

chápe soud o existenci jako vřazování daného předmětu do systému objektivního světa, nedoví se však téměř nic o tom, jak autor zdůvodňuje svoje stanovisko a bude postrádat i sám logický rozbor těchto soudů, jejichž zvláštní povaha je patrna na první pohled.

¹⁷ O Tavaňcově rozlišování soudů kladných a záporných a soudů popírajících a popíraných se *Drozďov* nezmiňuje. Nepíše také o pokusech vykládat rozdíl mezi kladnými a zápornými soudy nikoli rozdílností kvality spony, ale rozdílností kvality predikátu.

¹⁸ Zamyšlení nad touto otázkou přivádí některé logiky k pokusům o dělení soudů z tohoto gnoseologického hlediska. Zmíním se zde o jednom z nich, i když se autor naší monografie o soudech o těchto pokusech nezmiňuje. Tak např. *M. N. Aleksejev* (*Voprosy filosofii* 1956, č. 2, str. 49—61), který rozlišuje mezi formální a dialektickou logikou (rozdíl spatřuje především v tom, že dialektická logika — díky své dialektické metodě — zkoumá pojmy, soudy a úsudky, které jsou schopny odrážet dialektiku věcí, kdežto formální logika, jež se řídí známými logickými principy, se musí spokojit se zkoumáním pojmů, soudů a úsudků, které tuto schopnost v takové míře nemají) kritizuje formální logiku, že nevěnovala pozornost *Engelsové* klasifikaci soudů, jak ji podal v *Dialektice přírody* (str. 190—192, čes. vyd. z r. 1949). Jak známo, *Engels* tu ukazuje, jak se postupně prohlubuje naše poznání — např. od poznatku, že „tření je zdrojem tepla“, přes zjištění, že „všechn mechanický pohyb je schopen přeměnit se třením v teplo“, dospíváme k poznání, že „každá forma pohybu je za podmínek stanovených pro určitý případ jak schopna, tak nucena zvracet se přímo v jakoukoli jinou formu pohybu“. Každý poznatek může být vyjádřen jediné ve formě soudu, a proto se cesta našeho poznání (od jedinečného přes zvláštní k obecnému) projevuje svým způsobem v soudech. *Engels* (a po něm *Aleksejev*) může proto z tohoto hlediska dělit soudy na soudy o jedinečném, zvláštním a obecném, nelze však vytýkat logice, že této klasifikaci nevěnovala pozornost. Při kritice formální logiky podceňuje *Aleksejev* formálně logickou klasifikaci soudů a přehlíží, že jediné tato klasifikace je skutečnou klasifikací soudů samých jako forem myšlení, k nimž formální logika dospívá při analýze správného usuzování. Není snad ani třeba podotýkat, že formální logika — stejně jako logika dialektická — nemůže svými prostředky ani rozhodnout, zda ten nebo onen soud je soud o zvláštním nebo obecném atd. Tuto otázku může zodpovědět jediné příslušná speciální věda. Proto také z hlediska formální logiky je např. soud, který *Engels* uvádí jako příklad pro soud zvláštní („Všechn mechanický pohyb je schopen přeměnit se třením v teplo“) soud obecný.

¹⁹ Zcela podobně chápe modalitu soudů i *P. V. Tavanec*.

K základní otázce estetiky. (Oponentský posudek práce Václava Zykunda, *K základní otázce estetiky*, SNKL 1957, str. 198.)

Není to jedna, nýbrž několik otázek, na něž hledá V. Zykund odpověď ve své práci, nicméně „základní otázkou“, o jejíž řešení se pokouší, je otázka specifčnosti umění. „Umění je specifickou formou poznání“ — to je předpoklad, z něhož autor vychází, a to je také myšlenka, kterou chce celou svou prací dokázat. Všechny ostatní závěry, jež při řešení dílčích problémů vyslovuje, mají konec konců sloužit k důkazu této teze. Nemyslím, že se mu tento důkaz zdařil. Domnívám se naopak, že dokazuje něco, co dokázat nelze. Umění není specifická forma poznání, alespoň ne v tom smyslu, jak chápe „umělecké poznání“ Zykund.

O užitečnosti Zykundovy práce nepochybují. Je to obsáhlý diskusní příspěvek, jež je třeba uvítat nejen proto, že se v něm přivádí ad absurdum názor, obhajovaný dosud mnohými filozofy a teoretiky umění, nýbrž i proto, že přináší četné podněty k řešení otázek stejně důležitých jako je otázka specifčnosti umění. Je-li ostatně problém, zda je umění specifický druh poznání, není možno nikomu vytýkat jeho „ano“ nebo „ne“, jímž na tento problém odpovídá. Zykund volí jedno z možných řešení a snaží se je zdůvodnit tak, aby obstálo v hoji s opačným míněním. Sám říká, že jeho důkazy „jistě nemohou plně uspokojit ty, kteří pochybují o správnosti... tvrzení“ (str. 194), jímž svůj výklad začíná i končí. Patřím k „tém, kteří...“, a proto je samozřejmé, že musím přistoupit jak k jeho základní otázce, tak k jeho řešení této otázky z hlediska, které se liší od jeho hlediska. Právě pro tuto výhradu (nikoliv přes tuto výhradu), která se týká Zykundova základního pojetí otázky, pokládám jeho diskusní příspěvek za přínos v naší filosofické literatuře: provokuje k hlubšímu zamyšlení nad diskutovanou otázkou, nutí i k ujasnění celé řady otázek gnoseologických, je zkrátka sloverem do diskuse, které není možno přejít mlčením — i když autor sám se ne dost hluboce zamýšlí nad problémy, o nichž pojednává.

V čem je dle mého mínění základní omyl Zykundova pojetí? Zajisté ne v tom, že pokládá umění za poznání, nýbrž v tom, že je pokládá pouze za poznání. Tvrdí sice, že

hlavní otázkou estetiky je problém vztahu mezi odrazem předmětu a jeho uměleckým zobrazením, avšak nejde mu ve skutečnosti o tento vztah, nýbrž o vztah mezi předmětem a jeho zobrazením (odrazem). Mluví o typizaci, o nadání, o inspiraci, zmiňuje se o biologických faktorech v umění, vykládá svobodu uměleckou jakožto „nutnost tvořit“, avšak to vše jsou jakoby jen různé stránky nebo podmínky „uměleckého obrazu“, který je kladen vedle poznání pojmového. Autor nikde necituje známou tezi Bělinského o „vědě dokazující“ a „umění ukazující“, nicméně jeho práce se ani v závěrech, ani v metodě neliší od prací, které — opírajíce se o nesprávný výklad zmíněné teze — hledají rozdíl mezi vědou a uměním v rozdílu mezi dvěma způsoby poznání, resp. myšlení. Nezaměřujeme-li však poznání s výrazovými prostředky, v nichž své poznatky formulujeme, nemůžeme než dojít k závěru, že všichni lidé (včetně vědců a umělců) poznávají — pokud poznávají pravdivě — naprosto stejně. Neexistuje „myšlení v obrazech“, nýbrž jen pojmové myšlení, neexistuje umělecké zobecňování vedle vědeckého zobecňování, nýbrž jen správné nebo nesprávné zobecňování, neexistuje poznání je n smyslové nebo poznání je n pojmové, a proto také není a nemůže být specifická poznání v nějakém zvláštním „dialektickém přechodu od smyslového vnímání k myšlení“ (str. 36). Základní rozdíl mezi uměním a vědou (máme-li na zřeteli poznávací moment v umění a ponecháme-li stranou „přechod“ od myšlenky k jejímu vyjádření a ostatní kvality uměleckého tvoření) není v tom, jak poznáváme, nýbrž v tom, co poznáváme. Zde je Rhodos, zde je nutno začít s analýzou specifčnosti umění, a to i tehdy, když si zúžíme základní otázku estetiky na otázku uměleckého „poznávání“. Je podivné, že autor, který je umělcem-výtvarníkem, klade si otázku předmětu uměleckého poznání jen jako mimochodem, a když si již cestu k jejímu řešení znemožnil předchozími gnoseologickými a psychologickými úvahami. Všimněme si těchto úvah. Jsou východiskem jeho závěrů a tudíž i klíčem k pochopení jeho omylů.

„Máme-li... dokázat, že umění je specifickou formou poznání, je třeba řešit při nejmenším dva problémy současně: problém poznání a jeho forem a problém vztahu poznání ke společnosti“ (str. 15). To, co podává autor jako výklad poznání a jeho specifických forem, je spolu s úvodními stránkami práce, v nichž se pokouší o stručný historický pohled do minulosti, nejméně zčásti část jeho studie; tam mělké hodnocení Platona, Kanta, Diderota, Hegela, Marxe i některých současných estetiků na základě mechanického srovnání jejich názorů s nedokázanou ještě tezí „Umění je specifická forma poznání“, zde více méně nesourodý a ke všemu nejasný výklad pouček, které autor pokládá za marxistickou teorii poznání, bez jakékoliv snahy o odlišení problémů psychologických od problémů gnoseologických a bez jakékoliv snahy o skutečný marxistický rozbor gnoseologických kategorií. Dovidáme se pouze, že poznání je „proces rozlišování, stavění objektivní reality do protikladu a do shody s jejím odrazem v lidském mozku“ (str. 15), že poznání má dvě neoddelitelné stránky (empirickou a racionální), že „mezi hmotou objektivní reality a vědomím existuje rozdíl, ale nikoli nadměrný, nikoli absolutní, nýbrž relativní“ (str. 16) atd. Autor sám přiznává, že píše o věcech známých, jeho přiznání ho však nezbujuje odpovědnosti za to, že o těchto „všeobecnostech většinou dostatečně známých“ (str. 34) neříká vůbec nic nového, tím méně pak za to, že nepřesně vykládá i tyto nejnámější poznatky, např. poznatky o počíticích, vjemech a představách. Počítiky jsou jednou totožňovány se smyslovým vnímáním vůbec, jindy jsou odlišovány od vjemů jako od procesů složitějších („komplexů počíticů“), zakládajících se nejen na počíticích, nýbrž „také do jisté míry na núnulé zkušenosti člověka“ (str. 24), jindy opět jsou představy odtrhávány od smyslového nazírání a zařazovány do „zprostředkovaného poznání“. „Zprostředkovanost“ a „zvěšobecněný odraz skutečnosti“, to jsou dva znaky, které podle autora charakterizují „dialektický skok“ od počítiky k myšlence, skok, který je zároveň přechodem „od odrazu jevu k odrazu jeho podstaty“. Bližší vysvětlení toho, v čem záleží toto zobecnění a vzhledem k čemu je nutno chápat zprostředkovanost našeho myšlení, zůstává nám Zykmund dlužen. Místo toho vykládá jen „subjektivnost“ pojmu, a to tak, jako by tato byla dána jejich „abstraktností, odtržeností od objektivní reality“ (str. 38). Podobné nepřesnosti a nesprávnosti nacházíme ve výkladu představ a fantazie. (Srovnej str. 20, kde je směřována představa s pojmem, nebo str. 25, kde čteme větu „Vliv zkušenosti na vnímání se projevuje představami“, nebo konečně str. 29 a n., kde se dovidáme, že „fantazie a představy umožňují myšlení“ a že styk fantazie se skutečností je určen „ve své spontánní stránce... neohraničitelnou lidskou touhou“ apod.)

Avšak přejdeme k Zykmundově rozlišení mezi uměleckým a „obyčejným“ myšlením. O tom, „že specifická poznání uměleckého poznání má své kořeny v dialektickém přechodu od smyslového vnímání k myšlení“ (str. 36), přesvědčuje nás podle autora praxe. „V tomto přechodu se odděluje umělecké poznání od poznání vůbec“ (tamtéž). Jako každé myšlení jde ovšem i umělecké myšlení „pod povrch věci, od jevu k podstatě“, třebaže umělecké

myšlení „se projevuje navenek v podobě uměleckých obrazů“ (str. 38), nikoli v pojmech. Umělecký obraz je projev zvláštního druhu zobecňování; „umělec totiž poznává skutečnost tím, že vytváří umělecké obrazy...“ (tamtéž). Soudruh Zykmond se v celé práci snaží postihnout nějaký logický, respektive gnoseologický rozdíl mezi myšlením „obyčejným“ a uměleckým, ale výsledek jeho snah se neodchyluje od názoru, který klade na začátek své úvahy o uměleckém poznání: „Překlad“ specifického uměleckého poznání do „racionální mluvy“ je nemožný, třebaže umělecký obraz „postihuje v jistém slova smyslu skutečnost přesněji, díky svému konkrétně smyslovému charakteru (u umění), či díky své názornosti, obraznosti, plastičnosti (u krásné literatury)“; str. 53. To však není rozdíl, to je propast. Umění prý nám říká o skutečnosti víc než pojmové poznání, ale my nedovedeme o uměleckém poznání říci víc než to, že je racionálně nelze vyjádřit. To znamená, že o něm nemůžeme říci vůbec nic, protože vedle racionální „mluvy“ neexistuje jiný sdělovací prostředek, na něj bychom mohli své poznatky (včetně poznatků o citech a o umění) zrcukovat.

Pojetí typu a typizace, kterým chce autor zdůvodnit názor o zvláštním uměleckém myšlení, trpí týmiž nejasnostmi jako celá první kapitola. Jak máme rozumět tvrzení, že „v celém procesu uměleckého tvoření, a nejen v průběhu umělecké realizace díla, se formuje typičnost uměleckého obrazu“ (str. 40), když typizace nezáleží podle Zykmonda v ničem jiném nežli v zobecňování? A kdyby měl i pravdu, že „specifické skoky od jednotlivého k obecnému a odtud zpět k novému (uměleckému) jednotlivému“ jsou specifickým znakem umění, proč nevyloží tuto specifčnost tak, aby bylo jasno, že jde opravdu o specifický přechod „od vnímání k myšlení“? Co to je „typičnost obrazu“, když typické existuje již ve skutečnosti“ (str. 41), a to dokonce tak, že „je každý jednotlivec typem“ (tamtéž)? Četné postřehy obsažené v úvahách o typizaci jsou bezesporu správné a podnětné („průměr není ještě typ“, úvaha o výběru typu a jeho fixaci atd.), nicméně základní charakteristika typizace, jejímž hlavním smyslem má být „postížení umělecky podstatného“ (str. 46), neosvětluje, nýbrž ještě více zatemňuje Zykmondovu koncepci obrazného myšlení. Rovněž tzv. „svěráznost“ jednoty jednotlivého, zvláštního a obecného se nic nevyvětluje, dokud právě tato svěráznost není vysvětlena. A snaha rozlišit umělecké myšlení od pojmového na základě zvláštních druhů soudu je již zcela nesprávná. Vždyť to, co má autor na mysli, je právě „esteticko-etický soud“ (hodnocení), který přece není možno zaměřovat se soudem v běžném logickém smyslu. Totéž platí o Zykmondově užívání termínu „úsudek“ (ve smyslu hodnocení, posuzování). A pokud jde o výklad inspirace, který má být zřejmě vedle typizace nejmenější oporou tvrzení o zvláštním charakteru uměleckého poznání, dostává se jím autor přímo do rozporu s původním pojetím. Inspirace je dle jeho mínění „neuvědomování si tvůrčího procesu“ (str. 60); umělec, který si naproti tomu uvědomuje plně tvůrčí proces, není umělcem. „Je jen sběratelem faktů a realizátorem jejich kopií, umělecké poznání nahrazuje prostě poznáním racionálním“ (tamtéž). Je však toto poznání ještě poznáním? Následuje sice tvrzení, že „toto neuvědomování si tvůrčího procesu... je výsledkem nejvyšší uvědomělosti samého tvoření“ (tamtéž), avšak věř tomu, kdo chceš, důkaz to není. Důkazem není ani tvrzení, že „umělecký obraz nemůžeme klást proti pojmu, ale vedle něho“. Z toho, co Zykmond říká, vyplývá naopak, že umění nelze klást vedle pojmového poznání již proto, že není v prvé řadě poznáním, nýbrž tvořením. Škoda, že autor právě tuto myšlenku nevyvětluje a nedokazuje.

Dosavadní námítky (a jsou to námítky nejvážnější) vztahují se více méně k způsobu, jak soudruh Zykmond svá mínění dokazuje. Autor přizpůsobuje všechny poznatky své výchozí tezi, z níž chce takřka axiomaticky vyvodit vše, co lze o umění říci. Estetický smysl, otázka vzniku umění, otázka vkusu, umělecké fantazie, umělecké svobody, zkrátka a dobře vše, o čem ve své práci píše, má sloužit k výkladu a důkazu jeho výchozího předpokladu. Zřejmě úsilí o systematické skloubení všech estetických problémů v jeden celek, respektive snaha o výklad veškeré estetické problematiky z hlediska jedné základní teze je tak pramenem dalšího velkého nedostatku. Zykmond řeší příliš mnoho problémů a proto mu nakonec nezbyvá než mnohých z nich se pouze dotknout, aniž dokonce jen ukáže na nejdůležitější stránky sporných otázek. Tak jeho kritika názorů Soboljevových, Timofejevových a Pavlovových je kusí; omezuje se v ní převážně na výtku, že zmínění autoři nedefinovali dostatečně „šířku uměleckého obrazu“. Zykmond ji vymezuje tím, že chápe umělecký obraz jako „nejvyšší pojetí, tedy takové, ve kterém, na příklad v krásné literatuře, pomocí nejmenšího množství slov... je vytvořena více či méně samostatná obrazná jednotka mající jasný emocionální účín, který ovšem vyplývá z konkrétního estetického hodnocení určitého jevu“ (str. 64). Nehledě k tomu, že je toto pojetí již na hony vzdáleno od obrazu jakožto pouhého, byl i zvláštního, druhu myšlení („konkrétní estetické hodnocení“ není zvláštním druhem myšlení vedle pojmového myšlení), vychází Zykmond jak při této otázce, tak při

ostatních problémech z předpokladu, že „objektivní realitu nelze redukovat jen na věci“ (str. 67) a že je nutno vymezit a od uměleckého obrazu oddělit „estetickou realitu nebo estetično“ (str. 68). Nový problém, ale v práci je nedořešen. Podobně otázka vztahu mezi krásou a pravdou je pouze nahozena (krása je pravda, říká Zykmund ve shodě s Hegelem a samozřejmě také ve shodě s pojetím umění jakožto zvláštního druhu poznání) a stejně tak i další problémy, které — kdyby byly domyšleny — ukázaly by jistě autorovi, že hledisko zužující umění na zvláštní formu poznání je nedostačující. Zykmund místo toho vyhledává nové a nové důkazy o tom, že rozdíl mezi uměním a vědou je rozdíl v různém zobrazování objektivní reality (i když jinde zase mluví o zobrazování „různých podstat“), přehlížeje zcela fakt, že předmětem umění je v první řadě náš aktivní (i citový) vztah k světu. A tak i tehdy, když při výkladu „estetických vjemů“ interpretuje myšlenky mladého Marxe o umění, redukuje nakonec „zpfedmětnění a zlidštění“ jen na specifický způsob odrazu reality.

Nebudu podrobně uvádět jednotlivé klady Zykmundovy disertace. Je-li první kapitola jeho práce založena na omylu, pak zbývající kapitoly jsou občas psány jakoby nezávisle na předpokladech, které se snažil v první kapitole dokázat. Vrací se arci neustále k „základní otázce estetiky“, avšak je ve svých návratech naštesti nedůsledný. Ostatně i v „gnoseologické“ části své studie zapomíná na svou základní tezi, a tato nedůslednost mu i zde umožňuje, aby poměrně důkladně a důsledně vysvětlil četné dílel otázky vzniku umění. V této souvislosti podává autor i rozbor nesprávných teorií, vyvozujících vznik umění z různých, nejčastěji biologických vlastností člověka.

Kapitola „Umění a společnost“, třebaže připomíná poněkud diskuse, které donedávna byly mezi filozofy běžné (diskuse o pojmech bez ohledu na to, co těmto pojmům ve skutečnosti odpovídá, zato však s nadměrným ohledem k tomu, zda těchto pojmů užívají nebo neužívají klasikové marxismu-leninismu), je podle mého mínění až na malé nedostatky velmi zdařilá. Za nedostatek pokládám to, že zde Zykmund nevyužívá závěru, k nimž došel v předchozích úvahách o „třídinném chápání krásy“. Tak např. Hegelovo vymezení specifických rysů uměleckého díla (umění není přírodním produktem, nýbrž vzniká lidskou činností; umění tvoří člověk pro člověka; umění má vždy nějaký účel) mu slouží k tomu, aby popřel možnost vtěsnat uměleckou tvorbu do pravidel, avšak pozitivní poznatky z Hegelových „určení“ (jako předtím z Marxových myšlenek) nevyvodil. Na druhé straně není možno nevidět, že Zykmundovy úvahy o umění a nadstavbě, o společenském bytí a základně, o nadstavbě a společenském vědomí jsou mnohem víc než pouhé opakování známých pravd. Nechci zde hodnotit jeho přínos do diskuse, která — jak známo — probíhá již delší dobu především mezi soudruhy, pracujícími v oboru historického materialismu. Avšak i tady chybí přesnější výměry užívaných pojmů a přesnější výklad obecně přijímaných soudů. Např. tvrzení, že společenské vědomí je souhrn individuálních vědomí nebo vymezení rozdílu mezi uměním a uměleckými názory předpokládá výklad toho, co je vědomí a co je individuální nebo společenské vědomí, avšak touto otázkou se autor zevrubně nezabývá. Podobně Zykmundův rozbor umělecké svobody postrádá větší průkaznost. Výrok, že „lidstvo na své cestě za poznáním sleduje současně i cestu ke svobodě“, je pouze odvozen z Hegela, nikoli dokázán, a přece tvoří základ, na němž autor staví své pojetí umělecké svobody.

V kapitole „O obsahu a formě“ je zdůrazněna jednota formy a obsahu uměleckého díla, přičemž je obsah definován jako „esteticko-etický soud nad skutečností a námět“; jednota uměleckého díla „je dána jednotou tvoření, jednotou uměleckého tvůrčího procesu i jednotou „přijímání“ uměleckého díla“ (str. 169—170). Zde se opět setkáváme s tvrzením, že „obsah uměleckého díla je nevyčerpatelný racionální poznáním“ (str. 174). Argumenty, kterými je toto tvrzení dokládáno (str. 174—175), dokazují však jen to, že každý pojem (slovo) vyvolává v nás zároveň představu, které se liší od představ těch, kdož užívají téhož pojmu (resp. slova). To však není důkaz toho, co Zykmund chce dokázat. Jeho o Lefebvra se opírající dělení obsahu na obsah biologický a ideologický zdá se mi méně výstižné nežli „neopravené“ Lefebvrovo dělení, které vedle obou zmíněných složek uznává ještě obsah praktický a emotivní. Zykmund se vůbec zbytečně bojí „citů“. V poznámce na str. 182 píše, že se v celé práci snažil „co nejužkostlivěji vyhnout v estetice často užívanému a zneužívanému pojmu „cit“, „pocit““. Podle jeho názoru „tyto pojmy nic neřikají . . . pro vědecké poznávání zákonitosti umělecké tvorby jsou zcela nevhodné“ (tamtéž). Rozumí se samo sebou, že zneužívání citů ve vědě může vést k iracionalismu, ale člověk se může dostat k iracionalistickým závěrům i tehdy, když neuzivá slov „emoce“, „cit“ apod. (srov. Zykmundův názor o nepřelozitelnosti uměleckých obrazů v racionální mluvu); na druhé straně ani nejracionálnější výklad umění se neobejde bez analýsy citů, kterou Zykmund ze své práce vylučuje. Na štěstí i v tomto případě není autor důsledný. Píše o lásce a umění,

mluví o kých, atd., a všude, kde — aniž užívá slova „cit“ nebo „pocit“ — skutečné city analyzuje, čím to ve prospěch, nikoli v neprospěch správného chápání umělecké tvorby.

Bylo by možno ještě leccos namítnout proti Zykmundově pojetí stranicnosti (chybí zde zřetel subjektivní uvědomělosti) a bylo by možno ukázat i na další nedostatky, které pramení v přeměně problémů, jež ani nemohly být zvládnuty v jediné práci. Těžkým недостатkem autorovým je ovšem to, že přistupuje k těmto problémům spíš s velkou odvahou nežli s velkými znalostmi oborů (gnoseologie, psychologie, logika, estetika), o něž se v práci opírá. Ostatní vážné omyly jsou důsledkem základního omylu. Není to omyl jen jeho. Ale na rozdíl od autorů ostatních, vycházejících ze stejných premis, rozšířil platnost své základní teze na celou oblast umění a tím ovšem narazil na problémy, které — jak již bylo řečeno — ani řešit nemohl. Je totiž zřejmé, že mu šlo v prvé řadě o to, aby ukázal, že všechny otázky umělecké tvorby jsou zásadně řešitelné jen tehdy, přistoupíme-li k nim z jeho hlediska. Nesouhlas s jeho hlediskem neznamená proto zneuznání jeho úsilí o řešení téměř všech problémů estetiky. Otázka vkusu, kých, nadání, umělecké fantazie, inspirace, typizace atd. jsou nadto dosud spornými otázkami. Zykmund již podal návrh na jejich řešení. I ti, kteří s ním nesouhlasí, musí jeho názory vážít, nejen popírat.

Josef Macháček

Marxistické pojetí dějin filosofie a sociologie XIX. století i veškerého vědeckého, kulturního, politického a hospodářského vývoje XIX. století pokusili se v obecném obryse načrtnout sovětsí vědci, když za vedení profesora A. A. Zvorykina vypracovali ve formě tezí materiály pro pátý svazek „Dějin vědeckého a kulturního vývoje lidstva“, které mají vyjít pod záštitou UNESCO. Podle plánu francouzského profesora *Charlesa Moraze* má pátý svazek Dějin zachytit období mezi léty 1775—1905 a podat přehled vývoje všech vědních oborů (oddíl II), veškeré výroby a techniky (oddíl III), ekonomických, sociálních a politických poměrů i všech oblastí kulturní tvorby (oddíl IV) ve století XIX., při čemž má být zachycen i kulturní vliv „tradičních civilizací“ na obrození méně vyspělých (oddíl V). K pojetí a struktuře tohoto návrhu měli sovětsí vědci řadu připomínek; poněvadž však práce na spise podle původního plánu již značně pokročila, vypracovali své teze ve shodě s návrhem, i když marxistická realizace schematu, navrženého nemarxistou, musela narazit na řadu obtíží.¹ Mnohé z nich se dotýkají i těch částí tezí, které podávají zhuštěný a heslovitý náčrt dějin filosofie a sociologie. Vývoj filosofie je probíran v oddíle čtvrtém (kapitola 20), zatím co vývoj sociologie v oddíle druhém (kapitola 7, § 6), tedy izolovaně; nadto filosofie i sociologie jsou odtrženy od vývoje věd i od vývoje společnosti atd.

Výklad filosofie XIX. století počíná zhodnocením vlivu francouzské revoluce na vývoj filosofického myšlení ve Francii i v jiných zemích a vysvětlením filosofického významu „kultu Rozumu“; z francouzské filosofie jsou jmenovitě uvedeni Condorcet a Cabanis. Odtud teze přecházejí k osvícenství americkému (Jefferson, Franklin, Payne aj.), ruskému (Kozelskij, Novikov aj.), polskému (Kořataj, Stašic); do osvícenských proudů je zařazen i Radišev. — Výklad německé klasické filosofie tu začíná subjektivním idealismem Fichteovým (Kant má být zařazen do předchozího svazku), následuje filosofie Schellingova a poté Hegelův systém objektivního idealismu. Podtržen je tu význam Hegelovy idealistické dialektiky a velký vliv hegelovské filosofie na myšlení jiných národů. Na analýsu rozkladu hegelovské školy v Německu má pak navázat zhodnocení Feuerbachova antropologického materialismu, kritujícího idealismus a teologii a působícího v řadě zemí. Významné místo zaujímá v tezích samozřejmě Marxův a Engelsův objev dialektického a historického materialismu, který kriticky využívá veškerého bohatství předchozího filosofického myšlení, překonává idealistickou dialektiku a metafysický materialismus a stává se metodologickým základem přírodních věd. — Větší část dalšího výkladu pak má být věnována buržoasní filosofii, bojující proti materialismu a dialektice. Jde v prvé řadě o pozitivismus, který vznikl ve Francii a který jak u svého zakladatele Comtea, tak u dalších stoupenců chce překonat protikladnost mezi materialismem a idealismem, pod heslem kritiky metafysiky obrozit agnosticismus a fakticky likviduje filosofii, když ji rozpouští v jednotlivých konkrétních vědách. Dále jde o schopenhauerovský voluntarismus a iracionalismus, který má opožděně silný ohlas v Německu i v jiných zemích, a o anglické pokračování pozitivismu, zvláště u J. S. Milla, z jehož díla nemůže být opomenut ani jeho pokus vybudovat formální logiku na základě čistého induktivismu. — Poté se teze vrací opět k německé filosofii, když se zmiňují o vulgárním materialismu a o hnutí novokantovským, které mění kantiánství v důsledný subjektivní idealismus a které se později stává filosofickým základem reformismu a revisionismu. Vývoj pozitivismu je tu pak dokumentován jednak vznikem pragmatismu, jehož centrum se přenáší do USA, kde