

Georg Niebling: *Kunstabetrachtung und Kunstentwicklung*. Kunstsoziologische Grundbegriffe (*Forschungen und Fortschritte*, 31. Jahrgang, Heft 12, Berlin, Dezember 1957, str. 368—374).

V první části své studie probírá Georg Niebling zprvu ve stručném přehledu některé problémy metodologie a pojmosloví uměleckohistorického a uměnovědného bádání od Winckelmanna po Wölfflina. Winckelmann má pro konstituování dějin umění základní význam, který nespočívá v jeho normativním učení o ideálním vzoru řeckých děl, nýbrž v jeho vývojoslovném podání řeckého umění, jímž podle Nieblinga zakládá dějiny umění a duchovědné bádání, vrcholící „historismem“ poslední třetiny 19. století. Winckelmannovo dědictví však brzo podléhá systematisaci a pozitivistickému historismu, pátrajícímu jen po genetických příčinách („jak vzniklo umění?“), zájmagícím se např. o biografie umělců, ale také o vztahy forem a jednotlivých škol mezi sebou. Pomocného pojmu stylu se začalo používat na umělce, školy, mluvilo se o stylu krajinářství, ale i o stylu epochy. „Životopis“ a „vývoj“ se staly jakýmsi nazíracími formami, k nimž směřovalo veškeré úsilí, doprovázené vedle toho snahou ovládnout nesmírné množství materiálu všech dob. Tak došlo k rozbujení deskripce a faktografie. Díla byla pořádána podle mistrů, škol, směrů a dob, a okolo světa dějin umění se stavělo barevné pozadí obecných dějin a kultury. „Pořádání“ a „zařazení“ byly hlavními potřebami dne. Tento uměleckohistorický směr pak vrcholil v Jacobu Burckhardtovi; kritická analýza se u něho spojuje s dědictvím historických a duchovědných výkladů hegelovského a hegelisujícího historismu. Umění jako reálný objekt vyjadřuje Burckhardtovi duchovní formu doby a společnosti. Ovšem tato sociální dimenze umění je u Burckhardta, jak podotýká Niebling, stále ještě jen „sociálním pozadím“ podobně jako v Tainově teorii prostředí.

Reakce na tento směr se objevila v podobě *uměnovědných* zkoumání, která sice nepřela zcela historickou metodu, ale obrátila se v první řadě k strukturálním analýzám a ptala se ne po tom, jak umění vzniklo, nýbrž co z n a m e n á. Badatelova pozornost nebyla již zaměřena na vnější podmínky umění, ale na umělecké dílo samo v jeho obsahové a formální celosti. Do tohoto okruhu patří pak dílo Rieglova a hlavně Wölfflinovo, jež vykonávalo velký vliv v moderní evropské uměnovědě.

Niebling zde upozorňuje na to, že i Wölfflinovy jinak cenné analýzy mají obdobně jako předcházející bádání uměleckohistorická své hranice. A tyto hranice jsou dány právě na poli vztahu umění a společnosti. Umění samo je sociologický jev prvního řádu; leč dodnes stojíme teprve na začátku systematické sociologie.

Jejími problémy a některými základními pojmy sociologie umění se pak zabývá Niebling v druhé části svého článku, při čemž vychází z referátu, jež měl na XVII. mezinárodním sociologickém kongresu v Bejrútu (v září 1957). Niebling ovšem sociologické zkoumání zbytečně relativizuje, když totiž odmítá „obecný klíč“ pro vysvětlení umění a když zahrnuje obecně a stejně platné analytické pojmy použitelné pro všechna umělecká díla. Sociologická metoda je mu jen jednou ze stejně oprávněných a stejně možných metod a pak ovšem se nelze divit výkladu, který z této metody dělá jen určitý perspektivní aspekt, jakousi „dočku“, objevující některé vlastnosti objektu, jež zůstaly předešlým dobám utajeny. I přes tento relativismus dochází Niebling k některým zajímavým dílím postřehům, z nichž většina ovšem nejsou zjištění tak zcela nová. Tak např. upozorňuje na časovou podmíněnost samých uměleckohistorických otázek; Wölfflinovy *Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe* (1915), redukcující interpretaci děl na formálněanalytické pojmy pro optické formy, stojí zřetelně pod vlivem impresionismu (dál v rozboru však Niebling nejde).

Z hlediska sociologie umění se objevuje v novém světle i pojem *napodobení*, který byl v strukturálních bádáních odsunut stranou jako nepodstatný. Niebling znovu vyzdvihuje imitativní a idealisující vztah uměleckého díla k přírodním tvarům; všechno lidské konání a myšlení představuje vyrovnávání s objektivními danostmi, a vystupuje jako „napodobení“ nebo lépe „znovuvytvoření“ toho, co je v okruhu životních zájmů.

Podobně pojem „*stylu*“ není pojmem jen uměleckohistorickým. To ovšem není nic nového, dochází-li Niebling k takovému závěru. Zajímavější jsou pokusy jeho a jiných autorů, neupadnout v teorii „sociálního prostředí“ tainovského rázu a chápat sociální funkci umění hlouběji a integrálněji. Niebling např. uvádí charakteristické pasáže z knihy Gregora Paulssona *Die soziale Dimension der Kunst* (Bern 1955). Paulsson odmítá teorie tzv. „sociálního pozadí“ a zavádí pojem „sociálního pole“, jež není statickým silovým polem jako u silových polí fyziky, nýbrž dynamickým kontextem, v němž působí všechny síly — ovšem ne tak, že by jisté síly vyvolávaly jen jisté formace. Cesta nalézání *přímých* závislostí mezi „prostředím“ a dílem se Paulssonovi zdá málo nadějná.

Dalším problémem velice významného dosahu pro sociologii umění jsou *dějiny působení díla* (*Wirkungsgeschichte*), které jsou samy také sociálním faktem. Z hlediska sociologie

recipování jistého díla vyvolává otázku, proč právě v jisté době k této recepci došlo. S tímto problémem úzce souvisí jiný problém, totiž otázka přejímání uměleckých děl jako pouhých *resultátů*, s ohlednutím ke všem těm „infrastrukturám“, v jejichž lůně díla původně vznikla. Tak se objevuje otázka *manýristických* stylů v novém osvětlení sociologie. Niebling dochází k závěru, že pouhý přenos hotových výsledků, vytržených z atmosféry a z kontextu, má za následek přemíru manýry a exaltovanosti. Opomínutá base je však přesto přítomna, a právě ve svém zatačení a potlačení působí, nejsouc spoutána formově. Tak se spodní vrstvy — city a nálady — dostávají na povrch a začnou dominovat: dochází k převrácení normální situace. Vlády se zmocňuje skoro patologický subjektivismus, deformace, faantastika, nervosní sensibilita — znaky krise.

Celkově lze o Nieblingově studii říci jedno: ve svém úsilí o vybudování pojmoslovné základny sociologie umění a ve vyzdvihování sociální stránky výtvarného umění má bezpochyby svůj *raison d'être*. Niebling se také snaží pracovat s moderními metodami sociologie, k nimž ovšem zřejmě nepočítá (aspoň v uvedeném příspěvku) marxistickou sociologii umění. Tím se stává, že často musí znovu řešit problémy znovu a objevovat fakta tam, kde již bylo jisté řešení podáno dříve.

Oleg Sus

Nové sovětské vydání Mehringova životopisu Karla Marxe.

Biografie Karla Marxe patří zcela nepochybně k nejvýznamnějším dílům německého marxisty a revolucionáře Franze Mehringa (1846—1919). A nejen to. Tento již před čtyřiceti lety vydaný spis — výsledek mnohaletého Mehringova studia — je přes své nedostatky dosud živý a cenný. Obsahuje tolik zajímavých, celou Marxovu činnost zahrnujících a svěže podaných faktů, že v tomto směru nebyl dosud překonán a představuje základ každého studia a zkoumání Marxe i dějin marxismu. Proto také bylo v Sovětském svazu připraveno nové vydání tohoto Mehringova klasického spisu (*Karl Marks, Istorija jeho žizni*, Moskva 1957, str. 607); vedle rejstříků a poznámkového aparátu je opatřeno úvodní stati B. Krylova a N. Kolpinského (str. 7—24), v níž jsou jednak zdůrazněny známé přednosti díla, jednak — a tomu je věnována větší část předmluvy — přehledně vypočteny některé hlavní omyly a nesprávnosti Mehringova obrazu Karla Marxe.

Snad nejzávažnějším Mehringovým omylem je jeho chybné pojetí činnosti Lassalleovy a Marxova a Engelseva zápasu s Lassallem a lassallovstvím. Rozpory mezi Marxem a Engelsem považuje Mehring za pouhé náhodné nedorozumění, v němž prý pravda byla na straně Lassallově, a nedovede pochopit, že tu zakladatelům marxismu šlo o zcela zásadní otázky programu, taktiky a organizace dělnického hnutí, dále o problém způsobu sjednocení Německa atd. Mehring příliš přeceňuje význam samotného Lassalla a staví tohoto maloburžoasního socialistu a hegelovského idealistu přímo vedle Marxe; odmítal také důvodně Marxovo podezření na Lassallovu tajné styky s Bismarckem (které ovšem byly dokumentárně potvrzeny až po Mehringově smrti). Uniklo mu, že lassallovství bylo budováno na teoretických základech, které jsou v podstatě cizí a nepřátelské vědeckému socialismu, a že bránilo vytvoření skutečně revoluční dělnické strany. Tento nesprávný postoj k lassallovství se pak nutně projevil i v Mehringově vysvětlování historické úlohy I. internacionály. Neberu tu v úvalu, že se marxismus vytvořil a vyvíjel v boji nejen proti ideologii buržoasní, ale i proti oportunistickým směrům a anarchistickým žívlům v dělnickém hnutí, a proto nemůže pravdivě zachytit Marxovy a Engelsevy zápasy a charakter Internacionály. Ani tu nedovedl Mehring pochopit principiální rozdíl mezi lassallovcem Schweitzereim a Marxem, bránil Schweitzera (který — jak se později ukázalo — byl přímo podporován Bismarckem) proti Marxově kritice.

Podobně nesprávně osvětluje Marxův boj proti anarchismu, snaží se tento sektářský maloburžoasní směr sblížovat s marxismem, nechápe desorganizační činnost anarchistů v čele s Bakuninem atd. Proto také nesprávně hodnotí význam haagského kongresu, který byl závěrečným aktem vítězného boje s protiproletářskými tendencemi v Internacionále. Mehring tu v Marxově nesmiřitelném boji (o němž se domnívá, že pramení pouze z osobních motivů) vidí rozleptávání revoluční jednoty, nechápaje, že skutečná jednota proletariátu vznikla právě vyloučením všech protiproletářských směrů, především anarchismu. Kromě toho Mehring nedovede správně určit příčiny rozpuštění I. internacionály. Stejně nepochopil historický význam Pařížské Komuny jako zárodku státu nového typu a jejího vlivu na vývoj Marxových názorů. Mehring si poměrně velmi málo všimá Marxových (a Engelsevých) zobecnění zkušeností Komuny, zejména učení o diktatuře proletariátu, které — jak o tom svědčilo již jeho stanovisko k anarchismu — nepochopil. Je to zřejmě zejména z jeho pohledu na Marxovu *Kritiku gothajského programu*, z níž opomíjí rozvinutí