

## DIALEKTICKÁ METODA A JEJÍ UŽITÍ V HISTORII UMĚNÍ

Historický materialism není však vyčerpán učením o podstatnosti výrobních poměrů a odvozenosti ideologie; je charakterizován vedle této stránky, spíše obsahové, i stránkou formální: svou metodou. Touto metodou, vzatou z Hegela, ale známou už Fichtovi a Schellingovi, je takzvaná metoda dialektická. Formou vývoje je podle Hegela potrojný rytmus tezí, antitezí a syntéz; počáteční stadium vývojové (teze), buď si řeč o vývoji jevů jakýchkoliv, vyvolává reakcí stadium nové, které je popírá, ale neničí (antiteze); spor je tu podmínkou samou živého vývoje a je odstraněn stadiem třetím, syntézou, která smiřuje obě stadia předchozí, v sobě je obsahující. (Tak ve vývoji náboženském ustoupilo primitivní uctívání přírodních sil židovsko-řeckému náboženství duchovní individuality a konečně se s ním vyrovnalo ve vyšší syntéze křesťanství; v životě politickém triadický vývoj je tvořen orientálním státem despotickým, kde je svoboden jen tyran, antickou republikou, kde jsou svobodni už všichni mužští občané, a moderním státem, založeným na svobodě všech; lidské poznání jde dialekticky od názorného poznání uměleckého k citově představovanému poznání náboženskému a konečně k ideálnímu filosofickému; vývoj celého vesmíru je vyjádřen triádou rozum-příroda-duch.) Marx, Hegelův žák, si přisvojil dialektickou metodu; kdežto ovšem pro Hegela podstatou bytí je myšlenka (Hegel: „Všechno, co jest, je uskutečněná myšlenka, všechno dění je vývoj myšlení“), nahradil Marx pojem vývoje ducha pojmem vývoje hmoty (o tom viz i Bucharin, citované dílo, kapitola Historický materialism); metodu samu však nezměnil. V Kapitálu (díl 1, úvod) o tom praví: „Dialektika Hegelova stojí na hlavě. Třeba ji postavit na nohy (to jest užít o vývoji hmoty, nikoliv ducha, vysvětlují), aby se objevilo rozumné jádro v mystické skořápce.“ Stejně Engels, který filosofii likvidoval, rozpustil ji do jednotlivých věd, podržel formální logiku a dialektiku jakožto „vědu o obecných zákonech pohybu a vývoje lidské společnosti a myšlení“. Svrchovaně zajímavé je sledovat u marxistů kult Hegelův: Lenin roku 1914 se velmi důkladně zabývá Hegelem a jen válka mu zabránila věnovat mu knihu; i on jej, rozumí se, interpretuje materialisticky („Čtu Hegela materialisticky; Hegel je naruby obrácený materialism, nechávám tedy Pánbicka, Absolutna, čirou Ideu, a tak dále, stranou“, píše; viz A. Deborin ...

Lze očekávat, že i marxistická historie umělecká bude založena na metodě trojaktové a že bude představovat vývoj umění jako proces dialektický. Vskutku triádě Engelsem stanovené, již nutně probíhá ekonomický vývoj společnosti (původní komunism společnosti - období soukromého vlastnictví a měšťanského kapitalismu - příští socialistická společnost), odpovídá dělení vývoje umění, které má Václavek: umění dob feudálních (východní, rané řecké, románské a gotické) - umění individualistické (klasické řecké, renesanční a moderní vůbec, dosahující vrcholu v dnešní subjektivistické „čisté poezii“) - umění komunistické společnosti (rodí se v Rusku a zčásti i v ostatní Evropě). Poněvadž vývoj dialektický děje se zákonitě (deterministicky) a syntéza je harmonizací teze a antiteze, lze na základě znalosti umění feudálního a měšťanského předpovídati i tvary umění budoucího: Václavek tak činí.

Co říci o dialektické metodě? Myslím, že o její ceně lze vyslovit pochybnosti předem, dříve ještě než jsme viděli její konkrétní užití. Všimněme si, že marxisté prohlašují triadický zákon za zákon platící pro veškerý vývoj lidské společnosti, minulé, přítomné i budoucí, i pro vývoj jednoho každého z jejích aspektů jednotlivých (umění). Ptáme se, jak k němu došli, co je opravňuje, aby mu definitivně podřizovali vývoj. Pozorování prý, zkušenost historická, poznání, že se společnost i jednotlivé stránky jejího života vždy vyvíjely v triádách: běží prý o zákon empirický, založený na příkladech (jiných ostatně marxisté neuznávají). A kolik je těch příkladů? ptáme se dále: nespočetné množství, jakého je třeba, aby na nich mohlo státí zákon

aspoň trochu pevný? Nikoliv, s ustrnutím shledáme, že zastánci zákona triád nedisponují leč jediným příkladem: totiž triádou, ke všemu ještě neúplnou: feudalism - měšťanství - komunism, která se právě v historii odehrává a jejíž stadium syntetické ještě není ani skutkem, nýbrž slibem budoucnosti. Triáda ještě neproběhla se hypostazuje jako absolvované a tato fikce, či spíše *pium desiderium* má být důkazem, že rytmus triád je „zákonem“ všeho představitelného vývoje společenského. Kdo tu bude mluvit ještě o „empirickém zákonu“? Dialektické metoda je apriorní schéma, toť vše! Aníž je opuštěno pole obecných úvah, lze užití dialektické metody na vývoj umění odmítnout jako ničím neoprávněné a libovolné. Všimněme si konkrétní praxe nicméně! Ze starších literárních historiků znám De Sanctise, žáka Hegelova, který už dávno před marxistickými kritiky užíval trojaktové metody: nuže, právě na něm vidno, jak dialektická metoda, jako ostatně každé apriorní schéma, je železnou košilí, v níž zle trpí skutečnost a je netvořena pravda. De Sanctise vede k falešnému charakterizování uměleckých období i osobností, nutíc jej například vidět v Boccacciovi ve všem antitezu Danteho. O příklady omylů, plynoucích z tvrdošíjného lpění na trojaktovém schématu, není nouze ani u Václavka: upozorňuji na některé, jež mne zvláště zajímají. Václavek staví svůj obraz vývoje uměleckého na antitezi mezi neosobností a masovostí umělecké práce v době feudální a vypjatým pocitem individuality umělecké v době moderní (strana 45, 172), kterážto antiteze má vytvořit syntézu v novém zkolektivizování umělecké tvorby v společnosti budoucí. Nuže, upozorňuji na to, že povaha umění feudálního, aby mohlo být použito dialektického schématu, je tu charakterizována zcela falešně? Václavek zaměňuje neosobnost a anonymnost: středověká tvorba umělecká je často anonymní, to víme. Ale anonymita neznamená přece vůbec neosobnost, proto, že autora neznáme, nemůžeme ještě říci, že neexistoval, anebo že to či ono dílo vytvořila neosobní masa. Běží tu o problém rozřešený před málo lety slavně a proti mnohým Josefem Bédierem, který proti starší tezi německé, dosud představované Gastonem Parisem, dokázal, že feudální zpěvy rytířské (takzvané *chansons de geste*) nejsou nikterak konglomeráty starších, kratších zpěvů lidových a neosobním výtvořem pospolitosti, kmene generací, ale naopak velmi jednotnými plody básníků individuálních, projevy duchů z řad rytířů a kněží velmi si vědomých svých osobností. Bédierova teorie je dnes všeobecně ve vědě uznána, schéma dialektické triády staví ovšem vzhůru nohama. Zcela podobně ukazuje na násilnost i falešnost triadické metody i třeba následující fakt, vzatý stále ještě z literární historie středověké: proti anarchickému individualismu modernímu (antiteze) má básnictví středověké (teze) vyjadřovat princip duchovní jednoty a dogmatické normativnosti zákona všemi uznávaného: rytířské básně mají slavit vazalskou věrnost a obětování za lenního pána; mizení tohoto motivu a zrození motivu buřičského má vyznačovat až literaturu rozkladu feudality a přechodu k době nové. Tak to rozhodně potřebuje triáda, a tak to líčí i Václavek (strana 177). Bohužel, zase je pravda jiná: motiv vzpoury proti lennímu pánu, líčení krále (Karla Velikého) jako svěhlavé, malicherné a směšné bytosti je naprosto stejně starý jako motiv vazalské věrnosti a feudální jednoty: rytířské zpěvy takzvaného Cyklu feudálního (zpívající odbor hrdin proti Karlu Velikému) datují se z 12. a počátku 13. století zrovna tak jako zpěvy Cyklu Karlova a jsou od počátku stejně četné, ne-li četnější než tyto. Už tyto dva příklady ukazují, jak těžko je klást umění feudální a umění moderní za tezi a antitezi, jak umění přetéká přes úzké okraje dialektického schématu. A to jsme dosud mluvili jen o tezi! Co teprve, kdyby měly být sebrány falešnosti, jež si dialektická interpretace uměleckého vývoje vynutila v prezentaci antiteze (umění od renesance podnes!). Jen mimochodem poznamenávám, že klasické umění 17. a 18. století, které musí, poslušno formule, sloužit za příklad umění individualistického, subjektivních, anarchistického, volá přímo o pomstu svým protiindividualistickým racionalismem, hledáním pravdy co nejobecněji lidské a subjektivní a poslušností estetického dogmatu Aristotelova. Jeden však ještě příklad nevhodnosti dialektického schématu, a nechť slouží jako poslední důvod k jeho odmítnutí: znalost teze a antiteze má dovolit předpověď

syntézy. Václavek vskutku podává ve své knize prognózu umění společnosti komunistické: toto má být syntézou umění feudálního a individualistického; s vyrovnáním dělby práce mizí sociální podklad pro existenci umělců specialistů a umění izolovaného od práce. Umění jako zvláštní, nad životem tvořený útvar zanikne. Zato veškerá práce, zvědečtvena, povznesse se na výši tvoření uměleckého: poezie zmizí, neboť celý život sám se stane poetickým, tvůrčím a básníkům zbude leda zhotovování programu života. Tak poezie, organická část všeobecné produktivity, bude ne už „uměním“, ale „životem“ (část II., kniha 8; číslo III.) Nuže, netřeba, myslím, přílišné bystrosti, aby bylo zřejmo, že tu jde o hrubý omyl psychologický a nepochopení samy funkce umění v životě. Je možno, že by zajištění fyzického života všech lidí (ať by ho už bylo dosaženo cestou kolektivismu, nebo jakkoliv jinak) přineslo zvýšení počtu těch, kdo umění prožívají i těch, kdo je tvoří, publika i umělců. Fyzické blaho není však ještě proto zpoetizováním života, ani ho nemá za následek: sebevětší zlepšení všeobecné fyzické úrovně životní, jež může kolektivism přinést, nezpůsobí absorpci umění životem. Neboť lidská práce může být sebevíce ulehčena a přece se nestává samovolně činností estetickou, tvořením uměleckým, leč by přestala zároveň být prací, to jest procesem utilitárním. Život totiž je nikoliv snad jednou věcí a poezie druhou, ale život je životem, tedy věcí praxe především, a poezie květem života (kteréžto metafory užívám proto, že je velmi banální, to jest velmi pravdivá) a život může být více méně pohodlný, ale vždy zůstane jen půdou, z níž umění vyrůstá. A kdyby byl i sebedokonalejší, mravnější, pravdivější, vždy dovede duch stvořit si představu života ještě dokonalejšího, mravnějšího a pravdivějšího a vytknout ji za nový cíl k dosažení: ideál prostě couvá o to do budoucna, oč k němu bylo blíže postoupeno. Čili kratčeji: práci, činnost praktickou, jíž člověk podmaňuje svět, činí z něho svého služebníka a sebe udržuje při životě, lze sice korunovat tvořením uměleckým, činností prakticky neinteresovanou a koncipující ideál, ale nelze ji s ním ztotožnit: činnost účelně praktická a činnost samoučelná a dezinteresovaná jsou dva póly, jež lze zrovna tak málo pojit jako oheň a vodu. Ostatně, vidím v ochotném obětování umění, jehož se Václavek, veden dialektickou metodou, dopouští, i známku snad nevědomého, ale proto stejně skutečného opovržení uměním. Vzpomínám na tu starší teorii George Sorela, kterou filosofující ten vůdce francouzských syndikalistů vyložil už roku 1901: i Sorel míní, že budoucí umění se přiblíží průmyslové práci. Všichni lidé se stanou dělníky a budou pracovat s uměním. Umělecká výchova stane se základem průmyslové výroby: „Umění bude prostředkem, jímž se bude projevoval vnikání inteligence do ruční práce“ a „práce, vykonávaná s citem uměleckým, bude nejen dokonalejší, ale i vydatnější kvantitativně“ (*La valeur sociale de l'art* v *Revue de métaphysique et de morale*, 1901, 217). Umění dobré k tomu, aby práce šla lépe „od ruky“, je prakticky sice už starším vynálezem ševců, hvízdajících si při knejpování: teoretická konfuze uměleckého tvoření s industriální prací a teoretické zdůvodňování absorpce onoho touto je ovšem až privilegiem marxistických estetiků. Snad je třeba v tomto případě, jako ostatně vždy, sestoupit opět až k hříchu prvotnímu. Zde k Hegelovi, od něhož marxisté mají tolik. I u Hegela setkáváme se s tímto opovržením k uměním a zároveň nalzáme, že i u něho toto opovržení vyplývá z dialektiky: což stačí, abychom ji odmítli jako metodu literární historie. Jeť u Hegela umění jen pouhou tezí, která se svou antitezí, náboženstvím, má být překonána syntézou filosofie: umění je u něho protismyslným, nedokonalým a dočasným tvarem pravdy, již nám v její úplnosti podá filosofie; je filosofickým omylem nebo mylnou filosofií. A proto, jsouc věcí nedokonalou, je i věcí zbytečnou a na tomto světě k zániku odsouzenou. Tak u Hegela jako u marxistů umění není leč ubohou tezí, jíž dialektika pomáhá z tohoto světa, odpírajíc jí trvalou existenci a samostatný život. Jenže u Hegela je absorbováno filosofií, u marxistů prací. Jako by umění nebylo zcela samostatnou, osobitou formou poznání, poznáním smyslovým, v němž není nic filosoficky mylného a protismyslného, poněvadž problém filosofický není tu ještě vůbec položen, jež má tedy místo vedle filosofie a ne pod ní; a jako by umělecké tvoření nebylo zcela osobitou činností,

samoučelnou, nekladoucí si cílů užitárních, smyslu zcela vnitřního, která nemůže tudíž splývat s prací, prakticky účelnou, mající cíle zcela objektivní v opanování přírody a zachování lidského individua i společnosti.

*1931*