

O MARXISTICKÉM POJETÍ UMĚLECKÉHO STYLU

Marxistické bádání se otázce stylu věnovalo málo; často tento problém obcházel, stávalo se dokonce, že chovalo vůči stylistice nedůvěru. Ve vulgarizované podobě vznikl přímo dojem, jako by zkoumání stylů a jejich historie bylo už a priori buržoazním, idealistickým, duchovědným bludem a že povinností marxistického vědce a kritika je styl a stylové kategorie jako formální jevy a pojmy pomíjet. Je ovšem pravdou, že k tomu docházelo povětšinou jen v esteticky zaměřených studiích, vždyť historické bádání se otázkám stylu vyhnout nemohlo.

Vznikl tak rozdíl mezi způsobem, jak s problematikou stylu zacházely studie teoreticky orientované a historicky pojaté. V důsledku toho pak nastal i rozkol mezi teorií a praxí marxistické vědy: historie umění a literatury se bez kategorií stylu nemohla obejít, kdežto naše estetika a literární teorie k ní měla nechuť nebo si s ní nevěděla rady.

Tato polovičitá situace skrývala v sobě dvojí nebezpečí. Jedni pokládali koncepci a metodu buržoazního bádání o historii stylů za beze změny aktuální, a tak se formalistické a duchovědní principy mohly opět vplížit do marxistické literární a umělecké historiografie. Jiní naopak zaujali stanovisko podezíravé a ocejovali jako duchovědné i ty tendence, které se snažily objasnit podstatu a roli jednotlivých stylů důsledně v duchu historického materialismu.

Je tedy načase a je i nutné nastolit tuto otázku novým způsobem.

I

Stylové kategorie se hodí nejen k označení toho kterého historicky určeného stylu, ale také k vystižení některých opakujících se rysů umění. Jejich značná část je už svou etymologií uzpůsobena tak, že je možné, dokonce nevyhnutelné interpretovat je v obojím smyslu. Nejsou však vzácná ani taková pojmenování stylů, která — jako například gotika nebo baroko — svým významem sice nic nesdělují anebo nemíří k podstatě, ale byly již vědou rozvinuty v pojmy s tak bohatým obsahem, že kromě stylu jednoho určitého historického období mohou znamenat i určité typy stylárních úkazů.

Je-li však možné používat též výraz jednak ve smyslu přísně historickém, jednak ve smyslu formálně typologickém, vězí nejhlubší příčina v samotné věci, v povaze stylů. Žádný nový styl není nezávislý na předcházejícím, respektive předcházejících, nýbrž je do jisté míry syntézou všech, zahrnuje četné prvky dřívějších stylů. V baroku například snadno prokážeme rysy připomínající gotiku, renesanci, manýrismus anebo dokonce pozdně antické či helénistické umění, aniž by vznikla pochybnost,

že baroko je naprosto samostatný a svébytný styl. Ale platí to i ve druhém směru: v každém stylu najdeme předzvěsti mnoha stylů budoucích. Abych zůstal u baroka jako příkladu, hravě rozpoznáme ve výtvorech barokního umění nebo barokní literatury takové stylistické rysy, které pak budou charakteristické pro romantiku, realismus či dokonce surrealismus. Uvedeme konkrétní příklad.

Složité rozpory své doby umělo baroko vyjádřit jen tak, že zhusta vycházelo z různých fikcí a volilo zcela nereálná témata. Protože však barokní umění mělo do značné míry propagandistický charakter a jedním z jeho cílů bylo přesvědčit, přemluvit, vyvolat účinek ústící v skutek, muselo se snažit o to, aby nepravděpodobné téma dostalo zdání skutečnosti, aby bylo věrohodné. Tak mohly vzniknout v baroku realistické, nežřídka dokonce naturalistické prvky, a tak se zrodila jedna ze specifických charakteristik barokního umění: jednota ireálního tématu, ireálné výchozí situace a úsilí o věrohodné zobrazení. Tato snaha je v četných výtvarných a literárních dílech barokní doby tak nápadná, že mnozí badatelé — přistupující k otázce poněkud povrchně — byli ochotni spatřovat v tom realismus. Obr barokního malířství Caravaggio bývá někdy označován za realistu, protože zobrazuje své postavy v překvapivé shodě se skutečností. Přitom však je tato věrnost realitě, tento „realismus“, podřízen rafinovaně vytvořeným ireálním světelným efektům, a tyto dva jevy nerozlučně k sobě patří, vzájemně se předpokládají. Realističnost Caravaggiových postav ospravedlňuje zmíněné světelné efekty, na hony vzdálené všemu skutečnému a přirozenému; na druhé straně by postavy bez těchto umělých artistických světelných fortelů přestaly žít, staly by se abstraktními papírovými figurami. Jak vidět, objevují se tyto „realistické“ rysy v tvorbě barokního malíře právě v zájmu barokního způsobu zobrazení, tedy jako požadavek stylu barokního.

Někdy se stává, že se příznačné rekvizity některého stylu vyskytují již dříve ve spojitosti s určitými žánry nebo látkami. Tak například v některých starších žánrech krásné prózy, v nichž se těšily oblibě nečekané zvraty, zázračné či tajuplné události a titanští hrdinové (jako v legendách, rytířských románech, dobrodružných románech ap.), nacházíme rysy připomínající některé stylové zvláštnosti romantiky. Naproti tomu veselohry — žánr kdysi nejbližší všední skutečnosti, zesměšňující slabosti lidí a nešvary společnosti právě tím, že je zobrazují bezprostředně a bez příkras — mohou se jevit realistickými. Avšak jsou-li komedie Plautovy, Macchiavelliho nebo Molièrovy poněkud podobné opravdu realistické Gogolově veselohře *Revizor*, není to způsobeno shodným stylem nebo způsobem zobrazení, nýbrž naopak, předpoklady žánru a tematiky vedou k analogickým stylovým jevům v antické, renesanční, klasicistické a realistické komedii.

Jinak řečeno: bezprostřední zobrazení skutečnosti bez zveličování a bez příkras, ztvárnění typických jevů a rysů každodenního života lidí je doložitelné počínaje antickým uměním a písemnictvím jako prvek různých stylů anebo důsledek určitých žánrů či témat, avšak jedním ze základních

principů uměleckého zobrazení se stává teprve v 19. století. „Realistické“ prvky, prokazatelné i v dobách dřívějších, se teprve v 19. století stávají jedním z podstatných znaků nového stylu, rodičího se stylu realismu. Táž zákonitost platí ovšem také o ostatních stylech. Každý styl je specifickým systémem formálních prvků, a tento systém je funkcí určitého uměleckého způsobu vidění, určité tvůrčí metody. K přetvoření stylu, ke vzniku stylu nového, dochází jenkrát, když se ve spisovatelích a umělcích radikálně změní názor, způsob nahlížení na vnější a vnitřní svět člověka, na společnost i na přírodu. Tehdy nastává nové přeskupení formálních rysů, ustaví se do té doby nebyvalá hierarchie a nové důrazy, a některé dříve jen druhotné, latentní, jiným stylům podřízené prvky, nabyvše převahy, jsou povýšeny na činitele rozhodujícím způsobem určující povahu nového stylu.

Zde jsou tedy kořeny oné obojetnosti: typy stylových rysů, existující v různých dobách a z rozmanitých příčin, jsou zároveň základními prvky, které určují některý historicky ohraničitelný styl jakožto soustavu. V tomto smyslu mohou existovat barokní, naturalistické, impresionistické ap. stylové prvky a existuje barokní, naturalistický, impresionistický styl. Nastává tudíž nevyhnutelně dvojí úzus stylistických termínů, jež nelze nikdy zcela eliminovat. Chceme-li totiž blíže určit některé jevy, stěží se vyhneme tomu, abychom při zkoumání renesančních či barokních literárních děl nepřipomněli některé jejich „realistické“ rysy, abychom u manýristy El Greca se neodvolávali na jisté expresionistické momenty a tak dále. I když je jisté účelné v zájmu jednoznačnosti a jasnosti takovým formulacím se vyhnout anebo použít raději obrátů jako „připomínající realismus“, „expresionisticky laděný“ nebo „barokního charakteru“, hlavní věci přece jen zůstává, aby se v povědomí historiků umění a literatury oba jevy, oba významy téhož pojmu nemísily.

Ještě větší potíž, neřkuli matoucí terminologický chaos vzešel z toho, že v případech některých stylových kategorií vznikl ještě třetí význam: v různých teoriích byly baroko, klasicismus, romantika a realismus intepretovány jako estetické kategorie. Takovéto přehodnocení stylárních pojmů tkví svými kořeny v buržoazní vědě a slouží jako východisko některým moderním teoriím.

Mnozí představitelé buržoazní vědy jsou nakloněni tomu, aby dějiny umění chápali jako nepřetržité střídání dvou velikých stylů. Tato redukce mnoha stylů vzniklých v průběhu historického vývoje na dva střídající se styly základní mohla vzniknout právě v důsledku toho, že — jak jsme viděli — různé styly opravdu obsahují prvky, které jsou zahrnuty i do stylů jiných, popřípadě v nich převládají. Sám Wölfflin, když svými geniálními rozborů uchoopil mnohé základní formální rysy renesance a baroka, brzy postřehl, že příslušné formální prvky se vyskytují i v jiných obdobích, mimo historický rámec renesančního a barokního stylu. Byl tudíž nasnadě zdánlivě logický závěr, že stylové soustavy odhalené v renesanci, respektive v baroku jsou vlastně jen historickými konkretizacemi dvou věčných velkých uměleckých stylů. Takovéto ahistorické zobecnění stylových sou-

stav pak razilo cestu novým a novým líbivým teoriím stylu, opírajícím se o stylové jevy svévolně vytržené ze souvislostí. Otevřel se široký prostor složitým teoretickým konstrukcím a intelektuálnímu žonglérství. Vznikla řada teorií usilujících uchopit podstatu historie umění a literatury jako věčný zápas a neustálé střídání klasicismu a romantiky, baroka a klasicismu anebo romantiky a realismu. Následkem toho se bud realismu a klasicismu staly historickou formou existence věčného realismu, anebo zase renesance a realismu byly pojaty jako historické inkarnace klasicismu. Na druhé straně byly například gotika a baroko interpretovány jako součásti věčné romantiky, anebo gotika a romantika jako dobové formy věčného baroka.

Styly, přesněji řečeno: dva základní styly se tak proměnily ve dva základní estetické principy, dvě protichůdné estetické tvárnosti umění. Pojem stylu proměněný takto v estetickou kategorii se musel potom nezbytně octnout v konfliktu se svým původním historickým smyslem, jak lze doložit např. u některých teoretiků „věčného baroka“, jmenovitě u Eugenia d'Orse (*Du Baroque*, 1936). D'Ors rozšířil, zobecnil a rozmělnil pojem baroka v tak abstraktní a v kterékoli době prokazatelný ideologicko-esteticko-psychologický komplex jevů, že se z něho jeho původní historicky určený smysl vytratil téměř úplně. Zatímco se d'Orsův pojem baroka dal přiléhavě aplikovat na četné tvůrce a výtvořiny dob, jež baroku předcházely nebo po něm následovaly, mnoho děl umění a literatury skutečně barokní zůstalo mimo jeho definici. Bádání o stylu by tímto způsobem užilo větev pod sebou: z teorie stylů by se stala ahistorická koncepce nadčasového boje dvou tendencí, dvou estetických principů.

Autoři takových teorií nikdy nejsou z hlediska tohoto boje nestranní. Vnášejí v dualismus dvou stylů, respektive dvou estetických principů, hodnotící hlediska a přiklánějí se svou sympatií na tu či onu stranu. Z boje, z antagonismu dvou stylů se tak koneckonců vyklubá jakýsi protiklad dobrého a špatného umění, a z tohoto zorného úhlu je název jednoho z nich zpravidla povýšen na termín vyjadřující estetickou hodnotu: ekvivalentní s dobrým, s autentickým uměním. Teoretici posedlí „věčným barokem“ dělají koneckonců jen to, že zahrnují díla, která jsou podle nich hodnotnější, do své definice baroka, přičemž kritéria jejich hodnocení jsou ve skutečnosti podřízena normám jejich světového názoru a vkusu. Formalistické, duchovědné teorie s oblibou vynášejí odhistoričtění a v estetickou kategorii proměněné baroko (či nověji i manýrismus) a deklarují jej za pozitivní pól umění, protože se jim zdá, že v baroku a s ním souvisejících ideologických názorech poznávají předzvěsti některých svetonázorových a stylových snah 20. století. D'Ors a jeho druhové se při formování své koncepce baroka řídili svou vlastní — úpadkovému stadiu buržoazie odpovídající — ideologií a vkusem, ale je třeba, abychom si dobře uvědomili, že své předchůdce nespátávají v barokním umění jakožto historicky dané soustavě, nýbrž v jakémsi nadčasovém, věčném „baroku“, svévolně vykonstruovaném z určitých rysů barokního umění. To vše dává průchod naprostému subjektivismu. Výsledek je nabílední: teorie o ne-

přetržitým zápolení dvou stylů či estetických principů se v poslední instanci stávají dobře maskovanou a do pseudovědeckého hávu oděnou apologií některého dobově podmíněného úpadkového světového názoru, stylistického proudu a vkusu.

Sledujeme-li pozorně výše načrtnutý proces deformace teorie stylů a její odhistoričtění, nemůžeme nepostřehnout analogičnosti s tou teorií, která redukuje problematiku umění na formuli realismus proti antirealismu. Je ovšem pravdou, že toto pojetí věčného boje mezi realistickými a anti-realistickými směry v průběhu vývoje umění — pojetí, jehož představitelem u nás je György Lukács, v Sovětském svazu pak mezi jinými jeden z Lukáčsových učitelů Lifšic a též Nědošivin, jehož kniha vyšla i v maďarštině — přistupuje k uměleckým výtvorům především z hlediska obsahu a je tak zdánlivě diametrálním opakem formalisticko-duchovědných konstrukcí. Podobnost je nicméně nápadná. Vždyť i tato teorie se opírá o jeden určitý, historický určený styl a vycházejíc z toho, že elementaristického stylu lze najít v nejrůznějších dobách, byť podřízené stylům jiným, kategorii realismu zčásti ahistoricky zobecňuje, zčásti ji povyšuje v kategorii hodnotovou. A tak přestože realismus, zbavený svého historicky daného významu, byl ztotožněn se správně pojatou estetickou kategorií, totiž s marxistickým estetickým principem věrohodného odrazu skutečnosti, vedla koncepce věčného realismu v nejdůležitějších bodech přece jen k „výsledkům“ připomínajícím formalistické a duchovědné představy.

Těž na bázi dualismu realismu a antirealismu vzniklo schéma, o jakém jsme se výše zmiňovali: renesance a klasicismus byly kvalifikovány jako směry realistické, naproti tomu baroko, romantika a různé moderní směry jako antirealistické. Dokonce, jako další krok, nastal i zde úplný rozklad historických stylových kategorií, vždyť například značná část výtvorů renesance se vymyká kritériím lukáčsovského realismu, a na druhé straně ani díla romantiky nejsou vesměs „antirealistická“. V tom tkví také důvod, že stoupenci této teorie — abychom zůstali u literatury — začali řadit romantika Hölderlina ke klasicismu, kdežto rovněž romantický Walter Scott, naturalista Zola anebo symbolista Ady byli označeni za realisty. Tento zjevný rozpor se pokoušel potom Nědošivin překlenout kuriózně tím, že revoluční křídlo romantického umění, revoluční romantiku bez okolků proklamoval za jednu z odnoží realismu. Jelikož se tak historické kategorie stylu dílem staly zbytečnými, dílem i překážely, bylo nejučelnější je jednoduše zavrhnout se zdůvodněním, že jsou buržoazně formalistickými výmysly.

Lukáčsova i Nědošivina teorie „věčného realismu“, jakkoli se snaží stavět do popředí otázku odrazu skutečnosti, přece jen se shodují s duchovědnými konstrukcemi potud, že hodnotí rovněž na základě historicky vzniklého a pomíjivého stylu. Směšující jeden ze základních principů marxistické estetiky s pojmem jednoho velkého historického stylu, bezděky označili za autentický umělecký odraz skutečnosti to, v čem byly známky onoho stylu více či méně k rozpoznání — jinými slovy: prohlásili

realistickým to, co bylo v souladu s příslušným vkusem, a to vkusem minulého století, dnes však již zastaralým, konzervativním. Obdobně jako teorie „věčného baroka“ extrémního představitele duchovnědy d'Orse, stala se také doktrína „věčného realismu“ apologií dobově vázaného vkusu a stylu. Měřítkem přitom nebylo umělecké úsilí období proletářských revolucí, nýbrž vkus klasického období buržoazie. Lukács a jeho následovatelé nekladli proti úpadkovému vkusu buržoazie a jejímu uměleckému hledání hlediska nového, rodícího a rozvíjejícího se umění, nýbrž styl a vkus tvůrčího období buržoazie, který dal svého času vzniknout nesmrtelným veledílům, v naší době je však již zastaralý. Tak se mohlo stát, že koncepce věčného realismu navzdory marxistickému předsevzetí se nezářídka obracela právě proti socialistické literatuře a umění. Je dobře znám útok Lukácsův proti Brechtovi, dlouhotrvající odpor proti poezii Attily Józsefa anebo — v oblasti výtvarného umění — zavrhování malíře Derkovitse a — s odvoláním na realismus — favorizování bezvýznamných umělců, kteří kdysi oslavovali millenijní vládnoucí třídy a tyli z přízně horthyovského období, na úkor velkých socialistických umělců.

Marně tedy lukáčsovská teorie realismu postavila — zdánlivě — formalisticko-duchovědné teorie stylu z hlavy na nohy, konkluze zůstala chybná. Muselo tomu tak být už proto, že obě stanoviska se v poslední instanci opírají o jednu z méně šťastných tezí Hegelových o věčném boji klasicismu a romantiky, kterou Hegel přijal od Schlegela. Teorie stylu počínaje Wölfflinem a konče d'Orsem jsou ve skutečnosti subjektivně idealistickým, formalisticko-duchovědným zkomolením hegelovské koncepce, i když zachovávají dosti blízkou příbuznost s objektivně idealistickými pokusy o modernizaci této teze. Charakteristickým příkladem toho je estetika Benedetta Croceho, která se snaží vnést jasno do základní problematiky umění formulí *poesia-non poesia*. A vzhledem k tomu, že novohegelian Croce stojí na půdě téhož vkusu minulého století a nalézá zálibu v téměř realistickém stylu jako v novohegelismu počatá estetika Lukácsova, jsou jejich hodnocení — přese všechny jejich názorové rozdíly — většinou shodná: posuzující umění z konzervativního zorného úhlu, stanou před moderním uměním cize a nechápavě. Co se pak týče minulosti, je to, co v Lukáčsově teorii platí za realismus, u Croceho zahrnuto do pozitivní kategorie „poezie“, „antirealistické“ jevy pak (dle Lukáčsovy terminologie) jsou Crocem zavrhovány většinou jako „cattivo gusto“ (špatný vkus). Je příznačné, že se v italském duchovním životě estetické názory Croceho a Lukácsa snadno a často slučují, a nejeden Croceho žák se tam dnes hlásí k Lukáčsově estetice, aniž původní směr jeho vědecké činnosti doznal zlomu. Polemizují-li italští marxisté s názory Croceho, přechází to na každém kroku v kritiku Lukácsa.

Všechny teorie, ať již subjektivně idealistické, objektivně idealistické nebo marxisticky zaměřené, pokud budují na hegelovské formulí klasicismus-romantika a ji rozvíjejí, sdílejí rys ahistoričnosti a potud jsou v rozporu s důsledně marxistickou koncepcí. Chtě nechtě povyšují historicky omezený vkus nebo styl na kritérium estetického hodnocení, jejich autoři,

aby platnost své teze pro minulost dokázali, jsou nuceni vytrhovat umělecká a literární díla z jejich původních souvislostí a pojednávat o nich ahistoricky. V tomto ohledu je směr marxistické estetiky zakládající se na principu věčného realismu spřízněn nejen s objektivně idealistickými estetikami typu Croceovy, nýbrž — co se týče kořenů a metody — dokonce i s extrémními duchovnědnými teoriemi, jakou je například d'Orsova.

Vidíme tedy, že „marxistické“ stanovisko popírající důležitost stylů a pomíjející jejich historický význam v estetickém bádání není ani tak jednoznačně a důsledně marxistické. A přitom to byla právě estetika vycházející z teze realismu-antirealismu, jež pohlížela na zkoumání stylů již apriorně jako na ideologický blud, jako na jev marxistické umělecké a literární historiografii vzdálený a cizí. Taková anti-stylová estetika může však po právu polemizovat pouze s ahistorickými buržoazními teoriemi stylu, pokud totiž staví proti jejich formalistickým východiskům marxistickou teorii odrazu — třebaže i tuto polemiku podstupuje s nevalnou nadějí na úspěch, vždyť sama sdílí druhý základní omyl těchto škol, totiž nehistorické pojetí problémů literatury a umění. Jakmile se ovšem octne tvář v tvář buržoazní koncepci teorie stylů, je už její pozice dvojsečná: nemíří už jen proti formalistickému a duchovnědnému pojetí stylů, nýbrž i proti jejich historickému pojetí vůbec. A tento druhý moment nezřídka dokonce převažuje: diskuse už vlastně neprobíhá mezi marxistickou teorií odrazu a formalistickým buržoazním pojetím, nýbrž mezi hegelovským, konzervativním a ahistorickým pojetím na jedné straně a historickým chápáním umění a literatury na straně druhé.

Vše, co bylo dosud řečeno, bylo míněno v zájmu odstranění překážek důsledné kritiky buržoazní historie stylu. Styly, opakujeme, nejsou estetické pojmy hodnotícího (normativního) charakteru, nýbrž historické kategorie; nejsou to věčné entity, nýbrž úkazy vznikající a odumírající podle určitých zákonitostí. Lze k nim tedy přistupovat výhradně historicky, a z téhož důvodu nelze polemizovat s buržoazní koncepcí historie stylu na bázi „marxistického“ stanoviska přístupujícího k otázkám literatury a umění ahistoricky. Ještě méně lze postavit proti buržoaznímu pojetí uznávajícímu důležitost stylů pojetí „marxistické“, které význam stylů popírá a jejich roli opomíjí. S buržoazní vědou nepolemizujeme proto, že styly pokládá za podstatný jev umění a literatury, nýbrž proto, že je interpretuje falešným, idealistickým způsobem — a to i přesto, že při jejich zkoumání aplikuje přísně historické zásady. Marxistická historie umění a literatury se nespokojuje s jakýmkoli historickým přístupem vůbec, nýbrž vyžaduje aplikaci dialektického a historického materialismu, uplatnění důsledně marxistického náhledu na dějiny. V dalších částech této studie se pokusíme o kritiku buržoazního principu teorie stylů z marxistických pozic a tím nepřímou i o vymezení místa bádání o stylu v marxistické uměnovědě a literární vědě.

II

Hlediska a metody historie stylu vznikly na půdě dějin architektury, protože stylové znaky jsou v architektuře a ve výtvarném umění nejvýraznější. Historie literatury a hudby podnikla pokusy o uchopení svého předmětu (jakožto střídání stylů) v šlépějích dějin umění, třebaže například v literární vědě bylo a je dodnes mnoho odpůrců historie stylů a zejména přejímání stylových pojmů z dějin umění. Nicméně lze konstatovat, že v historicky zaměřeném buržoazním bádání triumfovaly zásady historie stylů na celé čáře: příručky a syntézy v oblasti dějin umění, literatury a hudby vycházejí ve své systematice a periodizaci téměř bez výjimky ze stylového principu a problematiku jednotlivých umění se snaží pochopit a vysvětlit rovněž z předpokladu, že v průběhu historie se v nich střídaly různé styly. Co se týče představ týkajících se tohoto procesu vládne v buržoazní vědě přirozeně značná pestrost a nemáme zde možnost pouštět se do polemiky s jejími rozmanitými odstíny jednotlivě. Spokojíme se s tím, že zde odkážeme k jedné principiálně důležité studii, která jasně shrnuje a třídí nejdůležitější teze stylovo-historického směru dnešní buržoazní vědy. Mám na mysli práci C. J. Friedricha *Style as the principle of historical interpretation*, kterou můžeme pokládat za reprezentativní pro dnešní buržoazní vědu mimo jiné už proto, že byla publikována v jednom z nejzávažnějších a mezinárodně nejlépe orientovaných estetických orgánů západní vědy, v časopise *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (XIV, 1955).

Friedrich spatřuje rozhodující faktor vývoje umění ve stylech, respektive v sérii střídajících se stylů. Dějiny umění jsou mu dějinami posloupnosti stylů, každý styl znamená nebo představuje některé období dějin umění. Ba nejen dějin umění, nýbrž i dějin vůbec: i samu historii lze uchopit v tomto sledu střídajících se stylů. Styl se tak stává podstatou nejen umění té které doby, ale i dějin téže doby. Tato autorova idea je vyjádřena již v názvu jeho studie: „Styl jakožto princip interpretace historie“. Podle této koncepce lze všechny historické jevy odvodit ze stylu, sám styl ovšem již nelze vysvětlit z ničeho. Friedrich bere v úvahu všechny možnosti vysvětlení vzniku jednotlivých stylů — nevyjímaje ani výklad sociologický —, ale nakonec dospívá k závěru, že jsou vesměs nepoužitelné. Pak mu ovšem nezbyvá než vyvodit logický závěr: pokud jde o styly, musí věda nadobro zapomenout na otázku „proč?“ a musí se smířit s tím, že styl je součástí „mysteria tvoření“. Takový styl božského původu je pak zcela přirozeně zároveň estetickou normou, „dílčím pokusem o realizaci krásna“. Dílčím proto, že z historického zorného úhlu není možné povýšit žádný ze stylů nad jiné (vždyť existují všechny z boží milosti!), v rámci jednoho stylu je pak umělecká hodnota závislá na čistém, dokonalém uskutečnění právě daného, „platného“ stylu. Nejlepší renesanční díla jsou ta nejčistější renesanční, stejně jako nejlepší díla baroka jsou „nejbaroknější“ a tak dále. Je tedy styl hodnotovou kategorií relativní: je klíčem estetického hodnocení právě pro dané období. Existuje tedy romantika dokonalá a nedokonalá, či ještě prostěji: romantika dobrá či špatná, což

v rámci té doby znamená romantiku umělecky hodnotnou nebo romantiku bez hodnoty. Aby však bylo možno vůbec určit, co vlastně je adekvátní realizace toho kterého stylu, je nutno odvodit podstatu každého stylu z nějaké formule, z nějakého základního principu, a právě neadekvátnější vyjádření tohoto principu, tohoto základního „dobového zážitku“ (uvozovky moje — pozn. překl.), jejich formální vyjádření bude oním „čistým“ projevem stylu. Abychom nezůstali dlužni příklad: Friedrich se domnívá, že „podstata“ barokního stylu tkívá v „cult of power“, v prožitku a kultu moci.

Podle Friedricha a lze říci i obecněji: podle dnešního stanoviska západní vědy jsou tedy styly transcendentního původu a redukovatelné na jedinou formuli, hlavními hybnými silami umění a dokonce dějin, klíčem k jejich pochopení, interpretaci i hodnocení. Historické pojetí stylů vlastní buržoazní vědě propadá tedy stejnému subjektivnímu idealismu, formalismu a duchovědnému pojetí, jako kdyby je ahistoricky generalizovala.

Přístupujeme-li ke kritice buržoazní koncepce historie stylů, je především třeba vypořádat se s otázkou, je-li uspořádání dějin umění a literatury na stylovém principu, jejich pojetí jakožto dějin stylu, vůbec oprávněné. Tato představa vychází totiž z toho, že jednotlivé historické styly jsou rovnoprávné a pojetí dějin umění jako střídání stylů umožňuje zhustit jejich složitou problematiku v jediný jednotný princip. Styly jsou však stejné kvality toliko pro formalistické nazírání, jen jako svébytné systémy formálních prvků. Jakmile je konfrontujeme s obsahem, který za nimi vězí, s ekonomicko-sociálními faktory, které jejich vznik způsobily anebo přinejmenším ovlivnily, ihned se ukáže, že styly nejsou homogenní jevy, nýbrž se dělí na typy, které je třeba velmi jasně rozlišovat. Především pak je nezbytné rozlišit od sebe nejobecnější dobové styly od jejich variant a rozmanitých proudů.

Některé styly jako například renesance, baroko, klasicismus a romantika jsou prokazatelné ve všech uměleckých odvětvích, nejen ve výtvarném umění, ale také v literatuře a v hudbě; lze je rozpoznat všude. Ba co více, odpovídá jim svou ideologií a životním stylem i celé velké historické období. Renesanci a baroko nemá jen historie umění, nýbrž i historie evropské kultury jako taková, nejedná se tedy pouze o styly, nýbrž zároveň o kategorie dějin kultury. Obdobně i romantický styl představuje celou velikou kulturně historickou jednotku, je jejím umělecko-tvarovým průmětem. Potud je tedy původ termínu zřehla lhostejný. Termín renesance nevznikl například jako pojmenování stylu, nýbrž jako název pro kategorii kulturní historie, kdežto vědecký pojem baroka byl rozpracován nejdříve jako stylová kategorie a přešel do dějin kultury z dějin umění. Ani romantika se nevyvíjela jako stylová kategorie, nýbrž jako nový náhled na život, životní pocit, jako termín označující obecně životní postoj počátku 19. století; teprve poté byla aplikována na historický a filozofický náhled na svět a ovšem na příslušný styl.

Též kategorie klasicismu označuje styl celého kulturně historického ob-

dobí a liší se od předchozích tří nejvyšš potud, že zatímco umění renesance, baroka a romantiky odpovídá taková ideologie (nebo přesněji soubor ideologií), které věda již tradičně nazývá ideologiemi či ideologickými směry renesančního, barokního či romantického charakteru, o klasicistní ideologii a filozofii zpravidla nemluvíme. Přitom ovšem umění klasicismu rovněž odpovídá jasně ohraničené období dějin ideologií a filozofie: racionalismus a osvícenství, které je možno — chcete-li — beze všeho nazvat filozofií klasicismu stejně dobře, jako lze nazvat klasicismus stylem racionalismu a osvícenství. Mezi klasicismem a celým jedním velkým obdobím vývoje evropské kultury je tedy zrovna taková shoda, jak tomu bylo v případě baroka nebo později v období romantiky; pramálo záleží na tom, že tento termín označuje v našem vědomí i jazykovém úzu velmi výrazně aspekt formální, a proto se nepřilíší hodí k označení adekvátních ideologií, jakož i jevů z historie kultury. To ovšem na podstatě otázky nic nemění, neboť nám jde přirozeně o věc samu, o jevy a souvislosti existující objektivně, nikoli o rozmarné klikatění se vývoj vědecké terminologie.

Pokud jde o styl románský a gotický, je už zde jeden podstatný rozdíl. Nemám nyní na mysli tu okolnost, že v literární historii není zvykem hovořit o jasně ohraničeném stylu románském, respektive gotickém; vždyť i literární historie rozeznává období, která současně s románským a gotickým stylem jeví obdobné snahy. I v těchto případech běží tedy o nahodilost v terminologii. Podstatný rozdíl však tkví v tom, že — i když oba tyto styly koincidují s určitým obdobím dějin kultury lidstva — tato období netvoří tak základní periody dějin evropské kultury jako kupříkladu renesance nebo baroko. Renesanční kultura nevystředila kulturu „gotickou“, nýbrž kulturu středověku, alespoň onu dlouhou etapu středověku, která trvala zhruba od 10. — 11. století až do renesance. Této veliké etapě dějin kultury a ideologie neodpovídá jako v předcházejících případech jediný styl, nýbrž po sobě následující styly dva. Rozhraní mezi nimi nevyznačuje tudíž počátek radikálně nové éry, pouze dvě periody uvnitř jediného období. Třebaže tedy i styl románský a gotický náleží mezi obecné (univerzální) dobové styly, mají omezenější historickou roli a význam než dříve jmenované.

Proti dosud zmíněným dobovým stylům lze pak klást ovšem takové podřízené stylové kategorie, které — i když představují víceméně samostatné formální systémy — přece jen se při bližším zkoumání jeví variantami některého velkého univerzálního stylu. Za takové varianty považují například manýrismus a rokoko, kterým buržoazní věda nezřídka přiznala hodnotu velkých dobových stylů, dokonce v některých duchovněných koncepcích byla zkonstruována příslušná manýristická nebo rokoková historická období. I v maďarské historiografii existovalo pojetí, že po renesančním 16. století a barokním 17. stoletím nastalo v Uhrách rokokové 18. století. A vskutku, setrváme-li na ryze formalistické bázi, je taková periodizace docela možná. Jakmile však přistupujeme k těmto stylům z aspektu obsahového, ihned se ukáže, že manýrismus je v podstatě částí renesance a rokoko částí baroka jakožto poslední fáze, údobí rozkladu

a tím ovšem už i přechodný jev ke stylu následujícímu. Rád bych své tvrzení doložil příkladem z manýristické literatury maďarské.

V básních nejvýznamnějšího maďarského básníka začátku 16. století, Jánose Rimayho, nalezla buržoazní literární historie mnoho takových rysů, jimiž se odlišuje od svého mistra, největšího básníka maďarské renesance, Bálinta Balassiho. Jelikož pak tyto stylové znaky mají velmi blízko k baroku, byl Rimay některými badateli považován za prvního básníka maďarského baroka. Avšak marxistický rozbor jeho díla ukázal, že Rimay představuje stále ještě důsledně humanistickou ideologii náležející k renesanci, že je jednou z vůdčích postav pozdního novostoického směru humanismu v Uhrách a že se celým lidským a autorským charakterem propastně liší od takových představitelů baroka jako jeho současník katolický arcibiskup Pázmány nebo o generaci mladší Mikuláš Zrínyi (Zrínský) mladší. Dokonce ani formální prvky zjevně spřízněné s barokem nejsou — tak říkajíc — organicky vybuchující nové stylové prvky nového obsahu, jde pouze o nová formální řešení prodlužující přežívání stále ještě renesančního obsahu. Tato novost však není ničím více než vstupuňováním, vyhnáním do extrému stylových prvků renesance. Rimay je tedy básníkem renesančním, jenž se sice liší od svých mistrů tím, že představuje pozdní, manýristickou variantu renesance, co se však týče básnického výrazu, základních otázek umělecké problematiky a v neposlední řadě společensko-ideologického pozadí, je s nimi úzce spjat. Zatímco tedy badatel mající na zřeteli formalistická hlediska pokládá manýrismus za samostatný velký styl anebo ho řadí už k baroku, posuzuje jej marxistické bádání vyznávající primát obsahu jako pozdní variantu stylu renesančního. Obdobně nemůžeme ani rokoko posuzovat jinak než jako pozdní odnož stylu barokního.

Jsou pak dále i takové stylové varianty, které nejsou časově omezenými fázemi některého velkého stylu, nýbrž jeho společensky ohraničitelnou verzí. Jako příklad bych uvedl *biedermeier*. Marxistické bádání mu sice zatím nevěnovalo příliš pozornosti, dříve či později se však patrně ukáže, že tu máme co dělat se šosáckou variantou klasicismu. *Biedermeier*, respektive životní styl, který mu odpovídá, objevuje se současně s klasicismem zejména v těch zemích, kde žije poměrně početná a ve svém vývoji poněkud ustrnulá vrstva měšťácká. *Biedermeier* není životním stylem a vkusem „buržoaz“ krácejícího vstříc kapitalistickému rozvoji, spíše učnivého a pilného „bürgera“, který se právě vymanil z cechovních pout a nemá v úmyslu riskovat své poklidné živobytí a šosácké bezpečí odvážným podnikáním. Není proto divu, že se nejvíce rozšířil ve střední a východní Evropě, kde v důsledku tzv. pruské cesty kapitalistického vývoje stála v čele kapitalistického podnikání a vůbec buržoazního vývoje aristokracie a střední šlechta, zatímco skutečná buržoazie stagnovala na úrovni „bürgerství“. Specifické znaky charakterizující *biedermeier* se ovšem zdaleka neomezují na tuto zaostalejší oblast Evropy, ani jen na desetiletí kolem přelomu 18. a 19. století. Tento životní styl se vyskytuje víceméně všude tam, kde se klasicismus sejde s takovou šosáckou vrstvou společ-

nosti. Jeho původ, první výskyt možno snad hledat již v Nizozemí druhé poloviny 17. století, kde spolu s racionalistickými filozofickými učením se začala mohutně rozvíjet klasicistická architektura. V dílech malířů, jako byl Pieter de Hooch anebo Terborch, snadno objevíme stylové prvky připomínající *biedermeier* nebo snad i tímto termínem označitelné.

Konečně k třetímu typu stylů, který nazývám z nedostatku lepšího termínu stylovým směrem nebo proudem, lze řadit ty styly, které neexistují a nelze je ani prokázat ve všech uměleckých odvětvích, nýbrž pouze v jednom z nich nebo jen v některých. S tímto typem stylu se setkáváme zejména v posledních sto letech. Impresionismus je například styl povýtce malířský, i když sehrává důležitou roli též v sochařství, v hudbě a v lyrice, ba proniká dokonce i do krásné prózy. Ale v dramatu již nemá takový význam, v architektuře pak je jednoduše nemyslitelný. Souběžně s impresionismem se stává vládnoucím stylem v románě a dramatu naturalismus, který si ovšem razí cestu i do všech ostatních umění, v nichž má předmětné zobrazení svou roli a své možnosti, tak kupříkladu právě do malířství a sochařství. Stěží bychom však mohli mluvit o naturalistické lyrice anebo architektuře: v lyrice vládne touto dobou symbolismus, v architektuře a uměleckém průmyslu secese, třebaže i ty mohou pronikat do jiných umění: vzpomeňme si jen na obrazy Csontváryho, oplývající prvky secesními a symbolistickými.

V posledních desetiletích 19. století se uvedené čtyři stylové proudy hlásí takřka současně; žádný z nich však nemá univerzální platnost a není přítomen ve všech uměleckých odvětvích. Co se týče jejich zrodu a rozkvětu, jsou zde nepochybně jistá chronologická posunutí — symbolismus se ozývá první, už v lyrice Baudelairově, secese se dostává ke slovu naopak až po impresionismu a naturalismu, v žádném případě je však nelze chápat jako články vývojového řetězu navazující na sebe v tom smyslu jako baroko, klasicismus a romantika. Časovou sounáležitost těchto stylových proudů si nejlépe uvědomujeme z hlediska vkusu: ti, kdož na sklonku století horlili pro impresionistické malířství, četli rádi naturalistické romány a symbolistickou poezii, ve svých bytech pak s oblibou umísťovali secesní předměty. Jednomu a témuž vkusu tedy neodpovídal v této době jediný velký univerzální styl, nýbrž více souběžně se vyvíjejících stylových proudů.

K tomuto typu patří — podle mého názoru — také realismus. Ani on nemá univerzální povahu, vždyť z jeho povahy zákonitě vyplývá, že se s plnou intenzitou může prosadit jen v některých uměleckých odvětvích, jmenovitě v románě, v dramatu, v malířství a sochařství. V lyrice a tím spíše v hudbě jsou už jeho možnosti problematictější — realistické stylové prvky lze prosadit nejvýš v programové hudbě a v opeře anebo ještě v silně předmětně zaměřené lyrice přírodní —, a co se týče architektury, opět vůbec nepřicházejí v úvahu. Realismus však není pouze jedním z uměleckých směrů časově zapadajících mezi romantiku a modernismus začínající avantgardistickým hnutím; je z nich nejvýznamnější, a to zejména v literatuře, kde se stal stylovým proudem určujícím základní charakteristi-

ky doby i navzdory tomu, že lyrika této doby se projevuje prostřednictvím jiných stylů. Za svou dominantní roli vděčí realismus tohoto období tomu, že nejdůležitějším žánrem literatury je právě tou dobou román, žánr, v němž se realismus vyžívá nejpřirozeněji. I naturalismus je koneckonců spíš stylovou variantou realismu než samostatným směrem. Vždyť nepřináší nic nového, rozvíjí pouze způsob zobrazení a stylové prostředky realismu.

Teprve konkrétní historický výzkum zodpoví jednu otázku, proč neexistoval v době postromantického rozkvětu buržoazní kultury univerzální dobový styl. Tento úkaz lze pravděpodobně vysvětlit ze specifických podmínek zralé buržoazní kultury a umění a stále více se rozkládajícího měšťáckého vidění světa. A teprve tehdy bude řešena i otázka, zda avantgardistická hnutí počátku našeho století: futurismus, expresionismus, později surrealismus atd. jsou samostatné stylové směry anebo pouze rozrůzněné projevy, varianty jakéhosi moderního stylu, který bychom mohli považovat za univerzální.

Určení charakteru jednotlivých stylů bude ještě jistě předmětem mnoha dalších diskusí, ale sotva lze již nyní pochybovat o tom, že renesance, baroko, symbolismus ap. jsou jevy různorodé a že jejich historická role a platnost je v každém případě rozdílná. I když každý z dobových stylů, stylových variant a směrů je svébytnou soustavou formálních prvků, tedy historicky ohraničitelný zvláštní styl, je kvalitativní a typový rozdíl mezi nimi z hlediska historického a estetického výzkumu umění nadmíru důsažný. Jednou ze slabín buržoazní historie stylů je to, že zmíněnou okolnost zhusta pomíjí a křivku historického vývoje v důsledku toho deformuje.

Styly rozdílného typu sice nelze seřadit v jeden chronologický sled, vždyť — jak jsme viděli — jsou jedny z nich variantami subordinovanými druhým a jiné zas existují souběžně. Důsledná periodizace dějin literatury, respektive umění je proto už předem vyloučena. Skutečnost, že renesance, baroko, klasicismus a romantika mohou sloužit coby termíny k označení celých historických období, neopravňuje nás k tomu, abychom stejnou determinativní hodnotu přiznali též například manýrismu, rokoku, symbolismu, impresionismu ap. Vždyť ani univerzální dobové styly neoznačují celé období proto, že jsou styly, nýbrž proto, že chronologicky, společensky i historicky odpovídají velkým periodizačním úsekům dějin evropské kultury. Chyba tedy netkví v tom, že buržoazní věda hovoří o renesančním, barokním, klasickém a romantickém období dějin umění, nýbrž v tom, že tyto opravdu reálně existující etapy chápe a interpretuje z aspektu formy a postupujíc dle tohoto formalistického principu dále konstruuje dobu manýrismu, rokoka, impresionismu atd., které ovšem již nemají reálnou existenci. Periodizace dle stylů je tedy pro marxistickou vědu nepřijatelná: pro ni jsou základními jednotkami správné periodizace výhradně hospodářsky a společensko-historicky determinované velké periodizační jednotky dějin kultury a umění, k nimž vždy bez výjimky patří též vznik a zánik nového stylu, popřípadě nových stylů. Těmto obdobím odpovídá v některých případech jediný velký (univerzální)

dobový styl (a v takových případech nic nebrání marxistické vědě, aby názvu stylové kategorie používala k označení celého historického období), anebo se pak jedná o několik postupně na sebe navazujících, ale nicméně velkých univerzálních stylů (středověk) anebo o koexistující stylové proudy. V tomto smyslu bychom mohli načrtnout společnou a souhrnnou periodizaci evropského umění a literatury posledního tisíciletí zhruba takto: středověk (zahrnující styl románský a gotický); renesance a baroko; dále pak klasicismus (ve sféře ideologie souvisící s racionalismem a osvícenstvím); romantika; období rozkvětu zralé buržoazní kultury s dominujícím realismem jakožto nejdůležitějším stylovým proudem (souběžně však též s impresionismem, symbolismem atp.) a konečně poslední, dosud trávající velké období: doba imperialismu a proletářských revolucí, jejíž umění a literatura mohou být charakterizovány jednak jako éra ústřední role problémů a idejí socialismu, jednak ovšem jako éra průlomu moderních stylových snah.

Zhruba tak si lze představit periodizační schéma, které se principu historie stylů zříká, avšak existenci stylů a jejich historického významu dalekosáhle respektuje. O schématu hovořím záměrně, neboť cesta vývoje byla v různých uměních a u různých národů tak rozmanitá, že určit jednu jedinou vývojovou linii je možné jen velmi povšechně. Marxistická věda však nesmí couvnout před plodnými abstrakcemi, slouží-li tyto abstrakce tomu, aby redukovaly v daném případě rysy historického vývoje na schéma upotřebitelné pro účely pracovní hypotézy. Že pak možnost takového třídění je skutečně reálná, že proti stylově historické periodizaci je třeba postavit kulturně historickou periodizaci determinovanou ekonomicky a společensky a že takto determinovaná období těsně souvisí s hegemonií toho kterého dobového stylu nebo několika dobových stylových směrů, to lze dokázat objasněním třídní báze daného stylu. A s tím můžeme přejít k vyvrácení druhého základního omylu buržoazní koncepce historie stylů, totiž k diskusi se stanoviskem, podle něhož vznik stylu je nevysvětlitelný.