

# PROTIPÓLY UMENIA DVADSIATEHO STOROČIA

SVÄTOPLUK ŠTŮR

Celá naša civilizačná a kultúrna tvorba osciluje medzi dvoma hraničnými pólmi, medzi našimi objektívnymi danosťami a podnetmi a ich subjektívnym spracovaním. Tieto krajné protipóly sa nám objavajú, keď vidíme ťažisko všetkého buď vo vonkajšom svete, v *objekte*, alebo vo vlastnom subjektívnom vedomí, v *subjekte*. Čím adekvátnejšia a harmonickejšia je korelácia, súvzťažnosť, objektu a subjektu, tým dokonalejšia i trvácnejšia je naša kultúrna tvorba. Až z tejto duchovnej polarizácie s nekonečnou škálou prechodov a variabilit možno pochopiť aj korene, zmysel a proces moderného umenia 20. storočia.

Proti prírodovedeckému racionalizmu druhej polovice 19. storočia s jednostranným akcentom na determinanty vonkajších daností nastupuje na konci 19. a na začiatku 20. storočia mocná reakcia a hnutie, ktoré obdobne ako romantická filozofia kladie proti vonkajším objektívnym danostiam opäť jednostranný akcent na „číry“, tvorivý subjekt, a to v novokantizme všetkých odtieňov, vo fenomenológii, v metafyzike, vo filozofii života aj v estetike tej doby, a ako až toto subjektívne vedomie sa stáva *tvorcom skutočnosti*. Z toho sme sa museli nevyhnutne dostať zas k priveľkému preceneniu a jednostrannej, absolútnej *nadvláde subjektu* — až z tejto celkovej duchovnej atmosféry možno plne pochopiť aj „koperníkovský“ zvrät moderného umenia.

Teda keď v noetike tohto obdobia sa už vo všetkých možných obmenách hlása, že *základy bytia vytvára až myslenie*, nie menej silné je potom toto presvedčenie, pokiaľ sa týka fantázie, aj v umení. Idea slobodného *autonómneho* vytvárania, idea tvorivého činu, v umení napokon vždy taká živá, našla v svojom teoretickom zdôvodňovaní mocný ohlas a razom ovládla aj estetiku tých čias. Umenie — dôvodí sa tu — nemá nič spoločného s praktickým životom a praktickým upotrebením. Intelekt, rozum pôsobí na hmotu a pretvára ju na praktické potreby. O nič takého sa neusiluje umenie; umelecké poznanie, umelecká *intuícia* je iného druhu, je celkom odzáujmovaná. Preto umenie nie je a nemôže byť imitáciou prírody, nie je prepisom skutočnosti, naopak, môže nám podávať skutočnosti oveľa originálnejšie, ako sú tie, s ktorými sme sa doteraz stretávali v svete, môže nám ich podávať pretvorené, *novo stvorené*. To naznačil na začiatku 19. storočia Schopenhauer, takisto ako na jeho sklonku a na začiatku nášho storočia ešte dôraznejšie Bergson. Tým sa „číremu“ subjektu otvorili nové tvorivé možnosti tak vytvárajúce aj pretvárajúce, ako aj nebezpečné a zvädzajúce na scestie.

A z týchto podnetov zmenenej duchovnej orientácie vychádza potom celé moderné umenie a dosahuje prudké, revolučné rozšírenie po Európe i Amerike. Lebo tu nastáva v súhlase s celkovým životným pocitom náhly obrat od zobrazovania vonkajšej skutočnosti — ktorá sa už aj tak v impresionizme rozplývala iba na atmosferické vlnenie — obrat k subjektívnej slobode vlastného autonómneho pretvárania — pravda, aj so všetkými *deformačnými dôsledkami*,

ktoré z tohto subjektívizačného procesu vyplynú a ktoré sa v modernom umení realizovali do všetkých dôsledkov.

A poviem hneď: v tomto uchopení umeleckej formácie ako *autonómnej funkcie* videl by som klad a veľké nové tvorivé možnosti moderného umenia. Ale na druhej strane presné nerozlíšenie a neohraničenie tejto umeleckej funkcie od iných duchovných oblastí, najmä pojmových, nepochopenie syntetického charakteru predstavivej funkcie moderným umením a jeho postupnú atomizáciu — teda možností, ale aj hraníc umenia — spôsobilo, že do koncepcie a uskutočňovania tejto autonómnej umeleckej funkcie sa vnášajú prvky, ktoré sú umeniu svojou podstatou cudzie, a to predovšetkým *prvky intelektualistické, pojmovo-analytické, mechanistické, abstraktné*. A to zas nepochybne znamená veľké odludštenie a odmocnenie moderného umenia.

A tak vidíme na základe tejto novej redukcie na tvorivý subjekt (s väčším, menším alebo úplným vypojením vonkajšieho sveta) odohrávať sa celkom ten istý proces v literatúre, vo výtvarnom umení aj v hudbe, a je len škoda, že sa nevenovala patričná pozornosť práve tomuto celkovému procesu, z ktorého by potom boli pochopiteľnejšie aj snahy v jednotlivých umeniach, a obmedzovali sme sa zväčša buď len na slovesnosť, či výtvarníctvo, alebo na hudbu, čím sa potom strácali vzájomné najužšie súvislosti a spoločné estetické smernice. Lebo v celom modernom umení 20. storočia sa odohráva ten istý húževnatý zápas o *novú funkciu základných stavebných prvkov*, línie, farby, tvaru, slova, melodiky, harmónie, rytmiky. A cieľ moderného umenia je vo všetkých oblastiach ten istý: *čistá poézia, absolútna, čistá hudba, čisté výtvarníctvo*.

Keby sme prebehli vývinom po impresionizme a generáciou tzv. prechodu (Cézanne, Gauguin, van Gogh a i.) všetkými smermi výtvarného umenia prvej polovice 20. storočia, fauvizmom (ktorý zahajuje okolo r. 1905 „výtvarnú revolúciu“), futurizmom, kubizmom, expresionizmom, purizmom, orfizmom, dadaizmom, surrealizmom a inými podružnejšími -izmami, videli by sme, že všetky tieto prúdy, aj keď sa od seba v jednotlivostiach značne odlišujú, nesie veľká základná spoločná *viera v sebestačnosť a samoúčelnosť iba čistých výtvarných prostriedkov s vypojením všetkých ostatných združených predstavivých oblastí citových, námetových, literárnych, hudobných a iných*.

Táto spoločná viera mohla vyrásť len na základe spomenutého výlučného obratu moderného umenia *k subjektu* a ako každá takáto introverzia znamená vždy a vo všetkých oblastiach nechuť a odpor k vonkajšiemu „predmetu“, t. j. k vonkajšej skutočnosti, k vonkajšiemu svetu, nechuť a nedôveru k nášmu zmyslovému nazeraniu vôbec, ktorú môžeme výrazne pozorovať už od Cézanna až po najnovších maliarov. Preto moderní maliari jednoducho *zaintelektualizovali*; preto sa im celá novoveká tvorba od 16.—19. storočia, opierajúca sa o vonkajší predmet ako o nositeľa maliarskeho výrazu, vidí zavrhnutiahodným naturalizmom; preto nastáva strata predmetu v starom slova zmysle v prospech subjektívneho autonómneho pretvárania.

Máme tu teda dva základné princípy moderného umenia, jeho *subjektivizmus* a súčasne *abstraktný intelektualizmus* (celkom obdobne ako vo filozofii tých

čas). Nedôvera a nechúť k výlučne zmyslovo-zrakovému vnímaniu (ako sa manifestovalo ešte v impresionizme a najmä u jeho epigónoch), nemusela by byť ešte podstatnou prekážkou, lebo na našej umeleckej formácii sa zúčastňujú aj iné predstavivé zložky; lenže moderní maliari svojím obratom (t. j. prívetkou introverziou) rozpojili nepostrádateľný a vzájomne sa oplodňujúci vzťah subjektu a objektu, ktorý nemožno obísť ani negovať, ak nemáme narušiť samu základnú syntetickú funkciu umenia a duševnej tvorby vôbec, a zväčša položili výlučný akcent na požiadavku autonómie subjektívneho stvárania. A práve táto jednostrannosť musela nevyhnutne viesť k subjektivismu moderného umenia. — Po druhé zintelektualizovaním zraku, t. j. tým, že namiesto zrakovo-zmyslového predstavivého vnímania nastúpil intelekt ako stavebný formový princíp — tým nastáva vpád intelektualizmu nielen do výtvarníctva, ale do všetkých oblastí moderného umenia, ktorý však odporuje najvlastnejšej individuálnointuitívnej funkcii a podstate umenia, a práve preto sa v ňom potom pociťuje taká preva ha schematickosti a teda aj možnosti pomerne ľahkého napodobňovania.

*Sebestačnosť* iba čistých výtvarných prostriedkov sa vinie a presadzuje už od Cézanna v duchu jeho výroku, že všetky formy smerujú k základným geometrickým prátvarom gule, kužeľa, valca; kubizmus bude potom ešte radikálnejšie a stroho abstrahovať tvary z geometrických praforiem a redukovat ich na ne, lebo verí, že línia, farba, tvar má svoj vlastný obsah, že má sebestačnú umeleckú nosnosť. Orfizmus chce takisto už len z línií, farieb a tvarov uskutočniť absolútne maliarstvo, ako sa už dávno predtým hlásala absolútna hudba, a tak mníchovské krídlo nemeckého expresionizmu (zoskupené okolo maliara ruského pôvodu Kandinského) končí sa už v radikálnom subjektivizme holej hry farieb, línií a tvarov ako takých, ktoré už nechcú a nemôžu sprostredkovať nijaký obsah a budia dojem prípravných maliarskych cvičení. Že sa tu už pohybuje v svete holých abstrakcií, netreba vari dokladať; zato treba dodať, že výrazové prostriedky moderného maliarstva tým už prestali byť prostriedkami a stali sa samy sebe cieľom — to je tá základná črta samoučelnosti celého moderného umenia, tendencia, ktorá sa právom označovala ako formalizmus, lebo je to l'art pour l'art v svojej najextrémnejšej, a preto aj najabstraktnejšej podobe.

Len stručne tu chcem uviesť, keďže je to všeobecne známejšie, že celkom obdobný proces sa odohráva aj v slovesnom umení, v jeho futurizme, kubizme, dadaizme, expresionizme, surrealizme, je to takisto smerovanie k čistej, absolútnej poézii, k sebestačným a často samoučelným iba slovesným prostriedkom, je to tá istá veľká introverzia — v existencializme často až k výlučnému solipsizmu —, odvrat od vonkajšieho sveta k vnútornému subjektívnemu pretváraniu a to od strohých deformácií cez zaznamenávanie rozumom nekontrolovateľných stavov (hoci predsa jedine ním pochopiteľných) až po vytváranie si novej, ostatným už nie jednoznačne zrozumiteľnej reči, teda až po hru slov pre slová, ktorými však už svojím významom prestali byť (James Joyce).

Nachádzame sa tu teda pred základnou otázkou pre zdravý rast moderného umenia: je takéto čisté výtvarníctvo, čistá poézia, čistá hudba, je takéto čisté umenie vôbec možné? Túto najzákladnejšiu otázku nedomyslelo a nezodpovedalo umenie, ba odpoveď na ňu môže hádam dať len estetika, filozofia umenia. A hoci sa chcem k tomu ešte stručne vrátiť, už tu musím celkom jednoznačne povedať: nie, takéto čisté umenie nie je vôbec možné! A všetko úsilie moderného umenia v tomto smere je len experimentálnym priestorom, z ktorého sa musí dostať von, ak chce žiť.

A to preto nie je možné, lebo subjektívny intelektualizmus tu dostúpil už takého stupeňa abstrakcie, ktorá ako činnosť iného druhu (najčastejšie analyticko-pojmová), znemožňuje, rozrušuje a neguje sám umelecký akt. Farba, línia, tvar nemôžu byť nikdy v umení samoúčelné, lebo farba, línia, tvar, ak ich vezmeme samoúčelne len osebe, sú len fyzickým materiálom, abstrakciou, a nie ešte umením. To treba jasne distingvovať. Ja by som vždy plne horlil pre l'art pour l'artizmus, pokiaľ by sa tým slovom rozumela čo najväčšia priebornosť formálnej zložky, ale estetika nikdy nemôže byť pre čisté umenie komponovaná z prvkov, ktoré sú same osebe, aj keď sú vonkoncom nevyhnutným predpokladom umenia, len fyzickým materiálom, ktoré stoja teda ešte pod rovinou umeleckého tvorenia a sú preto mechanistické a umelecky ešte bezobsažné. To nám demonštrovalo samo moderné umenie až pričasto a dostatočne názorne.

V čom teda spočívala okluka moderného umenia? Iste nie v jeho zdôrazňovaní tvorivého subjektu, lebo každé umenie všetkých čias by bolo bez účasti individuálneho stvárňovacieho subjektivismu nemysliteľné. Ale scestie bolo v tom, že moderné umenie, prirodzene nie vždy a všade, ale veľmi často si subjektivisticky celkom ľubovoľne rozpojilo organickú a neodlučnú súvzťažnosť subjektu a chcelo potom stavať iba na jednom z týchto konštitutívnych elementov, rozpojiteľných len pomocou abstrakcie: a preto sa potom aj muselo dostať v svojich najextrémnejších koncepciách len k prázdny abstrakciám.

Ale dejiny poskytli nám za života jednej generácie (ako v tak mnohom inom ohlade) nezvyčajný a vzácny pohľad a potvrdenie spomenutej tézy (ktorú pravda, nevyznámam až dnes dodatočne, ale varovne, a samozrejme márne, som ju pripomínal už temer pred 40 rokmi), totiž pohľad na extrém práve opačný, ktorý nám dejiny demonštrovali. *Naturalizmus* totiž zas nastolil absolútnu nadvládu objektívnych daností nad všetkým subjektívnym a individuálnym a súhlasne s tým postavil aj v umení zložku obsahovú, predmetovú, tematickú nad akékoľvek úsilie formálne a tvárne. Čo z toho vzniklo, je každému známe: tzv. realizmus (v podstate však naturalizmus) slávil pravé orgie vo všetkých oblastiach umenia. Literatúra kypela krvou zástupov a černela dymom revolúcií; hospodárska výstavba, v skutočnosti veľmi pokrívajúca, našla v nej ružové pole pôsobnosti; vo výtvarníctve vládla maniera mníchovskej školy z rokov sedemdesiatych a osemdesiatych minulého storočia; dominovali v ňom družstevníci dumajúci nad nesplneným plánom, či traktoristi vzpínajúci sa k nadľudským výkonom, alebo dedičania odovzdávajúci s najutešenejším úsmevom poslednú husičku na kontingent leviatana; základom hu-

dobnej vzdelanosti a životného rytmu sa stal estrádny odzemetok so sprievodom harmoniky, v opere nad primitívnym orchestrom víťazne erdžali kone, hrčali tanky, rachotili guľomety a planuli požiare, alebo namiesto chýbajúceho dramatického deja odznievali dojemné kantáty o cite k vlasti, bez ohľadu na to, že bola v úbohom stave.

Táto atmosféra daností, predmetností, fotografického opisu a amorfnej „typizácie“ a „schematizmu“ sa však čoskoro stala takou nedýchateľnou, že umelci sami, aby sa nezadusili, z pudu sebazáchovy sa museli proti nej búriť a kládli si napr. takéto otázky: „Či sme už naozaj stratili prirodzenú fantáziu?“ A keďže realizmus nesmeli opustiť, vyhlásili radšej, že Picasso je v svojej podstate realistický maliar, ba jeden z najrealistickejších, akí kedy žili. A odporúčali používať všetky formy a výrazové prostriedky ináč zavrhaného moderného umenia, keď prevažuje v priebehu umelcovho tvorivého procesu záujem na objektívnej realite, čo už znamenalo krok k prekonaniu zmierneného dualizmu.

Akej jednostrannosti sa teda zas dopustil tzv. realizmus či naturalizmus v svojej koncepcii umenia? Myšlienkovovo veľmi obdobnej ako moderné umenie, že totiž svojim schematickým myslením takisto rozbil nevyhnutnú koreláciu subjektu a objektu a chcel opäť stavať len na druhom z týchto elementov, na objekte, na predmetnosti, čím poprel najvlastejšiu umeleckú funkciu, subjektívno-individuálne videnie a stvárňovanie: len preto sa potom musel takisto nevyhnutne dostať len k neosobnému opisu, k „typizácii“, k „schematizmu“, to znamená k prázdny a nepôsobiacim abstrakciám.

Celý tento proces, proces umelých, pretože abstraktných protikladov, sa odohráva aj v hudbe, ba v nej vari najnázornejšie, preto by som ho tu chcel záverom ešte stručne zhrnúť.

Aj v hudbe sa už od pradávna stretajú dva základné mocné prúdy, ktoré v dejinách niekedy na čas splývajú, zväčša však spolu zápasia a ich antagonizmus sa vždy znovu oživuje: je to, aby som to povedal čo najpopulárnejšie, smer programný a fenomenologicko-zvukový, absolútny. Mohlo by sa zdať, že tento spor, najmä v svojej poslednej historickej fáze, sa medzi hudobníkmi už dávno definitívne urovnal, v skutočnosti však na čisto hudobnom poli sa ani vyriešiť nemohol, lebo to nie je len hudobný problém, ale všeobecne estetický, a preto sa rovnako dotýka všetkých odvetví umenia. A keďže každý z týchto dvoch hudobných prúdov má za sebou veľký dejinný vývin, nazdáva sa, že jedine on je kompetentný určovať oblasť hudby, jej hranice a možnosti, diktovať jej formy a stavať kategórie jej hodnôt.

Hudba totiž dlho nebola hudbou v zmysle umeleckej autonómnosti, ako ju dnes chápeme, ale bola len sprievodným znakom, výrazom, vtelením niečoho, čo svojou podstatou kotvilo mimo nej. Nehovoriac ani o jej začiatkoch, ešte v staroveku slúži hudba kultickým účelom alebo v gréckej tragédii sa poje s poéziou a tancom. Až gregoriánsky chorál ju oslobodzuje z pút rečovej slovesnej metriky k autonómnej spevnej metrike; aj tak však po celý stredovek hudba slúži cirkvi. V renesancii nastáva síce obrat k jej novému rozkvetu a zosvetšteniu, je to však len výmena služby a nie zmena funkcie, lebo jej

novým pánom sa stáva v rukách „florentských laikov“ — ako hovorieval Nietzsche — slovo, a rýdzi autonómny prejav bez cudzorodých zložiek dosahuje hudba vlastne až v období generálneho basu a v sonátovej forme klasicizmu 18. storočia. Je to jej prvý novodobý, čisto hudobný rozkvet, ktorý je prameňom a základom hudby dodnes. Beethovenove symfónie, aj keď takisto inšpirované a nesené mocnými „poetickými ideami“, sú vrcholom nielen individuálneho prejavu, ale aj čistoty hudobnej funkcie s architektonickými zákonmi rýdzo hudobnými, k akej samostatnosti sa hudba neskoršie iba zriedka povznášala. Literárna dynamika a farbitosť romantizmu, deskriptívnosť realizmu, výtvarný i slovesný impresionizmus a symbolizmus, teda všetko prvky a metódy prenesené pôvodne z mimohudobnej oblasti, určujú hlavné prúdy hudby 19. storočia; a preto nie div, že väčšina ľudí, teoretikov i hudobníkov, pokladá hudbu za symbol, reč, výraz nejakého obsahu ležiaceho mimo sféry jej zvukovosti.

Protí tomuto programovému chápaniu hudby rastie najmä v novšej dobe mohutná reakcia, ktorá v nej zdôrazňuje najmä prvky čisto zvukové, odmietajúc spoluprácu i spojitosť hudby s ostatným umením a bijúc sa za úplnú sebestačnosť a výlučnú samoúčelnosť hudby. Hudba je — tak vravia prívrženci tohto smeru — zvukový fenomén, môže rásť iba z neho a všetko ostatné sú cudzorodé prvky, nepatriace do hudby. Netreba ani zvlášť pripomínať, že najtuhší zápas nastáva tam, kde ide o spojenie hudby so slovom a scénou, teda o formy piesňové a dramatické. Nabudúce majú o vývine hudby a jej formách rozhodovať iba rýdzo hudobné zákony, vychádzajúce z fenoménu zvuku bez cudzorodých zložiek a prímieskov. Vela vynikajúcich mysliteľov a hudobníkov patrí k tomuto smeru: Nietzsche i Fechner, Dessoir i Riemann, Busoni, Schönberg a veľa ďalších; takisto celá skupina moderných estetikov, filozoficky orientovaná na fenomenológii, zapadá do tohto prúdu. Znehodnocujú všetko citové, výrazové, obsahové umenie 19. storočia, čo sa veľkoryso robí najmä pri opere, kde sa vnútorný paradox a rozpor javí obzvlášť nápadne. Prísne odsúdenie nájdeme všade tam, kde sa podľa ich mienky hranice a možnosti čistej hudby prekročili.

Ak sa nazdáva ešte Schopenhauer, predstaviteľ najabstraktnejšej, metafyzickej obsahovej estetiky, že hudba je takou bezprostrednou objektiváciou a obrazom vôle samej, akou je svet a idey, stojí Nietzsche v svojich úvahách o hudbe na diametrálne odlišnom stanovisku. Tak napr. v duchaplnom fragmente *O hudbe a slove* z r. 1871 vraví už doslovne: „Vôľa sama a city — ako prejavy vôle preniknutej už predstavami — sú vonkoncom neschopné vytvárať hudbu, ako je naproti tomu zas hudbe celkom odopreté predstavovať city, city spredmetňovať. Kto si odnáša city ako účinky hudby, nachádza v nich síce symbolickú medziríšu, ktorá mu môže poskytnúť predchuť hudby, súčasne ho však vylučuje z jej najvnútornejších sviatosť. Ak teda hudobník komponuje lyrickú pieseň, nie je ako hudobník dojatý ani obrazmi, ani citovou rečou textu: ale z celkom iných sfér prichádzajúci hudobný dojem si volí tento piesňový text ako výraz seba podobný. O nejakom nevyhnutnom pomere medzi piesňou a hudbou nemôže byť ani reči: lebo tieto dva do vzťahu uvedené svety tónu a obrazu sú si priveľmi cudzie, aby si mohli poskytnúť viacej ako von-

kajšie spojenie." — Tak vidíme už v 70. rokoch minulého storočia exaktne vyslovený postulát „čistej hudby“, tendenciu, ktorú v našom storočí bude sledovať celé moderné umenie.

A Nietzsche prichádza ďalej aj k veľkým formám: „Opera ako umelecký druh podľa tohto pojmu je nielen poblúdením hudby, ale aj chybnou predstavou estetiky” — ktoré náhľady celkom v jeho duchu rozviedli v našom storočí mnohí, najmä nemeckí esteticci. Alebo rezavý odsek o začiatkoch opery zo *Zrodenia tragédie z ducha hudby* (v českom preklade Otokara Fischera): „Opera toľ výplod človeka teoretického, ne umelce, nýbrž kritického laika: čož jest fakt, nad nējž dějiny umění neznají překvapivějšího. Byl to požadavek posluchačů z gruntu nehudebních, že nutno především rozuměti slovu: prý jen tehdy lze očekávati znovuzrození hudby, najde-li se nějaký způsob, jak by při zpívání text vládl nad kontrapunktem, nejinak než pán nad sluhou. Neboť slova jsou prý o tolik cennější než doprovodný systém harmonie, oč duše je cennější než tělo. V tomto duchu laicky hudební surovosti spojovaly se v počátcích opery hudba, obraz a slovo; podle této estetiky pak ve vznešených kruzích florenckých laiků básníci a zpěváci tam patronisovaní zařídili své experimenty. — Opera plyne z nesprávného pojetí uměleckého postupu, totiž z oné idylické víry, že vlastně každý člověk, jenž cítí, jest umělcem. Ve smyslu této víry znamená opera umělecké laictví, jež předpisuje své zákony s veselým optimismem člověka teoretického.”

Ak Kant pokladá hudbu ešte za holú hru pocitov a vykazuje jej v klasifikácii umení druhé miesto, zvrchovane o nej hovoriac, že je väčšmi pôžitkom ako kultúrou, a má, súdiac rozumom, menšiu cenu ako každé iné z krásnych umení, vyznáva v našom storočí Schönberg: „Chceli by sme v hudbe poznávať príbehy a city, ako keby v nej skutočne museli byť. U Wagnera tomu tak naozaj bolo: z hudby prijatý dojem „o podstate sveta” sa v ňom stáva produktívnym a doznieva v ňom básňou v materiáli iného umenia. Ale príbehy a city, ktoré sa v tejto básni vyskytujú, neboli súčasťou hudby, lež iba stavebným materiálom, ktorý básnik len preto používa, že slovesnému umeniu, viazanému ešte na látku, je odopretá takáto bezprostredná, ničím neskalená čistá reč.” — Podobné vyznania by sme našli u všetkých moderných a najmä protiromanticky orientovaných estetikov a hudobníkov, ktorých súdy tu nechcem vršiť.

Je teda azda dostatočne zrejmé, že aj moderná hudba takisto ako literatúra a výtvarníctvo prešla obidvoma protichodnými extrémami, ku ktorým sa dospelo len abstrakčným postupom: na jednej strane bola hudba dusená nadbytkom mimohudobnej predmetovosti, látkou a obsahom, na druhej strane je to rovnaká introverzia a redukcia hudby iba na zvukový intelektualizmus. Zmes nehudobných prvkov sa vnáša ako „obsah” do oblastí tónov v takom nadbytku, že sa hudobný organizmus v samých základoch rozrušuje prevahou prvkov najčastejšie literárnych, ale aj vlasteneckých, výchovných, ba donedávna aj politických. Ako často pozorujeme, že skladatelia, technicky slušne ovládajúci veľké inštrumentálne a vokálne aparáty, komponujú bez potrebného stavebného a formálneho, čisto hudobného čítania. Na druhej strane sa takisto často zas stretáme

s úkazom, že vrcholné technické prostriedky a bohaté zvukové rúcho len zakrývajú vnútornú bezpredmetnosť a prázdnotu.

Obidve tieto krajné krídla pre svoju rovnakú vnútornú schematickosť a neplodnosť neobhájajú do budúcnosti svoju životaschopnosť. Takisto sa nemôže domnievať, že by mohli niekedy dosiahnuť úplnú autonómiu hudby, celkom izolovanú od ostatných umení. A to preto nie, že niet zvláštnej ohraničenej fantázie hudobnej, slovesnej, výtvarnej, je iba jedna komplexná predstavivosť, na ktorej sa vždy zúčastňujú všetky zložky v rôznom stupni a líšia sa od seba len výrazovým materiálom, a preto tvorivý proces sa bude vždy navzájom prelínať a ovplyvňovať. Aj slovo a línia majú svoju hudbu a rytmus, takisto ako hudba má zas svoju obrazivosť i predmetovosť.

Z tohto základného poznatku vyplýva: 1. že nemožno jeden materiál jedno-ducho a takmer automaticky naštepiť ako obsah na druhý materiál — ako sa ešte domnieval náš výborný estetik Otakar Hostinský, keď hovorí, že niet formálne uspokojujúceho poetického útvaru, ktorého kompozičná schéma by sa nedala s úspechom použiť pre hudbu; 2. ale súčasne, že niet ani izolovaných autonómnych zákonov a hudobných, slovesných, výtvarných či dramatických a tanečných kategórií, ktoré by už svojou vnútornou štruktúrou nemali spojitosti s ostatným umením.

Uviedol som práve, že dejiny hudby sú aj veľkým prílevom mimohudobných živlov do zvukovej oblasti a je až pridobre známe, že v každom období jednotlivé umenia vykazujú veľmi tesnú súvislosť a majú na seba rozhodujúci formotvorný vplyv (napr. hneď priateľstvo i najužšia umelecká spolupráca moderných francúzskych básnikov a výtvarníkov — Apollinaire, Picasso a ostatní). Veď hudba sama preberá svoju prvotnú zvukovú metriku z rytmu reči a po celé dve posledné storočia sa stále obohacuje slovesnými formami i výtvarnými podnetmi; ba aj najväčší klasickí hudobníci s obľubou používajú symfonické vety alebo celé skladby, ktoré formove korenia v tanci (suity, scherzá a pod.). A zložitá motívická práca hudby 19. storočia nie je nič iné ako z literatúry prenesený analogický psychologizujúci proces.

Takisto je dobre známy mocný vplyv hudby na slovesnosť, najmä od romantického básnictva až po najnovšie časy, a dalo by sa povedať, že ani v svojom najrýdzejšom autonómnom útvaru, v sonátovej forme, nezostala hudba osamotená, ak prísnu komponovanosť sonátového štýlu nachádzame živú aj u moderných básnikov. Antonín Sova, Richard Dehmel, Rilke, francúzski básnici i Nezval a ďalší by boli myslím dostatočným dôkazom najkrajšieho vplyvu hudby na poéziu i naopak. Že by sa takisto dalo uvažovať o vplyve výtvarníctva na slovesnosť, o analógiu harmonických útvarov s výtvarnými (Debussy) a o iných spojitostiach, netreba azda ani dokladať. V nijakom prípade by si to neboli cudzie svety, ako sa mylne nazdával Nietzsche, ale čo naj dôvernejšie sa prelínajúce oblasti v danej nám syntéze a integrácii jedinej predstavivosti, manifestujúcej sa len v rozličných materiáloch.

Tým všetkým som chcel len naznačiť, že úplná autonómnosť jednotlivých umení, za ktorú sa bila novodobá estetika, je holou fikciou, neuskutočniteľnou ilúziou, na ktorú by doplácalo predovšetkým umenie samo, strácajúc bohaté



podnety a vzájomný oplodňujúci vplyv. Hudba by musela v tesných múroch zvukového intelektualizmu, zabraňujúceho prílevu nových zúrodňujúcich štiav, vyschnúť na prázdnu, abstraktnú hru holej zvukovosti.

A k tejto prázdnote nevedomky často smerovalo aj moderné umenie na podklade falošných téz a chybných predpokladov, ktoré do všetkých dôsledkov nedomyslela ani estetika, ani tvoriví umelci. Iste si spomínate z literatúry, že holé priradovanie duševných stavov bez vnútorných organických súvislostí, mechanické nakopenie hoci aj celých ohňostrojov metafor a iných podobných postupov vám popravde nikdy nemohlo nahradiť umelecký zážitok, umelecké dielo. Je to remeselná vynachádzavosť, ktorú však ešte nemožno zamieňať s vlastným tvorivým umeleckým aktom. Takisto sme videli na výtvarníctve, že farba, línia, tvar nikdy nemôžu byť v umení samoučelné a že radikálna apoteóza čistej tvorby končí sa napokon nesdeliteľnosťou. A celkom to isté sa odohráva aj v hudbe. Zvuk je iste predpokladom každej hudby, ale ak ho vezmeme samoučelne ako fenomén sám osebe, ako o tom snívajú mnohí teoretici i hudobníci, zistíme to isté, čo pri farbe a línii, že je iba fyzickým materiálom, zvuk sám osebe je fyzikálnou abstrakciou. Čistá hudba, domyslená takto do dôsledkov, stala by sa iba technickými cvičeniami, takisto ako čisté výtvarníctvo a čistá poézia.

Aké je tu východisko a ako preklenúť tento základný rozpor moderného umenia? Preklenúť sa dá len správnym noetickým poznaním. Naznačil som už jedinú cestu k ozdraveniu: získať stratenú rovnováhu a stále vzajomne sa oplodňujúcu súvzťažnosť subjektu a objektu, ktorá sa nám vychýlila k jednostrannému akcentovaniu subjektu: lebo čistá subjektívna forma takisto ako čistá príroda sú len neplodné abstrakcie. A správny vzťah subjektu a objektu — čo je základná noetická poučka — sa prejavuje pozitívne a konkrétne najmä tým, že všetko naše poznanie je *intencionálne* a nie bezobsažné, abstraktné, to znamená, že vždy smeruje k poznaniu *niečoho*, ktorému zákonu podlieha aj poznanie intuitívne, umelecké. A to súčasne znamená, že čistá hudba, čisté výtvarníctvo, čistá poézia, sú postavená iba na abstrakcii svojich skladobných elementov, sú neuskutočniteľné, sú slepou uličkou moderného umenia.

Znovuzískaná harmónia organickej korelácie subjektu a objektu — bez akýchkoľvek iných esteticko-dogmatických požiadaviek! — je bezpodmienečným predpokladom, základňou a pôdou, na ktorej až môže vskutku nové umenie po období dlhého experimentovania vôbec vyrastať. Doterajšie experimenty neboli zbytočné, v svojich extrémnych prejavoch názorne ukázali rozdiel medzi určitými iba technickými alebo technico-štylizáčnymi postupmi a naozajstnou syntetickou umeleckou tvorbou, kde forma a obsah sú nerozlučne späté. Preto aj najdokonalejšie a najtrvácnejšie umelecké diela 20. storočia všetkých odvetví nezapadajú do týchto krajných polôh. Ide len o to, aby sa akokoľvek jednostranné formálne či obsahové výboje a podnety z tohto dôležitého skúšobného úseku nezahodili a nezabudli, ale aby sa plne využili ako pomocné výrazové prostriedky pre nové, obsažnejšie i syntetickejšie stavby. Tým by potom moderné umenie neodrážalo len dnešný relativizmus, atomizáciu, chaos, absurdnosť,

ba nihilizmus, ale mohlo by postihnúť vnútorné drámy zápasov o novú predstavu človeka a spoločnosti a ukazovať tak aj cesty zajtrajškom lepšie, ako bolo schopné dodnes.

## ПОЛЮСЫ ИСКУССТВА XX ВЕКА

Светоплук Ш т у р

Корни современного искусства XX века и „коперниковский“ перелом в нем следует рассматривать с точки зрения общей духовной атмосферы конца прошлого и начала этого века. В противовес естествоведческому рационализму второй XIX века в движении конца XIX и начала XX века внешним объективным данным противопоставляется односторонний упор на „чистый“ субъект, как на создателя действительности. Это гласит гносеология и эстетика того времени. Тем самым мы пришли к одностороннему господству субъекта, который может изображать действительность преобразованной, новосозданной, со всеми последствиями искажения. На основании этого в концепцию и осуществление художественной функции вносятся элементы по своей природе искусству интеллектуалистские, механистические, абстрактные), что приводит к обезчелоченному, абсурдному и абстрактному искусству, к изоляции искусства.

На противоположном полюсе официально проводимый реализм в качестве краеугольного камня выдвигал внешний объект, предметность, материю и, тем самым отказался от собственной художественной функции, его субъективно индивидуального взгляда и оформления. Поэтому он закономерно вылился в безличное описание, в типизацию, в схематизм, т. е. в пустые и неэффективные абстракции.

Цель современного искусства, т. е. чистая поэзия, чистая музыка, чистое изобразительное искусство, неосуществима, так как это лишь одно комплексное воображение, проявляющееся только в различных материалах, влияющих друг на друга. Выход из положения и путь к более синтетичным и долгие живущим художественным произведениям следует искать во вновь приобретенной более органичной корреляции субъекта и объекта, которая была искусственно расторгнута абстракциями, чуждыми искусству.

## ANTIPOLES OF THE ART OF THE 20TH CENTURY

Svätopluk Š t ú r

The roots and the „Copernican turn“ of modern art in the 20th century are to be understood on the basis of the overall spiritual atmosphere at the turn of the century. In opposition to the rationalism of the natural sciences in the second half of the 19th century, the movement at the end of the 19th and at the beginning of the 20th century against the outer objective given facts lays this time a one-sided accent on „pure“ subject as a creator of reality. This was

proclaimed in noetics and aesthetics of that period, and this brought about again a one-sided predominance of subject which can present transformed, freshly created realities, with all deforming consequences. And on that basis, elements are being brought into the conception and realization of artistic function, which are in principle extraneous to art: intellectualistic, mechanistic, abstract elements. This has led as far as the dehumanized, absurd as well as abstract art and to its isolation.

At the opposite pole, the officially enforced realism wanted to build again only on the outer object, on objectiveness, on material; in such a way, the most intrinsic artistic function, its subjective-individual sight and creation has been underestimated and negated. That is why it had to get, in the same inevitable way, only to an impersonal description, to a typification, schematism, i. e., to empty and ineffective abstractions.

The aim of modern art, i. e., pure poetry, pure music, the pure fine arts, is unrealizable, since there is only one complex imagination, manifesting intself only in various materials mutually influencing each other. And the point of departure towards more synthetical and more lasting works of art is only in the regaining of a more organic correlation of subject and object, which had been artificially disjoined by abstractions extraneous to art.