

náboženských predstáv novej skutočnosti, než by prijali tvrdenie, že sovietsky štát je pre nich niečím cudzím len preto, že nepatrí do ich svetonázoru“ (str. 143). Tradícia a kultúrna zaostalosť boli živnou pôdou pretrvávajúceho náboženstva cez tisícročia. Tieto prekážky ľudského pokroku umožňujú konformizmus „každodenného náboženského vedomia“ v súčasnosti a dávajú mu perspektívu (str. 139). Odlíšenie „modernizmu“ v teológii a v každodennom náboženskom vedomí autor postrehol, že „praktický modernizmus“ prispôsobuje náboženskú vieru skutočnosti (str. 148). Z tohto poznatku vyplývajú závažné závery autora i pre ateistickú výchovu. Platí to najmä vo vzťahoch náboženského vedomia s vedou (str. 149). Aj svet vedy môže byť človeku cudzí, ak presahuje úroveň myslenia. Takýto svet sa môže stať objektom „každodenného ná-

boženského vedomia“. Socialistická spoločnosť vybudovaná na princípoch vedeckého socializmu a vedeckého komunizmu môže byť zdrojom náboženského vedomia pre tých svojich členov, ktorí z konkrétnych príčin neboli schopní prijať vedecký výklad sveta, spoločnosti a nesformovali si k nim svoj vlastný marxistický postoj.

Škoda, že správny prístup autora, založený na jednote gnozeologickej a sociologickej analýzy „každodenného náboženského vedomia“, nie je vyvážený aj psychologickým prístupom. Hoci autor psychologickú rovinu naznačuje (napr. str. 39), táto často splýva s gnozeologickou rovinou analýzy. Uvedená poznámka však nemieni znižovať hodnotu práce B. O. Lobovika, ktorá si zosluhuje pozornosť a uznanie.

J. Bilas

## ZÁKLADY VŠEOBECNEJ TEÓRIE UMENIA

Nazývať súbor štúdií *Základy obecné teorie umění*<sup>1</sup>, publikovaný univerzitným profesorom a vedúcim katedry estetiky na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej Jaroslavom Volkom, „uceleným“ súborom (Luděk Novák v recenzii práce v *Estetike*, roč. VI, 1969/3, str. 228–232) je azda trochu prehnané a navyše paradoxné, okrem iného i vzhľadom na to, čo autor uvádza v predhovore: „... považujú tematické okruhy, o ktorých jednotlivé kapitoly-studie pojednávajú, za opravdu základnú a pôdorysnú i pro ďalší, zajisté nemenej dôležitú partiu obecné teorie umění. Knížka by musela mať čtyřnásobný rozsah, kdyby měla tematicky a věcně obsáhnout aspoň to, co již dlouhá léta přednáším v universitních extenzích obecné teorie umění...“ Navíc již pro tento súbor zpracované a pripravené kapitoly o

obsahu, formě a materiálu uměleckého díla, o umělecké kritice, o uměleckém záměru putovaly z původního kompletu zase zpátky do zásuvky psacího stolu...“ — Ide teda — tematicky — o selektívny súbor, o akási minimum všeobecnej teórie umenia. O jeho ucelenosti (konzistencii) by bolo možné hovoriť iba v metodologickom zmysle, z hľadiska samého spôsobu spracovania celej problematiky.

Ak by sme chceli posudzovať prácu veľmi zjednodušene podľa titulok jednotlivých kapitol (*Úvod k analýze pojmu umenie, O špecifickom predmete umeleckého odrazu skutočnosti, Vzťah tvorby a konzumu v umení, Artefakt a umelecké dielo, Typizácia ako forma umeleckého zovšeobecnenia, Realizmus v umení, O prístupnosti, zdielnosti a zábavnosti umenia, O pokroku v umení, Umenie a vý-*

<sup>1</sup> VOLEK, J.: Základy obecné teorie umění, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968.

chova), mohli by sme konštatovať známe „nič nového pod slnkom“, ba dokonca mylne predpokladať za väčšinou týchto titulkov myšlienkové rezíduá nedávno minulej doby, najmä päťdesiatych rokov, a to tým skôr, že niektoré kapitoly skutočne vznikli v spomenutom čase. Napríklad z teoretického hľadiska základná štúdia súboru *O špecifickom predmete umeleckého odrazu skutočnosti* (prvý raz v zborníku *Otázky teórie poznání*, Praha 1957) vyšla z aktuálnej problematiky päťdesiatych rokov (možnosti a dosah aplikácie teórie odrazu v umení) a zohrala svoju úlohu ešte v tomto období. Jej autor však neaplikuje mechanicky vtedajšie dogmatické postuláty a schémy na otázky umenia; polemizuje so simplifikujúcimi postojmi vtedy uznávaných autorít (T. Pavlov, A. I. Sobolov, Nedošivin, A. I. Burov) a sám zastáva stanovisko racionálneho, vedecko-kritického myslenia.

Polemicko-kritický tón tejto štúdie je pre prof. Volka charakteristický: využíva ho veľmi obratne ako prostriedok na zvýraznenie svojho vlastného postoja, ako pozadie na vyhranenie vlastnej argumentácie a výkladu aj na iných miestach. Takýto postup má iste nepopierateľné prednosti, ale zdá sa, že nemusí vždy viesť k skutočne optimálnemu výsledku. Mám na mysli autorov pokus o riešenie problému tzv. „zobrazujúcich“ a „nezobrazujúcich“ umení (v kapitole *O špecifickom predmete umeleckého odrazu skutočnosti*, str. 61–73). Polemizuje tu tak s opodstatnenosťou tohto delenia, ktoré „má svoj racionálny pôvod ve faktu, že skutočne existujú rozdiely medzi jednotlivými druhmi umění a medzi jednotlivými žánry co do míry účasti objektu (nebo subjektu) na predmetu umění“, ako aj s rôznymi „teóriami obrazu“, ktoré si kladú za úlohu nájsť objektívne reálny predmet v „nezobrazujúcich“ druhoch umenia (architektúra, hudba, tanec), t. j. dokázať, že aj tu existujú prvky zobrazenia popri prvkoch výrazu. Ako apologeta jed-

noty objektívneho a subjektívneho v predmete umeleckého odrazu skutočnosti autor sa vlastne musí vyjadriť o tomto probléme, v skutočnosti teda obhajovať prítomnosť objektívnej reality i v predmete tzv. „nezobrazujúcich“ umení a vo zvláštnych prípadoch v „zobrazujúcich“ umeniach, keď predmetnosť nie je na prvý pohľad zrejmá (tzv. abstraktné umenie). Snaží sa o to hľadaním akéhosi „abstraktné“ chápaného predmetu (má na to dokonca postup: „...nejdříve si uvědomíme, jaké reálné vlastnosti má daný materiál a daná forma, a pak snadno najdeme takové stránky objektivní skutečnosti, které v rámci těchto vlastností a možností materiálu a formy mohou být zobrazeny.“). Argumentácia je však málo presvedčivá: „...snad by stálo za to vzít v úvahu i existenci jakési inherentní zobrazivosti, že totiž architektonicky skvělá a umělecky vyřešená věž, palác, vítězný oblouk, Karlův most jsou mimo jiné také obrazem podobných výtvorů lidské činnosti, v nichž se však umění a zákony krásy nijak neuplatňují a jež slouží pouze svým užitkovým funkcím, t. j. obyčejných věží, domů, bran, mostů a pod.“ A ďalej: „...vždyť nezobrazuje-li určitý sklad barev žádný konkrétní předmět a je-li přesto krásný a umělecky účinný, proč by to mělo znamenat, že není obrazem vůbec ničeho z objektivní reality. Což není barva, barevnost výraznou stránkou objektivní skutečnosti, což nemá tato stránka své vlastní zákonitosti (třeba abstrahované od konkrétních nositelů), jež vyjádřit ve svérázném typickém projevu znamená proniknout do podstaty této stránky a splnit tak základní gnoseologickou podmínku odrazu v umění?“ (str. 72).

Metodologická pozícia autora ako obhajcu teórie odrazu v umení tvorí síce dôležitý úsek v kontinuite jeho vývinu, ale skutočne iba úsek. Pre jeho novšie práce je charakteristická skôr tendencia k takým metódam, ktoré dávajú možnosť využívať postupy a výsledky modernej lo-

giky, sémantiky a teórie informácií, a teda viesť do systému estetiky a teórie umenia istý exaktný moment. Svoju koncepciu estetiky a jej metodológie rozpracoval J. Volek v špeciálnej štúdii (*K otázkám predmetu a metod estetiky a obecné teórie umění*, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1963), ktorá nie je do tohto súboru zahrnutá.

Okrem snahy o „zvedčenie“ metód estetiky vyvíja autor značné úsilie o precizovanie jazyka — odbornej terminológie, používanej v estetike, teórii umenia, v umeleckej kritike, historiografii, filozofii umenia atd., čo má svoj hlboký význam aj pre stavbu systému estetiky-náuky. Etymológia a význam základných pojmov, určenie ich obsahu a rozsahu na základe sémantickej analýzy — tým sa dostávame vlastne k predmetu prvej kapitoly *Základov všeobecnej teórie umenia*. V našom prípade ide, pochopiteľne, predovšetkým o analýzu samého pojmu umenia. V *Úvode k analýze pojmu umenie* sa však autor sústreďuje predovšetkým na deskripciu pojmu: jeho základnej bisémie, historickej a vecnej premenlivosti, sféry umenia a jadra pojmu umenie atď. Z tohto predbežného štádia skúmania má vyplývať iba istota, že termín umenie má zmysel a že mu skutočne niečo reálne zodpovedá. Otázky, čo to je (predovšetkým) a čo je podstatou umenia, rieši až v druhej, rozsiahlejšej štúdii *O špecifickom predmete umeleckého odrazu skutočnosti*. Považuje tu za výhodné subsumovať pojem umenia pod pojem „najbližší vyšší“, a to odraz. Akým odrazom je umenie, snaží sa zistiť postupnou konfrontáciou troch členov odrazu (resp. poznania, tvorby, konzumu) — predmetu, procesu a výsledku v umení a vo vede. Akcentuje a uvádza dôkazy (v istom zmysle) o špecifickosti predmetu umeleckého odrazu. V ostatných zložkách je špecifickosť viac-menej evidentná. Pokiaľ ide o charakter tohto predmetu, zaujíma autor akúsi „strednú“ (či jednoducho tretiu) pozíciu medzi názormi krajného objektivismu a subjektivismu: dialektická jednota objektívneho a subjektívneho v pred-

mete (toto subjektívne má opäť vnútornú štruktúru) má svoj pendant v jednote zobrazenia a výrazu (výraz ako sebvýraz či osobný štýl autora a ako výraz doby — dobový sloh) v objektívnom vyjadrení. Touto štruktúrou sa potom predmet umenia skutočne líši od predmetu vedy (i spoločenských vied) na jednej a od predmetu napr. náboženstva na druhej strane.

Autor si však uvedomuje, že z pozície tohto v podstate gnozeologického aspektu možno úspešne riešiť iba určité problémy umenia. Preto v ďalšej kapitole *Vzťah tvorby a konzumu v umení* doplnia schému odrazu pohľadmi na charakter umeleckého diela z dvoch iných hľadísk, a to teórie informácií a sémantiky. Nachádza pritom vzťah vzájomnej komplementárnosti (to znamená súčasne nenahraditeľnosti) medzi schémou odrazu a modelom komunikačného reťazca, medzi týmito a základnými schémami všeobecnej sémantiky (napr. trouholníkom referencie I. A. Richardsa). Z porovnávaní a dopĺňaní (ale nie len z toho) vyplýva rozpad procesu odrazu na dva okruhy — tvorivý a konzumentský. Prvý je relatívne aktívny, druhý relatívne pasívny. Oba okruhy (alebo obe roviny) odrazu majú však jeden spoločný člen: objektívne vyjadrenie, umelecké dielo — artefakt, ktorý je „výsledkom“ vzhľadom na tvorbu, ale „predmetom“ z hľadiska konzumu.

Túto dvojakú javovú podstatu objektívneho vyjadrenia umeleckého odrazu využíva potom autor v nasledujúcej kapitole na vysvetlenie vzťahu pojmov *umelecké dielo* a *artefakt*: Pojem umelecké dielo rezervuje singularnému „výsledku“ odrazu v rovine tvorby, t. j. tomu, „co vychází z ruky a hlavy tvůrce-umělce“, pojem artefakt naopak tomu, „co konzument konkrétně v integraci konzumu vnímá a na co reaguje uměleckým zážitkem“. Je zřejmé, že takto určený artefakt už nie je doménou výlučne výtvarných umení, ako sa najčastejšie rozumie. Vzťah umelecké dielo — artefakt je však v jednotlivých umeleckých druhoch (resp. žánroch) pod-

statne odlišný. Mení sa s postupným presúvaním artefaktu do subjektívnej polohy od vzťahu totožnosti (malierstvo a sochárstvo) na vzrastajúcu dištanciu (hudba, lyrická poézia, epická poézia atd.).

V druhej najrozsiahlšej a najprepracovanejšej kapitole súboru — *Typizácia ako forma umeleckého zovšeobecnenia* — autor v podstate ostáva pri gnozeologickom kladení otázok: problém umelekej typizácie (resp. typizácie vôbec) chápe totiž v zmysle noetickej reprezentácie reality, teda ako problém všeobecne gnozeologický. Po úvodnom skúmaní sémantickej situácie slova *typ* prechádza k skúmaniu vzťahu medzi abstrakciou a typizáciou. Konštatuje, že práve popri abstrakcii, ktorá sa na typizácii zúčastňuje ako a) abstrakcia vynútená materiálom, b) abstrakcia vynútená výberom faktov a c) logická abstrakcia, je v procese umelekej typizácie rozhodujúci fakt gnozeologického zastupovania („znamenania“) nejakého okruhu reality. V dôsledku toho je potom *typ* schopný byť prostriedkom „noetického pronikání k jädru veci“, prostriedkom (umeleckého) zovšeobecnenia. So zavedením vzťahu „znamenania“, ktorým je daná znaková povaha typu, problém typizácie a typickosti sa súčasne čiastočne presúva do roviny sémantiky.

Kapitola o realizme v umení sa dotýka niektorých otázok, ktoré si v nedávnej minulosti teoretici veľmi často kládli, ale ktoré sú napriek tomu stále aktuálne (resp. „nedoriešené“). Osvedčená sémantická analýza (pojmu realizmus, presnejšie umelecký realizmus) dáva, myslím, vhodné predpoklady na ich skutočné riešenie. Ide predovšetkým o optimálne použitie slova „realizmus“, ktoré (sú to požiadavky formulované autorom štúdie) 1. nebude zbytočne dublovať iné používané pomenovania, 2. bude brať do úvahy významy etymologicky príbuzných slov „realita“, „reálnosť“, „reálne“ a 3. bude brať do úvahy frekvenciu slova „realizmus“ („realistický“) i v čisto technických

opisoch umeleckých diel a bude teda zba-vené apriórne hodnotiaceho akcentu.

Popri otázkach umeleckého realizmu sa táto kapitola dotýka aj problému taxonómie umenia: je to téma, ktorú J. Volek prednáša v rámci všeobecnej teórie umenia, ale nebola zahrnutá do tohto súboru. Vychádzala na pokračovanie v *Estetike*, roč. VII, 1970/3,4 a roč. VIII, 1971/1,2.

Otázky prístupnosti, zdielnosti a zábavnosti umenia, ktorými sa zaoberá siedma kapitola, patria taktiež k aktuálnym a často diskutovaným, najmä v súvislosti s masovým dosahom umenia. Opäť tu však treba spresniť (zbaviť konfúznosti a neadekvátnych významov) niektoré kategórie, pričom má autor vzácnu schopnosť triezvo sa pozerať na veci. Prístupnosť diela (jeho zrozumiteľnosť) chápe dialekticky, ako otázku vzťahu medzi konzumentom a dielom (predpokladá isté dispozície konzumenta), a súčasne ako dlhodobý proces — pohyb od relatívnej neprístupnosti k stále väčšej prístupnosti. Otázku zábavnosti stavia potom ako problém vzťahu dvoch rôznych funkcií umeleckého diela: funkcie pôsobiť ako umenie a funkcie pôsobiť ako zábava. Ich prípadný rozpor však skutočne nemožno jednostranne chápať ako rozpor nejakého dobrého a zlého princípu, ale dvoch významných, samostatných hodnôt.

Posledné tri kapitoly súboru (*O prístupnosti, zdielnosti a zábavnosti umenia, O pokroku v umení, Umenie a výchova*), ak ich porovnáваме s ostatnými, prinášajú trocha odlišnú problematiku, ktorá sa chápe, pochopiteľne, iným spôsobom. Autor sa v nich zameriava na pôsobenie, spoločenský dosah a niektoré možné funkcie umenia, teda od značne špecializovaných, striktno teoreticky kladených otázok umenia sa tu obracia k celkovému pohľadu, ktorý čiastočne prináša isté popularizujúce aspekty. Tým sa, pravda, iba zdôrazňuje špeciálne pedagogické určenie, ktoré táto publikácia dnes už v praxi skutočne plní. Rozhodujúci a najdôležitejší však

zostáva jej teoretický, náukový (a nepriamo aj metodologický) charakter, ktorým sa radí k fundamentálnym prácam v odbore všeobecnej teórie umenia u nás.

Pôsobí tak, že sa celkove zvyšujú požiadavky kladené na odbornosť a teoretickú náročnosť aj v prácach iných autorov.

*E. Bottánková*