

MARIAN VÁROSS

## GNOZEOLOGICKÁ POVAHA FORMALIZMU A NATURALIZMU V UMENÍ

Súčasnú úsilie pokrokového umenia o socialistický realizmus nastoľuje umeleckým teoretikom celý rad závažných otázok. Socialistický realizmus ako metóda umeleckého tvorenia, opierajúca sa o poznanie vedeckých a umeleckých zákonov, musí pracovať s čoraz bohatšou a zdôvodnenejšou teoretickou výzbrojou. Socialistický realista, ktorý je, možno povedať, marxistom v umeleckej tvorbe, dosiahne svoje ciele tým úspešnejšie, čím lepšie upevní a rozvinie svoj talent hlbokým poznaním vedeckej estetiky, jej zákonov a kritérií, jej riešenia otázok vzťahu medzi umením a skutočnosťou, umením a vedou atď. Socialistický realista a, prirodzene, ani marxistický umelecký teoretik a kritik sa nemôžu uspokojiť iba s živelným a vkusovým prístupom k svojmu materiálu. Podobne im nemôže stačiť ani povrchná, dostatočne neprehĺbená a neprežitá znalosť niektorých všeobecných poučiek z marxistickej estetiky. Práve preto je také dôležité, aby vedecká estetika postupne rozpracúvala jednotlivé problémy umenia a tak dodávala „praktikom“, čiže umelcom a kritikom, nové a nové vedecké argumenty, obohacujúce a kryštalizujúce ich boj za opravdivé umenie.

Každým konkrétnym úsilím sa niečo stavia a niečo rúca. Úsilím o socialistický realizmus sa stavia ideové majstrovské umenie a popri tom sa rúcajú všetky odnože falošného umenia a nesprávnych názorov, ktoré označujeme pojmami formalizmu a naturalizmu.

Formalistické a naturalistické smery a teórie v umení majú podobné postavenie ako idealistické teórie vo vede a vo filozofii. Sú protikladom

správneho, realistického názoru na umenie, ktorý kladie umeniu za cieľ pravdivo odrážať život na typických a krásnych obrazoch.

Už v úvode sa žiada bližšie charakterizovať formalizmus a naturalizmus, aby sme sa v ďalšom mohli sústrediť na zvolený problém. Formalizmom, v najširšom smysle slova, rozumieme umelecké prejavy, ktoré nechcú byť alebo nie sú odrazom skutočného života, ale sú hrou s výrazovými prostriedkami jednotlivých umení. Formalizmus, bežne povedané, popiera význam životného obsahu v umeleckom diele a vyzdvihuje až do samoučelnosti formu. Naturalizmom, naproti tomu, rozumieme jednak diela, ktoré chcú byť „vernou“, fotografickou kópiou skutočnosti, jednak diela, ktoré podávajú o živote nepravdivý, skreslený obraz. V oboch prípadoch, hoci si na prvý pohľad protirečia, ide o spoločný ideologický základ, pretože vyúsťujú do neumeleckého stvárňovania skutočnosti. Obchádza sa tu krása, ktorú v skutočnom živote odhaľujeme iba hlbokým a tvorivým umeleckým poznaním.

Formalizmus a naturalizmus sú predovšetkým ideologické javy, lebo napokon vyplývajú z nesprávneho a nesprávne chápaného vzťahu umenia k skutočnosti. Otázka formalizmu a naturalizmu je však práve preto neobyčajne mnohotvárna a složitá. Komplikuje sa ešte aj tým, že v umeleckej praxi a kritike sa pojmami „formalizmus“ a „naturalizmus“ vyjadrujú aj čisto vkusové úsudky bez dostatočného rešpektovania ich skutočného významu.

Tieto nepresnosti sú čiastočne dôsledkom vývinu pojmov formalizmus a naturalizmus. Je nesporné, že v minulosti sa užívaly často v inom význame ako dnes, aj keď sa ich významové jadro približne zachováva. Pojmy formalizmu a naturalizmu sa v estetike neužívajú dlho. Prakticky od druhej polovice XIX. stor., keď formalizmus vzniká programovo ako estetická teória, hlásajúca kult formy a „čistého“ umenia a keď sa objavuje aj naturalizmus vo svojom užšom, pôvodnom význame ako smer, hlásajúci a usilujúci sa podať neidealizovanú, „holú pravdu“ o živote. K tomuto základu priberaly potom pojmy formalizmu a naturalizmu nové parciálne významy. Rozšíril sa najmä pojem naturalizmu, pod ktorým sme prestali rozumieť výlučne pôvodný Zolov názor, ale označujeme ním všetky umelecké teórie a prejavy, zachytávajúce povrch skutočnosti, prípadne snažiace sa podávať o živote protivedecký a protipokrokový obraz. Pravda, pre hlbšie pochopenie pojmov formalizmu a naturalizmu je potrebné všimnúť si ich v súvislosti s pojmom realizmu, ktorý je obom protikladný čo do významu aj čo do pôsobenia.

vo vývine umení. Najmä je dôležité pozorne rozoznávať medzi naturalizmom a kritickým realizmom.

Keď pozorne sledujeme dejiny umenia, zisťujeme, že ich obsahom bol od začiatku boj medzi pokrokovými, realistickými náhľadmi a prejavmi na jednej strane a formalistickými, prípadne naturalistickými náhľadmi a prejavmi na strane druhej. Je to podobný boj, aký prebieha v dejinách vedy a filozofie medzi materializmom a idealizmom. Aj keď sú pojmy realizmu a materializmu, respektíve formalizmu, naturalizmu a idealizmu nie priamo úmerné, predsa sú schopné navzájom sa osvetľovať. Ako je vo vede a filozofii materializmus ideologickým odrazom pokrokových síl v spoločenskom bytí, podobným ich odrazom v oblasti umenia je realizmus. To isté možno povedať o pomere medzi idealizmom a idealistickými teóriami či prejavmi v umení, teda formalizmom a naturalizmom.

Z povedaného môže byť jasné, že problematika formalizmu a naturalizmu v umení je široká a často aj veľmi složitá. Formalizmus a naturalizmus spolu s realizmom treba považovať za také všeobecné kategórie, akými sú vo vývine poznania a myslenia materializmus a idealizmus. V prítomnej práci sa o ne zaujímame v tomto širokom význame, a nie vo význame úzko chápaných umeleckých smerov.

Pred prístupom k riešeniu daného problému treba osvetliť niektoré otázky.

Tak, po prvé, je nesprávne a nevedecké chápať pojmy formalizmus a naturalizmus ako statické, s nemenným obsahom. Naopak, formalizmus a naturalizmus sa sústavne menia a vyvíjajú s vývinom umeleckého poznávania a tvorenia. Možno povedať, že to, čo bolo v umení včerajška realizmom, by bolo, mechanicky prenesené do diela dnešného umelca, formalizmom alebo naturalizmom. Zákonitosti vývinu platia na túto oblasť podobne, ako platia na oblasť vedy a filozofie, kde sa sústavne menia a dopĺňajú nároky, ktoré treba splniť pre dosiahnutie skutočnej materialistickej vedeckosti.

Druhým momentom, na ktorý treba vopred upozorniť, je bežne zúžené chápanie formalizmu a naturalizmu aj v odborných diskusiách a publikáciách. Formalizmus nie je to isté ako abstraktné umenie a naturalizmus nie je to isté ako nižší, neplnohodnotný realizmus, prípadne použitie záporného, bezvýchodiskového pohľadu na život. Formalizmus a naturalizmus sú, ako bolo povedané, širšie pojmy, zahrnujúce a charakterizujúce celú škálu umeleckých smerov, náhľadov a prejavov.

Napokon treba poznamenať, že jestvujú viaceré náhľady aj o vzťahu medzi formalizmom a naturalizmom navzájom. Prevažná časť marxistických estetikov sa kloní k názoru, že naturalizmus je jedným z druhov formalizmu, to znamená, že formalizmus je širší a nadradený pojem. Na druhej strane však práve potreba hovoriť popri formalizme vždy osobitne aj o naturalizme svedčí, že naturalizmus je samostatný pojem, označujúci špeciálnu, presne vymedziteľnú oblasť umeleckých náhľadov a prejavov. Nekladíme si za cieľ túto otázku riešiť. V ďalšom texte budeme užívať formalizmus a naturalizmus ako samostatné pojmy, aj keď tým nechceme vylúčiť možnosť, že by formalizmus, braný v najširšom možnom význame, nemohol zahrňovať aj náhľady a prejavy naturalistické.

K tomuto problému sa žiada dodať, že prípadná logická nadradenosť formalizmu nad naturalizmom nie je nadradenosťou estetickou, ako sa to často chápe a uvádza. V našej kultúre bol donedávna bežným názor, že formalizmus je umelecky niečo viac ako naturalizmus. Proti tomu treba jednoznačne konštatovať, že pri takejto argumentácii sa brala do úvahy iba umelecky najnižšia skupina naturalistických náhľadov a diel, teda umelecký brak všetkých druhov. Tým sa však pojem naturalizmu neprípustne skresľuje a zužuje. Naturalizmus, ak ho chápeme správne, je s formalizmom myšlienkovy „rovnocenný“. Nie je, vo svojich najvýraznejších prejavoch, o nič menej „složitý a vyspelý“. Ako príklad takého naturalizmu stačí uviesť programový naturalizmus Zolov, prípadne súčasný západoeurópsky existencializmus.

Naznačili sme niektoré z problémov, súvisiacich s formalizmom a naturalizmom v umení. V tejto štúdií si vyberáme zo širokej problematiky formalizmu a naturalizmu otázku ich gnozeologickej povahy. Pôjde nám o skúmanie toho, aké zvláštnosti i zámerné chyby v umeleckom poznávacom procese a v náhľadoch naň charakterizujú a podmieňujú vznik formalizmu a naturalizmu.

Umelecov vzťah k skutočnosti, odrážajúci sa v jeho diele, je špecifickým poznávacím vzťahom. Je preto prirodzené, že gnozeologické osvetlenie formalizmu a naturalizmu môže vystihnúť jednu z podstatných a kľúčových stránok týchto protiumeleckých teórií a ich praktických dôsledkov. K riešeniu tejto otázky pristúpime po predbežnom osvetlení hlavných zásad teórie odrazu a realistickej metódy, potom charakterizujeme úpadkové umelecké teórie, ako vznikali a sa vyvíjali v období buržoáznej spoločnosti a osvetlíme omyly poznávacieho vzťahu v umení s hľadiska

subjektivismu a objektivismu. Z mnohých formalistických a naturalistických smerov vyberieme impresionizmus, abstraktné umenie a surrealizmus a na ich príklade rozoberieme idealistické korene buržoázných umeleckých teórií a smerov. Napokon osvetlíme formalizmus a naturalizmus s hľadiska typizácie, ktorá je základnou podmienkou realistickej metódy v umení; obchádzanie a popieranie významu typizácie vedie priamo k formalizmu alebo naturalizmu. Keďže metóda typizácie čo najužšie súvisí s metódou poznania, pri rozbere gnozeologickej povahy formalizmu a naturalizmu je nevyhnutné všimnúť si aj túto dôležitú stránku.

Formalizmus a naturalizmus boli donedávna vládnúcimi teóriami v našom umení. Je preto závažnou úlohou dôkladne poznať ich jadro, aby sme mohli proti nim účinne bojovať a tým oslobodzovať naše umenie od ich zvyškov. A je prirodzené, že bojom proti nim súčasne bojujeme za ich protipól, za realizmus, ktorý tvorí jadro pokrokového umeleckého dedičstva a na novej, vyššej úrovni je aj budúcnosťou umenia.

#### UMENIE AKO ODRAZ SKUTOČNOSTI

Rozpoznanie gnozeologickej stránky formalizmu a naturalizmu predpokladá ozrejmiť si základné charakteristiky umeleckého poznávacieho vzťahu vôbec a s tohto hľadiska vymedziť ten druh poznávacieho vzťahu, ktorý je podmienkou skutočného, realistického odrážania skutočnosti v umeleckom diele.

Ktoré základné vlastnosti má vzťah umenia k skutočnosti, a ktorý vzťah považuje marxistická estetika za správny a naozaj umelecký?

Teória odrazu definuje všetky ideologické a psychické javy ako odraz objektívnych procesov vo vedomí. Tým sa v zásade rieši aj hlavná otázka umenia, ktoré je odrazom skutočnosti. Túto poučku však marxistická estetika rozpracúva ďalej a ustanovuje osobitné podmienky, ktoré odlišujú umelecký odraz od iných druhov odrazu, napr. od vedeckého odrazu, a ktoré sú nevyhnutné, aby sme vôbec mohli hovoriť o umení.

Prvou z týchto podmienok je, že v umení ide o *aktívny* odraz skutočnosti. Subjekt, ktorý vo svojom vedomí a potom v umeleckom prejave odráža skutočnosť, je pri umeleckom odraze aktívny, pretože jeho činnosť je uvedomelá a cieľavedomá. Druhou dôležitou podmienkou je, že odraz skutočnosti neostáva len vo vedomí subjektu, nezastavuje sa teda pri vneme alebo predstave, ale uvedomele sa prenáša do umelecké-

ho diela. Umelecký subjekt takto zámerne tvorí novú realitu, ktorá sa nazýva *estetickou realitou*. Báseň, román, dráma, socha, film atď. sú estetické reality, do ktorých subjekt-umelec vedome odrazil svoj subjektívny vzťah k skutočnosti. Treťou dôležitou podmienkou je to, že umelec musí pri tvorbe uplatniť *ideový zámer* či tendenciu, inými slovami, musí chcieť svojím umeleckým prejavom niečo povedať. Štvrtou podmienkou umeleckého odrazu je, že jeho výsledok, teda umelecké dielo (estetická realita) musí byť nielen smyslovo-vnímateľné, ale aj vytvorené podľa určitých estetických pravidiel či zákonov; táto vlastnosť umeleckého diela sa nazýva *estetická miera*. Len vtedy je dielo emocionálne a ideovo účinné a divák, poslucháč alebo čitateľ ho pociťuje ako umelecký prejav. Marxistický estetik T. Pavlov na podklade uvedených podmienok takto definuje umelecký obraz:

„Umelecký obraz ako spoločensko-historicky podmienený a významný ľudský „subjektívny odraz objektívnych vecí“ je dialektickou jednotou estetického reality, ideovo duchovnej náplne a miery, pričom každý jednotlivý z týchto troch momentov alebo stránok, splývajúc s ostatnými v jeden spoločný obraz, vždy si uchováva a prejavuje svoju pomernú špecifickosť, samostatnosť a schopnosť mať spätný vplyv ako na obidve ostatné stránky, tak na celý obraz.“<sup>1</sup>

Na okraj tejto definície treba poznamenať, že síce dobre vystihuje podmienky umeleckého odrazu, môže však viesť k nesprávnemu chápaniu estetického reality. Estetická realita nie je mysliteľná mimo myšlienkovovo-citového obsahu alebo estetického miery. To, čo robí určitú realitu (vec, prejav) estetickou, je práve ideovo-emocionálna náplň a estetická miera. Inými slovami možno povedať, že umelecké dielo (estetická realita) sa vyznačuje jednotou obsahu a umeleckej formy.

Práve riešením tejto otázky sa marxistická estetika líši od ostatných estetik. Aj náš problém — gnozeologickú povahu formalizmu a naturalizmu — musíme začať analyzovať práve z tohto východzieho bodu.

Otázka *obsahu*, ktorý možno nazývať aj ideovo-emocionálnou náplňou, je jedným z kľúčov pre pochopenie podstaty vedeckej estetiky a umeleckej metódy socialistického realizmu, ktorá stojí v úplnom protiklade k ideológii formalizmu a naturalizmu. Obsah podľa marxisticko-leninskej estetiky je určujúcou složkou v umeleckom diele. Tým je vyjadrená skutočnosť, že opravdivé umelecké dielo nemôže vzniknúť a mať hodnotu

<sup>1</sup> T. P a v l o v, *Základní otázky estetiky*, Praha 1953, 190.

bez určitého myšlienkového a citového zámeru. Prirodzene, marxistickoleninská estetika ide ešte ďalej a tvrdí, že tento myšlienkovocitový zámer nie je výlučne vecou autora-umelca, nepramení výlučne v jeho subjektívnych predstavách a záujmoch, nie je teda výrazom úplnej svojvôle umeleckého subjektu, ale je subjektívnym a aktívnym pretavením objektívnej skutočnosti v umelcovom vedomí.

Je to neobyčajne závažný moment v umeleckom procese. Bez neho by umenie bolo hrou umelca, nezávislou na ničom objektívnom, bolo by nie subjektívnym, ale subjektivistickým, nie individuálnym, ale individualistickým prejavom. A jednako máme nadostač takýchto „umeleckých“ prejavov v umení buržoázneho západu a v umení našej buržoáznej minulosti. Umelecké smery, budujúce na „hlbinnej“ osobnosti umelca, na jeho nevedomí a podvedomí, na jeho spontánnych nekontrolovaných asociáciách, sú ukázkou, kam dôjde estetika a umelecká tvorba, keď poprie povinný vzťah umenia k skutočnosti a nechápe ho ako jej odraz, robený s jasným ideovo-emocionálnym zámerom.

Treba sa pozastaviť pri otázke subjektívnosti odrazu skutočnosti v umení. Povedali sme, že umelecké dielo vzniká subjektívnym pretavením odrazu skutočnosti. Takto sa môže pretaviť buď „vonkajšia realita“, teda život prírody a spoločnosti, alebo „vnútorná realita“, teda subjektívny život samého autora, jeho túžby, názory, osobné zážitky. Marxistická estetika je však práve v tom materialistickou, že ani túto druhú, „vnútornú realitu“ nechápe izolovane od prvej. Psychické procesy jednotlivca sú odrazom objektívnych procesov. Láska, zármutok, túžba jednotlivca nie je svetom, nezávislým od objektívnej reality. Tieto psychické stavy sú odrazom objektívnych procesov, na základe ktorých ich treba aj vysvetľovať. A to má zásadný význam pre vedeckú estetiku a opravdivú umeleckú tvorbu, napr. lyrickú poéziu. Realistickí klasici, ktorí vytvorili najkrajšiu lyriku, dosiahli svoje vynikajúce umelecké úspechy tým, že vo svojich básňach dávali svoje osobné, individuálne zážitky do najužšieho súvisu so životom prírody a spoločnosti, to znamená, že nenarúšali, naopak, umelecky upevňovali spojivo svojho vedomia s bytím. Ich tvorba je krásnou ukázkou, ako je osobný, subjektívny život umelca odrazom objektívnych javov a ako je tento tým intenzívnejší, bohatší a pre umelecké dielo vhodnejší, čím hlbšie umelec precituje svoje vnútro ako odraz a zrkadlo života prírody a spoločnosti. Umenie Puškinovo, Hugovo alebo Hviezdoslavovo poskytuje dostatok príkladov a dôkazov, že aj vyslovene subjektívna lyrika je najtrvalejšou a najumeleckejšou

vtedy, keď umelec na základe hlbokého poznania spája, prípadne stotožňuje svoju najvnútornejšiu túžbu s úsilím o spoločenský pokrok a so záujmom svojho ľudu.

Pri osvetľovaní základných gnozeologických otázok umenia neslobodno zabúdať na špecifické rozdiely medzi jednotlivými druhmi umenia navzájom. Jednotlivé druhy umenia sú síce odrazom skutočnosti, ale zakaždým v inom smysle. Pre hudbu platia iné tvorivé a estetické zákony ako pre literatúru, výtvarné umenie alebo tanec. Tieto druhy umenia sa navzájom líšia nielen výrazovými prostriedkami, ale čiastočne aj predmetom, aj keď všeobecne platí, že všetky sú subjektívnym odrazom objektívnej skutočnosti. Preto je dôležité chápať otázky umenia a jeho kritérií vždy s ohľadom na konkrétny materiál. Otázky realizmu, formalizmu a naturalizmu budú mať v aplikácii na jednotlivé umenia zakaždým špecifické zahrotenie, pretože nemožno obchádzať špecifické rozdiely v praktickom použití tvorivej metódy a výrazových prostriedkov jednotlivými umeleckými disciplínami.

Inou závažnou otázkou, ktorú nemožno strácať so zreteľa pri skúmaní gnozeologickej stránky umenia, je problém *funkčnosti* rozličných umeleckých odvetví. Je napr. podstatný rozdiel medzi maliarstvom, prípadne poéziou na jednej strane a umeleckým remeslom na strane druhej. Jadrom tohto rozdielu je, že umelecké remeslo a úžitkové umenie vôbec musí spĺňať podmienku služby praktickým životným potrebám človeka, kým maliarstvo alebo poézia tejto podmienke nepodliehajú. Poslaním maliarstva, poézie a iných príbuzných druhov umenia je pravdivo odrážať skutočnosť. Splňaním tejto úlohy vykonávajú tieto umenia svoju ideologickú úlohu v spoločnosti. Naproti tomu úžitkové umenia konajú svoje ideové poslanie popri úžitkovej funkcii, ktorá je hlavným podnetom ich vzniku. Preto umelecké remeslá, prípadne umelecký priemysel, ktoré nedbajú na praktickú použiteľnosť svojich výrobkov, sa dostávajú svojim samoučelným estetizmom na klzkú plochu. Buržoázne úžitkové umenie poskytuje dostatok príkladov takéhoto skĺznutia a úpadku.

Tieto otázky je dôležité si uvedomiť najmä vzhľadom na stopovanie a vymedzovanie realistickej metódy v umeleckej tvorbe. Realistická metóda bude mať v úžitkových umeniach iný význam ako v ostatných umeleckých disciplínach.

Cieľom tejto štúdie nie je podrobne sa zapodievať gnozeologickou stránkou jednotlivých umeleckých odvetví. Doterajší text má byť iba vodídlom pre správne pochopenie nasledujúcich rozborov formalizmu



a naturalizmu. Chceli sme poukázať na to, že problematika teórie odrazu v umení je složitejšia, ako sa bežne v estetickej literatúre uvádza. Mnohí autori majú totiž na mysli iba také odrážanie skutočnosti v umení, ktoré vedie k umeleckým dielam, nárokovajúcim si poznávaciu pravdivosť. Estetika však dosiaľ málo rieši problematiku úžitkového umenia, či už profesionálneho alebo ľudového, pre ktoré tiež platia zákonitosti odrazu, ale v inom, špecifickom vydaní. Tieto umenia užívajú v osobitnom smysle realistickú tvorivú metódu, v spojitosti s ktorou treba osobitne skúmať aj formalizmus a naturalizmus v úžitkovej umeleckej tvorbe. Keďže však ide o otázku, ktorá by si vyžadovala dlhší predbežný rozbor, nebudeme ju v prítomnej štúdii riešiť.

Marx vyslovil všeobecne platnú tézu, že človek tvorí *podľa zákonov krásy*. Platí to nielen o činnosti, ktorá vedome smeruje k vytvoreniu estetickej reality, t. j. umeleckého diela, ale vôbec o všetkej činnosti pravidiel, podrobujúc sa alebo vyhovujúc určitému poriadku. Ľudská chôdza, popevok, obliekanie sa, spôsob reči, držanie pracovného nástroja a množstvo iných prejavov má u človeka viac alebo menej uvedomelú človeka. Aj pracovné a hravé prejavy človeka prebiehajú podľa určitých sociálno-historického javu, a nie je jednoducho najrozšírenejším, často preto jej venuje marxistická estetika s ohľadom na realistickú metódu tvorenia takú mimoriadnu pozornosť. G. M. Malenkov definoval typično v referáte na XIX. sjazde takto: „Typičnosť sa kryje s podstatou daného estetickú povahu. A práve uvedomelé smerovanie k tejto estetickej povahe, vedomé zvyšovanie a umocňovanie estetickej účinnosti prejavov, čiže vedomé prejavovanie sa podľa zákonov krásy (ktoré sú, pravdaže, menlivé, lebo sú historickou kategóriou) viedlo k vzniku jednotlivých umení, úžitkových i neúžitkových.

Na záver týchto všeobecných poznámok o vzťahu umenia k skutočnosti treba sa v krátkosti dotknúť otázky *typizácie*. Typizácia je totiž kľúčový gnozeologický a vôbec ideový prostriedok pri tých druhoch umenia, ktoré akýmkoľvek spôsobom rozprávajú o živote prírody alebo človeka. Pomocou typizácie umelec ilustruje určité všeobecné idey na individuálnych zvláštnostiach vecí alebo osôb, ktoré zobrazuje. Typizácia je dôležitou podmienkou pravdivosti alebo nepravdivosti umeleckého diela, sa opakujúcim obyčajným javom. Vedomé nadsadenie a priostrenie obrazu nevyklučuje typičnosť, ale ju plnšie odkrýva a zdôrazňuje.

Typičnosť je hlavnou sférou, v ktorej sa prejavuje stranníckosť v realistickom umení. Problém typičnosti je vždy problémom politickým.<sup>2</sup>

Teória odrazu v estetike dostáva práve riešením problému typičnosti svoje plné skonkrétnenie. Stanovením vedeckých kritérií pre poznávanie a objavovanie typického dáva marxistická estetika pevnú gnozeologickú základňu pre ďalší rozvoj realistickej tvorivej metódy.

Z teórie typičnosti plynie pre umeleckú tvorbu predovšetkým dôsledok, že umelecká tvorba nemá byť vyjadrením náhodného, čisto vkusového vzťahu k skutočnosti, ale má byť výsledkom zodpovedného a vyspelého poznania skutočnosti. Objaviť typické predpokladá dôkladne sa vhlbiť do problematiky okolitého života, poznať hlavné a vedľajšie vývinové sily, robiť rozdiel medzi pokrokovým a úpadkovým, stať si na stranu zdravého a životaschopného. Touto metódou pracovali všetci veľkí realistickí umelci minulosti, aj keď si ju prípadne do všetkých dôsledkov neuvedomovali. A touto metódou, povýšenou na úroveň vedeckého, marxistického vzťahu k skutočnosti, musí pracovať súčasný umelec, ak mu ide o skutočné umenie, zapájajúce sa do boja o spoločenský pokrok.

Umelec, ktorý plne pochopil význam typičnosti, to znamená, díva sa na svet s hľadiska vedeckého svetonázoru, vidí v živote mohutnú drámu síl a procesov, núkajúcu sa mu na umelecké stvárnenie. Otázka tematiky v umeleckom diele, voľba medzi viacerými námetmi, problém kladných a záporných hrdinov a iné ideové a technické stránky umeleckej tvorby nadobúdajú s hľadiska typizácie väčšiu jednoznačnosť, pretože typizácia, opierajúca sa o poznanie vedeckých a umeleckých zákonov, povyšuje umelcov vzťah k skutočnosti s úrovne živelnosti a náhodnosti na úroveň uvedomelosti.

Z povedaného plynie, že typizačný proces je predovšetkým poznávacím procesom, ktorý sa podriaďuje a má podriaďovať vedeckým kritériám. Typično je, pochopiteľne, tiež historickou kategóriou. Mení sa s vývinom spoločnosti a so zmenou postavenia jednotlivých hybných síl. Typizácia je nerozlučne spätá s pokrokovým hľadiskom na život prírody a spoločnosti. Preto len tá typizácia bude v tom-ktorom vývinovom štádiu správna, ktorá bude vidieť život s hľadiska pokrokového predvoja spoločnosti. Tým sme zároveň došli k druhej dôležitej charakteristike

<sup>2</sup> XIX. sjazd KSSS, Bratislava 1952, 130.

typizačného procesu, že sa v ňom totiž k poznávaniu nerozlučne druží aj hodnotenie. Typizácia nesmeruje len ku konštatovaniu určitých faktov, ale k ideovo-emocionálnemu podporovaniu kladných a zavrhovaniu záporných vývinových síl.

Prirodzene, o opravdivej umeleckej typizácii by sme nemohli hovoriť vtedy, keby výsledkom takéhoto pozorného vedeckého poznania a hodnotenia skutočnosti boli nejaké všeobecné tézy, pojmy, symboly a pod. O umeleckej typizácii hovoríme len vtedy, keď je všeobecné späté s individuálnym, čiže keď umelec použije čo najživšie videné jednotlivosti ako nositeľov zvolených a overených všeobecných ideí. Umelecká typizácia nie je teda to isté ako vedecká abstrakcia. Typizácia je taká abstrakcia, ktorej hodnota spočíva práve v srozumiteľnom, výraznom a smyslovo vnímateľnom spojení všeobecného s jednotlivým.

Ukázali sme, ako marxistická estetika rieši niektoré základné otázky umenia, aby sme na ich pozadí mohli stopovať omyly formalizmu a naturalizmu. Podľa teórie odrazu je umenie subjektívnym odrazom objektívnej skutočnosti; jeho výsledkom je umelecké dielo či estetická realita, vyznačujúca sa jednotou ideovo-emocionálnej náplne (obsahu) a estetickej miery (formy). S gnozeologického hľadiska je pritom dôležité, že voľba určitého obsahu nie je v opravdivom realistickom umení vecou náhody alebo živelného vkusu, ale je výrazom umelcovho uvedomelého vzťahu k skutočnosti, ktorý sa prejavuje hľadaním a zvýrazňovaním typického.

## ÚPADKOVÉ NÁHLADY NA UMENIE

Pozrime sa, ako sa mení koncepcia umenia v kapitalistickej spoločnosti a s akými hlavnými argumentami pracujú rozličné formalistické a naturalistické teórie.

Dozrievanie kapitalizmu v Európe v priebehu minulého storočia sa prejavovalo okrem iného aj v tom, že buržoázia získala postupne celú inteligenciu do svojich služieb. Takto sa stala hlásateľkou záujmov buržoázie aj tvorivá umelecká inteligencia. Zpočiatku bol tento proces obrodný. Inteligencia pochopila, že v spojení s mohutnejúcou buržoáziou rýchlo prekoná príťaž, ktorá brzdila rozvoj jej pôsobenia ešte od čias rozkladu feudalizmu. Oslobodzovanie sa z pút feudálnej ideológie bolo zdrojom veľkého kultúrneho a tým aj umeleckého rozmachu od konca

XVIII. a najmä v minulom storočí. Prírodné, nerovnomerný hospodársko-politický vývin jednotlivých európskych krajín podmienil aj rozdiely v ideologickom a umeleckom živote. Kým napr. Francúzsko prechádza v druhej polovici minulého storočia už do úpadkového obdobia, čo sa prejavuje rozmachom formalistických a naturalistických teórií, v Rusku v tom čase ešte len vrcholí ideologický boj proti polofeudálnemu cárskemu zriadeniu, prejavujúci sa v umení vynikajúcou tvorbou ruských realistov.

Keď sa kapitalistická spoločnosť dostáva do imperialistického štádia, mení sa *konceptia umenia*. Hľadajú sa „nové možnosti“ pre umelecký prejav. Vzniká rad umeleckých teórií a smerov, usilujúcich sa pre umenie nájsť celkom nové oblasti pôsobenia a prejavu. Ako by aj umenie bolo charakterizované imperialistickou rozpínavosťou a snažilo sa uchvátiť sféry, dovtedy umením nedotknuté alebo zavrhané. V druhej polovici minulého storočia dochádza už k výraznému stretnutiu týchto nových prúdov na umeleckom západe s realistickou koncepciou ruských umelcov a teoretikov; ruskí umelci, majúci pred očami kultúrne a revolučné potreby nielen svojho ľudu, ale aj ľudu ostatných európskych krajín, jednoznačne odsudzovali zrod západoeurópskeho formalizmu a naturalizmu.<sup>3</sup> Táto kritika má neobyčajný význam, pretože ruské umenie a ruská estetika prekonáva takto úzky rámec domáceho protifeudálneho boja a prechádza na pozície revolučného boja vôbec, čím v nejednom smere predchádza neskorší vývin proletárskeho umenia. Černyševského estetika a tvorba ruských realistov je v predmarxistickom období najpokrokovejším prejavom, na ktorom môže stavať aj socialistický realizmus v súčasnom sovietskom a vôbec pokrokovom umení.

Vznik formalizmu v západoeurópskom umení koncom minulého storočia signalizujú zpočiatku pokusy, ktoré sa zdajú byť úsilím o ešte hlbšie a pravdivejšie postihnutie skutočnosti ako v predošlom realistickom umení. Maliarstvo sa napr. pokúša zachytiť svetelné pomery určitého okamihu. Sochárstvo pátra za zvýraznením živého, nie statického a mŕtveho povrchu ľudského tela. Poézii ide o vyjadrenie hĺbok ľudského cítenia, o postihnutie vnútornej drámy jednotlivca sledom rozmanitých slovných asociácií. Próza sa usiluje o zúžitkovanie najnovších vedeckých objavov, najmä biologie a psychologie, aby mohla podať

<sup>3</sup> Porov. S. Varšavskij, *Úpadkové umění západu před soudem ruských umělců realistů*, Praha 1951.

„vedecký“ pohľad na človeka a prírodu. Hudba sa chce obnovovať a obohacovať preberaním nových zvukov z prírody, prípadne snahou o vyvolanie ich najpresvedčivejšej ilúzie. V tanci sa hľadá väčšia spojitosť s reálnymi pohybmi alebo úkonmi človeka.

S týmto úsilím však dialekticky súvisia snahy o úplné uvoľnenie umenia od skutočnosti. Zpočiatku sa to neprejavuje typickými formalistickými prostriedkami, ako je deformácia, disharmónia, bezmyselná slovná asociácia a pod., ale narušením základného zákona realistického umenia, ktorým je práve úsilie o typičnosť. Umenie síce neprestáva vidieť jednotlivosti, nestráca smysl pre ich podobu, dáva ich však do vzťahov, ktoré skutočnosti nezodpovedajú a vedome ju falšujú. Všetky možné podoby umeleckého symbolizmu sa vyžívajú v kombinácii zo skutočnosti vybratých jednotlivostí, z ktorých skladajú najrôznejšie obrazové útvary primerane výrazovým možnostiam jednotlivých druhov umenia. Odráža sa to najmä v tematike umeleckých diel, ktoré nečerpajú zo skutočnosti, ale z mytológie, z vymyslených a rozprávkových svetov, z nekontrolovateľnej a uvoľnenej obrazotvornosti umelcov.

Objavením fotografie a neskoršie filmu dostávajú buržoázne umelecké teórie nový vítaný „argument“. Čoskoro sa buduje celá estetika na tvrdení, že fotografia a film odnímajú umeniu úlohu odrážať skutočnosť; podľa toho je nielen nepotrebné, ale chybné, keď sa umelec pokúša vyvolať svojím dielom ilúziu skutočnosti. Umenie vraj stačí sebe samému, nezávisle na objektívnom svete. Sústredení sa na vlastné výrazové prostriedky — farbu, líniu, slovo, pohyb, zvuk — môžu vraj jednotlivé druhy umenia tvoriť čisté, absolútne umenie, nezatažené „literárnosťou“.

Pravda, skutočné umenie nikdy nemalo cieľ totožný s poslaním fotografie. Umenie nie je prepis a kópia skutočnosti. To bolo opravdivým umelcom jasné dávno pred objavením fotografie, preto ani jeden veľký maliar mechanicky neprepisoval napr. ľudskú tvár a ani jeden skutočný sochár nenahrádzal svoju tvorivú prácu napr. odlievaním ľudského tela. B a l z a c vo svojej novele *Neznáme veľdielo* zobrazuje rozhovor dvoch maliarov, starého Frenhofera a mladšieho Porbusa. Prvý hovorí druhému: „Poslaním umenia nie je prírodu napodobňovať, ale ju vyjadrovať! Ty nie si babrácky napodobňovač, ale básnik! — živo zvolal starec a prerušil Porbusa despotickým gestom. — Potom by sochár previedol svoje, keby jednoducho odliat živú ženu! Prosím, odlej ruku svojho

dievčata a polož ju pred seba; uvidíš hroznú mŕtvolu bez akejkoľvek podobnosti, a budeš musieť vyhľadať dláto človeka, ktorý ju presne neodkopíruje, ale vyčarí ti z nej pohyb a život. Treba nám vystihnúť ducha a dušu, tvárnosť vecí a bytosti.“<sup>4</sup>

K tejto otázke treba poznamenať, že kritérium „fotografickej vernosti“ je jedným z najväčších nedostatkov vkusu, ktorý charakterizuje najmä malomeštiacke smýšľanie. Zamieňanie realizmu s fotografičnosťou narobilo veľké škody nielen výtvarnému umeniu, ale, v širokom smysle slova, aj iným umeleckým odvetviám. Omyl tohto názoru vystupuje tým vypuklejšie, čím pozornejšie sledujeme dejiny umenia, ktoré učia, že hodnota umeleckého diela nerastie so stupňom fotografickej vernosti, ale s hĺbkou presvedčivosti a krásy umeleckého obrazu.

Iná skupina teórií, ktorá si čiastočne uvedomovala krajnosť spomínaného stanoviska, zdôrazňovala, že umeniu sa otvárajú netušené možnosti v ľudskom podvedomí, inštinktoch, mimovoľných prejavoch a asociáciách. Umenie, podľa týchto teórií, je a má byť výrazom najhlbšieho vnútra subjektu. Týmto tvrdením sa nepopierajú zásady „čistého“ či „absolútneho“ umenia, teda buržoázna *l'art pour l'artistická* estetika, ale sa iba dopĺňujú o nové hľadiská.

Všetky tieto teoretické „výdobytky“ podporovali a v kapitalistických krajinách dodnes podporujú rozmach formalistického a naturalistického umenia. Niektoré teórie, ktoré ešte pred niekoľkými desaťročiami vládli na estetickom nebi, medzi časom zhasly, pretože boli v praxi na dlhší čas neudržateľné. Iné hľadaly kompromis s minulosťou, pravda, pri podržovaní si *l'art pour l'artistického* východiska. Boly a aj dodnes sú také buržoázne estetické teórie, ktoré sa vydávajú za hlas proletariátu a tvrdia o sebe, že sú jedinými opravdivo umeleckými tlmočníkmi revolúcie. Je zrejmé, že tejto skupine dopomohla k zrodu nevyhnutná zákonitosť spoločenského vývinu a reálne nebezpečenstvo proletárskej revolúcie pre buržoáziu.

Jedna skupina surrealistických teórií v súhlase s touto situáciou tvrdí, že formalizmus je vraj pokrokovým umeleckým smerom, lebo je pravdivým obrazom rozkladu buržoáznej spoločnosti a pomáha ju sám rozkladať. Tento názor zastávala donedávna aj u nás početná skupina formalistov, ktorí boli politicky pokrokoví a svoju tvorbu považovali za

<sup>4</sup> H. B a l z a c, *Neznáme veľdielo*, Bratislava 1950, 50.

predvoj skutočného umenia budúcnosti. Treba povedať, že práve tento názor vedel získať na stranu formalizmu celý rad talentovaných umelcov, preto je zvlášť dôležité venovať mu všetku teoretickú pozornosť. Odozvou týchto teórií je estetika súčasného západoeurópskeho existencializmu, ktorá sa považuje za tlmočníka „intelektuálneho predvoja“ spoločnosti a tvrdí, že umenie má verne zobrazit úplný rozklad človeka, jeho ťažobu zo života, existenciu bez akejkoľvek budúcnosti, teda „vedecky“ nevyhnutný pesimizmus.

Hoci je bežné považovať všetky tieto teórie za druhy formalizmu, treba zdôrazniť, že ich podrobný rozbor odhaľuje medzi nimi často podstatné rozdiely. Iba na ilustráciu uvádzame, že napr. západoeurópsky existencializmus v umení je predovšetkým naturalistickou a nie formalistickou teóriou, lebo jeho ťažiskom nie je osobitná metóda používania umeleckých výrazových prostriedkov, ale nesprávny pohľad na život, opierajúci sa o nevedecké teórie konečnosti vesmíru, dedičnosti a i. Podobne to platí o mnohých iných teóriách, ktoré sú svojou podstatou naturalistické (aj keď, ako sme spomenuli už na začiatku, aj naturalizmus možno rátať k formalizmu v najširšom smysle slova).

Okrem týchto „oficiálnych“ formalistických a naturalistických teórií jestvuje v súčasnej buržoáznej spoločnosti — pravda, popri pokrokovom realizme a ľudovom umení — množstvo umeleckých prejavov, ktoré bežne spadajú pod pojem umeleckého braku. Táto tvorba pochádza od najrozmanitejších diletantov a poloumelcov, snažiacich sa buď napodobovať móдне formalistické a naturalistické smery, alebo otrocky prepisovať skutočnosť. Táto skupina je s hľadiska nášho problému síce tiež zaujímavá, ale teoreticky jej netreba venovať osobitnú pozornosť, lebo kritický rozbor vlastného formalizmu a naturalizmu platí v podstate aj na adresu umeleckého braku. Diletantizmus a tzv. gíč sa iba v jednom bode podstatne líšia od skutočného formalizmu a naturalizmu, a to v tom, že ich pôvodcami sú ľudia bez umeleckého talentu a potrebného odborného vzdelania, naproti tomu talentovaného umelca napokon poznať aj pod nánosom sebaabsurdnejších formalistických a naturalistických konštrukcií.

Nie je naším cieľom širšie rozvádzať rozmanité formalistické a naturalistické smery. Načrtli sme ich hlavné ideové charakteristiky a argumenty, ktoré nám dovoľujú pokúsiť sa v ďalšom o ich gnozeologický rozbor a zatriedenie.

Vo vývine vedy a umenia jestvovaly popri kladných pokrokových silách a tendenciách aj sily hamujúce, ktoré tvoria ich idealistický pól. Pre našu problematiku bude vhodné nepoužívať tu globálny pojem idealizmu, ale hovoriť priamo o jeho dvoch hlavných formách, ktoré nám pomôžu presnejšie definovať gnozeologické korene formalizmu a naturalizmu. Týmito základnými formami idealizmu, ktoré charakterizujú obidva idealistické druhy metodického a poznávacieho vzťahu k skutočnosti, sú subjektivismus a objektivismus. Sú to formy, ktoré majú základný gnozeologický význam aj pre oblasť umeleckého poznávania skutočnosti, pretože vyúsťujú priamo do formalizmu a naturalizmu.

Poznávací vzťah je vzťah medzi subjektom a objektom. Poznávanie je odrážanie objektu subjektom. Z toho dôvodu je úplne oprávnené tvrdenie, že hlavné chyby, týkajúce sa metódy poznania, pramena v chybnom názore na úlohu jednej alebo druhej stránky poznávacieho vzťahu. Názory, ktoré nesprávnym spôsobom preceňujú a absolutizujú úlohu subjektu, nazývame subjektivismom a, naopak, názory, ktoré cieľ poznania vidia výlučne v konštatovaní objektu, nazývame objektivismom.

Je dôležité poznamenať, že subjektivismus a objektivismus sa nemusia vždy a nevyhnutne spájať s idealistickým riešením základnej otázky o vzťahu bytia a vedomia. Sú ľudia, ktorí sú presvedčení o prvenstve bytia pred vedomím, sú vzdialení od akéhokoľvek fideistického idealizmu, a predsa v otázke poznania zastávajú buď subjektivistické, alebo objektivistické stanovisko. K prvému dochádzajú z predpokladu, že smyslové poznanie je nespoľahlivé, že človeku je najbližším problémom a zdrojom úvahy predovšetkým vlastný subjekt, jeho vnútro atď. K druhému dochádzajú, naopak, z predpokladu, že cieľom poznania je len konštatovanie objektu, jeho opísanie a zatriedenie, v krátkosti, dosiahnutie čo najväčšieho súhlasu medzi objektom a jeho odrazom vo vedomí. Napriek základnému materializmu nemožno tieto názory považovať za vedecké, pretože sú omnoho bližšie k rozmanitým idealistickým koncepciám, ktoré sú charakterizované tiež subjektivismom a objektivismom.

Spoločnou chybou týchto príbuzných náhľadov, ktoré navzájom často dialekticky súvisia, je samoučelné chápanie poznania. V poznávaní nevidia také odrážanie objektu subjektom, ktoré sa vyvíja v praktickom živote s vývinom spoločnosti a ktorého cieľom je opäť pomáhať vývinu



a slúžiť spoločnosti, teda praxi v najširšom smysle slova. Subjektivismus a objektivismus, či už v idealistickom alebo materialistickom vydaní, izoluje otázku poznania od života, stavia ju akademicky, redukuje ju len na problém metódy a nepátra po celi poznania. Preceňuje či už subjektívne, alebo objektívne prekážky poznania, takže napokon — čo ani neprekvapuje — subjektivismus a objektivismus svorne ústia do skepticizmu, agnosticizmu a nihilizmu. Buržoázna ideológia vo všetkých svojich formách zužitkúva Kantov „objav“ o nepoznatelnosti vecí osebe a pomáha tak sústavne prehlbovať aj priepasť medzi umením a skutočnosťou.

Subjektivismus a objektivismus ako dve základné koncepcie charakterizujú nielen posledné storočie vývinu buržoáznej vedy, ale aj posledné storočie vývinu buržoázneho umenia, kde nabraly tvárnosť formalizmu a naturalizmu.

Vyššie sme hovorili o subjektívnej povahe a objektívnych cieľoch umeleckého odrážania skutočnosti. Taký umelecký odraz, ktorý je robený s vedomím, že umenie slúži životu a spoločenskej praxi svojimi špecifickými vlastnosťami a možnosťami, bude vždy smerovať k realizmu. Aby totiž umenie mohlo plne slúžiť životu a spoločenskej praxi, musí sa napájať z problémov, ktoré stoja priamo v centre spoločenského života tej ktorej doby, musí byť, ďalej, srozumiteľné, aby sa mohlo stať blízkym a vykonávať svoju úlohu hybnej spoločenskej sily, a napokon musí byť robené „podľa zákonov krásy“, lebo len tak bude umením a bude sa líšiť od ostatných nadstavbových a mimonadstavbových javov.

A predsa posledné storočie vývinu umenia v buržoáznej spoločnosti čoraz viac strácalo tieto základné charakteristiky umenia. Najprv poprelo svoju spoločenskú úlohu, potom prestalo odrážať typické stránky života, ba vôbec utekalo od akejkoľvek životnej problematiky, a napokon odvrhlo aj zákony krásy, budujúc na samoúčelne a špekulatívne zostavených pseudoestetických pravidlách. Korene tohto procesu analyzovala marxistická estetika pri mnohých príležitostiach, počnúc svojimi zakladateľmi a končiac súčasnými rozbormi vzťahu medzi zahnívaním imperialistickej spoločnosti a kultúrnou nadstavbou, teda aj umením. Nás tu zaujíma predovšetkým noetická stránka tohto rozkladného procesu.

„Konsolidácia“ kapitalistickej spoločnosti v polovici minulého storočia viedla k ustáleniu určitého estetického kánonu. Kapitalistická trieda po upevnení svojej moci začala byť či už prostredníctvom štátu, či

prostredníctvom svojich najbohatších predstaviteľov objednávateľkou umenia, ktoré oslavovalo jej historické víťazstvo, jej politické a mravné zásady, ideologiu súkromného vlastníctva, expanzívny individualizmus, liberalizmus a iné jej životné princípy. Postupne však došlo k dialektickému protikladu medzi samým faktom objednávky a zdôrazňovaním absolútnej slobody. Umeni a ideologovia umenia si začali uvedomovať, že sústavné zdôrazňovanie a omáľanie týchto zásad vedie k tvorivej stagnácii. Dôkazom toho boli stovky rutinérskych umeleckých diel, ktorým nechýbala remeselná a technická pohotovosť ani tematická zaujímavosť, ale akýkoľvek prvok skutočnej umeleckej objavnosti.

Vynorila sa požiadavka hľadať pre umenie nové ozdravujúce cesty. Pod heslom úniku od žánrovosti či literárnosti sa išlo za niečím, čo by plnšie zodpovedalo vlastnej povahe umenia. S gnozeologického hľadiska bolo toto úsilie charakterizované subjektivismom a objektivismom a s estetického hľadiska formalizmom a naturalizmom.

*Subjektivismus* zrodil formalizmus tým, že ťažisko umeleckého procesu preniesol výlučne na subjekt a jeho „zákonodarné“ vlastnosti. Subjekt ako individuum, prípadne subjekt ako človek vôbec, stal sa objektom i zákonodarcom umeleckej tvorby. Nie život „vonku“, nie spoločensko-historické podmienky, ale vnútro človeka, jeho biologické a psychologické vlastnosti sa dostaly do centra umeleckého záujmu. S tohto subjektivistického hľadiska sa poprela dovtedy prijímaná téza, že krásnom je život a že zákony krásy sú neodmysliteľné od vzťahu k skutočnému, objektívnemu životu. Spomínať krásu prírody sa považovalo za banálnu, dávno prekonanú frázu, ktorá nemá nič spoločného s umením.

Subjektivismus ako gnozeologická základňa formalizmu mal vo svoj prospech niekoľko „argumentov“.

Jedným z nich bola otázka subjektívnosti smyslových kvalít. Keďže, podľa formalizmu, hodnota umeleckého diela je celkom nezávislá od tzv. literárneho obsahu (formalisti hovorili o obsahu ako o literárnosti), znamená to, že ťažiskom umenia je pôsobenie na ľudské smysly vhodným kombinovaním výrazových prostriedkov toho-ktorého umeleckého odvetvia. Farba, línia, zvuk, pohyb atď. ako výrazové prostriedky majú, podľa formalistov, neobmedzené možnosti použitia. Umeleckých foriem je nevyčerpatelne množstvo. Pritom umelecká forma nie je vraj nič iné ako taká kombinácia výrazových prostriedkov, ktorá je smyslovo čo najúčinnejšia. Pravdaže, aby tento cieľ dosiahla, musí spí-

ňať určité estetické pravidlá či kánony. Takéto pravidlá vypracoval formalizmus v rozmanitých umeleckých teóriách, usilujúcich sa jednak vidieť ťažisko umenia raz v jednej, inokedy v druhej stránke narábania s výrazovými umeleckými prostriedkami, jednak predkladať nové systémy estetických zákonov. Jedna z takýchto formalistických teórií v maliarstve tvrdila, že obraz nie je nič iné ako doska, pokrytá krásnymi farbami a že základným pravidlom pri narábaní s farbami je poučka o komplementárnych farbách. Touto teóriou sa, očividne, prostriedok maliarskej tvorby zamenil za cieľ, čím sa jej úloha úplne zvrátila nesprávnym smerom. Omyl týchto teórií bol ešte dovŕšený tým, že akékoľvek smyslové kvality sa považovali v súhlase s idealizmom za subjektívne, takže všetky umelecké zákony a pravidlá, ktoré tieto teórie vypracúvaly, neboly nič iné ako subjektívny výtvor, nemajúci nijaké objektívne odôvodnenie.

Iný argument, ktorý subjektivistický formalizmus rád používal, tvrdil, že celé dovtedajšie umenie vôbec nevyužilo možnosti, spocívajúce v hĺbkách ľudského subjektu. Umenie vraj bolo zamerané výlučne na vonok, na prepis vonkajšej skutočnosti, ale nevšimalo si prebohatý svet subjektívneho vnútra, city, predstavy, obrazotvornosť, voľne sa vynárajúce asociácie, chorobné stavy a pocity, teda všetko, čo človek prežíval, keď sa uzavrel pred vonkajším svetom, alebo keď bol v stave mimoriadneho predráždenia citlivosti a obrazotvornosti.

Subjektivisti si, pravdaže, nevedomovali, že všetko veľké umenie užívalo ako prostriedok to, čo oni chceli spraviť jeho cieľom. Majstrovstvo v narábaní s výrazovými prostriedkami, ich hlboká znalosť a často aj vedecké odôvodnenie charakterizovalo skutočných umelcov v jednotlivých odvetviach. A podobne všetko veľké umenie smerovalo aj k postihnutiu hĺbok ľudského subjektu, teda citov, nálad, predstáv a obrazotvornosti.

Prirodzene, nerobilo z toho svoj cieľ, ale prostriedok na ozrejenie naozaj pravdivého odrážania života. Veľká literatúra, hudba, výtvarné a dramatické umenie vždy čerpaly z psychických procesov v človeku, zaujímaly sa teda o psychológiu človeka, nenahradily však svoje poslanie psychológiou. Ich náhľad nie je psychologický, psychoanalytický alebo dokonca parapsychologický, ako je to bežné u subjektivistov v súčasnom huržoáznom umení.

Prirodzene, nebolo by správne a ani možné chcieť podstatu formalizmu vyčerpať iba subjektivismom. Noetický subjektivismus dal k for-

malizmu len jeden významný podnet a argument. Krajné druhy formalizmu, najmä tzv. abstraktné umenie, idú tak ďaleko, že zrušujú akúkoľvek spojitosť medzi sebou a dovtedajším vývinom umenia, tvrdiac, že nimi sa začína zbrusu nová umelecká éra. Neobmedzujú sa teda len na „subjektivizáciu“ umenia, ale snažia sa utvoriť nový „vedecký“ systém pravidiel o tvorbe a hodnotení umeleckých diel. Najďalej touto cestou zašlo práve výtvarné umenie, ktoré sa abstraktným umením redukovalo na čisto dekoratívnu hru s výrazovými prostriedkami — farbou, líniou, prípadne sochárskymi materiálmi. (Treba poznamenať, že táto hra je vo väčšine prípadov vonkoncom nedekoratívna, najmä keď jej ide o zámerné podporovanie a šírenie chorobného vkusu).

Hoci jednotlivé druhy abstraktného umenia o sebe tvrdia, že sa obmedzujú výlučne na problematiku umeleckého obrazu (v čisto formalistickom smysle), predsa sa takmer vždy dopúšťajú nedôsledností. V týchto samoučelných hrách ide pravidelne o viac-menej skryté náznaky reálnych vecí a udalostí za tým účelom, aby sa nimi pôsobilo na city a nálady vnímajúcich ľudí. Svojho času chcelo abstraktné či „absolútne“ umenie odhodiť akúkoľvek súvislosť s reálnym svetom, preto nedávalo svojim výtvorom nijaké konkrétne názvy (hovorilo sa iba „Obraz“ alebo „Obraz I.“ a pod.). Formalisti však túto krajinu rýchlo zanechali a dnes, naopak, radi užívajú pre svoje fantastické diela ešte fantastičejšie názvy, lebo v tom objavili prostriedok účinne pôsobiť na unavené smysly svojich konzumentov. Čo to znamená s gnozeologického hľadiska? Len to, že formalizmus po svojich najabsurdnejších (podľa neho najabsolútnejších) výstrelkoch hľadá aký-taký kontakt s realitou. Prirodzene, je to kontakt zámerne subjektivistický, podporujúci „tajomné“ sily ľudskej psychiky. Pitvavosť, egocentrizmus, nihilizmus patria dnes k najcharakteristickejším vlastnostiam i cieľom západného formalizmu v umení. Sú to opravdivé orgie subjektivismu, ktorý je svojou obmedzenosťou priamo nútený licitovať čoraz silnejšími a silnejšími údermi na smysly a vnímavosť človeka.

V tomto bode však už formalizmus úzko súvisí s naturalizmom, najmä s tými formami jeho prejavov, ktoré zámerne propagujú chorobný pohľad na človeka a spoločnosť. Je zaujímavé, že naturalizmus došiel k tomuto príbuznému náhľadu z protikladného východiska, ktorým je gnozeologický objektivismus.

Podobnú úlohu, akú má vo formalizme poznávací subjektivismus, má v naturalizme *objektivismus*. Prvotným podnetom každého naturalizmu

v umení je totiž snaha o doslovne vernú kópiu skutočnosti, snaha, ktorá sa od polovice minulého storočia stala priamym umeleckým programom a nadobudla výraznú ideologickú povahu. U svojich najtypickejších predstaviteľov, medzi ktorými patrí významné miesto francúzskemu spisovateľovi Emilovi Zolovi, sa naturalizmus stal osobitnou metódou umeleckého tvorenia. Zolovi a po ňom aj ostatným naturalistom išlo o „vedecky“ podložený pohľad na človeka a spoločnosť v duchu názorov buržoáznej vedy o dedičnom determinizme a iných podobných protihumanistických teórií. Pravda, to čo Zola myslel celkom úprimne (preto jeho dielo a ešte viac jeho spoločenské pôsobenie má veľký význam), doviedli jeho pokračovatelia k absurdným dôsledkom.

Súčasný naturalizmus, skrývajúci sa pod maskou najrozmanitejších — izmov, má niekoľko základných znakov.

Pôvodne bol živnou pôdou naturalizmu najbežnejší druh objektivismu, a to v podobe snahy umením verne kopírovať skutočnosť. Táto snaha je dosiaľ bežná u amatérov a diletantov, podporovaných dosiaľ živým malomeštiackym názorom, že umelecké dielo je tým lepšie, čím fotografickejšie odráža skutočnosť.

Primitívne, živelné formy naturalizmu sa postupne — a najmä po Zolovi — zmenily na ucelenú ideologiu s presne vymedzenou gnozeologickou základňou. Túto základňu, možno povedať, poskytuje naturalizmu až dosiaľ metodológia buržoáznej vedy, aj keď je to raz metodológia vied spoločenských, inokedy metodológia vied biologických a prírodných. Takýmto gnozeologickým základom sa stal pre naturalizmus napr. buržoázny pozitivismus. Súvislosť medzi naturalizmom a pozitivismom rozoberá presvedčivo sovietsky teoretik A. I. Burov.<sup>5</sup> Pravda, Burov stavia problém tak, ako by pozitivismus vyčerpával celú filozofickú stránku naturalizmu. Tento názor nie je správny, pretože pozitivismus sám je len jednou z foriem filozofického a gnozeologického objektivismu, ktorý musíme dávať do súvisu s naturalizmom ako celok, ak chceme noeticky charakterizovať všetky druhy naturalizmu v umení.

Pozitivistická gnozeológia je pre naturalizmus príznačná potiaľ, pokiaľ aj naturalizmus ide o opis, konštatovanie, „kópiu“ skutočnosti. Rozmanité kvalitatívne verifikácie, ktoré si pozitivismus vypracoval, sú dôležité aj pre naturalizmus, pretože aj on sa snaží o čo najpresnejšie

<sup>5</sup> A. I. Burov, *Marxisticko-leninská estetika proti naturalizmu v umění*, Praha 1951.

„kvantitatívne“ zobrazenie skutočnosti v umeleckom diele. Tá forma naturalizmu, ktorá čerpá z pozitivistického svetonáhľadu, sa preto vyznačuje veľmi podrobnými detailami, presným prepisom jednotlivostí a v podstate „nezainteresovaným“, teda objektivistickým tlmočením jednotlivých javov a procesov.

Avšak pozitivistický svetonáhľad už nestačí napr. ani pri analýze Zolovho diela. Hoci Zolovi ide o „objektívny“ a „vedecky podložený“ pohľad na skutočnosť, predsa sa nevie ubrániť tomu, aby vo svojich dielach neuplatňoval určitú ideovú tendenciu, presahujúcu rámec pozitivizmu. A práve táto tendencia sa stala v neskoršom vývine pre naturalizmus charakteristickou.

Ide o tie formy naturalizmu, ktoré síce v základe aj naďalej budujú na objektivizme, ale na druhej strane sa snažia tento objektivistický pohľad na skutočnosť domýšľať do krajných dôsledkov. Buržoázna veda, zastávajúca objektivizmus programovo, poskytuje naturalizmu dostatok argumentov. Táto veda napr. veľmi presne a štatisticky hodnoverne „zistuje“, že ľudia sú chorí na všetky možné choroby, že trpia získanými a zdedenými neduhmi, že sa vraždia, že zomierajú hladom, únavou, zo zúfalstva, že kradnú a zbíjajú. Na druhej strane „zistuje“, že ľudia vyhrávajú v lotériách v takom a takom percente, že tí a tí jednotlivci sa stali z chudákov za noc slávnymi hercami, spisovateľmi, vedcami alebo žonglérmi, že sú kraje, národy a povolania, ktoré poskytujú veľké možnosti uplatnenia, moci a zisku. Toto všetko podáva ľuďom buržoázny objektivizmus ako nepopierateľné fakty, zväčša bez komentára a za každým bez hlbokého rozboru objektívnych príčin. Systém takýchto konštatácií je, prirodzene, dostatočne výrečný, aby sa mohol stať aj podnetom pre umeleckú tvorbu osobitného druhu a zamerania.

Objektivizmus nabera čoraz viac úlohu filozofického nositeľa triednych záujmov buržoázie. Zo svetonáhľadu, ktorý sa pôvodne oháňal svojou protitendenčnosťou, sa stáva postupne zámerne ideový nástroj ohlupovania širokých mas. V tomto smysle je moderný objektivizmus prameňom umeleckého naturalizmu rozličných druhov. Nejde teda len o umelecký diletantizmus, charakterizovaný snahou o otrocké kopírovanie skutočnosti, ani o vyspelý naturalizmus zolovského typu, ale o naturalizmus, pomáhajúci predlžovať život kapitalistickej spoločnosti tým, že striedavo „umelecky spracúva“ život jej lákavých hviezd a beznádejných zákonitých obetí. Sláva a elektrické kreslo, športový rekord a nevyliciteľná choroba — to sú abnormality, ktoré sú, podľa natura-

listického kľúča, typickými spoločenskými javmi a ako také sú najčastejšou témou naturalistických umeleckých diel. Detektívková a príbuzná braková literatúra, znetvorená jazzová hudba, lacné filmové limonády z divého západu, z newyorského podsvetia alebo obchodného sveta a iné príbuzné umelecké banality sú najbežnejšou ukážkou naturalistickej ideologie v umení. Práve ony si v súčasnosti podávajú ruku s najkrajnejšími výplodmi subjektivistického formalizmu, pretože aj on napokon ústi do zvýrazňovania nenormálnych a obľudných spoločenských javov.

Filozofický subjektivismus a objektivismus ako dve protikladné stránky teda v najhlbšej podstate úzko súvisia. Ich gnozeologia podmienila, ako sme ukázali, vznik a rozvoj dvoch hlavných prúdov súčasného buržoázneho umenia, a to formalizmu a naturalizmu.

Teraz sa žiada ísť ďalej a poukázať v gnozeologii formalizmu a naturalizmu na *triedne korene*, bezpodmienečne potrebné na jej úplné postihnutie.

Subjektivismus a objektivismus ako dve základné formy umeleckého poznania, na ktorých stavia buržoázne umenie, majú osobitné postavenie aj s triedneho hľadiska. V zásade aj subjektivismus aj objektivismus popierajú vedeckosť triedneho pohľadu na spoločnosť. Je však už presvedčivo dokázané, že toto protitriedne stanovisko je totožné s urputným zastávaním buržoázno-triedneho stanoviska. Subjektivismus, zdôrazňujúci „nevyčerpatelné hĺbky“ ľudského subjektu, ústi napokon do zdôrazňovania výnimočnosti silných jednotlivcov, ktorí takto dostávajú nielen právo, ale priamo posvätenie ovládať spoločnosť. Objektivismus naproti tomu, oháňajúc sa najnovšími výdobytkami vedy a metodologickou výzbrojou, svojím biologickým, sociologickým a štatistickým pohľadom na skutočnosť kodifikuje prítomný stav hospodárskej a sociálnej nerovnosti. Podľa „vedeckých“ štatistík sa deti buržoázie dopracúvajú vyššieho spoločenského štandardu ako deti chudoby, majú vyšší intelligenčný kvocient a sú aj nepomerne kultúrotvornejšie. Všetko toto je potvrditeľné nielen štatisticky, ale aj výsledkami modernej genetiky. Ako by nie, keď pre rozvinutie talentu jednotlivca sú potrebné vhodné životné podmienky, ktoré buržoázia odopiera širokým ľudovým vrstvám? Práve v tom je buržoázny objektivismus najnebezpečnejší (a preto v neho verilo toľko inak čestných kultúrnych pracovníkov aj u nás), že pracuje kvantitatívnymi metódami, ktoré zdanlivo neklamú. Bude treba vždy

znovu a na nových príkladoch ukazovať, aký falošný a krátkozraký je objektivizmus práve preto, že sa obmedzuje len na kvantitatívne metódy a neanalyzuje hlboké hospodársko-politické a iné príčiny toho-ktorého spoločenského javu. Kvocienty inteligencie, štatistiky vražd, krádeží, maloletých zločinov a iné podobné zistenia sú síce pravdivé, avšak pátranie po ich najhlbších koreňoch nás zakaždým znovu privádza k poznaniu, že ich treba použiť nie ako argument za, ale ako argument proti jestvovaniu kapitalistickej spoločnosti. A takýto hlboký pohľad nás presvedča aj o tom, že objektivistická „nadtriednosť“ je v jadre jednoznačne v službách vládnúcich tried súčasného kapitalizmu.

A. I. Burov v spomínanej štúdií prináša niekoľko pádných dôkazov o triednej povahe pozitívizmu v súvislosti s umeleckým naturalizmom. Pozitívizmus nahrádza spoločensko-historický pohľad na človeka biologickým, a tým redukuje javy, podmienené triednym složením spoločnosti, na javy biologické. A. I. Burov uvádza ako príklad anglického dekadenta D. Lawrencea, ktorý vyhlásil, že pre neho nejestvuje človek s hľadiska jeho ľudských kvalít — sociálno-politickej činnosti, intelektu, morálky atď. Jeho zaujíma človek-živočích, zviera, samec a samica. Burov potom správne shrnuje: „Naturalistický antihumanizmus má celkom konkrétny triedny smysel. Mieri svojim ostrím proti boju pracujúcich za oslobodenie od útlaku vykorisťovateľov. Kreslením obrazov ľudskej nízkosti a amorálnosti sa snaží naočkovať myšlienku o prirodzenosti neľudských buržoáznych pomerov a o nesmyselnosti revolučného boja proti kapitalizmu.“<sup>6</sup>

Buržoázny objektivizmus vo svojej snahe vyhnúť sa triednemu pohľadu na skutočnosť je príznačný spomínaným biologizmom. V buržoáznej vede je celkom bežným názor, že metodologiu vedy stačí deliť v podstate na dve skupiny podľa dvoch veľkých oblastí, ktoré veda skúma; abiotická (neživá) oblasť sa má skúmať v zásade fyzikálnymi kvantitatívnymi metódami a oblasť biotická (živá), do ktorej patrí aj človek, sa má skúmať metódami biologickými. Tým si buržoázna veda neprípustne zjednodušila svoj predmet, len aby unikla konkrétnej problematike spoločensko-historickej s jej základnými triednymi koreňmi.

Bolo by možné uvádzať desiatky príkladov o triednej podmienenosti buržoázneho subjektívizmu a objektivizmu, ktoré sa v umení prejavujú v podobe formalizmu a naturalizmu. Tým by sme však prekročili rámec svojej štúdie. Preto sme sa sústredili najmä na dokázanie súvislosti medzi

<sup>6</sup> A. I. Burov, c. d., 33.



subjektivismom a objektivismom na jednej a formalizmom a naturalizmom na druhej strane.

#### GNOZEOLÓGIA NIEKTORÝCH FORMALISTICKÝCH A NATURALISTICKÝCH SMEROV

Ako už z povedaného vyplynulo, formalizmus a naturalizmus nie sú jednoliate umelecké teórie, naopak, vyskytujú sa v podobe najrozličnejších, často aj protirečivých smerov, na ktoré síce platia všeobecné charakteristiky formalizmu a naturalizmu, ale sa nimi nevyčerpávajú.

Niektoré z formalistických a naturalistických smerov si preto treba všimnúť osobitne aj s noetického hľadiska. Tým sa skonkrétnia všeobecné poznámky, ktoré sme uviedli vyššie o gnozeológii formalizmu a naturalizmu.

Jedným z umeleckých smerov, ktorý treba v tejto súvislosti spomenúť, je *impresionizmus*. O impresionizme prebieha dodnes medzi teoretikmi umenia a výtvarníkmi diskusia, ktorej výsledky sú veľmi protikladné. Buržoázna estetika vidí v impresionizme začiatok rozvoja moderného umenia, pretože vraj impresionizmus dal signál k narušeniu väčšiny tradičných pravidiel o umeleckom diele. Mnohí pokrokoví teoretici nesúhlasia s týmto názorom, jednako sa však domnievajú, že impresionizmus je otcom moderného realizmu, lebo svojou snahou vraj smeruje za čo najadekvátnejším postihnutím skutočnosti. Všimnime si aspoň v krátkosti gnozeologickú stránku impresionizmu a podľa toho sa ho pokúsme hodnotiť a zaradiť.

Spomínaný sovietsky teoretik A. I. Burov uvádza impresionizmus veľmi správne v spojitosti s pozitivizmom. Impresionizmus je totiž v istom smysle (nie však úplne) tlmočníkom pozitivistickej metódy v umeleckej práci. Impresionizmu ide o verný umelecký prepis kvalít a procesov, ktoré charakterizujú jednotlivé výseky skutočnosti. V maliarstve sa impresionista zaujíma o hru svetla a vzduchu, ktorú vyjadruje priradovaním farebných škvŕn a plôch podľa fyzikálnej teórie, že svetlo, lomené hranolom, sa rozkladá na celú dúhu farieb. Príbuzná teória akustická podmieňuje impresionizmus v hudbe. Impresionizmus v literatúre má už iné teoretické korene, celkove si však tiež kladie za cieľ literárnymi prostriedkami tlmočiť súhrn smyslových kvalít a dojmov, s ktorými sa v skutočnosti stretávame.

Impresionizmus teda nie je umelecký smer, ktorý — ako sa bežne hovorí — stavia na dojmoch a náladách. Toto je iba jedna stránka jeho pôsobenia. Omnoho dôležitejšie je, že impresionizmus chce byť a je umelecký smer, budujúci na určitých zisteniach vedeckých a gnozeologických. Podstatu impresionizmu nemožno teda postihnúť, ak zabúdame, že impresionizmus čo najužšie súvisí s pozitivizmom ako filozofickou teóriou, usilujúcou sa zachytávať a triediť kvantitatívne (fyzikálne) charakteristiky okolitej skutočnosti.

Na vyjadrenie tohto názoru na skutočnosť používali impresionisti najrozmanitejšie prostriedky. Tieto prostriedky sa dodnes zväčša nazývajú impresionistickými, hoci sa už vôbec nepoužívajú so zámerom, s akým ich pôvodne užívali impresionisti. To je dôležité si uvedomiť, pretože koniec koncov, každý moderný obraz, ak chce čo najpravdivejšie zachytiť skutočnosť, má byť robený s poznaním metódy, akou impresionisti vyjadrovali pohyb vzduchu a hru svetla na predmetoch reálneho sveta. Keď teda marxisticko-leninská estetika bojuje proti impresionizmu, nemôže bojovať proti niektorým vyjadrovacím spôsobom, ktoré sa nepresne nazývajú impresionistickými, ale proti impresionizmu ako umeleckému smeru, ktorý vo svojich dôsledkoch podstatne ochudobnil poslanie umeleckej tvorby.

Impresionizmus ako výraz noetického pozitivizmu zamenil totiž prostriedok umenia za jeho cieľ, keď poslanie umenia videl v zachytávaní a vyjadrovaní bohatstva smyslových pocitov, akými na nás pôsobí vonkajší svet. Netreba zdôrazňovať, že je to názor typicky naturalistický. Impresionistom nejde o postihovanie hlbokého smyslu vo veciach a udalostiach, ktoré okolo seba vidia, nezaujímajú ich spoločensko-historická problematika, ale povrch smyslových kvalít a dojmov, ktoré vnímame. Dalo by sa povedať, že impresionisti vylúčili zo vzťahu človeka k skutočnosti všetko myslenie a hodnotenie a ponechali si iba pocity smyslových kvalít. Tým sa im síce neraz podarilo vyjadriť to, čo sa nepodarilo ich predchodcom (napr. hru slnka v plenéri, celé obrovské bohatstvo farieb loamiaceho sa svetla, bohatstvo zvukov v prírode atď.), ale na druhej strane obišli to, čo bolo v strede záujmu všetkého naozaj veľkého umenia: záujem o človeka, o jeho spoločenské poslanie, o jeho boj za slobodu a krajší život. Konflikty, o ktoré sa zaujímal veľký klasický umenie, z impresionistických obrazov vypadajú. Konflikty ľudské a spoločenské sa nahrádzajú hravými konfliktami vo vlastnom umeleckom výraze, napr.

kontrastami svetelnými a farebnými, asociáciami protikladných slov, kafonickými akordami a pod.

Impresionizmus, ktorý sa začal programovo rozvíjať v druhej polovici minulého storočia, je teda nesporne úpadkovým umeleckým smerom, hoci podnietil vznik celého radu pozoruhodných umeleckých diel. Tým, že impresionisti podcenili spoločensky závažný obsah, teda umeleckú typizáciu a zamerali sa výlučne na postihnutie smyslového bohatstva skutočnosti, robili inými prostriedkami to isté, o čo išlo naturalistom: snažili sa o smyslove čo najpresnejšiu kópiu skutočnosti.

Keď sa dnes stretávame s výrokmí o zvyškoch impresionizmu v diele toho-ktorého umelca, musíme ísť vždy na koreň takýchto výrokov. Je zvlášť dôležité osvetliť si danú otázku gnozeologicky a pýtať sa, akými prostriedkami a s akým cieľom ten-ktorý umelec stvárnioval skutočnosť v umeleckom diele. Ak pritom zistíme, že umelec mal hlboký a ideove náročný pohľad na realitu, nemôžeme ho nazývať impresionistom, lebo prekonal hranice noetického pozitivizmu a objektivizmu a tzv. impresionistické prostriedky používal na podopretie svojho temperamentného, živého záujmu o skutočnosť.

Aj impresionizmus ako jeden z naturalistických smerov môže byť dôkazom, že naturalizmus je skrytým protirealizmom. Keďže impresionizmus zachytáva iba povrch skutočnosti a nie jej podstatu, podporuje všetko to, čo je vo vzťahu človeka k skutočnosti subjektívne, náladové, náhodné, nevedecké. Impresionizmus priamo protirečí vedeckému poznaniu skutočnosti, pretože nerešpektuje objektívne zákony vývinu prírody a spoločnosti. Nevidí v jednotlivých javoch prírody a spoločnosti historicky podmienené skutočnosti, ale shluk smyslových kvalít — farieb, zvukov, pohybov. Nevšima si protiklad pokrokového a zpiatočnickeho, ale iba „protiklady“, dané neustálym menením sa týchto smyslových kvalít. Tým, prirodzene, impresionizmus obchádza aj triednu problematiku spoločnosti a nadobúda postavenie ostatných buržoáznych umeleckých smerov, ktoré mlčaním o triednom boji chcú predĺžovať existenciu buržoáznej spoločnosti. Nie je náhodné, ale zákonité, že impresionizmus vznikol na začiatku imperialistického štádia, keď sa gnozeologia umenia prispôsobila spoločenskému vývinu, aby umenie mohlo aj naďalej vhodne slúžiť vládnucej kapitalistickej triede.

Kým pre impresionistov je ešte nemysliteľné, aby prerušovali svoj styk s vonkajším svetom, naopak, smysel svojho poslania vidia v zachytení toho, čo je v ich vzťahu k skutočnosti najbezprostrednejšie, ne-

skoršie smery, prichádzajúce po impresionizme, zbavujú umenie akejkoľvek povinnosti odrážať skutočnosť.

Všimnime si aspoň globálne smery, ktorým ide o tzv. *čisté umenie*. Kubizmus, futurizmus a im príbuzné formalistické smery sú charakterizované tým, že dávajú umelcovi úplnú slobodu odpútať sa od skutočnosti a kladú mu za úlohu „kultivovať“ v čo najvyššej miere užívanie výrazových prostriedkov jednotlivých umení, čiže umeleckú formu. Tieto smery, patriace do veľkej rodiny tzv. abstraktného umenia, sú s gnozeologického hľadiska veľmi zaujímavé. Na jednej strane, ako sme povedali, ide im o „čisté“ umenie, odpútané od objektívnej reality, na druhej však, keďže takéto úplné odpútanie je nedosiahnuteľným cieľom; svoj nevyhnutný vzťah k skutočnosti krivia v čo najabsurdnejších výtvoroch. Ako je známe, kubizmus hľadal v reálnych predmetoch jednoduchšie geometrické formy, akési pratvary, a ich kombináciou dochádzal k vytváraniu nových útvarov. Iné, „čistejšie“ smery išli ďalej a v snahe čo najviac uniknúť skutočnosti obmedzily sa výlučne na kombináciu výrazových prostriedkov podľa najrozmanitejších pravidiel a teórií. Opäť však skutočnosti neunikly, lebo stavaly na predpoklade, že tieto formalistické hry preda len musia mať nejaký „mysel“, či už symbolický, alebo dekoratívny. Tak sa napr. stavalo na teórii „audition colorée“ (farebné počutie) v poézii aj v próze, na synestéziách v literatúre, hudbe aj výtvarnom umení, nehovoriac o psychoanalytickej teórii symbolov, ktorá bola matkou celej plejády formalistických výtvorov. V podstate išlo o nahrádzanie gnozeologicky zdôvodneného smyslu umeleckých diel iným, náhražkovým smyslom, ktorý mohli pochopiť iba zasvätení. Buržoázna inteligencia, ktorá sa zaujímala o umenie, sa najprv musela oboznámiť s rozmanitými teóriami, obsahujúcimi kľúč na pochopenie „absolútneho“ umenia; musela vedieť, že tie a tie samohlásky zastupujú smútok, iné veselosť, že jedny symbolizujú modrú, iné červenú farbu, že jestvuje tzv. veselá a tzv. smutná čiara, že jednotlivé slová, farby alebo zvuky v umeleckom diele majú „tajomný“ symbolický význam, vysvetliteľný psychoanalytickou teóriou pohlavných symbolov.

Gnozeologicky sú teda tieto estetické teórie a umelecké smery charakterizované dvoma momentmi: na jednej strane im ide o „čistú“ formálnu abstrakciu zo skutočnosti, preto utekajú od reálneho obsahu, ktorý bol ústrednou hybnou silou všetkého skutočne veľkého umenia; na druhej strane však s touto formálnou abstrakciou nevystačujú, pre-

tože napr. výtvarné umenie nikdy nemožno redukovať na „logiku farieb“ a podobne ani iné umelecké druhy, a tak sa pokúšajú uplatniť v umení iný, svojbytný obsah, ktorý čerpajú z najrozmanitejších subjektivistických teórií o skutočnosti. Buržoázny formalista sa potom nevyhnutne dostáva do paradoxnej situácie: ide mu o „čisté“ a „absolútne“ umenie, nevie ho však oslobodiť od svojho vlastného subjektu, najmä nie od jeho živočišneho, biologického jadra, ktoré stojí dnes v centre buržoázneho formalizmu.

Už sme sa dotkli problému, že treba pozorne rozoznávať medzi formalistickými a naturalistickými smermi. Pravda, sú aj také umelecké smery, v ktorých sa prelína formalizmus s naturalizmom, teda — s noetického hľadiska — subjektivistický prvok s prvkom objektivistickým. Príkladom takéhoto umeleckého smeru je *surrealizmus*. Svojimi estetickými „výdobytkami“ nesporne chce byť maximálnym rozvinutím buržoázneho formalizmu, na druhej strane však svojimi filozofickými koreňmi a metodológiou svojho poznávania kotví v naturalizme. Surrealizmus, inými slovami, je nielen názorom na umenie, ale aj názorom na svet. Neprináša len osobitné riešenia otázky o narábaní s výrazovými prostriedkami jednotlivých umení, ale vymedzuje v rámci reality (pravda, nevedecky chápanej) zvláštny úsek, ktorý vraj má byť vlastným predmetom a doménou umenia. Surrealisti predpokladajú, že okrem prírody a človeka s jeho bežným psychologickým životom jestvujú psychické procesy, ktoré sa navodzujú v okamihoch osobitného uvoľnenia alebo priaznivých dispozícií. Pomocou týchto psychických procesov sa potom javí aj „obyčajný“ svet vecí a javov v novom svetle. Surrealisti v protiklade k objektívnej metóde poznania „sostupujú do oblasti iracionálna, mystiky, snov, halucinácií, inštinktov a intuície“.<sup>7</sup>

Tieto svoje gnozeologické „výboje“ spájali pôvodne s „revolučným“ programom, tvrdiac, že ich vzbura proti konvenciám v kultúre a umení zodpovedá revolučnému úsiliu robotníckej triedy o svrhnutie kapitalizmu. Prirodzene, tento „revolučný“ nános surrealizmu čoskoro vprchal, takže súčasný západoeurópsky a americký surrealizmus ako jedno z vydaní biologického naturalizmu plne podporuje fašizáciu a rozklad kultúry v kapitalistických krajinách. Naproti tomu tí pôvodní zastancovia surrealizmu, ktorí to mysleli úprimne s robotníckym hnutím

<sup>7</sup> Porovnaj sborník *Proti buržoaznému umění a uměnovědě*, Praha 1952.

a jeho revolučnými ideálmi, postupne prešli na pozície socialistického realizmu v umení nielen u nás, ale aj v kapitalistických krajinách.

Surrealizmus prispôbuje svoju teóriu možnostiam jednotlivých umení. Je značný rozdiel medzi surrealizmom v poézii a vo výtvarnom umení. Aj keď názor na umenie je v oboch prípadoch rovnaký, konkrétne výsledky sa líšia v tom, ako zodpovedajú alebo protirečia skutočnosti. Surrealistická poézia ako súhrn určitých pojmov (znakov) vzniká iným intelektuálnym pochodom ako surrealistická maľba, ktorá len málokedy shrnuje do istého celku veci, zodpovedajúce reálnej skutočnosti. Inými slovami: kým jednotlivé pojmy v surrealistickej poézii vyvolávajú u čitateľa predstavu reálnych predmetov, pričom nereálnym, absurdným je iba vzťah, do ktorého ich dal básnik, na surrealistickom obraze vidíme väčšinou vymyslené predmety, prípadne, v najlepšom prípade, znetvoreniny reálnych predmetov. Z toho vidno, že aj v gnozeológii surrealizmu, teda v jeho poznávacom vzťahu k skutočnosti môžu jestvovať určité modifikácie. Pravda, ich štúdium je zaujímavé iba pri hľadaní podrobnejších dôkazov o úplnej zvrhlosti surrealistickej estetiky.

Že surrealizmus jednako pomerne silne zakotvil v buržoáznej kultúre, má viacero dôvodov. Ponajprv nie je bez zaujímavosti, ako rafinované vedel surrealizmus spojiť úsilie umeleckého modernizmu s niektorými tendenciami buržoáznej vedy, najmä psychologie a biologistickej sociologie. Surrealizmus, v smysle tohto kompromisu, na jednej strane utekal od skutočnosti, na druhej strane sa však k nej blížil, pravda, dekadentným pohľadom, ako by od chrbta. Surrealisti podporovali snahy modernistov o čistú (t. j. samoúčelne chápanú) umeleckú formu. Zároveň však sa chceli vyhnúť krajnému nebezpečenstvu „absolútneho umenia“ a vnášali do umelekej tvorby určitý obsah, o ktorom v začiatkoch dokonca tvrdili, že je revolučný. Práve pre túto dvojpólovosť treba v surrealizme vidieť teóriu, ktorá organicky spája formalizmus s naturalizmom.

Druhý dôvod, pre ktorý surrealizmus zakotvil v buržoáznej kultúre, je jeho zdanlivé podporovanie a kultivovanie technickej stránky umeleckej práce. Prejavuje sa to výrazne najmä vo výtvarnom umení, kde sa detaily surrealistických diel vyznačujú až pedantskou vypracovanosťou. Odhliadnuc od toho, že v tom treba vidieť jeden z dôkazov spojitosti surrealizmu s naturalizmom, smysel pre presne vypracovaný de-

tail a zákonitosť kompozície zabezpečujú surrealizmu obdiv u mnohých buržoázných umelcov, ktorí si uvedomujú technicko-remeselný úpadok v buržoáznom umení. Netreba, prirodzene, zdôrazňovať, že tento obdiv je celkom nezaslúžený. Surrealisti touto pedantnosťou maskujú úplnú perversnosť svojich výtvorov, aby vzbudzovali dojem dokonalého ovládania techniky umeleckej práce.

Gnozeologicky je surrealizmus typickou ukázkou krízy súčasnej buržoáznej vedy a svetonáhľadu. Nie je teda náhodné, ale zákonité, keď popredný predstaviteľ súčasného amerického surrealizmu, maliar Salvador Dali, vyhlásil, že „každý z nás má právo na svoje vlastné šialenstvo“.<sup>8</sup> Buržoázny svetonáhľad sa v dôsledku zmätkov buržoáznej metodologie dostal do chaosu, v ktorom sa stráca smysel pre rozlišovanie medzi pravdou a klamom, normálnosťou a šialenstvom, krásou a mrzkosťou. Výrok Salvadora Daliho je na jednej strane výstrelkom krajného subjektivismu, na druhej však obsahuje v sebe aj objektivistický pól. Tlmočí totiž „vedecký“ svetonáhľad, podľa ktorého spoločnosť možno najlepšie poznávať metódami biologie a sociálnej psychopatologie.

K surrealizmu sa hlásili umelci rozličných svetonáhľadov, od krajného idealizmu po mechanický materializmus. Je to vysvetliteľné protikladmi v samej koncepcii surrealizmu, ktorý zakrýval svoj protihumanizmus revolučnými heslami. V tejto argumentácii nechýbaly ani gnozeologické „dôvody“. Surrealisti propagovali medzi inteligenciou náhľad, že svet je svojou podstatou nesmyselný, že život človeka je márnym bojom proti chorobe a smrti a život spoločnosti prebieha v znamení postupnej nezadržateľnej degenerácie. Veda a umenie sa dosiaľ, podľa surrealistov, zapodievaly nepodstatnými, povrchovými vecami a nevšímalý si oblasti „nad realitou“, v ktorých sú nevyčerpatelne možnosti uniknúť z banálnej každodennosti. Ľudské podvedomie nám vraj sprostredkúva nový, omnoho hlbší a opodstatnenejší pohľad na svet a skutočnosť, pohľad, z ktorého môže a má čerpať veda a umenie budúcnosti. Touto „metódou“ sa surrealisti usilovali preklenúť protirečenie medzi príčinnosťou a náhodilosťou, zdravím a chorobou, pravdou a klamom, krásou a ošklivosťou, životom a smrťou. Predpokladali, že našli teoretické riešenie objavením novej noetiky na podklade „vedeckej“ biologie a psychologie. Toto ich úsilie je jedným z najtypickejších odrazov krízy kapitalistickej spoločnosti a buržoáznej inteligencie v nej.

<sup>8</sup> Porovnaj sborník Proti buržoásnemu umění a uměnovědě, Praha 1952, 74.

Na doplnenie predchádzajúcich statí dotkneme sa otázky vzťahu formalizmu a naturalizmu k typizácii. Tým dostanú pojmy formalizmu a naturalizmu a ich gnozeologická stránka, ako sme ju analyzovali, ďalšie skonkrétnenie.

Formalizmus, v krátkosti povedané, nepozná problém typizácie. Keďže je predovšetkým záležitosťou výrazových prostriedkov jednotlivých umení, teda stavia na kulte umeleckej formy, nestretáva sa s otázkou hodnotenia reálnych javov a ich typizovaním. Ak aj formalizmu ide o vyvolanie určitých citov a nálad u čitateľa, diváka, vôbec u umenie vnímajúceho subjektu, usiluje sa to dosiahnuť bez pomoci typizácie, ktorá je predovšetkým metódou pokrokového ideového hodnotenia spoločenskej skutočnosti.

V naturalizme je situácia iná. Sú totiž naturalistické teórie, ktoré veľmi rady, ba programovo hovoria o typickom, charakteristickom, irečitom, originálnom a pod. Rozumejú tým zobrazovanie takých vecí a javov, ktoré z nejakého dôvodu považujú pre svoj umelecký program za závažné.

Uviedli sme niektoré naturalistické teórie v predošlých odsekoch. Keď ich rozoberáme bližšie a soznamujeme sa s ich ideovým jadrom, môžeme deduktívne dôjsť k rozpoznaní toho, čo bude s hľadiska každej z nich „typické“, charakteristické“. Tak napr. pre pôvodný Zolov naturalizmus boli typickými javy a udalosti, ktoré potvrdzovaly všeobecnú platnosť jeho dedičného determinizmu. S hľadiska súčasného západného existencializmu sú typickými javy, potvrdzujúce oprávnenosť všeobecného, deštruktívneho a amorálneho pesimizmu. Dokonca aj impresionizmus ako s jednej strany naturalistický smer mal kritériá pre výber „typických“ motívov. Boly to motívy, na ktorých sa dala dobre ilustrovat impresionistická teória o súvislosti svetla a farieb, teda motívy z pléneru, z polotieňa, zo stretania exteriérového a interiérového osvetlenia a pod. Pravda, nebola to a nemohla byť typizácia v pravom slova smysle, bola to skôr zámienka k demonštrovaní určitého ideového a teoretického zámeru. Podobného druhu je aj hľadanie „typických“ námetov v celej súčasnej naturalistickej literatúre, filmovom umení, výtvarnej tvorbe atď. Stačí si pripomenúť dobrodružné romány, exotické filmy, malomeštiacke námety vo výtvarnom umení a pod., aby sa stalo jasným,



že naturalizmus sa síce s otázkou typizácie stretáva, ale ju zámerne falšuje, využívajúc ju na protiumelecké a neumelecké ciele.

A tu je potrebné znovu sa vrátiť k referátu G. M. Malenkova na XIX. sjazde KSSS, kde hovorí o typičnosti. V jeho vyššie citovanom výroku si treba pripomenúť dve veci.

Ponajprv to, že „typičnosť je hlavnou sférou, v ktorej sa prejavuje stranníckosť v realistickom umení“ a že „problém typičnosti je vždy problémom politickým“. Keď si s tohto hľadiska všímame „typické“ námety a prejavy naturalizmu, vieme sa dopátrať, komu stráňa a aké sú ich priame či nepriame politické dôsledky. Počnúc Zolovým naturalizmom cez existencializmus až po surrealizmus — všade nachodíme biologický, protihumanistický pohľad na človeka. A nemusí ísť iba o diela, naplnené pesimizmom a nihilizmom, ale aj o diela, podávajúce vulgárne smyslový „optimistický“ hedonizmus. Neslobodno však zabúdať ani na naturalizmus malomeštiackeho typu, v ktorom sa podáva nasladlý, prázdny pohľad na život spoločnosti a prírody. Diela tohto druhu sú tiež „typické“, ale typické pre vkus odchádzajúcich tried, nemajúcich už odvalu pozrieť sa priamo na najdôležitejšie, ústredné problémy spoločenského života a na zákonité vývinové smerovanie, ktoré vedie k ich zániku. Sem patria aj diela, vonkoncom bezideovo kopírujúce skutočnosť, teda diela, ktoré nepoznajú ideový a estetický výber, pretože nepoznajú umelecké poznávanie skutočnosti a problém typizácie. A napokon tu treba spomenúť diela, ktoré vôbec obchádzajú a popierajú hlavnú zákonitosť, že umenie je odrazom skutočnosti. Prirodzene, únik z tejto zákonitosti je nemožný, ako dokazuje i tvorba najabstraktnejších formalistov; popieraním tejto zákonitosti sa však ubíja a ničí umenie, pretože sa ubíja a ničí správne umelecké poznávanie skutočnosti a nehľadá sa v nej typické. Všetky tieto nesprávne názory na umenie slúžia predlžovaniu života buržoáznej spoločnosti a jej kultúry.

Typizácia ako cieľ každého skutočného umenia je to isté ako zobrazovanie pokrokového, novátorského, hlboko ľudského obsahu v umeleckých dielach. A to možno robiť len vtedy, ako hovorí Engels, keď umelec bude vidieť a vyjadrovať typické charaktery v typických okolnostiach. Objavovať typické — to znamená dívať sa na svet s pozíciou spoločenského pokroku a najpravejšej ľudskosti. Tak ako v minulom storočí boly týmto ideovým predvojom v umení hľadiská kritických realistov, v našom storočí sú to hľadiská socialistických realistov.

Druhým poznatkom, ktorý si treba pozorne všimnúť a domyslieť vo

výroku G. M. Malenkova, je konštatovanie, že „vedomé nadsadenie a priostrenie obrazu nevylučuje typičnosť, ale ju hlbšie odkrýva a zdôrazňuje“. Tu je zovšeobecnená základná vlastnosť umeleckej formy všetkých skutočne realistických diel. Nadsádzka a priostrenie nie sú výnimočnou vlastnosťou realistického umenia, naopak, sú zákonitosťou, ktorá platí na všetko realistické umenie. Bez vedomého nadsadenia a priostrenia by sme nevedeli zvýrazniť a vyjadriť typické a bez zvýrazňovania typického by sme nemohli byť opravdivými umelcami-realistami. Toto platí nielen pre metódu realistickej satiry, ale aj pre všetky iné druhy realistického umenia.

Prirodzene, otázku vedomého nadsadenia a priostrenia treba rozumieť v súvislosti s ostatnými složkami a podmienkami skutočného umenia. Aj naturalisti a formalisti nadsadzujú a priostrujú. Preto je také dôležité vždy podrobne skúmať, čo sa nadsadzuje a s akým poslaním. V marxistickej umeleckej teórii a kritike treba preto vypestovať hlboké poznanie podmienok realistického nadsadzovania a priostrovania, aby sa mohlo účinne bojovať na jednej strane proti fotografičnosti a pasívnemu kopírovaniu, na druhej proti nerealistickému skresľovaniu a deformovaniu skutočnosti. Najmä je dôležité si uvedomiť, ako to plynie i z výroku G. M. Malenkova, že miera nadsadenia musí byť zdôvodnená potrebnou mierou typizácie a naliehavosťou základnej myšlienky diela. Obsah a forma umeleckého diela práve v tomto smysle a v tejto súvislosti musia tvoriť nerozlúčnú jednotu. Hĺbka a pokrokovosť poznania sa prejaví vo výraznosti obsahu čiže vo výraznosti umelecky, realisticky nadsadeného typu. Pri skúmaní gnozeologickej povahy formalizmu a naturalizmu v umení neslobodno teda zabúdať na otázku typizácie a strácať so zreteľa zákonitý súvis medzi realizmom a vedomým nadsadzovaním ako typizačným prostriedkom v umeleckom diele.

Z povedaného jasne vyplýva, že falošná, nesprávna typizácia má ďalekosiahly dosah v umeleckej tvorbe. Keď si znovu pripomenieme, čo sme povedali o gnozeologickej stránke formalizmu a naturalizmu, pochopíme, že formalizmus a naturalizmus svojím nesprávnym vzťahom k skutočnosti rozkladajú nielen umenie, ale aj samu spoločnosť, pretože zavádzajú vkus falošným smerom, sťažujú umeleckým talentom prístup k opravdivému, hodnotnému realistickému umeniu a pomáhajú udržiavať v živote spoločnosti všetko, čo je staré a odsúdené k zániku. Formalizmus a naturalizmus patria k nepriateľom pokrokovej kultúry. Formalizmus svojím kultom formy, odtrhnutej od reálneho obsahu, a natura-

lizmus svojím propagovaním nevedeckého, protihumanistického hľadiska na skutočnosť sa stavajú do jedného radu s rozličnými idealistickými názormi a teóriami, ktoré tiež bránia, aby sme sa rýchlejšie zbavili zvyškov starého a osvojili si náplň a metódu novej, socialistickej kultúry, vedy a umenia. Preto je boj proti formalizmu a naturalizmu nielen kultúrnym heslom, ale nevyhnutnou súčasťou celého umeleckého diania, dostávajúceho sa dopredu dialektickým zápasom medzi pravdivým, realistickým vyjadrovaním skutočnosti a najrozmanitejšími protirealistickými smermi a prejavmi. Prítomná štúdia chce byť príspevkom k tomuto zápasu tým, že pomáha bližšie poznať ideologické jadro formalizmu a naturalizmu v umení.