

Tučný, Petr

O specifických stránkách umění

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. B, Řada filozofická. 1953, vol. 2, iss. B1, pp. [115]-132

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107375>

Access Date: 24. 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.

DISKUSE

PETR TUČNÝ

O SPECIFICKÝCH STRÁNKÁCH UMĚNÍ

I.

Víme, že umění vzniklo za určitých podmínek vývoje společnosti, že od doby svého vzniku existuje a vyvíjí se jako nezbytná součást společenské kultury. Umění je společensko-historickým jevem. Od určitého stupně svého vývoje nemůže společnost existovat bez umění. Umění je formou lidského, t. j. společenského vědomí, a v procesu historického vývoje společnosti odráží přírodní a společenskou skutečnost, zahrnujíc v ni i všechny formy společenského vědomí. Stává se tak zvláštním způsobem společenského poznání, uskutečňovaným formou vytváření uměleckých obrazů skutečnosti v dialektickém protikladu ke způsobu vědeckého poznání, uskutečňovanému formou stanovení zákonů různých forem pohybu hmoty.

V průběhu historického vývoje společnosti vyvinula se řada forem společenského vědomí, jako morální, politické, právní ideje, filosofie, věda, výrobní zkušenosti, umění a j., vyjadřující ideologii a psychologii společnosti, třídy, vrstvy nebo národa. Společenské vědomí má tedy dvě základní stránky: ideologickou a psychologickou, projevující se v něm v dialektické jednotě.¹

Umění je tou zvláštní formou společenského vědomí, která v jednotlivém, konkrétním odráží formou uměleckého obrazu obecné, podstatné, typické a tímto způsobem uskutečňuje svérázné poznání světa ve všech jeho vztazích a podmínkách v procesu jeho vývoje. Tedy nikoli v obecném souhrnu, ale na jednotlivých, konkrétních případech, vyjádřených uměleckými obrazy. Teprve suma těchto konkrétních uměleckých obrazů dává umělecké poznání skutečnosti v souhrnu všech jejích vztahů. Čím více konkrétních vztahů je odhaleno, poznáno a zobrazeno v jednotlivém uměleckém obraze, tím se stává bohatším a hlubším odrazem skutečnosti a společensky významnějším uměleckým dílem.

Říkáme-li, že umění odráží skutečnost, myslíme tím zároveň přírodu i společnost. Protože je umění svou podstatou jevem společenským, odráží všechnu skutečnost, přírodní i společenskou, v jejich vztazích k zájmům a potřebám společnosti. To znamená, že se v umění stává „příroda o sobě“ „přírodou pro člověka“, lidskou, zlidštěnou přírodou, stejně tak „společnost“ stává se předmětem zobrazování a uměleckého poznávání v těch společenských vztazích a v těch společenských silách, jejichž poznání je významné pro pokrokový vývoj společnosti, t. j. pro potřeby vývoje materiálního života společnosti. Společenská skutečnost v umění nesmí být pouhým výčtem, popisem nebo zrcadlením, ale hlubokou

¹ Viz „Historický materialismus“ za redakce F. V. Konstantinova, kapitola o formách společenského vědomí, str. 672.

analysou života. Společenská skutečnost v umění nesmí být objektivní „společnost o sobě“, ale „zlidštěná“ společenská skutečnost, to znamená umělecký obraz kladných *pokrokových* společenských sil a vztahů, které představují skutečnou potřebu a zákonitost vývoje společnosti.

Společenská stránka předmětu odrazu v umění je tedy podstatnou, ať už ve smyslu uměleckého zlidštění přírody nebo ve smyslu poznávání a konkrétního zobrazení progresivních sil společnosti. Tyto progresivní síly společnosti se projevují jednak v souhrnu idejí, vyjadřujících zájem pokrokové třídy, její světový názor, tedy v ideologii, jednak ve způsobu konkrétního jednání, v postojích, zájmech, vlastnostech, citech, představách, zaměření vůle atd., to jest, v souhrnu duševních vlastností, tedy v psychologii této progresivní třídy; proto je nejpodstatnější stránkou v uměleckém odrazení společenské skutečnosti právě společenská ideologie a psychologie.

Umění tedy odráží skutečnost vůbec, při čemž jádrem uměleckého odrazu je *společenská* skutečnost, jejíž nejvýznamnější stránkou je společenská ideologie a psychologie.²

Říká se, že umění je jednou z ideologických forem vědomí nebo — přímo — že umění je ideologií. Nepokládáme tuto charakteristiku za plně vystihující vzhledem k specifičnosti umění. Ideologie je souhrn nebo soustava idejí, vyjadřujících zájmy určité třídy, její světový názor. Třídní ideologie se projevuje v různých formách společenského vědomí, i v umění. Jestliže však umění vyjadřuje určitou ideologii svými obrazy nebo jestliže prohlašuje, vyslovuje nebo i vytváří ideje, nestává se ještě jen ideologií. Pokud umělci ideologii vytvářejí, stávají se sami ideology společnosti, při čemž tuto ideologii vytvářejí svými uměleckými obrazy. Společenská ideologie je sice určující náplní uměleckého obrazu, ale jen z *toho* důvodu není možno řadit umění do ideologie, t. j. do souhrnu společenských idejí a názorů a ochudit je o ostatní bohatost jeho forem a obsahu. Umění tedy zahrnuje ideologii jako svoji podstatnou stránku, ale samo *není pouze* ideologií.

Protože umění odráží společenskou skutečnost a tedy i společenské vědomí v obou jeho stránkách a v celé bohatosti jeho forem, nemůže se stát pouze jednou stránkou společenského vědomí. Zrovna tak nemůže být umění redukováno na společenskou psychologii, i když nezbytně musí city, představy, emoce atd. zobrazovat a znovu vyvolávat.

Umění se stává přetvářející silou společnosti tím, že se jeho obsahu zmocňuje společnost, třída, jejíž zájmy a potřeby zobrazuje. Skutečnost odražená v umění a zobrazená v uměleckých obrazech se dostává k lidem nejen smyslově obrazným vyjadřováním *idejí*, t. j. *ideologie společnosti*, ale i adekvátním, smyslově konkrétním zobrazením citů, představ, charakterů atd., tedy *psychologie společnosti*, a to specificky uměleckými prostředky a jim odpovídajícími způsoby, které mohou znovu vyvolávat city člověka. *V tomto smyslu* se v umění jako zvláštní formě společenského vědomí projevuje dialektická jednotna společenské třídní ideologie a psychologie. Tato specifičnost umění spočívá v tom, že umění samo jako *zvláštní* forma společenského vědomí, odrážejíc skutečnost, odráží a v uměleckých obrazech zobrazuje jako podstatnou a určující stránku společenského vědomí v souhrnu všech jeho forem, v dialektické jednotě ideologie a psychologie, t. j. obou jeho stránek.

² Pojmů ideologie a psychologie je zde užito ve smyslu souhrnu idejí a souhrnu psychických vlastností a procesů. Podobně užil tohoto pojmu Lenin a Stalin ve spojení „psychologie dělnické třídy“. Nejde tedy o psychologii jako vědu.

II.

Umění je zvláštní formou společenského vědomí. Proto musíme dialekticky zkoumat: 1. v čem je *tožné s vědomím obecně*, 2. v čem se *specificky liší* od ostatních forem vědomí.

Abychom poznali specifické, t. j. od ostatních forem vědomí odlišné stránky vlastní jen umění, musíme nutně při jeho zkoumání uplatňovat oba aspekty. Jeden bez druhého není myslitelný, jinak vystává nebezpečí jednostranného zkoumání, neboť předpokladem správného a úplného odhalení rozporů (a všech jejich stránek) daného jevu je nutnost všestranného zkoumání. „Abychom v procesu vývoje jakéhokoliv jevu odhalili specifické rysy rozporů v jejich celkovém souhrnu a vzájemné souvislosti, t. j., abychom odhalili podstatu procesu vývoje jevu, musíme odhalit specifické rysy všech stránek rozporů obsažených v tomto procesu, v opačném případě nebude možno odhalit podstatu procesu...“ (Mao-Ce-tung: O rozporu, Nová mysl VI, str. 449).

Protože společenské vědomí zahrnuje umění jako specifickou formu, je třeba umění zkoumat napřed stejně jako vědomí specifickými methodami, danými povahou vědomí.

Dialektický materialismus ukázal, že vědomí je odrazem společenského bytí, že samo není hmotou, ale je produktem hmoty a hmotu organizuje, že společenské vědomí vzniká jako kvalitativně nejvyšší forma odrazu v lidském mozku a že je jevem výlučně lidským. V této stručné charakteristice jeví se dvojí podmíněnost vzniku a vývoje společenského vědomí:

1. *biologická*, v tom, že se uskutečňuje na materiálním podkladě živé hmoty lidského mozku, v určitém poznatelném fyziologickém procesu,

2. *společensko-historická* v tom, že vědomí odráží společenské bytí v celé složitosti jeho historie, při čemž tato historie působí zpětně na povahu vědomí.

Je tedy nutno při zkoumání vědomí uplatnit dva aspekty: 1. přírodovědecký, odhalující fyziologickou podstatu procesů odrazu v lidském mozku, 2. společensko-historický, odhalující společensko-historickou podstatu společenského vědomí v jeho závislosti na materiálních podmínkách vývoje společnosti. Aby bylo zkoumání důsledné a dialektické, není možno jeden aspekt odtrhnout od druhého, jednu stránku vědomí izolovat od druhé, neboť fyziologická podstata procesu odrazu a v něm vznikajícího vědomí je v historii svého vývoje právě tak společensky podmíněna, jako je svým způsobem fyziologicky podmíněna společenská povaha vědomí v každém konkrétním procesu odrazu v jednotlivém lidském mozku.

Z toho vyplývá požadavek *nutné jednoty obou aspektů* při zkoumání společenského vědomí i jeho forem. Proto i umění jako zvláštní formu společenského vědomí musíme zkoumat v jednotě *fyziologického* a *společensko-historického* aspektu.

V umění se uskutečňuje zvláštní případ subjektivního odrazu objektivní skutečnosti. Výsledkem tohoto procesu je určitá změna. Tou je jednak vznik uměleckého obrazu, jednak společenské uplatnění umění jako přetvářející společenské síly. V objektivní skutečnosti jsou vnější příčiny této změny, v odrážejícím subjektu jsou její vnitřní příčiny. Vnější příčiny jsou podmínkou změny a vnitřní příčiny základem změn, jak nás učí dialektický materialismus. Proto je třeba tento základ zkoumat v jednotě jeho společenské i fyziologické podmíněnosti. Jakákoliv jednostrannost vede k skreslení a k vulgarisování otázky speci-fičnosti umění. Zkoumání pouze společenské podmíněnosti umění vede k vulgar-

nímu sociologismu v estetice, stejně jako omezené zkoumání biologické podmíněnosti umění redukuje tento bohatý společenský jev na individualistický, izolovaný fyziologický proces. Umění jako forma společenského vědomí má tedy dvě protikladné stránky: společenskou a fyziologickou, z nichž jedna bez druhé nemůže existovat, vzájemně se podmiňují a tvoří jeden z vnitřních protikladů umění.

V tom má umění jako zvláštní forma společenského vědomí společné stránky s vědomím obecně, tedy i s jeho ostatními formami. Z toho důvodu je třeba i při zkoumání umění uplatňovat jednotu společensko-historického a přírodovědeckého aspektu.

III.

Specifičnost umění, t. j. odlišnost od ostatních forem společenského vědomí a od ostatních společenských jevů, je dána specifičností, t. j. zvláštností všech stránek vlastních toliko umění. „Specifická podstata každé formy pohybu hmoty je určována specifickými rozpory vlastními jí samotné,“ říká Mao Ce-tung (Nová mysl VI, str. 448), „... každá forma vědomí obsahuje své specifické rozpory a má svou specifickou podstatu.“ Proto, abychom poznali odlišnost umění od ostatních forem společenského vědomí, musíme poznat všechny zvláštní stránky umění vlastní, odhalit jeho specifické rozpory *vlastní zvláštností procesu jeho vývoje*.

Umění jako formu společenského vědomí a jako složitý společensko-historický jev *nezkoumáme odtrženě od podmínek jeho vývoje*, staticky, *ale v procesu pohybu umění vlastním*, pro nějž platí základní zákon dialektiky, že se vývoj uskutečňuje bojem vnitřních protikladů.

Podstatou vývoje každého jevu je rozpornost, protikladnost, proces boje vnitřních protikladů. Umění pak je jedním z nejsložitějších společensko-historických jevů. Představuje složitý systém procesů, systém forem pohybu se zvláštními, specifickými a toliko umění vlastními rozpory. Proto, abychom poznali specifičnost umění jako celku, to jest, abychom poznali specifickou podstatu umění, musíme poznat složení tohoto systému procesů a jeho organizaci, t. j. zákonitost vzájemných vztahů těchto procesů i zákonitost průběhu jednotlivých dějů, tvořících souhrn v celém jevu. Přitom musíme odhalovat příčiny jednotlivých procesů v jejich rozporech a v boji vnitřních protikladů. Abychom poznali podstatu souhrnu dějů tvořících společenský jev — umění, musíme zkoumat specifičnost rozporů jak v jejich vzájemných vztazích, tak v jednotlivých jejich stránkách. Jen tak poznáme specifickou povahu celého jevu.

Umění jako složitý společensko-historický jev musíme proto konkrétně analyzovat na jednotlivé procesy, které jej utvářejí. Mnohé definice umění uvádějí jako jednu ze zvláštností umění, že umělecký obraz je „smyslově vytvořen a smyslově vnímán“ (T. Pavlov). Oba protikladné pojmy „vytvoření“ a „vnímání“ ukazují na dva základní protikladné procesy v umění: 1. *proces odrazu při tvoření uměleckého obrazu* a 2. *proces odrazu při užívání uměleckého obrazu*.³

Ve společenské podmíněnosti umění jsou oba procesy na sobě závislé a stojí proti sobě jako dvě stránky rozporu v umění. Jedna stránka bez druhé je ne-

³ Společenské uplatnění uměleckého obrazu, které se uskutečňuje v procesu odrazu při vnímání obrazu a při uplatnění idejí a emocí, jejichž je nositelem, v životní praxi, ve skutečnosti, vyjadřujeme pojmem „užívání“ uměleckého obrazu. Vycházíme z toho, že pojem vnímání nevystihuje charakter aktivity tohoto procesu a vůbec nevyjadřuje praktické uplatnění umění jako přetvářející společenské síly. Starý pojem „konsum“ nebo „spotřeba“ umění,

myslitelná, jedna podmiňuje druhou. Nelze proto redukovat umění jako *společenský* jev, jako formu *společenského* vědomí pouze na jeden izolovaný proces tvoření, stejně jako nelze posuzovati člověka podle toho, co si o sobě myslí, ale podle toho, jak jedná ve vztahu ke společnosti. Na první pohled by se sice zdálo, že pojem umění je vyčerpán procesem vytvoření uměleckého obrazu. To je ovšem chyba. Kdybychom pronášeli tisíce krásných slov o společenské povaze umění a přitom sledovali a analysovali jen jednu stránku tohoto společenského jevu, všechny plamenné projevy by zůstaly jen prázdnyými slovy. Věda o umění, která by vykládala pouze jednu stránku jevu, zaváděla by umění na scestí individualistického formalismu a ignorováním a přetrháním vztahů umění ke společnosti ospravedlňovala by existenci „umění pro umění“. *Proces vytvoření uměleckého obrazu vyčerpává toliko polovinu jevu, i když je to část podstatná a určující.* Umělecký obraz bez vztahu k zájmům společnosti a tedy bez schopnosti pokrokového společenského uplatnění, bez jeho užitečného užívání pracujícím lidem zůstává skutečností izolovanou, samou pro sebe, a není proto skutečným plným společensky významným uměleckým obrazem, nestává se uměním v jeho skutečném společenském smyslu. Názor, který připouští sice společenský význam umění, ale nespojuje nerozlučně společenské uplatnění uměleckého obrazu s procesem jeho vzniku, je názor nemarxistický, nedialektický. Podobné teorie vytvářejí v podstatě antagonistické protiklady, nesmiřitelné rozpory mezi uměním a zájmem společnosti, jak o tom svědčí současný stav buržoasního úpadkového „umění“ v zemích imperialismu. Buržoasnímu umělci stejně jako jeho theoretikovi je zájem a potřeba společnosti více méně lhostejná, i když si třeba uvědomuje její existenci, redukuje umění na subjektivistický biologicky podmíněný proces, jehož výsledky mají sloužit jedině temným reakčním silám imperialistické společnosti k stále hlubšímu rozleptávání vědomí pracujícího lidu, aby mohl být tím snadněji spoután okovy kapitalistických výrobních vztahů a imperialistického útlaku.

Estetiku a uměleckou kritiku musí proto zajímat osud uměleckého díla v jeho společenském uplatnění, aby mohly odpovědně analyzovat obě stránky rozporu.

Oba procesy odrazu jako dvě stránky jevu musíme proto v umění zkoumat *ve vzájemné souvislosti a závislosti.*

Víme, že v umění se uskutečňuje složitý specificky lidský proces odrazu, jedna z kvalitativně nejvyšších forem odrazu. Přírodní vědy odhalily podstatu odrazu ve všech jeho nižších formách v přírodě živé i neživé. Je zvláštní zásluhou nesmrtelného učení I. P. Pavlova o vyšší nervové činnosti, že odhaluje podstatu i nejsložitějších procesů v lidském mozku a umožňuje tak nejen fyziologii, ale i psychologii, estetice, filosofii a jiným vědám poznat skutečnou materiální podstatu celé řady pojmů, které měly dosud empirický charakter. Tak učení I. P. Pavlova o vyšší nervové činnosti přírodovědecky osvětluje geniální Leninovu koncepci odrazu. Ve shodě s filosofickým výkladem odrazu dokázal Pavlov, že výsledkem každého procesu odrazu je určitá změna, pohyb. Existují odrazy jednoduché, základní, t. j. reflexy, na nichž můžeme studovat mechanismus určitého duševního procesu, ale existují i odrazy vysoce složité, kde složitý proces musíme rozložit na jeho jednodušší

převzatý z buržoasní estetiky, příliš jasně odhaluje individualistický a možno říci soukromovlastnický poměr buržoasie k umění. Nechceme připustit, aby umění bylo „spotřebováno“, individualisticky „zkonsumováno“ a omezeno tak jeho společenské působení, naopak přejeme si, aby bylo užíváno masami pracujícího lidu jako nástroje proměny skutečnosti.

formy, a existují pak procesy nejsložitější, které neprobíhají jen v jednotlivé lidské hlavě. Takovým hluboce společensky podmíněným procesem je umění. Stejně jako zkoumáme výsledek každého jednoduchého reflexu, t. j. odrazu, jímž je určitá změna, musíme i v nejjvýše složitém procesu, jímž je umění, hledat a zkoumat tuto změnu. A to nejenom bezprostřední změnu v důsledku konkrétního fyziologického procesu, i když je ve své individuální povaze společensky podmíněn (ať už jde o tvoření nebo užívání uměleckého obrazu), ale i výsledek souhrnného působení jevu jako složitého procesu, t. j. určitou a nezbytně nastávající „společenskou změnu“. Je jasné, že výsledkem této „změny“ nemůže být jen umělecký obraz, že tato změna je jen částí, vnější příčinou, podmínkou *výsledné změny společenské*.

Ukázali jsme, že umění nemůžeme redukovat pouze na jediný proces — tvoření uměleckého obrazu, protože pak by *přestalo být společenským jevem* a zůstalo by biologickým faktem, individualistickým, bezobsahovým nespolečenským procesem ukojení určité biologicky podmíněné formy estetické potřeby, které však byly násilně osekány její společenské kořeny. Protože je likvidována jedna ze dvou protikladných stránek rozporu, mizí současně podmínky pro existenci druhé, umění přestává existovat.

Proces tvoření a proces užívání uměleckého obrazu utvářející ve své jednotě společenský jev umění, jsou ve své podstatě typické případy subjektivního odrazu objektivní skutečnosti. Mnohé definice umění uvádějí tuto okolnost, t. j. subjektivnost odrazu, jako specifičnost umění, ačkoliv jde o typický, běžný proces subjektivního odrazu, existujícího obecně jako základ všeho lidského poznání. Nadto umění není jednoduchým subjektivním odrazem, ale společenským *komplexem subjektivních odrazů*.

Proto můžeme analysovat proces odrazu při tvoření uměleckého díla takto:

1. Skutečnost (přírodní a společenská) jako předmět uměleckého odrážení, t. j. jako *podmínka změny*.

2. Materiální základ ve vyšší nervové soustavě lidského organismu s příslušnými duševními procesy jako základ vlastního procesu odrazu v lidském mozku, t. j. jako *základ změny*.

3. Vlastní umělecká realizace obrazu, t. j. konkrétní smyslově obrazné vyjádření specificky lidských abstrakcí, citů a emocí, probíhajících v lidském mozku na podkladě součinnosti 1. a 2. signální soustavy, t. j. výsledek procesu odrazu, *konkrétní změna ve formě uměleckého obrazu*.

Probíhá tedy proces vytvoření uměleckého obrazu ve směru *skutečnost → odraz → obraz*.

Proces odrazu při užívání uměleckého obrazu probíhá takto:

1. Obraz jako forma uměleckého poznání skutečnosti, jako předmět odrážení, t. j. jako *podmínka změny*.

2. Materiální základ ve vyšší nervové soustavě lidského organismu s příslušnými duševními procesy jako základ vlastního procesu odrazu v lidském mozku, t. j. jako *základ změny*, (t. j. uvědomění si idejí zobrazených uměleckým dílem, znovuprocítění a prožití představ, citů a emocí vyjádřených v uměleckém obraze, zaujetí určitého stanoviska k těmto idejím, představám, citům, emocím atd.).

3. Společenská změna skutečnosti jako výsledek procesu odrazu při společenském užívání umění, jako výsledek uvědomělého zažití uměleckého obrazu srovnáváním s živou skutečností a praktickým uplatněním idejí v životní společenské praxi formou určité změny skutečnosti.

Konkretní změnou, t. j. výsledkem procesu odrazu při společenském užívání umění, je tedy *proměněná skutečnost*.

Probíhá tedy proces užívání uměleckého obrazu ve směru: *obraz (jako nová součást skutečnosti) → odraz → změna skutečnosti*. Tato schematická analýza je nezbytná k pochopení specifičnosti procesu, nelze si však představovat, že by se tak snadno a jednoduše uskutečňovalo společenské působení umění, že bychom mohli takřka přírodovědeckými metodami zjišťovat konkrétní výsledky působení umění v určitých hmatatelných společenských změnách. To by byl vulgarisující, mechanistický názor. Změny podmíněné společenským uplatněním umění, t. j. užíváním uměleckých obrazů, jsou součástí *daleko složitějších* společenských změn, které mají konec konců *vždycky svoje podmínky i svůj základ v ekonomice společnosti*, t. j. ve výrobních silách a ve výrobních vztazích.

Procesy obsažené a probíhající v umění jako společenském jevu představují odraz materiálních podmínek života společností (t. j. společenského bytí) ve společenském vědomí a zpětné působení společenského vědomí na společenské bytí. To je zákon dialektiky.

IV.

Jestliže tedy to, co tvrdíme, je pravda, platí pro umění jako společenský jev zákon o totožnosti protikladů, o přeměně jednotlivých stránek rozporu v sebe navzájem.

Jak je tomu v obou procesech odrazu v umění?

Proces odrazu při tvoření uměleckého obrazu a proces odrazu při užívání uměleckého obrazu stojí proti sobě ve vzájemném protikladu. Tento protiklad je v tom případě antagonistický, nesmiřitelný, jestliže obsah a forma uměleckého obrazu nevyjadřují skutečné potřeby člověka v jeho biologické a společenské podmíněnosti, t. j. *potřeby vývoje materiálního života společnosti*. Tento případ vede k zániku takového „umění“. Normálně tvoří obě stránky *neanagonistický* rozpor. Proces boje vnitřních protikladů v umění jako společenském jevu se uskutečňuje právě neustálým přecházením jednoho protikladu v druhý. Každá změna skutečnosti se stává rázem novou podmínkou změny v uměleckém odrazu, každý nový umělecký obraz se stává rázem novou podmínkou změny skutečnosti. Proces tvoření a jeho výsledek, umělecký obraz, je v jednom případě *podmínkou* procesu užívání uměleckého obrazu a jeho výsledku, změny skutečnosti. Po druhé však i změna skutečnosti jako výsledek procesu při užívání uměleckého obrazu je podmínkou procesu odrazu při tvoření. Taková je podstata přecházení jednoho protikladného procesu odrazu v druhý v oblasti umění.

Tento proces boje protikladných odrazů, totožnost a přecházení, přeměna v sebe navzájem, je určován protikladností jednotlivých stránek obou procesů odrazu.

V procesu tvoření uměleckého díla stojí proti sobě ve vzájemném protikladu *skutečnost — a — umělecký obraz skutečnosti*. Tedy skutečnost jako předmět a obraz jako výsledek odrazu. V procesu užívání uměleckého díla stojí proti sobě *umělecký obraz jako předmět — a — změna společenské skutečnosti jako výsledek odrazu*. Víme, že oba tyto procesy existují v oblasti umění jako společenském jevu neoddělitelně, v dialektické jednotě, jeden bez druhého je nemyšlitelný. Proto v tomto specifickém složení procesu odrazu se stává jednou předmětem skutečnost a jednou obraz, výsledkem se stává jednou obraz a jednou skutečnost. Přitom je třeba mít na mysli, že tento pohyb existuje v prostoru

i v čase, to znamená, že se každý umělecký obraz současně stává novou formou, t. j. změnou společenské skutečnosti, takovou změnou, která se stává zvláštní součástí společenské skutečnosti, jejímž *specifickým znakem* je dlouhodobá schopnost *v procesu společenského užívání* působit na společnost *ideově*, určitým vymezeným směrem, tedy působit jako společenská přetvářející síla.

Poznali jsme, že umělecký obraz je jednak výsledkem tvůrčího procesu odrazu v mozku umělce, jednak že se stává při užívání uměleckého obrazu předmětem odrazu jako nová zvláštní součást společenské skutečnosti. Je tedy *umělecký obraz zvláštní stránkou obou procesů*, není však stránkou hlavní a určující.

V protikladném procesu při společenském užívání uměleckého obrazu je hlavní stránkou jeho rozporu poznání a v jistém smyslu i splnění zájmů a potřeb vývoje materiálního života společnosti, uskutečněné *změnou společenské skutečnosti*.

Hlavní rozpor v umění je tedy tvořen hlavními stránkami obou procesů odrazu v umění. Stojí tedy proti sobě *skutečnost* a *změna skutečnosti*. Skutečnost je vždycky určující stránkou v umění. Přitom *umělecký obraz je specifickým prostředkem* (vlastním toliko umění), v němž se zobrazuje skutečnost se zájmy a potřebami vývoje materiálního života společnosti a který se ve svém společenském užívání stává aktivní společenskou silou zpětně působící na skutečnost. Komplex odrazů v umění probíhá tedy tak, že *ze skutečnosti vychází a do skutečnosti se vrací*, aby mohla být změněna. Umělecký obraz je přitom společenským prostředníkem subjektivních (individuálních) odrazů objektivní skutečnosti. Jako projev subjektu, t. j. výsledek subjektivního odrazu objektivní skutečnosti, jako forma individuálního, avšak ve své podstatě společensky podmíněného vědomí, může být umělecký obraz *jen v tomto smyslu* nazýván formou *společenského vědomí*, neboť teprve v procesu společenského užívání (t. j. ověřením uměleckého poznání v životní praxi) a v nerozlučné jednotě s ním, stejně jako v jednotě s procesem vytvoření obrazu, můžeme mluvit o umění jako společenském jevu a *formě společenského vědomí* vůbec.

Je tedy hlavní zvláštností umění, že *umělecký obraz je prostředníkem určitých*, uměním podmíněných změn společenské skutečnosti. Proto zvláštnosti *uměleckého obrazu* odrážejí svým způsobem i specifičnost procesu odrazu při tvoření a svým způsobem podmiňují specifičnost procesu odrazu při společenském užívání obrazu.

Tak je umělecký obraz vlastně ústředním bodem obou procesů odrážení v umění, je ohniskem, v němž se obráží skutečnost, ideje, city, potřeby a zájmy společnosti a který v procesu společenského užívání tyto ideje, city, potřeby a zájmy zpět do skutečnosti obrací a ve vědomí lidí znovu probouzí. Umění je takovou formou společenského vědomí, v níž si lidé prostřednictvím uměleckých obrazů skutečnost (v procesu jejího vývoje), ideje, city, potřeby a zájmy společnosti uvědomují.

S hlediska naší analýzy je umělecký obraz nositelem specifických znaků, podmíněných *skutečností* a specifickými stránkami obou procesů odrazu v umění. V specifických stránkách a znacích uměleckého obrazu se tak svým způsobem projevují i ostatní zvláštnosti umění jako společenského jevu.

Tím ovšem, že jsme v průběhu analýzy umění dospěli až k určení uměleckého obrazu jako nositele zvláštních stránek a znaků v umění, nemůžeme ignorovat všechno ostatní. To znamená, že, zkoumáme-li umění, nemůžeme se omezit pouze na umělecký obraz jako jeho zvláštní stránku. Estetika se musí zabývat všemi

stránkami rozporů v umění jako společenském jevu a jako formě společenského vědomí, nesmí jednu stránku vytrhnout a izolovat od ostatních vztahů. To znamená, že *ve vztahu k zvláštní stránce umění, k uměleckému obrazu*, musí se estetika zabývat jak předmětem odrazu v procesu tvoření, tak i společenským uplatněním uměleckého obrazu.

V.

Všechny věci a jevy mají svůj obsah a formu. I vědomí má svůj obsah a své formy, rovněž umění jako jeho specifická forma a stejně tak umělecký obraz. Obsah a forma jsou dvě stránky vnitřního rozporu věcí a jevů. Není proto otázka rozporu formy a obsahu specifickou otázkou v umění, je však důležitou otázkou co do poměru obsahu a formy v uměleckém obrazu. Teprve v další analýze odkryté zvláštní stránky rozpornosti obrazu mohou odhalit specifčnost jevu.

Hlavní rozpor v uměleckém obrazu tvoří tedy forma a obsah. Jejich vzájemný poměr může být v nesmiřitelném nebo souladném protikladu. Antagonismus mezi formou a obsahem v uměleckém obrazu znamená jednostrannost, úpadek, likvidaci tohoto obrazu jako umění. Souladnost rozporu, dialektická jednota obou stránek je základní podmínkou realistického zobrazení v umění.

Řekli jsme, že sám fakt existence rozporu obsahu a formy není specifickou zvláštností umění, že se teprve rozborem jednotlivých stránek obsahu a formy přibližujeme specifčnosti umění a uměleckého obrazu. Forma i obsah mohou mít jistě nejrůznější stránky ve vztahu k jiným věcem a jevům. Je proto nutno ukazovat a odhalovat *podstatné rozpory s podstatnými stránkami* ve specifickém vztahu k uměleckému obrazu.

Vědecká, t. j. marxisticko-leninská estetika klade na uměleckou formu požadavek, aby znázorňovala skutečnost způsobem odpovídajícím recepčním schopnostem a možnostem lidských smyslů. Vyžadujeme tedy *smyslovou předmětnost* zobrazení skutečnosti v uměleckém obraze. Abychom mohli realizovat tuto stránku formy, je třeba určité výrobní, prováděcí techniky, určitých technických vyjadřovacích prostředků, jako technika malby, sochařská technika a pod. Je tedy nutná určitá *technika realizace*, která je druhou stránkou formy.

Smyslová předmětnost a technika realizace tvoří hlavní rozpor formy uměleckého obrazu. Určující stránkou tohoto rozporu je smyslová předmětnost jako podmínka realistického zobrazování skutečnosti.

Lidské smysly mají jistě širokou recepční schopnost, lidské ucho je schopno vnímat pronikavý hvízd píšťaly nebo skřípání železných vrat stejně jako hudbu Čajkovského nebo Smetanovu. Přesto však jen *určitý* způsob smyslové předmětného zobrazení v uměleckém díle bude člověk vnímat s pocitem největšího uspokojení. Kriterium tohoto způsobu bude jistě u různých lidí různé a bude záviset na velké řadě podmínek. Rozbírat tyto podmínky není teď naším úkolem. Jde zde totiž o hlavní problém při zkoumání *estetického* vnímání a citění. Stačí zde připomenout Marxovu poučku, že „výroba produkuje nejen předmět pro subjekt, nýbrž i subjekt pro předmět“. Zároveň vysvětluje Marx její obecnou platnost na příkladě *uměleckého předmětu*, který „— stejně jako každý jiný výrobek — vytváří obecnost, *jež má smysl* pro umění a *je schopno* mít požitek z krásy“ (Marx, Engels, O umění a literatuře, str. 43). Pochopíme-li ve vztahu k této poučce význam národní tradice v kultuře a umění, bude nám jasno, proč jen

určitý způsob smyslově předmětného zobrazení má společensky významný smysl, odpovídá potřebám vývoje společnosti. Umění ve svém estetickém, poznávacím a ideově výchovném významu používá pochopitelně společensky nejsrozumitelnějších, t. j. také nejpresvědčivějších vyjadřovacích prostředků. Protože pospolitosti kultur odpovídají charakteru pospolitosti společenského života národů a rysům národní psychiky, jsou *umělecké formy* tradičně u jednotlivých národů vyvinuté a užívané *výrazem určitého smyslu pro umění a určité schopnosti* mít požitek z krásy, jsou specifickým projevem národní pospolitosti a odpovídají národní psychice, jsou tedy v těchto určitých národních podmínkách nejsrozumitelnější a nejpresvědčivější. V otázce charakteru národní formy v umění je třeba v tomto smyslu chápat vztah mezi pospolitostí kultury a psychikou národa v Stalinově definici národa. Proto je také pro současný stav vývoje společnosti a vývoje umění Stalinův požadavek, aby umění bylo formou národní a socialistické obsahem, *požadavkem naprosto zákonitým*. Na druhé straně popírání tohoto požadavku národní formy a její nahrazování *kosmopolitním* výrazem neodpovídá zákonitosti vývoje společnosti a vývoje umění, i když kosmopolitní forma obecně nepopírá možnost smyslově předmětného zobrazení. Protože však odporuje zákonitostem vývoje společnosti, je ve skutečnosti základem formalismu a bezideovosti a je představitelem negativních likvidátorských sil ničících národní kultury a tedy i všelidskou kulturu. Způsob smyslově předmětného zobrazení má tedy dvě protikladné antagonistické stránky: národní formu zobrazení — kosmopolitnost zobrazení. Stojí proti sobě v nesmiřitelném protikladu, protože jejich uplatňování v umění je výrazem antagonismu třídních názorů. Tento antagonismus v uměleckých názorech je odrazem třídních rozporů. Odstranění tohoto nesmiřitelného rozporu je možné jedině odstraněním jeho podmínek a základu, t. j. třídního antagonismu. Pak se také docela zákonitě i antagonismus obou stránek smyslově předmětnosti změní v nový rozpor, ale *souladný*, a to v důsledku vzniku nových výrobních vztahů a nových materiálních podmínek života společnosti. Národní forma zobrazení získává v rámci socialistického rozkvětu všech národních kultur ještě další a hlubší *internacionální* význam. Tyto dvě nové stránky rozporu, *národnost a internacionálnost* formy, jsouce v souladu, zákonitě se ztotožňují a přecházejí vzájemně jedna v druhou, ve svůj protiklad. Umění vyjadřované formou tohoto charakteru má zároveň rovnocenný společenský význam národní a internacionální. *Národní forma smyslově předmětného zobrazení* jako nejpravdivější a nejpresvědčivější se stává tedy hlavní, určující stránkou formy uměleckého díla vůbec.

Zároveň s vytyčením základních požadavků a osvětlením smyslu realistické formy ukázala marxisticko-leninská estetika na určující význam obsahu v uměleckém obraze. Sám pojem obsahu by nám neřekl nic specifického ve vztahu k uměleckému obraze, kdybychom nepoznali zvláštní stránky obsahu, umění vlastní. Stejně jako forma, tak i obsah může mít a obecně má řadu stránek, avšak jen určité jeho stránky jsou podstatné pro umělecký obraz. Řekli jsme, že umění jako forma společenského vědomí obraznou formou vyjadřuje ideologii a psychologii společnosti, a to především ideje, odpovídající zákonitě potřebě vývoje společnosti, tedy kladné pokrokové ideje. Ideologická stránka je zákonitou a jednou ze základních stránek umění jako formy společenského vědomí. Umění, které by popíralo ideovost, přestává být uměním, protože přestává být společenským *vědomím*. Jakmile schází jedna stránka rozporu, mizí podmínka pro existenci druhé, přestává tedy existovat jev sám. Popírání ideovosti v umění znamená likvidaci umění vůbec. To je zákonitost ověřená společ-

čenskou praxí buržoasního úpadkového umění. Je tedy ideovost v uměleckém obraze určující stránkou rozporu tvořícího *obsah* uměleckého obrazu. Aby mohla být ideovost vyjádřena v uměleckém díle, musí se stát něco nositelem této ideovosti. Umění svými prostředky nemůže vyjadřovat nějakou abstraktní ideovost, pro umění neskutečnou, nereálnou, nýbrž určitou, konkrétní, umělecky zobrazitelnou. Proto nositelem ideovosti v uměleckém obraze je vždycky konkrétní, určitý, pravdivý námět. Je to děj, událost, výjev, krajina atd., v jejímž zobrazení je možno prostředky tomu kterému umění vlastními vyjádřit formou uměleckého obrazu společenské vztahy, názory, ideje atd. Tím je také dána *určitost* námětu vylučující libovlnost ve vztahu k ideovému zaměření obsahu. To ovšem neznamená omezení námětovosti v umění, tedy ochuzení umění, naopak, zdůraznění a prohloubení věrnosti, *pravdivosti* a *přesvědčivosti* obrazu adekvátností námětu ve vztahu k ideovosti, znamená to vyjádření souladného dialektického vztahu mezi ideovostí a námětem obsahu uměleckého díla. Toto zpřesnění a ujasnění poměru mezi ideovostí a námětem otvírá umění široké perspektivy, protože je zákonitě přivádí k využití nevyčerpatelného bohatství podnětů, které umělci dává příroda a společenský život. Bohatství idejí pokrokové společnosti je odrazem bohatství konkrétního materiálního života společnosti. Nekonečná rozmanitost skutečného života je proto nevyčerpatelnou studnicí námětů v umění. Proto socialistické umění nemohou reprezentovat bezideové obrazy shluků začouzených fabrik, nýbrž stejně krajina jako otázky lidských citů nebo umělecké zobrazení lidské práce.

Námět je tedy druhou stránkou rozporu v obsahu. Námět nemůže existovat bez ideovosti a naopak. Obojí je na sobě závislé, jedno druhé vylučuje. Obsah v uměleckém díle nemůže existovat bez ideovosti a bez námětu v dialektické jednotě.

Ideovost je určující stránkou obsahu. Záleží však na *zaměření ideovosti*. Jsou dvě stránky ideovosti. Jedna představuje pokrokové síly společnosti, vyjadřuje mír, svobodu, prospěšnost a *životní zájem* lidstva, druhá představuje úpadek, vykořisťování, otroctví, válku a *záhubu* lidstva. Stojí proti sobě v nesmiřitelném protikladu jako odraz antagonismu mezi světem míru a táborem války. I v umění je proto třeba stát pevně a jasně na *určité straně*, jak to nesčetněkrát zdůvodnili a vyjádřili Lenin a Stalin. Stranu míru představuje socialismus a jeho ideologie, stranu zhouby imperialismus. Místo umění zobrazujícího život a otvírajícího perspektivy komunistické budoucnosti je na straně socialismu. Proto *socialistická stranickost* je určující stránkou ideovosti v uměleckém obraze. Stojí v nesmiřitelném protikladu vůči buržoasnímu kosmopolitismu a objektivismu, tvořícímu antagonisticou, protikladnou stránku socialistické stranickosti. Likvidací tohoto antagonismu v souvislosti s konečnou likvidací imperialismu na celém světě stane se komunistická ideovost všelidsky platnou ideologií svobodné lidské společnosti na celém světě.

Aby byla socialistická stranickost podstatnou stránkou ideovosti, musí se opírat o skutečný život společnosti a jeho rozpory, pohotově je odhalovat ve všech jejích příčinách, aby se staly usvědčujícími důkazy proti zvířecké zákeřnosti imperialistické buržoasie. *Životní pravda a přesvědčivost* tohoto odhalení jsou podmínkou umělcova stranického postoje.

Socialistická stranickost je tedy hlavní a určující stránkou obsahu uměleckého díla vůbec.

VI.

Vidíme, že *základní požadavek socialistické stranickosti* jako hlavní určující stránka ideovosti obsahu je zároveň hlavní a určující stránkou celého uměleckého obrazu v jeho jednotě obsahu a formy. Nikdy není možno hotové formě dodatečně vkládat libovolnou ideovost, protože každá umělecká forma, jejíž existence je společensky odůvodněná a významná, vždycky vyjadřuje určitý ideový obsah. *Je tedy v umění obsah a jeho ideovost prvotní a forma druhotná.*

Socialistická stranická ideovost obsahu je hlavní a určující stránkou uměleckého obrazu, protože odpovídá *pokrokovým* názorům, požadavkům a potřebám lidu a jako taková podmiňuje i všechny stránky formy obrazu.

Takový je *základní vztah* mezi obsahem a formou jako dvěma hlavními stránkami uměleckého obrazu. Charakter tohoto základního vztahu určuje i charakter vzájemných vztahů jednotlivých specifických stránek obsahu a formy. Tak na příklad určitému *námětu* může umělecky nejlépe odpovídat určitá technika realizace formy obrazu. *Námětu* a idejím, které chtěl Gorkij vyjádřit v „Matce“, nejlépe odpovídala literární forma románu. Nikdy by zpracování tohoto *určitého* literárního námětu, na př. technikou sochařské realizace, neodpovídalo působivosti a přesvědčivosti literárního zpracování. Stejně určitému ideovému zaměření musí *odpovídat* nejen námět, ale i určité smyslové zpředmětnění uskutečněné určitou technikou umělecké realizace.

Určující specifická stránka obsahu *podmiňuje* nejen jeho druhou stránku, ale i odpovídající určující i podmíněnou stránku rozporu formy. Určující stránka *rozporu obsahu* podmiňuje i odpovídající *rozpor formy*. *Určující hlavní stránka obsahu* podmiňuje nejen ostatní specifické stránky obsahu, ale i formu ve všech jejich rozporech a všechny specifické stránky těchto rozporů.

Zákonitý vztah podmíněnosti mezi rozporem v ideovosti a rozporem ve smyslové předmětnosti umožňuje pochopení Leninova učení o dvou kulturách v národě. Socialistická stranickost ideovosti obsahu podmiňuje národní charakter forem smyslově předmětného zobrazení uměleckého díla. Z národní kultury minulosti jsou páteří historického vývoje pokrokových národních forem v umění právě ty, které odpovídaly určité *stranické ideovosti*, jež vyjadřovala životní zájem a potřebu *lidových pokrokových vrstev* národa proti feudální nebo kapitalistické vykořisťovatelské třídě. Jestliže dnes při kritickém přehodnocování kulturního dědictví minulosti hledáme také národní formy umění jako základ rozvíjení národních forem v socialistickém umění a kultuře, pak jsou to právě ty formy, které byly nositelem *pokrokových idejí* a tendencí v národě.

Zdůrazňujeme-li určující charakter obsahu, nijak tím ovšem není popřeno zpětné přímé i nepřímé působení formy na obsah uměleckého obrazu podle zákonů dialektiky.

Takový je charakter vzájemných vztahů jednotlivých stránek rozporů v uměleckém obraze. V tomto smyslu je třeba zkoumat a rozvíjet poznávání specifické rozpornosti a specifického charakteru vzájemných vztahů jednotlivých stránek.

VII.

Všechny jednotlivé stránky obsahu a formy se realisují v určitých zákonitých vztazích v uměleckém obraze jako dialektická jednota.

Abý se však stal obraz uměleckým dilem, nestačí ještě tyto podmínky. Přesto, že jednotlivé stránky obsahu a formy, jak byly analysovány, odpovídají speci-

fické povaze uměleckého zobrazování, nevyčerpávají zdaleka zvláštnosti umění a uměleckého obrazu. Všechny jednotlivé stránky rozporů uměleckého obrazu mají ještě řadu společných kvalitativních znaků vlastních specifické podstatě uměleckého obrazu.

Řekli jsme, že se v umění odráží obě stránky společenského vědomí, ideologie a psychologie, a že obojí je vyjadřováno odpovídajícími prostředky smyslově předmětnou formou uměleckého obrazu. Za účelem vzájemného sdělování myšlenek vyvinula se u člověka t. zv. druhá signální soustava skutečnosti, jejíž zákonitosti objevil I. P. Pavlov a která umožňuje v součinnosti s 1. signální soustavou především *abstrahování* slovy, pojmy, ale i *abstrahování v obrazech*, které je právě pro umění specifické. Mimo idejí musí však umění sdělovat, t. j. smyslově předmětnou formou zobrazovat i psychické rysy, charakter, vlastnosti, představy, city atd. Schopnost vyjadřovat a zobrazovat tyto psychické rysy v umění tak přesvědčivým způsobem, že se stává určitou strhující složkou uměleckého obrazu, že umělecký obraz může v procesu společenského užívání umění zobrazené city, představy, zaměření vůle a pod. také znovu *vyvolávat*, nazýváme *estetickou emocionálností*. V běžných estetických výkladech má tento pojem empirický charakter, obdobně jako celá řada jiných pojmů. Je ho užíváno pro výklad určitého rysu umění, aniž je vysvětlován hlouběji než empiricky. Teprve I. P. Pavlov ukázal materiální fysiologický základ elementárních *emočních spojení*, když *takto* po zjištění schopnosti obousměrného zapojování motorického analyzátoru nazval spojení *ve směru* od nepodmíněného centra k motorickému. Spojení, které probíhá opačně ve směru od podmíněného podnětu k nepodmíněnému centru, nazval *asociačním* (viz I. P. Pavlov *Středy I*, str. 225, rusky). Pavlovův reflexní výklad citových spojů vysvětluje význam motorických reakcí pro výrazy jednotlivých citů. Právě *konkretní výraz citů* jako emocionálních procesů v lidském mozku je předmětem odrážení v umění. Jak veliký význam dává tomuto specifickému rysu uměleckého obrazu, této schopnosti umění city zobrazovat a znovu vyvolávat, marxisticko-leninská estetika, vyjádřil ve svých projevech A. A. Ždanov. Ostře kritizuje „neschopnost (formalistů) vyjádřit v hudbě prosté a silné city“ (Ždanov, *O umění*, 1949, str. 59.) Naproti tomu ukazuje, že „hudební díla jsou tím lepší, čím více strun lidské duše *ohlasně* rozechvívají, neboť člověku „nestačí zvuk jedné noty, jedné struny, *jedné emoce*. Je-li skladatel schopen vyvolat odezvu pouze jedné nebo několika *lidských strun*, pak je to málo, poněvadž současný člověk, obzvláště náš, sovětský člověk, představuje velmi *složitý organismus aperceptivní*“ (str. 79). Z tohoto Ždanovova vysvětlení je třeba zároveň vyzdvihnout jeho zdůraznění objektivního charakteru citů a emocí ve smyslu jejich sdělování a nového vyvolávání prostřednictvím uměleckého obrazu, spočívajícího v objektivním materiálním základu *složitého lidského aperceptivního organismu*. Subjektivistický názor, který tvrdí, že umělecký obraz vyjadřuje toliko umělcovy city a prožitky jako ojedinelý proces bez společenských vztahů, je názor nesprávný, vedoucí k formalismu, tedy k likvidaci společenského významu umění.

Jestliže formalisté vůbec hledají nějaký styk se společností, s obecnstvím, opírají se z počátku o schopnosti působení různých kombinací formálních uměleckých prostředků na lidské smysly. Nechávací stranou složitě, specificky lidské, společensky podmíněné nervové procesy, spoléhajíce na „věčné hodnoty“ a „absolutní krásno“, ryzí „výtvornost, hudebnost“ atd., oproštěné od jakéhokoliv společenského významu. Proto bezvýznamné kombinace barev, ploch, tvarů, tónů mohou působit jediné na 1. signální soustavu, která je sice také

svým způsobem společensky podmíněna, avšak za těchto okolností bez vztahů k společenským abstrakcím a významům, t. j. k 2. signální soustavě skutečnosti, specificky odlišující lidský společenský mozek od mozku zvířecího. Toto „umění“ nestojí než na úrovni dráždění býka červeným šátkem.

Tato emocionálnost je *společensky neplatná*, protože je bez určitého významu, je zdůvodněna, připustíme-li to vůbec, toliko ojedinelou individuální zkušeností umělce, neověřenou *společenskou praxí*. Má proto působnost omezenou jediné na nižší fyziologické reakce. Aby se tyto reakce staly specificky lidskými, uvědomělymi, musí emocionálnost uměleckého obrazu zapojovat i 2. signální soustavu, to znamená, že v uměleckém obraze musí být *ideově emocionální obsah* vyjádřen *adekvátní emocionální smyslově předmětnou formou*. Úkolem uměleckého obrazu je dosáhnout velké citové odezvy ve společnosti. Proto všechno nové ve skutečnosti, které má být umělecky zobrazeno, je skutečně společensky významné jediné tehdy, když se dotýká přímo *prvořadých* společenských životních idejí, zájmů, citů a představ člověka a je zobrazeno formou emocionálně uměrnou emocionálností obsahu. A tak stejně jak nestačí v umění izolovaná emocionálnost formy, nestačí omezení emocionálnosti na ideovou stránku obsahu. Obojí je důležité a musí být v uměleckém obraze v jednotě, má-li být umělecká emocionálnost specifickým rysem umění.

*

Už při analýze specifických stránek obsahu a formy, hlavně pak u otázky národního charakteru formy, jsme se dotkli určitého specifického rysu umění, který je jedním z předpokladů společenské srozumitelnosti uměleckého obrazu. Jde o to, že umělecký obraz, aby splnil svou společenskou úlohu, musí se stát společenskou silou, musí být určitým uměleckým způsobem vytvořen, aby mohl být esteticky správně a úplně osvojen a pochopen. Je jedno jak budeme tento rys nazývat, zda estetickou mírou podle T. Pavlova nebo estetickými zákony, nebo jestliže jej vyjádříme určitou společensko-estetickou potřebou a požadavky uměleckého citu lidu. Jde ve všech případech o určitou *uměleckou uměřenost* v obraze, odpovídající společenské i fyziologické podmíněnosti požadavků na umění jako specifický způsob osvojování světa. A. A. Ždanov, když vyjadřoval názory a požadavky strany a sovětského lidu na rozvoj pokrokového umění, důkladně se zabýval touto otázkou. Varuje na př. před zanedbáváním zákonů a norem, jimiž se řídí hudební tvorba (str. 78).

„Přestává-li hudba být obsažnou, svrchovaně uměleckou, stává-li se nevkusnou, nehezkou, vulgární, přestává uspokojovat ty požadavky, pro něž existuje, přestává být sama sebou“ (str. 78). Nelze zapomenout, že stejně jako společnost kultivuje umění, t. j. svými umělci produkuje umělecké obrazy, tak umění kultivuje společnost. Umění může produkovat taková společnost, „jež má smysl pro umění a je schopna mít požitek z krásy“ (Marx—Engels, O umění a literatuře, str. 43). Marxisticko-leninská estetika se nemůže bát požadavku tvořit podle určitých „zákonů krásy“ (Marx) nebo podle estetických „norem“ (Ždanov), jsou-li tyto zákony a normy chápány nikoli jako idealistická šablona nějakého vymyšleného proporčního systému, ale jako zákony odpovídající historickému vývoji společnosti a jejím uměleckým názorům. Účelem tohoto způsobu uměleckého zobrazení je působit *estetický požitek*, provázející umělecké poznání.

Vedle hluboké společenské podmíněnosti požadavků určité umělecké uměřenosti zdůrazňuje s. Ždanov nutnost zabývat se její fyziologickou podmíněností v estetice. „Všechny tyto a jiné odchylky od *norem hudebního umění* — praví

Ždanov — jsou porušením nejenom zásad normální funkce hudebního zvuku, ale i fyziologických základů normálního lidského sluchu. Nemáme, bohužel, dostatečně vypracovanou onu theoretickou oblast, která pojednává o fyziologickém vlivu hudby na lidský organismus. Zatím však musíme počítat s tím, že špatná disharmonická hudba nesporně porušuje správnou psychofyziologickou činnost. “ Tato slova se stala významným impulsem k prohloubení estetiky v tomto směru, k zvědečtění řady empirických poznatků v poznání jejího materiálního základu v procesech vyšší nervové činnosti.

Tyto zákony, ať už je nazveme estetickou mírou nebo uměleckou uměřeností, vztahují se stejně na ideově obsahové jako na formální stránky uměleckého obrazu. *Umělecká uměřenost* ideovosti obsahu odpovídá pak plně požadavku *jednoty morálních a estetických principů* v pokrokovém umění socialistického realismu.

*

Každé umělecké dílo má určitý způsob svého společenského uplatnění, má být vytvářeno s tím zaměřením, aby odpovídalo určitému *uměleckému účelu*. Na příklad hudební forma pochodu je určena k skutečnému živému použití pochodujícím útvarem armády. Socha jako součást architektury bude se ve svém uměleckém účelu lišit od sochy určené pro monumentální pomník. Zarámovaný obraz nemůže nahradit v určitých podmínkách nástěnnou malbu, i když obojí vyjadřuje stejné ideje kvalitativně skoro totožnými formami. . .

Požadavek umělecké účelnosti vyjadřuje jednotu procesu vzniku uměleckého obrazu s procesem jeho společenského uplatňování. Vyžaduje, aby jak volba námětu a jeho ideového zaměření, tak i způsob jeho uměleckého obrazného znázornění byl v dialektickém souladu s určením uměleckého díla, se způsobem jeho společenského působení. *Umělecká účelnost* musí postupovat všechny stránky uměleckého obrazu v jeho obsahu i formě, aby dílo došlo maximálního společenského uplatnění a největšího uměleckého účinku.

*

Umění jako způsob společenského poznání, dialekticky protikladný způsobu vědeckému, má ve svých obrazech zprostředkovat hlubokou objektivní pravdu o skutečnosti. Realistické umění a jeho kvalitativně nejvyšší forma, socialisticko-realistické umění, může se stát aktivní přetvářející silou společnosti jedině tehdy, jestliže *pravdivě* odráží skutečnost, jestliže pravdivě vyjadřuje potřeby vývoje materiálního života společnosti. Nebo jestliže ideje, názory, city, představy a potřeby zobrazené v uměleckých obrazech *odpovídají skutečným životním zájmům společnosti*, jejím idejím, názorům, citům, představám a potřebám, slovem, všem zákonitostem vývoje společnosti. *Umělecká pravdivost* musí být jedním ze základních rysů umění v jeho gnoseologickém společenském určení. Specifičnost pravdivosti v umění spočívá v tom, že tvoří nerozlučnou jednotu se všemi stránkami obsahu a formy. Jakékoliv porušení této jednoty a všestrannost umělecké pravdivosti narušuje jak specifičnost, tak uměleckou kvalitu obrazu. Pravdivost ideovosti obsahu může být vyjádřena jedině pravdivou, realistickou formou. Jedině tak může mít umělecká, praxí ověřená pravda platnost objektivního poznání skutečnosti, platnost objektivní pravdy.

Jestliže zdůrazňujeme všestrannost umělecké pravdivosti, nikterak nevylučujeme uplatnění *umělecké fantasmie*. Naopak, skutečná, tvůrčí fantasmie předpokládá pravdivost. Jinak se stává metafyzickým blouděním, chorobnou halucinací,

kteřá nemůžez mít s uměním nic společného, poněvadž nemá kořenů, které by čerpaly své živné látky ve skutečnosti. *Umělecká fantazie* je především tvůrčím rozvinutím perspektivy společenského vývoje, *uměleckým předvidáním, směřujícím jedině do života* a nikam jinam. Lenin prohlašuje, že „je nesmyslné popírat úlohu fantazie i v nejpřísnější vědě...“ (Lenin, O literatuře, str. 128) a za svůj přijímá výklad Pisarevův, který skutečnou tvůrčí fantazii nerozlučně spojuje s pravdivou skutečností a ke skutečnosti ji zaměřuje. Umělecká fantazie umožňuje uvědomělé nadsazení obrazu ve prospěch zdůraznění typičnosti charakterů a typičnosti podmínek proti šedivému statistickému průměru, umožňuje umělecké vyjádření perspektivy, nepostižitelné ve své úplnosti a souhrnnosti běžnými prostředky, a s ní souvisejících všech podstatných typických idejí, zájmů a potřeb společnosti.

Umělecká fantazie se stejně hluboce dotýká všech ideových stránek díla, jako je nezbytnou podmínkou uměleckého bohatství smyslového vyjádření obsahu.

Obrazotvornost (fantazie) socialistického umění, vedená stranickou ideovostí revolučního romantismu, může proto před společnost stavět silné a působivé obrazy, které mají platnost společenského poznání objektivní pravdy.

*

Avšak ani pravdivost, ani fantazie, ani jakýkoli jiný specifický znak v umění by nedosahoval svého společenského určení, kdyby obraz postrádal umělecké přesvědčivosti. Nebyla by platná a úplná pravdivost poznání v umění, kdyby všechna skutečnost, která se v umění odráží, nebyla zobrazována přesvědčivě. Jestliže sebehlubší ideovost není vyjádřena umělecky přesvědčivou formou, nebo opačně — jestliže seberealističtější forma nevyrůstá z přesvědčivé ideovosti obsahu, nemůže dílo dojít plně a hluboce svého společenského určení. Umělecký obraz nemůže být umělecky přesvědčivý, není-li přesvědčivý i jeho obsah i forma jeho zobrazení. Jedině uměleckou přesvědčivostí může umělecké dílo plnit svůj *společensko-výchovný význam*. Výchova uměním se proto opírá především o přesvědčivost uměleckých obrazů.

Umělecké přesvědčivosti se nedosahuje naturalistickým zrcadlením skutečnosti, ale oproštěním všech zobrazovaných věcí, idejí a charakterů od zbytečných nepodstatných stránek, stranickým vyjádřením jejich podstatných a specifických rysů a zdůrazněním těchto rysů uměleckým propracováním pro ně typických a charakteristických *detailů* (podrobností). Rys umělecké přesvědčivosti nesmí být nikdy v antagonismu s žádnou stránkou obrazu ani s žádným druhým specifickým znakem uměleckého díla. Vždy je však neslučitelný s jakoukoliv formalistickou a naturalistickou úchylnou v obsahu i formě obrazu. Naopak, stejně jako všechny ostatní specifické znaky i umělecká přesvědčivost předpokládá realistickou typičnost obsahu a formy obrazu.

Stejně jako všechny předchozí znaky i umělecká přesvědčivost jako podstatný znak je nerozlučně spojena se všemi stránkami obsahu a formy uměleckého obrazu.

*

Jednota všech stránek uměleckého obrazu i všech jejich specifických rysů musí být v uměleckém díle vyjádřena podle zákonitosti vzájemných vztahů ve zvláštní rozmanitosti odpovídající nevyčerpatelnému bohatství skutečného života. Všechny stránky a zvláštní znaky musí být cílevědomě realizovány a uvědoměle

ustrojeny v živém organismu procesů společenského jevu umění. Zvládnutí tohoto vrcholného úkolu umění vyžaduje od umělce vysokého *uměleckého mistrovství*, vysoké uvědomělosti ideové, hluboké znalosti člověka a života společnosti, hluboké znalosti přírody, mistrného ovládnutí všech vyjadřovacích prostředků, slovem, všech vlastností vyjádřených v Stalinově geniální charakteristice umělců jako *inženýrů lidských duší*. Umělecké dílo musí být poznamenáno *nejen ve svém celku, ale ve všech svých podrobnostech*, ve všech jednotlivých stránkách a rysech vysokým uměleckým mistrovstvím.

*

Tyto specifické kvalitativní znaky, emocionálnost, uměřenost, účelnost, pravdivost, fantazie, přesvědčivost a mistrovství, tvoří ve svém souhrnu, ve vzájemných zákonitých vztazích a v zákonitých vztazích k jednotlivým stránkám umění, podstatný charakter specifičnosti umění.

Avšak ani jeden z těchto znaků, ani jejich souhrn nemůže být v uměleckém obraze plně uplatněn a rozvinut, není-li v něm zobrazována skutečnost *typicky, t. j. ve svých typických rysech*. Aby konkrétní, jedinečné bylo v realistickém umění určitou formou obecného, aby i to, co ve skutečnosti nazýváme náhodným, avšak pro obraz je podstatným nebo důležitým, bylo odhaleno ve své zákonitosti a nutnosti, musí umění zobrazovat typické vlastnosti v typických podmínkách. *Umělecká typisace* znamená hlubokou analýsu života v procesu jeho vývoje, odstranění všeho nepodstatného, rušivého, zatemňujícího povahu předmětu a zdůraznění, ba i zveličení nejcharakterističtějšího, všeobecně platného a odpovídajícího potřebám a základním zájmům společnosti, tedy všeho podstatného, a to v konkrétní, jedinečné individuální formě. Typičnost musí být vázána jedině na skutečné, živé, životu odpovídající, určité zobrazení skutečnosti.

Umělecká typičnost je specifickým znakem uměleckého obrazu.

Typičnost v uměleckém obraze je podmínkou a specifickou stránkou umění jako jedné ze dvou protikladných method společenského poznání.

Typičnost podmiňuje všechny specifické stránky rozporů obsahu a formy a zároveň je jimi podmíněna; podmiňuje základní kvalitativní znaky uměleckého obrazu v jejich celku i ve všech jejich zákonitých vztazích a zároveň je jimi podmiňována.

Umělecká typisace je konkrétním výrazem procesu uměleckého odrazu skutečnosti a plně odpovídá skutečným fyziologickým procesům v lidském mozku, jmenovitě analýse a synthese, jako základu lidského poznání.

Otázka typisace a typičnosti je proto určující stránkou poznávací funkce umění. Proto typičnost v uměleckém obraze ze všech stránek a znaků nejvýrazněji představuje umělecké poznání skutečnosti.

Umělecká typičnost stojí jako *zvláštní* článek v zákonitostech vnitřních rozporů umění a je ve zvláštních vztazích k procesům odrazu při tvoření uměleckého obrazu a při jeho užívání, k uměleckému obrazu a k jednotlivým stránkám rozporů a ke všem specifickým znakům uměleckého obrazu.

*

Poznali jsme tedy řadu *základních specifických kvalitativních znaků* uměleckého obrazu i jejich vztahy k jeho jednotlivým stránkám. Všechny tyto rysy charakterisují zároveň i povahu vztahu uměleckého obrazu k procesu jeho společenského užívání a uplatnění.

Umělecká emocionálnost, uměřenost, účelnost, pravdivost, fantasie, přesvědčivost a vysoké mistrovství realizace uměleckého obrazu jsou nezbytnými znaky prostupujícími dílo v celku i v jednotlivostech, v souhrnu i v jednotlivých stránkách.

Specifičnost těchto znaků v umění záleží v tom, že *musí být nerozlučně spjaty se všemi stránkami uměleckého obrazu*, že nemohou v umění existovat mimo tyto stránky a *musí být vzájemně uplatněny všechny ve všech stránkách v jednotě*. Současně všechny tyto znaky musí být ve skutečném uměleckém díle zároveň *vzájemně svými vlastními stránkami a kvalitativními znaky*. To znamená na příklad, že určitá emocionálnost všech specifických stránek uměleckého obrazu musí být současně uměřená, účelná, pravdivá, představivá, přesvědčivá a mistrovsky zvládnutá ve svém obrazném vyjádření. Jedině za těchto podmínek se stává obraz společensky významným *uměleckým* dílem. Chybí-li jeden z těchto specifických kvalitativních znaků uměleckého obrazu, už je porušena jednota jejich vzájemných zákonitých vztahů v umění a umělecký obraz je podstatně ohrožován v samé povaze specifičnosti umění, ve svém uměleckém účinu i ve svém společenském významu.

*

Domníváme se, že v tomto smyslu je třeba analyzovat rozpory a jejich jednotlivé stránky, kvalitativní a specifické znaky *v umění*, jako společenském *jevu*, jako zvláštní formě společenského *vědomí* a jako zvláštním způsobu společenského *poznání*.