

Sus, Oleg

Rozvoj sovětské estetiky

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1962, vol. 11, iss. F6, pp. [85]-102

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110687>

Access Date: 27. 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.

OLEG SUS

ROZVOJ SOVĚTSKÉ ESTETIKY¹

Že dnešní sovětská estetika prochází plodným vývojovým procesem, o tom svědčí všechna znamení. Prvním z nich je, již sám kvantitativní rozrost prací. Jejich počet rychle stoupá: postačí, když si třeba porovnáme rok 1950 s rokem 1960 — což je rozdíl pouhých desíti let — aby se poznal do očí bijící rozdíl. Estetická a uměnovědná produkce se rozrůstá do širě a to je také dobrý příznak. Publikují se nejen četné knihy a sborníky, ale také menší brožury, neustále se objevují nové a nové články, studie i polemiky, přímo programově se pěstují diskuse. (Z poslední doby např. v měsíčníku „Voprosy literatury“ diskuse pod heslem *Estetika a život*, která započala v listopadu 1960 a pokračovala v letech 1961—1962, ve „Voprosech filosofii“ zase diskuse zaměřená hlavně k polemice s názory zastánců tzv. společenského pojetí estetična, která začala v lednovém čísle ročníku 1961.) Bližší charakteristiku směřování a náplně tohoto rušného údobí, skutečně nové etapy sovětské estetiky ovšem nemůže podat pouhý výčet prací a letmá generalizace tu mnoho ceny nemá. Půjde spíše o to postihnout aspoň v první, rámcové zkratce základní vývojové tendence a některé jejich projevy.

Mluvíme-li o „nové“ etapě sovětské estetiky, je to zajisté určení v jistém smyslu relativní, neboť vývojová kontinuita se neztrácí. Na druhé straně existují nepochybné příznaky toho, že dochází k hlubším kvalitativním změnám, k vývojovým posunům, které začínají mít zjevné vlastnosti příslušející nové historické situaci estetického bádání v SSSR. Jako takový první doklad zde můžeme uvést ono sebeuvědomění estetiků samých, které je nutí zaujmout stanovisko k povaze teoretické práce bezprostředně předcházejícího období: Objeví-li se první, třebaš tápavé a jen rychle nahozené pokusy o *historickou* bilanci sovětské estetiky, doprovázené někdy nadto *kritickou analýzou* směrem dozadu — tedy ke generaci „otců“, dá-li se to tak říci — je nesporné, že se právě touto formou manifestuje vědomí historických rozdílů i posloupností, že si tu razí cestu historická kritika, vědomá si toho, že z dosaženého a svým způsobem specifického vývojového stupně může posuzovat stupně minulé. (Že začátky této „kritiky“ bývají zhusta jednostranné, o tom není třeba pochybovat. A patos prvních kritik se brzo koriguje.) Je proto jistě příznačné, že první svazek sborníku „Voprosy estetiky“ — zahajující celou sérii těchto sborníků a do jisté míry nahrazující estetický čas-

pis — začíná vstupní studií G. Nědošivina „Bilance a perspektivy vývoje sovětské vědy o umění“.² Uvědomění toho, kam kráčí, umožňuje sovětské estetice i zpětný pohled do minulosti, důležitý již proto, že se s ním velice zřídka setkáváme. Neboť dějiny estetiky v SSSR jsou prakticky neprozkoumány, literatura o nich vlastně neexistuje, zjišťuje Nědošivin, a to oprávněně. Proto je třeba věnovat jeho „skice“ větší pozornost, i když je nahozena jen v konturách; mimo jiné také z toho důvodu, že *Voprosy estetiki* okolo sebe soustřeďují také badatele mladší nebo i začínající a přinášejí nová hlediska a nové metody estetického bádání, takže Nědošivina úvodní stať má své hlubší souvislosti.

Dosavadních čtyřicet let sovětské estetiky si Nědošivin rozdělil zatím poměrně provizorně — protože v podstatě jen chronologicky — na čtyři etapy: na *dvacátá léta, třicátá léta*, pak na *dobu války a období poválečné*. Charakteristika těchto etap je přirozeně spíše obecná, nestopuje všude vnitřní vývojovou logiku a dějiny problémů, uchyluje se k chronologii a někde místo kauzálního vysvětlení uvádí vnější motivy. Přesto však obsahuje Nědošivino první a aspoň aproximativní rozčlenění dějin sovětské estetiky řadu zjištění jistě ne nevýznamných.

Počáteční období postavilo před sovětskou estetiku problém zcela základní: totiž požadavek přejít na pozici *marxismu* a ovládnout marxisticko-leninskou metodu. Byl to požadavek zároveň bojový, doprovázející intenzivní usilování o práce nové, zaměřené proti starým, vyšlým z prostředí předrevolučních estetických kádrů, které podléhaly — podle Nědošivina — ve své většině vlivu buržoazních filosofických a uměnovědných koncepcí. Je pak přirozené, že se boj v první řadě vedl na poli uplatnění základních principů historického materialismu v oblasti umění a jeho dějin. V této první etapě oceňuje Nědošivin kladně úlohu teoretických prací A. V. L u n a č a r s k é h o, který přispěl významným podílem při rozvíjení marxistické estetiky v SSSR i při boji proti nemalému vlivu estetiky buržoazní. Zároveň brání Nědošivin Lunačarského před výtkami, jež mu ještě nedávno přisuzovaly estétskou požívačnost, liberalismus a div ne obhajobu měšťáckého pojetí umělecké svobody. Za zmínku stojí bezpochyby i Nědošivina rehabilitace kladných stránek v díle V. M. F r i č e h o, považovaného již obligátně za reprezentanta a přímo za symbol vulgárního sociologismu v uměnovědě. V obecně teoretických pracích Fričeho pronikal sice podle Nědošivina nemarxistický sociologismus, nebo i převažuje (srovnej třeba *Sociologii umění*), ale vedle toho působil Friče také jako praktický činitel sovětské kultury a udělal mnoho cenného při organizování a rozvíjení nové uměnovědy jako čestný vědec-komunista. Friče bojoval za marxismus v literární vědě a uměnovědě, podrobně analyzoval společenské funkce a motivace umění, kritizoval koncepcie buržoazní estetiky. Některé jeho práce zaměřené konkrétně historicky protrhávají schémata vulgárního sociologismu. S plnou historickou spravedlivostí a objektivností je třeba ocenit i činnost jeho žáků, z nichž se dnes mnozí stali vynikajícími vědci.

Ve druhé vývojové etapě sovětské estetiky (léta třicátá) dominuje rozsáhlý boj

za utvrzení *realismu* v umělecké praxi a v estetické teorii. Zároveň se v celé šíři objevuje úkol překonat vulgární sociologii umění. S těmito prvořadými úkoly stojí ovšem ve středu teoretického úsilí rozpracování otázek *socialistického realismu*. Hlavní akcenty se v teorii přesunují do oblasti *gnoseologie* (teorie odrazu!), a to převážnou většinou na poznávací funkce umění a na jeho aktuální styk se skutečností. Tak se podle Nědošivina liší estetická metodologie let třicátých podstatně od metodologických dominant předcházejících let: Rozbory se zabývají především odrazem *reality* v díle, objektivním *obsahem*, smyslem a funkcí díla, nehledají se již jen „třídní ekvivalenty“ různých stylů a směrů, jak to žádaly kánony vulgární sociologie. Nědošivin však nezapomíná ani na některé jednostrannosti tohoto bezesporu pozitivního obratu v sovětské estetice: Zvláště zpočátku se problematika specifičnosti uměleckého tvaru vylučovala stranou; přeceňování objektivní poznávací náplně uměleckých děl vedlo podle Nědošiviny slov k jisté absolutizaci umělecké objektivity — jinými slovy zkoumalo se spíše, jak hluboce, věrně a výrazně se dovede umění zmocnit *vnějšího světa* a jak jej dovede *poznat*, kdežto *subjektivní stránky* umělecké tvorby a jiné její funkce sa zanedbávaly nebo opomíjely. (Nědošivin však zapomíná na subjektivismus a estetický voluntarismus, spjatý s rozrůstáním dogmatických představ v období kultu osobnosti.)

Charakteristika třetí etapy, válečné, je u Nědošivina podána dosti šablonovitě a málo nám říká. (Zde se prozrazuje mechaničnost periodizace pouze chronologické.) Válečné období s sebou přirozeně přineslo zeslabení systematické estetické práce a do popředí více vystoupily agitační, bojovné formy umělecké kritiky. K tomu by bylo záhodno dodat, že již v průběhu třicátých let, zvláště pak v podmínkách takzvaného kultu osobnosti vznikají podmínky pro dezinterpretace a deformace některých pojmů, tak kupříkladu „lidovosti“ nebo „národnosti“ umění, jež se najednou neprávem dostaly na nepatřičná místa v hierarchii estetického pojmosloví. Vytvářela se z nich zhusta měřítka přespříliš rozhodující. Na první plán různých prací z válečných let se dostávají třeba úvahy a polemiky vyvracející názory o provinciálnosti ruského umění atp., práce zaměřené, obecně řečeno, správným směrem, z nichž však vychází nakonec porušení rovnováhy mezi internacionálností umění a mezi jeho momenty specificky národními. V estetické práci pak také začaly působit vlivy úzce pojatého tradicionalismu, zasahujícího zvláště do historické interpretace: Tak se viděl rodokmen sovětské marxistické estetiky neprávem — nehledíme-li k obecně uznávaným klasikům — jen a jen v linii ruské pokrokové estetiky devatenáctého století (Bělinskij, Černyševskij, Dobroljubov) a rozvazovalo se nebo i zpřetrhávalo ústrojné spojení estetiky ruské a sovětské s estetickým myšlením evropským.

Poválečná perioda sovětské estetiky a uměnovědy se v Nědošivinově výkladu vyznačuje *složitostí* i určitou vnitřní *rozporností*. Teoretická práce překonává úžiny válečného období, znovu se rozvíjí do širě a dosahuje nových stupňů.

Nědošivin to dokládá hlavně hlubším zkonkretizováním historických rozborů umění a ovšem v první řadě přece již jen relativně citlivějším zájmem o problémy *umělecké specifčnosti* a vůbec estetického vztahu člověka k celku skutečnosti. Toto zaměření si musilo vybojovat cestu, protože působily překážky a ještě nepřekonané vlivy více nebo méně jednostranných aspektů (ať již abstraktně gnoseologických nebo sociologizujících). V druhé polovině čtyřicátých let totiž zvlášť negativně zapůsobily důsledky kultu osobnosti spojené s dogmatismem v teorii, s nesamostatností estetického myšlení, spokojujícího se často jen komentáři k textům a ztrácejícího přitom dotyk s materiálem živého umění.

V padesátých letech — především v jejich druhé půli — dochází k postupnému překonávání těchto nedostatků, dohání se „opozdění“ estetiky, což se navenek projevuje již v tom, že se objevují celé komplexy problémů předtím málo zpracovávaných nebo prostě ignorovaných. Materiál se rozšiřuje, ve vlastním předmětu estetiky se odstraňují úzce vymezené, do jisté míry strnulé hranice; estetika jako by expandovala do nových, avšak vpravdě jen znovuobjevených oblastí. Metody a techniky zkoumání začínají opouštět dřívější šablony, jsou teď poučenější, pružnější, citlivější a dialektičtější, i když přežitky abstraktního teoretizování nebo plochého empirismu mají i nadále své kořeny i kořínky. Práce nad základními kategoriemi a problémovými okruhy trvají a prohlubují se (srovnej kupříkladu otázky socialistického realismu, realismu, stranickosti, ideovosti), ale zároveň narůstá možnost i nutnost nového zpracování a nové analýzy celých skupin dalších problémů, kategorií, pojmů. Zvláště se to týká *specifčnosti* estetická i umění, postžení povahy estetických vztahů člověka k realitě, existence estetická v *životě a praxi*, svébytnosti uměleckého tvůrčího procesu i procesu recipování uměleckého díla, pojetí estetických hodnot i otázek vkusových a v neposlední řadě klasického již pojmu *krásna* a vůbec všech tzv. estetických kategorií.

Dodejme jen, že se na pořad dne dostala přirozeně i jiná, důležitá problematika, jejímž prostřednictvím se sbližuje současná sovětská estetika například s dosud hodně opomíjenou *psychologií* umění (případně s fyziologií) a vůbec s tím, co se obvykle a nepřilíh přese nazývá *subjektivní stránkou umění*, to jest uměleckého tvoření a vnímání, obecně pak všech estetických postojů. Začínají se — zatím nerovnoměrně — zkoumat otázky estetických emocí, jejich povahy a funkce, problémy obrazotvornosti a uměleckého výmyslu, vůbec všech stránek tvůrčího procesu, od momentů smyslových až po intelektuální. Staré a mnohdy zanedbávané estetické pojmy s úctyhodnou minulostí se objevují na denním světle a vyžadují nový rozbor, nová hlediska: patří sem mimo jiné tzv. estetické osvojování, estetický soud, estetické vnímání a hodnocení, estetický zážitek a požitek, estetická libost. K mnohým z těchto pojmů a problémů se pak zaměřují i práce publikované v jednotlivých svazcích sborníku *Voprosy estetiki*³ — který tedy může — i když ovšem nevyčerpává vše — reprezentovat v jistém smyslu značnou část nového myšlenkového proudění v dnešní sovětské estetice.

Proto také nepřekvapuje, že to byl právě první díl *Voprosů estetiky*, který přinesl ostrou a zásadní kritiku předcházející poválečné desítileté etapy sovětské estetiky z pera V. T a s a l o v a, kritiku vyhoceně jednostrannou a proto i schematizující, ale příznačnou i cennou právě pro tuto jednostrannost, z níž lze doopravdy usuzovat na zdravé střetání koncepcí, na posuny generační a nakonec i na některé rysy nového nástupu, vlastní jemu samému, tvořící jeho vnitřní charakter.⁴ (Zdůrazňujeme však, že jen o *některé* rysy, neboť Tasalov zajisté nemůže představovat celou sovětskou estetiku, jež se právě dnes bohatě diferencuje a v níž se polemicky střetávají jednotlivé názory i celé „školy“. Ostatně sama Tasalova kritika nebylo přivítána jednohlasně a byly odmítnuty její extrémní konsekvence.)

Jak tedy Tasalov charakterizuje roku 1958 deset poválečných let v rozvoji sovětské estetiky (1945—1955)? Kriticky, přičemž patos jeho kritiky se arci ani nepokouší o hlubší rozlišení, neboť se staví proti bezprostřední minulosti globálně a její nedostatky i chyby zobecňuje tak, že z nich vlastně činí základní obsah uplynulého období estetické práce. Takové negující zobecnění musí ovšem vyústit v jisté zjednodušení, pročež byl Tasalov hned po vyjití prvního svazku sborníku *Voprosy estetiky* podroben kritice,⁵ o níž tu již byla zmínka. Tasalovova koncepce má však své racionální jádro — což je třeba vzít v úvahu, neboť má také bezpochyby své určité oprávnění. Tasalovovy základní výtky formulované na adresu poválečné estetiky můžeme shrnout asi takto: Nezkoumaly se v prvé řadě specifické rysy předmětu estetiky, nýbrž naopak rysy *společné*, které spojují estetický objekt s příbuznými jevy. K umění se podle Tasalova přistupovalo tak, že se jeho znaky porovnávaly nebo i ztotožňovaly se znaky jiných oblastí společenských jevů — vědy, politiky, třídních bojů, morálky atd. „Všeobecná zásada marxistického přístupu k umeniu, predpokladajúca jeho skúmanie v nerozlučnej súvislosti s ideologickými úlohami spoločenského vývoja, bola v prácach o estetike často jedinou zásadou, na ktorú sa obmedzovali autori pri vysvetľovaní podstaty a spoločenskej funkcie umenia.“⁶ Tasalov neváhá použít výmluvných barev při líčení této situace; tak vidí nízkou kvalitu mnoha estetických prací za posledních deset let v ignorování — „až katastrofálním“ — estetické podstaty umění, v tom, že se prostě opomíjela jeho *estetická specifickosť*: „To hlavné, skúmanie špecificky *estetickéj* povahy umenia, to chýbalo. Zvláštnym spôsobom sa otázka umenia nástojčivo preraďovala do rozličných oblastí . . . neumenia, a odpoveď na ňu sa získavala zo všetkého možného, len odtiaľ nie, odkiaľ sa jedine mohla získať, z povahy *estetického osvojenia si* skutočnosti človekom. Výsledkom bolo, že čitateľ, keď prečítal článok alebo knihu o podstate umenia, v ktorej všetko bolo »akoby správne«, dosť často na konci zistil, že znovu, ako keď začal čítať, stojí pred otázkou: čo je to vlastne umenie, v čom je jeho vlastná, ničím nenahraditeľná špecifickosť a aké je jeho určenie?“⁷

Maximální důraz na „*svěbytnosť*“ umění příznačný pro Tasalova — a nejen

pro něho — má svá nebezpečí, zřejmě zvláště tam, kde by snad mohl přeruštat v názory o čisté autonomnosti uměleckého díla, kde je chce mít jen a jen „sui generis“ a kde je míní vysvětlovat z něho samého. Že si toho byl Tasalov vědom, o tom svědčí jeho korektura „specifičnosti“, oné estetické specifičnosti, která hrozí přebujením. Je to však jen korektura na okraj, nerozvedená a abstraktní, jaksi oportunní. Tasalov totiž najednou zjišťuje, že v té „staré“ definici, můžeme-li se tak vyjádřit, jednoduše sčítající obecné znaky umění, je přece jen něco z jeho *skutečné povahy*.⁸ Toto konstatování pak dále nerozvádí, ač by jej snad mohlo přivést k dialektice obecného (jinými slovy: obecných rysů) a zvláštního (tj. specifického) v definici estetická vůbec a umění zvláště.

Naproti tomu Tasalov jistě vystihuje jeden z významných znaků nové etapy sovětské estetiky, když mluví — právem — o zákonitosti a vrcholné aktuálnosti jejího obratu k analýze estetické zákonitosti umělecké tvorby, k analýze, umožňující zároveň překonat vulgarizátorské tendence. Otázky, které v souvislosti s tím Tasalov formuje, postihují bezpochyby symptomatické rysy současného estetického bádání v SSSR: V čem spočívá podstata estetická? Jaké znaky vytvářejí jeho specifický obsah, jaký smysl mají výrazy „estetický požitek“, „estetická tvorba“ atd.? Co je to vlastně onen způsob estetického osvojování reality člověkem?⁹ V kladení těchto otázek a v pokusech o odpovědi na ně se Tasalov necítí osamocen a může právem poukázat na úsilí celé skupiny sovětských estetiků, kteří se zaměřují ke konkrétnějšímu řešení otázek estetické specifičnosti umělecké tvorby. Uvádí kupříkladu jména a práce A. I. Bur o v a, L. N. S t o l o v i č e, V. V. V a n s l o v a aj.,¹⁰ v podstatě tedy autory, zastávající tak nebo onak hledisko tzv. společenského pojetí estetická, o němž se ještě zmíníme.

Kritické zhodnocení minulé vývojové etapy nestačí ovšem samo charakterizovat současný stav sovětské estetiky (nehledíc již k jednostranným aspektům některých teoretiků), třebas je v mnohém příznačné. K postižení základních tendencí bude třeba použít obecnějších hledisek, zvláště metodologických. Pomoci tu může třebas výměr vývojových tendencí ve vědě (formulovaný u nás slovenským logikem Vojtechem Filkornem), hlavně dvou tzv. *metodologických direktiv*, ražených sice pro vědecký vývoj vůbec, ale sohopných aplikace.¹¹ Obě „direktivy“ mohou být sice chápány spíše jako formální specifikace — jde v nich o *způsoby* zkoumání — ale přihlédneme-li zároveň k příslušné obsahové náplni vědecké práce, dostaneme celistvější, konkrétní obraz.

V dnešní sovětské estetice bychom našli obě dvě Filkornovy „direktivy“ vedle sebe i vzájemně propleteny. Musily se totiž řešit některé málo zpracované nebo opomíjené problémy z minulého období a bylo zároveň nutno přistoupit k úkolům novým — to po jedné stránce; po stránce druhé znamená spolupráce vyhraňujících se metod diferenčních i integračních normalizací vědeckého bádání v estetice, jeho oprávněnou plnost i rozrůzněnost, prostě a jednoduše jeho zdravou dynamiku.

Přístupme k věci: první „direktivu“ vyjadřuje podle Vojtecha Filkorna potřeba rozlišování, *diferenciace*, při níž se hledají a zkoumají nové oblasti — nebo, dodejme, oblasti dosud přezírané, vlastně „staronové“ — nové vlastnosti, vztahy, funkce. K této diferenciaci, oprávněně i nutné z hlediska vývojových potřeb vědecké estetiky, patří v první řadě bohatě se vzdávající úsilí sovětských teoretiků o postižení podstaty estetična neboli Tasalovovými slovy „obrat“ k rozboru estetické zákonitosti umění. Není proto divu, že zde diferenciaci vyústuje až v detailní analýzu estetických kategorií, předtím prakticky zanedbaných; Jurij Borev jim dokonce věnoval dvě knihy a dvěma z kategorií samostatné, monografické práce — o komičnu a tragičnu.¹²

Vraťme se však k obecné povaze estetična; k němu se totiž soustřeďuje práce celé řady sovětských estetiků a uměnovědců, takže lze oprávněně prohlásit, že nastolení této problematiky vytváří přímo jeden z nejdůležitějších charakteristických rysů dnešní sovětské estetiky. Navíc o tom přesvědčuje dlouhá diskuse, střetávání vyhraňujících se názorů, můžeme snad přímo říci „škol“ nebo raději koncepcí. Bývají, ne zcela přesně, označovány termíny „*společenské*“ a „*přírodní*“ pojetí estetična. V poslední době se pokusil obnažit pravé jádro sporu Jurij Borev, sám stoupenec „*společenské*“ koncepce. Dodejme jen, že v polemickém příspěvku, který si však uvědomuje slabiny obou hledisek, i vlastního, a který zavádí do diskuse střizlivější tón, neboť ji chce zbavit zbytečných výstřelků, přepjatých sumárních ortelů z jedné i z druhé strany.¹³ Borev prohlašuje, že ani on ani teoretikové zastávající obdobné názory nikdy nepopírali existenci krásna v přírodě a tím méně objektivnost estetična.¹⁴ Zásadní názorové rozpory mezi oběma stranami se naopak objevují v přístupu k této objektivnosti: jedni vidí její původ i základ ve *společenských danostech* — řečeno co nejobecněji —, druzí naopak v „*přírodě*“ nebo lépe ve *struktuře materiálního světa*. První koncepce je hojně zastoupena a rozpracována v systematických pracích knižních i v detailnějších studiích; má také poměrně širokou publicitu, vešla ve známost. Stojí za ní jména nelecjaká. Budiž jmenován například L. N. Stolovič, jeden z „pionýrů“, V. V. Vanslov, Ju. B. Borev, v jistých souvislostech i A. I. Burov jako nepřímý iniciátor (srov. teorii o lidském životě jakožto specifickém estetickém předmětu), L. N. Pažitnov, V. Tasalov aj.¹⁵

Jak nyní vypadá „sociální“ pojetí estetična, a to aspoň v kostce? Jeho přivrženec spojuje v podstatě přesvědčení o objektivnosti a společenské povaze estetična; bez toho si nedovedou představit jeho vlastní podstatu. Akcenty kladené na obě uvedené stránky se pak mění od estetika k estetikovi. Obecně a dosti povšechně řečeno převládá komponenta *sociální*, s jejím inherentním subjektivním momentem, tj. s estetickým vztahem konkrétního společenského člověka k realitě jej obklopující. Ale i tak mohou a nakonec musí vznikat i ve „*společenské*“ interpretaci estetična vnitřní napětí a třecí plochy mezi oběma určeními, mezi oběma existenciálními mody. Evidentní je to třeba tam, kde vedle sebe stojí zdů-

razněná *společenská* podstata estetična a zároveň — explicitě — jeho definice jakožto specifické *objektivní* vlastnosti, která přísluší *skutečnosti samé*, přímo „materiálně“ (kupř. u Vanslova). Úvedená koncepce je tedy daleka toho, aby odpověděla naprosto jednoznačně a definitivně na kardinální otázku po specifičnosti estetického předmětu, a sama obsahuje i jistá místa nedořešená, ba přímo sporná, kam ovšem zaměřuje své kritické zbraně druhá teorie, „přírodní“, a ovšem i jiní kritikové. Zvláštní potíže v pracích některých zastánců „sociální“ podstata estetična vyvolává právě pojem „estetických kvalit“, případně „vlastností“, bezpochyby víceznačný, zaviňující mnohá nedorozumění, protikladné interpretace a doslova provokující ke kritice.¹⁶

Primát ve vytvoření systematické teorie „estetických vlastností“ má Stolovič, a to ve svých pracích z let 1955 a 1956. Už u něho se jedním dechem mluví o „estetických vlastnostech *skutečnosti*“ (pojem „skutečnost“ tu budiž podtržen) — a o „společenské podstatě“ estetična. Leč právě poměr mezi těmito momenty stává se problémem, také sama definice „vlastností“ i „společenskosti“.

„Sociální“ koncepce popírá existenci jakékoli absolutní krásy „an und für sich“, nechce vulgárně ztotožňovat vlastnosti přírody a vůbec hmotného světa s estetickými funkcemi. Tak estetično nepředstavuje podle Boreva přírodní anebo nějakou přirozenou vlastnost předmětu,¹⁷ není prostě hmotnému objektu inherentní jako primární kvalita, není to něco, co po gnoseologické stránce stojí na stejné rovině jako vlastnosti řekněme fyzikální nebo chemické atp. Tento kritický, negující patos má jistě svá silná místa a je v podstatě oprávněn. I pozitivní postuláty samy mají své racionální jádro, zvláště tam, kde záměrně počítají s aktivitou a produktivitou společenského subjektu při genezi, recipování a chápání estetické skutečnosti, kde se tedy pokoušejí po svém řešit zajisté ne jednoduchou, nýbrž složitou otázku vzájemného *dialektického vztahu subjektu a objektu*. V tom lze obecně spatřovat kladnou stránku celé koncepce, provázenou však současně neoddisputovatelnými jednostrannostmi, vyúsťujícími v rozličná porušování a zkřivování právě oné dialektické vazby, již se mělo dosáhnout — leckde kupříkladu v zjevném přichýlení k subjektivnímu faktoru estetična (srov. „estetické osvojování“, „zlidšťování“, „oduchovňování“) a nakonec k tendencím chtě nechtě silně antropologizujícím.

Relativně nejelegantnější formulí estetična v podobě oněch „estetických vlastností“ podal jeden z předních zástupců a tvůrců „sociální“ koncepce, L. N. Stolovič, když se pokusil sjednotit estetično jako *sociální* fakt s jeho lpěním na konkrétním jevu, předmětu, tedy s tím, co Stolovič považuje za svébytnou vlastnost předmětů a jevů *vnějšího* světa. Formule sama si však musila vypomoci v této obtížně situaci nezdůvodněnou konstrukcí, která koneckonců odsoudila jakýkoli hmotný substrát estetična — předpoklad materialistické estetiky vůbec — do role pouhé „*formy*“, kdežto lidské náplni („sociálnosti“) přisoudila privilegovanou kvalitu *obsahovou*. Nejde jen o to, že zde Stolovič bez důkazu a ověření

aplikoval dvojici kategorií „obsah — forma“ — již se ostatně tolikrát zneužívalo —, ale že vytvořil vlastně pseudořešení. Pseudořešení tam, kde chtěje vysvětlit objektivnost estetická podmíněnou jeho předmětným ustrojením, našel v ní pouhou „formu“ vlastností předmětů. Neboli „estetické vlastnosti“ jsou z tohoto hlediska „objektivní“ — mimo jiné — proto, „že jsou svou formou vlastnostmi předmětů a jevů vnějšího světa, který existuje nezávisle na lidském vědomí.“¹⁸ „Forma“ estetické vlastnosti tvoří podle Stoloviče určitý souhrn *smyslově vnímaných* kvalit mechanických, fyzikálních, chemických, někdy i biologických atd., skládá se tudíž jakoby z „atomů“ přírodní látky. A ovšem hmotné, přírodní vlastnosti samy o sobě neznamenají automaticky, vždy a všude, vlastnosti estetické — to Stolovič uznává.¹⁹ Jenomže, co je to teď vlastně ona „forma“ estetických vlastností? Není to v poslední instanci jen vnější, *sekundární* forma, tedy pseudoforma, cosi v podobě slupky nebo nádoby, již Stolovič přiznává materiálnost, smyslovou vnímatelnost a existenci na lidském vědomí nezávislou?²⁰ Pak se ovšem tato pseudoforma volky nevolky musí osamostatnit: Podle své definice se ztotožňuje s objektivní existencí hmoty, měla by tedy být autonomní, bez souvislosti s konkrétními danostmi historicko-společenskými; a mohla — vlastně: musí — existovat *před* vznikem společnosti a člověka vůbec. A tak jsme najednou před svéráznou modifikací onoho paradoxu, který právě „společenská“ koncepce neustává vytykat zjednodušujícím náhledům o pouhé „přírodní“ povaze estetická: vulgární názor vidí totiž estetická doslova jako jistou materiální vlastnost objektu nebo je, jsa již více poučen, všelijak odvozuje z těchto vlastností. „Objektivnost“ estetická je tu tak nebo onak absolutní a estetický subjekt je vyřazen z fungování, neboli domyšleno do důsledků mělo by kupříkladu existovat krásno mimo člověka, před ním i po něm. Vulgární materialismus zde prostě likviduje společenskou dialektiku. Stolovič ji znovu dosazuje s velkou vervou v platnost, a to z jedné strany poměrně úspěšně, z druhé však splácí asi nechtěně daň názorům, které sám kritizuje: z estetická se mu odštěpuje vnější „forma“, pro níž zachraňuje onu tradiční bezprostřední materiálnost. (Ostatně samo Stolovičovo pojetí „foriny“ nevyhovuje, neboť ji prakticky ztotožňuje pouze se smyslovými danostmi, což je názor dnes již překonaný.) Jinak řečeno: „formu“ estetických vlastností má Stolovič *bez* člověka — to je jedna jejich „objektivnost“ — zato jejich „obsah“ považuje výhradně za *lidský*, společenský, historický — což je druhá motivace objektivnosti estetická.

Dialektickou jednotu mezi hmotnou formou a společenským, lidským obsahem tedy Stolovič pouze teoreticky nastolil, postuloval, ale nemohl realizovat. (Tady je vůbec jedna ze slabin celé „sociální“ koncepce.) Spolu se stejně nebo obdobně smýšlejícími sovětskými teoretiky však zdůraznil a rozvedl zásadní myšlenku o bytostné „humanizaci“ estetická, v němž dochází k sedimentaci, krystalizaci obsahů vyjadřujících lidské společenské vztahy, zasazené do procesu společensko-historické praxe. Toto „*zlidšťování*“ estetická jakožto jeho podstatný

znak zároveň likviduje nejrůznější přežitky názorů spatřujících v estetickém objektu mrtvou pasivní danost, která je nějak sama od sebe a ze sebe předurčena k tomu, aby ji subjekt vnímal, chápal a hodnotil jako estetickou. Že však tato likvidace estetické „nazíravosti“ nebyla u Stoloviče (i u jiných) důsledná, o tom svědčí potíže s teorií tzv. estetických vlastností skutečnosti, již jsme se dotkli. Není proto divu, že slabá místa „společenské“ koncepce estetična jsou vydána všanc kritikám a útokům z řad jiných sovětských estetiků a filosofů.

Jděme však dále: lze totiž uvést další doklady diferenciacie estetiky, tohoto nezbytného vydělování a specifikování témat, problémů a v souvislosti s tím přirozeně i metod. Před estetikou již nestojí nerozlišené umění jako více méně abstraktní pomysl bez konkretizace, ale jeho proudy a směry — stačí uvést podnětnou Dněprovovu knihu o realismu atd.²¹ — nebo jeho druhy, což dokládá třeba práce Kožinova.²² Samo estetické bádání si přestává libovat v starém povšechném shrnování a věnuje dílčím problémům, kategoriím i pojmům samostatné práce, větší i menší, leckdy monografické: tak jenom namátkou uvádíme otázky uměleckého obrazu, vztahu etických a estetických momentů, stále aktuální problém předmětu estetiky, estetické výchovy atp.²³ Ukazuje se naléhavá nutnost rozpracovat *metodologické* problémy a spolu s tím rozlišit, znovuoživit nebo vybudovat specifické metody zkoumání. Sem se například zaměřuje studie Borise Mejlacha, pokoušející se narysovat úkoly, metodu a předmět specifické psychologie uměleckého tvoření a kniha Kovalevova o psychologii literární tvorby.²⁴ Diferenciacie metod není ovšem samoúčelná a nemá nijak vést k roztržitému, k atomizaci estetické a uměnovědné práce. Velmi dobře to vidí sám Mejlach: mluví sice o literární vědě, ale jeho slova mohou docela dobře platit i o estetice. Výboje vědy podle něho spočívají v mnohém na spolupráci několika vědních oborů, na prolínání hranic mezi vědami. Literární věda musí překonat svou jistou osamocenost, rozšířit a prohloubit spolupráci s vědními odvětvími „vzdálenými“ i „příbuznými“, navázat kontakt s filosofií, lingvistikou, psychologií atd. Něco podobného by se dalo říci i o estetice.

Tendence pokročit od abstraktních tezí a postulátů ke specifikaci pomáhá zároveň odstraňovat určitou statičnost obecné estetiky, která se s oblibou stavěla jako logická konstrukce, přičemž se sice správné heslo o jednotě logické a historické metody hojně citovalo, ale minimálně uplatňovalo. Potřeba *historismu* svědčí nejen o specifikaci, o zkonkrétnění estetické metodologie, ale zároveň o úsilí spojit diachronii se synchronií, statiku s dynamikou, tedy o souběžné tendenci scelující, *integrující*. Nelze v estetice pracovat a ignorovat přitom zásady vědeckého historismu. Takové je poučení, které vyplynulo nejen z velké diskuse o realismu, ale i z dnešních estetických diskusí, ať již ve „Voprosech literatury“ nebo ve „Voprosech filosofii“. Historismus se pak může prosazovat zhruba řečeno dvojí cestou: buď bezprostředně nebo zprostředkovaně. Přímý jeho výraz najdeme v *dějinách estetiky*; ty vytvářejí relativně samostatnou součást obecné este-

tiky a lze jen uvítat, že se k nim začíná obracet pozornost sovětských vědců. Specializace směrem k dějepisu estetického myšlení je nutná, protože má zároveň širší poslání: je s to překlenout do značné míry mezery mezi teorií a historií, dosti citelné v starších pracích a existující ještě dnes. Bez dějin estetických teorií — a tím bez dějin pojmů, kategorií, metody, systémů — není vlastně skutečná a ucelená teorie možná. Historická zkušenost nám nejen umožňuje sledovat vznik a funkci jednotlivých učeních, ale ukazuje také reálné dobové zakořenění estetiky, její svazky s praxí, s myšlením, s estetickým citěním a s vkusem, s uměleckou tvorbou, s životními potřebami člověka i společnosti. Historická retrospektiva obnažuje staré významy estetických pojmů, definic a teorémů; hlouběji je chápeme, rozeznáváme jejich zastaralou, zmizelou náplň i jistá racionální jádra, která mohou být dalším vývojem vstřebána a zpracována. Bez tohoto poučení z dějin estetiky se může docela dobře stát, že budeme do určité míry „slepi“ vůči jejím poznatkům, načež začneme objevovat zcela zbytečně dávno objevené nebo opakovat staré chyby kdysi již napravené — anebo se budeme musit všemu učit vlastně od počátku, jako kdyby neexistovala žádná dějinná kontinuita, žádné poučení z dějin. Třeba přiznat, že v SSSR byla historie estetiky po delší dobu zanedbávána. Tento nedostatek se nyní rychle odstraňuje. A třeba i za cenu toho, že se publikují materiály zahraniční. Tak v roce 1957 vyšel ruský překlad Radevovy americké antologie o moderní západní estetice, v roce 1960 další překlad obširných dějin estetiky, také amerických, které napsala K. E. Gilbertová s H. Kuhnem.²⁵ Úspěšně se začíná rozvíjet vlastní dějepisná práce, i když je teprve v začátcích. Vyšel například menší sborník „Z dějin estetického myšlení“, nárys dějin estetiky obsahují „Základy marxisticko-leninské estetiky“, do rozboru současné buržoazní estetiky se pustil v rozsáhlejší práci A. Jegorov, abstraktní umění a jeho estetiku kritizoval S. Možňagun²⁶ atd.

Uplatnění zásad vědeckého historismu se přirozeně neděje jen přímo, prostřednictvím vlastní historie estetiky, ale také zprostředkovaně, tj. (formuluje-li se to jinak) ne již specializovaným způsobem, ale postupem, který sjednocuje rozestup mezi částmi estetické teorie a vnáší historismus — neoddělitelnou složkou dialektické metody i v estetice — *dosníť* do teorie.

Tady se zvláště zřetelně objevuje zmíněný již zásah nové vývojové tendence estetiky, oné druhé metodologické „direktivy“, totiž impuls sjednocovací, *syntetizující* a *systematizující*. Objevují se vnitřní vztahy, podmíněnosti a souvislosti mezi jednotlivými zkoumanými oblastmi, a ty jsou sjednocovány. Integrace ruší izolaci, dialekticky ovšem, neboť neničí výsledky specializovaných výzkumů, nýbrž je uvádí v širší celky, jaksi je v nich rozpouští. Také toto sjednocování je pro dnešní situaci sovětské estetiky přímo typické a svědčí o jejím nepochybném pokroku. Vraťme se pro příklad k uvedenému „zprostředkovanému“ historismu. Jaká funkce se mu připisuje? Právě ona syntetizující, nezbytná pro dialektiku vědeckého poznání. Vždyť dokonce v tomto typu historismu — tedy ne snad jen v pěsto-

vání vlastních dějin — vidí někteří magistralu sovětské estetiky: nelze určit předmět estetického vztahu člověka k realitě, neobjasní-li se hlavní etapy historického vývoje umění a uměleckého vědomí lidstva. Korektura sklonu k abstraktnosti, schematizování a k scholastickému zjednodušování je spatřována právě v tom, že se estetika věnuje zkoumání historických zákonitostí estetického vědomí, jeho obsahu, forem i složitých spojů s životem. Nasytit estetiku hlubokým historismem, chtít od teoretika estetický cit pro umění a speciální znalosti aspoň z jednoho uměleckého oboru — zhruba takový je Elsbergův program, kterým se zároveň obrací — ovšem necitlivě, s hrubou podezíravostí — proti tzv. scholastickým koncepcím (mimo jiné proti teorii „estetických vlastností“ u Stoloviče, Vanslova, Boreva aj.).²⁷ V tomto úsilí o historismus není Elsberg sám; stačí uvést jako další doklad vystoupení Borevovo, který také zvedl „prapor historismu“. Není třeba ani připomínat, že i Borev chce aplikací historismu na estetiku překonat jednostrannosti a neduhy, pramenící z přebujelého zdůrazňování jedné metody, jednoho postupu, z čehož vznikají tak příznačné hypertrofie. Sám Borev se obrátil proti dvěma z nich, o nichž mluvila diskuse ve „Voprosech literatury“: proti estetickému „*akademismu*“ a proti „*empirismu*“, vzájemně si konkurujícím. „*Akademismus*“ se uchyluje ke kabinetním metodám, jeho abstrakce ztrácejí spojení s živým uměním, s potřebami kritiky a současnosti vůbec; „*empirická*“ estetika se zase vyžívá v ilustrátorství, angažuje se, ale zhusta s malou myslitelskou schopností, a místo konkrétního sepětí s uměleckou praxí nabízí citování příkladů teoreticky nerozebraných. Historismus je podle Boreva cestou k překonání obou těchto jednostranností, neboť spíná v jednotu teorii s praxí; toto spojení se pořád vyhlašuje, leč málo uskutečňuje. Historismus totiž představuje — aspoň podle Boreva — prostředek slučující teoretické myšlení obecné estetiky s rozborem jednotlivých konkrétních faktů, hlavně uměleckých. A nejen to: Borev v něm vidí dokonce cestu ke skutečné a ne konjunkturální *aktualizaci* estetiky (tady a jinde se shoduje s Elsbergem). Estetika musí být historismem přímo prostoupena, chce-li se stát moderní vědou, dosahující úrovně jiných oblastí lidského poznání. Historické hledisko neustále proniká do nových a nových vědních oborů, a to přímo před našima očima; vědy, které ještě včera nebyly s to představit si svůj předmět jako něco vyvíjejícího se v čase, stávají se dnes historickými. Jak je tomu nyní s estetikou, například s jejím vztahem k umění? V této souvislosti vymezuje Borev estetický historismus takto: Pochopit umění a odkrýt jeho vývojové zákonitosti nám umožní jedině dialektický přístup k němu, když současný stav umění a jeho zákonitosti budou pojaty jako *vznikající, tvořící se, historicky zrozené*, a budoucí situace umění jako *právě vznikající, tvořící se, v dějinách se rodící*. Tak by se dala v hodně zjednodušené zkratce podat obecná zásada borevovského historismu.²⁸

Potíže, jako vždycky, jsou s konkrétním uskutečňováním této krásné zásady v estetice. Celý princip historismu musí z estetiky organicky vyrůstat a musí

dbát svébytnosti její metody a jejího předmětu. Byly by kupříkladu zcela pochybné pokusy, které by jednotlivé partie obecné estetiky bez ladu a skladu „prosolovaly“, prokládaly historickými pasážemi — ať již z dějin estetiky nebo z dějin umění. Byl by to neplodný eklekticismus a nepodařená napodobenina historismu. Neboť nejde o to zrušit estetiku jako samostatnou teoretickou disciplínu, používající logických forem a metod poznání. Pravdou starou, známou a stále opakovanou je zjištění, že „logické“ — třeba ve formě pojmu, kategorie, zákona — je zvláštní, „opravený“ odraz historického, který zobecňuje a syntetizuje nejdůležitější, nejpodstatnější rysy určitého dějinného procesu, očišťuje jej od náhodností, zbavuje podružných detailů, zákrutů chronologie. „Nadčasovost“, „ahistoričnost“ tohoto způsobu poznání je tedy jen zdánlivá; i v něm se totiž zachovává svérázná jednota logického a historického, pojmu a dějin, které tu ovšem nevystupují zjevně, nějak „dějepisně“, navenek.

Syntetizující úsilí sovětské estetiky pak přirozeně vrcholí tam, kde se začíná budovat marxisticko-leninská estetika jako *system*. Za první takové vyvrcholení plodného ruchu v práci sovětských estetiků a teoretiků umění lze pokládat velkou kolektivní práci *Osnovy marksistsko-leninskoj estetiki*, které byly také přeloženy do češtiny. Bude jistě hodně příležitostí podrobit toto důležité dílo bližšímu posouzení a zhodnotit jeho přínosy a problematiku. Na tomto místě bychom chtěli zdůraznit jenom to, že se v *Základech* uskutečňuje právě jeden z příznačných hybných popudů současné sovětské estetiky — sjednocující tendence — a to způsobem, jež nelze přehlédnout nebo podcenit. Syntéza tu totiž kulminuje a objevuje se v podobě *systemu*. K němu konec konců vnitřní vývojová logika estetické práce v SSSR směřovala. Květoslav Chvatík ve své recenzi *Základů* shrnuje jejich přínos k systematickému vybudování marxisticko-leninské estetiky takto: „Největší předností práce je právě tato systematicčnost, úsilí o nalezení vnitřní jednoty a celistvosti marxistického pojetí umění, o položení základů k ucelenému, logicky uspořádanému výkladu všech významných otázek estetiky jako vědy. Přitom je estetika chápána důsledně jako součást marxistického světového názoru, jako výraz komunistické budoucnosti lidstva.“²⁹ Není zajisté zapotřebí příliš rozvádět nutnost systematické, vnitřně sjednocené a logicky utříděné výstavby každé vědecké disciplíny. Všechny práce přípravné, monografické, problémové a vůbec dílčí musí být nakonec sjednoceny, musí prokázat svou organickou celistvost, své zakotvení v pojmoslovném a metodologickém systému. Což platí přirozeně i pro estetiku marxistickou; a snad o to více, že se po dlouhá léta nemohla vykázat skutečně reprezentativní prací systematicky vybudovanou a že se v ní porůznu objevovala i silná nechuť k „systemům“, kterými se zdiskreditovala stará estetika předmarxistická a vůbec buržoazní. Není však nutné nadměrně přehánět cenu estetického systému a získávat jej bez ohledu na konkrétní, historickou situaci za každou cenu. Zároveň je jisté, že dozrála doba pro práce syntetické a systematické. Vždyť právě bohatý a diferencovaný rozvoj estetiky sovět-

ské se nemůže nijak spokojit s příspěvků, zůstávajícími v zajetí — po stránce obsahové i metodické — pouhých „příspěvků k...“, „poznámek k...“, „otázek...“ atp. Tato určitá torzovitost estetického bádání, třebaže často citlivě reagující na živé, aktuální problémy, musila být jednou překonána. Dodejme, že dialekticky, to jest tak, že se snad nebudou likvidovat výzkumy omezené rozsahem a charakterem zkoumané látky, nýbrž že se zařadí do širších a vyšších souvislostí, že budou jaksí svedeny v jedno teoretické ohnisko. V něm se budou moci sbíhat a zase rozbíhat jako živé paprsky světelného kužele, osvětlujícího ze všech stran a zároveň z jednoho ústředního bodu různotvárnou, bohatou a složitou estetickou skutečnost. To dokáže jenom systematické vybudování estetiky. Nuže, o ně se pokusily sovětské *Základy marxisticko-leninské estetiky*; jak však podotkli sami autoři knihy, jejich systematický výklad hlavních otázek marxisticko-leninské estetiky nechce být přísně a definitivně vypracovaným systémem vědecké estetiky, vše vyčerpávajícím a vše řešícím. To je pochopitelné, neboť šlo v první řadě o položení „základů“, jak to zdůrazňuje kniha sama svým titulem.

Není možné pustit se na tomto místě do rozboru *Základů*. Ale postačí snad výrazný příklad, svědčící o onom syntetismu každé skutečné vědecké práce, jímž se ne náhodně, nýbrž záměrně, systematicky překonávají jisté jednostrannosti a vnitřní rozpornosti ve vědecké estetice. Zdůrazňujeme, že ve vědecké; její vývoj totiž mimo jiné probíhá také a značnou měrou za spolupůsobení vědeckých sporů, střetání jednotlivých hypotéz a koncepcí. Tyto sváry jako motor vývoje mohou najít ústrojně vyústění tam, kde se z nich a skrze ně postoupí na vyšší stanovisko, kde se dospěje k hlubšímu, celostnějšimu poznání, rušícímu jednostrannosti a výstřelky protikladných názorů. Takovou etapou dialektického negování jednostrannosti a syntetického budování sjednocujících hledisek prochází právě dnes sovětská estetika. Proces ovšem není u konce — rozvíjí se právě před námi. Bude dobré uvědomit si právě tuto skutečnost ku prospěchu estetiky naší, české a slovenské. Ale to již odbočujeme. Budiž tedy uveden příklad.

Někteří sovětsí estetikové vystoupili před několika lety s kritikou tzv. estetického „gnoseologismu“. Ten podle nich charakterizoval předcházející etapu estetické práce (myšlena jsou zřejmě léta čtyřicátá a počátek let padesátých) a měl spočívat v tom, že se zabsolutňovala poznávací stránka umění, že se neviděla jeho specifičnost v celé šíři a že se redukovalo jen na jakousi zvláštní formu poznání. Takové a podobné kritické názory jsou kupříkladu zastoupeny v citovaném již sborníku *Voprosy estetiki* (1. svazek). Tak V. Tasalov kritizuje, jak víme, „gnoseologismus“ a staví proti němu své pojetí estetična, jehož podstatu vidí ve „tvorivosti“. Podle něho je estetično produkt jistého pracovního aktu, je to výsledek tvorby, která má předmětný charakter. *Tvorba*, vytváření zvláštních děl—věcí, *předmětná produkce*, na to všechno klade Tasalov důraz. Umění proměněné v pouhý akt estetického „vědomí“ nebo „poznání“ je mu dokonce něčím absurdním: žádné „gnoseologické“ umění neexistuje: „Teda nie je a nemôže byť nič

estetické, nijaká krása a nijaké umenie mimo tvorivého konštruktívneho procesu, mimo určitým spôsobom pretvorenej konkrétne zmyslovej predmetnosti. Skúmať akt estetického »uvedomenia« alebo »poznania« úplne mimo predmetne-konštruktívneho tvorivého procesu je nezmysel, lebo »gnoseologická« krása a »gnoseologické« umenie na svete nejestvuje a nemôže jestvovať.³⁰

Je zřejmé, že tu Tasalov ve své jinak oprávněně reakci na „gnoseologismus“ — jemuž také není ve všem práv — přehání a zachází do druhé krajnosti, na hranice jakéhosi „kreaionismu“, čímž se ovšem nastoluje nový protiklad mezi „tvorbou“ a „poznáním“. Proto byl Tasalov kritizován. Problém však zůstal; je kupř. nepochybné, že každé umělecké dílo má svou předmětnou stránku, neboť jeho nositelem je materiální artefakt, zvláštním způsobem ustrojený, utvořený, aby vůbec mohl esteticky působit. Jak se má nyní tento artefakt k specifickému poznávacímu momentu, v díle obsaženému?

Odpověď na tuto otázku podávají *Základy marxisticko-leninské estetiky*, a sice tak, že odmítají jednostrannosti „gnoseologismu“ a „kreaionismu“. Syntetické hledisko má negovat tvořivým způsobem oba extrémny. Je nesporné, že umění je jeden z výtvorů lidské praxe, jeden z produktů specifické lidské práce, a že je tedy také poznáváme jako něco doslova *udělaného*, něco zvláštním způsobem utvořeného. Formalisty staré i nové vždy fascinovala otázka: *jak je dílo uděláno?* Tuto otázku nelze jen tak, pro nic za nic zavrhnout, ovšem odpověď na ni se nesmí hledat u formalistické estetiky, která není s to ani nejrafinovanějšími prostředky překlenout propast mezi složkami obsahovými a formovými, mezi „co“ a „jak“. Umělecké dílo je vskutku výsledek určitého zpracování, určitého přetvoření skutečnosti člověkem. Tuto myšlenku právem zdůraznily i *Základy marxisticko-leninské estetiky*. Přitom však odmítly „kreaionismus“, který kvete v moderní buržoazní estetice a v němž se fetišizuje domněle iracionální akt tvorby nových estetických „skutečností“, zbavených poznávací hodnoty a násilně odtržených od mimoumělecké reality. *Základy* proto správně zdůraznily myšlenku, že každý umělecký artefakt představuje výsledek tvořivé, přetvářející činnosti člověka a že se umělecká práce (jinými slovy tvůrčí proces) završuje vytvořením *nového předmětu*.³¹ To je jedna z důležitých a neodmyslitelných specifických vlastností uměleckého díla. Avšak marxistická estetika se nezastavuje u tohoto tvrzení. Umění se totiž liší od jakékoli jiné předmětně smyslové činnosti tím, že tvoří produkt duchovní činnosti, při níž člověk poznává svět okolo sebe i v sobě, tím, že se v uměleckém artefaktu vyjadřuje vztah člověka ke skutečnosti, jeho myšlenky, city, fantazie, ideály . . . Umění patří k jevům společenského vědomí. Tak se tedy musí chápat dialektická jednota uměleckého „předmětu“ (umělecké „věci“), jeho „jak“ — a vlastního obsahu díla. Materialisticky a dialekticky pojatá kategorie *práce* nám přitom pomáhá vysvětlit tuto specifickou jednotu: Průniknutí k podstatě skutečnosti — její poznání — uskutečňuje se prostřednictvím pracovního procesu, v němž lidské vědomí „vchází“ do světa věcí, promítá se do něho a realizuje

v něm lidské záměry. A právě tento proces je v uměleckém díle zdůrazněn, přímo *ozvláštněn*: dílo jakožto „věc“ specificky ustrojená strhuje naši pozornost. Skrze dílo—věc se pak dostáváme dále, k tomu, co je jeho ústrojnou náplní, jeho specifickým obsahem, který si ovšem nesmíme představit jako něco do „konstrukce“ díla—věci pouze zvnějšku uloženého. Umělecká práce se tak nerozlučně spájí s uměleckým poznáním.

Již tento příklad sám svědčí snad nad jiné názorně o tom, jak se vyvinuly pracovní metody sovětské estetiky a jak pokročila její analytická schopnost, její pronikání — řečeno s Leninem — od jevu k podstatě a od jedné podstaty k druhé, hlubší. Je třeba poznat tento vývojový proces dnešního estetického myšlení v SSSR a jeho výsledky uložené do knižních prací nebo třeba zatím jen krystalizující v nových koncepcích, studiích, diskusích a polemikách. Mělo by to být především povinností československé moderní estetiky, která již několikrát v minulosti vzdálenější i bližší přijala a zpracovala impulsy vycházející z oblasti sovětského bádání. A nejde, na tom trváme, o pouhé napodobování hotových modelů, o němž by mohlo vydat svědectví netvůrčí vulgarizátorství a onen dogmatismus, který by právem mohl nést přídomek „bezprizorný“: Jde o něco víc, o kriticky zvážené, funkční *vnitřní* sepětí našeho „domácího“ vývoje — dá-li se to tak říci — s podnětnými výboji současné sovětské estetiky při zachování (a ovšem nezfetisizování) progresivní základny marxistické estetiky v ČSSR a vědeckých tradic naší estetiky vůbec.

P o z n á m k y

¹ Tento článek navazuje na kratší úvahu otištěnou ve Slovenských pohľadoch a podstatně ji rozšiřuje (uzavřen byl na podzim r. 1961, takže novější materiály nezachycuje). Srov. Oleg Sus, *Sovietska estetika v pohybe*, Slovenské pohľady 77, 1961, č. 10, str. 51—57.

² G. Nědošivin, *Itogi i perspektivy razvitiya sovetsoj teorii iskusstva*, v: *Voprosy estetiki I*, 1958, red. G. Nědošivin a L. Tamašin, str. 5—22.

³ Třebas V. Tasaľov, *Ob estetickom osvojení dejstvitelnosti*, *Voprosy estetiki*, cit. d., str. 59 a n., S. Batrakovová, *Idejnost i estetickoskoje naslažděníje*, tamtéž, str. 151 a n.; psychologicky je zaměřena studie M. Markova, *O někotorych zakonornostach processov estetickoskoj dejatelnosti*, tamtéž, str. 159 a n.

⁴ Srov. citovanou studii Tasaľovovu v pozn. 3, a to hlavně str. 59—67. Též slovenský překlad V. Tasaľov, *Estetické osvojenie si skutočnosti*, ve sborníku: *Aktuálne otázky estetiky*, Bratislava 1960, str. 56 a n.

⁵ Srov. např. kritiku Elsbergovu (*Kommunist* 1958, č. 12); vybrané pasáže z Elsbergova článku *Spisovatel a život lidu* jsou otištěny ve slovenském týdeníku *Kultúrny život* 1958, č. 51—52, str. 8. Podrobněji o tom srov. Oleg Sus, *Ze současné estetiky* (*Kritika sborníku Voprosy estetiki*), *Filosofický časopis VII*, 1959, č. 5, str. 777—778.

⁶ Tasaľov, *Estetické osvojenie si skutočnosti*, cit. d., str. 56.

⁷ Tamtéž, str. 57.

⁸ Tamtéž.

- ⁹ Tamtéž.
- ¹⁰ Tamtéž, pozn. 2 dole na str. 57—58.
- ¹¹ Vojtech Filkorn, *Úvod do metodologie vied*, Bratislava 1960, str. 66 a n.
- ¹² Jurij Borev, *Kategorii estetiki*, Moskva 1959; *Osnovnyje estetičeskije kategorii*, Moskva 1960; *O komičeskom*, Moskva 1957, *O tragičeskom*, Moskva 1962.
- ¹³ Jurij Borev, *Cetyre Achillesovy pjaty*, Oktabr XXXVIII, 1961, č. 7, str. 209—213.
- ¹⁴ Borev, cit. d., str. 209. Borev zde reaguje na obvinění z pera I. Astachova, který prostě zavrhl celé „společenské“ pojetí estetická nejen u Boreva, ale také u Stoloviče, Vanslova a u jiných teoretiků, postavil je v zápalu polemiky prakticky mimo marxismus. Srov. I. Astachov, *Estetičeskij subjektivizm i problema prekrasnogo*, Oktabr XXXVIII, 1961, č. 3, str. 195—201.
- ¹⁵ Z prací uvedme aspoň tyto:
L. N. Stolovič, *Někotoryje voprosy estetičeskoj prirody iskusstva* (autoreferát), Lenin-grad 1955; *Ob estetičeskich svojstvach dejstviteľnosti*, Voprosy filosofii X, 1956, č. 4; *Estetičeskoje v dejstviteľnosti i v iskusstve*, Moskva 1959, slovenský překlad *Estetično v skutočnosti a v umení*, Bratislava 1961.
V. V. Vanslov, *Suščestvujet li prekrasnoje objektivno?* Voprosy filosofii IX, 1955, č. 2; *Šodržanije i forma v iskusstve*, Moskva 1956; *Prekrasnoje*, v: Voprosy marksistsko-leninskog estetiki, Moskva 1956; *Problema prekrasnogo*, Moskva 1957, slovenský překlad *Problém krásna*, Bratislava 1959.
Jurij Borev — viz knihy citované v pozn. 12.
A. I. Burov, *Estetičeskaja suščnost iskusstva*, Moskva 1956, slovenský překlad *Estetičká podstata umenia*, Bratislava 1957.
L. N. Pažitnov, *Problemy estetiki v ekonomičesko-filosofskich rukopisjach K. Marksa*, v: Voprosy estetiki I, cit. d.
V. Tasalov, *Ob estetičeskom osvojenii dejstviteľnosti*, tamtéž.
S. S. Goldentriht, *Ob estetičeskom osvojenii dejstviteľnosti*, Moskva 1959.
P. Mezenecv, *Estetičeskoje vosprijatije*, Kišiněv 1958.
Ju. B. Suvorov, *Ob opredělenii predmeta estetiki kak nauki*, v: Problemy estetiki, Moskva 1958.
- ¹⁶ Srov. kritiky publikované ve Voprosech filosofii XV, 1961, např.: v č. 1 Ja. E. Elsberv, *Scholastičeskije koncepcii*, str. 114—124; v č. 5 S. M. Permjakov, *O subjektivističeskich tendencijach v estetike*, str. 112—123; v č. 7 V. S. Kornijenko, *K voprosu o prirode estetičeskogo*, str. 106—117.
- ¹⁷ Borev, *Osnovnyje estetičeskije kategorii*, cit. d., str. 111 a jinde.
- ¹⁸ Stolovič, *Estetično v skutočnosti a v umení*, cit. d., str. 72.
- ¹⁹ Tamtéž, str. 68.
- ²⁰ Tamtéž.
- ²¹ V. Dněprov, *Problemy realizma*, Leningrad 1960; český překlad *Problémy realismu*, Praha 1961.
- ²² V. V. Kožinov, *Vidy iskusstva*, Moskva 1960.
- ²³ Srov. kupř. An. Dremov, *Chudožestvennyj obraz*, Moskva 1961; V. A. Razumnij, *Etičeskoje i estetičeskoje v iskusstve*, Moskva 1959; L. Stolovič, *Predmet estetiki*, Moskva 1961.
- ²⁴ Boris Mejlach, *Psichologija chudožestvennogo tvorčestva*, Voprosy literatury IV, 1960, č. 6, str. 58 a n. (Srov. Oleg Sus, *Zu einigen Problemen der Psychologie des literarischen und künstlerischen Schaffens*, Zagadnienia Rodzajów Literackich V, 1962, č. 2 (9), str. 21 až —41.) A. G. Kovalev, *Psichologija literaturnogo tvorčestva*, Leningrad 1960.
- ²⁵ *Sovremennaja kniga po estetike*, Moskva 1957 (originál: *A Modern Book of Esthetics*, ed.

- Melvin Rader, New York 1952); *Istorija estetiki*, Moskva 1960 (originál: Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *A History of Esthetics*, 2. vyd., Londýn 1956).
- ²⁶ *Iz istorii estetičeskoj mysli*, red. V. F. Berestněv, A. A. Baženov, M. F. Ovsjannikov, P. S. Trofimov, Moskva 1959; *Osnovy marksistsko-leninskoj estetiki* (red. V. F. Berestněv, G. A. Nėdošivin), Moskva 1960, český překlad *Základy marxisticko-leninské estetiky*, Praha 1961; A. Jegorov, *O reakcionnoj suščnosti sovremennoj buržuaznoj estetiki*, Moskva 1961; S. Možňagun, *Abstrakcionizm — razrušenije estetiki*, Moskva 1961.
- ²⁷ Elsb erg, *Scholastičeskije koncepcii*, cit. d.
- ²⁸ Jurij Borev, *Metod i sistema estetiki*, *Voprosy literatury* V, 1961, č. 2, str. 89 a n.
- ²⁹ Květoslav Chvatík, *Významný úspěch sovětské estetiky* (K českému vydání učebnice marxisticko-leninské estetiky), *Rudé právo* 42, č. 329, 26. listopadu 1961, str. 2.
- ³⁰ T a s a l o v, *Estetické osvojenie si skutočnosti*, cit. d., str. 104.
- ³¹ *Základy marxisticko-leninské estetiky*, cit. d., srov. paragraf Podstata umění ve II. oddílu, str. 190 a n., hlavně pak str. 195 a dále.