

O MNOHOSTRANNOSTI METÓD ESTETICKÉHO SKÚMANIA

NÁČRT PROGRAMOVÝCH MOŽNOSTÍ SYNTETICKEJ ESTETICKEJ TEÓRIE

V dejinách ľudskej kultúry je to vždy tak. Po obdobiach teoretickej istoty, keď spoločnosť verí bez výhrad v správnosť svojich morálno-ideologických, estetických a filozofických noriem, keď sa v mene týchto noriem dáva do boja so skutočnosťou samou, nasleduje obvykle obdobie vytriezvenia, pochybovačnosta a skepsy voči svätým a nedotknuteľným pravdám včerajška. Rozbíjanie okien ustálenej sústavy myslenia, výtržnícka smelosť vyjavovať najskrytejšie myšlienky, ktoré sme si ešte v nedávnej minulosti neprípúšťali do vlastného vedomia, stáva sa módnym počínom a všeobecnou zvyklosťou. Skeptická pochybovačnosť a nedôvera voči teoretickým súdom je pritom tým väčšia, čím silnejšia — a dodajme aj, ľahkomyseľnejšia — bola predchádzajúca istota. Je zameraná aj voči možnostiam a významu estetiky ako teórie umenia, vedeckej disciplíny, ktorá skúma podstatu, zmysel a objektívne zákonitosti umenia, vlastnosti reality a jej odrazu, ktorý sa vo vnímajúcom subjekte pojí s pocitom krásy.

Táto módna skepsa, ktorá prevláda najmä v kruhoch umeleckých tvorcov, prerazí kde-tu aj na stránky našej tlače. Hlasy nedôvery voči akémukoľvek teoretickému poznaniu v umení dostali publicitu v diskusii o metóde socialistického realizmu, ktorá sa viedla koncom minulého roku na stránkach Literárnych novín. Vo vyhrajenej forme vyjadril takýto názor aj český literárny teoretik J. F. Franěk v polemickej stati, uverejnenej v žurnále Praha—Moskva.¹ Vychádzajúc z niektorých nedostatkov a slabín súčasného stavu vedy o umení, z jej metodologickej neistoty pokúša sa Franěk dokázať, že literárna veda je predovšetkým umením a že snaha o dosiahnutie vedeckého charakteru teórie umenia je už sama osebe rozporná a vedie k škodlivým dôsledkom v kultúrnej praxi (dogmatizmus, povýšenectvo, mentorský tón teórie voči umeleckej praxi a pod.). Nechceme sa tu púšťať do polemiky s ináč podnetným článkom J. F. Franeka. Ide nám o to, že Franěk sa v spomenutej stati dopustil pre dobové myslenie typického omylu, ktorý prevláda vo väčšine úsudkov a úvah o význame a možnostiach teórie umenia, v tom, že stotožnil predpoklady a možnosti vedeckej estetiky a teórie umenia s dočasným a vyvíjajúcim sa systémom živelné vznikajúcich estetických náhľadov, ktoré sú odrazom ideovo-estetických potrieb spoločnosti v tej ktorej etape jej vývinu.

S kritikou eklektického systému všeobecných filozofických poučiek a subjektí-

¹ Pozri Franěk J. F., *O věčnosti, nadstavbě, typičnosti a jiných otázkach umění*, Praha—Moskva 1956/6, 708—727.

vistických estetických súdov, ktorý sa v uplynulých rokoch prezentoval pod názvom teórie socialistického realizmu, nie je správne odmietnuť možnosti marxistickej teórie umenia vôbec, vzdať sa úsilia o vybudovanie estetiky ako vedeckej teórie umenia. Ak dosiaľ takúto teóriu nemáme, ak je naše myslenie ešte stále vo fetišistickom zajatí praxe, súc iba abstraktno-pojmovým vyjadrením tendencií, vnútorných túžob a omylov doby, neznamená to ešte celkovú kapituláciu možnosti teórie vôbec a marxistickej teórie osobitne. Marxistické chápanie spoločenského vývinu, najsyntetickejšie a voči spoločenskému pohybu najimanentnejšie myslenie v dejinách ideológie poskytuje teoretické predpoklady vybudovania v pravom slova zmysle vedeckej (skutočnosti zodpovedajúcej, všestrannej, nedogmatickej, preto čínorodej, na vzťah k praxi zameranej atď.) teórie umenia. Naše poznámky si kladú za cieľ uvažovať o možnostiach a metodologických cestách k výstavbe takejto teórie.

1. Estetické názory ako súčasť nadstavby a spolutvorca umeleckých výbojov. Dočasný a trvalý význam estetických teórií. Vedecká estetika ako syntéza jestvujúcich estetických teórií. Podmienky tejto syntézy

Umenie ako celok, dejiny jeho vývoja vo svojej rôznosti a mnohostrannosti sú súhrnom jednotlivých umeleckých počinov. Ich charakteristickým znakom (podmienkou, aby sa to ktoré dielo zapísalo do kroniky vývoja umenia) je vyzdvihnutie práve určitých možností a stránok umenia, odlišných a nových v porovnaní s predchádzajúcou umeleckou tvorbou. Každý umelecký počín, všetko, čo sa zachovalo v dejinách ľudskej kultúry ako veľké a významné, nie je preto zbavené určitej jednostrannosti. Táto jednostrannosť, ktorou je umelecké dielo, slohový prejav tej ktorej epochy vždy poznačené, je výrazom základnej ideovoestetickej orientácie tvorby určitého autora či epochy a dotýka sa všetkých stránok umenia, od námetu po výber a použitie výrazových prostriedkov. Ak skúmame zákonitosť tohto striedania a postupného vyčerpávania (nekonečných) výrazových možností umenia hlbšie, zistíme, že zdôraznenie práve určitých (špecifických) stránok a možností umenia tým ktorým umelcom alebo epochou nie je náhodné, ale deje sa vždy v závislosti od predchádzajúceho umeleckého poznania. Táto závislosť má formu dialektickej negácie predchádzajúceho poznania.² Marxizmus (analýza spoločensko-historických podmienok v ich vzájomnom

² Podstata a špecifickosť dialektickej vývinovej negácie vystupuje v jadrnej forme najmä vo vývoji moderného umenia. Tvorba fauvistov, povojnový nemecký expresionizmus, cézанизmus v rôznych obmenách, je nielen vedomým odmietnutím impresionistickej estetiky, ale v rovnakej miere aj výrazom závislosti od nej, od tvorby generácie predchádzajúcej. Predpokladom pochopenia novátorstva umeleckej tvorby je znalosť tradícií (predchádzajúceho umeleckého poznania).

³ V. Filkorn (*Metóda vedy*, SAV, Bratislava 1956, 43) definuje fakt ako „odraz javu“, „priesečník subjektu a objektu“: „Fakt, ako je v našom vedomí, je výsledok vonkajšej reality spojený s jej spracovaním týmito postojmi (ide o postoje, označované autorom ako osobné, dobové, svetonázorové a pod. — T. Š.) alebo presnejšie, fakt je odraz, zrkadlenie reality pomocou týchto postojov. Tieto postoje či implicitne či explicitne danosť aj interpretujú. To znamená, že fakt sa v našom vedomí pripína na nejakú koncepciu, ktorá ho prečnieva.“ Pravda, takéto stanovisko, zdôrazňujúce aposteriornosť poznania, relativnosť faktov, interpretovaných v sústave poznania, ich podmienenosť sústavou, dovedené vo filozofickom myslení do krajnosti v idealistickom systéme E. Le Roya alebo H. Bergsona, treba doplniť hľadiskom, zdôrazňujúcim relatívnu samostatnosť faktov a ich význam voči apriórnemu východisku autora. V umení je tento jav „samovývoja postáv“, spojovaný s kontravíziou svetonázorového východiska s objektívnym dosahom zobrazenej skutočnosti napr. u H. Balzaca, Ch. Dickensa alebo L. N. Tolstého, považovaný za charakteristickú črtu tzv. realistickej metódy umeleckej tvorby.

zrefazení a konštatovanie z nich vyplývajúcich ideovo-estetických potrieb spoločnosti) dáva možnosť pochopiť všeobecné a konkrétne príčiny práve určitého smeru nevyhnutnosti negácie predchádzajúceho poznania, čo nedokázal filozofický imanentizmus, ktorý nevyhnutnosť dialektickej negácie síce konštatoval ako vnútornú zákonitosť umeleckého vývinu, ale nepochopil príčiny tejto nevyhnutnosti, hybné sily vývoja umenia.

Umelecký vývin, proces dialektickej negácie vytvorených už umeleckých hodnôt sa deje vždy viac alebo menej uvedomele. Stupeň spoločenského uvedomenia si charakteru umeleckej tvorby súčasnosti je rôzny podľa predpokladov teoretickej vyspelosti spoločnosti — umeleckých tvorcov, kritikov a teoretikov. Prejavuje sa v individuálnych vyznaniach a programoch umelcov (denníky, zápisníky, rôzne manifesty, state o vlastnej a o umeleckej tvorbe vôbec, všeobecné estetické úvahy), v kritickej publicistike, kultúrnej politike, ako aj teoretických úvahách o umení. Vymenované oblasti ovplyvňujúce a ovplyvnené vždy špecifickým charakterom umeleckej tvorby tej ktorej epochy vytvárajú vo svojom súhrne umelecké názory spoločnosti. Majú nadstavbový charakter. Skutočnosť, že umelecké názory spoločnosti sú vždy vyjadrením vôle vládnúcich tried v oblasti umenia, však nijako nevyklúčuje možnosť gnozeologicky čínorodého pôsobenia týchto názorov na umeleckú tvorbu. Nemožno stavať preto do protikladu esteticko-teoretické názory spoločnosti s objektívnou umeleckého poznania. Popierali by sme tým objektívnu historicko-ekonomickú nevyhnutnosť existencie tried a s nimi spojený pokrok materiálny i kultúrny.

Moderná — v prvom rade dialekticko-materialistická — teória poznania priniesla mnoho argumentov, že odraz skutočnosti vo vedomí individua nie je v nijakých prípadoch „bezprostredným“ odrazom, ktorý by bol zbavený akýchkoľvek sprostredkujúcich činiteľov. Poznanie — i v jeho najzákladnejších momentoch, ako je pozorovanie za účelom vedeckého či umeleckého vyjadrenia skutočnosti — sa deje vždy v rámci určitej sústavy, ktorej základné pojmy a kategórie preberáme viac-menej v hotovej forme.³ Z objektívnej reality vyberáme vo vede aj v umení vždy len tie fakty (námety pre sujetové spracovanie), ktoré nás v určitom zmysle zaujímajú, t. j. tie, ktoré nám vyhovujú, ktoré podopierajú naše metodologické predpoklady, s ktorými sme ku skutočnosti pôvodne pristupovali. V umení sú tieto metodologické predpoklady zahrnuté v slohovom čítaní spoločnosti. Prejavuje sa nielen v tzv. klasických slohových obdobiach — gotika, renesancia, baroko a pod. — ale pri každom akte umeleckého poznania, ktoré siaha od výberu námetu po jeho výrazové spracovanie. Toto slohové čítanie, s ktorým pristupuje umelec ku skutočnosti, je determinované teoreticko-praktickou predstavou o zmysle a úlohe umenia, etickými a estetickými ideálmi spoločnosti.

Estetické názory spoločnosti⁴ majú vzhľadom na umeleckú tvorbu dvojakú úlohu — buď napomáhajú vývin umenia, dávajúc mu nové podnety a impulzy, alebo hamujú tento vývoj vtedy, ak sa premenia v dogmatický systém, odvodený už z existujúcich, spoločnosťou uznávaných umeleckých diel. Takýto systém konzervuje umenie staré, nechápe a odsudzuje nové umelecké výboje. Vývin umenia a v širšom zmysle spoločenský vývoj vôbec si v takýchto prípadoch vyžaduje vznik nových estetických teórií, ktoré by rozmetali starý dogmatický systém. Aj keď je tento

³ Termín „estetické názory spoločnosti“ používame v užšom zmysle, iba vzhľadom na umenie. Estetické názory a estetické vedomie spoločnosti, na rozdiel od názorov umeleckých, ktoré tu máme predovšetkým na mysli, sú podmienené nielen spoločensko-ideologicky, ale aj stupňom technického rozvoja výrobných síl, spôsobom formovania výrobkov v pracovnom procese, celkovým životným slohom spoločnosti.

proces vzniku nových estetických teórií spoločensky podmienený, predsa sa pre-sadzuje v rôznych dobách a v rôznych krajinách nerovnomerne, cez osobnostnú autoritu jednotlivých kritikov a teoretikov, pričom stupeň, v akom títo spĺňajú objektívne potreby spoločnosti, je daný okrem všeobecných predpokladov logicko-teoretického poznania najmä revolučným zmyslom pre nové v umení a v spoločnosti. Spomeňme v tomto zmysle podiel, ktorý vo vývine novodobého umenia malo kritické dielo Diderota a Lessinga, ruských revolučných demokratov, Taina, Guyaua a Baudelaira vo vývoji svetového umenia; poetika štúrovcov, hlasistická kritika, dielo Ot. Hostinského alebo Zd. Nejedlého u nás.

Estetické teórie sa vyvíjajú zhodne s vývinom umenia samého. V niektorých obdobiach umelecký vývin predstihujú a anticipujú, v iných zas za ním zaostávajú. Pre skúmanie nášho problému je najpodstatnejší fakt nárazového jednostranného vývinu estetickej teórie. Ak ktorékoľvek umelecké dielo vzniká v negácii (jednostrannej — zdôrazňujúcej vždy určitú, predtým nepostrehnutú stránku možnosti umenia) doterajšieho umeleckého poznania, nesie tento charakter jednostrannosti aj teória, ktorá je výrazom potrieb rozvoja umenia, spolubojovníkom pri vzniku nových umeleckých diel. Zdôrazňuje vždy to, na čo sa v minulosti zabúdalo a zárodoky čoho kvasia v nových umeleckých dielach. Je polemická, nespravodlivá a nechápavá voči jestvujúcim teoreticko-estetickým systémom, pretože ináč by nesplnila svoju objektívnu úlohu vyčistenia poľa, teoretickej prípravy nových umeleckých výbojov.

Jednostranné sú samé umelecké prúdy a z nich vyplývajúca estetika tvorby, zdôraznenie svetelnej štruktúry javov, zákon farebnej divízie, delený rukopis u generácie impresionistov; výstavba tvaru farbou a nové, dekoratívne poňatie priestoru u ich nasledovníkov; výrazná typizujúca skratka ako prejav emotívneho poňatia umenia, napr. u nemeckých expresionistov; tvarová abstrakcia a nové riešenie obrazového priestoru v kubizme; fantazijná skladba surrealistov; hľadanie samostatných výrazových možností prvkov formy v umení abstraktnom a pod. — aby sme schematicky spomenuli len najzávažnejšie prúdy umeleckého vývoja posledného polstoročia. Obdobne jednostranné a neúplné sú aj všetky teoreticko-estetické koncepcie umenia, v minulosti počnúc Aristotelovou definíciou umenia ako napodobnenia k poňatiám novodobým — krása ako vzťah jednotlivých častí, prvkov formy (klasicizmus); krása ako porušenie tohto vzťahu (romantizmus); umenie ako hra ľudských zmyslov — schillerovsko-kantovské poňatie, biologický charakter tej istej koncepcie v interpretácii Spencera, Granta Allana alebo A. Comta (umenie ako ventil nadbytočných síl človeka a spoločnosti, energie, ktorá by ináč hrozila explóziou). Umenie ako prejav skrytých síl národa a ľudu v romantickej estetike (Herder) a v jednotlivých národných poetikách (štúrovci, v zložitejšej forme napr. u J. Ruskina a pod.). Umenie ako vcítenie („Einfühlung“) a ako symbol v nemeckej teórii od Th. Vischera po Worringera. Román ako experimentálne hľadanie fyziologického determinizmu človeka (E. Zola), menej extrémne poňatie tejto koncepcie u teoretikov francúzskej sociologickej školy, N. G. Černyševského a pod. Umenie ako reč citov (L. N. Tolstoj), ako intuícia, prejav tých bytostných síl, ktoré sa neuplatňujú v pojmovovo-logickom poznaní (teoretici nemeckého romantizmu Croce, Bergson, mysticko-náboženská línia tejto koncepcie u H. Bremonda) a pod. Ilustratívna funkcia umenia, jeho podriadenie pojmovému poznaniu u G. W. Hegla, A. Comta alebo v schematických koncepciách umenia socialistického realizmu. Zdôraznenie sociálnej podmienenosti sociálnej funkcie umenia v estetickej teórii prekopníkov marxistickej estetiky (Lafargue, Mehring, Plechanov). Umenie ako funkcia formy alebo ako postup v teórii ruských formalistov atď. atď.

Čo je spoločným znakom väčšiny týchto — náhodne vymenovaných a vo svojom výpočte i charakteristike neúplných — koncepcií umenia? Zdôraznenie určitej stránky všestranných prejavov a možností umenia, zvýraznenie jednej z jeho funkcií, vyzdvihnutie nového metodologického prístupu k javom umenia. Aj keď uvedené teoretické koncepcie nie sú čo do svojej gnozeologickej hodnoty rovnako pravdivé a v prípade niektorých je ich nesprávnosť a dobová ideologická podmienenosť zjavná, predsa každá z nich obsahuje vo väčšej či v menšej miere určité racionálne jadro, zdôrazňujúce predtým nepovšimnutú stránku javu. Čo však musíme na všetkých doterajších teoreticko-estetických koncepciách kritizovať, je ich metodologická jednostrannosť, ignorovanie výsledkov doterajšieho poznania, nepochopenie nielen ich historickej, ale aj teoreticko-logickej objektivity. Tieto črty sú spoločné všetkým predmarxistickým ideológiám. Iba dialektická metóda umožňuje do seba vstrebať všetky výdobytky teoretického myslenia minulosti tak, že historické (teoretické poznanie v minulosti) prestáva byť historickým a stáva sa v *pretvorenej forme* teoreticko-logickým, súčasťou aktuálneho systému. Estetika ako vedecká disciplína sa takto javí ako vyšší výsledok svojich vlastných dejín. Každý estetický systém, pokus o nový výklad a nový metodologický prístup k javom umenia prispel — trebárs aj v negatívnom zmysle — rozšíreniu dnešného pohľadu na umenie, k obohateniu vedeckej metodológie estetiky.

Dialektika však nie je eklektika. Dnešná vedecká syntetická estetika nemôže vznikať jednoduchým registrovaním a zlúčením všetkých teoretických prúdov a metodologických pokusov v dejinách estetiky. Nemôže byť jednoduchým výsledkom svojich vlastných dejín tak, že by jednotlivé tvrdenia, teoretické systémy a metodologické pokusy existovali v novom celku jednoducho a eklekticky vedľa seba a celok by takto bol iba mechanický súhrn svojich vlastných častí (teoretického poznania minulosti). Marxove zjednotenie logickej a historickej metódy, dialektické poňatie každého predmetu a javu ako výsledku svojich vlastných dejín sa neuskutočňuje v takejto zjednodušenej forme. Celok — teoretický systém dneška — musí byť novým celkom, vnútorne jednotným, teoreticko-logicky nerozporným, celkom, v ktorom by každá jednotlivá časť dostala svoj nový zmysel a oprávnenie. Aby sme k budovaniu takéhoto systému mohli prikrôčiť, musí sa estetické myslenie vyporiadať predovšetkým so svojimi vlastnými dejinami. Musí chápať každý jav v jeho relatívnej dobovej podmienenosti, čo je podmienka pochopenia nielen jeho historickej hodnoty, ale aj hodnoty gnozeologickej a aktuálnej, možnosti jeho začlenenia do teoreticko-logického systému dneška.

V súvislosti s hodnotením relatívnosti každého stupňa dejín estetického poznania, s kritikou jednostrannosti a dogmatickej ukončenosti, ktorou sa vyznačovala väčšina estetických teórií minulosti, treba zdôrazniť nevyhnutnosť rozdielneho hodnotenia jednostrannosti a etapovitosti poznania umeleckého a odraz tohto vývinu v teoretickom myslení. Umelecké dielo môže zachytiť len určitý výsek skutočnosti, zdôrazňujúci vždy isté — predtým nepovšimnuté — možnosti umeleckého zobrazenia (od výberu novej tematiky po odkrytie novej funkčnej nosnosti niektorých z výrazových prostriedkov). Požadovať od umeleckého diela vždy a za všetkých okolností harmonickú jednotu všetkých stránok a výrazových prostriedkov umenia znamená potláčať možnosti experimentu, nového zváženia výrazových možností umenia, ich pokroku a tým aj možnosť novej, vyššej harmonickej syntézy jednotlivých stránok umenia, než to bolo v predchádzajúcej jednote. Vieme, že vedľa obdobia klasickej jednoty a vyváženosti umeleckého výrazu existujú obdobia, keď sa táto klasická

jednota pripravuje, keď sa rozbieha stará harmónia a hľadá nová nosnosť umeleckej formy.

Je zásluhou tvorby predstaviteľov tzv. moderného umenia, že postrehli a zdôraznili nové výrazové možnosti jednotlivých prvkov formy (vo výtvarnom umení — farby, svetla, modelujúca línia, nové riešenie obrazového priestoru a pod.). Zameriavajúc svoje úsilie vždy len k vyriešeniu a zdôrazneniu určitých z možností týchto prvkov, odkryli nové možnosti umeleckého výrazu vôbec a rozšírili tým sféru estetického poznania reality. Horšie je však, ak sa z tejto jednostrannosti — odpustiteľnej a nevyhnutnej v prípade hodnotenia možností jedného autora alebo jednotlivého diela — spravil „článok viery“ a táto jednostrannosť bola povýšená na estetický predpis a zaväzujúcu normu. Bolo — podľa názoru autora — zásluhou našej teórie a kritiky uplynulých rokov, že bojovala proti jednostranným teoretickým koncepciám modernizmu v rade rôznych „izmov“ a proti dôsledkom týchto teórií v umeleckej praxi, proti manieristickej formalistickej nápodobe tvorby veľkých majstrov moderného umenia. Nesprávne však bolo, že sa s kritikou jednostranných teórií umenia odmietala aj tvorba umelcov, ktorých diela novodobé koncepcie umenia, rôznorodé umelecké smery nielenže podmieňovali, ale ktorí svojou tvorbou, každým svojím dielom zároveň tieto smery, vlastný estetický program aj prekračovali a prekonávali. S kritikou impresionizmu ako estetického teórie neodmietame dielo Moneta, Degasa, Sisleyho, Slavička či G. Mallého; s kritikou surrealizmu väčšiu časť poézie Nezvala, Eluarda, Tzaru; s odmietnutím kubizmu dielo Picassa, Braqua a pod.

Jednostrannosť je javovou formou vývinu umenia. Je ňou poznačená aj dobová kritika a estetické teórie minulosti, vyzdvihujúce vždy len určitú stránku výrazových možností a funkcií umenia. Z hľadiska vedeckej estetiky, syntetickej dialektickej teórie umenia je jednostrannosť teoretických súdov, nerešpektovanie všetkých stránok všestrannej funkcie a možnosti umenia v ich organickej totalite neodpustiteľná. Je koreňom dogmatizmu, najväčším vnútorným nepriateľom teoretického poznania vôbec. V. I. Lenin označil jednostrannosť v teórii za základný gnozeologický koreň idealizmu. „Filozofický idealizmus je nezmyslom iba z hľadiska materializmu hrubého, prostého, metafyzického. Naopak, z hľadiska dialektického materializmu je filozofický idealizmus jednostranne zveličené rozvinutie (nafúknutie) jednej črty stránky, hranice poznania do absolútna...“⁵

2. *Predmet a metóda estetiky ako teórie umenia. Špecifickosť umenia. Predmet umenia. Typizácia. Forma. Proces pôsobenia umel. diela. Účinnosť a obmedzenosť jednotlivých metód estetického výskumu. Príčiny ich striedania*

Aby vedecká estetická teória mohla splniť svoje poslanie vzhľadom na estetické myslenie minulosti, aby sa mohla stať vyšším stupňom svojich vlastných dejín, musí si ujasniť svoje metodologické východisko, vymedziť predmet svojho skúmania. Aj keď je vymedzenie predmetu a metódy určitej vedeckej disciplíny závislé od daného stupňa vývoja dotýčnej disciplíny, od určitých nazhromaždených poznatkov a skúseností a ich spracovania, predsa je možné a potrebné skúmať otázku predmetu a ktorom vednom odbore.

⁵ Lenin V. I., *Filozofické sešity*, SNPL, Praha 1953, 223.

⁶ Pozri Filkorn V., *Metóda vedy*, SAV, Bratislava 1956, 9 a n. „Metóda je mechanizmus, zákon tvorenia vedeckého systému, ktorým sa postihuje zákonitosť skúmanej oblasti. Vedecká metóda sa teda definuje systémom; metóda je to, čím sa dopracujeme k systému, je teda dynamický korelát systému, jestvujúci v subjekte, ktorý odráža objektívne skutočnosť“ (str. 41).

metódy samostatne. Odpoveď na ňu predurčuje charakter a zamierenie práce v tom

Metódu vedy možno vymedziť iba v súvislosti s predmetom vedeckého skúmania. Metóda je určená predmetom, odráža predmet, je časťou pojmu o predmete.⁶ Predmet estetiky považujeme za účelné vymedziť v súčasnosti iba umením. Sme si pritom vedomí, že oblasť estetična, „tvorby podľa zákonov krásy“ a estetika v tradičnom zmysle ako vedecká disciplína, skúmajúca zákonitosti tejto tvorby, objektívne javy a ich odraz, ktorý vyvoláva vo vnímajúcom subjekte pocit krásy, je širšia ako samo umenie. Nakoľko však umelecká tvorba zhrňuje najkoncentrovanejšie zákonitosti celej oblasti prejavov „estetična“ a najmä nakoľko už k zložitým javom umenia máme aký-taký teoreticko-metodologický prístup, kým o sfére estetična mimoumeleckého nám chýba základné objektívne poňatie, fakty výskumu, ktoré by ukazovali aspoň približne na zákonitosti tejto oblasti, ako aj rozpracovaná metodika odkrývania a spracovania týchto faktov, považujeme za neúnosné vymedzovať — z dôvodov pracovných — predmet estetického skúmania nad dané možnosti. Nevylučuje to pritom možnosť postupného rozširovania predmetu estetického výskumu.⁷

Vymedzili sme si predmet estetiky (zdôrazňujeme znovu, že len pomocne) umením. Ako však čo najprimeranejšie vystihnúť podstatu a zmysel umenia tak, aby naša definícia vyjadřila podľa možnosti všetky podstatné stránky funkcie umenia? Vo všeobecných filozofických prácach uplynulých rokov o umení, ako aj v špecifických estetických štúdiách, ako sú práce A. Soboleva, Nedošivina, Astachova, Timofejeva, Kalošina a pod., nájdeme pri rozbere problémov podstaty a špecifikosti umenia poväčšine odkaz na Belinského slová o tom, že veda dokazuje a umenie ukazuje, že umenie — na rozdiel od vedy, ktorá je charakterizovaná ako myslenie v pojmoch — je „myslenie v obrazoch“. „Obrazné myslenie“ sa pritom chápe predovšetkým ako „obrazné vyjadrenie“ poznania, zhodného s vedecko-pojmovým a ideologickým myslením. Okrem niektorých sovietskych teoretikov zastáva takéto hľadisko dodnes napr. bulharský estetik a filozof Todor Pavlov⁸ a niektorí iní marxistickí teoretici umenia.

Táto koncepcia, ktorá vymedzuje umelcovi úlohu remeselníka — úspešnejšie alebo menej úspešne — realizujúceho dané už poznanie do „konkrétnych“ umeleckých obrazov, koncepcia, ktorá tvorí teoreticky podklad schematizmu v umení, mala svojich zástancov — prirodzene — aj u nás. Logicky ju doviedol ad absurdum Zd. Nováček v kategorickom tvrdení, že „kvalita umeleckého poznania a zobrazovania je priamo úmerná hodnote svetonázoru“.⁹ Pri takomto ponímaní vzťahu vedy, ideologického myslenia a umenia sa už stráca nielen relatívna samostatnosť umeleckého poznania, ale aj špecifickosť formy, vyjadrovacích prostriedkov toho ktorého odvetvia umenia. Pritom zvládnutie remeselných požiadaviek umeleckej tvorby ešte zďaleka nespraví z nikoho umelca.

Proti tejto teoretickej koncepcii sa ozvali v poslednom období predovšetkým umelci (G. Nikolajevova, I. Erenburg, O. Bergolcová, M. Isakovskij, I. R. Becher, u nás D. Tatarka a iní). Zo sovietskych teoretikov umenia najrozhodnejšie vystúpil

⁷ V sovietskej estetike prevláda uvedené hľadisko, aj keď sa ozývajú ojedinelé hlasy, volajúce po rozšírení predmetu estetiky. (Pozri záznam diskusie O predmete estetiky v 3. čísle minuloročného ročníka časopisu Voprosy filosofii). Autori zborníka *Otázky marxisticko-leninskkej estetiky* (Gosizdatpolit, Moskva 1956), hlavný redaktor P. S. Trofimov, ostro odmietajú rozdeľovanie estetiky ako vedy o krásne a všeobecnej teórii umenia.

⁸ Pozri okrem viacerých miest jeho *Základných otázok estetiky* poslednú štúdiu T. Pavlova *O stranickosti literatúry a umenia vôbec*; formulovanie špecifikosti umeleckej tvorby v *Tvorbe* 6, 1957, 5.

⁹ Nováček Zd., *Úvod do estetiky hudby*, SAV, Bratislava 1952, 14.

proti tejto koncepcii A. A. Burov. V polemickom článku¹⁰ označil doterajšie teoretické východisko estetického skúmania umenia za pozostatok idealistickej metodológie I. Kanta. Špecifickosť umeleckého poznania je vraj v takýchto koncepciách rovnako ako u Kanta redukovaná na špecifickosť formy. Sám proti tomu zdôrazňuje špecifickosť obsahu umenia, ktorá — podľa neho — vyplýva z toho, že „špecifickým predmetom umenia je ľudský život, presnejšie — spoločenský človek v živej jednote spoločenského a osobného, v tej jednote, ktorá mu je vlastná objektívnou ľudskou podstatou“.¹¹

Napriek nepopierateľnému pokroku v jemnejšom vymedzení a v rešpektovaní špecifickej podstaty umenia, ktorý je v poslednom období badateľný vo všetkých odvetviach estetického skúmania, nie je doterajší stav teoretického objasnenia všeobecnej a špecifickej podstaty umenia ešte uspokojivý. Domnievame sa, že príčinou toho je aj nedostačujúci register pojmov, ktorý sa používa na teoretickú analýzu špecifickosti umeleckého poznania. Svojou dialektickou dvojpólovosťou majú gnozeologicko-logické kategórie obsahu a formy, ktoré sa používajú prevažne na skúmanie a vyjadrenie špecifických javov a vzťahov umenia, obmedzený dosah. Nehoda sa na vystihnúť celej zložitosti a mnohostrannosti špecifických javov umenia. V. I. Lenin prijal a rozviedol Heglovu myšlienku,¹² že každý proces odrazu zahrňuje v sebe okrem výslednej formy, v ktorej je poznanie objektívizované, proces odrazu a objektívnu realitu ako predmet a východisko poznania. Túto Leninovu myšlienku o troch členoch procesu poznania treba ešte pre potreby estetickej kategorizácie doplniť poukazom na špecifickosť procesu, v ktorom sa uplatňuje (realizuje) umelecké dielo. Kým vedecký pojem — zákon, kategória a pod. — je relatívne nezávislý od procesu svojej spoločenskej realizácie, overuje a ustáľuje sa hodnotou umeleckého obrazu, fakt typickosti a tým aj objektívneho dosahu umeleckého diela až v procese pôsobenia diela v spoločnosti. Teoretik umenia, literárny a umelecký kritik si musí preto nevyhnutne všimnúť aj fakty spoločenského kolobehu umeleckého diela. Po doplnení týmto hľadiskom sa rozčleňuje všeobecná estetická problematika, ako aj skúmanie špecifickosti ktoréhokoľvek jednotlivého aktu umeleckého odrazu¹³ schematicky do štyroch oblastí:

¹⁰ „Estetika musí byť predovšetkým estetikou“ v Literaturnoj gazete, 4. 8. 1956.

¹¹ Burov A. A., *Estetická podstata umenia*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1957, 132.

¹² Lenin V. I., *Filosofické sešity*, SNPL, Praha 1953, 150, 167.

¹³ Myšlienka o členitej podmienenosti odrazu skutočnosti je podnetná nielen pre pochopenie špecifickosti umenia ako celku a pre metodológiu všeobecnej estetiky a teórie umenia, ale aj pre umeleckú históriu a kritiku. V teórii dejín umenia a kritiky prebehli časté boje o to, z čoho má vychádzať kritik (historik) pri hodnotení umeleckého diela — či z osobnosti a osudov autora (romantická literárna história), či zo spoločenskej podmienosti diela (sociologické školy najrôznejšieho druhu), či z umeleckého diela ako faktu, nezávislého od ostatných členov (formalistické školy v teórii umenia, ktorých program vyjadril už Wölfflin v požiadavke Kunstgeschichte ohne Namen). Väčšina umelecko-historických škôl a kritických smerov vychádzala jednostranne iba z niektorej zo stránok umeleckého odrazu. Vedecké dejiny umenia a moderná marxistická kritika speje k nevyhnutnej syntéze viacerých metodologických východísk, podobne ako k nej smeruje aj všeobecná teória umenia a estetiky.

¹⁴ Burovova koncepcia špecifickosti predmetu umenia ako základného článku špecifickosti umenia vôbec vyvolala práve svojim extrémistickým a mnohoznačným formulovaním veľa kritických pripomienok. Najdôslednejšie proti tejto koncepcii ako celku vystúpil sovietsky filozof K. S. Davletov (pozri Voprosy filosofii 5, 1957) a český estetik Jaroslav Volek (sborník *Otázky teorie poznání*, SNPL 1957, 263—359).

Nemožno veľku nesúhlasiť s hlavnými argumentami kritikov Burova, vytykajúcimi mu nedostatočné rozlíšenie predmetu, procesu i výsledku poznania, redukcia — v poslednej inštancii — predmetu umeleckého poznania na subjekt, zmiešanie subjektu a gnozeologic-

1. Predmet umeleckého poznania.
(Špecifický objekt skúmania.)
2. Proces umeleckého odrazu skutočnosti.
(Typizácia ako proces vzniku umeleckého diela na rozdiel od vedeckých logicko-gnozeologických postupov.)
3. Forma, v ktorej je poznanie zavŕšené.
(Umelecký obraz na rozdiel od pojmu, zákona, kategórie a iných foriem poznania vedeckého.)
4. Proces spoločenského pôsobenia diela.

Našou úlohou nie je v tomto článku rozoberať problematiku týchto špecifických oblastí teórie umenia. Ide nám iba o stručnú charakteristiku skúmaných oblastí, aby sme v jej rámci (rôzne sféry skúmania) mohli exaktnejšie doložiť myšlienku nevyhnutnosti použitia rôznych metód estetického výskumu, vyslovenú doteraz len hypoteticky a nekonkrétne. Súhrnná charakteristika estetikej problematiky nás zaujíma iba vzhľadom na možnosti a cesty jej skúmania. Je napokon zrejmé, že sa pri takomto prístupe nemôžeme vyhnúť veľkej schematizácii a zjednodušovaniu daných problémov.

1. *Predmet umeleckého poznania.* Pre každého materialistu je objekt poznania daný objektívnou realitou. No tak, ako má každá vedecká disciplína svoj špecifický objekt skúmania, nie je nelogické predpokladať — ak je umenie poznaním, čo je základné východisko doterajšej dialektikomaterialistickej teórie umenia — že takýto špecifický predmet má aj umenie. Ináč — aj za predpokladu špecificky obraznej formy a svojbytného procesu poznania — by toto poznanie bolo samoúčelnou činnosťou, ktoré nemajúc vnútorný imanentný zmysel, by sa v každom okamihu nahradzovalo hodnotnejším poznaním vedecko-pojmovým. Citovali sme už názor sovietskeho teoretika umenia A. A. Burova, naväzujúci na Gorkého poňatie literatúry ako vedy o človeku. Pravda, v tomto vymedzení špecifického predmetu (obsahu) umenia zostáva ešte veľa nedopovedaného a nejasného.¹⁴

Špecifický predmet umenia treba vymedziť nielen vo vzťahu k ostatným marxistickým spoločenským vedám, ktoré tiež skúmajú človeka ako „súhrn sociálnych vzťahov“ (K. Marx), ale konkretizovať aj vzhľadom na špecifický objekt jednotlivých odvetví umenia. Takýto výskum musí vychádzať z analýzy možnosti a špecifického objektu.

Hlavný nedostatok, metodologickú príčinu týchto omylov vidíme v izolovanom riešení otázky špecifickosti predmetu umeleckého poznania. V správnej snahe — domnievame sa totiž, aj napriek spomenutým výhradám, že Burov má, a to aj voči svojim kritikom pravdu v celkovej koncepcii problematiky — poukázat na špecifickosť predmetu umeleckého poznania, Burov nadsadzuje, redukuje celú problematiku špecifickosti umenia na otázku špecifickosti predmetu poznania. Nedocenený je nielen dosah a svojbytnosť vlastného procesu poznania a problematika špecifickosti formy (foriem) umeleckého poznania, ale na otázku špecifického predmetu umeleckého poznania je dokonca redukovaná aj taká zložitá a mnohostranná estetická problematika, ako je otázka krásna v umení a mimo umenia.

Podobnej jednostrannosti, aj keď v inej rovine sa — podľa nášho názoru — dopúšťa v spomenutej štúdii aj J. Volek. V polarite pojmov subjektu a objektu, výrazu a zobrazenia, nemožno postihnúť a systematizovať celú problematiku špecifickosti umenia. Neúspech akéhokoľvek izolovaného kladenia a riešenia estetikej problematiky nás znova presvedča o potrebe rôznostranného metodologického prístupu k otázke špecifickosti umenia, o možnosti — a potrebe — riešenia otázky špecifickosti vo viacerých teoretických rovinách. Iba v ich organickej dialektickej syntéze možno aspoň približne postihnúť oblasť špecifickosti umenia veľku. Je pravdepodobné, že doterajšia nami načrtnutá kategorizácia problematiky pomocou štyroch oblastí procesu odrazu sa v priebehu ďalšieho poznania ukáže ako nevyhovujúca a že ju bude potrebné v budúcnosti ešte ďalej rozšíriť.

kosti formy umeleckého diela, z poznania jej zákonitostí vcelku, ako aj v jednotlivých umeniach tak, ako sa tieto zákonitosti vykryštalizovali v priebehu historického vývinu umenia. Skúmanie špecifickosti predmetu umenia nie je preto len záležitosťou filozofického domýšľania niektorých téz marxistickej teórie odrazu a estetiky, ale aj záležitosťou historického výskumu.

Umenie menilo svoje formy v závislosti od rozličnosti úloh, ktoré sa literatúre a umeniu v rozdielnych štádiách vývinu spoločnosti dávali. Aj keď sa všeobecná teória umenia buduje predovšetkým na všeobecných zákonitostiach umeleckého vývinu, na tom, čo pretrváva a čo je spoločné umeniu všetkých výrazov a vekov, aj všeobecné možno pochopiť jedine po poznaní a odčítaní všetkých príčin bezprostredne vyvolávajúcich a ovplyvňujúcich jednotlivé javy umenia. Živosť a názornosť prapôvodného umenia, hodnotená raz ako naturalizmus, realizmus, subjektivizmus či neobyčajná výrazovosť (aktuálny estetický program si hľadá vždy v minulosti svojich rodičov alebo aspoň starších príbuzných) je nepochopiteľná bez poznania loveckého spôsobu života našich prarodičov, ich kultových obyčajov, reálnych a mytologických potrieb.

Hoci je dnes zbytočné dokazovať, že účelom umeleckej reprodukcie skutočnosti nie je vytvoriť zdanie samej skutočnosti, že človek na obraze je niečo viac (i menej) ako reálny človek, ktorý slúžil umelcovi ako model, predsa je toto poznanie už poznanie novodobé, zavrňujúce veľký úsek umeleckého a estetického vývinu. Bájky a povesti o Myronovej krave, ktorá priťahovala muchy, býkov a zlodejov; o Raffaelovom portréte pápeža, ktorému sa klaňali súčasníci v domnení, že zdravia samého pápeža; alebo o „umeleckej“ súťaži dvoch maliarov, z ktorých prvý namaľoval hrozno „tak pravdivo“, že pritiahol vtákov s chuťou ho zobrať; druhý zas namaľoval na hrozno záves tak prirodzene, že tým oklamal nielen vtákov, ale aj svojho protivníka, ktorý chcel záves odhrnúť, nie sú iba tradičnými povestami udržiavajúcimi sa anekdoticky podobne ako všetky báje a povesti. Sú výrazom určitého estetického ideálu, programu, ktorý v určitých epochách ovplyvňoval umeleckú tvorbu. Nikto iný ako veľký predstaviteľ stredoeurópskej renesancie Albrecht Dürer vymedzil napr. umeniu úlohu „sprístupňovať Kristovo utrpenie a zachovávať podobu človeka po smrti“. (Pozri Karol Hetteš, *Dürer*, Tvar, Bratislava 1953.) Je síce pravda — venovali sme už variáciám na túto tému dosť priestoru i energie, aby sme dokázali, že umelec spravidla prekračuje svoj obmedzený estetický program (porovnaj s uvedeným citátom napr. Dürerov cyklus „Apokalypsa“), no nemožno ho zase ignorovať úplne, a to nielen historicky, ale aj teoreticko-logicky. Každý teoretický problém — nevynímajúc tak ani otázku špecifickosti predmetu umeleckého poznania — musí sa preto skúmať aj ako problém historický.

Filozoficko-historické skúmanie, ktoré je jedinou cestou odkrytia špecifickosti predmetu umenia, musí si v každej etape poznania, pri formulovaní akýchkoľvek teoretických záverov skúmania klásť vždy otázku gnozeologickej podmienenosti estetického myslenia, t. j. uviesť domnovať si vlastné myslenie ako objektívny fakt a oddeľovať tak dočasné a dobove podmienené javy a ich teoretický odraz od pretrvávajúceho a všeobecného, aby závery teoretického skúmania postihovali skutočne všeobecný pohyb vývinu umenia a jeho podstatné (všeobecné) tendencie a neboli iba vyjadrením úzko dobových aktuálnych interesov, estetického programu dnešného dňa, ktorý by už nasledujúcim dňom stratil svoju platnosť.

2. *Proces odrazu.* Účelom skúmania špecifickosti zákonitostí umeleckého odrazu skutočnosti je: a) odkrytie zákonitostí (teoretická reprodukcia) procesu tvorby ako procesu odrazu skutočnosti umelcom, b) odkrytie zákonitostí (teoretická reproduk-

cia) procesu individuálneho vnímania umeleckého diela ako procesu, ktorý je závislý od všeobecných zákonitostí odrazu skutočnosti v umení.

Takto vymedzená oblasť estetického výskumu je nepomerne širšia ako okruh otázok, zahrňovaných v starších estetických systémoch tradične pod problematiku tzv. „psychológie tvorby“. Nie deskriptná reprodukcia procesu tvorby, ale odkrytie jeho gnozeologických zákonitostí je zmyslom vedeckého skúmania procesu odrazu skutočnosti v umení. Hlavnou metódou výskumu v tejto oblasti nie je psychológia, ale teória poznania, dialekticko-materialistická gnozeológia. Psychológiu používa vedecká estetika iba ako pomocnú metódu. Najväčšia ťažkosť v aplikovaní zákonitostí psychológie v estetickom výskume spočíva nielen v podstate úzkom východisku skúmania z psychológie tvorcu alebo vnímateľa (na rozdiel od gnozeológie, ktorá berie do ohľadu subjektívnu podmienenosť akéhokoľvek odrazu ako objektívny faktor), ale aj v špecifických ťažkostiach psychologického skúmania vôbec, v problematike stanovenia určitého psychologického typu ako platnej normy.

Stanovenie špecifického psychologického typu umeleckého tvorcu je možné iba na základe rešpektovania umeleckej špecifickosti. Pokiaľ nám súčasná teoretická výzbroj nemôže ani približne naznačiť rozsah a dosah špecifickosti problematiky umenia, má akákoľvek psychologická kategorizácia ráz ahistorický a povrchne schematický. Také bolo napr. tradičné delenie umelcov na typ vychádzajúci vo svojej tvorbe bezprostredne z reality (typ fyzioplastický) a na typ, vychádzajúci z idey o skutočnosti (ideoplastický). Toto delenie, ktoré síce bolo založené na určitých reálnych postrehoch, akonáhle je povýšené do všeobecnej roviny a má zdôvodniť napr. rozdielnosť jednotlivých umeleckých smerov (realizmus a romantizmus v tradičnom zmysle), ako zákonitosť všeobecného vzťahu umenia ku skutočnosti, je svojou nehistorickou nevedecká. Opiera sa o akauzálnu tvrdene a nie o vysvetlenie (dôkaz). Táto kategorizácia sa v rôznych obmenách vyskytovala v staršej — prevažne nemeckej — literatúre o psychológii tvorby („Ausdruckskünstler“ na rozdiel od „Gestaltungskünstler“) a v literatúre umelecko-historickej („realizmus“ alebo „naturalizmus“ — kontra „idealizmus“). Z českých estetikov prevzal toto delenie napr. Otokar Hostinský.¹⁵ Nie je zriedkavé v našej teórii umenia ani dnes, najmä u teoretikov výtvarného umenia.¹⁶

Nevedecký je ďalej základný predpoklad, z ktorého vychádzajú viacerí, v tomto metodologickom smere orientovaní autori, a to — stotožnenie psychológie umeleckej tvorby s typológiou tvorcov umeleckých diel. Tak napr. R. Müller — Freienfels rozoznáva vo svojej trojzväzkovej *Psychológii umenia* (*Psychologie der Kunst*, Leipzig 1912, 1923) päť základných typov umeleckých tvorcov, daných rozpätím citového života a vzťahom ku skutočnosti. Neúspešnosť takéhoto prístupu¹⁷ k stanoveniu základných zákonitostí umenia nevylučuje však možnosť kategorizácie umeleckých

¹⁵ Pozri Hostinský O., *Estetika I*, vo vydání J. Laichter, 1921, 395 a n.

¹⁶ Pozri napr. štúdiu Šindelař D., *Podstata a vývin výtvarného typu* (Praha 1955, Nákl. čsl. výtvarných umělců, 176); alebo stať Várossa M., *Realizmus a vzťahy umenia ku skutočnosti* (Výtvarný život 2, 1957), vychádzajúcu z predpokladu existencie troch základných typov vzťahu umenia ku skutočnosti — typu zmyslového, predstavovo-fantazijného a abstraktného.

¹⁷ Typové delenie umelcov urobil M. Freienfels na základe všeobecnej typovej kategorizácie, čo je základné ohmedzenie psychologického výskumu v estetike, na ktoré sme už poukázali. Ide o typ depresívny, euforický, agresívny, sympatický a erotický. (K depresívnym typom sú napr. priradení Chateaubriand, Musset, Leopardi vedľa Beethovena a Chopina, Rembrandta a Spinozu; k agresívnym vedľa satirikov Juvenal, Aristofanes, Molière a Voltaire, Byron, Heine, Hogarth, Heraklitos, Schopenhauer a pod.)

tvorcov podľa určitých spoločných znakov tvorby. Sama psychologická rozdielnosť tvorby je však okrem iných faktorov podmienená najmä spoločensko-historicky. „Možno so zodpovednosťou vyhlásiť“, napísal významný novodobý teoretik umenia, nedávno zomrelý Emil Utitz v stati, venovanej špeciálne nami skúmanému problému (*Poznámky k psychológii umění*, Filozofický časopis 3, 1957, 428), „že je len veľmi málo problémov v teórii umenia, ktoré by sa mohli riešiť bez pomoci psychológie, avšak ešte menej je takých, ktoré by ona mohla vyriešiť sama. V stredobode pozornosti súčasnej umenovedy je stále konkrétne umelecké dielo a tým je už do problematiky zahrňovaný historický rámec a aj pozadie celkových spoločenských pomerov. Práve zameranie k umeleckému dielu zaručuje teórii umenia, že sa nerozplynie ani v histórii, ani v psychológii.“

Od nebezpečenstva zúžených a schematických záverov nie je uchránená ani všeobecná teória poznania, aj keď má, ako sme na to už poukázali, v podstate „širší záber“. Všeobecné zákonitosti poznania nestačí iba aplikovať na špecifický materiál umenia, ako sa to dosiaľ robilo. Treba ich znova preskúmať a zo špecifického materiálu novým spôsobom vyvodiť a doložiť. Mnohé gnozeologické zákonitosti, konštatované ako všeobecné zákonitosti poznania, sú odvodené z foriem a postupov vedeckého poznania a majú v umení iný dosah; obmedzenú alebo v značnej miere zmenenú pôsobnosť.¹⁸

Vývoj filozofického i estetického poznania povedie takto k determinovaniu všeobecných zákonitostí odrazu na špecifické zákonitosti vedecko-pojmového a umelecko-obrazného „spôsobu osvojenia si skutočností“ vo svojej odlišnosti. Súvislosť zákonitosti a poznatkov rôznych disciplín je takto daná nielen izomorfne, prekrývaním predmetu skúmania, podriadenosťou alebo nadriadenosťou konštatovaných zákonitostných oblastí, ale aj priamym vylučovaním zákonitostí, ktoré sa prejavujú vo svojom objektívnom alebo z hľadiska skúmania umele vytýčenom protipóli (veda — umenie, veda — náboženstvo, umenie — náboženstvo a pod.), a nemôže preto stáť v základe skúmaného javu.

Obidve dosiaľ opisované metódy — psychologická i filozoficko-gnozeologická — môžu používať na overenie svojho metodologického východiska i na overenie a podopretie jednotlivých teoretických hypotéz rôzne prírodovedecko-exaktné postupy ako metódy dielové. Akustika, optika, fyziológia vnímania a iné vedecko-experimentálne disciplíny stáli v základe estetického výskumu posledných desaťročí minulého storočia a začiatku tohto storočia. Ide o metodologický systém, označovaný pôvodne ako „experimentálna estetika“, proklamovaný roku 1876 G. A. Fechnerom v už klasickej *Vorschule der Aesthetik* a pestovaný neskôr najmä v Nemecku, Francúzsku a v USA v podobe rôznych technologických, morfológických, sémantických a iných estetických systémov. Ich obmedzenosť spočívala vo všeobecnom obmedzení

¹⁸ Mnoho škôd narobila napr. dogmaticky aplikovaná Leninova myšlienka o troch stupňoch procesu poznania — neplatiaca prirodzene v takej zjednodušenej forme, s akou sa na ňu poukazovalo, ani v procese vedeckého poznania — v teórii umenia. Slúžila „teoretickému“ zdôvodneniu schematizmu ako estetickej koncepcie skutočnosti a naturalizmu ako metódy jej stvárnenia. Umelec má — podľa týchto samozvaných vykladačov marxistickej teórie poznania — najprv „študovať“ život v jeho rôznorodých formách (zmyslové poznanie), potom uvažovať a triediť (abstrakcie); čo znamená prakticky vylúčiť všetko nové a prijať iba tie poznatky, ktoré už spracovalo pojmové myslenie; a nakoniec — toto vysušené poznanie „zabalit“ do reči „umeleckých obrazov“ (prax?), asi ako slivku do zemiakového cesta. Samozrejme, že takáto primitívna aplikácia teórie poznania v estetike nemohla ani vysvetliť reálny proces umeleckého poznania, ani podnietiť umelca vo forme programu k svojskej a osobitnej tvorbe, prinášajúcej nevyhnutné hodnoty nového poznania.

experimentu v spoločenskovedných disciplínach, ako je oblasť skúmania umeleckej tvorby a vnímania, v nemožnosti aspoň približného registrovania a odpočítania všetkých vplyvov a okolností, ktoré podmieňujú skúmaný jav. Preto, aj keď pre pomernú neprehľadnosť celkových výsledkov starších i najnovších výskumov si netrúfame podať vyčerpávajúce a konečné slovo k celkovej možnosti týchto metód, aj v prípade predpokladu najlepších výsledkov, môžeme s nimi počítať iba ako s metódami pomocnými.

Podobne je to s tzv. pavlovovskou estetikou, ktorá sa zdá byť modernou, pre potreby marxizmu prispôbosenou obmenou uvedených metód. Proklamoval ju roku 1952 univ. prof. M. Novák v článku *Význam objavů I. P. Pavlova pro estetiku*.¹⁹

Nemôžeme apriórne odmietnuť možnosť, že by aj cestou aplikácie učenia I. P. Pavlova bolo možné nielen si overiť a experimentálne potvrdiť pravdivosť mnohých všeobecných a špecifických zákonitostí teórie odrazu a psychológie, ale aj dôjsť k určitým novým poznatkom, signalizujúcim pre estetiku nové skutočnosti. Úvodný článok, ako aj niektoré diskusné príspevky v polemike, ktorá sa viedla v rokoch 1952—1954 na stránkach časopisu Sovietska veda-filozofia, ukázali však na veľké nebezpečenstvo, že za súčasných podmienok (nerozpracovanie základných otázok metodológie a predmetu estetiky, základná problematika vymedzenia podstaty a špecifickosti umenia nie je dostatočne osvetlená ani čo do koncepcie problematiky), môže dôjsť k zvlgarizovaniu metodiky estetiky, k ignorovaniu kvalitatívnej odlišnosti javov umenia ako javov determinovaných predovšetkým spoločensko-historicky a nie individuálne psychologicko-fyziologicky.

3. *Forma umenia.* Nehceme sa zdržiavať dlhšie pri otázke vymedzenia formy a oblastí, splyvajúci s okruhom problémov výstavby umeleckého diela. Predovšetkým preto, že tento výskum patrí — podľa nášho názoru — do kompetencie špeciálnych estetik (literárnej vedy, hudobnej a výtvarnej teórie a pod.). Niet abstraktnej formy, podobne ako niet umenia „vôbec“. (Všeobecné otázky gnozeologického významu formy, jej vzťahu k vnímajúcemu subjektu, k „obsahu“, patria svojím charakterom do sféry skúmanej v problematike špecifickosti umeleckého odrazu skutočnosti.)

Moderný estetický výskum preferoval v poslednom polstoročí prácu v tejto oblasti, zriekajúc sa všeobecnej (filozofickej) estetiky. Aj keď sa toto obchádzanie všeobecnej problematiky estetiky pomstilo určitou metodologickou jednostrannosťou, ktorou sú výsledky týchto systémov poznačené, nemožno aj naďalej ignorovať výdobytky formálnej estetiky najmä v oblasti vedy o literatúre (francúzska škola experimentálna, ruský formalizmus, kryštalizujúci pred prvou svetovou vojnou aj v dvadsiatych rokoch okolo skupiny Opojaz a Moskovského lingvistického krúžku, štrukturalistická škola u nás, v Poľsku atď.).

Úlohou tzv. špeciálnych estetik je vymedzenie špecifickosti predmetu toho ktorého umenia v súvislosti s rozborom špecifickosti formy a konkrétnych spôsobov výstavby formy v jednotlivých umeniach. Špeciálne estetiky začínajú svoj výskum preto tam, kde všeobecná estetika končí. Doteraz to tak nie je. Niektoré práce z odborov aplikovanej estetiky riešia problémy všeobecnej estetiky (Timofejeve práce z teórie literatúry a pod.), miesto skúmania špecifických problémov, ktoré sa týkajú iba daného umenia. Niektoré všeobecné estetické zákonitosti sú naproti tomu odvodené iba z niektorých odvetví umenia (prevažne z umeleckej literatúry), hoci v iných umeniach je ich platnosť obmedzená alebo v značnej miere modifikovaná.

¹⁹ Časopis Sovětská věda-filosofie II, č. 4, 387.

Špecifické estetiky majú svoje zvláštne metódy výskumu, odlišné od metód všeobecnej estetiky. Je preto zákonitý napr. súčasný príklon teórie literatúry k lingvistiky a pod.

Výskum najlepších skúseností súčasnej výstavby tvaru — nielen umeleckého — nie je zďaleka samoúčelný. Za predpokladu, že proces formovania akéhokoľvek tvaru je procesom hľadania najúspornejšej cesty tvorby (ako pracovného procesu) a že teda najnovší tvar sa rovná najjednoduchšiemu tvaru, aký možno dosiahnuť na tom ktorom stupni vývoja pracovných (umeleckých) skúseností, a že tento vyvoláva práve svojou jednoduchosťou maximálny pocit estetického uspokojenia, má skúmanie estetickéj štruktúry tvaru veľké možnosti uplatnenia spoločnosti. Estetika ako vedecká disciplína skúmajúca všeobecné zásady a skúsenosti tvorby najmä umeleckej, ktorá — v pomere k akejkolvek tvorbe vôbec — zhŕňa koncentrovane dané skúsenosti a estetické požiadavky formovania tvaru, môže v mnohom pomôcť priamo výrobe.²⁰

4. *Dosah umenia v spoločnosti.* Snažili sme sa už — predovšetkým poukazom na gnozeologickú zvláštnosť realizácie umeleckého diela — zdôvodniť nevyhnutnosť zvláštného skúmania problematiky pôsobenia diela v spoločnosti. Objektívna hodnota umeleckého diela sa aj čo do faktu svojej gnozeologickej hodnoty (miera typickosti) ustalať až v procese spoločenského pôsobenia diela. Kritérium pravdivosti a všetky ostatné kritériá kladené na umelecký prejav (realizmus) sú iba zdanlivým vyjadrením základného vzťahu diela ku skutočnosti. Tento vzťah, hoci je základný, nie je prvoradý. Realizuje sa ako vzťah diela a konzumenta. Odobrenie diela, uznanie jeho gnozeologickej i estetickéj hodnoty je závislé od okruhu životných skúseností — citových, intelektuálnych i estetických prežitkov vnímateľov umeleckého diela. Umelecké dielo pôsobí na nás iba vtedy, ak je v určitom zmysle — „znakom nášho vlastného vnútra, obrazom našej vlastnej psychiky“ (E. Hennequin). Požiadavku zhodnosti s psychologickými zážitkami konzumenta (čo je z hľadiska celkového procesu obehu diela objektívny spoločenský faktor, nie individuálny psychologický) však nemožno absolutizovať. Vyjadruje iba jednu časť objektívnych spoloč-

²⁰ Týždenník *Tvorba* (4/1957) priniesol zprávu o práci Laboratória experimentálnej a užitej estetiky na Vysokéj škole ekonomickej v Prahe. Pracovník tohto ústavu P. Tučný skúmajúci hygienu práce, funkciu nervovej sústavy v pracovnom procese traktoristu, navrhol tvarový zmenu traktoru Z 26, ktorá umožňuje väčšiu efektívnosť pracovného procesu. Takáto orientácia estetického výskumu je obvyklá v mnohých kapitalistických krajinách, kde majitelia podnikov zamestnávajú pracovníkov estetiky vo funkcii priemyslových výtvarníkov nielen ako stálych zlepšovateľov ekonomie formovania tvaru vyrábaného tovaru a pracovných nástrojov, ale aj ako poradcov pre estetickú účinnosť tvaru hotových výrobkov (prebal, otázky reklamy a pod.). a estetického utvárania pracovného prostredia, čo má význam aktívneho psychologického podnetu v pracovnom procese.

Estetika presahuje v týchto súvislostiach už hranice umeleckej tvorby a spôsobov výstavby umeleckého diela (formy) a skúma ako tzv. morfológická estetika zákonitosti tvaru vôbec v celej jeho všeobšiahlosti, t. zn. nielen foriemi, utváraných človekom, ale aj skúmanie objektívnych morfológických postupov prírody samej. Takáto teoretická koncepcia estetického skúmania (načrtnutá s pokusom o riešenie napr. Foscillonovou *Le vie des Formes* (Život tvarů, S. V. U. Mánes, Praha 1936) vedľa iných prác (*Formativité* Luigiho Pareysona, práce L. Prudrauffa Etienne Souriaua (pozri zborník *Atti del III. Congresso Internazionale di Estetica*, Venezia 1956, resp. zprávu z kongresu v čas. *Výtvarné umění* 7, VII, 1957), vychádza z predpokladu, že zákonitosti, skúmané fyzikou, chémiou, biológiou a inými prírodnými vedami, nevyčerpávajú zákonitosť morfológického tvaru v anorganickú a najmä organickú prírodu, proces rozkvetu bytosti k ich určeniu (dokonalosti), životný funkcionalizmus vo všetkých svojich možnostiach. Estetika je takto vedou, spojujúcou možnosť skúmania jednotlivých javov (zákonitosti javov) v ich jedinečnej konkrétnosti a v ich pôsobení na ľudskú zmyslovú skúsenosť (v umeleckej praxi a v tvorbe človeka vôbec).

čenských kritérií. Umelecké dielo musí totiž nielen apelovať na daný stav spoločenského estetického vedomia, ale musí ho aj prerážať, rozširovať a viesť. Každé umelecké dielo prekonáva svojím spôsobom toto objektívne existujúce protirečenie — nevyhnutnosť zhodnosti i nezhodnosti, protiklad nového poznania s danou úrovňou a estetického poznania a vkusu.²¹ Rôzny osud umeleckých diel je výrazom rôzneho riešenia tohto večne daného protirečenia — na jednej strane osud diel, ktorých ani neobyčajný ohlas vo svojej dobe neuchránil od zabudnutia; na druhej osud diel, ktoré si vo svojej dobe nevšimli a ktoré oživil až po dlhšom časovom odstupe. Aby sme boli konkrétni — na jednej strane napr. Chateaubriand, najobľúbenejší autor francúzskeho publika doby nastupujúceho a prevládajúceho romantizmus, dnes prakticky už iba rekvizita v dejinách literatúry, na druhej strane napr. grécka antika, docenená až po stáročiach nivočenia jej hodnôt, alebo dramatické dielo Shakespeara, nepochopené svojím a nasledujúcim vekom a oživené až v novej dobe — aby sme poučili iba impozantné historické príklady.

Oblasť tzv. sociológie umenia sa utvárala ako zvláštna sféra estetického skúmania (a ako zvláštna oblasť sociológie) až v 19. storočí, najmä pod vplyvom prenikania novodobých vývinových a materialistických tendencií do spoločenských vied a teórie umenia na západe (Taine, Hennequin, Guyau, klasická anglická sociológia) i na východe (škola revolučných demokratov v Rusku cez osobu M. G. Černyševského a D. I. Pisareva k Plechanovovi a Lunačarskému). Kým práce týchto teoretikov druhej polovice minulého storočia oplodnili teoretické skúmanie umenia novými podnetmi a ich práce sú za daných metodologických možností ešte stále vedecky priebojné a aktuálne, sústreďujú sa niektoré novšie práce z oblasti skúmania spoločenskej funkcie a dosahu umenia (K. Francke, F. Baldensperger, W. J. Courthope, H. Tietze, L. L. Schücking a iní) predovšetkým na konštatovanie faktov a zaujímavých súvislostí, bez ich hlbšieho príčinného vysvetlenia. Pokiaľ sa oň pokúšajú, ide o myšlienkové konštrukcie subjektívne. Iba marxistická metóda historického materializmu je schopná vedecky zdôvodniť kategorizáciu dôležitosti spoločenských javov a ich reálnych príčin.

Fakty ohlasu a pôsobenia umeleckého diela v spoločnosti majú pre estetický výskum neobyčajný význam. Ide o štatistiky vydávania diel literatúry, uvádzania hudobných a dramatických diel, oceňovanie diel výtvarných a pod. Faktom pre estetika je preto nielen umelecké dielo ako také, ale aj fakty ohlasu tohto diela. Vysvetľovanie súvislostí diela, pojmová interpretácia a zhodnotenie jeho obsahu je úlohou kritiky umenia. Estetik nemá svojím vysvetľovaním nahrádzať kritiku. Tým viac, že si je vedomý relatívnej podmienenosti tohto vysvetlenia. Odvolávať sa na potvrdenie všeobecných zákonitostí k jednotlivému dielu je metodologický subjektívizmus. Jednotlivé umelecké dielo nemôže všeobecnú zákonitosť ani potvrdiť, ani vyvrátiť. (Na to isté dielo, na Tolstého dielo *Vojna a mier* sa napr. neraz odvoláva ako V. Šklovskij pri budovaní formalistickej teórie literatúry, tak L. I. Timofejev pre dokázanie opačných tvrdení).

Aj keď v dejinách kultúry estetika ako všeobecná teória umenia a kritika umenia v osobách a v diele svojich vrcholných predstaviteľov poväčšine v minulosti splývali, bolo to tak vplyvom nerozvitosti oboch disciplín a naliehavosti aktuálnych

²¹ Existujúce kritériá formalizmu a naturalizmu sú tiež vyjadrením tohto protikladu. Sú absolútne iba zdanlivo. Nevyjadrujú raz navždy danú mieru pravdivosti gnozeologického diela ku skutočnosti, pretože takýto vzťah neexistuje. Sú vyjadrením spoločenského vzťahu diela a obecnstva, miery spoločenskej zrozumiteľnosti umeleckej formy a teda koniec-koncov miery estetickej vyspelosti publika.

spoločenských potrieb. Potreba diferenciacie estetiky ako všeobecnej teórie umenia a umeleckej kritiky znamená uznanie špecifickosti predmetu a pracovných metód, s ktorými pristupuje k hodnoteniu javov umenia teoretik a kritik. Ak teda nie je pre estetiku faktom vlastná interpretácia umeleckého diela, stáva sa ním v určitom zmysle už fakt interpretácie diela kritikou. Kritika vyjadruje obvykle najcitlivejšie spoločenské potreby a požiadavky kladené konkrétnym publikom na umeleckú tvorbu. Ohlas umenia u kritiky je preto dôležitým činiteľom, ktorý — okrem spomenutých faktorov — ukazuje na charakter spoločenskej podmienenosti a ohlasu umeleckej tvorby. Osvetľuje jeden zo zdrojov osobitosti tvorby v tom ktorom období a špecifický charakter spoločenského života a jeho potrieb, ktorý túto osobitosť podmieňuje.

*

Napokon niekoľko poznámok o vzťahu týchto jednotlivých, doteraz spomenutých metód estetického výskumu navzájom a o ich pomere k hlavnej pracovnej metóde v akejkolvek spoločenskovednej oblasti — k dialektickému a historickému materializmu. Uznanie prvoradosti tejto metódy nie je zdvorilostno-politickým aktom prihlásenia sa k marxistickej metodológii, ale nevyhnutnosťou odvodenou aj zo skúmania historického ohraničenia teórie umenia v stáročnom vývine estetického myslenia. Iba celková filozofická metóda, ktorá vznikla ako syntéza metód jednotlivých odborov vedeckého poznania, umožňuje aspoň približne exaktné vymedzenie umenia, jeho celkovej špecifickosti v pomere k iným formám spoločenského vedomia, zaradenie umenia do vyššej zákonitostnej sféry spoločenského bytia, pochopenie najpodstatnejších vývinových zákonitostí umenia. Metóda pristupujúca k estetikej teórii pôvodne ako vonkajšia (vznikla na inej pôde, z iných zdrojov ako teória umenia), stáva sa vnútornou, podstatnou a hlavnou metódou estetického skúmania. Nie je však metódou jedinou. Ostatné použité metódy nemôžu byť v rozpore s hlavnou metódou, musia s ňou tvoriť vyššiu syntézu. Z tohto dôvodu (hlavná metóda skúmania spolu s ostatnými metódami vytvára nový metodologický celok), nie je správne označovať estetiku ako vedeckú teóriu umenia jednoznačne prívlastkom „marxistickej“ estetiky, pretože táto zahŕňa iba časť predmetu (problematiky) a metódy estetiky, podobne ako napr. pojem historického materializmu ako vedy nie je totožný (je užší) s pojmom vedy o spoločnosti.

Každú vedeckú metódu, ktorá odráža určité špecifické zákonitosti predmetu skúmania a vedie k pozitívnym výsledkom, treba považovať za objektívnu a tým aj za materialistickú. To však neznamená, že by sme každú metódu, ak je materialistická, t. zn. ak nie je nemarxistická, vyhlásili za marxistickú. To by bolo zbytočné terminologické zamotávanie vecí, nehovoriac o tom, že sa tým stráca špecifický objektívny prínos marxistickej metodológie. Nejde tu však len o terminologickú presnosť. Tým, že sme si do určitej miery zúžili v posledných rokoch poňatie predmetu, metódy a úloh estetiky — a to platí o všetkých spoločenských vedách — zbavili sme sa možnosti čerpať z výdobytkov poheglovského myslenia. Vylúčili sme z estetiky nielen rôzne možnosti nových metodologických prístupov k umeniu, ktoré nevyplývali zo všeobecnej filozofickej koncepcie, ale vylúčením týchto metód a zbytočným ľavičiarskym bojom proti nim sme si zúžili predmet skúmania a pozabudli na výskum mnohých stránok predmetu, problémov, ktoré tu objektívne existujú a nemožno ich „riešiť“ tým, že ich neriešime (ignorujeme).

Striedanie metód, odkrývanie nových možností prístupu k javom umenia nie

je pritom zďaleka na konci. Keď platí pre každý predmet, najmenší elektrón a atóm, že je nevýčerpatelný a nekonečný, pretože má nekonečne mnoho vlastností a stránok, platí to tým viac pre teóriu umenia ako vedeckú disciplínu, ktorá zachytáva umenie v jeho všestrannom vývoji a je odrazom odrazu samého. Vývoj estetiky ako všeobecnej teórie umenia je priamo alebo nepriamo ovplyvnený jednak vývojom skutočnosti samej, vývojom umenia, ktoré odráža pohyb tejto skutočnosti (predovšetkým reality spoločenskej), jednak vývojom ostatných vedeckých disciplín, s ktorými je estetika ako veda v úzkom vzájomnom vzťahu. (Ide prevažne o vedy spoločenské.)

Bolo by zaujímavé — a pre objasnenie nadhodených problémov užitočné — vysledovať vzájomný vzťah týchto zmien, čím je daná základná metodologická zmena v estetike, do akej miery tu spolupôsobia jednotlivé podmieňujúce faktory — vývoj spoločenskej skutočnosti (ideologické potreby spoločnosti), vývoj umeleckých foriem samých, ako aj všeobecná filozoficko-metodologická orientácia vied o prírode a spoločnosti, daná zase — medziiným — pokrokom vo vývoji vied samých. Je isté, že rozhodujúcim činiteľom je spoločenská potreba novej metodologickej orientácie estetiky, no nakoľko nemožno uprieť ani umeniu, ani jednotlivým vedeckým disciplinám, dokonca ani filozofii, určitý relatívne svojbytný vývoj, je to otázka zložitejšia, ktorej riešenie nie je dopredu dané a vyžaduje si preto samostatné, materiálové skúmanie.

(Bratislava, marec 1957.)