

Po puritánskom kalvinizme nebolo už stopy. „Obchodný úspech platí za dôkaz vŕvolnosti: to je všeobecne anglické poňatie predestinácie.“⁷ Moderný Angličan „vo sviatočné dni verí v boha a večnosť a cez týždeň vo fyziku a burzové zprávy, a v obidvoch prípadoch s rovnakou vrúcnosťou. V nedeľu je jeho hlavnou knihou biblia a vo všedný deň je hlavná kniha jeho bibliou.“⁸ Zaslú puritánsku nábožnosť anglického buržou vystriedala rozvážna triezvosť a obchodná praktičnosť a zdatnosť.⁹

KU KRITIKE ABSTRAKCIONIZMU

MARIAN VÁROSS

Jedným z produktov vývinu umenia v kapitalistickej spoločnosti stalo sa aj abstraktné umenie. Na prahu nášho storočia sa zjavili prvé pokusy nahradiť figuratívny, zobrazujúci výtvarný prejav prejavom abstraktným. Mal to byť príspevok do diskusie, usilujúcej sa riešiť krízové problémy poimpresionistického umenia a domýšľať možnosti tvarovej dekompozície výtvarného obrazu. Logika tohto javu bola v podstate jednoduchá: tým, že výtvarné umenie prestane odrážať a zobrazovať svet vecí a bude sa vyjadrovať iba čistými prvkami výtvarného jazyka — líniou a farbou, stane sa umením čisto výrazovým a absolútnym, podobným hudbe.

Z počiatočných pokusov sa vyvinulo celé hnutie a napokon aj teoretická sústava. Abstraktné umenie má v súčasnom umení kapitalistického sveta všetky znaky vládnúceho smeru. Už to nie je len kuriozita a aktualita. Dnes je to smer, ktorý rozbil pôvodnú liberalistickú koalíciu rozmanitých smerov a smeríkov buržoázneho umenia a ujal sa diktatúry. Netreba azda zdôrazňovať, že tento „prevrat“ nevybojovali iba estetické a umelecké zbrane či argumenty (neboli by naň stačili), ale podstatný podiel tu pripadol zbraniam mimoumeleckým, najmä dolárom amerických galérií moderného umenia.

K pojmu abstraktného umenia úvodom treba povedať, že sa nekryje s nezobrazujúcim umením vôbec, ale je užší. Ornamentálno-dekoratívny výtvarný prejav — hoci používa „abstraktné“, nezobrazujúce prvky — nenazývame abstraktným umením, i keď sa tak niekedy neprávom robí. *Abstraktným umením — proti ktorému je polemicky zahrotené hnutie pokrokových umelcov vo svete a teoretická práca v marxistickej estetike — rozumieme výtvarný prejav, namierený proti figuratívne, zobrazujúcemu vyjadrovaniu v komorných a monumentálnych výtvarných disciplínach, teda tam, kde je zobrazujúce vyjadrovanie neodmysliteľnou zložkou spoločenskej funkčnosti výtvarného umenia.*

Súbežne so vznikom abstraktného umenia vznikali aj teoretické pokusy zdôvodňovať nevyhnutnosť víťazstva tohto výtvarného prejavu, až sa napokon sformoval celý smer vo výtvarnej teórii a tvorivej praxi, *abstrakcionizmus*. Teória abstraktného umenia je čo do dáta zrodu úplne nová, veď prvá práca, venovaná usústavneniu základných princípov tohto smeru, vyšla až r. 1950 z pera Michela Seuphora.¹ Odvtedy vyšlo nie-

⁷ E. Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit II*, München 1929, 212.

⁸ Tamže, 210.

⁹ Porov. I. Hrušovský, *Francis Bacon a rozkvet anglickej filozofie*, Trnava 1945; I. Hrušovský, *Filozofia v dejinách triednych zápasov*, Bratislava 1952.

¹ M. Seuphor, *L'art abstrait*, Paris 1950.

koľko teoretických prác, ktoré či metódou umelecko-historickou, alebo výtvarno-teoretickou definujú zdroje, povahu a perspektívy abstraktného umenia. K týmto prácam patrí kniha Marcela Briona, publikácie Herberta Reada, ďalšie knihy Michela Seuphora, spis Wernera Haftmanna a iné.²

Abstrakcionizmus sa síce opiera o úvahy a názory výtvarníkov, ktorí boli prvými hlásateľmi obrody výtvarného umenia prechodom k abstraktnému prejavu, no dopĺňa ich novými teoretickými a ideologickými argumentmi. Preto je teória dnešného abstrakcionizmu kvalitatívne úplne iná, ako boli pôvodné myšlienky Kandinského³, Mondriana, van Doesburga⁴, príp. základné idey obsiahnuté v manifestoch futurizmu, neoplasticismu, suprematizmu, purizmu a pod., ktoré viac alebo menej stavali na abstraktnom prejave. V súčasnom abstrakcionizme sa zjavuje čoraz viac filozoficko-ideologických prvkov, ktoré odvodzujú abstraktný prejav z prapôvodného založenia ľudskej psychiky a zo spirituálnej podstaty človeka, argumentujú túžbou človeka po absolútne, vidia v abstraktnom prejave nábožensko-magickú podstatu a výraz čistej duchovnosti.⁵

*

Michel Seuphor vo svojej prvej práci z roku 1950⁶ zhrňa hlavné príčiny, ktoré — podľa jeho náhľadu — podmienili vznik abstraktného umenia. Ide o tieto momenty: 1. naliehavá potreba slobodnejšieho sebvýjadrenia subjektu, 2. revolúcia strojov a premena civilizačných foriem života, 3. prehĺbené poznanie pôvodu a podstaty umenia. Z marxistického hľadiska proti tomuto výpočtu možno mať námietky vecné i formálne. Dialektický a historický materializmus odhalil podstatné zákonitosti spoločenského vývinu, a takisto foriemi spoločenského vedomia, ku ktorým patrí aj umenie. Prvým a základným dôvodom potom nebude „naliehavá potreba slobodnejšieho sebvýjadrenia subjektu“, ale vývin materiálno-spoločenskej skutočnosti, ktorý umožnil, aby k uvedomeniu takejto potreby vôbec mohlo dôjsť. Podobne revolúcia strojov a civilizačných foriem života má svoje základnejšie príčiny, najmä vývin výrobných síl, podmieňujúci na jednej strane formy boja človeka s prírodou a na druhej strane diferenciáciu foriem spoločenského života a spoločenských vzťahov.

V súvis so Seuphorovým stanoviskom nás však predovšetkým zaujíma iná otázka: či ním uvedené argumenty naozaj odôvodňujú potrebu abstraktného umenia a jeho nároky na absolútnu prevahu v umení nášho veku.

K OTÁZKE NOVÝCH MOŽNOSTÍ SEBAVYJADRENIA

Vo výtvarnom umení novej doby sa upevnilo niekoľko spoločenských funkcií. K najdôležitejším funkciám patrili úlohy, ktoré mali výtvarné umenia v spolupráci s architektúrou; popri nich tu boli úlohy dokumentárne, portrétné, ilustrátorské, dekoratívne.

² M. Brion, *Art abstrait*, Paris 1956.

H. Read, *Geschichte der modernen Malerei*, München — Zürich 1959.

M. Seuphor, *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München—Zürich 1957.

M. Seuphor, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, 1959.

W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1955.

W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956.

³ W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912.

⁴ P. Mondrian a T. van Doesburg uverejňovali svoje úvahy od roku 1917 v časopise *De Stijl*.

⁵ M. Brion, *Art abstrait*, Paris 1956, 41 a častejšie.

⁶ Seuphor, *L'art abstrait, Ses origines — ses premiers maîtres*, Paris 1950.

V čase, keď sa narušili spojivá výtvarných umení s architektúrou, došlo postupne k relatívnemu osamostatneniu komornej tvorby, ktorá sa čoraz viac stala oblasťou pre subjektívne estetické výboje. Tam, kde sa strácala presne formulovaná „spoločenská objednávka“ na výtvarný prejav a kde sa umenie stávalo výlučne vecou vnútorného povolania a zodpovednosti tvorivého subjektu, prediéral sa do popredia problém individuálnej jedinečnosti, neopakovateľnosti a novátorstva — inými slovami, problém osobného výrazu umelca. Je prirodzené, že s tým súviseli ako otázky umelcovho poznania, tak aj otázky jeho „jazyka“; v pátraní po zdrojoch tvorivej umeleckej neopakovateľnosti sa prišlo k uzáveru, že to nie je iba otázka osobného štýlu, ale aj otázka osobitosti talentu a psychického ustrojenia umelca vôbec. Umelecký výraz ako obsahovo-formálna jednota charakterizujúca individualitu umelcovho subjektu, stal sa predmetom sústredenej, priam monografickej pozornosti, ako nás o tom informuje zložitý a členitý vývin od konca minulého storočia.

Skutočné umenie bolo vždy odrazom a obrazom objektívnej skutočnosti, ale aj výrazom estetického hodnotenia a sebavyjadrením umelcovho subjektu. Tento moment sebavyjadrenia bol v niektorých prípadoch taký mocný, že umelecké dielo sa menilo na poetický alebo fantazijný obraz, vytekajúci z obrazotvornosti a zážitkového bohatstva subjektu; boli to prípady, keď zo vzťahu objekt-subjekt v poznávacom a tvorivom procese nadobúdala prevahu zložka subjektu. Tieto javy sú vonkoncom nie nové, naopak, nachodíme ich v umení všetkých epoch a oblastí.

Tvrdenie abstrakcionistov, že abstraktné umenie je výsledok naliehavej potreby po sebavyjadrení, je síce z jednej strany pravdivé (lebo aktuálnosť problematiky sebavyjadrenia začiatkom storočia privedila aj zrod abstraktného umenia), z druhej strany je však nelogické, lebo abstraktné umenie v jeho pravom význame nie je ani povolané, ani schopné byť dostatočným „médiom“ pre sebavyjadrenie výtvarného umelca. Netreba osobitne pripomínať, že otázku sebavyjadrenia riešili v modernej dobe najmä smery od expresionizmu po surrealizmus, ktorým išlo o nájdenie výtvarného jazyka pre psychické procesy mimo vnemovej oblasti, najmä pre emocionálnosť a fantazijnosť. Je preto len púhym zbožným želaním, keď Seuphor o abstraktnom umení vyhlasuje, že je to „samo umenie, vo svojej najvútornejšej podstate uchopené umenie“, a ďalej tvrdí: „Abstraktné umenie znamená bezprostredný výraz umelca prostredníctvom pasívnej hmoty bez toho, aby potreboval pritom, ako prv, iluzionistické médium z vonkajšieho sveta prevzatých foriem, ktoré už apriori platia ako pekné alebo obrazovo pôsobivé“.⁷

Ak sa abstraktnému umelcovi podarí urobiť dielo, ktoré môže divák nielen považovať, ale prežiť ako prejav umelcovho sebavyjadrenia, je to v prípadoch, keď prestáva byť dôsledným abstrakcionistom a používa vo svojom diele náznaky určitých reálnych foriem ako znak pre zvolenú citovo-myšlienkovú polohu. (O takýchto dielach, ako vieme, sami teoretici abstraktného umenia hovoria, že v nich ide iba o abstrakciu druhého stupňa, teda menejcennú v porovnaní s čistou abstrakciou.) Naproti tomu vtedy, keď sa abstraktný umelec pridŕža čistej abstrakcie, vyhýbajúc sa dokonca i dekoratívno-emocionálnemu pôsobeniu farieb a tvarov, nie je jeho práca nijakým sebavyjadrením umelcovej subjektivity, ale, v najlepšom prípade, je iba ukázkou umelcovej intelektuálno-skladobnej vôle a schopnosti.⁸ Práve fakt, že estetika abstraktného umenia je vo svojej čistej podobe

⁷ *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München—Zürich 1957, 20.

⁸ Keď Mondrian hovoril o abstraktnom umení ako o nástroji na vyjadrenie duchovnej podstaty človeka, nemal na mysli sebavyjadrenie (teda individuálno-subjektívny prejav), ale, naopak, smerovanie k univerzálnemu umeleckému jazyku. Pripomeňme jeho už citovaný výrok, že krása je vždy univerzálna a že ju teda treba vyjadrovať univerzálnymi, abstraktnými prostriedkami. Van Doesburg dokonca výslovne hovoril proti individuálnostiam a náhodilostiam a požadoval

veľmi suchá a obmedzujúca, vedie v súčasnosti k hľadaniu rozličných výrazových polôh, medzi nimi najmä abstraktného expresionizmu, kde sa využívajú prvky subjektivismu a temperamentu na jednej strane, na druhej strane „reč“ foriem a farieb na vyjadrovanie rozličných, pravdaže, len veľmi všeobecných citovo-myslienkových obsahov, a to aj s priberaním náznakov reálnych tvarov.

Problematika sebavyjadrenia, ktorú Seuphor — ako sme videli — postavil dokonca na prvé miesto pri výpočte faktorov podmieňujúcich zrod abstraktného umenia, skrýva — pri dôslednom domyslení — jeden z dôležitých argumentov proti abstraktnému umeniu, a nie zaň, ako sa domnieva Seuphor a viacerí iní propagátori tohto smeru. Seuphor konštatuje — zrejme s predpokladom, že podporí „svoju vec“ — toto: „V abstraktnom umení sa ocitá každý umelec postavený ponajprv pred problém výpovede (musí byť teda technicky verzírovaný), potom pred vyporiadanie sa so svojim vlastným vnútorným životom (čo podmieňuje istú dialektiku).“⁹ Tento problém a úlohu mal umelec vždy. Z bohatého poznatkového a zážitkového materiálu vyberal obsahy, ktoré pokladal za najnaliehavejšie a na vyjadrenie ktorých sa práve on cítil povolaným. Do tejto situácie prichádza dnes teoretik abstraktného umenia a vyhlasuje, že skutočné umenie nemá nič spoločného s reálnym svetom, že figuratívne vyjadrovanie sa je kompromisníctvo, ústupok hmote, časnosti a pod. Takéto tvrdenie je prehrešením proti oným heslám slobody, ktoré si priekopníci abstraktného umenia vždy veľmi hlasne prisvojovali; je to podobné obmedzenie, aké uvažujú na umenie naturalisti, tvrdiac, že umenie sa môže vyjadrovať len odrážaním podoby vecí reálneho sveta.

Problematika sebavyjadrenia je v súčasnom umení všetkých druhov veľmi živá. Ako vidno, nemožno ju riešiť ani tradičným a dogmatickým ulpievaním na zmyslovo-reprodukujúcom postoji ku skutočnosti (ktoré má za následok naturalistické a ilustratívne prejavy), ani prijatím estetiky abstraktného umenia, ktoré zväzuje umelcov ruky pri procese sebavyjadrovania, pretože mu nedovoľuje vyjadriť ani svoj názor na objektívny svet, ani bohatstvo svojho subjektívneho sveta, svojej obrazotvornosti a svojich snov. V pomere k otázkam sebavyjadrenia nemôže byť estetika normatívna, pretože sebavyjadrenie je jav historicko-spoločensky menlivý, a nedá sa predpisovať, akými prostriedkami sa smie, alebo nesmie realizovať. Jednu zákonitosť však o probléme a procese sebavyjadrenia poznáme, a to je jednota subjektívneho a objektívneho, alebo presnejšie — nemožnosť existencie subjektívneho bez objektívneho. Sebavyjadrenie umelca nikdy nie je čisté, „bezprostredné“, ako hovoria niektorí abstrakcionisti, ale je vyjadrením seba prostredníctvom čohosi, v určitej podobe, v určitom jazyku a obraze. Okrem toho je to vyjadrenie seba s určitým spoločenským zámerom a adresnosťou, to znamená, že ide o určitý druh oznámenia, ktoré má byť prijaté a pochopené. Sebavyjadrenie v umení nie je privatissimum, ale publicum, preto napr. román v podobe tajného denníka je román, a nie tajný denník. Niet pochyb, že vývin ľudstva dospel v poslednom období do štádia, keď sa človek-umelec nestačí vyjadrovať v tradične zaužívaných podobách a hľadá nové možnosti a nástroje sebavyjadrenia. Polstoročie skúseností však ukazuje, že abstraktné umenie si neprávom prisvojovalo zásluhu, že tento problém súčasného umenia vyriešilo. Naopak, ide o problém naďalej živý, zaujímavý čoraz aj socialistic-kých umelcov. Domnievame sa, že práve oni sú povolani podať k nemu najcennejšie riešenie. A to preto, lebo v socializme *jednota objektívneho a subjektívneho* patrí k naj-

univerzálne, priam vedecké metódy tvorby. Tieto tendencie sú v dnešnej situácii abstraktného umenia už cudzie.

⁹ Tamže, 92.

základnejším spoločenským zákonitostiam. To znamená, že aj otázka sebavyjadrenia má tu predpoklady, aby bola pochopená v zmysle tejto podstatnej spoločenskej, gnozeologickej a estetickej zákonitosti.¹⁰

K OTÁZKE REVOLÚCIE STROJOV A PREMENY CIVILIZAČNÝCH FORIEM ŽIVOTA

Vývin výrobných síl, podstatne urýchlený po buržoáznej revolúcii, ktorá ho uvoľnila z dovtedajšej zviazanosti feudálnymi a polofeudálnymi výrobnospoločenskými vzťahmi, mal za následok prevratnú zmenu foriem života, najmä v oblasti technicko-civilizačnej. Zmenila sa však nielen podoba života, ale aj jeho rytmus a tempo, s čím súviseli zmeny životného pocitu moderného človeka. Je nepochybne zásluhou futuristov, že sa prví zamýšľali nad touto problematikou a jej aplikáciou na umenie, i keď ich vystúpenia boli príznačne anarchizujúce. Okrem futuristických manifestov existujú dokumenty, ktoré ukazujú, s akou novotou sa tu umenie stretávalo; takým dokumentom je napr. úvaha Gina Severiniho z rokov 1913—1914. Kládne si vraj otázku, ako sa výtvarne zmocní dynamiky a vývinového pohybu materiálnej skutočnosti pomocou nových formových a farebných riešení. Jadro Severiniho myšlienky spočíva vo výroku, že „už nejde o to, zobrazit idúce auto, ale idenie auta.“¹¹

Prax futuristického umenia však ukázala, že výtvarnými prostriedkami sa dala vyjadriť len nepatrná časť týchto životných pocitov a poznání. Narazilo sa hneď na základný problém pohybu, ktorý bol veľkou prekážkou už v umení minulosti. Zatiaľ čo kedysi sa pohyb v maliarstve vyjadroval naivným ilustratívnym spôsobom (zobrazovaním viacerých fáz určitej udalosti na jedinom obraze) a v sochárstve vedomým obchádzaním fyziologických pravidiel (ako o tom presvedčivo hovoril Rodin vo svojich rozhovoroch o umení¹²), futuristom a ich nasledovníkom išlo o nájdenie výtvarného jazyka, navodzujúceho predstavu dynamiky, kmitania, vlnenia a iných foriem pohybu, ktoré sa zjavili s novou technikou. No kompozície futuristov, rajonistov, simultaneistov a iných, ktorým išlo o obdobnú myšlienku, sú buď suché fyzikálno-technické schémy, alebo — pokiaľ si podržali svoju estetickú pôsobnosť — sú zaujímavé formovo-farebné riešenia, dynamizmus ktorých je viac predstieraný ako skutočný, ba dokonca v mnohých prípadoch ide až o statickú intímnosť ich výtvarného vyznenia. Je to najmä vtedy — to by sme radi podčiarknuť — keď sa umelec vyjadruje čisto abstraktne, bez pribrania figuratívneho motívu, lebo jedine figuratívny motív je vo výtvarnom umení schopný navodiť silný a presvedčivý zážitok dynamiky a pohybovosti. V tomto smere sú napr. barokové pohybovo-iluzívne kompozície omnoho plnším vyjadrením myšlienky pohybu ako kruhové alebo lúčovité obrazy futuristov a rajonistov.

Seuphorovo tvrdenie, že revolúcia strojov a premena civilizačných foriem zákonite vyúsťuje do potreby abstraktného umenia, ukazuje sa nesprávny nielen pre oblasť vyjadrovania dynamiky a pohybovosti, ale aj pri zvládaní iných myšlienok v súvisi s technicko-civilizačnými premenami. Vezmime si napr. racionálnosť konštrukcie určitého stroja, jeho skladbu z rozmanitých geometrických telies, logiku a krásu jeho fungovania. Alebo vezmime racionálnosť nových urbanistických riešení, a to jednak

¹⁰ Na dôkaz toho možno pripomenúť tvorbu vynikajúcich socialistických umelcov a pokrokových umelcov kapitalistického sveta, pri ktorých sa potreba intenzívneho sebavyjadrenia spája s bojovým humanizmom rozmanitých foriem a poléh podľa individuálneho založenia a národnej zakotvenosti umelca.

¹¹ Severiniho úvaha je uverejnená ako príloha knihy *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München—Zürich 1957, 105.

¹² A. Rodin. *Rozhovory o umení*, zozbieral Paul Gsell, Martin 1949, 46—60.

v pôdoryse, jednak v obrysovom rytme; vezmíme však aj štruktúru akýchkoľvek komunikácií a dopravy s princípmi ich dispečingu a mnohé iné nové prvky našej modernej civilizácie. Ak nemáme zostávať púhymi organizátormi a racionalizátormi, ale ak chceme byť v tom všetkom umelcami, nemôžeme sa uspokojiť s čistou geometrickou alebo stereometrickou schémou, ktorá tvorí štruktúrálne kostru týchto javov a procesov. Naopak, musíme vniknúť do ich spoločensko-funkčných a priamo humanistických stránok, lebo bez toho by sme museli prijať onú perspektívu postupného odumretia umenia a jeho splynutia s priemyselnou výrobou, o ktorej kedysi hovorili konštruktivisti.

Je veľký rozdiel, ako sa pozeráme na svet dnes a ako sa pozeral na prírodu a skutočnosť umelec minulých vekov, nevyzbrojený tým stupňom vedeckého poznania, na aký dospelo ľudstvo v súčasnosti. Pohľad na ktorúkoľvek časť skutočnosti nemôže byť jednoducho náladový, dojmový, pretože za ním je zložitá spoločenskovedecká, prírodovedná a technická poznania odhaľujúce zákonitosti vnútornej stavby, organizácie, vývinu a funkcie jednotlivých javov. To všetko si žiada byť súčasťou estetického a umeleckého poznania a výrazu.

Na túto otázku naráža Seuphor, keď hovorí: „Dnes meriame každé umelecké dielo mierou abstrakcie bez ohľadu na to, či je predmetné alebo nepredmetné, zrozumiteľné alebo nezrozumiteľné.“¹³ Pravda, Seuphorova formulácia je volená tak, aby mu dovoľovala vyvodzovať ďalej nevyhnutnosť abstraktného umenia, a v tom zmysle je nesprávna; kritériom umenia v súčasnosti nie je „miera abstrakcie“, pretože by to znamenalo, že čím je dielo abstraktnejšie, tým je hodnotnejšie. Ide však o inú vec. V súčasnom umení nehodnotíme dielo podľa subjektívneho dojmu, aký vyvoláva v našom citovom svete, ani iba podľa závažnosti motívu z hľadiska hierarchie našich životných hodnôt a noriem, ale hodnotíme ho z hľadiska jeho umeleckej kultúry, pátrame v ňom po výraze nášho životného pocitu (s celou dialektickou zložitouťou tohto javu), meriame ho kritériami najprogressívnejších myšlienok, citov a úsilí spoločenského človeka nášho veku.

A práve toto je neobyčajne komplikovaná otázka. Vo výtvarnom umení zásluhou všeobecne nižšej úrovne a menšej rozšírenosti estetickej výchovy dožívajú staré vkusové kritériá a polohy omnoho dlhšie ako napr. v literatúre alebo i v hudbe. A tieto staré kritériá sú ešte aj dnes veľkou oporou výtvarníkov, ktorí sa obmedzujú na púhy prepis zrakového vnímaného sveta, prispôsobujú sa dobe iba v tom, že tento prepis je u nich „temperamentný“ (ako by to bola jediná možnosť uplatniť v tvorbe povinnosti a práva umelcovho subjektu). V podstate — gnozeologicky a esteticky — sa však prístup týchto výtvarníkov k prírode nelíši od zrakovo-náladového postoja prvých plenéristov v minulom storočí, pričom často nedosahuje ani ten stupeň uvedomelosti a teoretického zdôvodnenia, aký nachádzame napr. pri impresionistoch s ich náhľadmi na fyziku svetla a farieb. Táto konzervatívna poloha je jedným z najčastejších argumentov, ktoré využívajú zástancovia abstraktného umenia, keď hovoria proti naturalizmu a opisnosti a napokon úplne zavrhnújú figuratívne prvky v umení ako obmedzujúce a nevýtvarné.

Prirodzene, toto je oproti opisnému naturalizmu druhá, rovnako škodlivá krajnosť. Chciet vydestilovať a absolutizovať výtvarné prvky a redukovať výtvarné dielo iba na ne, znamená absolutizovať prostriedok a zabúdať, príp. popierať cieľ. Okolo tohto problému sa krúti najviac vnútorných protirečení estetiky abstraktného umenia: na jednej strane sa hovorí o čistote, univerzálnosti a sebestačnosti výtvarného jazyka, na druhej strane sa však nemôže nehovoriť aj o obsahu, ktorý je neraz emocionálne a myšlienkovito zložitý a týmto „absolútnym“ výtvarným jazykom neoznámiteľný; v abstraktnom umení bolo iba málo puristov, ktorí sa uspokojovali s teóriou, že umenie má slúžiť

¹³ *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München—Zürich 1957, 12.

výlučne samému sebe a ktorí podľa toho zotrvali v akejsi l'art pour l'artistickej, kantovsky nezainteresovanej a čisto špekulatívnej askéze.

Vráťme sa však k citátu zo Seuphora: keď ho zbavíme jeho apologickej príchuti v prospech abstraktného umenia, dostaneme sa k racionálnemu jadrú, ktoré je pravdivé. Vývin výtvarného umenia v poslednom storočí a najmä polstoročí ukazuje, že je tu rastúca miera racionálnosti a uvedomelosti tvorivého procesu. Je to i pochopiteľné z toho, čo sme uviedli o civilizačnom vývine tejto doby, ktorá je dobou víťaziacej vedy a techniky, prehĺbeného poznávania a praktického využívania skutočnosti, a ktorá si vyžaduje tie isté postoje aj v umení a k umeniu. Menia sa estetické a umelecké ideály, normy a hodnoty. Krásno sa zjavuje tam, kde by ho prv nikto nebol hľadal. Vzniká úplne nové vedné odvetvie, technická estetika. Práca výtvarníka sa nielen funkčne včleňuje do týchto nových životných komplexov, ale ich zákonitostami je aj ovládaná. Výtvarné dielo je zrkadlom a samoznakovým, zhusteným výrazom toho, čo dnešný človek o svete poznal, akými cestami sa ho zmocňuje a ako ho chce zmeniť.

Tým sme sa však dostali už k tretej otázke, ktorú spomína Seuphor ako dôvod existencie abstraktného umenia a ktorá — ako vidíme — pri domyslení jeho názor nepodporuje, ale popiera.

K OTÁZKE PREHĽBENÉHO POZNANIA PÔVODU A PODSTATY UMENIA

Problém pôvodu a podstaty umenia je od konca minulého storočia veľmi aktuálny zásluhou rozličných nových psychologických a sociologických teórií i zásluhou bohatých archeologicko-etnografických nálezov a ich interpretácií. Ako sme videli, teoretici abstraktného umenia využívajú tento materiál a pokúšajú sa ho podávať tak, aby podporoval ich tézu o totožnosti umeleckosti s abstrakciou, z čoho vyvodzujú záver: každý, kto si túto tézu uvedomí, musí sa nevyhnutne stať prívržencom abstraktného umenia (ak nechce podporovať to, čo už v podstate odumrelo, totiž figuratívne umenie).

Budeme musieť opäť použiť výroky predstaviteľov abstraktného umenia, ktorými oni chceli podporiť svoju vec, avšak ktoré svojou podstatou mieria proti nim.

Predmetom predošlej kapitoly boli gnozeologické a psychologické problémy, týkajúce sa vzťahu subjektu a objektu v umení. Na okraj tejto otázky Piet Mondrian hovorí: „Umenie vzniká z novej duality v človeku: z kultivovanej vonkajškovosti a z uvedomelejšej, prehĺbenej vnútornosti. Ako čistý, nefalšovaný prejav ľudského ducha musí sa umenie vyjadrovať v čistej, to znamená abstraktnej estetickej forme“.¹⁴ Zatiaľ čo s prvou polovicou výroku by sme mohli súhlasiť, lebo v podstate hovorí, že umenie vzniká z náročného, kultivovaného spojenia subjektívneho a objektívneho momentu, druhá polovica je k nej pridaná ako neorganický a nelogický záver. Preto by sa umenie malo považovať ako „čistý“ prejav ducha a preto by sa malo vyjadrovať v abstraktnej forme? Umenie nie je matematika alebo geometria či symbolická logika, ktoré pracujú s abstraktnými formami a vzťahmi a ktoré zodpovedajú úplne iným objektívnym a subjektívnym potrebám človeka a spoločnosti ako umenie. Pojem kantovskej nezainteresovanosti, ktorý sa pokúšal vyjadriť zákonitosti klasického umenia a odlíšiť univerzálnosť klasického ideálu krásy od každodennej, živej a prízemne zmyslovej zážitkovej oblasti ľudí, žije dosiaľ v estetike ako prežitok idealizmu a prekáža jej napredovaniu. Oblasť umenia sa tým vytrháva zo života, a keďže je to nemožné

¹⁴ De Stijl, No 1, október 1917, cit. *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München—Zürich 1957, 110.

a utopické, aspoň sa predstiera jej čistota, absolútnosť a racionálnosť a iné cnosti, na ktoré kladú nárok predstaviteľa formalizmu a abstrakcionizmu. Tým sa však odďaľuje a v praxi i znemožňuje riešenie základných otázok umenia.

Oproti estetickému kantovstvu a idealizmu stojí materialistická téza o spätosti umenia so životom, no v protiklade k idealizmu sa v praxi často chápe priúzkou, priostrene — len ako spätosť tematická a ideologická; v skutočnosti je však spätosť umenia so životom bohatšia a dialekticky zložitejšia. Prejavuje sa nielen na rovine tematiky (motívu) a ideológie (hodnotiacich postojov k zmyslu spoločenského vývinu), ale aj na iných rovinách: v životnej zaangažovanosti všetkých zložiek umelcovej osobnosti, v materiálnej a duchovnej vradenosti umeleckého diela do sústavy spoločenského života, v živom a mnohotvárnom procese umeleckého konzumu a estetickéj výchovy. Umelecké dielo ako abstraktná sústava „čistých“ prvkov formy môže na túto potrebu a zákonitosť spätosti umenia so životom odpovedať len veľmi, veľmi obmedzene. V najlepšom prípade bude holou maketou, demonštrujúcou abstraktnú vynaliezavosť svojho autora, alebo bude dekoratívnu sústavou foriem a farieb. A to je naozaj málo. Uvedomil si to i sám Mondrian, keď povedal: „Každé umenie sa stáva dekoratívnym, keď mu chýba hĺbka výrazu“.¹⁵ Sotva predpokladal, že sa to stane práve s prevažnou časťou abstraktnej produkcie.

Abstrakcionisti veľmi často argumentujú v prospech svojich snáh tvrdením, že tradičné umenie nedostatočne dolovalo v hĺbkach ľudského subjektu, a preto vraj nedostatočne vynášalo na povrch pravdu o človeku a živote. Tento postreh — ak aj je oprávnený — vôbec nehovorí za abstraktné umenie. Marxizmus, ktorý odhalil zákonitosti spoločenského vývinu, osvetľuje aj faktory duševného vývinu, diferenciácie a „poľudšňovania“ človeka. Jednou z podôb tohto procesu je aj to, že si človek v určitých epochách nastoľuje a rieši „určité“ svoje problémy a že nie je schopný nastoľovať si problémy, ktoré by boli pre neho zásadne neriešiteľné. Tak je to aj s otázkou, o ktorú nám ide a ktorej jednou stránkou je problematika sebvýjadrenia, preberaná vyššie. Niet sporu o tom, že človek súčasnosti túži po vyjadrení toho, čo je obsahom jeho životného pocitu so všetkými typicky dnešnými znakmi a vlastnosťami. Abstraktné umenie bude dokumentom jedného z pokusov o tento cieľ, pravda, pokusu jednostranného, vnútorne protirečivého a v podstate utopického.

Marcel Brion v spomínanej práci cituje starú čínsku pieseň z epochy Song, v ktorej sa hovorí: „Umenie vytvára čosi mimo formy vecí, i keď jeho význam spočíva v uchovávaní formy vecí“.¹⁶ Tento krásny a pravdivý výrok by sotva bol mohol citovať, keby bol domyslel jeho obsah — je to vlastne veľmi presná definícia umenia, hovoriaca jednoznačne za umenie svojou podstatou realistické. Obdobného druhu je aj výrok maliara Paula Klee, ktorý napísal: „Umenie nie je zobrazovanie viditeľného, ale zviditeľňovanie skrytého“.¹⁷ Klee sám nie je abstrakcionista, ale umelec, ktorý viac ako jeho predchodcovia uvoľnil svoju obrazotvornosť až do detskej hravosti a vynesol tak na povrch formy, odhalujúce nové možnosti výtvarno-básnivého výrazu. Jeho citovaný výrok je kľúčom k pochopeniu jeho tvorby, ako aj umenia druhovo s ním príbuzného.

Tak by sme mohli citovať ďalšie kľúčové výroky teoretikov abstraktného prejavu a zakaždým by sme mali možnosť dokazovať ich teoretickú protirečivosť, neprehľbenosť a normatívnu jednostrannosť. To, čo Seuphor píše o umení vôbec, možno aplikovať

¹⁵ Cit. Seuphor, *L'art abstrait, Ses origines — ses premiers maîtres*, Paris 1950, 16.

¹⁶ Brion, *Art abstrait*, Paris 1956, 48.

¹⁷ Cit. *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München—Zürich 1957, 214.

práve na abstraktné umenie; že je to totiž „duchovný čin“ a že tento výraz je neriešiteľne protirečivý.¹⁹ Taká je doslovne situácia abstraktného umenia: chce byť čistým „duchovným činom“, ale potrebuje materiálne prostredníctvom; chce sa vyjadrovať čistými prvkami formy, zabúda však, že ony samy sú bezobsažné, a ak nejaký obsah majú, je to len zásluhou významových analógií, umožnených existenciou „tradičného“ umenia. Aká vonkajšková, podstatu umenia popierajúca je Seuphorova definícia: „Abstraktné je každé dielo, ktoré neukazuje nič iného ako čisté prvky kompozície a farby“.²⁰ V tomto zmysle je iba akousi kompozičnou etudou, ktorá nenesie a nie je schopná niesť ľudský umelecký obsah. Tým, že abstraktný umelec používa formy a farby, ktoré nadobudli určitý konvencionálny symbolický význam (napr. čierna alebo červená farba), už sa nevyjadruje „čistými“ prvkami kompozície a farby, ale formovými a farebnými prvkami určitej spoločenskej obsahovosti, pritom však príliš všeobecnej a tekavej, aby mohla nahradiť cieľ a pohnútky všetkého ostatného umenia. Napokon ani umelec nemôže byť trvale uspokojený zotrúvaním na tejto pozícii; pri prevažnej časti abstrakcionistov stretávame návraty k figuratívnemu prejavu. Je len niekoľko jednotlivcov, pri ktorých nachodíme dlhodobé a sústavné zapodievanie sa abstraktným umením, a aj to prevažne len v období posledných rokov, keď je táto práca podporovaná konjunktúrou v oblasti výtvarnej propagandy a umeleckého trhu.

Teoretici abstraktného umenia sú neúprimní, keď na jednej strane neprijímajú diela, ktoré vznikli abstrahovaním a štylizáciou foriem reálnych objektov, na druhej strane si však prisvojujú diela, ktoré sú svojou podstatou realistické, sú však na prvý pohľad abstraktné alebo nezrozumiteľné, lebo podávajú neobvyklé, neznáme oblasti objektívnej skutočnosti. Čo všetko ešte umenie pre seba zo skutočnosti objavilo! Najmä dnes, v období sústredeného úsilia vedy a techniky dopátrať sa nového poznania tak v oblasti mikrokozmu, ako makrokozmu a megakozmu, odhaľujú sa výtvarne vzrušujúce motívy. Postačí pozrieť sa pod biológov mikroskop, ponoriť sa v potápačskom skafandri do morských hĺbín, pozrieť sa s atrónómom do hvezdárskeho ďalekohľadu, sledovať koloristické problémy spektrálnej analýzy a fyzikálnej chémie, oboznamovať sa s procesmi a výsledkami novej techniky — čo je dopriate poznať až vedcovi a umelcovi 20. storočia. Domýšľanie možností tejto tvorivej oblasti je úplne pred nami. Výtvarné umenie sa jej predbežne dotýka iba nesmelo a doslovne v najnovšom čase.

Niet pochýb, že tu má umenie veľké možnosti inšpirácie a rozvoja svojho realistického vzťahu ku skutočnosti. A najmä umenie socialistické, budujúce na uvedomelom, vedcom monistickom materializme. Obdobie a motivické bohatstvo astronautiky, kybernetiky a ďalšieho pokroku istotne nebude musieť dlho čakať na svojich umelcov, ktorí sa nebudú uspokojovať len hodnotiacou reportážou zo sveta, ktorý nás denne obklopuje, ale budú hľadať aj výraz svetov, ktoré iba začíname poznávať, príp. sa ich ešte len chystáme odhaľovať.

*

Štúdie a články, ktoré si kladú za úlohu kriticky sa vyrovnávať s abstrakcionizmom a jeho prejavmi, často sa obmedzujú na zľahčujúci komentár proti brakovým výtvarom abstraktného umenia. Takáto kritika nie je však dosť náročná a presvedčivá a v zápasе táborov a ideí nie je ani účinná. Abstrakcionizmu dnes nadíža medzi umelcami kapita-

¹⁸ Porov. c. d., 94.

¹⁹ Tamže, 13.

²⁰ Tamže,

listického sveta aj veľký počet pokrokových ľudí, ktorým treba ukázať teoretickú medze-rovitosť a spoločenskú krízovosť abstrakcionizmu nie cestou paušálneho odsúdenia, ale cestou logickej argumentácie. Mnohí sympatizujú s abstrakcionizmom preto, lebo dosiaľ veria utopickým úvahám niektorých jeho priekopníkov, napr. takého van Doesburga, ktorý pod firmou neoplasticizmu bojoval za abstraktné umenie v predpoklade, že sa tak raz dosiahne nový univerzálny výtvarný a životný sloh, charakterizovaný rešpektovaním zákonov maximálnej účelovosti, racionálnosti a jednoduchosti pri riešení objektov životného prostredia. Táto myšlienka je svojou podstatou blízka aj socialistickej spoločnosti, ale bez abstrakcionizmu. Socialistický humanizmus sa nikdy nemôže zmieriť s tým, aby sa z výtvarného umenia vypudil obraz človeka a jeho sveta, čiže aby tu zavládol abstrakcionizmus so svojím protizobrazujúcim absolutistickým názorom.

Problematika abstrakcionizmu sa v súčasnosti rozrástla do teoretickej členitosti, ktorá by si vyžadovala komplexný kritický rozbor za spolupráce viacerých odborov. K takejto práci sa v marxistickej teórii umenia ešte neprikročilo. Je však nevyhnutná pre náležité objasnenie dnešných vzťahov medzi umením kapitalistického a socialistickeho sveta i pre našu aktuálnu umeleckú a kultúrno-politickú prax.

VEDA A NÁBOŽENSTVO

VOJTECH FILKORN

Keď budeme hovoriť o vede a náboženstve, nebudeme mať na mysli hocjaké alebo každé náboženstvo, ale náboženstvo, ktoré je u nás najrozšírenejšie — kresťanstvo. Nie je možné, aby sme sa v jednej štúdií mohli zaoberať všetkými dôležitými otázkami — vznikom kresťanstva, jeho spoločenským pôsobením, triednym pozadím a pod. Obmedzíme sa len na (antagonistický) vzťah kresťanského náboženstva a jeho teológie a filozofie k vede a k vedeckému pokroku. Dlho by trvalo vypočítavať všetky prejavy nepriateľského postoja kresťanstva k vede, ako ich sledujeme od prvotného, na každú civilizáciu a svetskú kultúru s opovržením hľadiacého kresťanstva, cez odsúdenie Bruna, Kopernika, Galileiho, Darwina a iných, až po dnešné prekrúcanie vedy. To je úloha historikov a historikov filozofie. Nám pôjde skôr o pramene, vnútorné príčiny tohto postoja, t. j. o filozofickú, gnozeologickú stránku vzťahu vedy a náboženstva, i keď nesmieme zabúdať, že podstatu vecí poznáme prostredníctvom jej rôznorodých prejavov.

Pri samom kresťanstve musíme rozlišovať tri jeho stránky: 1. samo kresťanské hnutie (náboženstvo), 2. kresťanskú teológiu, 3. kresťanskú filozofiu.

O politike a praktikách kresťanských cirkví tu nebudeme hovoriť.

1. NÁBOŽENSTVO

Kresťanstvo ako hnutie je jedným z celého radu podobných hnutí, ktoré museli nevyhnutne vyrásť vo vtedajšej triednej, hospodárskej a kultúrnej štruktúre spoločnosti. Po vnútornej, obsahovej stránke sa od týchto hnutí v podstate nelíši. História nás teda stavia pred väčšie množstvo náboženstiev, z ktorých si každé robilo a robí nárok na výlučnú pravdivosť. Každé má svoje „zázraky“, svoje sväté knihy, v ktorých je zhrnutý obsah náboženstva, t. j. predpísaný pomer človeka k bohu, pomer človeka k spoločnosti a spoločnosti k bohu. Týmito okolnosťami sa zaoberá porovnávajúca náboženská „veda“, ktorá by sama (po obsahovej stránke, teda v prípade, keby náboženstvo bolo záležitosťou len človeka ako takého a nie záležitosťou spoločenskou a triednou) stačila na vyvrátenie nadprirodzeného charakteru náboženstva. Veď ak by náboženstvo