

O ŠPECIFIČNOSTI UMELECKÉHO ZOVŠEOBECNENIA SKUTOČNOSTI

(Typická predstava — gnozeologická forma umeleckého zovšeobecnenia)

TOMÁŠ STRAUSS

Proces umeleckého odrazu skutočnosti sa od vedeckého poznania líši nielen svojou obraznou formou, ale aj samým charakterom poznávacieho procesu. Názory, ktoré stotožňujú poznávací proces vedy s umeleckým odrazom skutočnosti, vychádzajú zo zúženého poňatia špecifičnosti umenia a nedoceňujú poznávacie možnosti umenia samého. Z predpokladu rozdzvojenia a oddelenia momentu poznania („obsah“) a reálneho výsledku poznania — formy umeleckého diela, z precenenia a izolovania jednej stránky umeleckého odrazu vychádzajú nielen rôzne koncepcie umenia, označované tradične ako formalistické a naturalistické, ale takéto názory, redukujúce v rôznych obmenách špecifičnosť umenia na špecifičnosť formy, vyskytli sa aj v marxistickej estetike.

V tridsiatych rokoch boli v Sovietskom sväze odmietnuté rappistické názory, ktoré stotožňovali umenie s filozofiou a vedou a proklamovali tzv. „dialekticko-materialistickú metódu“ umeleckej tvorby. Vychádzajúc z nepochopenia tvorivej metódy socialistického realizmu, ožili tieto teórie v nových formách v estetike, kritike a umení ľudovodemokratických krajín v období prvých pokusov o vytvorenie socialistickej kultúry. Umeniu sa tu pripisovala prakticky úloha ilustrátora všeobecných filozofických a politických programových téz, pričom literatúre a umeniu unikalo jej najvlastnejšie poslanie v spoločnosti — estetické vyjadrenie osobitného videnia a prežitia skutočnosti. Brat umeniu právo na „obrazné myslenie“, t. j. na samostatné a osobitné videnie skutočnosti a redukovať úlohu umenia na „obrazné vyjadrovanie“ poznania (nešpecifického), toho, čo je už poznané, znamená zbavovať umenie jeho najvlastnejšej sily — poznávacej schopnosti a tým aj v dôsledku schopnosti estetického a emocionálneho pôsobenia umeleckého diela.

Kritiku schematickej tvorby, ktorá vychádzala práve z tejto zúženej koncepcie úlohy literatúry a umenia v spoločnosti, treba zo strany umenovedných teoretikov a filozofov podprieť teoretickým rozpracovaním rôznych stránok špecifičnosti umenia ako zvláštnej formy spoločenského vedomia. Táto štúdia, ktorá je výsekom zo širšej práce o otázkach špecifičnosti umeleckého poznania, kladie si za cieľ poukázať iba na jednu stránku umeleckého poznania. Sústreďuje sa viac na gnozeologické predpoklady umeleckého poznania ako na sám poznávací proces. V článku vytyčené problémy nás zaujímajú iba z tohto základného hľadiska. Uspokojivé zodpovedanie týchto otázok by si — za daného stavu rozvoja estetickej vedy — vyžadovalo zvlášťne monografické rozbor. Pretože proces tvorby sa ako proces

konkretizácie umelcovej predstavy vyznačuje už novými, osobitnými gnozeologickými zákonitostami, stojí jeho opis mimo rámec našej štúdie.

I. NIEKTORÉ ZVLÁŠTNOSTI VZŤAHU VEDECKÉHO POJMU A UMELECKÉHO OBRAZU KU SKUTOČNOSTI

Východisko pre skúmanie špecifičnosti umeleckého odrazu skutočnosti nám môže poskytnúť analýza rozdielnosti vzťahu vedeckého pojmu a umeleckého obrazu — dvoch základných foriem, v ktorých sa uskutočňuje vedecké a umelecké poznanie a v ktorých je toto poznanie realizované — k realite. Umelecký obraz má — podobne ako vedecký pojem — vzhľadom ku skutočnosti všeobecný charakter. Je zhrnutím viacerých jedinečných predmetov a javov, spôsobom poznania (spoločenským) podstaty objektívnej reality. Tak napr. postava J. Švejka, vytvorená Jaroslavom Haškom, a jej príbehy nie sú len osobitnými príbehmi životných osudov jedinca, ale umelecký obraz Švejka zhrnuje v sebe určité charakteristické črty, vlastnosti, postoj a osudy celého českého národa v období prvej svetovej imperialistickej vojny.¹ Pôsobivosť ktoréhokoľvek umeleckého obrazu, Shakespearových postáv, Alšových a Mánosových kresieb, Beethovenovej a Šostakovičovej hudby je práve v tom, že zachytuje vlastnosti, city, vášne, charaktery patriace nielen jednotlivci osobe (autorovi alebo zobrazovanému objektu), ale vždy určitej väčšej skupine ľudí určitého obdobia (národ, spoločenská trieda alebo vrstva, generácia a pod.) alebo určité všeobecné vlastnosti človeka určitej doby vôbec, vlastnosti, ktoré sú blízke i človeku dneška.

Zovšeobecňovacia schopnosť umeleckého obrazu patrí teda k samej podstate vzťahu umeleckého obrazu ku skutočnosti. Zovšeobecnenie skutočnosti v umeleckom obraze sa však líši od spôsobu zovšeobecnenia reality vo vedeckom pojme. Pojem ako základná jednotka a forma logického myslenia zachytáva, podobne ako umelecký obraz, aj podstatné znaky určitého predmetu alebo javu. Tak realistický umelecký obraz, ako aj vedecký pojem sústreďujú sa na zachytenie podstatných a nevyhnutných stránok skutočnosti. V tomto sú si práve obe poznávacie formy spoločenského vedomia — umenie i veda — blízke. Rozdielna je však forma, v ktorej je umelecké a vedecké poznanie zachytené, spôsob, akým sú tieto podstatné znaky predmetov alebo javov vyjadrené. Základná rozdielnosť týchto foriem ľudského poznania nie je daná akýmsi nemenným estetickým usporiadaním formy umeleckého obrazu, ako to predpokladajú formalistické školy v estetike rôznych odtieňov, ale ide tu predovšetkým o rozdielny gnozeologický vzťah ku skutočnosti, ktorý podmieňuje aj možnosť estetického pôsobenia formy umeleckého obrazu.

Vedecký pojem — na rozdiel od umeleckého obrazu — sústreďuje sa predovšetkým na zachytenie tých podstatných znakov, ktoré daný predmet alebo jav odlišujú od ostatných predmetov alebo javov tohto druhu. Miesto vyčíslenia všetkých ostatných znakov, ktoré môžu byť v určitom zmysle tiež podstatné, no ktoré sú charakteristické nielen pre daný objekt, ale sú rovnako vlastné aj ostatným predmetom a javom tohto druhu, odkazujeme pri objasnení pojmu jednoducho na najbližší nadriadený rod (genus proximum). Rodový odkaz, požadovaný klasickými pravidlami definície pojmu, plne postačuje vo vede a v bežnom myslení každého človeka pre pochopenie podstaty pojmu a nahradzuje prípadnú potrebu vymenovania všetkých znakov vlastných. Tak napr. pri objasňovaní pojmu „kapitalista“

¹ Nepodávame tu presné vymedzenie rozsahu javov, na ktorý sa vzťahuje ten ktorý umelecký obraz. O toto vymedzenie sa usiluje umelecká kritika.

stačí nám miesto vymenovania všetkých znakov a vlastností (v určitom zmysle i podstatných), ktoré sa viažu k pojmu kapitalistu, prostý odkaz na to, že je to „človek“ (rodové zaradenie) a sústrediť sa na rozlíšenie druhové: ... „ktorý vlastní výrobné prostriedky a vykorisťuje námezdnú pracovnú silu.“ (diferencia specifica). To, že kapitalistu okrem toho, že vlastní výrobné prostriedky a vykorisťuje, charakterizuje tiež — ako každého iného človeka — to, že musí jesť, piť, určitým spôsobom sa obliekať, milovať a pod., nás v tomto zmysle nezaujíma, resp. je to obsažené vo vymedzení rodovom, v poukaze na to, že ide o človeka.

V umení je takýto postup vymedzenia podstaty nemožný. Umelecký obraz, ak chce mať hodnotu zovšeobecnenej skutočnosti (čo požadujeme od každého umeleckého obrazu), musí síce tak isto ako pojem zachytávať podstatné znaky reality, ktoré vyznačujú ten ktorý objekt a odlišujú ho od iných predmetov a javov tohto druhu. Pretože však umelecký obraz nemá možnosť priamo konštatovať (slovná definícia) druhové rozdiely, musí ich zachytávať iba cez znaky vlastné. Tak napr. konzumenta umeleckého diela nijako neuspokojí, keď sa od umelca dozvie, že „... kapitalista je človek, ktorý... atď.“ Túto skutočnosť mu jasnejšie a stručnejšie ozrejmi vedecké dielo (slovné vyjadrenie). Čitateľ, divák, poslucháč — skrátka konzument umeleckého diela — očakáva od umelca, aby mu tento ukázal, čo je to za človeka („kapitalista“), ako vyzerá, ako sa napr. oblieka a stravuje, čo ho zaujíma, ako sa raduje, miluje, smúti a pod. Konzument umeleckého diela požaduje od umelca, aby mu objasnil práve tieto skutočnosti a podal tak všeobecnú podstatu iba cez tieto jedinečné charakteristické prejavy, znaky a vlastnosti zobrazovaného objektu.

Umelecký obraz zachytáva teda podstatné znaky vlastné, t. j. tie, ktoré sú vlastné všetkým predmetom a javom, príslušiacim pod jeden rod. Druhové rozlíšenie dosahuje umelecký obraz nie priamym vymedzením špecifických znakov, ako je to pri pojme, ale zdôraznením niektorých znakov rodových, ktoré sa síce môžu ojedinele a vzhľadom na určitú podstatu — náhodile — vyskytovať u každého predmetu alebo javu tohto druhu, ale ktoré majú obzvláštny význam práve pre zobrazovaný objekt, tvoriac jeho druhovú podstatu, druhové špecifikum. V zachytení všeobecného cez určité jednotlivé a jedinečné prejavy všeobecného, v zachytení všeobecného cez jeho charakteristické prejavy a znaky tkvie podstata a význam umeleckého zovšeobecnenia, umeleckej metódy typizácie skutočnosti.

Gnozeologická hodnota umeleckého obrazu nie je takto daná iba svojou všeobecnou stránkou — ako je to pri pojme — ale dialektickou jednotou všeobecného a jedinečného, tým, ako dokáže umelec v jednotlivom odhaliť všeobecné, čím zostáva nielen jedinečná, ale aj všeobecná stránka javu svoje nové opodstatnenie a zmysel. Všeobecná stránka umeleckého obrazu (idea umeleckého diela) nie je metafyzicky totožná s podstatou javu, ktorý zachytávame jazykom všeobecných pojmov (veda). Preto je jedinečný obsah umeleckého diela nepretlmočiteľný do reči pojmov a pokusy o pojmový „preklad“ umeleckého diela nesie so sebou vždy nebezpečenstvo jednak značného ochudobnenia a z vulgarizovania obsahu diela, jednak nebezpečenstvo zosubjektivizovania umeleckého diela (vkladáme do neho obsah podľa našich ľubovольných predstáv a názorov o diele). Obsah Beethovenových symfónií — z ktorých mnohé sú priam nabité najzávažnejšou ideovou problematikou, ktorá hýbala človekom epochy buržoáznych revolúcií — vyjadrený v pojmoch, je chudučký. Niekoľko málo viet, niekedy iba nadpis diela — je to, čo môžeme z daného umeleckého diela (slovesného, rovnako ako výtvarného alebo hudobného) vyjadriť pojmove.

Zdôrazňujeme, že ide o *obsah*, a nie je to len otázka nezachytiteľnosti konkrétnej formy. Pojem nie je nikdy schopný zachytiť konkrétnu plnosť jedinečného, totálnu formu predmetov a javov. Každý pojem vyžaduje určitú abstrakciu od konkrétneho, jedinečného. Zachycuje však podstatu, najdôležitejšie charakteristické znaky jedinečného. Nie je to však možné povedať o vzťahu pojmu k umeleckému obrazu, pretože umelecký obraz je už sám určitým stvárnením skutočnosti. Neodmysliteľnosť konkrétnej formy, to, že obsah umeleckého diela sa dá pochopiť iba za súčasného vnímania formy, v ktorej je tento obsah vyjadrený, znamená, že umelecký obraz nielenže nie je pretlmočiteľný do jazyka pojmov, ale nie je vyjadriteľný ani nejakým iným umením, v inom materiáli, než v akom ten ktorý umelecký obraz vznikol. Tak napr. *Muzika* J. V. Myslbeka nielenže nie je tlmočiteľná pojmami básnika, farbami maliara alebo tónmi hudobníka, ale jej konkrétny obsah nie je vyjadriteľný ani v inom sochárskom materiáli ako v tom, v ktorom dielo vzniklo. To isté dielo urobené napr. do kameňa by nielen stratilo svoj osobitný pôvab, ale tvorilo by aj obsahove úplne novú kvalitu.

Pojmovo-logická abstrakcia, ako aj akákoľvek iná forma substitúcie jedinečného obsahu umeleckého diela nám sťažuje a znemožňuje pochopenie diela. Nepribližuje nám ho, ale vzdďaluje. Umelecké dielo, jeho obsahovú náplň a zmysel môžeme myšlienkovito postihnúť iba primeranými gnozeologickými formami, v ktorých by sme dokázali reprodukovať nielen všeobecnú, ale aj konkrétno-jedinečnú stránku predmetov a javov. Takouto gnozeologickou formou ľudského poznania, ktorá v sebe zlučuje bezprostrednú názornosť zmyslového stupňa poznania s možnosťou abstrakcie skutočnosti, je predstava.

II. ZOVŠEOBECŇOVACIA SCHOPNOSŤ PREDSTÁV

Pod predstavou sa v učebniciach psychológie a v ostatnej literatúre o predstavách rozumie spravidla obraz predmetu alebo javu, ktorý v danom okamžiku nevnímame a ktorý si vybavujeme pomocou znovupoznávania predmetu alebo javu, ktorý sme už predtým nezbytné vnímali.² Pre každého materialistu priamo axiomatická skutočnosť, že každá predstava je vždy viazaná na predtým vnímanú objektívnu realitu, na určité vnemy predmetov alebo javov objektívnej reality neznamená nijako, že by predstava bola iba vybaveným vnemom. Pomocou kombinčných možností — daných samým charakterom predstáv — je si možné prostredníctvom dosiaľ vnímaných pocitov a vnemov predstaviť aj niečo, čo sme trebárs nikdy nevideli (nejakú neznámu krajinu, more, historickú udalosť, postavy z prečítaného románu a pod.). Čo je však ešte dôležitejšie, vyznačuje sa predstava — na rozdiel od vjemu — i určitou schopnosťou zovšeobecňovať vnímanú skutočnosť, čo vyjadrené v jazyku, vlastnom viac-menej estetike, znamená schopnosť vytvárať v určitej miere typické obrazy predmetov alebo javov.

Predstava nám nereprodukuje mechanicky, s fotografickou vernosťou celý predmet alebo jav, ale daný predmet, jav je v predstave zastúpený iba niektorými svojimi znakmi. Táto neúplnosť, zlomkovitosť predstavy vo vzťahu k odrážanému objektu, odlišuje túto od vjemu a zbližuje ju s pojmom. Znak, črty vyznačujúce určitý objekt v našej predstave sú totiž spravidla znakmi podstatnými. Predstava sa tak okrem iných znakov — daných názornosťou predstavy, tým, že pojem je

² Definícia Teplova, Pozri Kornilov, Smirnov, Teplov, *Psychologie*, SPN, Praha 1951, 119 a n.

formou poznania logického, kdežto predstava forma poznania zmyslového — líši od pojmu najmä tým, že okrem znakov podstatných obsahuje predstava často aj znaky nepodstatné, náhodné.

Zovšeobecňovacou schopnosťou sa však nevyznačujú len tzv. všeobecné predstavy, t. j. predstavy zobrazujúce nie jedinečný individuálny predmet alebo jav — predstava stola, domu, lietadla vôbec a pod. Schopnosťou zovšeobecňovať, vyzdvihovať iba niektoré, pravidla podstatné črty predmetu alebo javu a schopnosťou abstrahovať od iných stránok sa vyznačuje aj predstava, ktorá zobrazuje určitý individuálny predmet alebo jav. Hrdina L. N. Tolstojovho *Detstva* opisuje takto obraz matky, ktorý sa mu zachoval od detstva v pamäti: „Keď sa snažím spomenúť si na matku... predstavím si iba jej tmavohnedé oči, ktoré vyjadrovali vždy rovnakú dobrotu a lásku, materinské znamienko oniečo nižšie na krku než tam, kde už kučeravejú malé vlásy, šitý biely límeč, nežnú ruku, ktorá ma tak často láskavala a ktorú som tak často bozkával; ale celková predstava mi uniká.“

Táto zlomkovitosť, vyznačujúca každú predstavu, je s postupom času, ktorý uplynul od doby, keď sme boli v priamom styku so zobrazovaným objektom, stále väčšia. Kým o veciach, osobách a pod., s ktorými sme sa stýkali pred nedávnom, máme predstavu ešte živú, plnú rozličných podrobností, osoby a predmety, ktoré sme dlhú dobu nevnímali, sú v našej predstave zastúpené už len jednou alebo málo črtami, podrobnosťami, ktoré sú však pre nás najdôležitejšie, pretože vyjadrujú pravidla podstatu a sú teda — aspoň pre nás — typické. Takýmito sú napr. znaky, ktoré vo vedomí hrdinu Tolstojovho *Detstva* charakterizovali postavu vlastnej matky.

Spisovateľ Karel Čapek opisuje vo svojich *Obrázkoch z domova* veľmi názorne špecifický charakter typických predstáv, ktoré v jeho vedomí zastupujú ráz a podstatu jednotlivých krajín. „... jakmile si řeknu Anglie,“ píše K. Čapek, „vidím jasně ten obyčejný domek v Kentu, starého pána se zahradnickými nužkami v ruce a děvče vážně a rovně šlapající na kole, a začneš sa mi stýskat. Viděl jsem tam leda-cos jiného, třeba zámky a parky a přístavy, viděl jsem Bank of England a Westminsterské opatství a kde co historického a památného, ale to není pro mne celá Anglie. Celá Anglie, to je jenom ten naivní domeček v zelené zahradě se starým pánem a dívkou na kole. Proč, to nevím; povídám jenom, co je. Nebo si vemte, co všechno si člověk může představit, když si vzpomene na Francii. Moje neodbytná představa je tato — pařížská ulice už docela na okraji benzinových pump mezi zelinářskými zahradami. Před hospodou, která má na plátěné stříšce napsáno *Au rendez-vous des chauffeurs*, stojí těžká dvoukolová kára, tažená plavým normanským valachem; sedlák ve volné modré haleně se slaměným širákem pomalu pije před hospodou světlé víno z tlusté sklenice. To je všechno; nic víc se tam neděje, jenom slunce žhne s křídově bílou tvrdostí, a ruměný sedlák v modré haleně dopíjí svou sklenici. Nemohu si pomoci: to je Francie.“ (*Pozdravy*.)

K tomuto opisu ťažko niečo dodať. Je sám osebe dosť výrečný. Nadhadzuje sa však nevyhnutne otázka, aké sú faktory, ktoré určujú výber charakteristických znakov, zastupujúcich v predstave zobrazovaný objekt, alebo inými slovami, aký je rozdiel medzi zovšeobecnením pomocou pojmu a zovšeobecnením v predstave? Charakteristickým znakom pojmu je, že zachytáva obyčajne také podstatné znaky predmetu alebo javu, ktoré sú nedostupné zmyslovému vnímaniu. Pojem vzniká preto nevyhnutne na základe abstrakcie, po predchádzajúcej analýze, resp. syntéze znakov skúmaného javu, ktoré oddelila podstatné znaky od znakov nepodstatných. Na podklade hlbokaj abstrakcie, za použitia analýzy a všetkých ostatných vedeckých metód vznikli počas dlhodobého vývoja ľudského poznania najhodnotnejšie vedecké

pojmy; ako pojem hodnoty, hmoty, výrobných síl a výrobných vzťahov, života, pohybu a pod., ktoré znamenajú hlbokú abstrakciu od jednotlivých konkrétnych, zmyslovo vnímateľných predmetov alebo javov.

Robiť takúto abstrakciu v rámci zmyslového poznania nie je možné. Vyделение podstatných znakov v predstave sa preto deje iným spôsobom. Prvoradá úlohu v procese vydeľovania podstatných znakov v predstave hrá skúsenosť, ktorú človek nadobudol z priameho styku svojich zmyslov so zobrazovaným objektom. Konkrétny charakter Čapkovkej predstavy o Anglicku je priamo podmienený tým, že spisovateľ neraz navštívil túto zem a mal tak možnosť poznať jej špecifický charakter a zvláštnosti. Predstava, ktorú sme si vytvorili v bežnom styku so zobrazovaným objektom, napr. predstava osoby, ktorú sme videli iba jedenkrát, je obyčajne povrchná; výber znakov, ktoré nám v predstave charakterizujú daný objekt, je väčšinou náhodný. Naproti tomu pri častejšom styku s daným objektom povrchné znaky, ktoré nám predtým charakterizovali tento objekt, miznú a postihujeme stále viac znaky charakteristické, podstatné. Stôl, na ktorom pracujeme; určitú, nám blízku osobu, ktorú sme vnímali za rozličných okolností, z rozličných vzdialeností, za rozličného osvetlenia a pod., postihujeme iba jednou určitou predstavou, ktorá nám však zachytuje relatívne najstálejšie znaky, ktoré sme vnímali najčastejšie pri každej príležitosti styku s daným objektom. Naše predstavy zovšeobecňujú teda jednotlivé vnemy.

Bolo by však mylné domnievať sa, že toto zovšeobecnenie, vyделение podstatných znakov predmetu alebo javu sa deje čiste v rámci zmyslového stupňa poznania. Pri každom vnímaní objektívnej reality pridružuje sa totiž u človeka nevyhnutne moment nazývaný v psychologickej literatúre *apercepciou* a znamenajúci závislosť vnímania od celého obsahu nášho duševného života, od uvedomenia si zmyslu vnímaných procesov a javov. Výber charakteristických znakov určujúcich individuálnu predstavu, napr. predstavu kapitalistu, jednotného roľníckeho družstva, stola a pod., nebude teda daný iba zmyslovou skúsenosťou a určitá predstava, v našom prípade napr. predstava kapitalistu, nebude iba aritmetickým súčtom detailov, znakov, ktoré sme vnímali u každej osoby tohto druhu, s ktorou sme sa v živote vôbec stretli, ale výsledná predstava, výber charakteristických znakov, ktoré zastupujú v predstave daný objekt, bude ovplyvnený (či už sme si toho vedomí, či nie) znalosťmi, ktoré o danom objekte máme. Tak v predstave kapitalistu budú v našej myslí vystupovať do popredia tie znaky, prejavy, ktoré charakterizujú kapitalistu vôbec, prejavy, ktoré sú výrazom podstaty podávanej nám politikou ekonómiou a inými vedami. Čapkovke predstavy o jednotlivých zemiach boli okrem bezprostrednej skúsenosti, nadobudnutej na cestách po týchto krajinách, ovplyvnené i názorom o charaktere týchto krajín, tým, čo všetko spisovateľ o nich kedy počul a čítal. Iba tak si možno vysvetliť skutočnosť, že konkrétnu predstavu o nich môže mať aj človek, ktorý po celý svoj život neprekročil hranice svojho kraja. Znalosti, uvedomenie si obsahu vnímaného objektu, jeho zhodnotenie a z toho vyplývajúci náš vzťah k danému objektu je teda výsledkom nielen samostatného rozboru javu jednotlivým subjektom, ale toto všetko nám môže byť dané už v hotovej forme.

Teória poznania dialektického materializmu, na rozdiel od mechanicko-materialistickej teórie odrazu, nepovažuje proces poznania iba za aposteriórny, t. zn. nehľadá na človeka v procese poznania ako na čistú, nepopísanú tabuľu, ktorá sa postupne zaplňa dojmami, ako to predpokladala klasická materialistická filozofia a psychológia XVIII. stor. Proces poznania je nielen aposteriórny (čo je predpoklad každého materializmu), ale aj apriórny. Každý človek je príslušníkom určitej

spoločenskej triedy, skupiny, rodí sa v určitej dobe a preberá vždy sumu názorov a poznatkov svojej doby, triedy a pod., bez toho, že by si tohto bol vôbec vedomý. N. G. Černyševskij uvádza vo svojich *Estetických vzťahoch umenia ku skutočnosti*³ známy príklad, ako sa rôznia názory na krásavicu, na ideál krásna práve podľa spôsobu života, ktorým určitý človek žije. Iný ideál krásna, krásneho dievčaťa má roľník, iný záhalčivý aristokrat.

Logický prvok sa uplatňuje pri každom vnímaní skutočnosti človekom. Nie je preto možné ani pri skúmaní zvláštností zovšeobecnenia pomocou predstáv prehliadať existenciu prvku logiky a oddeľovať ho metafyzicky od zmyslového vnímania. Obidva stupne poznania, rozum i zmysly, sa v priebehu každého konkrétneho chodu ľudského poznania nerozlučne preplietajú. „Dialektický je nielen prechod od hmoty k vedomiu, ale aj od počítku k myšlienke“, upozorňuje V. I. Lenin.⁴ Logický prvok je dokonca pri utváraní predstavy dôležitejší ako sama zmyslová skúsenosť človeka. Dieťa si do určitého veku nedokáže vytvoriť predstavy o predmetoch a javoch, s ktorými prichádza do styku, práve preto, že nie si je vedomé ich zmyslu. Rozumový prvok, uvedenie si obsahu zobrazovaného objektu je formujúcim činiteľom predstavy; skúsenosť vyplývajúca z priameho styku našich zmyslových orgánov s predmetmi, javmi objektívnej reality dáva zas predstave individuálnu a osobitnú formu.

Zdôrazniť túto nerozlučnú súvislosť zmyslového poznania s poznaním rozumovým, so všetkými stránkami a funkciami ľudského subjektu je zvlášť dôležité aj pre vedné obory, ktoré skúmajú otázky umeleckého poznania. Zo skutočnosti prevládajúcej úlohy predstavy ako formy poznania zmyslového v tvorivom procese umeleckého zobrazenia býval totiž — a žiaľ, niekedy ešte aj býva — vyvodzovaný nesprávny záver pokladajúci umelecké poznanie za poznanie čiste na zmyslovom stupni poznania, na rozdiel od vedy, ktorá býva stotožňovaná s poznaním logickým. Tieto názory prevládali nielen v rozličných obmenách v buržoáznej vede o umení, v úpadkovej meštiackej filozofii, ale udržali sa aj do dnešných čias, keď sa niektorí teoretici vychádzajúci z okrajových poznámok veľkého ruského fyziológa I. P. Pavlova pokúšajú zaradiť umenie do sféry prvej signálnej sústavy, na rozdiel od vedy, ktorá býva teoreticky zaraďovaná k činnosti druhej signálnej sústavy. Každý konkrétny rozbor akéhokoľvek procesu poznania nám však potvrdí nevyrátiteľnú skutočnosť, že činnosť prvej signálnej sústavy je u človeka neodlučiteľná od činnosti druhej signálnej sústavy, poznanie zmyslové od logického stupňa poznania. Je to tak v poznaní vedeckom, ako aj v poznaní umeleckom.

*

III. CHARAKTERISTIKA TYPICKEJ PREDSTAVY, UMELECKÉ ZOVŠEOBECNENIE

Zaoberali sme sa zovšeobecňovacou schopnosťou predstáv, pretože určitý spôsob zovšeobecnenia skutočnosti v predstave je aj základom vlastného umeleckého spôsobu zovšeobecnenia. Doteraz konštatované, oná schopnosť zachytiť pomocou predstáv podstatné znaky samej skutočnosti, charakteristická pre poznanie človeka vôbec, netvorí ešte výhradné špecifikum umelecké. Nemôžeme však pochopiť podstatu umeleckého zovšeobecnenia skutočnosti, ak nepreškúmame aspoň v hrubých

³ N. G. Černyševskij, *Vybrané filosofické spisy I*, SNPL, Praha 1953, 40.

⁴ V. I. Lenin, *Filosofické sešity*, SNPL, Praha 1953, 256.

črtách zákonitosti odrazu vôbec a nezáväžeme dosah spomenutých skutočností pre poznanie umelecké. Umelecký odraz skutočnosti je viazaný na zákonitosti odrazu vôbec, tvoriac iba špecifickú obmenu všeobecného odrazu skutočnosti. Špecifičnosť tohto odrazu je daná tým, že *umelec odráža skutočnosť* — poznáva — *so snahou zobrazit túto skutočnosť*. Umenie je totiž nielen poznaním skutočnosti, ale najmä jej zobrazením. A keďže sa predpokladá, že tomuto procesu zobrazenia skutočnosti predchádzal proces jej poznania (že umelec čosi týmto zobrazením chcel povedať), pripisuje vnímateľ umeleckého diela skutočnosti, zobrazenej v umeleckom diele, zvláštny význam. Kým v živote chodíme denne okolo určitých predmetov alebo javov bez toho, aby sme si bližšie všimli ich charakter a hlbšie nad nimi pouvažovali, ak sa tie isté predmety alebo javy stanú predmetom umeleckého zobrazenia a vnímame ich z umeleckého diela, zamýšľame sa nad ich charakterom a podstatou znova; tie isté predmety a javy dostávajú pre nás akýsi nový (skutočný) význam. (Za predpokladu, že sa ich zmocnil umelec.)

Podstata umeleckého procesu zovšeobecnenia spočíva teda v tom, že práve určitá predstava je urobená základom umeleckého obrazu a tým charakteristickou zástupkyňou celého radu vhodných predmetov alebo javov. Proces umeleckej tvorby je teda zároveň aj procesom zovšeobecnenia; *zobrazovanie určitej skutočnosti je zároveň procesom zovšeobecňovania skutočnosti*. To, že umelec urobil práve určitú predstavu základom umeleckého obrazu, všetky ostatné možné predstavy ponechajúc stranou, značí, že umelec pokladá túto predstavu za charakteristickú, priliehavú k určitej podstate, že jej prikladá nejaký zvláštny poznávací význam, že ju skrátka považuje tak či onak za *typickú*. Umelecký obraz, ktorý má mať hodnotu typu (kategória objektívna), nemôže sa rodiť z akejkoľvek predstavy, ale iba z predstavy typickej (typu zodpovedajúca kategória subjektívna).

Typická predstava je preto taká predstava, ktorá vznikla ako obraz jedného, jedinečného predmetu alebo javu a vyjadruje pritom nielen podstatu odrážaného javu, ale aj celej skupiny predmetov alebo javov tohto druhu. Napriek svojim jedinečným individuálnym charakteristickým znakom (aleho práve cez ne, prostredníctvom nich) zastupuje typická predstava či už vo vedomí samého umelca, či u konzumentov umeleckého diela skutočnosť širšieho rozsahu, než je to dané individuálnou, konkrétnou predstavou. „Básnik má uchopiť to, čo je zvláštne a zobrazením zvláštneho zachytiť vždy aj niečo všeobecného,“ konštatoval v rozhovoroch s Eckermannom J. W. Goethe.⁵

Chápanie rozsahu a obsahu umeleckého obrazu sa vo vedomí umelca a vo vedomí konzumenta umeleckého diela nemusí kryť. Tým, že si umelec nie je vedomý pravého rozsahu predmetov alebo javov, ktoré jeho predstava zachycuje, nie je si vedomý ani pravého obsahu ním zobrazenej reality, jej pravej podstaty. Molière, keď písal *Lakomca*, nebol si vedomý plného rozsahu javov, ktoré ním stelesnený typ Harpagona zastupuje. Tým si nebol vedomý ani jeho objektívnej sociálnej podstaty a tým aj pravého obsahu ním vytvoreného umeleckého obrazu. (Sociálnu podstatu Harpagona v plnosti odkryl až vlastne Karol Marx rozborom spoločenskej ekonomiky kapitalizmu.) Subjektívne vedomie umelca o podstate a významu ním zachyteného javu sa preto veľmi často nekryje s objektívnym významom, ktoré dielo v skutočnosti má. Tak napr. niektorý maliar chce zobraziť určitý výsek krajiny, ktorá ho niečím zvlášť upúta, hudobník svoj intímny citový zážitok, spisovateľ zas určitý pozoruhodný príbeh, ktorý sa mu zdá zvlášť zaujímavý; v dôsledku

⁵ J. P. Eckermann, *Hovory s Goethem*, Lidová knižnica, Praha 1941, 17.

však všetci títo umelci môžu vykresliť umelecké obrazy, ktoré budú mať širší dosah a význam, než aký im prikladali sami ich tvorcovia. Tak maliar mohol vo svojom plátne zachytiť napr. typickú českú, podtatranskú, lipoťskú krajinu vôbec, hudobník zhudobnením vlastných nálad mohol zachytiť city príznačné pre človeka určitého obdobia alebo určitej generácie vôbec; podobne ako môže mať širší dosah (môže byť typický) aj zvláštny príbeh, ktorý upútal spisovateľa — beletristu.

Vlastná typičnosť umeleckého obrazu ako kritérium poznávacej hodnoty vzniká teda iba v procese pôsobenia umeleckého diela v spoločnosti. Vnímateľ umeleckého diela nechá na seba pôsobiť obsah diela (prostredníctvom jeho formy) a porovnáva skutočnosť tu zobrazenú a zhodnotenú určitým spôsobom samým autorom (skutočnosťou je aj emocionálno-citový obsah diel tzv. nepredmetného umenia, ako hudby, básnickej lyriky, architektúry a pod.) so sumou vlastných vedomostí, s tým, ako sám vnímal a poznával túto skutočnosť. Výsledkom je, že buď odobrí dielo, ak ho umelec presvedčí o pravdivosti tu zobrazenej skutočnosti, čo je predpoklad, aby dielo mohlo esteticky zapôsobiť, navodiť v ňom reakciu všetkých bytostných stránok človeka, citovo-emocionálny vzruch a tým formovať jeho vzťah k zobrazenej skutočnosti, resp. k dielu samému, alebo nie. Predpokladom typičnosti diela je teda určitý stupeň spoločenského ohlasu samého diela.

Nadhadzuje sa však mimovoľne otázka, aký podiel hrá v tomto procese sám autor, ako môže tento rozoznať sám typičnosť či netypičnosť určitej idey, ktorú sa rozhoduje v diele zobraziť. Aj umelec hlboko marxisticky vzdelaný, t. zn. umelec, ktorý vie pochopiť a samostatne analyzovať podstatu spoločenských javov a procesov, nemusí si byť vždy vedomý vlastnej podstaty ním zobrazovaných udalostí a javov. Príčina je v tom, že ak ide o opravdivé umelecké dielo (a nie dielo schematické, ktoré ilustruje už známe poučky a pravdy) odкрýva umelec novú skutočnosť, pričom odhadnúť, do akej miery je príbeh — udalosť, postava, citový zážitok a pod. — ktorý sa umelec odhodláva stvárniť, typický, t. j. charakteristický pre iné skutočnosti a iných ľudí, je už nad jeho možnosti a povinnosti. To je úloha vnímateľa umeleckého diela, resp. pravá úloha literárnej a umeleckej kritiky.

Jedno však umelcovi môže byť vodidlom pri rozoznávaní novosti, resp. typičnosti predstavy, ktorú sa umelec odhodláva vo svojom diele zobraziť. Je to intenzita a sila, s ktorou sa táto tlačí do jeho vedomia a nalieha na svoje umelecké stvárnenie. Je to síce meradlo veľmi subjektívne, no má svoje hlboké objektívne zdôvodnenie v dialektickom vzťahu objektu a subjektu, ktorý je charakteristický pre každý proces poznania. Typická predstava má pre umelca práve preto taký silný význam subjektívny, vzrušuje ho a nedáva mu pokoja, pokiaľ ju nezobjektivizuje vo svojom diele, pretože je odrazom typična v samom živote, typična existujúceho objektívne. Správne píše M. Bartoš v stati, ktorá je vari najpodnetnejšia z celej diskusie o vzťahu fyziologického učenia I. P. Pavlova k estetike a umeniu, ktorá bola u nás vedená temer po tri roky na stránkach časopisu Sovietska veda — filozofia: „Využívanie signálov spojených so silnými citovými vzruchmi patrí k objektívnym zákonom umeleckého zobrazenia, pretože ide o podnety so značnou spodobovacou a hlavne výrazovou mohutnosťou.“⁶

Ktorékoľvek veľké dielo sa rodilo iba z takéhoto silného subjektívneho zážitku; tam, kde ho nebolo, kde idea diela nebola schopná nadchnúť ani samého autora, nemohlo vzniknúť ani výraznejšie umelecké dielo. Spisovatelia a umelci nám zanechali o tejto svojej zainteresovanosti v procese tvorby nejeden záznam. „Ak som

⁶ M. Bartoš, *Význam objavů I. P. Pavlova pro estetiku*, Sovětská věda — filosofie, 1954, 644.

bol kedy šťastný, nuž to vonkoncom nie v čase prvých opojných chvíľ môjho úspechu, ale vtedy, keď som ešte svoj rukopis nikomu nečítal a neukazoval,“ — píše F. M. Dostojevský vo svojom ranom románe *Ponížení a urazení* — „za tých dlhých nocí stred uveličených nádejí a snov a vášnivej lásky k práci, keď som sa zžil so svojou fantáziou, s osobami, ktoré som sám stvoril, ako s vlastnými, ako by len naozaj jestvovali. Lúbil som ich, tešil sa a smútil s nimi, ba zavše i plakal najúprimnejšími slzami nad mojím prostým hrdinom.“

„Každý z nás píše dobre vtedy, keď píše to, čo sa mu chce“ — zdôrazňuje začínajúcim autorom Alexej Tolstoj — „umelecké dielo sa rodí z toho, že človek chce niečo vytvoriť a nielen z toho, keď si myslí, že musí niečo napísať. V tom je rozdiel medzi impulzmi vedy a umenia. Smerodajné musí byť toto: umenie je taký proces tvorenia obrazov, ktorý je pre samého umelca zaujímavý, neobyčajne zaujímavý, dakedy zaujímavejší ako pre čitateľa. Skutočne, stáva sa, že spisovateľ s nadšením píše, ale čitateľ bez nadšenia číta. To znamená len toľko, že spisovateľ nemá ešte skúsenosť, ale predsa je na správnej ceste.“⁷

IV. APRIÓRNA ZLOŽKA POZNANIA. SVETOVÝ NÁZOR A UMELECKÝ SLOH

Možnosti zvláštnej cesty procesu zovšeobecnenia sú v umení dané jednak gnozeologickým predpokladom vo forme možnosti zovšeobecnenia v rámci zmyslovej (a aposteriórne logickej) skúsenosti, jednak tým, že umelec zobrazuje iba časť javov a procesov, s ktorými prichádza do styku, čím uskutočňuje (mimovoľne alebo uvedomele) akési druhé zovšeobecnenie. Výberom iba určitých predmetov a javov robí umelec kvalifikáciu významu týchto javov, vyslovuje (mimovoľne alebo uvedomele) svoj súd nad nimi. Kým tento druhý spôsob zovšeobecnenia tvorí vlastné špecifikum umenia dané tým, že umenie je nielen forma poznania skutočnosti, ale aj forma zobrazenia skutočnosti, ne stráca ani prvá gnozeologická možnosť vysvetlenia nepojmového zovšeobecnenia skutočnosti význam ani pre teóriu a dejiny umenia a literárnu kritiku. Umožňuje nám pochopenie mnohých zložitých javov v dejinách ľudskej kultúry.

Tak napr. sám osebe zložitý „prípád Balzac“. Bol už neraz pretriasaný v marxistickej publicistike v súvislosti s Engelsovým poukazom na rozpornosť medzi politickým svetovým názorom Balzaca a svetovým názorom obsiahnutým v jeho románovom diele. Táto „rozpornosť“ však nie je niečo, čo by charakterizovalo iba špeciálne umenie a tým viac nie je mystickým umeleckým „prípádcom Balzac“. Je daná práve objektívnou možnosťou rozporu medzi aposteriórnu zložkou vedomia človeka získanou človekom počas jeho skúsenosti života a apriórnu zložkou — medzi ktorú patrí aj svetový názor — ktorú človek dostáva „do vena“ povedané obrazne — vsiakava spolu s materinským mliekom. (Určité vysvetlenie zmyslu slov — a pojmov — a objasnenie vzájomných vzťahov medzi nimi, ktoré človek dostáva v detstve „v hotovej forme“ spolu s tým, ako sa učí reči vôbec a rozoznáva postupne jednotlivé predmety a javy a ich vzájomné vzťahy.) Filozoficky by sme sa mohli vyjadriť, že je tu daná možnosť rozporu medzi bytím a vedomím, objektívnosť zaostávania vedomia za bytím vôbec. Stredoveký sedliak, ktorý bol denne ubíjaný feudálnymi pánmi a cirkvou a ktorý sa na jednej strane búri proti feudálnej vrchnosti, zapahuje pánske kaštiele, kláštory a hrady a na druhej strane verí v spravodlivosť tejto vrchnosti, v kráľa a cirkev, je klasickým príkladom takejto „rozpor-

⁷ State o spisovateľskej práci, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1955, 101—102.

nosti“. Každodenná skúsenosť jeho ťažkého životného postavenia ho vedie do revolúcie a vnucuje mu revolučné názory, jeho náboženský svetový názor však túto revolučnosť utlmuje, vnucuje mu názory kontrarevolučné. V realistických dielach stredovekých umelcov je táto rozpornosť očividná.

Kým však v dielach realistických ustupuje táto svetonázorová zložka pred silou vlastného umeleckého videnia skutočnosti a umelec stvára svoje konkrétne typické predstavy o skutočnosti, to, čo mu velí jeho „umelecké svedomie“, nie je v dejinách svetovej literatúry a umenia málo prípadov, že umelci zahubili svoj talent v dôsledku snahy hovoriť k svetu nie rečou pravdivého umelca, ale rečou filozofa či politika. V slovenskej literatúre je smutným príkladom takejto záhuby talentu prípad Sv. Hurbana Vajanského. Mnohé jeho verše či drobné poviedky alebo aj jednotlivé miesta z jeho ináč nie veľmi podarených románov ukazujú, že tu išlo o veľmi talentovaného spisovateľa, s vysokou kultúrou videnia a vyjadrovania. Pokiaľ však vo väčšine svojich prác Vajanský, politik a predstaviteľ reakčného krídla martinskej nacionalistickej buržoázie, víťazí nad Vajanským — umelcom a živelným realitom, patrí jeho dielo nenávratne minulosti, nielen pre politický názor o skutočnosti, vyslovený napríklad v románe *Suchá ratolesť*, ale aj pre nedostatok hodnôt umeleckých. Jedno ide nenávratne s druhým.

Nie je však možné odsudzovať umelcovu pojmovú svetonázorovú a filozofickú výbavu paušálne a vyhlásiť ju vo všetkých prípadoch za akési čierne okuliare, ktoré zastierajú umelcovi správny výhľad na skutočnosť vôbec. To by bolo krajne nehistorické a nezodpovedalo by vnútorným zákonitostiam procesu umeleckého poznania. Umelcov odraz skutočnosti nie je totiž nikdy úplne „bezprostredný“, nie je v žiadnom prípade zbavený sprostredkujúcich ideologických činiteľov. Povedali sme si, že umelec zobrazuje zo skutočnosti iba ten výsek, tie udalosti, postavy či deje, ktoré tento považuje tak či onak za typické, ktorým prikladá akýsi zvláštny význam a považuje ich za zaujímavé a podstatné pre samu skutočnosť. Jeho výber typických predstáv a tým aj jeho názor o zaujímavosti či nezaujímavosti určitých javov je však vždy ovplyvnený dobovými etetickými ideálmi spoločnosti, jej slohovým nazeraním na skutočnosť. Kým napr. umelec klasicizmu, tvoriaci v duchu vznešeného umenia antiky, považuje za typické (a tým aj za krásne a umelecky zaujímavé) iba to, čo je racionálne, to znamená harmonické, symetrické, proporcionálne, vo vzájomnom vzťahu a teda aj zdôvodniteľné rozumom, a všetko, čo je mimo toho, považuje za nízke a nehodné, aby sa stalo predmetom umeleckého zobrazenia, umelec — romantik hľadá v skutočnosti pravý opak. Nie rozumnosť a vznešená normálnosť, ale naopak, všetko nenormálne, podvedomé, temné, osudné a protilogické stáva sa objektom umenia. Táto titanská rozorvanosť, estetika hrôzy a individualizmu, strachu a rozkladu zaznieva k nám rovnako z diel Hugových, Gautierových a Baudelairových, ako z tónov Wagnerových a obrazov Salvatora Rossa. Kým klasicizmus poznal ľudí — podobne ako prírodu — iba kultivovaných, vypestovaných v spoločenskom skleníku, romantizmus miesto skleníkov a parkov zachycuje celú krajinu, pravda, divoko štylizovanú ako romantizmus sám.

To, čoho sa stránil, ľakal a bál človek osemnásteho storočia, stáva sa v devätnástom storočí módou, „pravdou života“, typickým v živote, umení i vo filozofii. Mohli by sme takto pokračovať i ďalej a začínajúc opis od prvých spoločných slohotvorných úsilí ľudstva vôbec až po dnešné časy, ukazovať, ako každý sloh, každé storočie, ba každá generácia vyludzuje na večnom klavíri toho ktorého umenia nové akordy, rozširujúce naše poznanie nielen objektívne o nové skutočnosti a obzory, ktoré predchádzajúce umenie nevidelo a nepovažovalo za vhodné

zobraziť, ale aj subjektívne, podávajúc nám nové nálady, emócie, city, predtým nikdy nepoznané a rozširujúce tým psychickú, citovú a intelektuálnu výbavu človeka a napomáhajúce tým vzrast jeho moci v boji s prírodou. Toto striedanie slohov a estetických názorov na skutočnosť má v sebe nielen moment objektivity, ale aj moment progresu, podobne ako je objektívne a progresívne i striedanie jednotlivých spoločensko-výrobných formácií v dejinách ľudstva.

Bolo by treba podrobiť skúmaniu aj vývoj vo vnútri jedného estetického názoru (slohu), ukázať, kde určitá umelecká koncepcia prestáva byť názorom na skutočnosť a stáva sa skutočnosťou samou, keď miesto typickej predstavy o skutočnosti, ktorá je nástrojom odkrytia typična v živote a v spoločnosti, nastupuje predstava o type, t. j. kedy nastáva v tom ktorom období ten prelom, keď sa umenie prestáva inšpirovať samou skutočnosťou a inšpiruje sa samým umením. Býva to obyčajne v dobách krízy spoločnosti, keď aj určitý umelecký názor na život a prírodu prekročil už svoj kulminančný bod. Bližšie skúmanie charakteru týchto zlomov je už vecou konkrétne-historickej analýzy a nespadá do rámca našej práce. Jedno je však isté, podobne ako nie je možné vyhlásiť žiaden umelecký názor za jedine platný, nie je zasa možné ani žiaden sloh alebo slohotvorné úsilie z dejín umenia proste vylúčiť. Prirodzene, dialektika nie je eklektika a aj medzi jednotlivými etapami vývoja umenia sú väčšie či menšie kvalitatívne rozdiely, no podobne, ako nie je z dejín ľudskej spoločnosti možné vylúčiť napr. obdobie feudalizmu, nie je možné vyhlásiť za jednoduchý regres napr. ani umenie gotiky. Za každým dobovým názorom o typične treba hľadať typično objektívne, t. j. odkrytia špecifickej podstaty určitého javu alebo procesu a tým prejav realistického vzťahu umelca ku skutočnosti.

Toto skúmanie realizmu v jednotlivých obdobiach vývoja umenia a v jednotlivých umeleckých názoroch nemôže zahrňovať iba napr. umenie románske, stredoveké umenie gotiky, umenie renesancie, teda tzv. historické slohy — čo je už nakoniec v marxistickej kritike samozrejmé — ale nebude sa môcť vyhnúť hľadaniu realistického vzťahu ku skutočnosti ani v období romantizmu a iných umeleckých smerov XIX. stor., ba bude treba zásadne a citlivo preskúmať aj vývoj v umeleckých smeroch XX. stor., preskúmať vývoj impresionizmu a moderných postimpresionistických smerov a hľadať aj tu prejavy realistického vzťahu ku skutočnosti. To, že umelec je ovplyvnený určitým nesprávnym politickým alebo umeleckým názorom na skutočnosť — a aj keď tento názor do určitej miery ovplyvňuje jeho tvorivú metódu od výberu námetu až po výber vyjadrovacích prostriedkov — neznamená ešte, že by vlastná tvorba umelcova nemohla obsahovať aj podstatné prvky realizmu. Oprávdivý umelec prekonáva — ak je verný skutočnosti a umeniu — omedzenosť svojho vlastného svetového názoru, omedzenosť estetického ideálu svojej doby.

V. IDEA V UMENÍ. IDEOVOSŤ UMENIA

V základe umeleckého obrazu nestojí teda hocijaká, ľubovoľná idea alebo predstava, ale iba *predstava typická*, t. j. predstava, ktorá vyjadruje skutočnosť širšieho charakteru — podstatu určitej skupiny predmetov alebo javov — nestrácajúc však pritom individuálne charakteristické znaky, vyznačujúce predstavu určitého predmetu, určitého javu. Iba z takejto predstavy môže vzniknúť hodnotný umelecký obraz, iba takáto predstava môže slúžiť ako inšpiračný zdroj umeleckého diela. Inšpirácia umelca, umelcov zápal pre vytvárané dielo má preto svoju príčinu

v poznávacom procese. Umelca, ktorý vytvára určité dielo, vzrušuje typičnosť, poznávacia hodnota jeho predstavy, cíti, že vyjadruje niečo, čo nevyjadril nikto pred ním. To je tá pravá príčina umelcovho zápalu v procese tvorby, príčina toho, že umelec sa oddáva dielu celou svojou bytosťou. To je — koniec-koncov — príčina i pravého zápalu vedeckého! Vo svojich spomienkach opisujú priatelia a známi Karola Marxa priamo horúčkový zápal, s ktorým pristupoval tento veľikán vedeckej myšlienky k práci na *Kapitáli*. Tento zápal plynul práve z veľkosti a obrovského dosahu ním objavovaných skutočností. Nie je náhodné, že na K. Marxa v dobe jeho práce na *Kapitáli* pôsobila — ako to poznáme z Marxovej korešpondencie — práve Balzacova novela *Le chef-d'oeuvre inconnu* (*Neznáme veľdielo*), ktoré zachycuje s geniálnou psychologickou hĺbkou ono rozporenie mysle génia, ktorý vidí niečo nového a snaží sa to priliehavo vyjadriť.

Umelec, ktorý nemá dostatočne typickú predstavu, predstavu, ktorá by ho vzrušovala práve svojou typičnosťou a nedopriala mu pokoja, pokiaľ sa jej „nezbaví“ tým, že ju zobrazí v diele, umelec, ktorý nemá dosť silnú „ideu“ a púšťa sa takto bez nej do tvorby diela, stroskotá; nevytvorí nikdy opravdivé umelecké dielo. Je známe, že L. N. Tolstoj na otázku začínajúceho spisovateľa, ako úspešne písať, dal nasledujúcu radu: „Spisovateľ nikdy nesmie písať to, čo ho nezaujíma. Ak si spisovateľ zaumienil napísať nejakú knihu, ale keď ju nemusí nevyhnutne napísať, je lepšie, keď sa svojho úmyslu vzdá.“ Ilja Erenburg, keď píše o práci spisovateľa, k tomu poznamenáva: „Spisovateľ nie je prístroj, ktorý zaznamenáva mechanicky udalosti. Spisovateľ nepíše knihu preto, že dokáže písať, ani preto, že je členom Sväzu sovietskych spisovateľov a že sa ho môžu pýtať, prečo tak dlho nič nevydáva. Spisovateľ nepíše knihu ani preto, aby si zarobil na živobytie. Spisovateľ píše knihu preto, že musí ľuďom niečo svojho povedať, pretože svojou knihou „ochorel“, pretože videl takých ľudí, také diela, také city, ktoré nemôže nepísať.“⁸ Jedine zo silnej predstavy, keď umelec má nejaký zvláštny prežitok, keď „vidí“ alebo „počuje“, a to v takej miere, že nemôže netvoríť, je tu daný predpoklad vzniku umeleckého diela trvalejšej hodnoty. Tam, kde tohto niet, kde umelec hovorí, len aby hovoril, kde — hovorené rečou bežnej kritiky — niet silnej idey, tam nemôže vzniknúť žiadne veľké umelecké dielo. Formalizmus a stagnácia moderného umenia — pokiaľ je v súčasnosti badateľná i v zemiach s takou umeleckou tradíciou, ako je napr. Francúzsko — jeho neschopnosť oplodniť umenie o nové, trvalejšie hodnoty, neplynie — ako sa to miestami v kritike vulgárne traduje — z nejakého zvláštného, „nadbytočného“ záujmu o formu alebo azda z precenenia formy, ale práve z nedostatku ideovo-estetického obsahu, z nedostatku ideí, ktoré by toto umenie mohlo tlmočiť.

Kríza myslenia a vedy, strata *spontánneho* spoločenského záujmu na poznaní ovplyvňuje preto podstatne aj samo umenie. Zdôrazňujeme prívlastok „spontánnej“, pretože by bolo vulgarizáciou domnievať sa, že určitá spoločenská trieda tým, že prestáva mať záujem na poznaní svojej vlastnej podstaty — ako aj na poznaní podstaty spoločenského diania vôbec — prestane mať záujem na akomkoľvek poznaní vôbec. Plynie z vlastnej podstaty kapitalistickej sústavy, že pokiaľ sa táto chce udržať, musí v určitých medziach rozvíjať výrobné sily, techniku a s týmito potrebami praxe spojené vedecké disciplíny. Popierať tieto dielové možnosti rozvoja techniky a vedy — a teda aj určitý záujem ktorejkoľvek triedy na poznaní — bolo by nezmyslom, ktorý vedie v technickej a výrobnej praxi k veľmi škodlivým dôsledkom. Pre umelecké poznanie je však nevyhnutné spontánne citovo-obrazné zaujatie, zá-

⁸ Ilja Erenburg, *O práci spisovateľa*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1954, 16.

ujem o skutočnosť, snaha túto preniknúť a vyjadriť. Ideovosť — čo nie je nič iného, ako umelecká pravdivosť a určitý stupeň hĺbky umeleckého poznania — patrí k samej podstate umeleckého zobrazenia.

Aj keď nie je apriórne a dogmaticky možné vyhlásiť, že by v súčasnom buržoáznom umení nemohli vzniknúť — podobne ako vo vede a technike — aj určité nové umelecké hodnoty, predsa celkový úpadok buržoáznej kultúry je nesporný.⁹

Nevyhnutná potreba ideovosti umenia, potreba idey, ktorú by umelec vyjadroval, neznamená však ideu v gnozeologickom zmysle, ideu vedeckú vyjadrenú v pojmoch. Takýto výklad pojmu idey v umení, ktorá je nevyhnutná pre každé umelecké dielo, výklad ideovosti umenia je prehliadaním špecifičnosti umenia a vedie v umeleckej praxi nevyhnutne ku škodlivým dôsledkom, k vulgarizácii umenia a k vytváraniu schematických diel. Ako sme si to už doteraz viackrát zdôraznili, stojí totiž v zárodku umeleckého obrazu nie logický pojem, idea, v logicko-pojmovej forme, ale konkrétna typická *predstava*.

„Mám témy rozličnej jasnosti a nejasnosti:“

1. Dážď v New Yorku.

2. Prostitútka na bulvári Kapucínov v Paríži. Prostitútka, ktorú ľúbil sa pokladá za zvlášť zaujímavé najmä preto, že má jednu nohu — druhú nohu jej pravdepodobne odtrhla električka.

3. Starec pri záchode obrovskej Geslerovej reštaurácie v Berlíne.

4. Úžasná téma o Októbri, ktorú nedokončím, ak nestrávim krátky čas na dedine atď. atď.

Všetky tieto prípravy si pamätám a obzvlášť ťažké mám zapísané. Ako ich neskoršie použijem, neviem, no viem, že ich všetky použijem“ — píše o predstavách, ktoré stoja v zárodku každého tvorivého procesu umelca, Vladimír Majakovskij.¹⁰ Napriek nespornej exkluzívnosti nadhodených tém čitateľ, nadaný obrazotvornosťou a istou dávkou „dobrej vôľe“ (čo je v tomto prípade nevyhnutné, pretože typičnosť umeleckého obrazu je tu daná iba v možnosti), iste zbadá typičnosť samých týchto predstáv, ich schopnosť, napriek svojej jedinečnosti a istej exkluzívnosti (alebo práve pre tieto vlastnosti), umelecky tlmočiť i ideove najzávažnejší obsah (napr. ideu antihumanizmu kapitalistického spoločenského poriadku).

Nemusi to byť vždy vizuálna predstava, ktorá stojí v zárodku umeleckého diela a poskytuje možnosť vytvorenia umeleckého obrazu všeobecnej hodnoty. Môže to byť napr. aj určitý *typický citový vzruch*, ktorý sa odráža v umelcovi vo forme hudobného motívu, melódie, určitého rytmu i slovesného vyjadrenia. Táto forma inšpirácie, typizovania skutočnosti je vlastná viac-menej vždy hudobníkovi, no môže sa týkať rovnako aj umelcov ostatných odvetví. Z týchto zas ponajviac básnikov lyrických, čo je dané zvláštnym rázom lyriky, jej schopnosťou vyvolávať pomo-

⁹ Ostáva, pravda, otázne, pokiaľ tieto umelecké hodnoty vôbec vznikajú — a že vznikajú je nesporné, aj keď sme v posledných rokoch stratili presný prehľad situácie v literatúre, hudbe a výtvarnom umení v západných krajinách — či sa práve tieto svojimi hodnotami, objektívne pravdivým zmyslom týchto diel, zákonite nevymykajú triede, do radov ktorej patria jednak ich tvorcovia, jednak vlastní konzumenti tohto umenia. Dôvod tejto „dezercie umenia“ z radov triedy, v ktorej toto vzniká, je daný najhlbšími zákonitostami umenia samého, tým, že pravdivosť (umelecká) je nevyhnutným atribútom každého umeleckého diela, podmienkou jeho pôsobivosti estetickej. Stojí preto za zamyslenie, či pojem „buržoázne umenie“ nie je na určitom stupni spoločenského vývoja sám osebe „contradictio in adiecto“. Nie je to, pravda, len vec „čistého“ zamýšľania sa, ale najmä vec citlivého a teoreticky dôsledného rozboru umenia v kapitalistických zemiach v poslednom období, rozboru, ktorý bude založený na širokej znalosti faktov.

¹⁰ Vl. Majakovskij, *Ako robíť verše*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1951, 24.

cou špecifických básnických prostriedkov podobne, ako to robí napr. hudba, najrozličnejšie ľudské city a emočné hnutia. Nemusí to však byť ani umenie označované jednoznačne ako lyrické. Melódia, určitý rytmus vyvolaný určitým citovým vzruchom stáli aj v základe diel básnika revolúcie, Vladimíra Majakovského, inšpirujúceho k vytvoreniu diel, z ktorých väčšinu nie je možné vonkoncom považovať za „čistú“ lyriku. VI. Majakovskij hovorí: „Prechádzam sa, rozhadzujem rukami, šomrem si ešte bez slov a hneď spomaľujem krok, aby som neprekážal šomraniu, hneď rýchlejšie šomrem do taktu s krokmi. Tak sa cibí a utvára rytmus — základ každej básnickej veci, ktorý sa valí cez ňu hukotom. Z tohto hukotu začne človek postupne lisovať jednotlivé slová. Niektoré slová jednoducho odskakujú a nikdy sa nevracajú, iné ostávajú, prevracajú sa a obracajú naruby niekoľko ráz, kým človek necíti, že je slovo na svojom mieste.“¹¹

Básnik Paul Eluard nám zanechal zaujímavý záznam o tom, ako vznikala jeho slávna poéma *Sloboda*. Písal ju — ako to uvádza v stati o príležitostnej poézii — v lete 1941. Keď napísal prvé slohy:

Na svoje školské zošity,
Na svoju lavicu i stromy,
Na piesok, na sneh
Ja píšem tvoje meno.

*

Na pozlátané obrázky
Na zbrane bojovníkov
A na korunu kráľov
Ja píšem tvoje meno...

mal ešte v úmysle, že v závere uvedie meno ženy, ktorú miloval a ktorej určil túto báseň. Avšak onedlho spozoroval, že jediné slovo, ktoré by zodpovedalo tomu, čo mal na mysli — je slovo *sloboda*.

A mocou jediného slova
Začínam znova žiť,
Narodil som sa, aby som Ťa poznal
A oslovil,
Sloboda!

(Preložil VI. Reisel)

Žena, ktorú básnik miloval, stelesňovala — podľa jeho slov — väčšiu túhu, než bola ona sama.¹² Táto básnikova svedčnosť ukazuje zaujímavu, ako samo dielo pokračuje často pôvodný zámer umelca. Aká je v tomto prípade súvislosť medzi predstavou milovanej ženy a básnikovým ideálom slobody, ktorá by dovoľovala básnikovi prejsť od jednej myšlienky k druhej? Združujúcim činiteľom — a to nielen tu, ale vo všetkých prípadoch umeleckej tvorby — je citový vzruch, ktorý bol v umelcovi vyvolaný pôvodným podnetom (typickou predstavou), ktorý má však voči nemu relatívnu samostatnosť a vo väčšine prípadov aj pretvára pôvodnú ideu (podnet). Proces umeleckého poznania je neodmysliteľný od zvláštnej reakcie človeka na prežívanú skutočnosť, reakcie nazývanej reakciou citovou, od citovo-emočného vzťahu človeka k samej skutočnosti. Rozličné citové vzruchy ľudského organizmu nevyravňujú umelecký obraz napr. len v hudbe a v takých odvetviach umenia, ktoré

¹¹ Tamže, 43—44.

¹² Pozri P. Eluard, *Príležitostná poesia*, Nový život 1955, 972 a n.

by sme si mohli označiť ako „bezpredmetné“, pretože nezobrazujú priamo jednotlivé predmety a javy objektívnej reality, ale predovšetkým stavy, nálady, emočné idey človeka a cez tieto samu skutočnosť, ale uplatňujú sa vo všetkých odvetviach umenia aj v tých zdanlivo „najobjektívnejších“ — pokiaľ sú tieto umením — ako rozličné umenia výtvarné, umelecká próza a pod. Možnosť citovej reakcie je daná v samých základoch procesu odrazu skutočnosti človekom.

VI. SUBJEKTÍVNO-EMOCIONÁLNY DOSAH UMENIA

Človek je spojený s obklopujúcim ho svetom prostredníctvom pocitov. Cez zmysly dostávajú sa zprávy o vonkajších podráždeniach k mozgu a vyvolávajú v človeku fakt vedomia. „Pocit je premena energie vonkajšieho sveta vo fakt vedomia“, charakterizoval Lenin podstatu pocitov, ktoré spájajú človeka so skutočnosťou, prenášajúc mu jej podnety. Mimo tejto funkcie poznávacej vyvolávajú pocity a ich vyššie kombinácie — vnemy, predstavy, u človeka i pojem (logické formy — druhá signálna sústava) — aj *reakciu citovú*. Cit alebo emócia je podľa sovietskeho psychológa B. N. Teplova vyjadrením vzťahu človeka k poznávanej a prežívanej realite. Ako taký je pozostatkom ochranných reflexov organizmu, ktoré v zárodku nachádzame u všetkých živočíchov. Vo význame, aký sa tejto citovej reakcii pripisuje, v jej cieľavedomom využití je ďalší podstatný znak, ktorý charakterizuje umenie a odlišuje ho od poznania vedeckého.

Kým citová reakcia umelca a vedca ako poznávajúcich subjektov je rovnaká alebo aspoň približne rovnaká — pretože i nesporne väčšia citlivosť umelca, ktorá tvorí jeden zo znakov umeleckého talentu, nemení nič na základnom fakte, že určité podnety vyvolávajú v každom ľudskom subjekte zákonite určité citové reakcie, ktoré spočívajú v prežívaní vzťahu človeka k tomu, čo robí a poznáva — je rozdielne stanovisko, aké vedec a umelec k tomuto vlastnému vzťahu k veci počas poznávacieho procesu zaujímajú. Kým sa vedec postupne od vlastného vzťahu k poznávanej realite odmyšľa a snaží sa nájsť za každým javom všeobecnú platnú zákonitosť, umelec si tento vlastný citový vzťah k poznávanej realite zachováva počas celého tvorivého procesu, ktorý ide od subjektu až k forme, v ktorej je toto poznanie zachytené. Ani výsledok poznávacieho procesu (umelecký obraz) nie je preto zbavený citovej stránky, subjektívneho postoja k poznávanej realite. Z umeleckého obrazu sa zas vložené emócie, v dôsledku využitia objektívnych zákonitostí pôsobenia materiálu formy umeleckého diela, prenášajú na vnímateľa.

Vlastná logika vedeckej práce, to, že vedec pracuje so všeobecnými pojmami, ktoré musia mať jednoznačný a presne vymedzený obsah, vedie teda k bezprostrednému vylúčeniu subjektívno-citových momentov z procesu vedeckého poznania. Presnejšie — oni tu môžu byť. Klasici marxizmu neraz zdôrazňovali, že „... písať bez hnevu, znamená písať nudne“ — no, vyjadrovanie autorových vlastných emócií, nálad, sympatií či nesympatií nepatrí nijako k samej podstate vedeckého poznania. Je to tu prípadne akosi „naviac“. Leninova práca *Materializmus a empiriokriticizmus* je napríklad takýmto príkladom bojovej a polemической práce v pravom slova zmysle. Lenin v boji proti ruským i medzinárodným machistom popri vlastných argumentoch vedeckých používa často aj vtip, iróniu, sarkazmus, ba nevyhýbal sa ani tomu, aby neraz charakterizoval protivníka ostrejšim výrazom alebo slovom. Ako to vidíme aj z jeho filozofických zápiskov, robených pre vlastnú potrebu a neurčených pre tlač (vyd. pod názvom *Filozofické zošity*), patrí tento spôsob argu-

mentácie neodlučiteľne k vlastnému naturelu V. I. Lenina. Aj polemické filozofické práce Marxa a Engelsa majú často podobný charakter. Spomeňme len *Svätú rodinu*, *Biedu filozofie* alebo skvelú Engelsovu polemiku s Eugenom Dühringom.

Všetky tieto práce vznikli za určitých konkrétnych historických podmienok, z bezprostredných podnetov teoretického boja robotníckej triedy proti jej rôznym zjavným alebo skrytým nepriateľom. Bolo by však chybou snažiť sa postupovať vždy a za zmenených podmienok podobným spôsobom. Niektorí teoretici — zdá sa — pokladajú totiž mylne takýto spôsob polemiky za prejav marxizmu vo vede alebo za znak straníckosti vedeckej práce. Netreba vari veľa slov na dokázanie mylnosti a škodlivosti takýchto názorov, ktoré vedú často k samej diskreditácii marxistickej metódy. Straníckosť je neodmysliteľná od pravdivosti. Sila Leninovho *Materializmu a empiriokriticizmu* nie je iba v svojskom spôsobe Leninovej polemiky, ale najmä v tom, že táto práca teoreticky dôsledne odhaľuje podstatu filozofických smerov medzinárodného machizmu, že filozoficky zovšeobecňuje nové objavy prírodných vied a ukazuje príčiny ich teoretického kolísania. To, čo je tu Leninom vnesené „naviac“, vlastná „forma podania“ tejto práce, vyplýva jednak z naturelu autora samého, jednak z konkrétnych historických okolností. Je teda rovnako nesprávne mechanicky napodobňovať štýl klasikov a snažiť sa do každej vedeckej práce vkladať tento subjektívno-citový moment, podobne ako by zas bolo nesprávne zakazovať vedcovi podobný spôsob polemiky a vidieť kritérium vedeckosti v akomsi „odsubjektivizovaní“ autora, v suchosti a v nezázivnosti jeho spôsobu podania. Prosto-subjektívny citový moment vo vede môže a nemusí byť; nepatrí nijako k špecifickej podstate vedy.

V umení je to ináč. Keďže umelec stvárnjuje vždy nový výsek reality a berie si z neho námety a podnety, ktoré nie sú doteraz spracované pojmove, stáva sa umelcov „cit pre skutočnosť“ vlastným nástrojom poznania. Tento cit, ktorý vedie umelca pri výbere námetu, ako aj v ďalšom procese tvorby, nie je nejaká zvláštna nová kvalita voči doteraz opísaným predpokladom poznania, je iba *subjektívnou stránkou umelcom* doteraz poznávanej, ním prijímanej reality, jeho životných skúseností, je výsledkom a súhrnom jednotlivých emočných reakcií organizmu na prijímané podnety zo života, vedy i umenia. V umení nie je možné oddeliť tvorca, jeho spôsob podania (individuálnu formu) od v diele zobrazovaného obsahu, ako je to napr. možné vo vede. (Leninov individuálny štýl a dikcia v *Materializme a empiriokriticizme*).

V umení, pretože sa tu nepoužívajú všeobecné formy zdeľovania, ktoré by mali svoju vlastnú logiku a zmysel, ako je to napr. u vedeckých pojmov, zákonov, kategórií a pod., nemôže existovať obsah oddelene od formy. Všeobecné vedecké pojmy hodnoty, pohybu i pokoja, gravitácie, hmoty, rádioaktivity, vedecká teória relativity a pod. — všetky tieto základné vedecké pojmy, kategórie i zákony používame v bežnej reči bez spomenutia mien ich tvorcov. Majú už všeobecnú platnosť a v prípade, že je tu istý stupeň ich evidentnosti, vystupujú už nezávisle od osoby toho, kto mal najväčšiu zásluhu pri ich vzniku a objasnení (Marx, I. Newton, Lenin, manželia Curie, Albert Einstein a pod.). Proces umeleckého poznania má individuálnejší a relatívne pretržitejší charakter. Obraz Hamleta nemôžeme oddeliť od W. Shakespeara, cyklus *Vlasti* od M. Aleša, či *Eroicu* od Ludwiga v. Beethovena. Každé umelecké dielo môžeme v plnosti pochopiť nielen keď poznáme dobu vzniku diela, ale musíme poznať aj osobu a individualitu jeho tvorca, jeho ostatné diela a spôsob tvorby (umeleckého myslenia).

To, že umelecké dielo je prejavom, ktorý je neodlučiteľný od individuálneho subjektu tvorcu, od jeho citového a myšlienkového sveta, neznamená, že by pred umeleckým poznaním nestála otázka kritéria pravdivosti a tým aj otázka objektívneho obsahu umeleckého poznania, čo je napokon najzákladnejším predpokladom, aby sme umenie mohli nazývať vôbec poznaním. Verifikácia poznania má však v umení — prirodzene — iný dosah a zmysel ako vo vede. Keďže umelecké dielo je výrazom všetkých individuálnych bytostných stránok svojho tvorcu, jeho myšlienok, emócií a intímno-citových zážitkov, je aj proces prijímania diela a tým aj proces overovania pravdivosti odrazu, ktorý sa individuálne deje v procese vnímania diela — a vcelku v procese spoločenského pôsobenia diela — závislý od tých istých stránok a prejavov ľudského vedomia.

Aj keď k bližšiemu opisu zákonitosti tohto procesu prijímania a overovania pravdivosti skutočnosti zobrazenej v umeleckom diele vo vedomí vnímateľa chýbajú doteraz podstatné vedecké experimentálne fakty a výskumy z oblasti zákonitosti citového života, emocionálnych reakcií človeka na podnety objektívnej reality, nie je možné v nijakom prípade upierať citovým reakciám ľudského organizmu hodnotu *gnoseologickú*. Napriek tomu, že emócie človeka sú kvalitatívne odlišné od prvosignálovej reakcie živočíšneho tvorstva, ich spoločným menovateľom je vždy práve „orientačný charakter“ týchto reakcií — vyjadrené jazykom učenia I. P. Pavlova. Iba pravdivé umelecké dielo je schopné prebudiť vo vnímateľovi umenia reakciu jeho citov a naopak — práve fakt, že dielo je schopné emocionálne na nás zapôsobiť, svedčí o tom, že v diele predstavovanú skutočnosť prijímame ako skutočnosť samu. To, že reagujeme na dielo ako na život sám, ukazuje, že je toto v rôznom stupni, tak alebo onak pravdivé, že odráža správne niektoré podstatné stránky alebo kvality objektívnej reality.

Pravdivosť umeleckého diela nie je však daná iba tým, že umelec vyjadrí verne všetky svoje myšlienky, túžby, city a emócie; že nič — obrazne povedané — pred čitateľom nezatají. To všetko je iba predpoklad pravdivosti diela. Za pravdivé (typické, realistické, umelecké — čo je jedno a to isté) môžeme považovať iba to dielo, ktoré zachytáva nie hocikaké udalosti a deje, idey a city, ale „typické charaktery za typických okolností“, ako túto požiadavku realizmu v umení formuloval Fridrich Engels. Pritom pravdivosť diela sa overuje až v procese jeho spoločenského pôsobenia. Sovietska literárna teória podrobila ostrej kritike názory V. I. Pomeranceva, vyslovené v článku *O úprimnosti v kritike*, ktoré zužovali pravdivosť ako hlavné kritérium, platiace aj v umeleckom poznaní, na faktor subjektívny. Subjektivistické chápanie pravdivosti v umení, založené na filozofickom agnosticizme, znamená faktické vylúčenie možnosti akéhokoľvek hodnotenia umeleckého diela a odstupňovania umeleckých hodnôt. Akákoľvek kritika a súd o umeleckom diele vychádza vždy — uvedomele či neuvedomele — z objektívneho chápania typičnosti a tým aj z predpokladu objektívneho kritéria pravdivosti umeleckého diela, čo je vždy vzťah k samej skutočnosti. „Nepravdivosť nemeckého umenia nebola najväčšia vtedy, keď jeho umelci chceli vyjadriť city, ktoré necítili, ale oveľa skôr vtedy, keď chceli vyjadriť city, ktoré cítili — a ktoré sú falošné,“ napísal o piesňových skladbách z konca minulého storočia (v mnohých obmenách rozšírené *Lieder*), ktoré odrážali zväčša sentimentálne city nemeckého malomeštiactva, v románovej kronike začiatku storočia *Ján Krištof*, francúzsky spisovateľ a hudobný vedec Romain Rolland.

Pravdivosť v umení je ďalej vždy *otázkou celku*. Charaktery v umeleckom diele a ich konanie nikdy nezodpovedajú doslova charakterom a konaniu postáv, ktoré sa stali podkladom týchto umeleckých diel. Je to tak nielen v umeleckej beletrii vôbec, ale aj v historických románoch, pokiaľ sú tieto skutočnými umeleckými dielami. Pravda umenia je vyššia ako jednotlivé osebe vzatá empirická skutočnosť prijímaná našimi zmyslami. Skrutkový pohyb muža z Michelangelovho náhrobku Giuliana Medici vo Florencii (*Deň*) nenapodobní ani sebaobratnejší „hadí muž“. Ťzkoprsý pedant, neznalý najhlbších zákonitostí umenia môže veľkmu majstrovi namietnuť, že neštudoval azda dostatočne anatómiu. Tento znalec umenia — alebo presnejšie znalec anatómie a nie umenia — upadá v tomto prípade do podobného omylu ako dobromyseľný čitateľ, ktorý vytýka na autorskej besede spisovateľovi, že jeho postava z románu v skutočnosti nosila iné meno, konala iné činy, než to konkrétne opísal v románe spisovateľ; alebo návštevník výstavy, ktorý vytýka maliarovi, že namaľoval strom, krajinu alebo portrét priateľa, odchyľiac sa od jednotlivých podrobností života. „Umenie nepožaduje, aby jeho výtvory boli uznané za skutočnosť“, vypisuje si z Feuerbachových *Prednások o podstate náboženstva* V. I. Lenin. Takéto zdanlivé „vzdialenie sa skutočnosti, aby sme sa jej priblížili“ (Lenin), je podstatou každého poznania, umenia, rovnako ako opravdivej — a nie pozitivisticko-opisne chápanej — vedy. „Myslenie, keď stúpa od konkrétneho k abstraktnému, nevzdáľuje sa — ak je *správne* — od pravdy, ale sa k nej približuje. Abstrakcia hmoty, prírodného zákona, abstrakcia hodnoty atď., slovom *všetky* vedecké (správne, vážne a nie nezmyselné) abstrakcie odrážajú prírodu hlbšie, vernejšie, úplnejšie,“ napísal vo *Filosofických zošitoch* V. I. Lenin.¹³

Pokračovanie tohto známeho Leninovho výroku — „od živého nazerania k abstraktnému mysleniu a *od neho k praxi* — taká je dialektická cesta poznania *pravdy*, poznania objektívnej reality“ — sa však často v teórii umenia nesprávne vykladalo, čo podnecovalo v praxi mnohé recidívy naturalizmu. Prax, ktorá má v teórii dialektického materializmu charakter objektívneho kritéria poznania, čo znamená, že leží v tomto prípade mimo samého umeleckého zobrazovacieho procesu, stotožnili mnohí „vykladači Lenina“ so samým procesom zobrazovacím a požadovali, aby sa umelec síce abstrahoval od skutočnosti, ale ponechal si to akosi „pre seba“ a v samom procese zobrazovania vrátil sa znovu k empirickej skutočnosti, k jej zmyslovému povrchu, tak ako ho všetci vidíme a vnímame. Keby sa bol napr. Karol Marx držal týchto rád, bol by si študoval zákony kapitalistickej spoločnosti iba pre vlastné potešenie a v *Kapitáli* I by miesto rozboru zákonitostí obratu tovaru a zákona hodnoty opísal, ako chodí pán Smith alebo pani Fuchsová každé ráno nakupovať a ako klesli, alebo stúpili ten ktorý deň na trhu ceny masla. Je síce pravda, že špecifičnosť umenia je v tom, že jeho formy sú „formy samého života“ (Černyševský) no všeobecné zákonitosti poznania platia aj pre umenie, ak toto chce byť opravdivým ľudským poznaním a nielen prostým zmyslovým prepisom skutočnosti.

Umenie postihuje teda skutočnosť najmä svojím celkom (celkovou predstavou o skutočnosti, ideou diela). Celok — na rozdiel od častí, ktoré, ak chceme, môžeme priamo analyzovať a vzťahovať ku skutočnosti, vnímame často iba celkovým dojmom. Po preskúmaní, ohodnotení (prípadne i pred ním) jednotlivých častí románu, sochy, obrazu, symfónie a pod., dostávame v rozličných stupňoch celkovú ideu diela, ktorá je zahrnutá v celkovom dojme. Tento je potom vždy niečo viac ako mechanický súhrn jednotlivých zážitkov (úsudkov), získaných pri rozbere častí celku. Po prečítaní básne, románu, po osvojení si akéhokoľvek umeleckého diela ozrejmi

¹³ V. I. Lenin, *Filosofické sešity*, SNPL, 1953, 140.

sa nám prostredníctvom celku nielen dejovo-sujetová osnova románu, pochopíme nielen význam a zmysel jednotlivých častí, ich kompozičné zdôvodnenie, ale mimo tohto pochopenia vlastného diela a prostredníctvom neho aj plnšieho pochopenia samej skutočnosti — ostane v nás ešte „niečo“, čo má síce vzťah k dielu a ku skutočnosti, pretože je nimi vyvolané, avšak nevyčerpáva sa bezprostredným významom logicko-gnozeologickým. Toto „niečo“ je ten citový vzruch alebo zážitok, ktorý stál v osnove Eluardovej básne *Sloboda* a súvisí s ideou celého diela, je jej subjektívnym ekvivalentom.

Týmto výkladom sme sa znova navrátili k oblasti citového života človeka. A právom. Umenie je nejednou nitkou spojené práve s tou oblasťou ľudského vedomia, ktoré nevyčerpávajú plne všeobecné logické formy nášho vedomia. Nebol to len L. N. Tolstoj, ktorý pokladal umenie za „reč citov“ a kládol za kritérium umeleckosti to, ako vie umelec preniesť svoje pocity na čitateľa, rozochvieť, „nakaziť“ ho nimi. Je totiž nesporné, že dielo, ktoré nerozochvie vnútro konzumenta umeleckého diela, nezaplní ho ušľachtilými citmi, neženie mu do očí slzy alebo nezrýchľuje dych, či nedráždi bránicu do zdravého smiechu, slovom nenadobudne pre vnímateľa diela *subjektívny význam*, nesplní svoje poslanie objektívne, ktoré má práve ako dielo umelecké. Tolstojova definícia umenia je zas neúplná preto, že nehovorí, že dielo môže nadobúdať význam subjektívny iba vtedy, ak má objektívny dosah, t. zn. že je odrazom objektívnych javov a procesov prebiehajúcich v samom živote. Bez tohto niet estetického účinku. Skutočnosť umenia, tvorby a procesu spoločenského obehu diela potvrdzuje neustále dialektickú spätosť subjektu a objektu, človeka a prírody.

Uvedené definície o umení ako o „obraznom myslení“ bolo by preto možné doplniť Tolstojovou definíciou, upozorňujúcou na subjektívny význam umenia. Nie je to však potrebné, pretože plné chápanie umeleckého obrazu zahrnuje všetky tieto faktory. Umelecký obraz, práve tak ako logický pojem a všetky gnozeologické formy nášho vedomia sú subjektívne, pretože sú to formy *nášho* vedomia, formy ľudské. Na druhej strane subjektívny význam môžu tieto formy ľudského vedomia nadobudnúť iba preto, že sa osvedčili v spoločensko-historickej praxi, t. j. že sú schopné odrážať objektívne existujúce vzťahy a procesy. O subjektívnej a objektívnej stránke umeleckého obrazu platí plne to, čo vyhlásil V. I. Lenin o vedeckých pojmoch: „Ľudské pojmy sú subjektívne vo svojej abstraktnosti, ale objektívne v celku, v procese, vo výsledku, v tendencii, v zdroji.“¹⁴ To, čo platí o pojme, platí prirodzene, aj o predstave, aj o jej zvláštnej forme — o typickej predstave ako o gnozeologickej forme umeleckého poznania. Upozornili sme už totiž na to, že typická predstava nie je nikdy ani v prípadoch výtvarného alebo románovo-beletristického poznania iba predstavou čiste vizuálnou. Veď aj psychológia rozoznáva okrem predstáv zrakových predstavy pohybové (kinetické), hmatové, čuchové a pod., ba môžeme hovoriť aj o predstavách hudobných (ako o vyššej kombinácii týchto), podobne ako môžeme hovoriť o predstavách matematických, technických a pod. Naše poňatie typickej predstavy zahrnuje rozličnosť týchto predstáv, zjednocuje priamy gnozeologický aspekt predstavy s jej aspektom subjektívno-citovým.

*

V jednej z učebníc základov estetiky sa na dokázanie intuitívneho a náhodilého charakteru umeleckého poznania uvádza tento prípad: „Zakladateľ francúzskeho romantizmu Eugène Delacroix, keď tvoril roku 1837 svoj znamenitý obraz *Ma-*

¹⁴ Tamže, 174.

rimo Faliero, bol ustavične nespokojný so žltou farbou kniežacieho kabáta. Hľadanie onej farby zabralo mu celé dni a noci bez spánku. Za účelom návštevy Louvru, kde sa chcel Delacroix „poradiť“ so svojimi obľúbenými majstrami — s Rubensom a Paolom Veronese, nasadol do kočiara, ktorý ho tam mal zaviezť. Kočiar bol farby žltej a ako sa tam Delacroix usadil, spozoroval, že žltosť kočiara vytvára v tieni pod korhou zvláštny fialový odtieň žltej farby, práve taký, aký dlhé noci hľadal. Samozrejme, ďalej už s kočiárom nešiel, ale bohato zaplatiac prekvapenému drožkárovi, vrátil sa do ateliéru. Našiel hľadaný výraz.¹⁵

Je vedľajšie, či sa opísaná udalosť skutočne prihodila, či nie. Je však nepopierateľným faktom, že podobné náhody často pomáhajú umelcovi nájsť definitívny hľadaný tvar. Teoretik, ktorý stojí na pôde croceovských teórií intuície, nám však nevysvetlí, ako to, že Delacroixa zaujal práve určitý odtieň žltej farby a všetky ostatné odmietol. Čo vedie ruku alebo zrak umelca, keď si tento vyberá z jednotlivých javov reality práve určité znaky, vlastnosti, vytvárajúc typy „tak, ako včela vytvára med“ (Gorkij), tým, že si berie zo skutočnosti iba jemu vyhovujúce, jej najpodstatnejšie znaky a prejavy? Odpoveď sme si dali už vyššie — je to umelcova predstava, ktorá stojí v zárodku každého diela a je sama výsledkom procesu zovšeobecnenia a výrazom dobového spoločensko-estetického ideálu.

Skutočnosť, že v mysli umelca existuje predstava tohto diela už skôr, ako umelec začne vlastnú prácu na diele, obyčajne sa ignoruje. Ignorujú ju nielen teoretici, ktorí sa snažia vysvetliť umelecké poznanie na základe mystickej intuície, ale, žiaľ, aj teoretici marxistickí, ktorí pokladajú za typizáciu onen výber charakteristických znakov a detailov, ktorý je už v skutočnosti procesom konkretizácie predstavy. Ignorovanie existencie predstavy diela v mysli umelca ešte skôr, než tento pristupuje k priamej práci na diele, znamená tak alebo onak prikyvovať teóriám intuície, mystického pôvodu umelcovho poznania a zahatiť si cestu k plnému vysvetleniu špecifčnosti umenia. Marxove slová z *Kapitálu* poukazom na predstavu ako na ideálny zdroj ľudského konania osvetľujú aj najpodstatnejšiu zákonitosť umeleckej tvorby: „Pavúk robí úkony, ktoré pripomínajú tkáča a včela zahambí stavbou voskových buniek nejedného ľudského staviteľa. Od začiatku mal však aj najhorší staviteľ oproti najlepšej včele tú prednosť, že vystaví bunku najprv v svojej hlave a až potom ju vystaví z vosku. Na konci pracovného procesu sa zjaví výsledok, ktorý bol už na začiatku v predstave robotníka — existoval teda už v myšlienke (ideel).“¹⁶

Томаш Штраус

О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ

Типическое представление — гносеологическая форма художественного обобщения

Заключение

Процесс художественной абстракции действительности отличается от обобщения научного. Не понятие, а представление лежит в основе художественного образа. Из гносеологической характеристики представления вытекает возможность делать такие обобщения действительности, которые при соблюдении чувственной наглядности могут

¹⁵ J. Bartoš, *Umění — Úvod do estetiky*, Praha 1922, 17.

¹⁶ Marx-Engels, *O umění a literatuře*, SVPL, Bratislava 1954, 116.

иметь гносеологическую ценность понятийной абстракции. Процесс общения действительности на этой стадии может подвергаться влиянию как конкретного чувственного опыта человека, так и абстрактного понимания закономерностей действительности. Возможность специфического пути художественного обобщения имеется в собственном факте изображения, который обозначает известный (тенденционный) выбор, распределение и классификацию (оценку) собственных переживаний. Процесс обобщения выступает здесь как следствие, а не как сознательная тенденция. Художник не должен сознавать реальных пределов и досягаемости (общественного характера) изображаемых им явлений. Категория типического (классификация гносеологической ценности художественного образа) — объективна. Она протекает независимо от художника в процессе общественной циркуляции произведения. Такое понятие художественного обобщения позволяет нам объяснить многие сложные явления в истории человеческой культуры (противоречие между мировоззрением и художественным методом). Искусство как особая форма общественного познания использует такие эмоциональные побуждения и соединения, которые стоят на границе понятийного сознания человека (они не фиксированы как понятие). В особом соединении единичного и всеобщего, как и в возможности гносеологического использования особых чувственно-эмоциональных реакций дано разграничение науки и искусства. Оно идет от познаваемого объекта путем обобщения к особой форме и специфическому способу верификации художественного и научного познания.

Tomáš Strauss

THE SPECIFIC TRAIT OF THE ARTISTIC GENERALIZATION

(The typical conception — the gnoseological form of the artistic generalization)

Summary

The process of the artistic abstraction of the reality differs from the artistic generalization. It is not the notion but the idea which stands in the background of an artistic image. From the gnoseological characteristic of the conception results the possibility to perform such a generalization of the reality which would have the gnoseologic value of an abstract notion while preserving the sensual perception. The process of generalizing the reality is in this phase influenced by the man's concrete sensual experience as well as by the abstract comprehension of the lawfulness of reality. The possibility of a specific way of an artistic generalization is given by the very fact of representation which means a certain (purposeful) selection and a classification (appreciation) of personal experiences.

The process of generalizing the reality there appears as a result and not as a conscious tendency. There is no need for the artist to be conscious of the real extent and effect (the social background) of the thing he reveals. The category of the typical (the classification) of the gnoseologic value of the artistic image is objective. It goes on quite independent of the artist in the process of the circulation of the work among society. Such a conception of the artistic generalization helps us to explain many complex phenomena in the history of culture of mankind (the conflict between the world conception and the artistic method). The art as a particular form of sociologic observation makes use of those emotions and connexions which are on the threshold of the human imaginative faculty. (They are not fixed by any conception.) By the special connection of the particular and the general as well as by the possibility of the gnoseological use of specific emotional reactions the limits between science and art are drawn. By a special way of generalization that passes on from the object of perception to a specific form and a specific way of verification of the artistic and scientific observation.