

Sus, Oleg

**K jedné sporné otázce v sovětské estetice : (o tzv. specifčnosti
předmětu umění)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada
uměnovědná. 1959, vol. 8, iss. F3, pp. 106-111*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110608>

Access Date: 30. 11. 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.

Z hlediska hudební teorie přistupují k Janáčkovu dílu referáty Jaroslava Smolky Příspěvek k poznání vnitřního řádu Janáčkovy melodiky a tematické práce, Čeňka Gardavského Janáček a psychologie hudební tvorby a Jar. Volka Janáček jako teoretik harmonie. Hudebně tektickou a formovou strukturou Janáčkových instrumentálních skladeb se zabýval Karel Janeček ve příspěvku Stavba Janáčkových skladeb, a to z hlediska teoretického i estetického. Úzce speciální příspěvek Alberta Welleka (Mohuč) Fortschritte in der Theorie der Konsonanz und Dissonanz informuje o nových aspektech soudobého zkoumání akustického. Neuvádí tyto nové názory ve vztah k Janáčkovu, který se však při studiu Helmholtze, Wundta a našeho Sumce akustickými problémy velmi intensivně obíral.

Konečně samostatnou skupinu tvořily příspěvky, dotýkající se otázky přijetí Janáčкова díla v cizině. Uvedl je Ernst Krause (Berlín) v kulturně psychologicky prohloubeném pojednání Über Versäumnisse der internationalen Musikkritik. Následovaly zajímavé referáty o ohlasu Janáčкова díla v Holandsku (M. H. Flothuis), v SSSR (L. V. Nestěv), Polsku (J. Młodziejowski) a Bulharsku (A. Andrejev).

Na závěr kongresu pronesli srdečné zdravice Václav Dobiáš, laureát státní ceny, a národní umělec E. Suchoň. Hodnotici ráz měl projev generálního tajemníka SČS Ant. Hořejše a projev předsedy kongresového výboru J. Racka, který shrnul a charakterisoval vědecké výtěžky kongresu. V lidsky teplém závěru charakterisoval P. Mies atmosféru kongresu, jež byla podle něho určena trojhvězdným věda—umění—lidskost, a skončil citátem z básníka Rabindranátha Thákura, autora textu k Potulnému šílenci: Přišli jsme jako cizinci, odcházíme jako přátelé.

Přes některé drobné nedostatky, jimž se není možno vyhnout při účasti tak široké a různorodé, lze právem říci, že kongres splnil své poslání: shrnul dosavadní poznatky o L. Janáčkovu a vytkl i další úkoly, které čekají jednak hudební vědu, jednak reprodukční umělce při výkladu a všestranné interpretaci Janáčкова díla. Je třeba ocenit i velký kulturně politický význam kongresu, který sblížil představitele internacionální vědy a umění. — O příznivém ohlasu kongresu svědčí referáty domácí i zahraniční v denním tisku i v periodikách.

Janáčkův kongres je však naléhavou pobídkou především pro československé hudební vědce k intensivnímu, prohloubenému studiu Janáčкова díla, k jeho zpřístupnění v kritických edicích a k všestrannému vědeckému zpracování Janáčkovy osobnosti a jeho tvůrčího uměleckého odkazu.

Th. Straková

K jedné sporné otázce v sovětské estetice. (O tzv. specifičnosti předmětu umění.)

Problém specifičnosti umění představuje jeden ze základních problémů estetiky; není proto divu, že k němu obrátila zvýšenou pozornost i současná sovětská estetika, jež je od druhé poloviny 50. let oživena novým vývojovým ruchem, postupujíc v pracích jednotlivých badatelů od dřívějších obecných postulatů a thesů — nezřídka příliš zjednodušených — ke konkrétnějším výzkumným metodám, blíže k materiálu.¹ Znovu ožila i problematika *předmětoslovná*, jinými slovy teorie estetického předmětu, v první řadě ovšem objektu uměleckého. Objevily se široce rozvíjené koncepce, snažící se citlivějšími metodami a z nových aspektů pojmout specifičnost umělecké skutečnosti, její vnitřní zákonitosti, její podstatu; mezi nimi vyniká zvláště teorie A. I. Burova o „*estetické podstatě umění*“, vypracovaná v knize stejného názvu (vyšla v Moskvě roku 1956, slovenský překlad je z roku následujícího).²

Burov se snaží — polemicky i pozitivně — zdůvodnit své výchozí pojetí, že se totiž specifičnost umění nevyčerpává např. jen obraznou formou a *formovými momenty* vůbec, nýbrž že je v zásadě dána specifickým obsahem, tzv. „absolutním estetickým předmětem“. Tento předmět (případně „obsah“) u Burova dominuje; teprve svébytnost „obsahu“ zprostředkuje jednotlivé svébytnosti uměleckého myšlení, umělecké metody a forem výrazu (dohromady

tedy „formy“ ve smyslu nepřilíš přesném):³ „Aby sme celkom definovali podstatu umenia, je nevyhnutné prikrčiť napokon k vysvetleniu jeho vlastných, vnútorných špecifických zákonitostí, určiť a teoreticky zdôvodniť jeho estetickú podstatu. Aby sme ju definovali, nestačí poukázat na špecifickosť formy výrazu, treba osvetliť a zdôvodniť špecifickosť obsahu, teda, ako sa nám vidí, predmetu. [U Burova nepodtrženo]. Treba tiež definovať špecifickosť umeleckej metódy, myslenia a funkcie umenia. Úlohou bude uskutočniť princíp osvetľovania špecifickosti od predmetu po funkciu.“⁴ Nemáme tu možnosť sledovať celý reťaz Burovových argumentácií, postačí snad dvojí podotknúť. Za prvé je treba říci, že základní Burovova myšlenka není úplně nová nebo docela originální; je předznamenána v mnoha systémech „obsahových“ estetik. Burovův přínos je pak v tom, že postupuje systematicky a důsledně, snaže se překonat disjunkci formy a obsahu i v otázce špecifičnosti umění, a to z hlediska marxistické estetiky. A za druhé: v kritických pasážích své knihy vyčistil Burov leckde půdu od zastaralých a nedomyšlených názorů, které s tvrdošíjností hodnou lepších věcí stále přežívaly. Jeho polemika se zastánci „formálního“ principu v umění prokázala např. falešnou jednoduchost these, že rozdíl mezi jednotlivými formami společenského vědomí je třeba hledat jen ve „formě odrazu“ a ne v obsahu (srov. Kalošinovu knihu *Sodržžanije i forma v proizveděnijach iskusstva*) a nedostatečnost řešení, hledajícího špecifičnost umění především ve zvláštním „obrazném“ myšlení (viz knihu Nědošivínovu, *Očerki teorii iskusstva*)⁵ nebo — což je jen pouhá modifikace předchozího — v individuální, konkrétně smyslové formě uměleckého obrazu.⁶ V polemice však nespočíval vlastní Burovův úkol; ten byl splněn vybudováním teorie špecifického estetického předmětu (případně „obsahu“) umění a teorie sama ovšem vzbudila nejvíce pozornosti i kritických hlasů, z nichž některé šly až k jejímu úplnému zamítnutí.⁷ Napřed bude ovšem záhodno podívat se na Burovovo řešení; s ním totiž stojí i padá celá budova jeho estetiky.⁸

Nepochybně správný je Burovův vývod, že nelze hledat špecifické („podstatné“) rysy umění v jednom jeho momentu — ve „formě“ pojaté ovšem hodně široce — a druhý považovat prakticky za esteticky irelevantní: „Popieranie špecifického umeleckého obsahu a redukovanie celej špecifickosti umenia na formu výrazu značí, že esteticky relevantnou v umení je iba forma, pokiaľ ide o obsah, ten sa zdá byť mimoestetickou kategóriou.“⁹

Burov nyní rozvíjí svou myšlenku o špecifickém obsahu umění dále, spojuje ji s dalšími problémy tzv. „podstaty“ umění a pokouší se také o některé pojmoslovné distinkce (např. mezi „předmětem poznání“ a „předmětem zobrazení“). Mnohé z těchto postupů docházejí k zajímavým výsledkům, tu méně, onde více sporným, ale nelze na druhé straně nepřiznat, že skoro všechny by potřebovaly větší terminologické precisace a valná část kritické analýsy. Začneme u terminologie; tady chybí skoro všude sémantický rozbor výrazů. Zvláště nepřesně užívá Burov termínů „předmět“, „obsah“ a „podstata“ umění. Někde se dokonce zdá, že jde o výrazy více či méně souznačné, což je ovšem nedostatek práce. Burov se nesnaží rozlišit „obsah“ a „předmět“ umění a když ano, tak nanejvýš v tom smyslu, že mu špecifický předmět tvoří blíže neurčený objektivní „základ“ každého uměleckého obsahu; jak si vysvětlit tento „základ“, jež jinde zase figuruje jako „reálný princip“ díla,¹⁰ zůstává neznámo. Podobné významové difuze nijak nepřispívají k pojmové přesnosti. Nejvýznamnější námitka je však jiná; „obsah“ a „předmět“ umění neznamenaají totéž z hlediska ontologického a noetického. Obsahové stránky mohou být uměleckému dílu jediné *inherentní*, ježto jsou složkami jeho struktury; opačný názor vede k absurdnímu tvrzení. Kdyby byl např. „obsah“ namalovaného portrétu tvořen jeho reálným předmětem (tj. modelem), musila by se portretovaná osoba stát fyzickou součástí obrazu. Národně dokládá rozdíl mezi obsahem a předmětem umění slovesné dílo: do toho vstupují předměty — hmotná skutečnost, ale i myšlenky, city a vůbec duševní pochody, ideje atd. — ne s a m y o s o b ě se svou bezprostřední existencí, nýbrž v podobě jazykových významů. Umělecká díla prostě *neobsahují* své předměty. Má-li termín „předmět umění“ vůbec něco ověřitelného označovat, může to být jen třída oněch objektů, jež umělecké dílo v nej-

širším smyslu *znamená*, k nimž odkazuje (ať již označením, zobrazením, symbolisací, přímo nebo nepřímo atp.) a jež existují v podstatě — jakožto předměty — *mimo* dílo. Mohou to být, jak již naznačeno, objekty vnější, hmotné skutečnosti, ale stejně tak dobře i děje a procesy, vztahy a události, reality společenské i psychické, individuální i kolektivní, stejným právem však i objekty fiktivní, fantasijní (umělecký výmysl!). Z čehož plyne, že obě specifčnosti, totiž obsahu a předmětu umění, přijmeme-li je prozatím jako hypotézu, jsou noeticky i existenciálně dvojího rádu, kdežto u Burova tvoří specifčnost předmětu blíže nespecifikovaný „základ“, „princip“ specifčnosti obsahu, respektive obě specifčnosti jsou v jedné rovině. Problematika sama je však ještě svízelnější: neboť z čistě teoretického hlediska není nijak samozřejmé, že se obě specifčnosti navzájem doprovázejí; mohlo by se totiž předpokládat, že i při svébytnosti uměleckého obsahu nemusí ještě existovat zvláštní a autonomní oblast „předmětu“ umění. Tento problém se vynořuje třeba u hudebních děl; o existenci jejich „předmětu“, jež by mohly nějak podat, pochybovali duchové ne ledajací.¹¹

Podobně nepřesné je Burovovo ztotožňování či lépe prolinání „obsahu“ a „podstaty“ umění.¹² Oba pojmy se prostě nekryjí: pojmově patří „podstata“ umění k abstrakcím vyššího stupně, v nichž se již projevuje náš hodnotící postoj; pojem obsahu naproti tomu zobecňuje materiál daleko proměnlivější, tekutější, více empirický. Jednotná „podstata“ umění, když už o ní mluvíme, může být uskutečňována hodně různorodým „obsahem“, do něhož vcházejí věci vysoké i nízké, podstatné i vedlejší — neboť nic lidského není umění cizí. A dále: kryje-li, se „podstata“ umění s jeho obsahem, pak Burov propadá obdobným jednostrannostem jako ti, které právem nebo někde i neprávem kritizuje. Bere totiž část za celek; chce-li „podstata“ umění zůstat podstatou, musí vyrůstat z *totality* uměleckého díla, tedy také plným právem z jeho tvarové struktury. Ta je dokonce u uměleckých artefaktů zdůrazněna a má ve srovnání s jinými lidskými produkty strhnout na sebe zvláštní pozornost. Vedle toho se podstata umění nutně projevuje v reálném fungování, v jeho živém působení i využívání, v jeho specifické praxi, viděné jak ze strany vnímatelů, tak i autorů. Ze samého „obsahu“, byť i sebevíce specifického, ji nevydestilujeme.

Přicházíme nyní k ústřednímu bodu Burovovy koncepce, k jeho vymezení specifického přednětu umění nebo, jak Burov nadneseně říká, *absolutního estetického předmětu*. Sám termín naznačuje, kde bude asi spočívat slabina koncepce. Je dána extrémností posice, jež by se dala charakterisovat jako přebujelá aplikace antropologického principu, jako *extrémní antropomorfnisace* předmětu umění. Neboť specifickým předmětem umění je Burovovi *lidský život, člověk* jako ztělesňovatel nejvyššího a nejdokonalejšího života.¹³ „*Specifickým predmetom umenia je ľudský život, presnejšie — spoločenský človek v živej jednote spoločenského a osobného, v tej jednote, ktorá je mu vlastná objektívnou ľudskou podstatou.*“¹⁴ Společenský člověk se u Burova proměňuje nejen v dominantní kategorii předmětu, ale doslova v absolutní princip. Všechny ostatní mimolidské předměty uměním představované, např. svět přírody a věci námi vyrobených, představují pouhou nesamostatnou výplň bez vlastního estetického významu, ježijí jediná umělecky přípustná funkce spočívá v tom, že „naznačuje“ lidské podstaty: „V umění okrem obrazov ľudského života možno tak alebo onak zobraziť veľké množstvo predmetov a javov okolitého sveta: prírodu živú a neživú (krajinu, hviezdne nebo, rastlinstvo, svet živočíchov), najrozličnejšie predmety bežnej potreby (šaty, domáce náradie, potravu) budovy, stroje atď. atď. Zvlášť široko zachycujú skutočnosť v zmysle tejto mnohopredmetnosti veľké diela rôznych druhov umenia, ktoré obsahujú rozprávanie, dej, udalost (. . .). Avšak nech už by sme vypočítavali čokoľvek a uvideli hocikolko podobných príkladov, nijako to neotrasí pravdou, že sa v týchto dielach odhaľuje obraz ľudského života a všetko ostatné má svoje miesto iba ako nevyhnutné okolie a podmienka tohto života (. . .) a v takom stupni, v akom prispieva k odhaleniu podstaty ľudského života — postáv, ich vzťahov a zážitkov.“¹⁵ Všechny mimolidské věci, vlastnosti a vztahy mají prostě „pomocnou funkci“. Z této these

vyvozuje Burov příslušný závěr: roztrhává totiž předmět umění ve dvě uměle separované části, ve specifický estetický předmět (lidský život) a v nespecifický předmět (všechny předměty, věci a děje ostatní). První předmět (P_{sp}) nyní Burov absolutisuje, a to dokonce tak, že z něho činí specifický předmět „poznání“. Ostatní předměty, jejichž existenci nemůže Burov dosti dobře popřít, jsou zbaveny možnosti být umělecky poznány a stávají se pouhými objekty „zobrazení“ (P_{ob}).¹⁶

Nezbývá než dodat, že celá tato konstrukce je zhola umělá, neverifikovatelná z hlediska noetiky, tím méně pak z hlediska estetické empirie, nechť již jde o zkušenost autorů nebo konsumentů umění. Aby tato vykonstruovanost abstraktního protikladu více vynikla, formulujeme ji ještě jednou ve výraznější podobě: v umění poznáváme „lidské podstaty“, společenského člověka a jeho mezilidské vztahy, lidské charaktery a zážitky (P_{sp}); „podstaty“ zbývajících mimolidských objektů nepoznáváme, neboť pro nás vystupují jako pouhá zobrazení (P_{ob}). Stačí si vzít příklad z malířství, třebaš krajinářství. Namalovaná krajina nefunguje esteticky — aspoň podle Burova — také pro své vlastní kvality, pro své svérázné ustrojení, architektoniku, barevnost atd., nýbrž jen jako nositel různých výrazů, zážitků a nálad.¹⁷ Tím se nejen ruší svébytná hodnota její výtvarnosti, ale malíř-krajinář se vtačuje do paradoxní situace, v níž má „zobrazovat“ vedlejší předmět, aby prý odkryl vlastní objekt, ony „lidské podstaty“. Analogicky by to platilo pro všechny motivy literárních děl, které se zabývají něčím jiným než lidským životem, např. pro deskriptivní motivy v přírodní lyrice atd. Burovova noetická hierarchie mezi „poznáním“ specifického předmětu (P_{sp}) a mezi „zobrazením“ předmětu nespecifického (P_{ob}) prostě neexistuje. Burovův omyl je pochopitelný, ovšem ne přijatelný, podíváme-li se, odkud pramení. Jeho původ je v dogmatické, nedialektické interpretaci rovnice *krásno = lidský život*. Burov usoudil, v jistém ohledu správně, že podstata umění je estetická. Prostřednictvím zmíněné rovnice pak obdržel „specifický“ předmět umění, absolutní estetický předmět. V této absolutnosti je však největší slabina. A není sama; neprovedená delimitace mezi „obsahem“ a „předmětem“ umění způsobuje, že ani Burovův specifický předmět umění není v zásadě pravý předmět z hlediska noetického. Jde spíše o jakousi *konstitutivní ideu* uměleckých děl, o jejich ústřední „mysl“ nebo něco obdobného, tedy v prvé řadě o obsahové momenty,¹⁸ které nemůžeme dosti dobře přenášet ze struktury díla do oblasti vlastních předmětů umění. Tím je Burovova koncepce specifického „předmětu“ umění zasažena v dření; existuje-li tato specifičnost — kterouto otázku tu neřešíme — pak ne jen tam, kde ji vidí Burov.

Nelze se proto divit, že Burovovy názory byly podrobeny kritice, která například ústy Astachovými odmítla Burovovo pojetí a limine. Proč má být člověk považován za absolutní estetický předmět, ptá se Astachov, když výtvarné umění stejným právem zobrazuje člověka, les, pole i mořské vlny? Ajjazovskij, malující po celý život moře, by se nad Burovovým tvrzením jen pousmál.¹⁹ Neznamená to ovšem, že pro umění mají zásadní význam předměty jako pole, moře atd.: tento význam přísluší plným právem člověku. Objevuje se otázka: proč má být specifický předmět umění totožný s „estetickým“ předmětem? V následující pasáži svého článku rozvíjí Astachov názor, že za estetické předměty je třeba považovat ty, které již našly své zpracování v umění. Je jich tolik, kolik jich vůbec bylo znázorněno v celém umění („světovém“, jak říká Astachov). Těchto předmětů je veliké množství a každý z nich zajímá člověka svým způsobem. Z toho Astachov usuzuje, že nelze vůbec mluvit o specifických předmětech umění, jež by podléhaly zvláštnímu estetickému „poznání“ ve smyslu Burovově.²⁰

Poslední Astachovův vývod ovšem není tak samozřejmý, jak by se zdálo. O existenci specifického předmětu by se musil podat důkaz zvlášť, a stejně tak o jeho případné neexistenci.

Jisté oprávnění mají pak následující Astachovovy výtky, které hodnotí formulí „absolut-

ního estetického předmětu“ jako nepodařené napodobování Hegela: Burov nahradil pojem absolutní ideje pojmem člověka jako absolutního estetického předmětu. Protože tento předmět je Burovovi zároveň něčím v podobě ideje, ideálu, dokonalosti, krátce řečeno krásna, stává se specifický předmět umění *krásnem*²¹ a celé řešení končí v bludném kruhu.

Astachovova kritika Burova je naprosto odmítavá; obnažujíc nedostatky Burovova řešení, neuzavírá nadhozený problém. Ten bude musit být rozebraný ještě jednou, precizněji. Tady se nebude moci Burov obcházet; existují ostatně i jiné pokusy o vymezení specifčnosti předmětu umění (v české estetice se tímto problémem zabýval např. Jaroslav Volek). Tedy ještě jednou řečeno: otázka sama není uzavřena a její řešení může ještě dát popud k dalším sporům. Nezapomínejme, že vývoj estetiky se děje také prostřednictvím těchto sporů a diskusí; v nich se totiž obnažuje živé a nové estetické myšlení.

P o z n á m k y

¹ K charakteristice poslední vývojové etapy sovětské estetiky srov. G. Nědošivín, *Itogi i perspektivy razvitija sovětskoj teorii iskusstva*, sborník Voprosy estetiky I, Moskva 1958, hlavně str. 16 a n.; též Oleg Sus, *Rozvoj sovětské estetiky*, Host do domu VI, č. 1, 1959, str. 32 a n. a *Ze současné estetiky*, Filosofický časopis VII, č. 2, 1959, str. 291–292.

² A. I. Burov, *Estetičeskaja suščnost iskusstva*, Moskva 1956; též, *Estetická podstata umenia*, preložil dr. Viktor Kochol, Bratislava 1957 (z tohoto vydání citujeme).

³ Oba termíny „forma“ a „obsah“ nejsou bohužel u Burova přesně definovány, takže si např. autor usnadňuje polemiku se svými protivníky, když počítá třebaš umeleckou obraznost a umelecké „myšlení“ jen k formálním momentům umění.

⁴ Burov, cit. d., str. 278; poslední slova citátu u Burova nepodtržena.

⁵ Srov. kritiku Nědošivína v Burovově knize, cit. d., str. 21 a n.

⁶ Tento názor kritizuje Burov na příkladech vybraných z knihy V. Ždana, *Voprosy mas-těrstva v naučno-populjarnoj kinematografii*, Moskva 1952. Píše ironicky: „Hrniec s vriacou vodou tiež vyjadruje v jedinečnom a konkrétnom zjave prírodný zákon (vrenie vody pri 100 °C, prechod skokom do novej kvality). Ak ho zobrazíme preto, aby sme demonštrovali tento zákon, dostaneme umelecký obraz? Nie, nedostaneme. Umelecká obraznosť sa zrejme nerovná názornosti, predmetnosti vyjadrenia akéhokoľvek obsahu; názornosť a predmetnosť sama osebe, nezávisle od kvality obsahu, ešte nedáva umelecký obraz. Pre umelecký obraz je ešte nevyhnutný umelecký obsah. No práve toto popierajú naši teoretici. Práve z tohto vyplýva podobná vulgarizácia umenia.“ Burov, cit. d., str. 35.

⁷ Např. v článku I. Astachova, *Spornyje voprosy sovremennoj estetiky*, Moskva, 1958, č. 9. str. 209 a n.

⁸ To konstatuje K. S. Davletov v článku *Kvoprosu o zavisimosti specifiki iskusstva ot jego predmeta*, Voprosy filosofii, 1957, č. 5, str. 171. Cituje také Astachov, cit. d., str. 212.

⁹ Burov, cit. d., str. 53.

¹⁰ Burov, cit. d., str. 57: „Na určenie špecifického predmetu je potrebné dokázat, že daný predmet tvorí objektivny základ obsahu každého umeleckého diela, jeho špecifický reálny princíp.“

¹¹ Hostinský např. rozlišoval umění *předmětná*, totiž ta, která zobrazují předměty mimo sebe, a umění *bezpředmětná*, mezi něž počítal hudbu a architekturu: „Proto ani hudba ani architektura nejsou schopny obrazu v pravém slova smyslu, poněvadž není předmětu mimo ně, jež by mohly svými prostředky zobraziti.“ *Otakara Hostinského Esthetika*, napsal Zdeněk Nejedlý, díl I, Všeobecná esthetika, Praha 1921, str. 389. Je nanejvýš zajímavé, že i Burov

odníma architektuře „specifický předmět poznání“ a že ji dokonce vyřazuje z oblasti umění a přičleňuje ji k tzv. *uměním dekorativně-aplikovaným*, nevlastním. Je očividné, jaké potíže činí Burovovi jeho princip „specifického předmětu umění“. Srov. Burov, cit. d., str. 276.

¹² Srov. např. Burov, cit. d., str. 57–58 a jinde.

¹³ Burov, cit. d., str. 132 a n., 274 a n.

¹⁴ Burov, cit. d., str. 132.

¹⁵ Burov, cit. d., str. 58–59.

¹⁶ Burov, cit. d., str. 58 a n., 132–133 a jinde.

¹⁷ Burov, str. 69. Kdyby se názory Burovovy rozebíraly dále, zjistila by se určitá obdoba mezi jeho absolutním estetickým předmětem, tj. lidským životem, a psychologisující teorií estetického vcítění; ta taky antropomorfinuje, na jiném základě ovšem.

¹⁸ K tomu srov. Burov, str. 57 a n., 274 a jinde.

¹⁹ Astachov, cit. d., str. 212.

²⁰ Astachov, tamtéž.

²¹ To zjišťuje Davletov, cit. d., str. 173.

Oleg Sus

