

JIRÍ CETL

NĚKTERÉ FILOSOFICKÉ PROBLÉMY UMĚLECKÉHO REALISMU

Není ctizádostí tohoto referátu¹⁾ řešit — a tím méně vyřešit — problémy, které jsou vlastním polem působnosti speciálních věd, estetiky a teorie umění. Filosofie se nikdy nemůže stát náhradnicí, byť chtěla zaskočit za spoluhráče sebeslabšího; kdyby o to usilovala, nedočkala by se vděku právě tak, jako kdyby se pokoušela stavět do honosné, avšak nevděčné a leckdy výsměch vyvolávající pózy neomylné soudkyně konkrétních řešení dílčích problémů. Mohla by pak vzniknout otázka, jak vůbec chce filosofie, filosofie jako taková, přispět k problému uměleckého realismu, nemínil-li se stát filosofií umění, estetikou nebo teorií umění, nechce-li sestoupit ke konkrétnímu, historickému materiálu. Odpověď je nasnadě, uvědomíme-li si *předně*, že v základu realismu jako jistého uměleckého postižení a zobrazení skutečnosti tkví jisté řešení obecného gnoseologického, a tedy i ontologického problému, jisté řešení problému skutečnosti a jejího poznání, tedy problému po výtce filosofického. Ale pro filosofii se přístupy k otázce realismu otevírají i jinak. I když již dávno nedefinujeme filosofii jako zpracovávání pojmů, přece se filosofii — ovšem kromě řady úkolů jiných — právem ukládá, aby se starala o základní pojmovou výzbroj speciálních věd, aby naznačovala způsoby a prostředky pořádání pojmového aparátu ve vědě i mezi vědami, aby prostě napomáhala „třídění pojmů“. V tomto smyslu je filosofie — *za druhé* — oprávněna přezkoušet vytríbenost dosavadního pojmu uměleckého realismu, posoudit metody, jimiž speciální vědy o umění a estetika tento pojem definují, a ukázat, které postupy jsou plodné a které nikoli. Ale nejen to. Mluvím-li o filosofii, mám na mysli samozřejmě vědeckou filosofii. A proto — *za třetí* — filosofie může a musí přispět k problematice uměleckého realismu tím, že jí domýšlí v širších perspektivách, že ji včleňuje do obecnějších souvislostí světově názorových, že podtrhuje její ideový, politický smysl a dbá, aby neustrnula v oblasti samoučelné čiré teorie. A z toho, co tu bylo řečeno o trojích právech a povinnostech filosofie k problému realismu, vyplývá i struktura tohoto referátu: přehledně existující pokusy o vytřídění pojmu realismu (podnikané zejména v marxistické literární vědě sovětské), aby pak skrze některé problémy obecně ontologické a gnoseologické naznačil, po jakých cestách by se mělo brát a jakými prostředky by mělo být vedeno hledání podstaty a specifčnosti realismu. A protože úvahy o pojmu uměleckého realismu mají svůj aktuální smysl především jako východisko k řešení problematiky realismu soudobého, realismu socialistického — jinak by se staly mrtvou akademickou záležitostí — dotkne se této otázky závěr referátu, ovšem jen ve hrubé a nevyčerpávající zkratce.

I.

Není žádným tajemstvím, že pojem uměleckého realismu je dosud příliš neurčitý a tekutý, že není dosud přesně definován a že to s sebou nese řadu metodických obtíží a teoretických i praktických nejasností, jež se pak projevují nejen ve vědě, ale i v umělecké kritice a konec konců i v umělecké tvorbě. Nejde přitom jen o to, že chybí *slovní* definování pojmu realismu, které by bylo všeobecně uznáno; není dosud stanovena podstata, podstatné znaky a určení, jimiž by mohla být objasněna specifická diference realismu vzhledem k jiným typům a směrům umění. Ukazuje se tedy stále naléhavěji potřeba přesně umístit pojem realismu v celé hierarchické síti pojmů nadřazených a podřazených, určit jeho vztah k obecnějším pojmům estetiky a teorie umění i k těm pojmům, z nichž je sám konstituován.

Že se vskutku cítila a cítí nejistota a nepropracovanost pojmu realismu — a tedy i potřeba tento nedostatek odstranit — dokazují snahy a diskuse téměř ve všech oborech marxistické teorie umění. Zejména pak o tom svědčí nejrozsaáhlejší a nejrozvinutější diskuse na toto téma v posledních letech, sovětská diskuse literárněvědná.²⁾ Hlavní nápor tu byl nepochybně veden proti příliš širokému, historicky téměř bezbřehému pojetí realismu: byla odmítnuta koncepce vývoje umění jako „boje realismu s antirealismem“ (mechanicky přenesená z dějin filosofie)³⁾ i její zjemnělá varianta „věčného realismu“ jako koncepce jednostranně gnoseologické a vůbec bylo odsouzeno ahistorické chápání realismu, bez okolků ztotožňující realismus s veškerým „pravdivým“ uměním, případně se vším uměním vysokých kvalit. Řada diskutujících se proto snažila rozhodnout, kdy vzniká realismus, a na základě konkrétního materiálu určit podstatné rysy realismu. Tak např. orientalista *N. Konrad*⁴⁾ — vedle řady jiných — kladé vznik realismu do francouzské literatury poloviny XIX. století a stanoví specifičnost realismu v protikladu k předchozímu romantismu. Byly tu však i názory jiné, jimž toto pojetí připadalo zase přespříliš úzké — i když představy např. o „prvobytném realismu“ a více méně i představy o „antickém realismu“ byly pohřbeny spolu s koncepcí „věčného realismu“. *J. Elsberg*, shrnující výsledky diskuse,⁵⁾ se domnívá, že tento (např. Konradův) názor neprávem z realismu vyřazuje literaturu renesanční a osvícenskou a že pojetí realismu omezuje na ty rysy, které se projevíly pouze v realismu kritickém.⁶⁾ Sám pak předpokládá, že proces vzniku realismu v literatuře byl zahájen v renesanci a že lze mluvit o čtyřech historických vrstvách realistické literatury, o realismu renesančním, osvícenském, kritickém a socialistickém.⁷⁾

Bylo by ovšem naivní předpokládat, že pojem realismu lze stanovit jen empiricky, tj. pouhou historickou analýzou jednotlivých uměleckých děl, škol nebo i celých úseků uměleckého vývoje. Takovémuto počínání by hrozil bludný kruh: snaze určit pojem realismu historicky, vyvodit jej z historického materiálu by se stavěla v cestu nemožnost orientovat se v tomto historickém materiálu, pokud by tu již nebyl určitý pojem realismu; nebylo by možné rozhodnout, je-li ta nebo ona historická vrstva literárního vývoje „realistická“, pokud by tu nebylo kritérium ve víceméně vyhrazené představě o tom, co je podstatou a specifikem realismu. Sovětská literárněvědná diskuse tuto dialektiku dějin a teorie ovšem uplatňovala a zdůrazňovala.⁸⁾ Nicméně nelze nevidět, že byla silnější v analýze historické než teoretické, že přes velkou šíři, tvořivost a bohatství podnětů i přes značnou teoretickou erudici většiny účastníků vedla spíše k zpřesnění pojmu realismu ve smyslu jeho větší historicity než k jeho vytržení a k takovému

obohacení určeními, která by vystihla specifickou diferencí realismu. Ostatně ani závěry diskuse specifičnost realismu prozatím definitivně neurčují; J. Elsberg tu zdůrazňuje, že si „ani v nejmenší míře nečiní nárok na nějaké úplné definování“ všech „podstatných zvláštností realismu“.⁹⁾ Přesto jsou však v jeho stati rozptýleny některé dílčí definice nebo spíše charakteristiky realismu, které ve svém úhrnu zhruba představují dosavadní výsledek úsilí sovětské literární vědy o postínění podstaty realismu. Tyto charakteristiky lze souhrnně sestavit asi takto: realismus je tvůrčí metoda, tj. soubor jistých ideově uměleckých, se světovým názorem umělce spjatých principů zobrazení skutečnosti,¹⁰⁾ jistý typ uměleckého poznání, jehož nejdůležitějším znakem je pravdivé zobrazení skutečnosti,¹¹⁾ společenského života v jeho zákonitém samopohybu a typických charakterů v jejich sebevývoji,¹²⁾ metoda historicky, po etapách se vyvíjející, jež jako „magistrála“ světové literatury podává poznání nejhlubší a nejpravdivější.¹³⁾ Tyto charakteristiky jsou budovány v podstatě ze tří prvků (jež se opakují obměněny jen synonymním vyjádřením, a to nejen u Elsberga, ale konec konců ve většině charakteristik a definic vyslovených v diskusi), z pojmů: *tvůrčí metoda*, *pravdivé poznání* (resp. zobrazení), *skutečnost* (resp. společenský život). Proti tomu lze sotva co namítat; definice realismu rozhodně nemůže nebýt konstituována z takových pojmů jako například „skutečnost“ a „pravdivost“. Přitom je však zřejmé, že nemá-li takto budovaná charakteristika vést znovu k tomu, co bylo právem odmítnuto, ke ztotožnění realismu s pravdivostí (tj. s pravdivým poznáním skutečnosti), musejí být tyto základní pojmy blíže určeny. V tomto smyslu lze říci, že podstata a specifičnost uměleckého realismu může být nalezena pouze tím, že budou chápány přesněji a hlouběji, že budou specifikovány.

V sovětské diskusi, a zejména ve stati J. Elsberga, se klade velký, ba možno říci hlavní důraz na pojem *tvůrčí metody*. Specifičnost realismu je tu téměř výlučně zakotvena ve specifičnosti tvůrčí metody. Zastavme se proto nejprve u tohoto pojmu.

Hned na první pohled je zřejmé, že tento pojem není přesně vymezen a že není jednoty v tom, co pod tímto termínem rozumět. Tak například pro *G. Fridlendera* je tvůrčí metoda jistou sumou vědomých, subjektivních principů, které slouží umělci jako směrnice při tvoření uměleckého díla.¹⁴⁾ *J. Borev* mluví o „umělecké metodě“ jako o zvláštních, historicky podmíněných obecných formách emocionálně zabarveného „obrazného myšlení“, které jsou nástrojem umělecké tvorby.¹⁵⁾ Naproti tomu pro *S. Petrova* je tvůrčí metoda souhrnem určitých rysů a principů, které charakterizují způsob a praxi uměleckého poznání.¹⁶⁾ *J. Elsberg* pak rozumí tvůrčí metodou jistý způsob uměleckého poznání i zobrazení skutečnosti, souhrn ideově-uměleckých principů, jež však nesmějí být chápány jako subjektivní, umělcem dokladované, nýbrž jako principy, které objektivně existují v celém literárním směru i v jednotlivých uměleckých dílech.¹⁷⁾ Přes tuto jistou nejasnost je pojmu tvůrčí metody připisován velký metodologický význam. Tak Elsberg, který kritizuje zvláště Fridlenderovo pojetí metody jako něčeho subjektivního, zdůrazňuje, že jedině pomocí pojmu tvůrčí metody (pojaté v objektivním smyslu) lze zajistit komplexní chápání uměleckého a ideového; tento pojem, podle jeho názoru, už ve své podstatě znemožňuje klást do protikladu tvorbu a světový názor spisovatele, ignorovat světový názor nebo nedoceňovat jeho význam v tvůrčím procesu. Předpokládá pak, že odmítání pojmu tvůrčí metody musí nutně vést k podceňování uvědomělého momentu tvorby, a tedy k představám, že se životní pravda vtiskne do uměleckého díla takřka „automaticky“, pouze pod vlivem samé podstaty umění a umělcova talentu. Dokládá to pak

kritikou chybné Lukácovy koncepce „vítězství realismu“ (tj. vítězství pravdivého uměleckého zobrazení navzdory nepravdivému světovému názoru umělce), která vznikla nesprávnou interpretací známého Engelsova výroku o Balzacovi¹⁸). Jakkoli je tato Elsbergova kritika zásadní a naprosto správná pokud jde o Lukáce — vystihuje totiž úhelný nedostatek a nebezpečí jeho metodologie — nenalézá podle našeho názoru své oprávnění v daném argumentačním kontextu. Je přesvědčivá, pokud ukazuje, jak nesprávné a zavádějící je podceňování světového názoru v umělecké tvorbě; je však nepřesvědčivá, má-li dokázat, že pouze pojem tvůrčí metody zajistí, aby význam světového názoru nebyl podceňován. Tak přes veškerá Elsbergova prohlášení nemůžeme prozatím předpokládat, že by nutnost pojmu „tvůrčí metoda“ — alespoň v uvedeném určení a smyslu — již byla prokázána.

A to tím spíše, že tento pojem má zcela zjevné nevýhody. V pojetí Borevové (totiž jako „obecné formy emocionálně zbarveného obrazného myšlení“) směřuje do oblasti velmi vágní, když je konstituován z pojmů jen metaforicky budovaných a zdůvodněných („obrazné myšlení“). Je-li zase vymezen podle Elsberga (jako souhrn ideově uměleckých principů existujících objektivně v uměleckém díle), nemůže se nám nejevit jako jistá pomocná konstrukce, která je sice složena z prvků objektivně existujících (v uměleckých dílech), jež však je ve své kompozici přece jen dodatečná a umělá. Taková konstrukce může mít nepochybně jistý metodologický význam. Pokud však je chápána jako dosud u Elsberga, tj. jako souhrn a podstata principů poznání a zobrazení skutečnosti platicích ve veškerém umění jistého směru a typu, podobá se nejen konstrukci, ale přímo jakési hypotézi těchto společných znaků.

O dalších nevýhodách pojmu umělecké metody poznamenejme ještě aspoň toto: vyplývají již z jeho proveniencie. Pojem tvůrčí metody byl totiž vytvořen podle pojmu metody ve vědě prostřednictvím analogie. Sám pojem metody (vědecké, ale i jakékoli jiné, např. praktické) je tak silně spjat s představou přísného, logického a racionalistického postupu, že adjektivum „tvůrčí“, které má zajistit specificky uměleckou povahu tvůrčí metody, jen stěží tuto představu koriguje. Kromě toho obecný pojem metody je vždy výrazem postupu přesného, individuální odchylky nepřipouštějícího. Proto pojem tvůrčí metody nese v sobě nejen nebezpečí jednostranně racionalistického chápání tvůrčího procesu; je ošidný i proto, že směřuje pouze k tomu, co je mnoha autorům (např. všem realistům) společné, a nenaznačuje, jak zachytit vztahy mezi tímto společným a individuálním. Někteří autoři používající pojmu metody jsou si toho ostatně vědomi, a hledají proto pojmová odstínění mezi metodou, mezi stylem (dokonce ve dvojitým smyslu, širším a užším) a mezi „individuální tvůrčí manýrou“.¹⁹) Ale to by nás už zavedlo k problémům jiným.

Nás tu hlavně zajímá otázka, podařilo-li se skrze pojem tvůrčí metody realismu definovat specifičnost realismu. Elsberg, který řešení specifičnosti realismu odkázal do této oblasti, to pouze postuluje, sám však neuskutečňuje. A konec konců to platí i o dalších autorech, kteří si chtějí cestu k podstatě realismu razit pomocí pojmu tvůrčí metody; ani jim se nedaří prokázat nutnost a užitečnost tohoto pojmu pro definici realismu. Dává-li např. Borev realistické umělecké metodě tato určení: zvláštní zájem a psychologii, o vnitřní svět člověka, o dialektiku lidské duše, o lidský život, o práci, způsob života, o estetické kvality přírody a věcí, které člověka obklopují, o estetické vlastnosti „druhé přírody“, vytvořené člověkem atd.²⁰) nebo vyznačuje-li Petrov realistickou tvůrčí metodu znaky: univerzálnost v zobrazení vnitřního světa člověka, princip sociálního a psychologického

determinismu a historismus²¹) — nepřesvědčují nás, že by se tyto znaky — o nichž jako o specifických znacích realismu ostatně lze diskutovat — musely přisuzovat pouze realistické tvůrčí metodě a ne prostě — realismu. Pojem tvůrčí metody je tu tedy používán více méně formálně a představuje spíše okliku než zkratku na cestě k podstatě realismu.

Ukazuje se tedy, že z různých důvodů pojem tvůrčí metody není prozatím — tedy v té podobě, v níž je vymezován — způsobilý k tomu, aby jím byla postížena specifičnost realismu. Zkusme se proto obrátit od pojmu tvůrčí metody ke druhému pojmu, z něhož byla vytvořena dříve uvedená charakteristika realismu (a z něhož musí být vytvářena konec konců každá definice realismu), k pojmu *skutečnosti*. Domnívám se totiž, že hledání podstaty realismu musí začínat již zde, u jeho předmětu.

II.

Chceme-li tu zjišťovat, nakolik již sám pojem skutečnosti, nazíraný jako předmět realistického umění, umožňuje určit specifičnost realismu, musíme si k tomu vybudovat východiska, která budou v souladu s hledisky obecnějšími, a to hned dvojím způsobem. Úvahy o pojmu skutečnosti nás vedou k nejobecnějším problémům filosofickým, k problémům ontologickým, jejichž řešení musí určit, jak má být pojem skutečnosti chápán. Úvahy o skutečnosti jako předmětu realistického umění nás zase vedou k problémům obecně estetickým, a to především k otázkám předmětu a specifičnosti umění, tedy k aktuálním otázkám marxistické estetiky.

Nejprve tedy o problému skutečnosti. Lze říci, že dosavadní pokusy o vymezení realismu tohoto aspektu dostatečně nevyužily; jednak proto, že se orientovaly spíše gnoseologicky (jak tu ještě o tom bude řeč), jednak proto, že sám pojem skutečnosti náležitě nespecifikovaly, braly jej jako „sám sebou se rozumějící“, tj. zcela neproblematicky, a proto jej používaly více méně formálně. Mluvím-li tu o „neproblematickém“ pojetí skutečnosti, nechci tím ovšem postulovat zproblematictění skutečnosti; „neproblematickým“ pojetím tu míním pojetí nezdůvodněné, naivní, s nímž se ještě leckdy setkáváme, a to nejen v oblasti úvah estetických.

Naivní, nezdůvodněné pojetí skutečnosti vede obvykle k tomu, že se pojem skutečnosti zužuje na hmotnou nebo „vnější“ skutečnost, a to na základě jistého nepochopení a změtení některých základních východisek marxistické filosofie. Myšlenka, že hmotné je to, co je objektivně skutečné, obrací se ve formuli: skutečné je to nebo dokonce *jen* to, co je hmotné, přičemž se však toto hmotné chápe jinak než v myšlence výchozí, a objektivnost, tj. nezávislost skutečného na vědomí, se tu absolutizuje. Tento konfúzní myšlenkový postup pak vede k popírání (nebo oslabování) reality ideálního, k vyřazování ideálního, tj. vědomého, z pojmu skutečnosti. Není těžké pochopit, že toto zmatení pojmů má svůj původ v absolutizaci genetikognoseologické prvotnosti hmotného, v absolutizování protikladu mezi materiálním a ideálním v oblasti, kde má platnost pouze relativní. Chápe-li však tento protiklad správně ve smyslu Leninovy myšlenky²²) (mimo oblast gnoseologickou) pouze jako relativní, uvědomíme-li si, že v tomto smyslu materiální a ideální jsou jen dva aspekty jediného hmotného světa a nikoli dvě svěbytné substance, musíme nutně dojít k závěru, že skutečnost je pouze gnoseologicky nezávislá na vědomí (tj. je nezávislá na *poznávajícím* vědomí), nikoli však „ontologicky“, a že vědomé, ideální je nevývratnou součástí komplexu skutečnosti. V tomto smyslu musí být skutečen — v širokém smyslu — pojata jako jednota materiálního a ideálního — ovšem jako totalita, která je ve svém základě hmotná.

Ono „neproblematické“ pojetí skutečnosti obvykle chybuje také v tom, že není

s to pochopit skutečnost v jejím vývoji a historicitě. Je třeba podtrhnout, že skutečnost není nějaká naráz a navždy daná předmětnost, nýbrž složitý dynamický komplex, v němž se zákonitě prolíná materiální a ideální i v plánu historicko-společenském. V tomto komplexu se pak stále větší měrou uplatňuje — skrze vědomou, prakticky přetvářecí činnost lidí — historické, společenské vědomí; svět, který nás obklopuje, nese stále patrnější stopy člověka. Tím se velká část skutečnosti stává v jistém smyslu a jistou měrou společenskou skutečností a zahrnuje v sobě nejen historické bytí lidí, ale i jejich historické vědomí o skutečnosti. Tím se v historické skutečnosti stále více uplatňuje i její subjektivní stránka: měnící se historické, společensky podmíněné relativní představy o skutečnosti atd.

Je třeba připomenout, že i některé příspěvky sovětské literárněvědné diskuse o realismu již učinily rozhodný krok od onoho „neproblematického“ pojetí skutečnosti k pojetí hlubšímu, zdůvodněnému a historickému. Nejvýrazněji to platí o N. Konradovi, který tu napsal: „Skutečnost« je něco obecného, projevuje se však v jedinečném, avšak jedinečné ve společenském životě, ve společenských jevech je nejen konkrétní, ale i historické. Pro lidi téže úrovně poznání světa, týchž úkolů tohoto poznání, téhož poměru ke světu je »skutečnost« táž; pro lidi jiné úrovně, jiných úkolů poznání a jiného poměru ke světu je »skutečností« něco jiného. Jev magnetického pole je dnes pro nás částí skutečnosti, ale ještě nepříliš dávno nebyl pro lidi součástí skutečnosti.“²³⁾ Konradova slova správně upozorňují na to, že historické pojetí skutečnosti znamená zároveň jistou relativizaci skutečnosti: ani ve zdůvodněné a historicky fundované koncepci skutečnosti však nesmí být moment relativnosti absolutizován, skutečnost nelze relativizovat tou měrou, jako to činí Konrad v další argumentaci: „V japonském románu z konce X. století Genzi monogatari, který zobrazuje společnost té doby a přináší historicky věrné obrazy lidí a jejich života, se vypráví, jak jednu ženu napadl ve spánku duch její sokyně, jež se jí mstila za to, že jí odloudila milého. Tato událost byla pro autora i pro lid té doby plně skutečná: »duch«, který mohl dočasně vystupovat jako bytost tělesná a konat různé činy, byl pro Japonce X. století součástí skutečnosti ... Jevy podobného druhu nelze chápat jen jako nějakou mystiku; naopak, takový »duch« byl pro lidi té doby zcela hmotný, stejně hmotný jako sám tělesný člověk. Pro lidi jistého údobí evropského středověku byly zcela hmotné postavy provádějící orgie na Brockenu. »Nápoj lásky« v románu »Tristan a Isolda« není »mystika«, ale prostě produkt farmakologie té doby ...“ Konrad nepochybně správně postihuje, že se skutečnost „mění“ do jisté míry také proto, že se mění historické představy o skutečnosti, představy o tom, co je skutečné. Patří-li však v jistém smyslu do skutečnosti i falešné představy, fikce, patří tam pouze *jako fikce*, jako historicky podmíněné falešné představy, jejich obsah však nelze proměňovat ve skutečnost. Vůbec je třeba zdůraznit, že máme-li chápat skutečnost jako něco historicky se proměňujícího i jako něco, v čem se „prolíná“ materiální a vědomé, musí být při tom toto „prolínání“ (a vůbec „účast“ vědomého v komplexu skutečnosti) určeno ve zcela přesném smyslu. Vědomí musí být vždy chápáno jako podmíněné, určené materiálním a všechny složité vnitřní vztahy složek dynamického komplexu skutečnosti jako zákonitě určené materiální povahou tohoto komplexu.

Zdůvodněné pojetí skutečnosti liší se tedy od onoho naivního a neproblematického především v tom, že chápe skutečnost plně, široce, dynamicky, historicky, v jejich složitých vnitřních vazbách a v zákonitých podmíněnostech jejich složek, tj. v pravém slova smyslu dialekticky a materialisticky. A jen takto může mít

pojem skutečnosti nějaký smysl v úvahách o předmětu realistického umění, případně o předmětu umění vůbec. Je však nejprve třeba položit si otázku, zda lze plně ztotožnit pojem *skutečnost* a pojem *předmět umění*, tj. zda se plně kryje obsah a rozsah obou těchto pojmů. Tato závažná otázka, přesahující rámec problematiky tohoto referátu, nás vede k obecně estetickému problému předmětu umění, tedy k problému, který je řešen v nejzávažnějších diskusích soudobé marxistické estetiky, v diskusích o specifičnosti umění. Vyznačím tu v krátkém exkursu jen základní postoje týkající se naší otázky; zajímá nás tu jen to, jaký význam pro specifičnost umění je udělován předmětu umění a jak je — v důsledku toho — předmět umění chápán.

Sovětská a vůbec marxistická estetika si až do poměrně nedávné doby v podstatě nekladla problém předmětu umění, aspoň nikoli v tom smyslu, že by chtěla hledat nějaký specifický předmět umění. Specifičnost umění se většinou zdůvodňovala pouze gnoseologicky: hledala se ve „formě obrazu“²⁴⁾ ve specifickém „obrazném myšlení“²⁵⁾ anebo v individuální, konkrétně smyslové formě uměleckého obrazu.²⁶⁾ Proto tuto „gnoseologické“ (např. Sobolev nebo Nědošivin) v podstatě, s výhradami pouze podružnými, předpokládají, že předmět umění je totožný s celým rozsahem skutečnosti. V posledních letech se však stále zřetelněji v sovětské estetice formuje podle mého názoru zdravá tendence, která se sjednocuje v odporu proti úzce a jednostranně gnoseologickému výkladu umění, jinak je však silně vnitřně diferencována a budována na stanoviscích velmi rozmanitých. Nás tu bude zajímat především postoj A. J. Burova,²⁷⁾ který se snaží zajímavým, byť ne zcela nesporným způsobem vybudovat teorii specifického předmětu umění. Burovovo řešení je ovšem značně jednostranné a problematické. Specifickým předmětem umění je mu totiž výhradně člověk; všechny mimolidské předměty („nespecifický předmět“) mají jen funkci pomocnou. Právem bylo proto u nás napsáno, že Burovův postoj lze označit za „přebujelou aplikaci antropologického principu“, za „extrémní antropomorfizaci předmětu umění“.²⁸⁾ Nieméně se domnívám, že Burovovo základní východisko (přesvědčení o specifickém předmětu) je — na rozdíl od stanoviska Sobolevova a Nědošivina — nesporně plodné. Burov nepochybně správně vystihuje nesporný a empiricky zjiřitelný fakt, že nikoli celá skutečnost, všechny její stránky a modifikace, nikoli všechny jevy, procesy, děje atd., stávají se předmětem umění, že však již to, co umění z této široké palety možností využívá a uskutečňuje, do jisté míry spoluurčuje specifičnost umění. Sám předmět umění by ovšem musel být definován jinak než u Burova, méně antropocentricky a s větším ohledem na široké a bohaté pojetí samé skutečnosti, které tu bylo naznačeno. Snad by zde mohl pomoci pojem *umělecké skutečnosti*, tedy pojem, který již existuje a který by mohl být pro svou užitečnost oživen, nově opracován a zdůvodněn. Umělecká skutečnost by ovšem musela být chápána ne jako něco, co stojí proti skutečnosti jako takové, nýbrž jako něco, co je s ní sourodé, co z ní vyrůstá, co je jakousi „částí“ nebo snad „vrstvou“ skutečnosti, byť s ní není totožné ani rozsahem, ani kvalitativně. Tím by pak musely být určeny podstatné rysy a tendence umělecké skutečnosti: obdobně jako skutečnost sama musela by být chápána jako široká a mnohotvárná, dynamická a historická, jako oblast, v níž převládá lidský faktor, jako oblast, jejíž „hranice“ by byly proměnlivé, v dynamice dějin se posunující a anektující oblasti nové, jiné zase vyklizující, rozhodně však jako oblast společensky podmíněná a stále se obohacující. Nezapomeňme ovšem, že pojem umělecké skutečnosti dosud nelze považovat za víc než za pojem pomocný. Není plně zdůvodněn a není prokázána jeho platnost; především není vypracována jeho diference — rozuměj: kva-

litativní diference — vůči skutečnosti samé. Jakkoli bude tato specifikace obtížná, domnívám se, že by bylo užitečné možnosti pojmu umělecká skutečnost znovu přezkoumat a učinit z něho důležitý pojem marxistické uměnovědy.

Ale vraťme se k vyčteným problémům a položme si v závěru této části referátu otázku, co nám k jejich řešení přinesl exkurs do otázek filosofických a estetických. Domnívám se, že nás poučil především o jednostrannosti pouze gnoseologických východisek, a to nejen při hledání specifičnosti umění. Plně souhlasím s Burovem, že specifičnost umění má mimo jiné své kořeny v samém předmětu (který ovšem musí být pojat jinak než u Burova), plně souhlasím s obratem k předmětu umění; je to metodicky velmi cenné a plodné. A proto se domnívám, že by tento postup měl být uplatněn i tam, kde se hledá specifičnost realismu. A je možno říci, že by tento postup měl být uplatněn zde *především*: vždyť zde jde o umění, které se vědomě orientuje na realitu, na reálný svět.

Snad se stanovisko, podle něhož specifičnost realismu vyrůstá již ze specifičnosti jeho předmětu, může zdát na první pohled příliš extrémní. K tomu dvě poznámky: uvědomme si především, že toto hledisko nesmí být absolutizováno; nehlásá, že „specifický předmět“ je jediným zdrojem specifičnosti realismu. Podtrhuje jen, že hledání podstaty realismu musí *začít* u předmětu a že teprve na základě specifičnosti předmětu lze pochopit specifičnost „realistického poznání“. Za druhé. Význam pojmu „předmět umění“ se nám stane pochopitelnější, nazíráme-li jej z hlediska dvojice kategorií „obsah“ a „forma“. Lze říci s Burovem, že předmět určuje obsah a je jeho objektivním základem. Proto hledat specifičnost realismu v jeho předmětu znamená orientovat se především na obsah realistického umění. Je tu ovšem třeba důrazně podtrhnout, že „obsah a předmět umění neznamenají totéž z hlediska ontologického a noetického. Obsahové stránky jsou uměleckému dílu inherentní . . .“, zatímco předmět umění znamená objekty, „jež v podstatě existují — jakožto předměty — mimo dílo“.²⁹ Je tedy zřejmé, že „předmět“ se může stát „obsahem“, objekt zobrazeným objektem, jen skrze činnost subjektu. Podtrhujeme-li proto význam předmětu (a tím i obsahu) realistického umění při hledání podstaty realismu, tedy jen ve smyslu nutného východiska, jen tak, že teprve na základě „ontologie realismu“ lze řešit „gnoseologii realismu“. A tím také přecházím ke třetí části referátu, v níž se pokusím probrat problematiku posledního znaku shora uvedené charakteristiky realismu (a konec konců každé charakteristiky): tj. problematiku *pravdivého poznání (zobrazení) skutečnosti* v realistickém umění.

III.

Úvahy o „gnoseologické“ problematice realismu zaměříme poněkud úžeji než výklady předchozí — především proto, abychom přešli jistá nedorozumění nebo spíše okliky při řešení našeho problému. Domnívám se totiž — aniž bych chtěl podceňovat důležitou a složitou problematiku vztahu uměleckého poznání a uměleckého zobrazení — že takovou zbytečnou oklikou by v našem případě bylo, kdybychom chtěli z „gnoseologické“ problematiky realismu uněle vydělit a samostatně řešit otázku „realistického poznání“ a teprve pak určovat povahu realistického *zobrazení* skutečnosti. Proto naše úvahy soustředíme kolem otázky, jak tvůrčí subjekt *zobrazuje* specifický předmět realismu a v čem je specifičnost tohoto zobrazení.

Vytýčíme-li si otázku takto, jsme postaveni předně před problém vztahu tvůrčího subjektu k realitě (umělecké skutečnosti) v realistickém umění nebo, přesněji

řečeno, před problém, jak tento tvůrčí subjekt „nakládá“ s předmětem umění a jak se v něm orientuje. Konstatujeme tu především jisté, zcela určité zaměření, jistý výběr; a tento moment výběru, volby není — nazíráno z hlediska předchozích výkladů — ničím jiným než subjektivní stránkou aktualizace specifického předmětu realistického umění. Nejde však pouze o fakt výběru: to, nač se subjekt zaměřuje a co volí, je zobrazováno v jistých vnitřních vazbách, v kontextu, v souvislostech. Zobrazované předměty³⁰⁾ jsou „zakotveny“, tj. jsou podávány ve své historicitě a společenské podmíněnosti. Přitom pro tuto více nebo méně uvědomělou historičnost a podmíněnost realistického umění je příznačné, že se tu zachovává jistá proporcionalita zobrazeného obsahu vůči skladbě složek skutečnosti, a to nejen v tom smyslu, že tu „logika umění“ odpovídá „logice života“, ale že tu jsou respektovány vnitřní vztahy a zákonité podmíněnosti komplexu skutečnosti. Mám-li tento silně abstraktní výklad prvního specifického rysu realistického zobrazení oživit alespoň jediným konkrétním příkladem, zvolím známé a často citované srovnání realistického postoje s postupem vyslovené nerealistickým, srovnání Thomase Manna a J. Joyce. Vědomí Mannových postav i Joyceova hrdiny³¹⁾ jsou silně zasažena rozkladem typickým pro příslušníky jistých společenských vrstev v údobí imperialismu. Joyce se však spokojuje s tím, že tento rozklad „adekvátním způsobem“ zaznamenává, tj. ulpívá na diskontinuitním proudu vědomí, nevčleňuje jej do životního kontextu a dospívá tak — mimochodem řečeno — k rozkladu celé stavby a formy díla. Jinak u Manna: rozklad vědomí takového Tonio Krögera³²⁾ nebo Hanse Castorpa³³⁾ nebo kterékoli jiné postavy Mannovy je pochopen a zobrazen v široké souvislosti, je naznačeno, jak toto citění a myšlení vyrůstá z celku skutečnosti a jaké v něm má místo. Z toho ovšem také vyplývá, že pouze Mannovi jako realisti se daří proniknout pod povrch zobrazovaných jevů k souvislostem podstatným. A tím se již dostáváme ke druhému rysu specificky realistického zobrazení skutečnosti, ke specifickému způsobu realistického zobecňování.

Je možno říci, že každé umění zobecňuje, tj. alespoň v tom smyslu, že skrze umělecké zobrazení dává svým předmětům — ať jsou jakékoli — širší, obecnější platnost. Podstata zobecnění specificky realistického však nespočívá v takovém vnějším zobecnění. Ve shodě s tím, co bylo právě vyloženo o výběru, kontinuitě a adekvátní proporcionalnosti v realistickém zobrazení, platí pro realistické zobecnění, že — abych tak řekl — proniká k tomu, co obecně platí v samém řádu reality. Jinými slovy: realistické zobecnění proniká k podstatnému, nutnému, společensky zákonitému. Ale to je teprve jedna stránka zobecnění specificky realistického. K ní se pojí nutně stránka druhá: podstatné je zobrazeno skrze jevové, nutné skrze náhodné, společenské skrze individuální. Bylo by možno sestavit celou síť nebo i hierarchii takových dvojic kategorií, které postupují všechny plány realistického díla, od poznávacího až po ideové mravní. Tak se v realistickém díle slučuje nejen podstatné a jevové, nutné a náhodné, společenské a individuální, ale také např. racionální a citové, intelektuální a smyslové, reálné a fiktivní, světové názorové a spontánní, třídně historické a všelidské atd. atd. Nejde nám tu ovšem o nějaký konečný a úplný výčet těchto kategorií — ty, které byly uvedeny, stačí k pochopení věci. Je však třeba zdůraznit, že specifická realismu je právě ve srostlé jednotě těchto kategorií a že právě jejich jednota je znakem realistického umění. Tato jednota ovšem může být a také vskutku bývá labilní. Jednota dvojice může být porušena, jedna kategorie z té nebo oné dvojice může zbytnět na úkor druhé a to uvede do pohybu a ohroží jednotu dalších dvojic, a tím i jednotu celkovou. Takové narušení pak vede k odchýlení

od realismu. Je to možno znázornit na příkladu naturalismu, v němž bytní jevové (a s ním i náhodné, individuální atd.) na úkor podstatného (a tedy i nutného, společensky zákonitého atd.). A když už je řeč o naturalismu: ukazuje se nám, že naturalismus (což lze ostatně doložit i historicky) nelze chápat — zvláště v první fázi jeho vývoje — jako výslovný antirealismus (jak se někdy nesprávně vykládalo, asi hlavně na základě některých naturalistických manifestů); jde spíše o odchýlení od realismu, ovšem podmíněné historicky a společensky. Tolik o druhé stránce specificky realistického zobrazení skutečnosti.

Viděli jsme již na prvních dvou rysech, že jakkoli je tvůrčí realistický subjekt determinován a podmíněn předmětem, je vůči němu zároveň vysoce aktivní. Tato aktivita tvůrčího subjektu má však ještě jednu stránku, která má velký význam mimo jiné proto, že se o ni také opírají a z ní vyrůstají obě stránky předchozí. Každé umělecké zobrazení skutečnosti zahrnuje a vyjadřuje totiž i jistý vztah ke skutečnosti; a jistý specifický postoj ke světu obsahuje — a zároveň předpokládá — i každé umělecké dílo realistické. A tak se dostáváme ke třetí podstatné složce realistického zobrazení skutečnosti — ke světovému názoru a jeho funkci v realismu. V čem tu tkví specifičnost realistického umění? Především v tom, že jeho světově názorová báze je vždy v té nebo oné formě materialistická. Tato teze by se mohla zdát někomu extrémní a odporující faktům, ovšem jen tomu, kdo by tuto otázku chápal ploše a kdo by si neuvědomil dvě důležité okolnosti. Předně: Světový názor realistického umění tu není ztotožňován se subjektivním světovým názorem toho nebo onoho umělce a tím méně např. se světově názorovými projevy umělců uloženými v esejích, programech, manifestech — prostě mimo vlastní uměleckou tvorbu. Je třeba zahrnout pojetí světového názoru jako *jen* filosofických, *jen* politických, *jen* estetických aj. názorů, tedy pojetí, jež vždy nutně vede k omylům. Světový názor není jen těmi nebo oněmi názory, je *komplexem* všech těchto názorů, a to nejen ve smyslu pasivního nazírání na svět, ale jednotou celého tohoto komplexu názorů a aktivních postojů a stanovisek ke světu a životu.³⁴⁾ Poznamenejme k tomu, že chápeme-li takto široce pojatý světový názor v uměleckém díle v uvedeném objektivním smyslu, nelze již konstruovat umělé rozpory mezi pravdivým realistickým zobrazením a nepravdivým, reakčním světovým názorem.³⁵⁾

Zdůrazňujeme-li, že světovým názorem realistického umění je vždy materialismus, naprosto tím nechceme zjednodušovat celou složitou problematiku jeho úlohy v realismu. Postavení světového názoru v realistickém umění je často komplikované a jeho funkce není vždy zjevná. Na elementárnějších stupních vývoje realismu může jít o materialismus pouze naivní, nedůsledný a kompromisní, ještě hodně vzdálený ucelenému materialistickému postoji ke světu. V nejrudimentárnější formě to může být jen jakési spontánně realistické přesvědčení (zde myšleno ve smyslu filosofickém), že svět existuje objektivně reálně a že jeho realita je plnokrevná a neoslabená, tj. že není ve svém bytí zprostředkován a řízen nějakými transcendentními silami a principy apod. Na vyšších historických stupních vývoje realismu pak jednak úloha světového názoru roste, světový názor je uplatňován uvědoměleji, jednak — což je příčinou předchozího — se světový názor prohlubuje a zdůsledňuje, aby pak v nejvyšší formě realismu, v realismu socialistickém, vystupoval v podobě uceleného, o vědy opřené světového názoru, a to zcela uvědoměle a záměrně.

Vyznačili jsme tu tedy tři hlavní rysy specificky realistického zobrazení skutečnosti, kontinuitu a proporcionálnost zobrazovaného, specifický způsob zobecnění a funkci materialistického světového názoru. Zbývá nyní jen říci, že tyto tři dopl-

ňující se a podmiňující se rysy — spolu se specifickým předmětem a obsahem — tvoří to, co je pro realismus specifické, tvoří jeho podstatu. Dodejme k tomu ještě, že na těchto třech stránkách realistického zobrazení skutečnosti je založeno i to, co nazýváme *pravdivostí* realistického umění. Jinými slovy to znamená, že pravdivost realistického umění může být označena za podstatný znak realismu pouze v tomto smyslu, tj. takto pochopena jako výsledek jistých specifických, pouze pro realismus typických určení, jistého specificky realistického zobrazení skutečnosti. Pak přestává být pravdivost jen formální a vnější charakteristikou realistického umění a stává se znakem odůvodněným a opodstatněným.

Pravdivost ovšem nemusí být a vskutku také není výsadou jen realistického umění. Před realismem a paralelně s ním existovala umělecká díla a celé směry, které přinesly rovněž pravdivé zobrazení skutečnosti, byť ne tak hluboké jako v umění realistickém. Ovšem je třeba mít na paměti i to, že uplatnění kategorie pravdy má v umění — a tedy i v realistickém umění — zvláštní povahu. Pravdivost umění není totiž něco zcela totožného s pravdou logickou, s pravdou vědy. Ač to zní paradoxně, přece jen platí, že v realistickém umění nelze adekvátně použít tzv. realistického (aristotelovského) pojetí a kritéria pravdy jako prosté shody se skutečností. Při nejmenším alespoň nikoli v tom smyslu, že by se pravda v umění měla shodovat s povrchem skutečnosti, s tím, jak se nám skutečnost jeví; pokud jde o realismus, vyplývá to již z toho, co platí o specificky realistickém zobecnění. V této souvislosti je třeba vůbec varovat před úzkým chápáním a měřením pravdivosti realistického umění. Realismus totiž není vždy jen zobrazením nějaké úzce pojaté bezprostředně dané skutečnosti, nýbrž mnohem spíše skutečnosti — tj. umělecké „specificky realistické“ skutečnosti — v té celé šíři, jak o ní byla řeč v druhé části tohoto referátu. Není třeba opakovat, co bylo vyloženo tam; připomeňme jen ještě, abychom se vyhnuli možnému nedorozumění, alespoň jedinou věc. Ona „specificky realistická skutečnost“ jako předmět (a obsah) realistického umění není jen něco „přítomného“, „okamžitého“ a „jednorázového“, co by ve své vývojové dynamice pro „přítomné“ vylučovalo veškeré minulé a uzavíralo se budoucímu. Zdůvodněné chápání skutečnosti nás naopak vede k tomu, abychom v předmětu realistického umění postihli i přítomnost minulé, které je ovšem vklíněno do současnosti a doplněno jejím smyslem, zdůvodněno přítomností, tj. současným věděním o minulosti. K pochopení této otázky snad stačí odkázat na filmové dílo Ejzenštejnovo. Ale nejen minulé, nýbrž i budoucí je součástí zdůvodněného pojetí skutečnosti jako základu předmětu realistického umění. Realistické umění může zobrazovat i možnosti, touhy a sny lidstva a může je zobrazovat *pravdivě* jako perspektivy budoucího, které jsou v podstatě reálné.

Těmito závěry, naznačujícími některé možnosti určení specifičnosti a podstaty realismu (především specifickým předmětem a specifickým realistickým způsobem zobrazení), pokusil jsem se splnit dva ze tří úkolů, které jsem si vytyčil, totiž úkoly v oblasti ontologickognoseologické a pojmoslovné. Zbývá však splnit úkol třetí: zařadit problematiku realismu *do širších souvislostí ideových a politických*.

Řekl jsem již v úvodu, že veškeré úvahy o realismu — nemají-li se stát mrtvou akademickou záležitostí — mohou mít dnes pouze jediný smysl: být východiskem k řešení problémů *socialistického realismu*. Hledání podstaty realismu musí vést především k tomu, aby mohly být určeny odlišující znaky realismu naší doby, který má být výrazem celé naší velké současnosti. Připomeňme ovšem i jednu

zcela aktuální stránku tohoto úkolu: hledání a zpřesňování pojmu realismu i socialistického realismu musí směřovat proti módním náladám minulých let, které — nikoli bez jistého pozadí politického, nikoli bez souvislosti s tendencemi revizionistickými — vyhlášovaly, tu zřetelně, tu skrytě, ústup od socialistického realismu v teorii a umělecké tvorbě. Tento aktuální ideový úkol ovšem není v rozporu s úkoly teoretickými; tu nejde jen o důkaz, že tyto nálady a tendence byly teoreticky nesprávné a škodlivé. V boji s nimi stojí před teorií povinnost dále propracovávat a řešit problémy socialistického umění, zbavovat se starého, úzkého a dogmatismem zatíženého pojetí socialistického realismu.

V oblasti teorie jde především o vymezení samé podstaty a specifičnosti socialistického realismu. V čem tu již bylo dosaženo uspokojivých řešení a které otázky jsou dosud otevřeny? Zcela zřetelně je konstituován předmět socialistického realismu, který je vzhledem ke starému realismu zcela specifický: je to kvalitativně nová, bohatá, vnitřně rozrůzněná socialistická skutečnost, která dává nový, hlubší smysl celé minulosti a budoucnosti. Pokud jde o způsob specifického socialistickorealistickeho zobrazení nového předmětu, byl dosud propracován pouze jediný, ovšem velmi podstatný moment: byl zdůvodněn — pro socialistický realismus zcela typický — uvědomělý postoj ke světu, opřený o vědecký světový názor a projevující se uvědomělou stranickostí. Bylo tedy zdůvodněno, že socialistický realismus se již nezmocňuje světa pouze živelně, že i celý proces uměleckého vývoje je uvědomělý, tj. řízený tou silou, která řídí celý společenský vývoj, stranou; podtrhuji tu, že to není pouhý vnější moment, nýbrž podstatná vnitřní stránka a nový rys celého uměleckého vývoje. Až potud aktiva.

Co dosud chybí? Dosud chybí přesnější analýzy specifických způsobů zobrazení nového předmětu, vysvětlení specifičnosti oné continuity a proporcionálnosti, specifičnosti způsobu zobečnění, specificky nového vztahu vědeckého světového názoru k těmto složkám, chybí i zdůvodnění, zda již socialistický realismus vytvořil nové další prostředky zobrazení nového předmětu. Je prostě nutné, aby byly vysvětleny nejen ideové, ale i estetické zvláštnosti socialistického realismu; a je to nutné tím spíše, že toto nerovnoměrné teoretické zpracování složek specifičnosti socialistického realismu nese v sobě latentní nebezpečí, že socialistický realismus bude považován za jev pouze ideový, za pouhou mechanickou aplikaci socialistické ideologie v oblasti realismu. Při tomto výřtu pasív nám musí napadnout, že teorie socialistického realismu je ve srovnání s teorií „starého“ realismu ještě na samém začátku; je tomu tak, ale je to zcela přirozené. Vždyť sám předmět teorie socialistického realismu, tj. socialistického umění, se dosud teprve konstituuje, tvoří a hledá samo sebe — prostě: problém socialistického realismu není jen problémem teorie, nýbrž především a převážně problémem tvorby.

Teorie, která byla vždy druhotná vzhledem k umění, ocitá se tu ve zvláštním postavení. Na jedné straně ani zde nemůže nezůstat druhotná: nemůže plodit své pojmy a koncepce bez ohledu na výsledky a sám proces tvůrčího hledání umělců. Na druhé straně však kvalitativně nové momenty v povaze celého procesu uměleckého vývoje, který — jak jsme řekli — již není živelný, nýbrž uvědomělý a řízený, vynucují si přímo účast a pomoc teorie. Proto teorie musí být nejenom teorií ve starém slova smyslu, tj. zpracováváním a hodnocením konstituovaného a relativně již uzavřeného předmětu, nýbrž také vědecky zdůvodněným uměleckým programem, citlivě reagujícím na živé problémy tvůrčí a vytyčujícím estetický ideál socialistické společnosti.

PŮZNÁMKY

- 1) Referát přednesený na vědecké konferenci filosofické fakulty brněnské university 2. prosince 1959.
- 2) Viz hlavně časopis *Voprosy literatury*, roč. 1957 a 1958; knižně (poněkud zkráceně) ve sborníku *Problemy realizma*, Moskva 1959.
- 3) Viz I. Anisimov, ve sb. *Problemy realizma*, 565.
- 4) *Problemy realizma*, 341—368.
- 5) Tamtéž, 575—633.
- 6) Tamtéž, 601.
- 7) Tamtéž, 588.
- 8) Např. J. Elsb erg : „... literární věda musí spojovat teoretickou cílevědomost, zkoumání zákonitostí literárního vývoje s historickou konkrétností...“, tamtéž, 581.
- 9) Tamtéž, 588.
- 10) *Voprosy literatury* 1958, čís. 4, 160; *Problemy realizma*, 597.
- 11) *Problemy realizma*, 589.
- 12) Tamtéž, 588.
- 13) Tamtéž, 597, 587, 598.
- 14) Tamtéž, 498.
- 15) *Voprosy literatury* 1957, čís. 4, 60.
- 16) Tamtéž, č. 2, 5.
- 17) *Problemy realizma*, 590.
- 18) Mluvil-li Engels o „jednom z největších triumfů realismu“ v díle Balzacově (viz Marx - Engels, *O umění a literatuře*, Praha 1951, 131), chtěl tím pouze zdůraznit, že realistický obsah tohoto díla stál výše než politické názory Balzacovy. Engels tu mluví pouze o „tříd-ních sympatiích a politických předsudcích“ Balzacových (nad nimiž triumfoval jeho realismus) a nikterak při tom neřeší problém světového názoru H. de Balzaca a jeho díla. Lukács však v této Engelsovy poznámky vytvořil nesprávnou interpretaci (totiž ztotožněním politických předsudků se světovým názorem) celou koncepcí, podle níž realismus nesouvisí se světovým názorem, protože prý se „prosadí“ i proti němu. Této koncepci pak Lukács použil v řadě statí; např. v člancích o Tolstém (viz *Velcí rusští realisté*, Praha 1948), ve statí o Kleistovi (viz *Deutsche Realisten des XIX. Jahrhunderts*, Berlin 1956) aj.
- 19) Viz např. J. Borev, *Voprosy literatury* 1957, čís. 4, 68—70.
- 20) Tamtéž, 63.
- 21) Tamtéž, čís. 2, 35—36.
- 22) „Protiklad hmoty a vědomí má také ovšem absolutní význam jen v hranicích velmi omezené oblasti: v daném případě výlučně v hranicích základní gnozeologické otázky, která se ptá, co uznat za prvotní a co za druhotné. Mimo tyto hranice je relativnost daného protikladu nepochybná.“ (*Spisy*, sv. 14, Praha 1957, 153.)
- 23) *Problemy realizma*, 353—354.
- 24) Viz F. I. Kalošin, *Soderžanije i forma v proizvedenijach iskusstva*, Moskva 1954.
- 25) Viz G. A. Nedošiv in, *Očerki teorii iskusstva*, Moskva 1953, český překlad Praha 1955.
- 26) Viz A. I. Sobolev, *Leninskaja teorija otaženija i iskusstvo*, Moskva 1947, český překlad Praha 1950.
- 27) V knize *Estetičeskaja suščnost iskusstva*, Moskva 1956, slovenský překlad Bratislava 1957.
- 28) O. Sus, *Ze současné estetiky, Filosofický časopis* 1959, čís. 5, 780.
- 29) Tamtéž, 779.
- 30) Pojem „předmět“ je tu ovšem všude chápán v gnozeologickém smyslu.
- 31) Tj. hlavní postavy Joyceova románu *Odysseus*.
- 32) Tj. hrdiny stejnojmenné novely Thomase Manna.
- 33) Tj. ústřední postavy Mannova *Kouzelného vrchu*.
- 34) O širším a hlubším chápání světového názoru viz K. Kosík ve sb. *Filosofie v dějinách českého národa*, Praha 1957, 19 a násl.
- 35) Viz pozn. čís. 18.

НЕКОТОРЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ

Целью статьи — печатно опубликованного доклада, прочитанного автором на научной конференции философского факультета — является попытка уточнить некоторые понятия и общеполитические исходные точки, важные для понимания реализма в искусстве, и отыскать таким образом пути и средства, которые позволили бы раскрыть его сущность. Отправной точкой являются результаты дискуссии о реализме, которая имела место в советском литературоведении. Характеристика реализма создавалась в этой дискуссии при помощи следующих понятий: творческий метод, действительность, правдивое познание (изображение) действительности. Прежде всего автор устанавливает, что понятие творческого метода пока не дает возможность понять всю специфику реализма. Исследуя в дальнейшем понятие действительности, понимание которого хочет сделать более глубоким и обоснованным, автор предлагает искать корни специфики реализма уже в самой действительности определяемой как предмет (и содержание) реалистического искусства. Такая „онтология реализма“ должна, конечно, служить только основанием „гносеологии реализма“. Следующая часть статьи выдвигает проблему специфики правдивого изображения действительности в реалистическом искусстве. Автор указывает, что истину здесь необходимо понимать как результат: 1. специфически-реалистического изображения действительности в ее внутренней связи и адекватных пропорциях, 2. специфически-реалистического обобщения, которое связывает сущность с явлением, необходимое с случайным, общественное с индивидуальным и т. д., и наконец 3. роли мировоззрения, которое — рассматриваемое в самом широком смысле и в той объективной форме, которая содержится в произведении художника — является в реалистическом искусстве всегда в сущности материалистическим.

Если указанные средства помогут раскрыть специфику реализма, то главной целью будет более точное определение социалистического реализма, некоторые черты, которого отмечает автор в заключении статьи.

Перевел В. Блажек

ÜBER EINIGE PHILOSOPHISCHE PROBLEME DES KÜNSTLERISCHEN REALISMUS

Der vorliegende Aufsatz — ein umgedrucktes, auf der wissenschaftlichen Fakultätskonferenz vorgetragenes Referat — setzt sich als Ziel, durch Sichtung einiger Begriffe und Präzisieren von allgemein philosophischen Ausgangspunkten Mittel und Wege anzudeuten, die die Suche nach dem Wesen des Realismus einzuschlagen hätte. Er geht aus von den Resultaten der sowjetischen literar-wissenschaftlichen Diskussion über Realismus, die die Charakteristiken des Realismus von den Begriffen: die schöpferische Methode, die Wirklichkeit, die wahrheitsgetreue Erkenntnis (Darstellung) der Wirklichkeit her ableitete. Der Verfasser stellt hier vor allem fest, daß der Begriff „die schöpferische Methode“ bislang nicht imstande ist, die Eigenart des Realismus zu erfassen. Der Verf. schlägt sodann vor, indem er sich mit dem Wirklichkeitsbegriff befaßt, dessen Erfassung er vertiefen und begründen will, die Wurzeln der Eigenart des Realismus in der Wirklichkeit selbst als dem Gegenstand (und Inhalt) der realistischen Kunst zu suchen, wobei diese „Ontologie des Realismus“ freilich nur als ein Ausgangspunkt zur „Gnoseologie des Realismus“ aufzufassen ist. Im Folgendem wirft er das Problem der Eigenart einer wahrheitsgetreuen Darstellung der Wirklichkeit in der realistischen Kunst auf und zeigt, daß die Wahrheitstreue aufzufassen wäre als das Ergebnis 1. einer spezifisch realistischen Darstellung der Wirklichkeit in ihrer Kontinuität und adäquaten Proportionen, 2. einer spezifisch realistischen Verallgemeinerung, die Wesentliches mit Phänomenalem, Notwendiges mit Zufälligem, Gesellschaftliches mit Individuellem usf. verbindet, und schließlich, 3. der Rolle der Weltanschauung, die — auf breiter Basis und in ihrer objektiven, dem Kunstwerk anhaftenden Gestalt betrachtet — in der realistischen Kunst im wesentlichen immer materialistisch ist. Wird durch diese Mittel die Eigenart des Realismus gefunden werden, so vor allem zu dem Zwecke, damit das Wesenhafte des sozialistischen Realismus, auf dessen Merkmale der Verf. am Schluß des Aufsatzes aufmerksam macht, festgelegt werden kann.

Übersetzt von R. Merta