

J. V. Frič, J. Neruda, L. Stroupežnický, V. B. Třebízský, J. Vrchlický, J. Arbes, J. Štolba, J. Holeček a řada jiných; na prvním místě však věrný přítel už od studentských let Alois Jirásek. Je známo, že Aleš navrhl např. kostymy vodníků z Lucerny, ale méně známo už je, že Jirásek zobrazil v povídce *O Petru Kmínkovi* Alšova strýce Vincence Alše.

V knize celkem nenajdeme chyb. Uvázla zde jediná: bratr Svatopluka Čecha, spolu-vydavatel Květů, se nejmenoval Václav (str. 35), nýbrž Vladimír.

Doslov vydavatele, který nám přibližuje lidskou tvář Maryny Svobodové-Alšové i milé prostředí jejího bytu, poučné, pečlivě podané poznámky a vysvětlivky, jakož i nevšední doprovod Alšových kreseb, faksimile jeho rukopisů, bohatství fotografií atp., činí tuto knihu prostých, nevtravě kouzelných vzpomínek vpravdě nezapomenutelnou.

Artur Závodský

Nad novým vydáním Plechanových statí. U příležitosti stého výročí narození Georgije Valentinoviče *Plechanova* vydalo r. 1956 SNKLHU obsáhlý výbor z jeho uměno-vědných statí pod názvem *Umění a literatura*. (Z ruského originálu G. V. Plechanov, *Iskusstvo i literatura*, Gosudarstvennoe izdatelstvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1948, přeložil J. Procházka.) I když mnohé statí zde přeložené jsou českému čtenáři již známy z minulosti, např. z nedávného slovenského vydání (*Umenie a spoločnosť*, výbor z kritického diela, Tatran, Bratislava 1952), přece jde o čin záslužný, neboť osobnost G. V. Plechanova zůstává po všech stránkách zajímavá, zvláště dnes, kdy v oblasti estetiky dochází k přehodnocování hodnot a kdy můžeme na vztahu theoretiků k dílu G. V. Plechanova odhalovat proměnlivost situace.

Plechanov byl v dějinách estetiky prvním ruským marxistou, který chtěl řešit z hlediska dialektického a historického materialismu některé základní problémy estetiky, zejména však *otázku vzniku a vývoje umění*. V této oblasti dobyl Plechanov skutečně vynikajících úspěchů. Jinak ovšem budeme hodnotit Plechanovovu práci, zamyslíme-li se nad jeho řešením jiných problémů, zejména však nad jeho činností kritickou.

Studující Plechanovovy práce dnes, nesmíme ovšem ani na okamžik ztratit ze zřetele ideologické podmínky, za nichž Plechanov svoje práce zveřejňoval; s Plechanovem se tomu totiž má podobně jako s ruskými revolučními demokraty: při přijímání jejich názorů takřka bez výhrad, absolutně, bez historických souvislostí přestávali jsme vidět dobové *zakřivení* některých jejich výroků, zaostření, které mělo povětšinou svoje kořeny v zaujatosti jejich diskusního boje s hegelianskou (zejména však pohegelovskou) estetikou. Říkajíc v nedávné minulosti zcela obecně, že ruští revoluční demokraté „vyvrátili“ Hegela, dopouštěli jsme se omylu, neboť kdyby nebylo právě Hegelovy *Estetiky*, nebylo by ani jejich estetických názorů: Hegel působil na ruské revoluční demokraty nejen negativně (jako předmět jejich boje), ale i pozitivně (jako jejich zdroj). Jestliže jsme o Plechanovovi hovořili podobně jednoznačně, t. j. především tak, jako by jeho význam tkvěl jediné v jeho „vítězném“ boji s idealistickými uměnovědnými názory, jako by Plechanovova zásluha byla takřka jediné v tom, že viděl v umění *výhradně* odraz třídního boje, neměli jsme pravdu. Plechanovův význam leží jinde. Plechanova jsme vůbec v *tonito směru* přeceňovali, podceňující u něho skoro všechno ostatní, co se ukazuje hodné pozornosti. Přeceňovali jsme např. také jeho boj (jako uměleckého kritika) s uměleckými směry z konce tohoto století (viz např. studii M. Rozentala *Estetické a literární-kritické názory G. V. Plechanova* z citovaného slovenského vydání jeho statí) a podceňovali jsme i jeho *gukus čestné* a nedogmatické se vyrovnání s Kantovým názorem na problém krásna. (Jiná otázka je, do jaké míry se mu to podařilo.) Mám za to, že ne příliš velká citlivost Plechanova vůči uměleckým dílům, kterou Plechanov dosti často prokazoval ve svých kritikách, vyhovovala dogmatikům daleko spíše nežli jeho theoretická řešení, která vždy nutila k přemýšlení a která označit za předobraz jeho pozdějšího menševismu bylo rozhodně pohodlnější, než se jimi vyčerpávajícím způsobem zabývat.

Dnes můžeme být už jisti, že Plechanovův význam je nesporný tam, kde Plechanov *není kritikem, ale theoretikem*. Tímto tvrzením samozřejmě nestavíme obecně kritiku a teorii proti sobě; chceme pouze zdůraznit, že Plechanov, zobecniv na jedné straně *jako theoretik* např. bohatý etnografický materiál (Dopisy bez adresy), dospěl k bezesporným závěrům, které mají schopnost kladným způsobem zpětně ovlivňovat uměleckou a kritickou praxi, na druhé straně však *jako umělecký kritik* podléhal individualistickým sklonům a subjektivistickým choutkám, směřujícím leckdy proti závěrům vlastní teorie. A právě v tom je, domnívám se, *největší zápor* Plechanovovy uměnovědné práce. O estetickém smyslu a jeho vzniku hovořil Plechanov theoreticky správně; sám však estetický smysl postrádal do té míry, že mu v jeho kritikách unikaly bezesporné hodnoty, které

ocenila a prověřila zanedlouho potom společensko-historická praxe. Tento rozpor mezi theoretikem a kritikem je patrný takřka ve všech Plechanových studiích a statích; vydání sborníku *Umění a literatura* nutí dnes k zamyšlení právě nad touto otázkou.

Pro Plechanova bylo umění zcela jednoznačně společenským jevem. To je bezsporné. Avšak ne tak bezsporná je už jeho odpověď na otázku *předmětu* umění. Plechanov říká, že předmětem umění je objektivní realita, především však společenský život lidí, všechny stránky tohoto života. Kdyby tomu bylo skutečně tak, jak se domnívá Plechanov a po něm takřka celá marxistická uměnověda až do nedávných let, pak by např. smysly získaný obraz objektivního světa, přenesený mechanicky na plátno, byl nejdokonalejším malířským vyjádřením skutečnosti. A to je jistě zcela nesprávné.

Předmět umění (rozuměj: objektivní realita, podle Plechanova) působí nejen na estetický cit člověka, ale i na jeho rozum, říká Plechanov. Umělcův subjekt se Plechanovovi z uměleckého tvůrčího procesu ztrácí, neboť *předmět sám* má zřejmě pro něho tytéž účinky jako jeho umělecký obraz. Subjektivní stránka uměleckého odrazu je slabým místem Plechanovových úvah: podíl umělcovy osobnosti na díle je u něho zcela bezpodstatný a pokud jej Plechanov vůbec bere v úvahu, k radosti dogmatiků se ztotožňuje s abstraktně vymezovanou, obecnou a neskutečně jednotlivou společenskou třídou. Tím je ovšem všechno nebezpečně zjednodušeno: ideovost je pro Plechanova bezprostředním (nikoli zprostředkovaným, jak tomu je ve skutečnosti) výrazem *racionální myšlenky*, estetická účinnost díla, která je ve skutečnosti prvotní (za předpokladu, že estetično chápeme v celé jeho šíři a společensko-historické proměnlivosti) a prostřednictvím níž se teprve realizuje racionální prvek obsahu díla, je odsunuta, nebo aspoň nevyložena tak jednoznačně a přesně, aby mohla v dalších úvahách zabránit ještě povážlivějšímu zjednodušení. Plechanov, nevyčázeje především z gnoseologické stránky problému, jak by bylo nutné, nemůže tak dospět k správnému závěru, že *předmětem umění je nejen objektivní realita, nýbrž i umělcův individuální vztah k ní*, že cesta od počítka k realizovanému uměleckému obrazu není cestou zrcadlení objektivního světa, ale složitým poznávacím procesem plným dialektických skoků, procesem, na kterém se podílí významnou měrou právě umělcův subjekt.

Plechanovův rozpor mezi teorií a kritikou se v jeho pracích projevuje různě. Jednou Plechanov říká, že umění, zobrazující společenský život, nemůže „přijímateli“ dávat čisté estetické soudy. Výjimkou je, podle Plechanova, umění buržoasní, které je dekadentní právě proto, že jeho působnost chce být „čistě“ estetická. Po druhé hovoří o tom, že to, co je v umění nevědomé (v poměru k racionálnímu), mění se ve výsledcích působení díla ve vědomé, ideologické chápání podstaty věcí.

Jednou hovoří Plechanov o tom, že změny, které se odehrávají v umění v průběhu historického vývoje, jsou způsobeny jediné změnamí ekonomických podmínek (tedy nikoli i vyvíjejícím se uměleckým poznáním) a že tedy umění sděluje stále touž pravdu; podruhé hovoří o tom, že umění bez idejí nemůže žít a že tedy umění, odrážejíc vyvíjející se ideu (společenskou), vyvíjí se paralelně s touto ideou, atd.

Rozpor jsou zřejmé. Mám za to, že jsou zaviněny nejen rozparem mezi vynikající schopností Plechanova zobecňovat a jeho neschopností jemného „obrazného“ myšlení, ale také, a v tom má Rozental v citované studii asi pravdu, i ne vždy šťastným spojováním marxismu s kantianstvím. Místo aby Plechanov soustavně využíval Kantových objevů v *duchu marxismu*, slučoval leckdy neslučitelné: výsledek potom nemohl nebýt rozporuplný.

Je historicky zajímavé, že uměnověda minulých let si z Plechanova vybírala právě to, co se dnes ukazuje jako nejvíce sporné. Je to především *otázka kriterií umělosti*, jejíž řešení u Plechanova bývalo do nebe vynášeno, řešení v němž Plechanov-kritik jako by se všemi prostředky snažil likvidovat to, co kladného vytvořil Plechanov-theoretik. Podle Plechanova je základním kriteriem umělosti díla jeho srovnávání se skutečností. Jestliže umělec namaluje např. „Ženu v bílém“, říká Plechanov, jeho obraz bude správný, dopadne-li dobře srovnání díla s tím, co představuje. Vyvíjející se společensko-historická praxe jako jediné spolehlivé kriterium pravdivosti díla vymezilo z jeho úvah; o tom, že Plechanov sám (a jeho pozdější vykladači tím spíše) chápal svoje „kriterium umělosti“ vnějšně, není snad třeba už hovořit. Zůstaneme-li u výtvarného umění, kde Plechanov se dopustil nejvíce omylů, pak je třeba říci, že jeho snaha po fotograficky věrné kopii skutečnosti (to nazýval realismem) nemohla nevyústit v likvidaci poetické složky malířského díla: jakákoli výtvarná metafora je podle takového mylného názoru důsledkem „buržoasní dekadence“. A tak nakonec nemůžeme nedospět k závěru, že je rozhodně blíže k pravdě these toho umění, proti kterému Plechanov bojoval jako don Quijote proti větrným mlýnům: *umění začíná tam, kde končí imitace*.

Rozpor, o němž hovoříme, se projevuje u Plechanova i v řešení otázky obsahu a formy. Převala formy nad obsahem je bezobsažnost, neboť krása je shoda formy a s obsahem,

řiká Plechanov. To zřejmě také není správné, neboť jednota obsahu a formy je jednotou dialektickou: obsah a forma v díle ve skutečnosti *nestojí vedle sebe, ale v sobě*. I u nej-abstraktnějšího díla nefigurativního malířství musí nejprve v mozku umělce „něco“ být, aby se mohlo jevit. Nemá-li umělec zájem na objektivní realitě vnějšího světa, tvoří-li díla, v nichž estetická hodnota je zhavena své společenské funkce, tedy jediné asi proto, že ztratil zájem (trvale nebo přechodně) na problémech své doby a třídy. Tím ovšem zdiskreditoval tzv. obsah svého díla a jeho zdánlivě přehnaný zájem o tzv. formu uměleckého díla, který jako by vynikal, není ani zde samoúčelný (odtržen od obsahu), a to ani tehdy, domnívá-li se to sám umělec. V teorii existuje tzv. „*l'art pour l'artismus*“ či brémondovská „čistá poesie“; jiná otázka ovšem je, zda se umělecké praxi podařilo podle této teorie vytvořit do všech důsledků jí odpovídající dílo. Tvrdím, že nikoli, neboť *každé umělecké dílo má vždy svůj obsah a svoji formu*. Nikoli přehnaný nebo zveličený zájem o formu plodí tzv. formalismus, ale především sama „bezohražnost“ života umělce. I nejformalističtější dílo má obsah a formu v jednotě. To, co Plechanov zde tvrdí, je důsledkem *mechanického* převzetí názoru revolučních demokratů. Hegel byl v řešení otázky vztahu obsahu a formy mnohem dál než Plechanov. Plechanovův materialismus potlačil dialektiku marxistovu; škody, které marxistické estetice z tohoto řešení vznikly, byly později veliké: jejich nezodpovědnost není možno ani dnes cele přehlédnout.

Řekli jsme již několikrát, že jiná byla situace Plechanova-theoretika a jiná Plechanova-kritika. Plechanov sám byl si toho vědom a zakládal si na tom. Říká, že kritik musí nutně být ve svých soudech subjektivní, že nikdy nebude schopný se vyhnout zaujetí pro ten nebo onen umělecký směr, zatím co estetik tak němá činit.

Kritický postup vidí Plechanov ve „stupních“ hodnocení. Kritik má podle něho, nejprve zjistit tak zv. sociologický ekvivalent, poznat ideu díla. První úkol kritikův tedy je, říká, přeložit ideu díla z jazyka umění do jazyka sociologie. Teprve druhým jeho zjištěním má být určení přednosti díla. Tento druhý stupeň kritiky je, podle něho, „*nevyhnutelným doplňkem*“ (!) prvního úkolu. To je ovšem zcela nesprávné. *Nikdy nemohu soudit umělecké dílo jinak než jako umělecké dílo*, neboť jeho působnost (důležitou úlohu tu hraje i stupeň rozvinutí estetického smyslu „příjematele“) je totiž z všech okolností jen a jen umělecká. Je to proto, že racionální ideje, které v díle bezesporu jsou, jsou vyřčeny uměleckými obrazy; umělecký obraz je pak kvalitativně něco zcela jiného než např. pojem. Ideu díla nelze nikdy odtrhnout od estetických hodnot, které nejsou ničím jiným než právě jejími nositeli. Bylo by to věru velmi jednoduché, kdyby tomu bylo tak, jak říká Plechanov: dělení hrdinů na kladné a záporné by zřejmě bylo prvním úkolem kritikovým. A nejen to: jediné logicko-racionální výklad díla by byl důsledkem takových sudidel, jako by vědomé (racionální) se v díle vždy neprojevovalo skrze „nevědomé“ (obrazné, chcete-li „citové“). Plechanovo rozdělení úkolů kritika podle důležitosti je ovšem nesprávné i tehdy, chápeme-li je toliko jako formální. Jaké stanovisko bychom zaujali potom na př. ke *Go r k e h o* románu *Tři*? Jak hodnotit *Lu S ũ n ũ v Právdívýj přtběh A Q*? Jak se zachovat podle tohoto dvojestupně při hodnocení klasických děl třeba *venesance*? Tady všude posloupnost, doporučená Plechanovem, ztrácí své oprávnění, neboť dílo je daleko složitější, než předpokládá metafysický Plechanov-kritik. Marxista se nesmí spokojit tím, co je v jiných společenských oblastech pro něho hlavním, ale musí určit, co je hlavní ve specifické oblasti umění, musí si být vědom relativní autonomnosti této oblasti jako formy společenského vědomí. *Henri L e f e b v r e*, který se oprostil jako jeden z prvních marxistických theoretiků od vžitých a nesprávných konvencí „*metafysických estetiku marxismu*“, posunul otázku vztahu obsahu a formy i otázku kritiky rozhodně do větších hloubek, než tomu bylo v minulosti. Jeho řešení tohoto problému, navazující na Hegela, staví před kritika i obraz kritického postupu: *ideologické je nesené obrazným, obrazné ideologickým, taková je jednotnost díla*. Jednotnost obsahu a formy vždy a všude, jednotnost „přijímání“ díla, odpovídající jednotnosti tvůrčího procesu, to vše tvoří samozřejmé předpoklady pro *jednotnost kritických soudů*. To je požadavek, který by si měl uvědomit každý, kdo přistupuje ke kritické práci. Bez jeho splnění není objektivní kritiky, je nanejvýš „*detektivní*“ hledání prohrěšků autora vůči oblastem, které v umění žijí jen *zprostředkovaným* životem, vůči politice, filosofii, estetice, morálce atd. Konkrétně řečeno: „*morální*“ dílo není takové, které obsahuje návod pro praktické řešení té nebo oné situace, ale to dílo, které v člověku vytváří *tlak* vnitřní nutnosti jednat tak nebo onak. Např. *Evelyn Waugh* ve svých *Drahých zesnulých* podává fantastický obraz takového jednoznačného záporu, že jen těžko si lze představit něco „*nemorálnějšího*“. A přece jeho dílo je ve výsledku svého působení krajně morální podle zákona „*antithese*“, kterého se tak často dovoľoval právě Plechanov. Tedy: buď budeme hovořit o jednotě obsahu a formy, ideovosti a estetická, bezprostřednosti a zprostředkovanosti v procesu uměleckého odrazu a budeme mít na mysli skutečnou,

tj. dialektickou jednotu, nebo budeme o tom sice také hovořit, ale v kritické praxi budem při tom proměňovat dialektickou dvojedinnost v mechanickou dvojitost; v prvním případě budou mít naše soudy společenskou prospěšnost, v druhém případě se stanou brzdou praxe.

Avšak bylo by krajně nespravedlivé, kdybychom o G. V. Plechanovovi hovořili stále v takovýchto záporech: *Plechanovovo uměnovědné dílo má své trvalé kladné hodnoty.* Největším jeho kladem je *rozřešení složitého problému historického vzniku uměleckého díla.* Tam je Plechanov dlouho ještě nepřekonatelný. Jemu vděčíme za shrnutí obsáhlého materiálu, který mu umožnil dobrat se správných zevšeobecňujících závěrů, jež mají *objektivní význam.* Rozličné spekulativní názory na vznik umění (a tím konec konců na jeho specifickou), jako názor, že příčinou vzniku uměleckého díla je magie, mythologie, náboženství, biologická stránka člověka, pohlavní pud, idea sama o sobě atd. Plechanov účinně a vědecky správně vyvrátil. Plechanov určil i vznik vlastních estetických hodnot, jimž předcházely hodnoty spotřební. Snad on poprvé zachytil obrovskou složitost vztahu estetického smyslu k rozmanitým formám společenského i individuálního vědomí. Plechanov byl skvělý všude tam, kde mohl uplatnit především svou hlubokou znalost historického materialismu. Tam, kde šlo o problémy gnoseologie, mají jeho názory trhliny, které je třeba pečlivě zacelovat a nikoli s houževnatostí talmudistů prohlubovat.

Václav Zykmund

Kniha o Dostojevském a proti „dostojevštině“

O tvůrči dědictví Dostojevského byl a je v současné době sváděn ostrý ideový boj. Odpůrci materialistického světového názoru a společenského pokroku pečlivě sesbírali všechny temné stránky spisovatelovy životní filosofie — bezvýhodný pesimismus, kult utrpení, idealisaci „odvěké“ rozštěpenosti „člověka vůbec“, nedůvěru v lidský rozum a v možnost vítězství nad celou temnotou feudálně buržoasní společnosti, rozhořčené zavrhování reálného boje proti bezpráví a tyranii na zemi a za osvobození lidstva od ponižování, bezmocnou hrůzu z životního zla, psychologii „slepé uličky“ a zoufalství, nezdravou náklonnost k vychutnávání bolesti a muk, prostě všechnu „dostojevštinu“ — a vytvořili z nich svou „koncept“ Dostojevského. O pokrocových, vysoce humanistických tendencích v umělcově tvorbě — o jeho vášnivém protestu proti krutému osudu lidské osobnosti v třídní společnosti, stížené „zlatou horečkou“, a o vroucím soucitu s trpící většinou buržoasní ideologové buď úmyslně nehovořili anebo je všemožně komolili. „Dostojevština“ byla ztotožněna s celým dílem Dostojevského a spatřován v ní veškerý smysl a význam spisovatelovy tvorby. Mazonovým příkladem snahy reakce a církve využít spisovatelova uměleckého dědictví je monografie K. Močulského *F. M. Dostojevskij. Život a tvorba*,¹ vydaná v Paříži v r. 1947.

Marxistická věda vyvrátila z kořene zpátečnické názory Dostojevského, ale trvalo delší dobu, než bylo odstraněno nesprávné rovnítko mezi „dostojevštinou“ a Dostojevským. Sovětská kritika se zpravidla pohybovala v rámci jednostranné koncepce spisovatelova díla. To vedlo přirozeně k tomu, že jsme se dobrovolně zářkali pro „dostojevštinu“ — Dostojevského.

Velký ruský spisovatel nebyl nikdy ve své vlasti úplně zapomenut. Na konci 20. a na počátku 30. let našeho věku vyšly v Sovětech sebrané spisy Dostojevského v mnoha svazcích.² Některé jeho povídky a romány byly vydány jednotlivě a sovětská badatelé napsali cenné stati a studie o problémech jeho tvorby.³ Dnes ještě postrádáme kriticko-biografický přehled starších sovětských prací o Dostojevském, ale můžeme i tak tvrdit, že v nich silně převládá hořkost sovětských lidí nad spisovatelovou zaslepenou zlobou proti pokroku.

Teprve v posledních dvou třech letech vnesla sovětská literární věda větší jasno do výkladu umělcova díla. Položila si znovu otázku, co tvoří hlavní thema a pathos tvorby Dostojevského. Odpovídá na ni takto: nikoli reakční tendence („dostojevština“), ale proti-

¹ К. Мочульский, Ф. М. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж 1947, Умса-Press,

² Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений. ГИЗ, Дата vydání jednotlivých svazků nejištěny.

³ Za nejlepšího současného sovětského znalce díla Dostojevského můžeme označit prof. L. P. Grossmana, na jehož novou studii na thema *Dostojevskij jako umělec* netrpělivě čekáme.