

RADISLAV MATUŠTÍK

ESTETICKÉ NÁZORY D. DIDEROTA

Len málokteré dielo predmarxovskej filozofie a estetiky vydržalo skúšku takmer dvojstoročného vývinu ľudskej praxe, tohto neúprosného sudcu ľudskej teórie a myslenia, v takej celistvosti a aktuálnosti ako dielo francúzskeho materialistického filozofa, estetika, výtvarného kritika a dramatického teoretika i praktika, redaktora *Encyklopédie* Denisa Diderota. Nie náhodou Lenin vo svojom boji proti empirio-kriticizmu mohol použiť proti stúpencom machizmu práve gnozeologické učenie Berkeleyovho protivníka Diderota, jeho výrok z *Entretien entre d' Alembert et Diderot*: „A aby sme zhodnotili celú silu môjho systému, všimnite si ešte, že má pred sebou tú istú neprekonateľnú ťažkosť, ktorú zdôraznil Berkeley proti jestvovaniu telies. Bol to okamih šialenstva, keď si pociťujúci klavír zmyslel, že on je jediný klavír na svete a v ňom prebieha celá harmónia vesmíru.“¹ „So šialeným klavírom, s harmóniou sveta, ktorá prebieha v človeku, neraz sa stretáme pri rozbere najnovšieho pozitivizmu“ — dodáva Lenin.²

No nielen Diderotova materialistická gnozeológia a učenie o jedinej materiálnej substancii sveta, ktorá je spinozovskou *causa sui*, ale aj na tomto filozofickom základe stavané Diderotove názory estetické, divadelnovedné a výtvarnokritické môžu byť aj dnes účinnou zbraňou všade tam, kde sa v buržoáznych umenovedných disciplínach stretáme s najrôznejšími formami novodobých berkeleyovských „šialených klavírov“.

*

Pochopenie Diderotových estetických a kritických statí predpokladá aspoň stručné objasnenie tých podmienok spoločenských, umeleckých a filozofických, v ktorých sa ony zrodili.

Denis Diderot sa narodil v dobe,³ keď absolútna monarchia prekonala okamih, do ktorého si zachovávala niektoré pokrokové črty. V predvečer Veľkej francúzskej revolúcie sa vyhranili rozpory medzi triedami francúzskej spoločnosti natoľko, že sa čoraz väčšmi ukazovalo kompromisné riešenie protirečenia medzi aristokraciou a meštiactvom vo forme absolútnej monarchie ako nedostatočné. Treba si totiž uvedomiť, že absolútna monarchia znamenala dvojité kompromis, skrývala v sebe dvojité protirečenie. Na jednej strane odstraňuje absolutizmus v záujme mesta stredovekú roztrieštenosť, na druhej strane zbavuje mestá ich neskorostredo-

¹ Denis Diderot, *Vybrané spisy*, SNPL, Praha 1953, 125.

² V. I. Lenin, *Materializmus a empirio-kriticizmus*, Pravda, Bratislava 1952, 34.

³ Diderot sa narodil roku 1713, prvé zrelé dielo vydal roku 1749.

vekej nezávislosti. Na jednej strane vzniká absolutizmus z nutnosti prispôbiť feudálny štát potrebám nového vývinu, na druhej strane nemôže však ako štátna forma zachovávať aristokraciu s jej výsadami plne zaručiť ďalší kapitalistický vývin meštianstva. A hoci je Francúzsko v polovici 18. storočia krajinou, v ktorej sa 92% obyvateľstva zaoberá poľnohospodárstvom, predsa už kapitalizmus zapustil prihlboké korene v predmestských a vidieckych manufaktúrach, v baniach, železiarskom priemysle a v podobe nových metód poľnohospodárskych, zavádzaných po vzore anglickom. Hranice cechových reglementácií sú už takmer rozleptané novými záujmami a vzťahmi. No nositeľ najpokrokovejšieho spôsobu výroby, bohatnuci a silnejuci meštiak zostáva politicky iba nižším tiers état. Ukazuje sa teda zákonite potreba nového spoločenského usporiadania, novej formy politickej, ktorá by dovolila ďalší hospodársky rozmach. Podľa stupňa spätosti so štátom, s jeho hospodárstvom, podľa vzťahu ku kráľovským podnikom prejavuje sa potom táto požiadavka v niekoľkých formách, tu vystupujúc revolučne, tu umiernené.

Predbojovníkom spoločenského prevratu stáva sa ideológia, riešiacia na pôde filozofie, vedy a umenia otázky, ktoré nastolili súčasne reálne protirečenia v oblasti hospodárstva a politiky. V riešení týchto otázok môžeme zhruba rozoznať tri tábory. Na čele prvého z nich stojí Montesquieu, predstaviteľom druhého pólu je Jean Jacques Rousseau. Tretie riešenie predstavujú encyklopedisti, francúzski materialisti 18. storočia — Holbach, Helvetius, Diderot, La Metrie. Ak prvá skupina vytyčuje heslo akejsi nekonkrétnej slobody, približne v duchu kompromisu so šľachtou na spôsob anglickej Glorious Revolution 1688—89, ak druhá skupina vystupuje s heslom rovnosti, silne podfarbeným túžbou po návrate do starých idylických čias, francúzski materialisti vystúpili v mene rozumu a ateizmu najnekompromisnejšie proti absolutizmu, za občiansku rovnosť a slobodu. Ak je prvé riešenie v záseade riešením, ktoré v oblasti ideológie neprekračuje hranice, ktoré v oblasti hospodárstva nemohla prekročiť buržoázia, ktorá nadobudla imanie v štátnych finančných spoločnostiach a bola teda priamo závislá od existencie absolutizmu, potom druhé riešenie odpovedá nelákavému postaveniu malomeštiaka, ktorého na jednej strane deš' dravosť nového spôsobu výroby, v ktorom sa nevie uplatniť, na druhej strane však súčasne cíti farchu existujúceho režimu. Program encyklopedistov odpovedá tomu spoločenskému smerovaniu, ktoré reprezentovala v praktickom živote tá časť buržoázie, ktorá mala najväčší záujem na priemyselnom vývine. Tým je daná aj ich pokrokovosť, aj ich historická obmedzenosť. Musíme si však uvedomiť, že hoci hovoríme o meštiackom revolučnom pohybe, neznamená to, že by postavenie roľníctva a nižších spoločenských vrstiev nežiadalo rovnako naliehavo a často radikálnejšie svoju nápravu. Encyklopedisti nezostali nedotknutí týmito vplyvmi. Ich vzťah k buržoázii bol vôbec daný nie prosto, ale v protirečení. Encyklopedisti sa stotožňovali s buržoáziou, lebo nemohli vidieť tie protirečenia, ktoré so sebou táto trieda prináša, nakoľko tieto boli iba v zárodku, boli dané iba latentne. Preto, ak redukovali všetky otázky na otázky boja proti feudalizmu, boli bytostne a samou podstatou ďalekí zisťných cieľov buržoázie. Skutočné ciele buržoázie boli protichodné ľudovému a naozaj demokratickému usilovaniu encyklopedistov o to, aby bol nastolený trvalý a všeobecný blahobyť.

*

V oblasti súčasného umenia sa prejavuje rozpor, pred ktorý bol v spoločenskom živote Diderot postavený, ktorý však bezprostredne neriešil, ako boj klasicizmu a nového umenia, ako boj, v ktorom sa Diderot priamo a významne zúčastnil.

Klasicizmus ako umelecký výraz protirečivej jednoty, predstavovanej v politike absolútnou monarchiou, nebol schopný plniť tú funkciu, ktorú umeniu dávala vo svojom politickom triednom boji buržoázia. Nevyhovoval požiadavkám revolucionizujúceho sa meštianstva. Pravda, vývin klasicizmu bol v 16.—18. storočí poznamenaný kompromisom meštiankeho a aristokratického, no hoci už Corneille, Boileau a Racine znamenali oproti Ronsardovi a Plejáde úpadok šľachtického, predsa sa vo vývine nasledujúceho storočia ukazovala ich odosobňujúca tendencia, nepriateľná demokratickým predstavám meštianka. Celý duch klasicizmu sa stával nepriateľným už preto, že tie problémy, ktoré mohli byť riešené len v komédii, začal pociťovať francúzsky meštian tridsiatych rokov tragicky.

Rovnako staré výtvarné umenie nielenže nebolo meštiakovi v boji, ku ktorému sa chystal, nič platné, ba stavalo sa nepriamo proti. Žiaci Lebrunovi, chladná rétorika Viennova a zmyselná múza Boucherova ovládali umenie. No silnejúci meštian si nárokoval, aby v umení videl nie pastorálne výjavy a chladné rétorické ódy na aristokratickú nótu, ale svoj portrét, seba.

Preto je len prirodzené, že sa v boji proti starému umeniu rodí požiadavka „vážneho druhu“ a meštiankeho žánrového obrazu. V protiklade k aristokratickému mrhaniu života vystupuje Beaumarchais so zásadami cnostnej comédie larmoyante, objavujú sa drámy Nivella de la Chaussée. Rodinná cnosť francúzskej drámy sa inšpiruje anglickou moralitou konca 18. storočia. Pendant k týmto moralitám „en action“ tvorí v maliarstve Greuze so svojimi otcami rodiny, dedinskými verenicami, vďačnými a nevďačnými (ale za nevďačnosť vždy trestanými) deťmi a vnukmi, so svojimi „moralité sur la toile“. Cnosť otcov rodiny a ostatných hrdinov tohto divadla a maliarstva stala sa zbraňou proti aristokracii.

Diderot však prežíva ku koncu svojho života ďalší prerod v umení. Vzťah umenia, za ktoré Diderot bojoval v mene svojej triedy, obsahoval v sebe protirečenie, ktoré vzápätí spôsobilo, že sa v druhej polovici 18. storočia opäť objavuje na scéne klasicistická forma tragédie, že sa v maliarstve objavuje David. Zavrhnúc totiž v mene rodinnej cnosti klasicistickú drámu a maliarstvo, zamenilo meštianstvo vo svojom umení istú heroičnosť klasicizmu náladou vyčítavého poučenia o súkromnej cnosti. Preto nastáva úpadok slávy Greuzovej a slávy comédie larmoyante, keď blížiac sa revolúcia nastolí nie požiadavku súkromnej cnosti, ale požiadavku cnosti bojovníka, nie požiadavku vyčítavého odsúdenia aristokracie, ale požiadavku odvahy zrútiť starý svet. Pravda, ak sa tu vrátila v istom zmysle stará forma, neznamená to, že by zostal starý obsah, ako na to upozorňuje Plechanov.⁴ Diderot prežil však a premyslel túto vývinovú etapu iba do prvých diel Davidových, takže hlavná váha jeho činnosti spočíva v boji za umenie toho obdobia, ktoré možno nazvať obdobím rodinnej cnosti.

*

V oblasti filozofie sa prejavil boj starého s novým v podobe boja materializmu proti idealizmu a ateizmu proti náboženstvu. „Pád metafyziky 17. storočia — hovorí Engels — môže byť potiaľ vysvetľovaný materialistickou teóriou 18. storočia, pokiaľ samo toto teoretické hnutie možno vysvetliť praxou vtedajšieho francúzskeho života... Jeho protiteologickej, protimetafyzickej praxi museli odpovedať proti-

⁴ V. G. Plechanov, *Umenie a spoločnosť*. Zostavil prof. dr. M. Bakoš, Tatran, Bratislava 1952, 149—171.

metafyzické, materialistické teórie.“⁵ No rozvoj a stav francúzskeho materializmu bol určený nielen priamymi podmienkami spoločenskými, ale aj sprostredkované (no nie nepodstatne), podmienkami vývinu prírodných vied. A tak stav spoločnosti, historická obmedznosť triedy a vedy, ktorá len-len že dosiahla závažné úspechy v chémii, fyziológii a biológii a prekročila podstatne hranice mechanickej prírodovedy, určili nielen klady, ale aj nedostatky francúzskeho materializmu 18. storočia. Encyklopedisti neprekonali zásadne mechanicizmus a metafyziku, napriek silným prvkom dialektiky, najmä u Diderota.

V súvislostiach tejto štúdie je potrebné všimnúť si z celej oblasti francúzskeho materializmu 18. storočia práve len Diderotovu gnozeológiu, vyrastajúcu z lockeovského senzualizmu, ktorého prvým hlásateľom vo Francúzsku bol Etien Bonnot de Condillac. Condillac však vo svojich gnozeologických spisoch (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746, *Traité des sensations*, 1754) neprekonal nedostatky lockeovského senzualizmu, naopak ocitol sa pod vplyvom berkeleovskej filozofie. Preto splniť úlohu tvorca najdôslednejšej materialistickej gnozeológie 18. storočia bolo dané až Diderotovi. Sám lockeovský senzualizmus skrýva v sebe totiž dve možnosti. „Ak vychádzame z pocitov, môžeme sa uberať po línii subjektivismu, ktorá vedie k solipsizmu (telesá sú komplexy alebo kombinácie pocitov), a môžeme sa uberať po línii objektivismu, ktorý vedie k materializmu (pocity sú obrazy telies, vonkajšieho sveta)“ — hovorí Lenin a dodáva, že „tak Berkeley ako i Diderot vyšli z Lockeho“. Locke považoval totiž za zdroj ideí nielen „senzáciu“, ale aj „reflexiu“, nepodmienenú objektívnou realitou, a odtrhol rozum od vnímania aj svojím učením o jednoduchých ideách získaných reflexiou a senzáciou a o zložitých ideách modov, substancii a relácií, vytváraných rozumom, stojacim stranou od procesu vnímania objektu. Condillac neprekonal tieto nedostatky, ba naopak poprel možnosť poznať substanciu, nakoľko je zmyslove nepostrehnuteľná a samo podráždenie považoval iba za cause occasionelle pocitov, ktoré sú samy modifikáciou duše. Toto podliehanie vplyvu Berkeleyho vedie prirodzene aj k popretiu spinozovského učenia o jedinej substancii ako causa sui, o ktoré sa opiera Diderot pri rozpracovaní Lockeovho senzualizmu. Diderot ostro odmietol lockeovské reflexie, vystúpil v *Lettres sur les aveugles* (1749) prvýkrát proti Berkeleymu a rozdrvil jeho filozofiu vo svojom *Entretien entre d'Alembert et Diderot*. Berkeleyovské „byť rovná sa byť vnímaný“ (esse-percipi) bolo Diderotovi okamihom, keď šialený klavír si uzmyslel, že sa v ňom uskutocňuje harmónia vesmíru. Diderotovi, vychádzajúcemu rovnako ako Berkeley z Lockeho, no opierajúcemu sa o Spinozu v odmietaní karteziánskeho dualizmu a vo formulácii tézy o materiálnej substancii sveta, bol obsah ľudského vedomia daný iba prostredníctvom zmyslov, pričom logický stupeň nie je odlúčený od bezprostredne zmyslového vnímania. Schopnosť odrazu, čiže ako hovorí Diderot, „hmat“ je vlastnosťou každej hmoty, myslenie iba hmoty jedinej — ľudského mozgu. Toto riešenie základnej filozofickej otázky pôsobilo potom spolu s priamymi potrebami umenia a s určujúcou spoločenskou potrebou na vznik a formovanie Diderotových estetických a kritických názorov.

*

Diderot rozvinul svoje estetické teórie pri konkrétnych rozboroch diel v *Salónoch*, v *Rôznych myšlienkach*, v *Esejach o maliarstve*, v *Prospekte Encyklopédie*,

⁵ Cit. podľa *Dejín filozofie* II, Svoboda 1952, 380.

⁶ V. I. Lenin, *Materializmus a empiriokriticizmus*, Pravda, Bratislava 1952, 107.

v *Rozprave o krásne* a vo svojich štúdiách divadelnovedných, ak nerátame jeho mladú a nezrelú vec *Les bijoux indiscretes*. V týchto svojich dielach vyriešil Diderot estetický, gnozeologický i aktívny, spätný vzťah umenia ku skutočnosti s takou bystrosťou, že mnohé jeho závery platia dodnes.

Diderot pristupuje ku skúmaniu estetického vzťahu umenia ku skutočnosti vo svojej *Rozprave o krásne*. Východiskom jeho skúmania je mu kritická analýza najvýznamnejších názorov na krásno od Platóna. Svoj rozbor končí dvojicou Batteux a Hutcheson, ktorých názory mali v tej dobe neobyčajný vplyv. Batteux riešil estetický vzťah umenia ku skutočnosti tak, že úlohou umenia je napodobnenie „krásnej prírody“. Otázku, čo je „krásna príroda“, Batteuxova estetika neriešila. Už sám tento postoj, stavajúci krásno v umení nad krásno v prírode, vymedzujúci umeniu úlohu vytvárať akýsi ideálny obraz krásna, musel Diderot odmietnuť. Nemohol týmto však skoncovať s dvoma významnými otázkami estetiky, totiž s otázkou estetického vzťahu umenia ku skutočnosti a s otázkou prírodného krásna.

Diderot vychádza pri skúmaní tejto otázky zo svojej materialistickej gnozeológie. Je to prirodzené, nakoľko umenie je mu iba „básnická časť ľudského poznania, to, čo sa z neho dá vzťahovať k obrazotvornosti“.⁷ Preto vyvodzuje ako odpoveď zástancom teórie umenia ako napodobnenia „krásnej prírody“, že „keby niekto mal najdokonalejšiu znalosť prírody a hraníc, ktoré si predpísala pri vytváraní každého tvora, nebolo by preto menej pravdivé, že počet prípadov, v ktorých by najkrajšie bolo použité v napodobňujúcich umeniach, by sa mal k počtu prípadov, v ktorých by bolo treba dať prednosť najmenej krásnemu, ako jednotka k nekonečnu“⁸ a dodáva, že „hoci je v skutočnosti maximum krásy v každom diele prírody, pozorovanom v sebe samom, predsa niet ani krásy ani ošklivosti vo výtvoroch prírody, pozorovaných vo vzťahu k ich použitiu v umení napodobňovacom“.⁹

Krásno v umení vzniká teda pre Diderota nie napodobnením krásnej prírody, nakoľko objekt umenia je oveľa širší, ale „rozvinutím vzťahov k okolnostiam“.¹⁰ Tak napr. jednoduchá veta nemusí byť ešte sama osebe krásna ani ošklivá, ale v kontexte divadelnej hry ako veta vyslovená v istej situácii, istou osobou o istej inej osobe alebo udalosti, ktorá je v istom vzťahu k hovoriacej osobe, stáva sa krásnou, ako dokazuje Diderot na príklade vety z Corneillovej tragédie. Prítom však krásno v umení nielenže nevzniká napodobnením „krásnej prírody“ (ale je vlastné umeniu ako odrazu istej časti skutočnosti vôbec a spočíva na „vzťahoch“), ale nie je ani absolútnym krásnom, ktoré by malo nahradiť nedostatok krásna v prírode a živote. Naopak, Diderot uznáva krásno v prírode ako skutočné krásno, ktoré je dané objektívne v objektívne existujúcich javoch, vo všetkom, čo „obsahuje v sebe niečo, čo môže zobudiť ideu vzťahov“.¹¹ Teda krásno v prírode ako krásno skutočné i krásno v umení, vznikajúce z rozvinutia vzťahov, má jeden spoločný základ, vzťahy, ideu vzťahov, ktorú ono zobúdzá. Takto sa usiluje Diderot prekonať odtrhovanie relatívnej a absolútnej krásy u Hutchesona, podčiarkujúc, že „absolútna krása má, tak hovoriac, istú krásu relatívnu a relatívna krása istú krásu absolútnu“.¹² Hutchesonovi bola totiž absolútnou krása niektorých prírodných objektov a ľudských výtvorov, krása vnímaná a vnímateľná sama osebe zmyslom pre krásno, kým krása rela-

⁷ Denis Diderot, *Prospekt Encyklopedie*, Svoboda, Praha 1950, 39.

⁸ Denis Diderot, *Pojednání o krásnu*, Svoboda, Praha 1950, 68.

⁹ C. d., 68.

¹⁰ C. d., 69.

¹¹ C. d., 68.

¹² C. d., 51.

tívna bola krásou umenia napodobovacieho. Diderot odmieta toto chápanie a hovorí iba o kráse skutočnej a relatívnej v zmysle rôznosti vzťahu k nim, totiž či pozorujeme vec osebe, alebo vo vzťahu k ostatným, pričom krása absolútna je daná ako krása relatívna a naopak. Krásno nie je teda idea prejavujúca sa tak či onak vo veciach, ale reálna vlastnosť vecí zobúdzajúcich v nás ideu vzťahov.

Čo však znamená táto Diderotova idea vzťahov? „Vzťah všeobecne — hovorí Diderot — je úkon rozumu, ktorý pozoruje alebo istú vec alebo istú vlastnosť, pokiaľ táto vec alebo vlastnosť predpokladá existenciu inej veci alebo vlastnosti.“¹³ Pritom, pravda, nie je nutné, aby človek, ktorý vyslovuje o veci svoj súd, vedel oceniť o aký druh vzťahov ide. Stačí, keď vycíti, že tu vzťahy sú. No vnímanie vzťahov, ktoré robia vec krásnou, nedeje sa nijakým zvláštnym zmyslom pre krásno, nijakým zvláštnym hutchesonovským vnútorným zmyslom, ale je obdobné každému vnímaniu. Krásno vnímame zrakom a sluchom. Jedine chuť a čuch vylučuje Diderot z vnímania estetických vzťahov, nakoľko tieto zmysly nám podávajú informácie nevzťahujúce sa k pojmu krásna. Diderot si bol teda vedomý prílišnej šírky svojej definície krásna, a preto vymedzil vzťahy, na základe ktorých hovoríme o veci, že je krásna, ako vzťahy vnímané sluchom a zrakom. Na základe vnímania týchto vzťahov vysloví rozum súd o veci. A tu sa práve ukazuje nedostatočnosť Diderotovej definície. Diderot nevie zodpovedať otázku, na základe akého druhu vzťahov vyslovuje náš rozum o veci estetický súd. Až doteraz postupoval Diderot správne. Vylúčil existenciu zvláštného zmyslu pre krásno, ako ho poznáme z anglickej estetiky 18. storočia a stanovil, že „vnímanie vzťahov je základom krásy“,¹⁴ pričom „až rozum vysloví, že je predmet krásny“.¹⁵ No Diderot v obave pred zúžením definície zahrnuje do nej aj prípady, ktoré nemožno označiť ako krásne. Hovorí: „Naproti tomu tvrdím, že nech sú vzťahy akékoľvek, sú to ony, ktoré tvoria krásu nie v úzkom zmysle, keď pekné je stavané proti krásnemu, ale v zmysle, odvažujem sa povedať filozofickejším a súhlasnejším s pojmom krásna všeobecne a s povahou rečí a vecí.“¹⁶ No hoci je pravda, že veci nezobúdzajúce ideu vzťahov nemôžeme označiť ako krásne, predsa ideu vzťahov zobúdzajú aj veci, ktoré tiež nemôžeme označiť ako krásne. Diderotova definícia vylučuje teda správne niektoré prípady, ako napr. človeka dokaličeného, v ktorom niet prirodzených vzťahov, ale naopak, ak použijeme túto definíciu dôsledne, dovoľuje označiť ako krásne napr. také prípady, keď niektorí plazi a obojživelníci napriek správnosti vzťahov v nás vzbúdzajú odpor.

Neurčujúce povahu vzťahov, na základe ktorých vyslovujeme svoj estetický súd, poznamenáva Diderot, že krása rastie s počtom vzťahov, no nie do nekonečna. Stupne, momenty krásna sú teda podľa Diderota určované len kvalitatívne, počtom vzťahov. Pritom poznamenáva Diderot, že „pripustíme vzťahy v krásnych veciach len pokiaľ, pokiaľ ich môže zdravý rozum ľahko a jasne pochopiť.“¹⁷ A tu je ďalší nedostatok Diderotovho skúmania estetických vzťahov, nedostatok, ktorý Diderot objektivizuje ako zákonite daný zdroj rôznosti v estetických súdoch.

Diderotova definícia krásna trpí nielen prílišnou šírkou, ale aj nehistoričnosťou v prístupe. Diderot správne podčiarkol v estetickom súde objektívnu existenciu vlastností, pre ktoré hovoríme o veciach, že sú krásne; pokiaľ ide o subjektívnu

¹³ C. d., 70.

¹⁴ C. d., 74.

¹⁵ C. d., 66.

¹⁶ C. d., 71.

¹⁷ C. d., 74.

stránku estetického súdu, nepochopil jej historicky konkrétnu podstatu. Diderot si bol, pravda, vedomý rôznosti estetických súdov, no vysvetľoval ju nie predovšetkým historickou určenosťou estetického ideálu, ale pôsobením okolností na predmety a bytosti, takým pôsobením, ktoré ruší prirodzené vzťahy, takže ideálu krásy sa môže dobrať iba génius. Vymenúvajúce dvanásť zdrojov rôznosti v estetických súdoch, medzi ktoré ráta príčiny spočívajúce v povolani, v nadaní, dokonalosti zmyslov, asociáciách predstáv, v podliehaní čaru veľkých mien a pod., hovorí Diderot: „Zájujem, vášne, nevedomosť, predsudky, zvyky, mravy, podnebie, obyčaje, vláda, náboženstvo, udalosti prekážajú tvorom, ktorí nás obklopujú, lebo ich robia schopnými prebudieť v nás početné idey, ničia v nich veľmi prirodzené vzťahy a vyvolávajú v nich vzťahy rozmarné a nahodilé.“¹⁸ A zamýšľajúc sa znovu nad týmto problémom v *Salóne* z roku 1767 prichádza Diderot k presvedčeniu, že vôbec všetky funkcie bytosti, ktoré na ňu pôsobia v celku i v častiach, sú v životných podmienkach vyvážané z rovnováhy, že krása podlieha pôsobeniu času a prostredia a že je úlohou génia, aby medzi ničivým pôsobením prostredia objavil vyváženosť funkcií a vytvoril ideál krásy.¹⁹ Nepochopil teda Diderot, že ideál krásy nie je niečo raz navždy dané, čo sa však v dôsledku ničivého pôsobenia prostredia neprejavuje absolútne a pre rozdiely medzi ľuďmi nemôže byť všetkými pochopené, nepochopil, že nie je úlohou géniov, aby vytvárali tento absolútny ideál, ale že tento estetický ideál existuje v spoločenskom vedomí konkrétnej spoločnosti, že existuje konkrétne historicky ako kolektívne vytvorená predstava istej triedy v konkrétnej situácii.

Diderotova definícia krásna je teda vo svojej materialistickej podstate skôr metodickým návodom na skúmanie otázok estetických vzťahov umenia ku skutočnosti než vlastnou definíciou krásna. V tom, aby sa stala ozajstnou definíciou, bránia jej dve skutočnosti. Po prvé to, že Diderot nevymedzil presne kvalitu estetických vzťahov. Po druhé to, že odtrhol subjektívnu stránku od objektívnej a tak nepochopil historický charakter estetického súdu. No predsa mala Diderotova definícia nemalý význam. Vo svojej materialistickej podstate zabraňuje stavať krásu v umení nad krásu v skutočnosti, v prírode, vylučuje klasicistickú metódu tvorby ako napodobenie „krásnej prírody“, poukazuje na jednotu krásna v umení a v prírode a na ich neideálnu, reálnu povahu, určuje ako cieľ umenia poznanie, napodobenie prírody vôbec, pravda, napodobenie v krásnej forme. A najmä na to treba klásť dôraz pri hodnotení Diderotovej estetiky, že jeho skúmanie estetických vzťahov priamo viedlo od zdôrazňovania estetickej stránky umenia na úkor poznania v klasicistickej estetike a umení k zdôrazneniu gnozeologickej funkcie umenia a jeho funkcie výchovnej, ktoré mali pre rozvíjajúce sa a k vláde sa pripravujúce meštiactvo prvoradý význam.

*

Diderotove skúmania poznávacieho vzťahu umenia ku skutočnosti, hoci ich nezhrnul do nijakej ucelenej práce, ale rozvíjal ich príležitostne pri konkrétnych rozboroch umeleckých diel v *Salónoch*, a práve preto, že ich rozvíjal pri konkrétnych rozboroch, majú platnosť oveľa presnejšiu, aktuálnejšiu, sú podstatne správnejšie.

Diderot chápal umenie ako špecifickú formu poznania skutočnosti v konkrétnych umeleckých obrazoch. Preto, rozvíjajúc v *Prospekte Encyklopédie* klasifikáciu podrobného výkladu sústavy ľudských vedomostí, zaraďuje sem aj umenie. „Fyzické

¹⁸ C. d., 76.

¹⁹ Denis Diderot, *Sočinenija* VI, Moskva 1946, 281—3.

bytosti — hovorí — pôsobia na zmysly. Pôsobenie týchto bytostí vyvoláva vnemy v mysli. Mysel sa zaoberá svojimi vnemami len trojakým spôsobom, podľa troch hlavných schopností: pamäti, rozumu a obrazotvornosti... Z toho vyplýva všeobecné rozdelenie ľudských znalostí, ktoré je azda dosť odôvodnené: na dejiny, ktoré sa vzťahujú k pamäti, na filozofiu, ktorá vychádza z rozumu, a na básnictvo, ktoré sa rodí z obrazotvornosti.²⁰ Pritom umenie, alebo ako hovorí Diderot, básnictvo nie je totožné s poznaním historickým ani filozofickým. Umenie v porovnaní s vedou má svoju špecifickosť. „Dejiny majú za predmet jednotliviny — hovorí o tejto špecifickosti Diderot — vymedzené časom a miestom; básnictvo má za predmet individuá, vyvolané v obrazotvornosti k napodobeniu historických bytostí.“²¹ Umenie je teda poznaním podstatného pomocou obrazotvornosti nie v pojmoch, ale v konkrétnych individuách, v umeleckých obrazoch. Umenie, ktoré nie je takýmto poznaním, ktoré nie je výtvorom pravdivej činnosti obrazotvornosti v súhlase s vnemami objektívneho sveta, „fyzických bytostí“, nie je umením. „Básnictvo má svoje monštrá ako príroda; medzi ne treba započítať všetky výtvory neusporiadanej obrazotvornosti a tieto výtvory nachádzame vo všetkých druhoch.“²²

Pri svojej kritickej činnosti spresňuje Diderot toto svoje vymedzenie gnozeologického vzťahu umenia ku skutočnosti, vymedzenie gnozeologickej povahy a podstaty umeleckého obrazu. V *Salóne* z roku 1767 rozvíja Diderot kritiku Vernetových obrazov ako rozhovor so známym opäť na prechádzkach v týchto krajinách. Okrem opisu vystavených krajín rieši Diderot v tomto dialógu otázky všeobecne estetické. „To, čo je vlastné všetkým — hovorí o otázke všeobecného a jedinečného v súvis s filozofiou a umením — to je znak druhu. To, čo je vlastné každému osobitne, to odlišuje individuum... Príroda vytvorila medzi individuami jedného a toho istého druhu dostatočnú mieru zhody i dostatočnú mieru rozdielnosti... Úsudok pozoruje, porovnáva a hľadá len rozdiely... Filozofický rozum potrebuje porovnania presnejšie, sformulovanejšie a pevnejšie.“²³ Ak úsudok hľadá rozdiely, obrazotvornosť sa zaoberá hľadaním zhody. Diderot, vymedzujúc takto rozdiel medzi filozofickým a umeleckým poznávaním podstaty, žiada od umelecov, aby nezobrazovali skutočnosť mechanicky, aby nevyberali náhodne, lebo „všetky tváre sa nehodia rovnako dobre k silnému vyjadreniu tej istej vášne.“²⁴ Predpokladom vytvorenia takéhoto umeleckého obrazu je dokonalá, hlboká znalosť skutočnosti. Preto žiada Diderot v *Essai sur la peinture*, aby základom umeleckej tvorby bolo nie bezduché akademické štúdium modelov, ale dôkladné štúdium živého človeka s ohľadom na vek, pohlavie, národnosť, stupeň civilizácie, štátne zriadenie a spoločenské pomery, ako aj zamestnanie. Lebo „každá spoločenská vrstva sa vyznačuje svojím charakterom a svojou fyziognómiou: remeselník, šľachtic, meštiak, literát, duchovný, sudca, vojak“.²⁵ V súhlase s týmto vymedzením problému vytyčuje Diderot aj novú požiadavku na dramatické umenie, ktoré už nemá ukazovať na javisku „charaktery v pravom slova zmysle, ale ľudské povolania... Dnes je nutné, by sa povolanie človeka stalo hlavným námetom a charakter bol len prídavkom“.²⁶ To bolo nové v chápaní typického a individuálneho a ako takáto novota boli Diderotove názory

²⁰ Denis Diderot, *Prospekt Encyklopedie*, Svoboda, Praha 1950, 27.

²¹ C. d., 38.

²² C. d., 38.

²³ Denis Diderot, *Sočinenija VI*, Moskva 1946, 365.

²⁴ Denis Diderot, *Vybrané spisy*, SNPL, Praha 1953, 240.

²⁵ C. d., 233.

²⁶ *Diderot o divadle*, Umění lidu, Praha 1950, 128.

pre nepresnosť a jednostrannú prehnanosť formulácie neraz zamietané. Sám Lessing proti nim ostro vystúpil vo svojej — *Hamburgische Dramaturgie*,²⁷ zastávajúc dôsledne správnosť Aristotelovej požiadavky jednoty typického a individuálneho a vytýkajúc Diderotovi nepochopenie tohto problému. V skutočnosti však išlo o to, že Diderot hovoriac o komédii ako o zobrazení typického, o tragédii ako o zobrazení individuálneho a o vážnom útvare ako o diele spojujúcom v charakteroch typické s individuálnym, vychádzal zo súčasnej situácie francúzskej dramatickej spisby a práve proti nej staval svoj vážny útvár ako jednotu typického a individuálneho. Práve táto jednotu nadradžovala vážny útvár nad doterajšie druhy. Pritom nešlo Diderotovi o remeselníka vôbec alebo vojaka vôbec. Diderot chcel vidieť na javisku problémy súčasného meštiaka, remeselníka, sudcu, problémy svojich súčasníkov. A v zhode s rastúcim triednym sebedomím stavu remeselníkov a mešťanov, v zhode s uvedomovaním sa triedy, s ktorou bol spätý, obohacuje Diderot doterajšie chápanie typického o aspekty sociálne. Touto črtou prekonáva Diderot Lessinga, pričom, pravda, v riešení vzťahu typického a individuálneho zostáva za ním, zostáva pod vplyvom klasicistickej drámy, proti ktorej Lessing jednoznačne staval autoritu Aristotelovu.²⁸

Konkrétnosť umeleckého obrazu ako špecifickej formy poznania skutočnosti sa však pre Diderota nevyčerpávala len rozvinutím problému charakteru, v ktorom sa ostatne, ako sme naznačili, dopustil pod vplyvom klasicistickej drámy chyby prejavujúcej sa výrazne v jeho do značnej miery schematických dramatických prácach.

Konkrétnosť umeleckého obrazu určuje Diderotovi veľmi správne aj konanie človeka, situácia, udalosti. „S touto znalosťou — hovorí, keď skončil výklad o význame štúdia charakterov a fyziognómii pre maliarstvo — treba spojiť hlbokú skúsenosť životných udalostí. Vysvetlím to. Treba, aby sme skúmali zo všetkých strán šťastie i biedu človeka.“²⁹ Preto aj vo svojich konkrétnych kritikách hlboko skúma, nakoľko pravdivo a hlboko maliar vyjadril motívy konania, príčiny duševných stavov a konaní, význam situácie a deja, ako to najlepšie vidieť na rozbere Greuzeovho diela Dievča s mŕtvym vtáčikom v Salóne z roku 1765.³⁰

Ak teda stručne zhrnieme Diderotove názory na gnozeologickú funkciu umenia, môžeme povedať, že Diderot chápал umenie ako špecifickú formu poznania, vzťahujúcu sa k obrazotvornosti, ako formu poznania v konkrétnych obrazoch, vyrastajúcich z poznania charakterov a situácií, poznania, vyjadrujúceho pomocou zdôrazňovania zhody individuálnych charakterov podstatné znaky, z ktorých Diderot jednoznačne preceňoval význam ľudského povolania. V tomto ohľade sa Diderotova obmedzenosť, určená triednym sebedomím a pocitom remeselníka, výrobcu, meštiaka a charakterom klasicistickej drámy, ktorej Diderot podliehal, prejavila v zjednodušujúcom chápaní vzťahu typického a individuálneho.

*

Ďalším významným rysom Diderotovej estetiky je chápanie vzťahu umenia k spoločnosti, chápanie umenia ako ideologického výrazu spoločenského života i jeho spätného pôsobenia na život spoločnosti.

²⁷ Lessings Werke V, Hamburgische Dramaturgie, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 347—377.

²⁸ Aristoteles, *Poetika*, Laichter, Praha 1948, 38—39.

²⁹ Denis Diderot, *Vybrané spisy*, SNPL, Praha 1953, 233.

³⁰ Denis Diderot, *Sočinenija* VI, Moskva 1946.

Tak ako svoje názory o gnozeologickej podstate a funkcii umenia ani svoje názory o umení ako forme ideológie a jeho aktívnej úlohe v živote spoločnosti nevyložil Diderot systematicky, ale iba v jednotlivých *Salónoch*, *Rozhovore o Nemanželskom synovi* a inde.

Diderot nevyriešil a ani nemohol plne vyriešiť problematiku vzťahu umenia k spoločnosti. Vyplýva to už zo samého chápania spoločnosti, ako ho vyložil v *Supplément au voyage de Bougainville*. Diderot nepochopil jasne kvalitatívny rozdiel medzi spoločnosťou a prírodou. Človek je mu nie človekom spoločenským, konkrétne historicky určeným, ale človekom-jedincem, ktorého podstata je nemenná, nie spoločenská, ale prírodná. Spoločnosť potom nie je útvarom historicky vzniknutým, nie je mu osobitnou kvalitou, ale iba mechanickým súčtom jedincov. Tomuto mechanickému súčtu jedincov vládnu zákony. „Prejdime — hovorí Diderot — dejinami vekov a národov starých aj nových a uvidíme, že ľudia sú podriadení trojakému zákonníku, zákonníku prírodnému, zákonníku občianskemu a zákonníku náboženskému.“³¹ Ideálnym stavom spoločnosti by bol taký stav, keby zákony občianske boli vyjadrením zákonov prírodných, keby zákony náboženské ako zákony priechiace sa prírodným boli odstránené. Rozhodujúcim činiteľom teda nie sú potreby spoločenské, ale ľudské potreby biologické, ktoré ako prírodné zákony majú byť vyjadrené v občianskom zákonníku riadiacom spoločnosť. Týmto zákonníkom, stesňujúcim prírodné zákony, spájajúcim záujem jednotlivca s prospechom celku mala sa spravovať spoločnosť, o ktorej encyklopedisti snívajú vo svojich triednych ilúziách o charaktere buržoázneho štátu.

Takýmto základným zákonom prinášajúcim osôh jednotlivcovi i spoločnosti je pre Diderota cnosť, ako sa to usiloval dokázať aj vo svojom dramatickom diele *Nemanželský syn* (*Le fils naturel*). Preto aj vzťah umenia k spoločnosti rieši Diderot predovšetkým ako problém morálneho pôsobenia spoločnosti na umenie a naopak. Preto v hodnotení Boucherovho diela v *Salóne* z roku 1765 vyslovuje všeobecný uzáver, že „úpadok vkusu, farby, kompozície, charakteru i kresby nasledoval krok za krokom za úpadkom mravov“,“³² rozvádzať tak myšlienku, ktorú o dielach tohto maliara vyslovil už v *Salóne* z roku 1761, keď napísal: „Bol stvorený, aby plietol hlavy ľudom dvoch druhov — umelcom a svetákom. Jeho krása, jeho rozkošnosť, jeho romantická galantnosť, jeho koketnosť, jeho vkus, ľahkosť jeho štetca, jeho mnohotvárnosť, éspřit, jeho naružovelá nahota, jeho neviazanosť musia uvádzať do vytrženia švihákov, dámy ľahkých mravov, mladíčkov a svetákov.“³³ A k tejto myšlienke vracia sa Diderot aj v *Rozhovore o Nemanželskom synovi* a necháva Dorvala hovoriť: „Myslím teda, že duch doby sa má v dielach objaviť. Keď sa tribi morálka a oslabuje predsudok, keď duše tiahnu k dobru, keď majú záľubu v užitočných veciach, keď sa národ zaujíma o činnosť ministrov, musí sa to odrážať dokonca aj v komédii.“³⁴

V umení však nielenže nachádza výraz morálka spoločnosti, jej jednotlivých vrstiev, ale naopak, umenie musí aj spätne vplyvať na morálku spoločnosti. Nielen úpadok mravov vplyva na umenie, pôsobuje jeho úpadok. Ale aj umenie môže alebo povznášať mravy, alebo podporovať úpadok, nemravnosť. Charakterizujúce takto obe stránky vzťahu umenia a spoločnosti dopĺňa Diderot svoje zistenie v *Rozhovore o Nemanželskom synovi* priamou požiadavkou: „Aký je účel drama-

³¹ Denis Diderot, *Vybrané spisy*, SNPL, Praha 1953, 197.

³² Denis Diderot, *Sočinenija VI*, Moskva 1946, 108.

³³ C. d., 42.

³⁴ Diderot o divadle, *Umění lidu*, Praha 1950, 111.

tického diela? Myslím, že má učiť ľudí milovať cnosť a mať odpor k nepravosti.³⁵ Rovnakú tézu o umení ako učiteľke mravov uplatňoval Diderot aj na výtvarné umenie, ako o tom svedčí nadšené prijatie umenia Greuzovho a príkry odsudok tvorby Baudoinovej v *Salónoch* z rokov 1761 a 1767.

Tieto Diderotove názory úzko súvisia s dobou, s chápaním morálky ako zbrane meštiactva proti aristokracii, a s dobou aj zomierajú. Prirodzene, nijaké veľké umenie nemôže byť vo svojej podstate amorálne, ale súčasne nie je a nemôže byť úlohou umenia, aby vyslovovalo alebo dokonca ilustrovalo jednotlivé zásady morálky. Prirodzene, že na umenie má vplyv aj morálka, nakoľko jednotlivé časti spoločenského vedomia na seba navzájom vplyvajú, ale rozhodujúcim činiteľom vo vzťahu umenia k životu spoločnosti, vo vývine umenia je nie pomer morálky a umenia, ale pomer umenia a triedy, zaradenie umenia osobitným spôsobom v ideovom boji tried.

Diderot, ako sme ukázali vyššie, tieto súvilosti nepochopil. No nemohol na ne aspoň nenaraziť, nemohol ich ako citlivý pozorovateľ skutočnosti aspoň nenaznačiť, ako to dokazuje jeho *Le neveu de Rameau*. V tomto svojom diele, ktoré označil Engels v *Anti-Dühringovi*³⁶ ako majstrovské dielo dialektiky, objavil Diderot v postave Rameauovho synovca ohromnú spoločenskú silu, o ktorej neskoršie v prehlbenom chápaní hovorí Marx v *Ekonomicko-filozofických rukopisoch* z roku 1844.³⁷ No ani poznanie spoločenskej sily peňazí, poznanie ostatne nie dôsledné, nezbavilo Diderota celkom jeho triednych ilúzií o novej spoločnosti blahobytu a cnosti, a preto ho ani neprivedlo k dôsledne materialistickému chápaniu vývinu spoločnosti. No poznanie, ktoré vykryštalizovalo v dialógu *Le neveu de Rameau*, prešlo vo vedomí Diderotom dlhým vývinom, ktorý môžeme sledovať podľa jednotlivých náznakov v *Salónoch*. Táto skutočnosť potom zapríčinila, že Diderot nielen postihol, že umenie je poznaním, že jeho úloha spočíva v pôsobení na spoločenský život a že jeho vývin súvisí s vývinom spoločnosti (pravda, bez toho, že by postihol triednu podstatu týchto vzťahov), ale zapríčinila aj to, že Diderot v mnohom prekročil hranice svojho obmedzeného moralistického chápania. A tak sa objavuje u Diderota téza o závislosti umenia na hospodárskom stave spoločnosti, na spoločenskom blahobytu, a téza o blahodárnom, oplodňujúcom vplyve ľudových mäs na umenie. Z týchto dvoch má neobyčajný význam najmä druhá. Diderot hovorí v *Salóne* z roku 1767 s Grimmom: „U nás pochopili, že krásne umenie vďačí za svoj vznik bohatstvu. Pochopili, že tá istá príčina, ktorá ho zrodila, posilovala a viedla k dokonalosti, ho koniec koncov priviedla k úpadku... Jedni poukazovali na mladosť umenia, dokonalú, oslňujúcu, a na tomto základe obraňovali rozkoš, druhí útočili proti rozkoši, odvolávajú sa na umenie, zvrhlé, upadnuté... A tretí poukazovali na rozkoš a jej následky s cieľom očierniť umenie... To sa vysvetľuje tým, že poznali iba jeden druh rozkoše... Peniaze, pomocou ktorých možno mať všetko, stali sa všeobecným meradlom.“³⁸ A táto rozkoš z blahobytu hrstky boháčov spôsobuje všeobecný úpadok umenia. Na druhej strane všeobecný blahobyt a spravodlivé politické zriadenie privedú a musia priviesť k rozkvetu umenia. No Diderot považuje za zdroj blahobytu v tomto rozhovore predovšetkým poľnohospodárstvo, a napokon aj sám blahobyt vidí skôr ako dôsledok zákonov múdrego panovníka, ktorý pochopí prírodné zákony. Vracia sa teda Diderot v kruhu k téze o rozhodujúcom vplyve

³⁵ C. d., 128.

³⁶ F. Engels, *Anti-Dühring*, Svoboda, Praha 1949, 20.

³⁷ K. Marx—F. Engels, *O umení*, Tatran, Bratislava 1950, 41—47.

³⁸ Denis Diderot, *Sočinenija* VI, Moskva 1946, 325—7.

morálky. Dôležité však je zdôraznenie všeobecnosti blahobytu, všeobecnosti účasti na tvorbe kultúry a umenia. A táto myšlienka sa potom rozvíja u Diderota v tézu o blahodárnom vplyve ľudu na umenia na dvoch iných miestach v *Salónoch*. Tak v *Salóne* z roku 1763, zamýšľajúc sa nad príčinami rozkvetu umenia v starom Grécku, hovorí Diderot: „Prečo boli v minulosti takí veľkí maliari, takí veľkí sochári? Preto, lebo pocty a odmeny budili talenty, a ľud, ktorý sa vedel pozerat na prírodu a porovnával s ňou diela umenia, bol neúprosným sudcom. A veľkí muzikanti? Pretože hudba predstavovala veľmi vážnu súčasť všeobecného vzdelania... K tomu, aby som vedel dobre hovoriť, treba byť tribunom ľudu alebo mať nádej stať sa konzulom. Po zániku slobody Atény a Rím stratili aj rečníkov; súčasne s tyranidou sa objavili deklamátori.“³⁹ A túto tézu o nutnosti spätia umenia so širokými masami opakuje Diderot v inej forme v *Salóne* z roku 1769, keď žiada, aby umenie nebolo zatvárané v súkromnej zbierke boháča, ale aby bolo verejne prístupné, lebo nielen umenie má blahodárny vplyv na národ, ale aj mienka národa, mienka ľudu je živnou pôdou rozkvetu umenia.⁴⁰ A táto Diderotova téza, potvrdzovaná celým vývinom všetkých umení, je najživšou časťou nielen učenia o vzťahu ku spoločnosti, ale spolu s učením o umení ako špecifickej forme poznania aj najživšou časťou Diderotovej estetiky vôbec.

Prehľad názorov Denisa Diderota na vzťah umenia k životu spoločnosti nemôžno napokon ukončiť bez toho, že by sme neupozornili aspoň stručne na jednu myšlienku, ktorá toto chápanie dokrešľuje a ktorá sa objavuje neskoršie v dvoch polárnych polohách — u Hegela na jednej strane, u Marxa, Heineho a i. na strane druhej. Diderot nespojoval totiž vývin umenia mechanicky s vývinom spoločnosti. Videl protirečivosť tohto vzájomne spätého vývinu. V *Salóne* z roku 1767 poukázal na tento zjav slovami: „Barbarské národy vládnu väčšou fantáziou... Úpadok fantázie a poézie sleduje vzápätí za rozvojom filozofického myslenia... Najviac fantázie potrebuje óda. No my už dávno neskladáme ódy.“⁴¹ Diderot pravdaže nerozvinul ďalej širšie túto myšlienku, upozornil na disproporciu medzi umeleckým a spoločenským vývinom iba na príklade ódy. No predsa o čo hlbšie vystihol podstatu tohto vývinového javu než Hegel, ktorý z neho vyvodil zánik umenia.⁴² Diderotova myšlienka naopak ukazuje na priamu rodovú súvislosť s marxistickým riešením tejto otázky⁴³ a s Heineovou myšlienkou o zániku starého a vzniku nového umenia.⁴⁴

*

Vychádzajúc z gnozeologickej podstaty umenia a z riešenia jeho spoločenskej funkcie rozobral Diderot správne aj otázku vzťahu obsahu a formy. Riešenie tohto vzťahu rozviedol v *Salónoch*, *Esejach o maliarstve a v Rôznych myšlienkach*.

Základnou požiadavkou, ktorú Diderot kladie na umelecké dielo, je požiadavka pravdivosti. Preto začína svoje rozboru vždy kritikou ideovotematického základu diela, konfrontuje obsah diela so skutočnosťou. Preto aj najprísnejším odsúdením je kritika adresovaná Boucherovi: „Tento umelec má všetko — okrem pravdy.“⁴⁵

³⁹ C. d., 56—7.

⁴⁰ C. d., 466.

⁴¹ C. d., 365.

⁴² G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke* XII, Stuttgart 1927, 32.

⁴³ Marx—Engels, *O umení*, Tatran, Bratislava 1950, str. 21, alebo K. Marx, *Ku kritike politickej ekonomie*, Pravda, Bratislava 1952, 205.

⁴⁴ Heines Werke XI, *Französische Maler*, Deutsches Verlagshaus, 51.

⁴⁵ Denis Diderot, *Sočinenija* VI, Moskva 1946, 41.

Preto Diderot žiada po umelcovi, aby hlboko ideove premyslel tematický základ diela. Jasnosť ideového zámeru je prvoradým predpokladom úspechu umeleckého diela. Preto hovoriac o Viennovi a jemu podobných poznamenáva v Salóne z roku 1759: „Títo páni sa nazdávajú, že to najhlavnejšie je rozloženie figúr; ani ich nenapadne, že najhlavnejšie, najdôležitejšie — to je veľkosť zámeru.“⁴⁶ A túto myšlienku o prvoradom, určujúcom význame idey opakuje a rozvádza v Salóne z roku 1767 v rade Durameauovi: „Osvojte si predovšetkým ideu, s ňou si osvojíte aj štýl.“⁴⁷ Tieto poznatky zhrnuje napokon Diderot v *Esejach o maliarstve* do jasného záveru. „Námet, hovorí, treba hlboko premyslieť. Treba naozaj vedieť vyplniť plochu obrazu postavami. Treba, aby tam zapadali tak prirodzene ako v prírode. Treba, aby všetky prispievali k spoločnému účinku... Dobré premyslená hlavná myšlienka má neobmedzené vĺadnuť všetkým ostatným myšlienkam.“⁴⁸

Ideovotematický základ, obsah, je teda pre Diderota prvoradou určujúcou zložkou umeleckého diela. Forma je druhotná, je určovaná obsahom, slúži vyjadreniu obsahu. Vychádzajúc z tézy o prvotnosti obsahu rozviedol Diderot otázky výstavby obsahom určovanej a podmienenej formy v stati o kompozícii v *Rôznych myšlienkach*. „Ak podľa významu — poznamenáva tu Diderot — určíme aj vzdialenosť každej figúry od hlavného predmetu, budú správne rozložené. Ak podľa významu budete meniť polohy tela, pózy budú pravidelné. Ak podľa zmyslu budete meniť výraz tvári, ich charakter bude pravdivý. Ak podľa významu uskutočníte rozloženie svetla a tieňov, aby každá postava mala z celkového množstva práve toľko, koľko potrebuje podľa významu, bude miesto deja prirodzene osvetlené.“⁴⁹ Nebola teda výstavba obrazu pre Diderota záležitosťou konvenčného rozloženia postáv, farieb a svetla, ani záležitosťou nejakých od obsahu nezávislých zákonov formy. Forma umeleckého diela bola Diderotovi rovnako ako obsah odrazom objektívne existujúcich vecí, ich formy, odrazom podriadeným obsahu, ideovotematickému základu. Hlavným zákonom výstavby formy je služba čo najjasnejšiemu a čo najmotívnejšiemu vyjadreniu obsahu.

No to neznamená, že forma je len pasívnym výrazom obsahu. Naopak, Diderot prisudzoval nemalý význam aj forme. Chápal aj formu ako aktívnu súčasť umeleckého diela. V konkrétnej umeleckej kritike sa toto jeho chápanie aktívnej úlohy formy umeleckého diela prejavuje v rade výčítiek na adresu tvorcov, ktorí nevenujú dostatočnú pozornosť forme a jej jednotlivým zložkám a výrazovým prostriedkom. Preto napríklad kritizuje Diderot obraz, v ktorom maliar pri výstavbe formy maliarskymi výrazovými prostriedkami porušil zásady farebnej harmónie, preto dôkladne a do detailov rozoberá charakter, sujet, kompozíciu i kolorit, kresbu i šerosvit.

Toto chápanie otázok obsahu a formy približuje Diderota dnešnej estetike, robí jeho estetický a kritický odkaz cennou časťou nášho kultúrneho dedičstva.

*

Pre dokreslenie životnej sily, naprostej neakademičnosti a významu Diderotovho estetického systému treba uviesť na záver aspoň základné dáta o jeho kritickej činnosti.

⁴⁶ C. d., 34.

⁴⁷ C. d., 440.

⁴⁸ Denis Diderot, *Vybrané spisy*, SDPL, Praha 1953, 244—7.

⁴⁹ Denis Diderot, *Sočinenija* VI, Moskva 1946, 552—3.

Diderot viedol svoj boj za realistické výtvarné umenie na stranách rukopisného časopisu baróna Grimma *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Odkaz Diderota — výtvarného kritika pozostáva z rozborov Salónov, periodických výstav maliarstva, sochárstva a grafiky, ktorých tradícia siaha do polovice 17. storočia.⁵⁰ Od roku 1759 až do svojej smrti recenzoval Diderot každoročne Salóny v Grimmovej *Korešpondencii*. Len Salón z roku 1773, keď bol Diderot na ceste v Holandsku a Rusku, a Salóny z rokov 1777 a 1779 spracovali kriticky v *Korešpondencii* Dupont, Nemoure a iní.

Diderotova výtvarná kritika vychádzala z jeho estetického systému, bojovne hodnotila vystavené diela a programove stavala požiadavky nového diváka. Estetika Denisa Diderota uplatňovala sa tak konkrétne v boji za nové meštiacke umenie, za umenie Greuza, Verneta, Chardina a Latoura, proti úpadkovému umeniu Vienneta, Bouchera, Baudouina a ostatných, ktorých spoločné znaky zhrnul Diderot v pojme „la manière“. Proti maniere bojoval Diderot v mene svojej realistickej estetiky nielen v *Salónoch*, ale venoval tomuto boju aj zvláštnu prílohu k *Salónu* z roku 1767, nazvanú *De la manière*. „Všetko, čo je vymyslené, hovorí Diderot, to je falošné, to je maniera.“⁵¹

Ak v boji proti maniere Diderot vykonal pre vývin francúzskeho umenia neobyčajne veľa, vo vedení nového umenia prejavila sa jeho historická obmedzenosť. Diderot, pravda, správne ocenil Latoura a Chardina. Neobyčajne však precenil Greuza. Na Greuzovo videnie sveta bolo povrchné, konvenčné, jeho obrazy boli banálne, sladkasté a nezniesiteľne naplnené didaktickou moralitou. Rovnako aj zo stránky technického prevedenia boli to obrazy veľmi slabé. V tomto precenení Greuzovej tvorby prejavil sa nedostatok Diderotovho systému, nedostatok spočívajúci v precenení vplyvu morálky na umenie, nedostatok vyplývajúci z úlohy morálky ako zbrane buržoázie.

Životnosť Diderotovej estetiky sa prejavila však nielen v boji proti maniere, tak neobyčajne významnom pre súčasný vývin francúzskeho maliarstva. Diderotov výtvarnokritický odkaz vplýval aj na vývin umenia v ďalšom storočí. Všeobecné poučky, ktoré vyvodil pre teóriu výtvarného umenia zo svojej estetiky a zo svojej kritickej činnosti, spočívajúcej na týchto estetických teóriách, a zhromaždil v *Esejach o maliarstve* a v *Rôznych poznámkach o maliarstve, sochárstve, architektúre a poézii*, realizovali sa najmä pokiaľ ide o učenie o kolorite vôbec a reflexoch zvlášť až koloristickými reformami Constabla a Delacroixa.

V podstate správne, z potrieb súčasnosti vychádzajúce riešenie základných otázok všeobecnej estetiky priviedlo Diderota k neobyčajne cenným objavom aj v oblasti teórie drámy a hereckej práce. Najmä jeho skvelý *Paradox sur le comédien* je nielen klasickým vyjadrením požiadaviek vážneho útvaru na herecké umenie, ale aj bystrou formuláciou problémov jednej zo základných antinomii vývinu herectva dodnes, ako na to poukázal podrobne J. Honzl roku 1939.

Azda vysvitá dostatočne jasne aj z týchto heslovitých poznámok, že estetika Denisa Diderota predstavuje plodný základ nielen historicky nutného a spoločensky podmieneného stupňa realistického umenia, ale aj živý odkaz platnosti oveľa širšej.

*

⁵⁰ Prvá akademická výstava bola usporiadaná roku 1673 pod šírým nehom na dvore Palais-Royal.

⁵¹ Denis Diderot, *Sočinenija* V, Moskva 1946, 457.

Jedinečné postavenie, ktoré má Diderotova estetika v 18. storočí, to, ako vysoko číne nad anglickou psychologickou estetikou Shaftesburyho a Hutchesona na jednej strane, nad francúzskou estetikou (Batteux, Dubos) na druhej strane, spôsobilo, že Diderotovo dielo bolo mocným podnetom vo vývine estetiky. Na *Essai sur la peinture* naväzuje Goethe, *Salóny* a *Eseje o maliarstve* inšpirujú Stasova. A prirodzene, že práve táto podnetnosť pre vývin pokrokovej estetiky bola trňom v oku reakčnej buržoáznej estetiky. A preto sa stretávame v tábore protirealistickej estetiky s odmietaním Diderotovho diela, s Brunetierovým výrokom, že Diderot bol barbarom v umení. Ba dokonca aj Mauclair označoval Diderota iba ako „sociálneho agitátora“. Ale práve tento rys „sociálneho agitátorstva“ robí z Diderotovho diela aj dnes zbraň proti všetkému paumeniu. Práve tento rys zaväzuje nielen všeobecnú estetiku, ale aj výtvarnú a divadelnú vedu, aby sa venovali štúdiu Diderotovho diela tak, ako si to ono zaslúži.