

DIALEKTICKÉ PROTIREČENIE V UMELECKEJ REPRODUKCI SKUTOČNOSTI

ETELA FARKAŠOVÁ, Katedra marxisticko-leninskej filozofie FFUK Bratislava

FARKAŠOVÁ, E.: Dialectical Contradiction in the Artistic Reproduction. *Filozofia* 40, 1985, No. 2, p. 200.

The author sets up questions of the contradictory character of the artistic representation of reality, the attention being focused upon ways how contradiction demonstrates in the construction of the artistic work as a whole and in the creation of its units — the artistic images. Her analyses are based on the character of fiction, though they have universal validity for artistic representation in general.

Aj keď sa umelecké osvojenie skutočnosti, ktoré sa v historickom vývoji (najmä vďaka vzniku dielby práce) vyčlenilo najprv z lona materiálne-predmetnej praxe a neskôr diferencovalo i od ostatných foriem duchovného osvojovania skutočnosti, vyznačuje špecifickými odlišnosťami a prebieha podľa špecifických zákonitostí, spájajú ho s činnosťami, s ktorými pôvodne tvorilo nerozčlenenú jednotu, viaceré vlastnosti. Jednou z nich je aj protirečivá povaha osvojovacieho procesu. Pre umelecké zobrazovanie tiež platí téza, ktorú vyjadril V. I. Lenin vo *Filozofických zošitoch* v súvislosti s poznávacím procesom — že „pohyb približovania sa subjektu k objektu vždy postupuje a musí postupovať — dialekticky, protirečivo: musí odstúpiť, aby správnejšie zasiahol, odbočiť, aby lepšie postúpil vpred.“ (1, s. 293)

Ak skúmaniu úlohy protirečenia vo vedeckom poznaní sa venuje v posledných dekádach systematická pozornosť zo strany marxistických (a nielen) filozofov, logikov, historikov vedy, obdobné skúmania zamerané na proces umeleckého zobrazovania ostávajú v porovnaní s prvými len na periférii teoretického záujmu a sú skôr produktom sporadických „záskokov“ ako systematického bádania v tejto oblasti.

V nasledujúcom príspevku sa pousilujem — hoci s vedomím fragmentárnosti a náznakovitosti — poukázať aspoň na niektoré momenty „fungovania“ protirečenia v umeleckom zobrazovaní skutočnosti. Prvým z nich je dialektický vzťah medzi podstatou a javom, všeobecným a jednotlivým, zmyslovým a racionálnym. Predmetnou formou, v ktorej sa realizuje umelecké myslenie, je zmyslová predstava vyjadrená v umelecky organizovanom materiáli. Už Belinskij hovoril o tom, že protirečenie medzi bezprostredne zmyslovo daným a medzi podstatou sprostredkovanou myslením, nadobúda v umeleckom osvojovaní zvláštnu kvalitu. Idea estetického stvárnenia objektu sa vyvíja od začiatku až do konca vnútri zmyslovej predstavy (obrazotvornosti); deje sa to tak, že umenie síce neopúšťa rovinu zmyslovo-konkrétneho, ale zároveň ho dvíha

“na úroveň zovšeobecnenia, ktoré má veľký gnozeologický, sociálny a estetický význam.” [2, s. 374—375]

Aj keď materiálom umeleckého myslenia je špecifická forma zmyslovej predstavy, umelecké myslenie sa nevracia späť ku svojej prehistórii — k predpojmovému mysleniu, nie je ani návratom, ako sa na to niekedy nesprávne poukazuje, ku zmyslovo-názornému mysleniu detí. Umelecké myslenie, postupujúc od jednoduchšej zmyslovej predstavy ku syntetickej zmyslovej predstave, reprezentuje novú, vyššiu kvalitu zjednotenia zmyslového a racionálneho. Takáto syntetická predstava vzniká vtedy, keď dosiahne úroveň umeleckého zovšeobecnenia, keď do seba začlení „formovanie a vývin idey“ [2, s. 376], keď teda zmyslovo prístupný materiál zároveň prekračuje zmyslosť a absorbuje do seba ideu — čo oprávňuje hovoriť o zduchovnenej, zracionalizovanej, či zintelektualizovanej zmyslovosti, alebo naopak, o zmyslovom duchovne.

Na rozdiel od vedeckého poznania, pre ktoré je individuálny jav irelevantný (vo vedeckých zákonoch sa nepracuje s individuálnymi reálnymi, ale s tzv. idealizovanými objektmi, so strednými typmi objektov odrážajúcimi „čisté podstaty“ reálnych objektov), javovosť, zmyslosť, teda to, čo súvisí s konkrétnym individuálnym javom, je pre umelecké myslenie nevyhnutnou podmienkou; podstata sa v umení realizuje v jeho zjavnosti, zmyslovosti. [3, s. 469] Umelecká (syntetická) zmyslová predstava — práve preto, že hoci je viazaná na jav, sa súčasne nasycuje akumulovanou spoločenskou skúsenosťou, a obsahuje zažitú vzťahy človeka ku predmetnému svetu, k spoločnosti i k sebe samému, prekračuje horizont javu, povrchovosti a obnažuje aj podstatu zobrazovaného. Syntetická zmyslová predstava, do ktorej umelec organicky včleňuje svoje poznatky, zážitky, myšlienky, túžby, emócie „prestáva vyjadrovať len seba samu, ale predstavuje a zastupuje hlbší ideový obsah.“ [4, s. 363]

V obraznej skutočnosti, ktorá je výtvorom umelcovej fantázie — špecifickým, maximálne tvorivým spôsobom odrážajúcej skutočnosť, nevystupuje podstata bezprostredne na povrch, ale akoby sa skrývala za svojou javovou formou, pričom táto sa môže od nej viac alebo menej kvalitatívne i kvantitatívne odchyľovať. Skutočný zmysel umeleckého diela neleží preto nikdy len na jeho povrchovej, zmyslovo prístupnej rovine — a nemožno ho ani postihnúť jednoduchým zmyslovým nazieraním. Naopak, predpokladá schopnosť vysoko rozvinutej obrazotvornosti, schopnosť prečítať za zmyslovo vnímateľným javom aj emocionálny, estetický a najmä ideový obsah, ktorý syntetická predstava nesie v sebe. Ak absentuje takáto schopnosť (vypestovaná estetickou výchovou), nastáva prípad, že umelecké dielo pred príjemcom „mlčí“, že dochádza v jeho vedomí ku zjednodušeniu, dezinterpretácii, až vulgarizácii umeleckého diela.

Treba si uvedomiť, že jav v umeleckom obraze nemožno stotožniť s objektívnym javom, ani ho naň redukovat' — umelecké myslenie pracuje selektívne (vyberá si len tie javy, resp. detaily, v ktorých sa najadekvát-

nejšie prejavuje všeobecná podstata celku], a vďaka tomu, že využíva metódy typizácie (kombinované s metódami individualizácie), sa zmyslová predstava stáva nástrojom umeleckého zovšeobecnenia. Umelecké myslenie usiluje „o verné podanie typických charakterov v typických okolnostiach“ (5, s. 54), a práve preto je schopné vytvoriť — povedané šaldovsky — vyššiu mieru životnosti, skutočnosť dokonca skutočnejšiu, ako je bežná skutočnosť javová. (6, s. 95)

Tvorbu umeleckých obrazov nemožno redukovať len na jednostranný proces umeleckej typizácie, abstrakcie — predpokladá vnútornú dialektickú jednotu typizácie a individualizácie, umeleckej abstrakcie a konkretizácie. Na základe kontrastu typického a netypického získava umelec dôležitý nástroj prieniku do zobrazovanej skutočnosti i jej oživenia, preto v dobrom umeleckom diele nachádzame „ostré individualizovanie charakterov“, z ktorých každý je „typom, ale zároveň aj určitým jednotlivým človekom“. (5, s. 95, 101) Protirečivé zosúvzťažnenie javu a podstaty v takejto osobitej podobe je doménou umeleckého myslenia. Jav v umeleckom obraze nadobúda novú kvalitu charakterizovanú permanentnou zosúvzťažnenosťou s podstatou. Niektorí autori hovoria v danej súvislosti o „ontologickej úlohe“ umenia „vyjadriť jav v jeho podstate ako dané na jeho zmyslovom povrchu, v jeho zmyslovej forme. Jav mimo svojej funkcie, bez svojej masky, jav ako taký vo svojej završenej, vo svojej dokonalosti, začína jestvovať pre človeka vďaka umeniu.“ (3, s. 490)

Pri umeleckom stvárnení (podobne, ako aj v samej objektívnej skutočnosti a ako aj pri iných druhoch jej osvojenia) sa môže stať, že jav odráža svoju podstatu skreslene, vyjadruje ju v prevrátenej, skarikovanej podobe. Práve v umení sa však často zámerne cez skreslenú podobu javu poukazuje na jeho podobu skutočnú (dosahuje sa tak zvýšený účinok). Takýto prípad treba odlíšiť od situácie, (vlastnej pseudoumeniu), keď jav sa len vydáva za podstatu, hoci ňou v skutočnosti nie je, keď zmyslovo konkrétne a individuálne (javové) hovorí len o sebe, a nie o tom, čo je za ním, v ňom — t. j. o všeobecnej podstate. Správne zosúvzťažnenie javu a podstaty závisí nielen od umeleckého majstrovstva, od stupňa vyvinutosti poznania i celej kultúry v danej spoločnosti a od historicko-sociálnych podmienok v širšom zmysle, ale aj od vyvinutosti samého objektu zobrazenia (tu platí podobná závislosť ako pri vedeckom osvojovaní). Pred umelcom stojí voľba, pre ktorú javovú formu sa pri zobrazovaní istého výsledku reality rozhodne; dôležitú úlohu tu hrá umelcov talent, invencia, schopnosť nájsť taký jav, ktorý viac ako iné preniká do hĺbky zobrazovaného, a aby tieto formy prejavujúcej sa podstaty boli do istej miery v protirečení s ustáleným, osvedčeným spôsobom vyjadrenia. Existuje tu istá analógia so vzťahom vedeckej teórie a experimentálneho faktu. Max Planck sa vyjadril, že „fakt je ten Archimédov pevný bod, pomocou ktorého sa dávajú do pohybu dokonca aj tie najsolídnejšie teórie. Preto pre skutočného teoretika nemôže byť nič

zaujímavejšie ako taký fakt, ktorý je v priamom protirečení so všeobecne prijatou teóriou, lebo práve tu vlastne začína jeho práca.“ (7, s. 73) Podobne pre umelca sa začína práca tam, kde hľadá a vyberá si z mnohých možných prejavov podstaty tie, ktoré by najoptimálnejšie zodpovedali uvedeným požiadavkám. Tento moment tvorivej práce je aspoň tak náročný ako prvotná formulácia (a výber) problému, ktorý sa umelec rozhodol stvárniť. V tejto súvislosti by sa žiadalo opätovne zdôrazniť, že v procese selekcie javových foriem pôsobia faktory individuálnej a sociálnej povahy. Pôsobenie posledných nemožno redukovať len na pôsobenie akéhosi vonkajšieho kontextu, a ani nie na existenciu istých dobových konvencií v umeleckom videní a stvárňovaní sveta, istých percepčných noriem, ako sa to neraz vysvetľuje; spoločnosť je v procese umeleckej tvorby vždy viac alebo menej sprostredkované prítomná, celý súhrnný spoločenský život sa premieta v podobe impulzov, námetov, istých ohraničení a naopak, preferovaní témy i jej foriem spredmetnenia (a samozrejme, aj v iných stránkach tvorivého procesu).

Protirečivé zosúvzťažnenie podstaty a javu, individuálneho a všeobecného spočíva i v tom, že ak na jednej strane úlohou umeleckého obrazu je demaskovanie predmetu a schopnosť odbrzdiť „celú šírku zmyslových vlastností predmetu“ (3, s. 489), na druhej strane treba dodať, že akékoľvek odmaskovanie, odbrzdzenie môže byť iba relatívnym. Jav v umeleckom obraze je schopný odhalovať podstatu, no nevyčerpáva ju absolútne (vo všetkých úrovniach, vo všetkých možných vzťahoch). Skutočné umenie nesmie opustiť princíp protirečivej jednoty nielen zobrazovaného a nezobrazovaného, ale aj zobraziteľného. S. Ch. Rapport hovorí o pôsobení nevnímateľných vrstiev“ v umeleckom diele. (8, s. 209)

Ak by neostalo pre príjemcu v umeleckom obraze (i v celom diele) niečo iba naznačené, nezavršené, čo musí jeho obrazotvornosť dopĺňať, bolo by umelecké dielo zbavené schopnosti navodiť skutočný estetický zážitok. Každé umelecké dielo, či jednotlivý umelecký obraz sa dotvára, završuje až v konkrétnych percepčných aktoch uskutočňovaných konkrétnymi precipientami (ktorí sú historicky, sociálne determinovaní). Nakoľko každé umelecké dielo obsahuje viac štruktúr a môže sa manifestovať polyštruktúrálné, v „aktuálnom prípade sa obyčajne manifestuje daný fakt alebo artefakt určitým vymedzeným spôsobom, no pri vhodných podmienkach môžeme realizovať aj iné svoje potencionálne či virtuálne štruktúry.“ (9, s. 86) Protirečivá jednota hotovosti, určenosti a neukončenosti, neurčitosti — už nielen v súvislosti s podstatou a javom, časťou a celkom — ale uplatnená v mnohých ďalších rovinách umeleckého diela (od dotvárania významov „obrazových jednotiek“ až po interpretáciu základných obsahovo-ideových zložiek) patrí k základným špecifikám umeleckého zobrazenia a zároveň ku predpokladom estetického účinku na príjemcu.

Predmetom nasledujúcej úvahy sa stane funkcia protirečenia v obrazových spojeniach ako základných formách umeleckého obrazu (v poe-

zii). Obrazové spojenia (básnické obrazy) sú budované na zjednocovaní odlišných, až protikladných významov do nových syntaktických celkov vyznačujúcich sa zväčša aj novou sémantickou kvalitou. Nielen neotický, ale aj estetický účinok obrazových spojení je závislý od existencie napätia medzi smerovaním slova ku svojmu vlastnému, ľudskou históriou vytvorenému, komunikačnou skúsenosťou fixovanému významovému poľu a smerovaním k novým, čiastočne zhodným, a čiastočne odlišným až protirečivým, spoločenskou skúsenosťou doposiaľ nezafixovaným významovým poľom. Každé obrazné spojenie vychádza koniec koncov z rešpektovania objektívne jestvujúcich vzťahov — jeho špecifikom však je, že narušá spôsoby videnia sveta, ktoré sa stali stereotypnými i jeho jazykové fixácie. Básnický obraz ako projekt "hrdinského zraku" umelca (Šalda) vystupuje ako nástroj „odvšednenia“, odkonvencionalizovania ustálených interpretácií objektívnych súvislostí. Oochádza tu k dvoj- smernému pohybu — od známeho k neznámemu, a naopak, pričom skutočnosť sa osvojuje (na rozdiel od vedy usilujúcej o uchopenie „skúsenosti faktorov“) uchopovaním „skutočností“. (10, s. 61)

Obrazné spojenie zabezpečuje prechod od neznámeho ku známemu prostredníctvom emotívneho hodnotenia z jedného objektu (z jedného jeho momentu) na druhý, a vytvára tak nové emotívne postoje; „predmety, ktoré boli pre nás po emotívnej stránke celkom alebo čiastočne indiferentné, sú nám odrazu známe a začínajú na nás emotívne pôsobiť.“ (11, s. 20)

Básnický jazyk (ako jeden z umeleckých) si vypracoval špecifický nástroj poznania, zobrazovania dialekticko-protirečivej povahy reality; osobitosť reprodukcie objektívnych vzťahov spočíva okrem iného aj v spomenutej schopnosti problematizovať stereotypný spôsob videnia. Vďaka vlastnosti rušiť zaužívanosť, hľadať nové, neočividné súvislosti medzi vecami a javmi, pomáha obraznému spojeniu rozširovať diapazón pohľadov na svete, objavovať nové zorné uhly, pretvárať skutočnosť.

Obrazné spojenie sa konštruje na báze protirečivého zosúvzťažnenia (zjednotenia zhody a rozdielnosti) emotívneho hodnotenia štruktúrnych prvkov obrazného spojenia: subjekt a prostriedok prirovnania vstupujú do vzájomných vzťahov prostredníctvom zážitkov a dojmov, ktoré majú vyvolať. Táto emocionálno-dojmová zhoda (odlišnosť) medzi štruktúrnymi elementami sa nevzťahuje na celé ich elementárne polia, ale len na niektoré vrstvy. Obrazné spojenia zjednocujú rozdielne, no negujú rozdiel v zjednocovaní: vďaka princípu jednoty totožnosti a netotožnosti vyvolávajú vo vedomí recipienta prekvapenie, údiv spočívajúci aj v narušovaní stereotypného vnímania daného javu. Tento efekt má však časovo limitovanú platnosť, porušenie noriem v používaní ustálených významov slov musí prebiehať v jednote s ich zachovaním — všeobecnejšie povedané — protirečivá jednota kontinuity a diskontinuity sa zachováva aj v tomto ohľade ako pri procese tvorby, tak aj recepcie obrazného spojenia. Keby boli obrazné spojenia budované len na dojmo-

vej zhode (resp. len na rozdieloch) viacerých významných polí, estetický a aj noetický efekt by bol nulový alebo minimálny. Subjekt a prostriedok prirovnania však nesú odlišný „emotívny náboj“ a pri ich zjednotení do syntaktického celku dochádza ku rozpornému vzájomnému pôsobeniu; toto prebieha tak, že prostriedok prirovnania akoby selektívne vyvolal svojimi vlastnosťami latentné vlastnosti subjektu a naopak. (11, s. 31, 32) Uskutočňuje sa tu dvojstranný protirečivý proces permanentne obnovovanej selekcie, pri ktorom sa z množiny relatívne variabilných významov aktualizujú tie, ktoré sú v danom kontexte relevantné. Aj keď subjekt v obraznom spojení odhaľuje svoje vlastnosti v závislosti od konkrétneho prostriedku prirovnania, proces aktualizácie, zviditeľňovania latentných vlastností nie je absolútne neobmedzený: danú množinu významov ako výsledku emotívneho kríženia limituje isté jadro obsahu slov, význam, ktorý je kumulovaný a aprobovaný spoločenskou skúsenosťou. Pri vzájomnom pôsobení štruktúrnych prvkov obrazného spojenia sa nemusí aktualizovať vždy iba tá vrstva významu, ktorú na to predurčil autorov zámer, ale aj celý ich súbor. Niektoré sa stanú v danom spojení dominantami a ostatné sa im podriadia, medzi oboma vrstvami však neexistuje striktná hranica a môžu si navzájom vymieňať miesto. Ku zmene dominanty dochádza nielen vo vzťahu k rôznym prijímateľom (iná životná skúsenosť, poznatky, no najmä rôzne dobové, sociálne podmienky), ale aj vo vzťahu k tomu istému prijímateľovi (kumulácia jeho osobnej skúsenosti, zážitkové zázemie, momentálne naladenie).

Ak je aj obraznému spojeniu a umeleckému mysleniu vôbec vlastná (podobne ako vedeckému poznaniu) istá sloboda od zaužívaného prístupu, istá „sloboda očívidnosti, sloboda paradoxu“ (12, s. 390), nemožno súhlasiť s názormi, že konštrukcia obrazných spojení nepodlieha nijakej logike. „Sloboda“ obrazných spojení je vždy závislá od konkrétnych podmienok, neznamená ľubovôľu ani nerešpektovanie zákonitostí. Aj tá najvyvinutejšia obrazotvornosť ich musí rešpektovať, „odrážať“, ak jej produkty majú byť zmysluplné, pravdivé; spomínané „jadro“ obsahu slov — význam vytvorený, formovaný a verifikovaný spoločenskou skúsenosťou, predurčuje možnosti (aj „interval slobody“) vzájomného protirečivého pôsobenia medzi štruktúrnymi elementami v obrazných spojeniach. Alogickosť, či paradoxnosť (z hľadiska bežnej logiky, každodenného pohľadu) patria teda ku špecifickým nástrojom umeleckého prieniku k podstatám, sú akoby skalpelom, ktorým umelcovo myslenie obnažuje pod povrchovými vrstvami vrstvy vnútorné v daných zobrazovaných veciach.

Princíp protirečenia sa neuplatňuje iba pri výstavbe parciálnych umeleckých obrazov, ale i diela v celku (výrazné je to napr. pri širšie koncipovaných dielach zobrazujúcich vývoj postáv, medziľudských vzťahov a pod.). Upozorniť však treba na taký druh neželateľných prípadov, keď dielo obsahuje protirečivé, vzájomne sa vylučujúce (z hľadiska for-

málnej logiky) informácie — klasifikovateľné ako vecné chyby, ktoré môžu byť zapríčinené buď autorovou neznalosťou zobrazovaného objektu alebo jeho nedôslednosťou a nepozornosťou. Eliminujúc tieto negatívne situácie, možno uzavrieť, že princíp jednoty totožnosti a rozdielu patrí k výstavbovým princípom umeleckého diela (i jeho častí) a podmieňuje ako estetickú, tak i noetickú funkciu diela. Je prirodzené, že v jednotlivých druhoch umenia (slovesné, výtvarné, atď.) nachádza tento princíp rôznu mieru aplikovanosti a aj rôzne formy prejavu. Prípadmi, na ktoré sa v príspevku poukázalo, ani zďaleka sa nevyčerpáva nastolený problém miesta a funkcie protirečenia v umeleckom osvojovaní skutočnosti, šlo tu skôr len o náčrt niektorých aspektov problému. Jeho dôkladné rozpracovanie vyžaduje systematické bádanie jednak špeciálnych umenovedcov a estetikov, jednak filozofov.

LITERATÚRA

1. LENIN, V. I.: Filozofické zošity. Bratislava 1980.
2. KOPNIN, P. V.: Dialektika ako logika a teória poznania. Bratislava 1976.
3. RUBINŠTEJN, S. L.: Problémy všeobecnej psychológie. Bratislava 1978.
4. ČERNÍK, V. — FARKAŠOVÁ, E. — VICENÍK, J.: Teória poznania. Bratislava 1980.
5. MARX, K. — ENGELS, F.: O umení a literatúre. Bratislava 1954.
6. ŠALDA, F. X.: O tzv. nesmrtnosti diela básnického. In: Čteme z F. X. Šaldy, Praha 1980.
7. PLANK, M.: Jedinstvo fyzickej kartiny mira. Moskva 1966.
8. RAPPOPORT, S. CH.: Od umelca k divákovi. Bratislava 1982.
9. HRUŠOVSKÝ, I.: Problémy filozofie. Bratislava 1970.
10. RAPPOPORT, S. CH.: Umenie a emócie. Bratislava 1979.
11. BEGIAŠVILI, A. F.: Filozofie a poezie. Praha 1979.
12. KUZNECOV, B. G.: Rozum a bytie. Bratislava 1974.

ДИАЛЕКТИЧЕСКОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ

Этела Фаркашова

В статье рассматриваются некоторые аспекты проблемы места и роли принципа противоречия в художественном освоении действительности. Автор анализирует диалектическое взаимоотношение сущности и явления, общего и индивидуального, типичного и нетипичного, рационального и чувственного в художественном мышлении, а также рассматривает более частную проблему построения (частично и рецепции) образных связей. Она приходит к выводу, что принцип единства тождества и различия является одним из основополагающих принципов художественного изображения, а также предпосылкой эстетической и гносеологической функций художественного произведения. Противоречивость свойственна равным образом художественному воспроизведению действительности, как и процессу научного познания, хотя каждый из этих процессов сохраняет при этом также свои специфические особенности.

Etela Farkašová

Im Beitrag werden einige Aspekte, Probleme, Stellenwert und Rolle des Prinzips des Widerspruchs bei der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit untersucht. Die Vf. demonstriert dieses Problem an der Analyse der dialektischen Relation von Wesen und Erscheinung, Allgemeinem und Individuellem, Typischem und Untypischem, Rationellem und Sinnenhaftem im künstlerischen Denken — sowie am partielleren Problem des Aufbaus (und teilweise auch Rezeption) bildhafter Verbindungen. Sie zieht die Schlussfolgerung, dass das Prinzip der Einheit von Identität und Differenz eines der Bauprinzipien der künstlerischen Abbildung sowie die Voraussetzung der ästhetischen und noëtischen Funktion des Kunstwerkes darstellt. Die Widersprüchlichkeit inhäriert so der künstlerischen Reproduktion der Wirklichkeit wie auch dem Prozess der wissenschaftlichen Erkenntnis, wenngleich jeder von diesen Prozessen seine spezifische Besonderheit wahr.