

UMELECKÁ METÓDA A SVETONÁZOR

S. S. GOLDENTRICHT

1. *Umelecká metóda a estetické vzťahy*

Pre lepšiu orientáciu v otázke spojenia umeleckej metódy a svetonázoru treba podrobnejšie preskúmať niektoré podstatné črty umeleckej metódy vcelku.

Je veľmi dôležité odpovedať predovšetkým na všeobecnejšiu otázku — o špecifčnosti estetického v samotnom skutočnom živote, mimo umenia, bez čoho nemožno pochopiť ani svojráznosť umeleckej metódy.

Predmarxistická estetika vzhľadom na historické podmienky nepochopila základ života spoločnosti — materiálno-výrobnú prax ľudí. Preto predmarxovskí estetici nemohli odhaliť spoločenskú podstatu estetického a obmedzovali ho buď na prirodzené vlastnosti predmetov a javov a na nemeniteľné fyziologické zákony (metafyzický materializmus), alebo na umenie, ktoré pokladali za výsledok čisto duchovnej činnosti, za „sebavyjadrenie“ objektu alebo „absolútnej idey“ (subjektívny a objektívny idealizmus).

Marxistické učenie o určujúcej úlohe materiálnej pracovnej praxe v živote spoločnosti odhalilo možnosť prekonať rôzne idealistické názory na otázky zdrojov a podstaty estetického a umenia, ako aj prekonať obmedzenosť starého metafyzického materializmu v tejto oblasti.

Prax nie je len základom poznania a kritériom pravdy. Samotný materiálno-výrobný život ľudí je uskutočnením objektívnej reality v spoločnosti a estetické vzťahy tvoria objektívnu stránku sociálnej skutočnosti, ktorá sa odráža v estetickom vedomí ľudí v ich každodennom živote a v samotnom umení — najplnšej a najzovšeobecnejšej forme estetického osvojovania sveta.

Starý materializmus skúmal estetické javy, zvlášť krásno, vo „forme objektu“, alebo vo forme pasívneho pozorovania. Iba marxizmus prvý raz vedecky dokázal, že ako objektívny estetický predmet, estetické hodnoty rozmanitých predmetov a javov, tak i estetické city, zážitky a názory sa historicky formujú v procese zmeny prírody a spoločnosti. Marx napísal: „Umelecký predmet — práve tak každý iný produkt — vytvára obecnosť, ktoré má zmysel pre umenie a vie sa kochať v kráse. Produkcia vyrába preto nielen predmet pre subjekt, ale aj subjekt pre predmet“.¹

Z protirečení materiálneho a spoločensko-politického života ľudí objektívne vznikajú estetické vzťahy v ich rozmanitých formách krásneho a ošklivého, tragického, komického, dramatických konfliktov, charakterov, situácií atď. Tieto vzťahy človeka k vonkajšiemu svetu a k iným ľuďom sa samy stávajú pre človeka zvláštnym predmetom osvojovania.

Predmetom umenia sú estetické vzťahy, objektívne vyvolané a určené spoločensko-historickými podmienkami a prejavujú sa v konkrétnej zmyslovej forme krásneho, ošklivého, tragického, komického atď. vo všetkých oblastiach života

¹ K. Marx, *Ku kritike politickej ekonómie*, Bratislava 1952, str. 189.

a činnosti človeka — pracovnej, ktorá súvisí so vzťahmi k prírode, spoločensko-politickej, kultúrnej, rodinnej a osobnej.

Podstata estetických vzťahov sa odhaľuje ako harmonická jednota alebo antagonistický protiklad jednotlivca a spoločnosti, inými slovami — vo vzťahoch konkrétneho historického človeka k spoločenským podmienkam jeho života, ako zodpovedajúcim alebo nezodpovedajúcim slobodnému a všestrannému rozvoju telesných a duchovných síl človeka vo všetkých oblastiach života spoločnosti.

S rozvojom spoločenskej delby práce sa estetické vzťahy oddelili od bezprostrednej materiálnej praxe a nadobudli relatívnu samostatnosť vo forme umenia. Estetická stránka života spoločnosti ako súčasne podriadený element v rozmanitých druhoch ľudskej činnosti nachádza v umení svoj najväčšmi zovšeobecnený a koncentrovaný tvorivý odraz a ďalší rozvoj v umeleckej obraznej forme. Práve umenie je povolané odraziť vo výrazných umeleckých obrazoch (sochárskych, maliarskych, hudobných, slovných atď.) sféru estetického života človeka a spoločnosti. Je povolané zovšeobecnene a mnohostranne ukázať vzťahy jednotlivca a daného spoločenského zriadenia ako harmonicky krásne, ktoré človeka povznášajú, napomáhajú jeho rozkvetu, všestrannému rozvoju, alebo ošklivé, ktoré človeka obmedzujú a potláčajú; je povolané ukázať protirečenia a konflikty života spoločnosti z tragického, komického alebo tragikomického hľadiska. Umenie vzniká z potreby umeleckého chápania a ďalšieho rozvoja estetickej tvorby s tým, aby uplatnilo v živote určitý estetický ideál.

Hovorili sme o tom, že estetické vzťahy sú špecifickým predmetom umenia. Bolo by však hrubou chybou myslieť si, že tieto vzťahy tvoria nejaký uzavretý „autonómny“ svet, odtrhnutý od skutočného života. Snažili sme sa zdôrazniť, že v umení ide o odraz estetických vzťahov ako *stránky celej spoločensko-historickej praxe*, t. j. o odraz celého bohatstva sociálnej skutočnosti v jej prirodzenom prejave, vo svetle estetického ideálu.

Po krátkom preskúmaní estetických vzťahov ako predmetu umenia vzniká otázka, ako sa estetické vzťahy osvojujú a spracúvajú v umeleckej tvorbe, ako sa stávajú obsahom umenia, t. j. menia sa na umelecké obrazy, na krásne umelecké diela. Preto treba skúmať niektoré zvláštnosti umeleckej metódy.

Teoretické myslenie v abstraktných pojmoch, kategóriách odráža len zákony spoločenského života alebo prírody bez konkrétnej zmyslovej formy samého života. Hoci vedecké poznanie sa začína od jednotlivých zmyslových javov a predmetov, jeho cieľom je pochopenie zákona ako všeobecnej vnútornej súvislosti javov skutočnosti, a preto jednotlivé je len stupňom na ceste k odhaleniu spoločných a všeobecných zákonov.

Metóda spoločenských vied odpovedá na otázku, aké sú zákony pohybu a vývinu rôznych spoločenských javov bez ohľadu na ich konkrétnu individuálnu zmyslovú formu výrazu a nezávisle od subjektívnych zážitkov, vkusu a hodnotení človeka.

V tomto zmysle vedu zaujíma zákon ako taký, v „odľudštenej forme“, presnejšie — nezávisle od subjektívneho zážitku.

Je preto pochopiteľné, že vedecká metóda si osvojuje skutočnosť trochu jednostranne, nakoľko pozoruje len podstatu a zákony mnohotvárných javov a abstra-

huje od zmyslového vonkajšku samotnej mnohotvárnosti i od subjektívneho sveta ľudských citov a zážitkov.

V abstraktnom myslení sa podstata a forma vecí „odhmotňuje“. Predmety a ich bezprostredné vlastnosti — farba, línie, priestorové formy, zvuky, ktoré sa odrážajú v našich predstavách a pojmoch, strácajú svoje materiálne zmyslové vlastnosti, pretože „ideálne je materiálne, presadené do ľudskej hlavy a tam spracované“ (Marx).

Na rozdiel od metódy vedeckého poznania umelecká metóda nemá do činenia so zákonami ako takými, ale s estetickými vzťahmi človeka ku skutočnosti a s uplatnením krásneho v živote.

V umeleckom obraze osvojení, v predmetnom zmyslovom bytí obrazu (alebo v umeleckom diele) sa v novej forme obnovuje živá jednota materiálneho a ideálneho, objektívneho a subjektívneho, lebo umelecký obraz nevzniká ako mŕtva kópia predmetu, ale ako výsledok tvorivého spracovania javov skutočnosti, keď umelec dáva svojim dielam pečať svojej individuality, myšlienok, citov, fantázie a neopakovateľných čŕt.

Tak napr. sochársky obraz zobrazuje ľudské telo v materiále kameňa, bronzu, dreva, maliarstvo používa farby, plátno, zobrazuje trojrozmerný priestor na ploche, literatúra vytvára obraz pomocou slova, hudba pomocou tónov.

Teda pre umelecký obraz je špecifická zmyslová konkrétnosť odrazu skutočnosti. Nielen v produktoch materiálnej výroby, ale aj v predmetnom bytí umeleckého obrazu človek tiež „vidí seba samého“, stelesňuje svoj vnútorný svet zážitkov, svoj subjektívny vzťah k obklopujúcej ho skutočnosti.

Preto umenie nie je len jednoducho duševná činnosť podobná vede, ale zvláštna praktická duševná umelecká činnosť človeka.

Avšak poukázanie na umelecký obraz ako na dôležitý znak umenia ešte ani zďaleka necharakterizuje úplne jeho podstatu, lebo ešte stále nevieme, čo je špecifickým predmetným základom umenia, v čom je práve špecifickosť jednoty objektívneho a subjektívneho, všeobecného a individuálneho v umeleckom obraze na rozdiel napr. od praxe, v ktorej sa tiež predovšetkým uskutočňuje jednota objektu a subjektu. Je známe, že človek v procese premeny prírody stelesňuje („spredmetňuje“) svoje vlastné tvorivé sily v produktoch práce, ktoré sú akousi „nádržou subjektívnej zmyslovosti“ (Marx).

Zároveň v zmyslovej aj v logickej forme poznania tiež zvláštnym spôsobom vystupuje spojenie a jednota bytia a myslenia, nakoľko pocit a pojem sú rôzne subjektívne formy poznania objektívneho sveta.

V čom je však zvláštnosť jednoty všeobecného a individuálneho, objektívneho a subjektívneho v umeleckom obraze? Táto zvláštnosť je *estetická*. Umelecký obraz je estetickou jednotou individuálneho a spoločenského, objektívneho a subjektívneho, t. j. zovšeobecneným odrazom mnohostranných a celkových vzájomných vzťahov človeka a spoločenského prostredia, ako krásnych, tragických, komických atď.

Umelecký obraz je charakteristický práve tým, že sa v ňom predmetne uskutočňuje (v priamej alebo nepriamej forme) estetický ideál umelca, jeho predstavy o slobodnom, krásnom, harmonickom človeku. A len vo svojom materiálnom

predmetnom jestvovaní obraz vystupuje ako forma umeleckej činnosti a poznania skutočnosti.

Práve v praxi umeleckého tvorenia sa v obraznej forme uskutočňuje estetická jednota tvorivej a poznávacej stránky umenia, jednota objektívneho a subjektívneho, všeobecného a individuálneho, bezprostredného a sprostredkovaného.

Umelecké vedomie, predstavivosť, úvaha, výber, vystihovanie toho, čo je hlavné, nemožno stotožňovať so samou tvorivou praxou. V umení niet estetického poznania mimo zmyslovej predmetnej činnosti.

Z povedaného môžeme urobiť taký záver, že umelecká metóda je spôsobom tvorivého odrazu vo forme obrazov estetického vzťahu človeka ku skutočnosti a spôsobom vplyvu na život spoločnosti umeleckými prostriedkami v určitom smere.

Umelecká metóda je historicky podmienený spôsob odrazu a vyjadrenie estetických vzťahov človeka ku skutočnosti, ktorý záleží v pochopení, prežití a spracovaní týchto vzťahov na umelecké obrazy v bezprostrednej tvorivej praxi umelca.

Umelecká metóda je spôsobom tvorivého osvojovania a spracovania estetických vzťahov skutočnosti na umelecké obrazy, na krásu umenia, spôsobom uskutočnenia a uplatnenia určitého estetického ideálu.

Každá tvorivá metóda je spätá s výberom, zovšeobecnením, zhodnotením životných faktov a javov.

Ide však o to, že umelecká metóda sa neobmedzuje na hotové formuly (ani keď vyzerá ako „zbierka noriem“, napr. klasicizmus), s ktorými umelec „pristupuje k životnému materiálu“. Podstatná zvláštnosť tvorivej metódy sa odhaľuje v procese umeleckého obrazného osvojovania podstatných alebo menej podstatných stránok danej epochy spoločenského vývoja v jej estetickej svojráznosti. Umelecká metóda ako koncentrovaný výraz estetických vzťahov nachádza svoj bezprostredný prejav v systéme obrazov, ktoré ukazujú vzťahy osobnosti k prostrediu, k spoločenskému bytiu vcelku, ktoré ukazujú, do akej miery je dané spoločenské zriadenie priaznivé alebo nepriaznivé pre slobodný a všestranný rozvoj človeka. Teda metóda je zároveň prostriedkom formovania a uplatnenia určitého (v závislosti od historických podmienok) ideálu.

Je pochopiteľné, že charakter a zameranie určitej metódy, miera jej schopnosti a možnosti realisticky alebo nerealisticky postihnúť estetické stránky života ľudí, vzájomné vzťahy jednotlivca a spoločnosti, závisia od stupňa všeobecného ekonomického, sociálne politického a duchovného rozvoja spoločnosti, od objektívnej situácie a úlohy danej triedy v živote spoločnosti, ako aj od zmeny samých estetických vzťahov.

V tom je vlastne podstata metódy umeleckého osvojovania skutočnosti a z hľadiska tejto špecifičnosti umelecké tvorenie uskutočňuje výber, zovšeobecnenie a zhodnotenie životných faktov, udalostí a javov.

Zdá sa, že naša definícia, ktorá si vôbec nerobí nároky na konečné riešenie otázky, je blízka pravde, lebo vychádza zo špecifičnosti predmetného obsahu umenia, ale neodvodzuje metódu z abstraktných filozofických kategórií ani z formálneho vysvetľovania umenia, ako len obrazného odrážania skutočnosti vôbec.

Interpretácia umeleckej metódy ako prostriedku umeleckého poznania podstat-

ných, zákonitých súvislostí skutočnosti nepochybne obsahuje časť pravdy a zapadá do rámca materialistickej koncepcie, pre riešenie podstaty otázky však nestačí.

Nemožno správne pristúpiť k problému umeleckej metódy, ak neberieme do úvahy, že spoločensko-historická prax vytvára aj predmet umenia — estetické vzájomné vzťahy človeka a spoločnosti, skutočnosti vcelku, aj osobitnú umeleckú formu poznania.

Pokiaľ sa predmet umenia skúma z abstraktného, špekulatívneho hľadiska, len ako skutočnosť, zobrazená v obrazoch, odtrhnute od ľudskej činnosti, nie je možné objasniť ani podstatu umeleckej metódy, pochopiť jednotu a vzájomné prenikanie predmetnej tvorivej a poznávacej stránky v umeleckom osvojovaní skutočnosti.

Z tohto hľadiska nemožno pokladať za šťastné definície umeleckej metódy, veľmi rozšírené medzi našimi literárnymi vedcami a estetikmi, ktoré definujú umeleckú metódu ako súhrn základných umeleckých princípov poznania a zobrazovania skutočnosti alebo ako jednotu tvorivých princípov v riešení základných problémov umenia.

Podobné definície redukujú metódu umenia na hotové miery (princípy) prístupu ku skutočnosti vôbec, takže objektívny špecifický predmetný základ umenia — estetická stránka v samom živote spoločnosti sa stráca zo zreteľa. Pritom sa nez dôrazňuje genetická závislosť umeleckej metódy od konkrétnych historických podmienok. Z týchto definícií nie je jasné, ako môže jeden a ten istý obsah („skutočnosť“, „životná pravda“) vystupovať v rôznych formách poznania, napríklad v umeleckej a teoretickej (vedeckej).

Pri jednostrannom obmedzení metódy na poznávací moment vôbec sa neberie do úvahy tvorivý charakter umeleckej metódy, schopnej esteticky poznať a osvojovať si skutočnosť len v procese formovania hmoty podľa zákonov krásy, t. j. v procese tvorenia predmetnej zmyslovej reality rôznorodých obrazov v súlade so zvláštnosťami druhu umenia — maliarstva, sochárstva, literatúry atď.

Konečne, úplne sa zanedbáva otázka aktívnej úlohy umeleckej metódy pri uplatňovaní určitého estetického ideálu, pri popieraní jedných estetických foriem, vzťahov, vkusov, názorov a pri upevňovaní iných estetických vzťahov človeka ku skutočnosti, pokrokovejších, napomáhajúcich progresívny rozvoj jednotlivca a spoločnosti. Také sú, podľa nášho názoru, niektoré podstatné črty, ktoré charakterizujú umeleckú metódu vcelku.

2. *Otázka vzájomného vzťahu umeleckej metódy a svetonázoru*

Dnes väčšina bádateľov nepochybuje o nesprávnosti niektorých tendencií v otázke vzájomného vzťahu umeleckej metódy a svetonázoru. Jedna z týchto tendencií vedie k odtrhnutiu tvorivej metódy od svetonázoru a k ich stavaniu do protikladu, druhá k ich stotožňovaniu. Pritom ide v danom prípade o svetonázor nielen ako o systém filozofických názorov na svet, ale aj v širšom zmysle — ako o súhrn sociálnopolitických, mravných, estetických a iných názorov. Prvá tendencia robí priepasť medzi filozofickými, politickými, mravnými názormi a umeleckou činnosťou, druhá nevidí rozdiel medzi nimi.

Prvá tendencia súvisí s nesprávnym a škodlivým tvrdením, že vraj svetonázor

a vôbec ideová orientácia, pokroková alebo reakčná, nehrá nijakú úlohu v procese formovania a pri určovaní umeleckej hodnoty umeleckého diela. Práve na takejto nesprávnej pozícii stoja súčasní revizionisti (Vidmar, Lukács, Lefèbvre), ktorí súdia, že filozofické názory a umenie ležia v rôznych rovinách, že umelec tvorí „pod vplyvom intuície“, živelne.

Známa téza o osudnom „diktáte skutočnosti“, ktorá vraj automaticky predurčuje pravdu v umení, znamená predovšetkým odtrhnutie umeleckej metódy od estetického ideálu a zo širšieho hľadiska odtrhnutie svetonázoru od umenia vcelku.

Ako správne poznamenal A. V. Lunačarskij, všeobecné idey vôbec neobmedzujú umeleckosť. „Rozhodne myslím, že to nie je tak. Pravda, niet azda prípadu, že by veľký umelec bol zároveň aj veľkým filozofom alebo sociológom, ale celý rad skutočne veľkých umelcov bol súčasne mysliteľmi, naozaj vynikajúcimi, a tento vynikajúci rozum nielenže neprekážal ich umeleckosti, ale pozdvihol ju do ohromných výšin.“² A ďalej: „Vôbec medzi vedeckým myslením a publicistikou na jednej strane a medzi umeleckým myslením na druhej strane niet nijakej priepasti. Z toho však nevyplyva, že ich možno miešať dohromady.“³

Umenie nie je mŕtvou naturalistickou kópiou vecí, ale tvorivým umeleckým osvojením skutočnosti, a teda je nielen „odrazom“, ale aj vzťahom umelca k životu. Estetický obsah umeleckého diela zahrnuje dve stránky: objektívnu a subjektívnu. Umelec esteticky odráža skutočnosť nie ako mechanický registrátor, ale prostredníctvom subjektívneho, osobného vzťahu k životu; v tvorbe umelca sú vštepené jeho zážitky, myšlienky, snahy, jeho duša. Bez subjektívneho vzťahu, ideovej zameranosti, určitého umelcovho názoru na život nie je pravé umenie možné. Bez určitej tendencie, uvedomelej alebo neuvedomelej, niet ani samého umenia.

Podľa Engelsových slov Aischylos a Aristoteles, Schiller, Ibsen a ruskí realisti 19. storočia boli vyslovenými tendenčnými spisovateľmi. Tendenčnosť však býva rozličná. Vyspelé pokrokové idey, záujmy, snahy, ktoré sa opierajú o objektívny priebeh historického vývinu, sú životodarným a inšpirujúcim prameňom umenia.

Význam pokrokového svetonázoru je pre umelca, spisovateľa, dramaturga a hudobníka veľký, lebo mu pomáha dôkladnejšie a širšie pochopiť skryté procesy a vedúce tendencie epochy, perspektívy spoločenského vývinu, boj nového so starým, nepremožiteľnosť pokrokových síl spoločnosti.

A naopak, reakčné, falošné názory sa záporne prejavujú na tvorbe, vedú ku skreslenému obrazu skutočnosti, k zmareniu umeleckej pravdy.

Marxisticko-leninský svetonázor nesmierne obohatil umelecké osvojenie skutočnosti vedeckým chápaním zákonitostí historického procesu, schopnosťou rozoznať triedne sily, ktorým patrí budúcnosť.

Zároveň samotný pokrokový svetonázor našej doby odporuje subjektívno-idealistickému popieraniu skutočnosti, zriekaniu sa jej poznania v súčasnom buržoáznom formalistickom umení — abstrakcionizme, surrealizme, fašizme, zrodenom hlbokou krízou buržoáznej spoločnosti a jej kultúry.

² A. V. Lunačarskij, *Na západe*, Gosizdat, Moskva 1927, str. 90.

³ A. V. Lunačarskij, *Stati o sovietskoj literature*, Učpedgiz 1958, str. 318.

Formalistické umenie pokladá tvorenie za iracionálny akt, prebiehajúci v podvedomí, vo vnútornom „ja“, hľadá svoje teoretické zdôvodnenie v najkrajnejších formách idealizmu — tak subjektívneho, ako aj objektívneho.

Svetonázor, ideológia vcelku a umenie so svojou metódou sú vždy v jednote a vnútorne sa navzájom prenikajú. Umelecké videnie sveta nepochybne zahrnuje filozofické, politické názory. Čím je celkový ideový rozhľad talentovaného umelca pokrokovejší, tým je jeho estetické vnímanie sveta prenikavejšie, hlbšie a širšie.

Ale v závislosti od konkrétnych historických zvláštností spoločenského zriadenia a sociálnej pozície umelca môže byť jednota medzi svetonázorom a umeleckým spôsobom osvojenia sveta, harmonická alebo veľmi protirečivá, disharmonická. K disharmónii musí dôjsť vtedy, keď umelec, ktorý zobrazuje „skutočné vzťahy“ života, usvedčuje sociálne zlo ako ošklivé, nehumánne, nie je schopný z pozícií pokrokového svetonázoru pochopiť a vysvetliť proces a výsledky svojho vlastného bezprostredného videnia skutočnosti. V tomto prípade vzniká protirečenie medzi objektívnym umeleckým obsahom jeho diel a spoločensko-ideologickým postojom autora.

Podľa slov Lunačarského „... len epocha nových mohutných revolúcií môže povzniesť dramaturga do takých výšav, kde hĺbka analýzy, šírka filozofickej syntézy budú úplne voľne a takrečeno graciózne spojené s plnokrvným realizmom.“⁴

Musíme teda predovšetkým zdôrazniť mimoriadnu úlohu vyspelého svetonázoru pre umenie a zavrhnúť revizionistické nevedecké a politicky škodlivé stávanie ideovosti a umeleckosti do protikladu ako dvoch, vraj vnútorne nesúvisiacich, paralelných princípov — vedomého a živelného, nevedomého. V skutočnosti je umelecká tvorba bez ideí nemožná. Medzi nimi jestvuje dialektická jednota, v ktorej umeleckú metódu charakterizujú špecifické črty a relatívna samostatnosť.

Pri kritizovaní revizionistického popierania komunistickej ideovosti, svetonázoru v umení treba povedať, že kritiku potrebuje aj abstraktné stotožňovanie svetonázoru a umeleckej metódy. Z toho, že umelecká metóda je pod silným vplyvom svetonázoru ideových pozícií umelca, že sa nerozvíja podľa nejakých autonómnych imanentných zákonov, ešte nevyplýva, že umelecká metóda je abstraktný logický výraz a produkt svetonázoru. Pri takomto chápaní sa poslanie metódy obmedzuje len na objektivizáciu svetonázoru, duchovného sveta umelca v zmyslových obrazoch, následkom čoho umelecká metóda stráca svoj objektívny estetický predmetný základ. Umenie z tohto nesprávneho hľadiska vyzerá ako odraz odrazu, t. j., ako sféra stelesnenia, „materializácie“ politických, filozofických, mravných a iných ideí.

Prekonanie tohto nesprávneho názoru sa stáva možným, ak uvažíme, že medzi ideologickými názormi — politickými, filozofickými, morálnymi, estetickými, náboženskými a medzi umením jestvuje rozdiel aj čo do *predmetu*, spojeného s kvalitatívne mnohotvárnymi stránkami skutočnosti, aj čo do *spôsobu* odrážania rozličných stránok reálneho sveta, aj čo do *osobitnej úlohy* každej formy spoločenského vedomia v živote ľudstva. Táto téza je veľmi dôležitá, ak sa chceme vyhnúť

⁴ A. V. Lunačarskij, *Statji o literature*, Moskva 1957, str. 548.

zjednodušenému chápaniu vzájomného vzťahu medzi všeobecnými ideologickými názormi na svet a konkrétnymi oblasťami duchovnej činnosti ľudí včítane umenia. Teda pokus aplikovať cestou logickej dedukcie niektoré všeobecné princípy marxistickej filozofie na literatúru vyvolal špekulatívne, scholastické vysvetľovanie problémov typického a straníckosti v umení. Typické v umeleckých dielach sa skúmalo podľa analógie s filozofickou kategóriou podstaty. Typické sa definovalo len ako vyjadrenie podstaty daného sociálno-historického javu, stotožňovalo sa s princípom straníckosti, s politickými názormi umelca.

Zjednodušený prístup k problémom typického a straníckosti nemohol odhaliť *estetický* obsah typického a straníckosti v umení. Príčinou takéhoto prístupu je, že umenie sa pokladá za konkrétnu zmyslovú sféru vtelenia ideologických foriem — filozofického svetonázoru, politických, morálnych a iných ideí, nie však za špecifickú formu estetického osvojenia skutočnosti.

Vulgárni sociológovia vysvetľovali umenie ako subjektívny výraz svetonázoru určitých tried, sociálnych medzivrstiev. Z toho svojho času aj vznikla nesprávna poučka rappovcov o dialektickomaterialistickej metóde ako tvorivej metóde umenia. Táto poučka ignoruje špecifické úlohy umenia a odvádza umenie od skutočnosti.

Stotožnenie svetonázoru s umeleckou metódou vedie k zamieňaniu umeleckého obrazu a abstraktného pojmu, k „rozpusteniu osobnosti v princípe“, k premeneniu ľudí na „jednoduché hlásne trúby ducha“.

Medzi svetonázorom a umeleckou metódou niet mechanického spojenia. Toto spojenie sa tvorí len prostredníctvom objektívneho predmetného obsahu umenia, len prostredníctvom umeleckého obrazného odrazu skutočnosti, mnohotvárných prejavov života človeka a spoločnosti v ich estetikej svojráznosti.

Pokus vyvodíť umeleckú metódu priamo z filozofického svetonázoru alebo z iných ideologických foriem vedomia je márný. Veď je známe, že pri jestvovaní dvoch základných filozofických smerov (materializmu a idealizmu) v jednej a tej istej historickej epoche jestvujú rozličné umelecké metódy.

Tak v súčasnosti popri najvyspelejšej metóde socialistického realizmu existuje metóda kritického realizmu a tiež formalistické metódy, spojené s rozličnými prúdmi modernistického umenia.

Jednotlivé Balzacove filozofické výroky svedčia o jeho sklone pozeráť sa na ľudské vedomie v duchu mechanistického „prírodovedeckého“ materializmu, a to ako na produkt fyziologických vlastností (v „Hľadaní absolútna“). Ale vo svojich dielach Balzac presvedčivo ukázal, ako spoločenské podmienky a predovšetkým majetkové vzťahy formujú ľudskú osobnosť, jej psychiku, spôsob myslenia a správania sa.

Z toho, že Zola otvorene bránil naturalistickú metódu, základom ktorej je pozitivistická filozofia, a vyhlasoval svoju snahu byť „mimo politiky alebo náboženstva“, byť „čistým naturalistom, čistým filozofom“ ešte nevyplýva, že celú Zolovu tvorbu treba vyhlásiť za naturalistickú.

Preto by bolo nesprávne myslieť si, že charakter svetonázoru, jeho pokrokovosť, konzervatívnosť alebo reakčnosť sám osebe úplne predurčuje zvláštnosti tvorivej

metódy, jej realistickú alebo nerealistickú orientáciu, schopnosť hlbokého a všestranného umeleckého osvojenia skutočnosti.

Nehistorická koncepcia „realizmus — antirealizmus“ je preto nepodložená, že mechanicky rozširuje zákonitosti vývinu filozofie na umenie a snaží sa vonkajším, analogickým spôsobom určiť, čo je spoločné medzi realizmom a materializmom, antirealizmom a idealizmom. Tým sa popierajú vnútorné zvláštnosti vývoja, vlastné rozličným formám spoločenského vedomia. Lenin v práci „Materializmus a empiriokriticizmus“ podal hlbokú analýzu boja strán vo filozofii — materializmu a idealizmu, ukázal, že idealizmus vždy vyjadroval tendencie a ideológiu reakčných tried. „Pri mechanickom prenesení pojmu straníckosti na literatúru a umenie vzniká nebezpečenstvo vulgarizácie. Je známe, že politické názory autorov v umeleckej tvorbe sa niekedy neprejavujú zďaleka tak bezprostredne ako vo filozofii a iných spoločenských vedách. Stáva sa tiež, že umelec tvorí diela, ktorých objektívny význam protirečí jeho politickým názorom a sympatiám. V tomto ohľade, ako poznamenal Engels, je príznačná Balzacova tvorba. Podobné javy možno pozorovať aj u iných veľkých umelcov minulosti. Nemožno teda rozdeliť všetkých umelcov na dve politicky protikladné skupiny.“⁵

V skutočnej histórii umenia a literatúry nebolo materialistické chápanie sveta ani zďaleka vždy filozofickým základom realizmu. Gogol, Dostojevskij a Tolstoj neboli materialisti. Ich filozofické a sociálnopolitické názory na spôsoby „záchrany ľudského pokolenia“ od zla a nešťastí sú utopistické a vo svojej podstate reakčné, ale títo spisovatelia boli vynikajúcimi umelcami — realistami, vytvorili nesmrteľné diela, ktorých objektívny umelecký obrazný obsah je oveľa širší než ich subjektívne snahy a ideologické koncepcie.

Vynikajúci kritickí realisti — Stendhal, Balzac, Flaubert a Dickens veľmi presvedčivo ukázali rany, nedostatky a banálnosť buržoáznej skutočnosti, jej nepriateľstvo voči človeku a zároveň úplne zostávali v rámci buržoázneho ideologického obzoru v tom zmysle, že nevideli skutočný základ a perspektívy historického vývoja a tej sociálnej sily, ktorej patrí budúcnosť.

Mnohí veľkí umelci minulosti trpeli často protirečením medzi subjektívnym zámerom, úmyslom a objektívnymi výsledkami svojej tvorivej činnosti. Pravda umeleckého zobrazenia a vyjadrenia skutočnosti bola často v rozpore so subjektívnymi snahami a pokusmi nájsť riešenie „prekliatych otázok“ v abstraktných princípoch humanizmu, v náboženstve alebo morálke. Možnosť protirečenia medzi skutočnosťou a umeleckou praxou na jednej strane a všeobecnými teoretickými ideami umelca na druhej strane si všimol N. A. Dobroľubov, ktorý správne poznamenal, že „... zbytočne by sme sa snažili o to, aby sme uviedli tento svetový názor do určitej logickej konštrukcie, aby sme ho vyjadrili v abstraktných formulách. Týchto abstrakcií obyčajne niet ani v umelcovom vedomí. Umelec často aj v abstraktných úsudkoch vyslovuje pojmy, až prekvapujúco protikladné tomu, čo vyjadruje jeho umelecká činnosť — pojmy, ktorým uveril na slovo, alebo ktoré vyťažil prostredníctvom falošných, zbežne, čisto vonkajším spôsobom

⁵ Kommunist, 1955, č. 18, str. 17—18.

zostavených sylogizmov. Ale jeho vlastný názor na svet, ktorý je kľúčom k charakteristike talentu, treba hľadať v živých obrazoch, ktoré vytvoril.“⁶

Podobné protirečenie ťažko vysvetliť len vlastnosťami umeleckého nadania, „bezprostredného zmyslu“ umelca, ktorý mu „vždy správne ukazuje predmety“, a je nezlučiteľné s falošnými „všeobecnými pojmami“, ktoré ho odvádzajú od životnej pravdy. Možnosť protirečenia medzi umeleckou metódou a ideologickými (teoretickými) názormi umelca možno vysvetliť skôr sociálnymi historickými príčinami a špecifikou samého umenia ako zvláštného druhu praktického duchovného osvojenia skutočnosti.

Veľmi dôležité je tiež mať na zreteli špecifickú podstatu samého umenia, ktoré nemožno obmedziť na stelesnenie ideí. A ak v mnohých majstrovských dielach svetového umenia otvorene filozofické a morálne názory autora neviedli k zámene umeleckých hodnôt diela za nudné poučky a lekcie, možno to vysvetliť tým, že predmetom pravého umeleckého diela nie sú abstraktné idey, ale estetické stránky objektívnej skutočnosti, že pravé umenie si osvojuje reálny život, dialektiku estetických vzťahov človeka v spoločenských podmienkach jeho života v živých, konkrétnych, zmyslových, celostných obrazoch. Tak možno pochopiť relatívnu samostatnosť umeleckej metódy vo vzťahu k svetonázoru, na ktorý umelecká metóda môže mať priaznivý vplyv, obmedzujúc svojvoľu triednych sympatií alebo anti-patií a ktorý súčasne vždy silne vplýva na umeleckú tvorbu. Gorkij napísal: „Rozhľad a bohatstvo životnej skúsenosti často vyzbrojujú umelca silou, ktorá prekonáva jeho osobné vzťahy k faktom, jeho subjektivismus.“⁷

Inde Gorkij píše, že „umelecký obraz... je skoro vždy širší a hlbší než idea, zachytáva človeka so všetkou rozmanitosťou jeho duševného života, so všetkými protirečeniami jeho cítenia a myslenia.“⁸

Svetonázor teda nevystupuje v umení vo forme abstraktného vyjadrenia všeobecných princípov. Preto však nestráca svoju účinnosť a ohromný význam pre umenie. Svetonázorové hľadiská umelca, spisovateľa, sochára, maliara sa prejavujú na novom základe — na základe umeleckého obrazného osvojenia skutočnosti, prostredníctvom jeho vnútorných zákonitostí. To znamená, že všeobecné sa sprostredkuje zobrazením živých indíviuí v ich činnostiach, skutkoch, vzťahoch k prostrediu, s ich zážitkami, útrapami a radosťami. Nie náhodou Lenin poznamenal, že pri tvorení typických obrazov treba mať na zreteli, že „jadro veci je tu v individuálnej situácii, v analýze charakterov a psychiky daných typov.“⁹

Teda abstraktné, všeobecné v umení sa prejavuje ako vlastnosť, črta konkrétnej životnosti ľudského charakteru, citu, vášne, činnosti. Inými slovami, jednota všeobecného a individuálneho v umení sa neuplatňuje v abstrahovaných tézach, ale vo forme predmetnej zmyslovej reality umeleckých obrazov.

Podľa slov Belinského „... všeobecná idea, osamostatnená v umelecky vytvorenej osobe, to je *osoba* a zároveň *idea*.“¹⁰

⁶ N. A. Dobroľubov, *Sobr. soč. v trioch tomach*, t. 2, str. 169—170.

⁷ M. Gorkij, *Sobr. soč.*, t. 24, Gospolitizdat, Moskva—Leningrad 1948, str. 219.

⁸ M. Gorkij, *Istorija russkoj literatury*, Gospolitizdat 1939, str. 26.

⁹ V. I. Lenin, *Spisy* 35, Bratislava 1958.

¹⁰ V. G. Belinskij, *Poln. sobr. soč.*, t. U, Moskva 1954, str. 119.

V tejto súvislosti si zaslúži pozornosť Heglova myšlienka, že umelec „musí pre nás urobiť viditeľným, že skutky účinkujúcich osôb vyplývajú z vnútorných ľudských zážitkov, ale zároveň rovnako musí ukázať a znázorniť vo forme individualizovaných obrazov to všeobecné a podstatné, čoho sila sa prejavuje v týchto skutkoch.“¹¹

Pri analýze problému vzájomného vzťahu umeleckej metódy a svetonázoru treba mať na zreteli aj také prípady, keď umelec podľa svojich spoločensko-politických, mravných a filozofických názorov stojí na pokrokových pozíciách, spája svoj osud s osudom ľudu, slúži veci mieru, pokroku a zároveň vo svojej umeleckej praxi používa vo väčšej alebo menšej miere formalistickú alebo naturalistickú metódu. Ako príklad môžeme uviesť veľmi protirečivú tvorbu Picassa, ktorého kladné spoločensko-politické a estetické ideály sú v značnej miere vyjadrené formalistickou metódou. O tom hovoria jeho známe obrazy: „Guernica“ (1937), „Krvavé jatky na Kórei“ (1951) a „Vojna“ (1954).

Treba povedať, že aj v sovietskych podmienkach pozorujeme v činnosti jednotlivých predstaviteľov umenia fakty nesúhlasu medzi ideologickou pozíciou a umeleckou metódou. Príkladom môžu byť niektoré plátna Laktionova, v tvorbe ktorého sú veľmi zrejmé naturalistické tendencie. Naturalistické prvky sú zreteľné aj u niektorých sovietskych spisovateľov, ako napríklad u F. Panfiorova („Volga — matuška reka“).

Zároveň je nepochybné, že socializmus, ktorý zničil kapitalizmu vlastné protirečenie medzi vládúcim sociálno-ekonomickým zriadením a estetickým rozvojom osobnosti, vytvoril reálny základ pre upevnenie a rozkvet nového estetického ideálu socialistickej a komunistickej spoločnosti — základ pre harmonickú jednotu ľudskej osobnosti a spoločnosti. Zhoda subjektívnych cieľov umelca slova, štetca alebo dláta, skladateľa alebo filmového pracovníka, stojaceho na pozíciách socializmu, vyzbrojeného vedeckým marxisticko-leninským učením, a objektívnej zákonitosti historického vývoja vytvorili priaznivé podmienky pre vzájomné vzťahy medzi svetonázorom a tvorivou metódou umenia.

Z povedaného teda vidíme, že estetické názory, „estetický cit“ a umelecká metóda nie sú vždy priamo späté so všeobecnými politickými, mravnými alebo filozofickými názormi. Reakčné politické, filozofické morálne názory sa často dostávajú do protirečenia s estetickým ideálom a tvorivou praxou jeho vtelenia do umeleckých obrazov — a naopak. Takí — podľa svojich sociálno-politických a filozofických názorov — rozdielni spisovatelia, ako Nekrasov a Dostojevskij, Saltykov-Ščedrin a Tolstoj boli spojení niektorými spoločnými črtami svojho estetického ideálu a realistickej metódy, čo bolo podmienené silným národnoslobodeneckým hnutím proti buržoázne statkárskemu zriadeniu v Rusku.

Netreba samozrejme stavať do protikladu estetický ideál proti iným spoločenským ideálom — politickým a morálnym. Všetky sú podmienené spoločenským bytím a majú sociálnohistorický triedny charakter (v triednej spoločnosti). Ak však politické a mravné ideály určitých tried uplatňujú konečné ciele ich boja bez ohľadu na individuálne osudy ľudskej osobnosti, progresívny estetický ideál

¹¹ Hegel, t. XII, str. 232.

v skutočnosti i v umení vždy vystupuje ako zmyslové, predmetné uskutočnenie harmonickej jednoty osobného rozvoja človeka a foriém spoločenského života, keď všeobecné, spoločenské, všeludové vystupuje ako vlastný vnútorný život jednotlivca.

Z povedaného vyplýva, že pokus stotožniť umeleckú metódu s filozofickými princípmi, s ideologickými názormi, je neopodstatnený.

Pozastavili sme sa pri niektorých všeobecných otázkach, súvisiacich s podstatou umeleckej metódy vcelku a jej spojenia so svetonázorom. Avšak otázka, v akých historických podmienkach vznikali a formovali sa jednotlivé umelecké metódy (klasicistická, romantická, realistická atď.) a v čom sú ich zvláštnosti, si vyžaduje osobitné skúmanie.

ODSTRAŇOVANIE PODSTATNÉHO ROZDIELU MEDZI DUŠEVNOU A FYZICKOU PRÁCOU ZA SOCIALIZMU

STOJAN MICHAJLOV

Filozofický ústav Bulharskej akadémie vied

Podstatný rozdiel medzi duševnou a fyzickou prácou patrí k hlavným charakteristickým črtám socialistickej spoločnosti a jeho prekonávanie je zákonitým procesom vedúcim ku komunizmu. Tým sa vysvetľuje rastúci záujem o túto otázku v marxistickej literatúre tak v SSSR, ako aj v ostatných socialistických krajinách.

V tejto stati nemôžeme vyčerpať veľký a mnohostranný problém podstatného rozdielu medzi duševnou a fyzickou prácou. Sústreďme sa preto len na niektoré jeho hlavnejšie stránky.

K OTÁZKE VÝMEDZENIA PODSTATNÉHO ROZDIELU MEDZI DUŠEVNOU A FYZICKOU PRÁCOU ZA SOCIALIZMU

V marxistickej literatúre sa už ustálil správny náhľad, že po odstránení protikladu medzi duševnou a fyzickou prácou v procese socialistickej revolúcie zostáva za socializmu podstatný rozdiel medzi nimi. No stále ešte jestvuje nesúlad v chápaní tohto podstatného rozdielu. Niektorí autori ho zužujú prevažne na rozdiel v kultúrno-technickej úrovni medzi duševne a fyzicky pracujúcimi. Títo autori sa potom prirodzene nazdávajú, že hlavným obsahom prekonávania podstatného rozdielu medzi duševnou a fyzickou prácou je zvyšovanie kultúrno-technickej úrovne fyzicky pracujúcich.

Tieto náhľady sú jednostranné a preto nesprávne.

Treba si uvedomiť, že podstatný rozdiel medzi duševnou a fyzickou prácou za socializmu je pojem, ktorý odráža sociálny proces vzájomného pôsobenia du-