

Sedlář, Jaroslav

K historickému vývoji pojmu realismus v umění

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1979-1980, vol. 28-29, iss. F23-24, pp. [97]-105

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110440>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV SEDLÁŘ

K HISTORICKÉMU VÝVOJI POJMU REALISMUS V UMĚNÍ

Soudobá kritika a teorie umění se dnes již neobejde bez pojmu realismus. K jeho bližšímu pochopení na prvním místě nepochybně poslouží také znalost jeho historického vývoje, který se zde pokusíme ve stručném nástinu sledovat. Pojem realismus v umění se rozvíjí teprve ve zcela konkrétních historických a společenských podmínkách 19. století a souvisí s rozvojem materialistického světového názoru. K jeho pochopení přispěl objektivní idealismus Hegelův, antropologický materialismus Feuerbachův a pozitivismus Comtův a Spencerův.¹ Hegel ovšem tím, že umění odsunul na druhé místo za filozofii a odstranil je tak do minulosti, v podstatě uznal typizující umění klasicismu. Na druhé straně však posílil vědomí reálného chápání světa umělce tím, že život člověka ve společnosti pojal jako dialektický a objektivní proces historického rozvoje společnosti, jako sféru „všestranného propletení závislosti všech na všech“.² Podstatu historického pokroku a smysl světové historie viděl v rozvíjení pojmu svobody a jeho filozofie historie dávala optimistickou víru v pokrok lidské budoucnosti, v nutnost uznání všeho rozumného a humánního. Tyto změny vztahu k objektivnímu světu ještě radikálněji signalizovala antropologická filozofie Feuerbachova, která vyvrátila idealismus prohlášením, že mimo přírodu a člověka není nic jiného a že vyšší existence je jen výtvozem naší fantazie, která je pouhým odrazem našeho bytí. Tyto názory vedly k posílení nezávislosti a tvůrčí síly člověka, v umění pak k vyobcování mystiky, jak se o to ostatně pokusila již renesance. Feuerbachův materialismus tedy obrátil zájem umělce k člověku, k tomu, jak se v jeho představě odráží okolní svět, poukázal na význam morálky a na vztahy mezi lidmi, na to, že člověk je bytost rozumná a dobrá. Tato filozofie odráží historicky podmíněné předpoklady vzniku materialistického světového názoru u realistického umělce a má rozhodující význam pro metodu, stejně jako pro porozumění „reálným vztahům“ (Marx) lidí ve společnosti, pro proniknutí do reálných svazků věcí reálného světa.

¹ Srov. S. M. Petrov, *Osnovnyje voprosy teorii realizma. Kritičeskij realizm. Socialističeskij realizm*. Moskva 1975, 48.

² *Ibid.*, 48.

Význam slova realismus v umění však nebyl a dodnes není jednoznačný. Než se stal estetickou kategorií, prošel dlouhým a složitým vývojem.³ Největší komplikace v teorii umění vyvolával fakt, že pojem realismus byl užíván ve filozofii. Je známo, že ve středověké scholastické filozofii byli realisty nazýváni zastánci názoru, že jen obecné pojmy mají skutečnou a samostatnou existenci. Proto se v teorii umění například v 18. století užívalo spíše termínu naturalismus, jímž se rozumělo napodobování přírody. Tak španělský teoretik Pacheco psal o malířské škole „*los naturalistas*“ a v Rusku ještě v 19. století sporadicky užíval slova naturalismus například Bělinický k označování realistických tendencí v umění, podobně jako ve francouzské kritice té doby se termín vyskytoval téměř častěji než slovo realismus. Objevily se zde i definice „*naturalisty*“, srovnávající umělce s přírodovědcem. Tak Baudelaire napsal roku 1846 do časopisu *Salon* o Balzacovi, že je „*romanopiscem i vědcem, vynálezcem i pozorovatelem, naturalistou, který rozumí stejně dobře idejím jako bytostem viditelným*...“⁴ Naopak v německé literatuře té doby se začal naturalismus odlišovat od realismu jako otrocké, pasivní a neselektivní napodobování skutečnosti, a to v estetice G. E. Lessinga nebo v teoriích Otto Ludwiga.⁵ Povstal tak letitý spor o teoretické vymezení obou pojmů.

Vraťme se však zpět k termínu realismus. Na rozdíl od středověké scholastiky dal pojmu realismus podstatně jiný filozofický smysl Imanuel Kant. Ve své *Kritice čistého rozumu* postavil transcendentální idealismus proti transcendentálnímu realismu, který považuje čas a prostor za cosi daného samo o sobě, tedy nezávislého na naší smyslovosti. Transcendentální idealista může být však empirickým realistou, to znamená může „*uznat, že hmota existuje (a dělá to), nevystupuje však za pouhou zkušenost a nepřijímá nic jiného než jistotu apriorní danosti ve mně, tudíž důkaz pro cogito ergo sum*.“⁶ Odtud se termínu realismus užívalo v teorii epistemologické, která vyhlásila objektivnost předmětu poznání, ale i v různých směrech materialistických a směrech jim blízkých nebo oscilujících mezi materialismem a idealismem, například i v pozitivismu a konečně v objektivním idealismu. Právě proto marxismus nepřijal do své filozofie termín realismus.⁷ Koncem 18. století byl již Denis Diderot⁸ přesvědčen, že umění má zobrazovat jen skutečnost a za realisty v podobném smyslu byli ozna-

³ Srovn. E. Maynial, *La Bataille réaliste*. Paris 1913; B. Weinberg, *French Realism. The Critical 1830–1870*. New York, London 1937; E. Bergerhoff, „*Réalisme*“ and Kindred Words. In: PMLA (1938), 837–834; H. Markiewicz, *Grupa Medanu jako výraz naturalizmu francuzskiego*. Kraków 1947; J. Sorokin, *Z historii terminu „realizm“*. In: *Materiály do Studiów i Diskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki* (1953); J. Sorokin, *K historii terminu „realizm“ v ruskoj kritice*, In: *IZ* (1957), 3; R. Brinckmann, *Wirklichkeit und Illusion*. Tübingen 1957; H. Markiewicz, *Diskusja o realizmie. Spór o naturalizm*. In: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957; H. Markiewicz, *Glówne problemy wiedzzy o literaturze*. Kraków 1966.

⁴ Cituje H. Markiewicz v díle *Glówne problemy wiedzzy o literaturze*, I. c., 227.

⁵ G. E. Lessing položil základy realistické estetiky ve spise *Laokoon*; srovn. také Shakespearovské studie Otto Ludwiga, které vyšly po jeho smrti v roce 1872.

⁶ Srovn. Kantovu *Kritiku čistého rozmyslu*, vydanou v Lipsku v roce 1799.

⁷ Srovn. V. I. Lenin, *Materialismus a empiriokriticismus*. Praha 1949.

⁸ Srovn. D. Diderot, *Essai sur la peinture* (z roku 1795), z pozůstalosti vydal Cramer v Rize roku 1797.

čování lidé, kteří se řídili empirií a rozumem, spoléhali na skutečnost a kladli si jen dosažitelné cíle. Z tohoto chápání slova realismus vyšel i Schiller, který rozdělil básníky na naivní a sentimentální. První z nich se dívá nezaujatě — objektivně kolem sebe. Netvoří, ale napodobuje skutečnost, je to realista. Realitou básníka sentimentálního jsou představy a jeho tvorba je tvůrčí, je to idealista.⁹ Schiller tedy chápal termín realismus pejorativně, jako otrocké kopírování přírody. Otdud se také táhl protiklad realismu a idealismu, řešený později i v marxistické estetice. Naopak Schlegel byl přesvědčen, že realismus se nebude moci již nikdy projevit ve filozofii, že se však projeví v poezii, která je ovšem nutně založena na harmonii ideálního a reálného.¹⁰ Také Schelling nazval ve svých Přednáškách o metodě akademického studia umění napodobující přírodu poetickým realismem. Zásady „reálné poezie“ však daleko přesvědčivěji hájil a prosazoval Vissarion Bělinský, který na ni kladl požadavky společenské kritiky: „Hle druhou stránku poezie, tedy poezie reálné, poezie života, poezie skutečnosti, konečně pravdivé a živé poezie naší doby... Nechceme ideál života, ale život sám, takový jaký je. Dobré či zlé, nechceme ho zkrášlovat, neboť soudíme, že v básnickém díle je ono krásné v jednom i v druhém případě právě proto, že jest pravdivé a kde je pravda, tam je i poezie.“¹¹

Termín realismus se začal objevovat již počátkem 19. století ve francouzském tisku. Odborná literatura uvádí jeho první užití roku 1826 v *Mercure de France* du XIX^{ème} siècle: „*Ta nová literární škola, která se den z dne rozšiřuje a která chce věrně napodobovat ne arcidíla umění, nýbrž originály, kterými nás obdařila příroda, by se mohla nazývat ‚realistická‘; bude to podle vši pravděpodobnosti převládající literatura 19. století, literatura pravdy.*“¹² V následujícím desetiletí užívali tohoto termínu literární kritici v *Revue des Deux Mondes* v hanlivém slova smyslu, ironizovali umělce, kteří zevrubně popisovali skutečnost, roku 1838 ho použil Thoré ve své kritice Delarocheových obrazů.¹³ Ve čtyřicátých letech 19. století se termín rozšířil především zásluhou přívrženců realismu, činných v časopise *L'Artiste* a Houssayovým vydáním *Dějin flámského a holandského malířství* v roce 1846, kteří změnili pejorativní význam termínu v programové heslo umění, které mělo líčit současný život na základě svědomitého pozorování skutečnosti a mělo nekompromisně hájit pravdu, omezovat fantazii a eliminovat subjektivismus umělce; bez ohledu na morální nebo estetický imperativ se hlásili přívrženci tohoto programu i k všedním a dosud za odpudivé považovaným jevům a vnášeli do lite-

⁹ Srovn. F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795–1796). Werke, sv. IV., Ästhetische Schriften, Berlin 1908; srovn. též B. Sučkov, *Historické osudy realismu*. Praha 1976, 65.

¹⁰ F. Schlegel, *Rede über Mythologie* (1800). Schriften und Fragmente. Stuttgart 1956.

¹¹ Srovn. V. G. Bělinskij, *O ruské pověsti i o pověstech N. V. Gogola* (1835). *Vybrané stati*, sv. I., Moskva 1948.

¹² Cituje A. David-Sauvageot, *Histoire de la langue et de la littérature française*. Paris 1899; srovn. též H. Markiewicz, l. c., 217.

¹³ H. Markiewicz, *Dyskusja o realisme. Z dziejów terminu*. In: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, 45 n.; t ý ž, *Główne problemy*, l. c., 217.

ratury a umění rozsáhlé projevy života včetně opovrhovaných nížin. Od roku 1851 se termín realismus již běžně užíval. Významový posun nastal až po Courbetově protestní výstavě roku 1855, která se stala s jeho manifestem realismu jednoznačně programovým činem. Poté se rozvinula literární kampaň Castagnaryho a Champfleuryho. Roku 1856 založil Duranty časopis *Le Réalisme*, Courbetův přítel Max Buchon vydal Sbirku úvah o realismu a Champfleury zveřejnil roku 1857 sbírku programových literárních črt a článků pod stejným názvem.

Durantyho časopis vyhlásil program realismu jako umění, které se „*dopomáhá zevrubného, úplného, opravdového reprodukování veřejného prostředí epochy, ve které lidé žijí, protože takový směr zkoumání plyne z rozumových potřeb a obecného zájmu, a protože je prost lži a jakéhokoliv podvodu . . . Je třeba, aby reprodukce byla co nejprostší, aby ji všichni porozuměli. Je třeba ukazovat člověka ze stránky sociální, která je nejzjevnější, nejsrozumitelnější a nejrozmanitější, a starat se o reprodukci chování, které se týká života největšího počtu lidí, kteří se často pohybují v oblasti pudů a tužeb, vášní . . . Realismus staví před tvůrce cíl filozofický, praktický, užitečný, ne však zábavný, ale i to ho povznáší výše*“. Byl to jasně vytyčený program, i když Champfleury nebo Courbet v důsledku kritiky ze strany svých protivníků někdy termín realismus považovali za nahodilý a prozatímní. Od jejich vystoupení se však užíval již zcela běžně a byli pod něj zahrnováni i umělci, kteří sami odmítali toto označení. V teoretických formulacích nebo programových vystoupeních se objevovaly spory i mezi zastánci realismu, zvláště o pojetí pravdivosti a společenského poslání umění.¹⁴

V klasicke německé estetice se již Goethe a Hegel postavili za kategorii „jednotlivosti“ nebo „konkrétnosti“ v umění. Goethe ve výkladu umění užíval termíny „symbol“ nebo „alegorie“, Hegel mluvil o „obraznosti“. Avšak teprve Otto Ludwig zkoumal termín realismus, který chápal jako střední cestu mezi naturalismem a idealismem: „*Umělec, neopomíjí skutečnost, nefalšuje ji, má ji z básnit, zduchovnit a zároveň zkonkretizovat — zhutit; poezie se opírá o napodobování, ale napodobuje jen to, co je skutečné a odmítá, co je nahodilé. Realita, idea; to co tvoří celek, manifestuje se v poezii přes individuální, přes úkaz, přes to, co je jednotlivé — poetická pravda je stále ozvlášťňování toho, co je jednotlivé; jiná obecnost, abstraktní ideál vede k nepravdě, k pusté poetické frázi*.“ Tak Ludwig dospěl k typovosti, která se později stala též základní otázkou marxistické teorie realismu: „*Poezie vzniká hlavně proto, že v typu se vždy projevuje jednotlivý případ, a v jednotlivém případě nebo příběhu — typ, ke kterému tento náleží. Postup čistě typový rozhoduje o kompaktnosti celku, o jednotě a o nutnosti — tedy o poetické pravdě*.“¹⁵ Problém typovosti ve smyslu spojení obecnosti s jedinečností nalezneme také u Wilhelma Diltheye. Pro Diltheye typovost znamená posílení zkušenosti ve směru reprezentace různorodosti v jedinečném obraze, jehož pevná a jasná struktura umožňuje porozumět významu drobných a spleťtých životních zku-

¹⁴ Podrobně o tom pojednává H. Markiewicz v obou citovaných dílech.

¹⁵ O. Ludwig, *Shakespeare-Studien*. Leipzig 1872, 264–269.

šeností.¹⁶ Frederyk Spielhagen doplnil pak teorii typovosti o požadavek objektivity vyprávění.¹⁷ Tradice klasické německé estetiky tak přispěla k propracování teorie realismu ve třech významných momentech. Za prvé požadovala selekci pravdivých momentů skutečnosti, za druhé syntézu obecného a jedinečného a za třetí epickou věcnost. Z ní vyšli i Marx a Engels, kteří však více zdůrazňovali revolucionizující společenskou kritiku umění a typovost chápali spíše ve smyslu ideologickém. Zpočátku ovšem termín realismus ani termín typovost nepoužívali. Obou termínů poprvé užil Bedřich Engels v letech 1885–1888 „*Realismus, podle mého názoru, znamená vedle pravdivosti podrobností, pravdivé zobrazení typických charakterů za typických okolností.*“¹⁸

Významným příspěvkem k formování teorie realismu byla v 19. století činnost ruských demokratických myslitelů, kteří inspirováni klasickou estetikou německou rozšířili pojem realismus v teorii umění o požadavek nekompromisní kritiky společensko-politické skutečnosti. Bělinický na počátku své činnosti užíval termíny „*reálná poezie*“ nebo „*reálný směr*“. Později na ně rezignoval, patrně proto, že termín realismus se v jeho době rozšířil například jako kategorie pozitivistické filozofie. Umění definoval jako bezprostřední odraz skutečnosti nebo myšlení v obrazech a v podstatě stanovil základy realistické tvorby, když napsal: „*Umění má ukazovat a ne dokazovat, umělec má zobrazovat život, jaký je ve skutečnosti, bez příkras. Základní myšlenka uměleckého díla má být konkrétní. V tomto díle má myšlenka odpovídat umělecké formě a forma myšlenky, mají být jednotné, čili tvořit harmonický celek.*“¹⁹ Měl velký vliv na formující se realistické umění, stejně jako v šedesátých letech 19. století Černyševský neuzíval termín realismus, i když tento pojem se objevil například již v roce 1849 u P. Annjenkova, který psal o „*objevení se realismu v naší literatuře*“ nebo v padesátých letech v článcích A. Družinina a od roku 1859 v kritických statích Dobroljubovových. Od roku 1862 ho užíval Pisarev, zatímco Saltykov-Sčedrin ho v roce 1863 použil v pejorativním významu jako mechanický přepis přírody. Roku 1864 se termín objevil v ruském encyklopedickém slovníku a v sedmdesátých letech s ním již běžně pracovala ruská literární a kritická praxe.²⁰ Fundamentální v tomto směru byla zejména estetika Černyševského. V dizertaci Estetické vztahy ke skutečnosti, vydané roku 1856, formuloval cíl a smysl umění. Vyšel z téze, že život je krásnější než umění a umění má odrážet život co nejvěrněji a tak znovutvořit krásu. Chtěl, aby umění vynášelo soud nad životem a zdůrazňoval třídní charakter umění i krásy. Černyševský tak v podstatě bojoval za realismus a ideovost v umění. Tento požadavek tendenč-

¹⁶ W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*. In: *Philosophische Aufsätze Eduard Zeller gewidmet*. Leipzig 1887, 411–414.

¹⁷ F. Spielhagen, *Über Objektivität im Roman*. In: *Sämtliche Werke*. Leipzig 1876–1877.

¹⁸ Marx-Engels, *O umění a literatuře*. Praha 1951, 129–130. Poprvé v korespondenci Margaretě Harknessové; srovn. též A. N. Jezuitov, *Voprosy realizma v estetike Marksa i Engelsa*. Leningrad 1963.

¹⁹ V. G. Bělinckij, *Vybrané stati*. Praha 1948; srovn. A. J. Sobolev, *Leninská teorie odrazu a umění*. Praha 1950.

²⁰ Srovn. J. Sorokin, *Z historii terminu „realizm“*, 1. c., č. 1.

nosti v umění je jeho hlavním přínosem k teorii realistického umění.²¹

Podobně jako se v devatenáctém století rozvíjelo realistické umění ve dvou hlavních centrech, a to v západní Evropě včetně Evropy střední a v Rusku, byly i počátky rozvoje a výkladu pojmu realismus rozpracovány právě v těchto oblastech. Anglosaská teorie a ostatní literatura se zabývala těmito otázkami jen zcela okrajově.²²

Marxistická teorie realismu se počala formovat v době diskusí o socialistickém realismu, který se rozvinul po vydání Marxovy a Engelsovy korespondence sovětským nakladatelstvím Literaturnoje nasledstvo v roce 1932. Realismus tehdy formuloval například D. S. Mirskij jako umění zobrazující různé oblasti určité společnosti a doby v takovém stupni konkrétnosti, v jakém je možné podat dojem (iluzi) skutečnosti. Za druhé jako hlubší analýzu skutečného historického obsahu reality a významu společenských sil pomocí obrazů — zobecnění, které pronikají pod jejich povrch.²³ Již na sjezdu moskevských spisovatelů 20. května 1932 poprvé Ivan Gronskij použil termín socialistický realismus a na prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů ve svých referátech A. Ždanov a Maxim Gorký. Socialistický realismus byl definován jako základní metoda sovětské literatury a literární kritiky, která od umělce vyžaduje pravdivé, konkrétně historické předvedení skutečnosti v jejím revolučním rozvoji.²⁴ Až do té doby nebyl totiž pojem zcela jednoznačný ani v sovětské publicistice, zvláště v letech 1928—1932, která často používala termínů jako „proletářský realismus“, „buržoazní realismus“, „tendenční realismus“ nebo „šlechtický realismus“ apod. Vytlačil je teprve termín „kritický realismus“, zavedený Maximem Gorkým, který při jeho formulaci vyšel z výrazu Černyševského „kritičeskoje napravlenije“.²⁵ Gorkij se tehdy vrátil k otázce typovosti v umění jako k „základnímu právu umělecké tvorby“. Typ byl pro něho „extraktem“ z více stejnorodých, opakovaných jevů skutečnosti a zároveň jejich zveličením: „Socialistický realismus musí myslet v hypotézách a hypotéza je rodnou sestrou hyperboly.“²⁶ Otázka realismu se pak stala středem zájmu sovětské teorie umění. Nejradikálněji ji řešil György Lukács, žádající od umění iluzi dynamické „totality“ života, bezvýhradnou typovost: „... jednotlivý člověk se stane typem, každý obraz bezprostředním výrazem své podstaty.“²⁷ Tyto a podobné závěry vedly často k zjednodušování teorie umění, z nichž nejvýraznější byla teorie o boji dvou protikladných směrů — realistického a antirealistického, která vyšla analogicky

²¹ Srovn. N. Bělčikov, N. G. Černyševskij, Praha 1950; srovn. též V. Fiala, *Ruští realističtí malíři XIX. století*, Praha 1951.

²² Blíže o tom H. Markiewicz, *Glówne problemy wiedzy o literaturze; t ý ż, Dyskusja o realizmie*, Kraków 1957; J. Sorokin, *Z historii terminu „realizm“*, n. u. m.

²³ Srovn. D. S. Mirskij, *Realizm. Litěraturnaja encyklopedija*, Moskva 1935, sv. XI., 550.

²⁴ L. Plotkin, *Partija i litěraturnaja*, Leningrad 1960, 180.

²⁵ Termín byl v sovětské diskusí o realismu v roce 1957 nahrazován často termínem demokratický realismus.

²⁶ Srovn. *Russkije pisatěli o litěraturnom trudě*, sv. IV., Leningrad 1956, 36—77.

²⁷ Srovn. G. Lukács, *Roman kak buržuaznaja epopeja*, In: *Litěraturnaja encyklopedija*, Moskva 1935, sv. IX., 806—809; t ý ż, *Ästhetik I., Die Eigenart des Ästhetischen*, sv. II., Neuwid — Berlin 1963, 307.

z filozofických teorií o boji materialismu s idealismem, jak ji zastávali svého času N. Nědošivin a V. Kameňov. Teorie přirozeně vyvolávala těžkosti v praxi a diskuse, kterou vyprovokoval v roce 1957 J. Elsberg, nakonec tuto koncepci odmítl.²⁸ Problémy při definování realismu tím ovšem odstraněny nebyly. Jedna skupina teoretiků (například Timofějev, Dněprov) chápala realismus opět jako počátek napodobování, poznání nebo jako druh umělecké tvorby přítomný v umění od nejstarších dob. Jiní považovali realismus za historický jev a vymezovali ho počátky renesance (S. Petrov, B. Mejlach, J. Elsberg, A. Samarin, A. Ivaščenko, nejnověji B. Sučkov) nebo jeho počátky kladou do 19. století (D. Blagoj, G. Pospělov), kde jsou též počátky tohoto pojmu. Někteří přijímají podvojně použítí termínu realismus, a to historické a typologické (V. Pěrvěrvzjev, M. Lifšic, V. Žymurský), jiní prostě uznávají realismus jako novodobý umělecký proud a spokojují se s použitím tohoto termínu na jednotlivá umělecká díla minulosti. Mnozí teoretici ospravedlňují v realistickém díle užítí deformace a symbolicko-dohodnutých znaků nebo metafory a považují je za účinnější než prostředky tradiční (nejnověji například L. G. Jakimenko).²⁹ Mezi západními marxisty se dokonce rozšířila teorie univerzálního realismu, jak ji reprezentoval Realismus bez břehů Rogera Garaudyho, kterou akceptoval i Louis Aragon. Z hlediska teoretického a vědeckého ovšem každá koncepce bez hranic je zároveň bez obsahu. V naší literatuře na tuto koncepci reagoval knihou *Břehy realismu* Sáva Šabouk.³⁰

Jak jsme ve stručnosti viděli, jsou ve výkladu pojmu realismus četné nejasnosti a nepřesnosti. Realistické umění jako analogie života je intuitivně jasným, avšak neostrým pojmem. Zvláště z hlediska psychologického mají naše názory o analogii života často charakter subjektivní a neprůkazný. Dodejme tedy, že každé umělecké dílo, a to i v krajně veristickém uchopení je jen jakési schematické a stylizované analogon objektivní skutečnosti — hranice mezi veristickým a stylizovaným představováním skutečnosti není tedy ostrá. A přece realismus je názvem obsažným a nikoliv prázdňným. Kromě toho realistická umělecká díla, i když takto různé interpretovaná, jsou si podobna svými určitými vlastnostmi, z nichž za nejdůležitější lze označit jejich poznávací hodnoty. Použití termínu realismus v umění je tudíž výstižné a vědeckými argumenty nelze prokázat jeho chybnost.³¹ Ovšem i z hlediska filozofického je problém realismu problémem gnozeologickým, neboť se jedná o schopnost umění obrážet objektivní skutečnost. Dnes ho již chápeme jako tvůrčí uměleckou metodu — otevřený, nikoliv však bezbřehý, celistvý estetický systém. Uměleckou metodu schopnou věrně a všestranně, sociálně historicky a objektivně vyobrazit život člověka a přírody.³² Je to jedna z forem lidského

²⁸ Podrobně o tom H. Markiewicz v díle *Glówne problemy*, n. u. m.

²⁹ L. G. Jakimenko, *Socialističeskij realizm — novyj typ v chudožestvennyh iskanijach čelovečestva*. In: *Sovremennyje problemy socialističeskovo realizma*. Moskva 1976, 5–35.

³⁰ S. Šabouk, *Břehy realismu*. Praha 1973.

³¹ H. Markiewicz, *Glówne problemy*, l. c. 258.

³² D. F. Markov, *Problemy poetiky socialističeskovo realizma*. In: *Sovremennyje problemy socialističeskovo realizma*. Moskva 1976, 60–72.

vědomí, která je historickým jevem a odrazem revolučních společenských změn, kdy se zájem umělce začal obracet k člověku a jím společensky a historicky chápané lidské skutečnosti a k přírodě.³³ Proto lze přijmout názor, že i realismus ve výtvarném umění v novodobých dějinách prošel třemi hlavními etapami, a to renesančním realismem, realismem 17. století a realismem století 19., i když pojem realismus vykrytalizoval teprve v 19. století. Čtvrtou, kvalitativně novou formou je pak realismus socialistický, který se spojuje s úsilím za vybudování nového společenského řádu.³⁴

LE DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DU CONCEPT DU REALISME DANS L'ART

L'auteur esquisse tout brièvement l'origine et le développement du concept du réalisme qui commençait à prendre de l'importance seulement sous les conditions historiques concrètes du 19^e siècle. C'étaient l'idéalisme objectif de Hegel, le matérialisme anthropologique de Feuerbach et le positivisme de Comte et de Spencer qui ont contribué à sa compréhension. Cependant, le sens du concept du réalisme dans la théorie de l'art se heurtait pendant longtemps à des problèmes sérieux puisqu'il représentait une catégorie philosophique. Ce n'était qu'Immanuel Kant qui lui a appliqué, à la différence de la scholastique médiévale, un sens nouveau. Dans son oeuvre *La critique de la raison pure*, il déclare que même un idéaliste transcendantal peut être réaliste empirique, cela veut dire, qu'il peut «admettre que la matière existe (et il le fait), ne dépassant pas, cependant, la simple expérience et n'acceptant autre chose que la certitude de la donnée aprioriste en moi, donc la preuve de l'idée *cogito ergo sum*. Plus tard, le concept du réalisme a trouvé sa place dans plusieurs écoles philosophiques, p. ex. dans le positivisme ou dans l'idéalisme objectif. C'est pourquoi la philosophie marxiste ne l'a pas adopté dans son système.

A la fin du 18^e siècle, on déjà, on désignait sous le nom de réalistes les gens qui s'appuyaient sur la raison et les expériences et qui se basaient sur la réalité ne se proposant que des buts accessibles. Ainsi, D. Diderot fut convaincu que l'art ne doit représenter que la réalité. Schiller, par contre, concevait le réalisme comme un calquage servile de la nature. Schelling, à son tour, a appelé l'art qui imite la nature le «réalisme poétique», et V. Bielinsky exigeait de la «poésie réelle» la critique sociale.

L'auteur examine ensuite l'apparition et la propagation du concept mentionné en France. On l'a utilisé pour la première fois en 1826 dans le *Mercur* de France du XIX^e siècle, Thoré l'a appliqué en 1838 aux toiles de Delaroche; dans les années 40 du 19^e siècle il a apparu dans la revue *l'Artiste* et en 1846 dans *l'Histoire de la peinture flammande et hollandaise* de Houssaye. A partir de 1851 on l'employait déjà couramment et lors de l'exposition de Courbet en 1855 il est devenu devise de programme propagée par Castagnary dans la revue *Le Réalisme* et par Champfleury dans le recueil des essais de programme du même nom. Une élaboration théorique plus profonde du concept est due à la philosophie classique allemande. G. E. Lessing et Otto Ludwig, W. Dilthey et F. Spielhagen réclamaient d'une oeuvre d'art réaliste une sélection des moments réels du monde, une synthèse de l'individuel et du général et une objectivité épique. F. Engels s'est servi aussi des termes «réalisme»

³³ Srovn. J. C et l, *Některé filosofické problémy uměleckého realismu*. In: SPFFBU, řada filosofická, Brno 1980, 64.

³⁴ S. M. Petrov, *Osnovnyje voprosy teorii realizma*, 1. c., 42.

et «typicité», pour la première fois dans sa correspondance avec Margueritte Harkness dans les années 1885—1888.

L'auteur rappelle la contribution des penseurs démocrates russes du 19^e siècle à la formulation de la théorie du réalisme. Outre Bielinsky, Tchernychevsky, Dobrolioubov et Nekrasov, c'étaient Annienkov (en 1840), A. Drouzhinine (dans ses articles en 1859), Pissarev (en 1862) et Saltykov-Stchedrine (en 1869) qui ont largement utilisé ce concept. La théorie de l'art réaliste a été le plus parfaitement élaborée par Tchernychevsky qui sollicitait de l'art l'expression des tendances bien définies.

Le concept du réalisme est devenu une catégorie fondamentale de la théorie d'art marxiste qui s'est développée en Union soviétique après la parution, en 1932, de la correspondance de Marx et d'Engels dans la maison d'édition Literatournoie nasledstvo. En esquissant les principes de différentes théories à partir de D. S. Mirsky et la première application du terme «réalisme socialiste» par I. Gronsky (1932), A. Zhdanov et M. Gorki, en passant par les théories de G. Lukács, N. Nedoshivine, V. Dneprov etc. jusqu'à la dernière discussion soviétique sur le réalisme socialiste des années 1974—76, l'auteur aboutit à la conclusion que le concept du réalisme est devenu partie intégrante de la critique et la théorie de l'art marxiste contemporaine.

Traduit par L. Bartoš

