž) hodnotu díla v posledku jeho originalitou, jak identifikujeme geniální dílo? Geniální dílo nelze (zcela) definovat z hodnot množiny děl, která byla uznána za literaturu! Geniální dílo se *odlišuje*. Jak ale poznáme žádoucí, *superiorní* odlišnost, od odlišnosti *inferiorní*? Jak odlišíme „metahabilitu“ (záměrné porušení virtuozity), jak tomu říká Zdeněk Mathauser,<sup>7</sup> od „hypohability“ (nezručnosti a neumění)? Tato otázka je např. pro literaturu tzv. undergroundu (zvl. jeho jazykově destruktivních variant) zcela zásadní... Jde přitom o problém analogický problému asociality a antisociality ve společnosti, totiž *amúzičnosti* (či dokonce: antimúzičnosti!) umění. Všimněte si prosím, že říkám: „analogický“, nikoli „identický“; amúzické umění není (nutně) asociální jako není

---

<sup>7</sup> Z. MATHAUSER, *Estetické akternativity*. Stať Virtuóznost či „metahabilita“. Praha 1994.

antimúzičnost antisocilitou. Amúzičné umění může být (naopak) silně sociální a humanistické, což je věc, kterou vytušila moderna... Problém je přitom složitější, než se na první pohled zdá! Vzniká-li totiž hodnotový soud „předvědecky“, co zbude literární vědě jako takové? Svěřit se intuici a svěřit se vědě je z hlediska hodnotového soudu obojí stejně riskantní! Intuice nás svádí k chaotickému „toto se mi líbí“, vědecká metoda pak dokáže inaugurovat jakýkoli tvar a útvar, nehledě k jeho hodnotě... Právě vědecká terminologie může zakrýt pahodnotu, nebo lépe: kamuflovat hodnotu díla! Je zřejmé, že umělecká kritika se pohybuje na velmi nejistém a vratkém terénu... Není divu, že se kritikům do hodnotových soudů často nechce a píše raději více či méně „čisté recenze“. Čistá recenze však je rezignací na literární kritiku i criticismus jako takový; jde o podobný extrém, jakým je argumentačně inferiorní afekční kritika. Čisté recenzí hrozí, že propadne jiným než uměleckým měřítkům; konvenčním, komerčním nebo konzumním. To však jsou parazitní útvary (podobně jako je parazitním útvarem tzv. khamos-critique).<sup>8</sup> Zdůrazněme rovněž, že literární kritika neprezentuje „názory“. Literární kritika je diskursivní forma. K největším nešvarům epochy informační exploze patří „mít názor“, pokud možno na všechno. Mít názor na všechno a nemít názor na nic vyjde téměř nastejno. Diskurs není názor. Diskurs je práce. Kritik by si proto neměl k posouzení vybírat „své knihy“. V situaci takové selekce se (totiž) ztrácí hodnotová relace.

Co je pro hodnotový soud o uměleckém díle relevantní? Teoreticky je věc jasná: jsou to jeho *umělecké hodnoty*! Relevance uměleckých hodnot však signalizuje, že tu jsou ještě hodnoty jiné: pro literární dílo to jsou především jeho hodnoty estetické. Estetické hodnoty sdílí literární dílo i s jinými druhy umění a s oblastí mimouměleckou. Estetické hodnoty se zprostředkovaně podílejí na umělecké hodnotě díla, jinak řečeno: nevytvářejí je bezprostředně a přímo! Základní chybou (nejen) literární kritiky je, že umělecké dílo hodnotí esteticky, příp. z hlediska jiných funkcí, nikoli umělecky. Kritika, která valorizuje (jen) *estetické hodnoty*, pomíjí to, co dělá z literárního díla jakožto estetického objektu dílo umělecké. To je problém, důležitý zvláště v hodnocení starší české literatury (středověké, reformační, humanistické, barokní i obrozenské), ale ovšem i v hodnocení literatury současné, kde však tento problém není tak dobře viditelný... Mnohé dílo je „pouhým“ estetickým objektem, literární archiválií bez skutečné umělecké ceny. Je zřejmé, že umělecké dílo přežívá svou hodnotou uměleckou, jak upozornil už Otakar Zich. „Uměleckost“ byla moderní dobou definována především jako míra originality; geniální dílo je originální. Není-li opakovaný origi-

---

<sup>8</sup> Čti: kámoš-kritik.

nál (již) originálem, jsme svědky toho, že se (originální) umělecké prostředky dostávají na modelovou úroveň prostředků estetických; na tuto skutečnost upozornil George Santayana.<sup>9</sup> Vidíme, že originální umělecký „rukopis“ tu klesá na úroveň (pouhých) uměleckých předpokladů. Estetické je předpokladem uměleckého, které je (teprve) umělecky zhodnocuje. Pro kulturu, na jejímž počátku stojí grandiózní tvůrčí gesto Homérovo, platí prioritá „uměleckého“ *absolutně*. Neplatí tedy, že bychom snad mohli hodnotu uměleckého díla soudit podle měřítek estetických, k nimž patří síla mýtu i techné... Pokud se však měřítko originality *přežívá*, je nutné definovat umělecké měřítko jiné! To ale implikuje, že je nemůžeme suplovat měřítkem estetickým; ryzí esteticita znamená konec umění. Na čistě estetických měřítkách stojí to, co je (specificky) amúzické a antimúzické: kýč a destruk! Underground je tím, čím je, díky existenci *over-groundu*; kde jsme „under“ jaksi všichni, vytváříme (už) jinou kulturu podle jiných měřítek... Panestetismus i antiestetismus s sebou nesou smrt umění.

Odlišit estetické a umělecké hodnoty je základním problémem literární kritiky. Z bohaté literatury tu chci uvést názor Wolfharta Henckmanna,<sup>10</sup> který má tu výhodu, že je slovníkově přehledný. Henckmann tvrdí, že obojí typ hodnot je založen ve specifickém *postoji* a zkušenosti; pro proces geneze díla to je postoj a zkušenost autora, pro proces jeho recepce postoj a zkušenost čtenáře. Mezi estetické hodnoty patří podle Henckmanna hodnoty obsahové a emocionální; přiřazuje sem i hodnotu zábavní a humanistickou, související s určitým (preferovaným) světovým názorem. Je zřejmé, že k estetickým hodnotám a jevům bude patřit všechno, co se obvykle označuje jako moment zájmu, záliby, líbení nebo příjemného, event. fascinace, nebo jejich opaku (tzv. negativní valorizace hodnot). K uměleckým hodnotám pak Henckmann řadí originalitu, expresivitu, bohatství fantazie, hloubku vize, výraznost, komplexnost a diferencovanost. J. W. Goethe řekl, že účinek básně je v „situaci a motivech“, nikoli ve „verších“. Goethe jde tak daleko, že tvrdí, že teprve „převedení“ básně do prózy ukáže, kolik je v ní „skutečného života“... Je zřejmé, že „život“ tu znamená estetické kvality, „verše“ kvality umělecké. Hranice mezi nimi, pokud existuje, je ovšem modelová: odlišit (čistý) motiv od metafory a symbolu lze jen přibližně a děláme to z důvodů heuristických, nikoli kriticko-redukcionistických; motivický „substrát“ uměleckého díla je rostlý se svým „rukopisem“, k němuž patří i rytmus, a jen skrze něj je (jakožto umělecký) čitelný. Pokud jde o estetickou hodnotu *jako takovou*, zdá

<sup>9</sup> Viz k tomu: G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Současná estetika*. Praha 1985.

<sup>10</sup> W. HENCKMANN - K. LOTTER, *Estetický slovník*. Praha 1995.



se, že stoupá a klesá se silou a bohatostí vazeb, které vážou motiv k jeho významovému okolí; simplicita těchto vazeb snižuje, komplexita (naopak) zvyšuje estetickou hodnotu díla; jinou cestu k definování estetické hodnoty neznám. Co je uměleckým originálem a do jaké míry, co je estetickým originálem a do jaké míry, co je umělecky konvenční a co je esteticky konvenční, co je umělecky inferiorní a co je inferiorní i esteticky, to jsou otázky, které si musí klást umělecká kritika. Rozdíl mezi uměním a pauměním je založen kritickou selekcí v autenticitě umění samotného.

## V GENERACNOM PRIEREZE

Významové vazby a jejich složitost, které vážou motiv k jeho významovému okolí, snižuje, komplexita (naopak) zvyšuje estetickou hodnotu díla; jinou cestu k definování estetické hodnoty neznám. Co je uměleckým originálem a do jaké míry, co je estetickým originálem a do jaké míry, co je umělecky konvenční a co je esteticky konvenční, co je umělecky inferiorní a co je inferiorní i esteticky, to jsou otázky, které si musí klást umělecká kritika. Rozdíl mezi uměním a pauměním je založen kritickou selekcí v autenticitě umění samotného.