

VZŤAH TEORETICKÉHO A UMELECKÉHO OSVOJOVANIA SKUTOČNOSTI

ETELA FARKAŠOVÁ, Katedra marxisticko-leninskej filozofie FFUK, Bratislava

Veda a umenie predstavujú dve vzájomné späté stránky kultúry v tej-ktorej etape historického vývoja; nie nadarmo hovorí Einstein o vedcoch a umelcoch ako o účastníkoch jedného tvorivého procesu, z ktorého sa rodí výsledný obraz sveta. Aj keď sa obe vzťahujú na tú istú východiskovú realitu a obe sú produktmi tvorivej činnosti sociálne a dobovo podmieneného ľudského subjektu, existujú medzi nimi aj viaceré odlišnosti. Otázka o ich vzájomnom vzťahu zamestnávala mysliteľov všetkých dôb, pričom jej riešenie často sprevádzala polemika: v niektorých koncepciách sa obe zložky duchovnej produkcie stavali do absolútneho protikladu: umelecká tvorba sa chápala iba ako produkt intuície, iracionálneho prístupu k svetu, alebo sa naopak ignorovala jej špecifickosť a umenie sa „gnozeologizovalo“, interpretovalo ako osobitá forma poznania skutočnosti, a to bez zohľadnenia jeho imanentných určení. Spory, ktoré sa viedli o kompetencii vedy a umenia z hľadiska ich poznávacej schopnosti, boli okrem iného dôsledkom nedostatočného pochopenia špecifickosti oboch druhov osvojovania. V našom príspevku poukážeme veľmi stručne na niektoré odlišnosti medzi nimi.

Prvá sa týka odlišnosti materiálu, s ktorým veda a umenie pracuje. Zatiaľ čo vedecký spôsob osvojovania skutočnosti postupuje od predstavy k pojmu, umelecký spôsob sa od začiatku až do konca pohybuje a vyvíja v rovine zmyslovej predstavy, ktorá však nie je návratom k predpojmovému mysleniu, ale je syntetickou predstavou, ktorá do seba absorbovala aj racionálne a estetické. Umelecké sa teda realizuje v zmyslovosti, ktorá má zracionalizovaný charakter a pri ktorej sa skutočnosť reprodukuje v obraznej podobe, v umeleckých obrazoch. V súlade s viacerými autormi možno obraznosť pokladať za invariantný príznak umenia, na druhej strane však sama obraznosť nemôže byť dostatočným kritériom umeleckosti, obraz sa stáva umeleckým až vtedy, keď je tvorený podľa zákonov krásy, pričom zmyslová predstava do seba organicky včlenila formovanie a vývin idey zobrazovaného (1, s. 376).

Dôležitá odlišnosť medzi vedeckým a umeleckým zobrazovaním súvisí aj so vzťahom subjektívnych a objektívnych momentov v nich. Zatiaľ čo vedecký obraz možno pokladať za „ideálny model sveta vytvorený na báze najvšeobecnejších a najzákladnejších vedeckých ideí a princípov, ktoré majú dôležitý metodologický význam a slúžia ako základ pre tvorbu vedeckých teórií“ (2, s. 7), jadrom umeleckého obrazu skutočnosti je esteticky stvárněný vzťah subjektu k odrážanému objektu, emotívne hodnotenie objektu, ale aj vyjadrenie subjektívnych postojov, záujmov, túžob. O umeleckom obraze možno hovoriť ako o historicky vzniknutom,

v zmyslovo prístupnom materiáli vyjadrenom a na základe zákonov krásy sformovanom druhu stvárnenia skutočnosti, ktorý adekvátne zachytáva ideu objektu, no zároveň ju prekračuje doplňujúcimi momentmi, ktoré neobsahuje vedecká teória. Mechanizmus prekračovania týchto hraníc zabezpečuje najmä emocionálno-hodnotová nasýtenosť umeleckého obrazu.

Tvorba umeleckého obrazu predpokladá sformovanie tvorivého a hlboko osobného vzťahu človeka k svetu, vďaka čomu je umelecký obraz schopný zabezpečiť syntetický pohľad na svet, odkrývať také vlastnosti a stránky skutočnosti, ktoré neraz nie sú dostupné vedeckým analytickým metódam výskumu. Výstižne to vyjadril Goethe, keď povedal, že veda síce môže preskúmať jednotlivé stránky človeka, ale pred celostnosťou jeho života stojí ako hosť na prahu cudzích dverí. Prekročiť tento prah je dané práve umeniu.

Akcentovanie emócií a emotívneho hodnotenia pri umeleckom zobrazovaní neznamená, že by emócie nehrali úlohu aj vo vedeckom poznaní. Emócie sprevádzajú každú činnosť, vo vedeckom poznaní však plnia najmä úlohu stimulátorov, aktivizátorov poznávacej činnosti; do procesu vedeckej tvorby vstupujú predovšetkým v úvodnej fáze, v procese samotného konštituovania teórie sa vedec musí od nich dištancovať, emócie nemôžu prenikať do štruktúry vedeckej ideálnej reprodukcie objektu. Tento problém emotívneho vzdialenia sa od objektu poznania je aktuálny najmä v sociálnom poznaní. Každý odraz síce nevyhnutne zahŕňa ako konštruktívny prvok aj moment hodnotenia, no pri umeleckom osvojovaní sa práve hodnotiaci aspekt stáva dominantným, uchopovanie javov je tu sprostredkované cez zhodnotenie ich významov pre človeka; táto skutočnosť hrá dôležitú úlohu nielen v procese tvorby umeleckého diela, ale aj v procese jeho percepcie.

Ďalšiu odlišnosť by sme mohli označiť ako odlišnosť „ontologických schém“ vedy a umenia. Objekty, s ktorými pracuje veda, nie sú totožné s individuálnymi reálnymi objektmi, ale sú ich špecifickým odrazom postihujúcim podstatné určenia, vnútorné, nevyhnutné vzťahy. Objekty vedeckého poznania ako obrazy reálnych objektov sú historicky podmienenými produktmi rôznych vývinových stupňov abstrakcie (elementárnej abstrakcie, idealizácie a dialektickej abstrakcie). Pomocou nich uskutočňuje vedecké myslenie pohyb od individuálneho javu k všeobecnej javovej forme a cez ňu k podstate a k základnému protirečeniu vnútri podstaty zobrazovaného.

Umelecký obraz síce pracuje s jedinečnými, individuálnymi objektmi, no ani tie nie sú totožné s reálnymi objektmi. Umelecké myslenie z nich vychádza, ba budí zdieľanie, že sa pohybuje v ich rovine, no v skutočnosti pracuje s nimi tak, aby ich zovšeobecnilo: jav v umeleckom obraze vypovedá preto o realite oveľa viac ako sám objektívne jestvujúci jav. Umelecký obraz rozvíja tú vlastnosť zmyslovej predstavy, ktorá umožňuje postihnúť v jednotlivom všeobecné, v javovom podstatné. Zmyslová

predstava sa stáva nástrojom zovšeobecnenia, a to prostredníctvom typizácie, vďaka čomu umenie vytvára akúsi zhustenú skutočnosť, obraz kondenzovaného života [Lunačarskij], skutočnosť skutočnejšiu ako je skutočnosť sama [Šalda].

V súvislosti s už spomínanou špecifickosťou zjednotenia subjektívneho a objektívneho, poznania a hodnotenia a nemenej i s mierou emotívnosti, možno porovnať štruktúry reprodukcie objektu vo vedeckom a umeleckom obraze. Zatiaľ čo v prvom ide o čo najadekvátnejšie zobrazenie štruktúry samého reálneho objektu (i keď ani tu, pochopiteľne, nemožno eliminovať subjektívnosť ako biopsychickú a historicko-sociálnu podmienenosť ľudského poznania), v druhom sa táto odhaľuje cez stvárnenie vzťahu subjektu k objektu, t. j. na báze „emotívneho poznania“ a hodnotenia, pričom sa to týka nielen reprodukcie samého objektu, ale aj jeho časovo-priestorových súradníc. Výrazná odlišnosť štruktúry objektívneho javu od štruktúry jeho umeleckého zobrazenia je teda podmienená aj spôsobom, akým umenie pretvára objektívny čas (priestor) na čas (priestor) umelecký. Na rozdiel od reálneho času, ktorý je ireverzibilný, čas v umeleckom obraze sa môže pohybovať oboma smermi, a to súčasne i striedavo; má svoju osobitú štruktúru i chronológiu, ktorá je podriadená cieľu väčšej umeleckej pôsobivosti.

V teoretickom poznaní ideálna reprodukcia spravidla sleduje chronológiu reálnych vývojových stavov objektu, a to buď v smere od menej vyvinutého k vyvinutejšiemu, alebo spätne, keďže pracuje v princípe s dvoma metódami: logickou a historickou. Práca s obojsmerným časom je teda vlastná nielen umeniu, ale do istej miery aj vede, dôležitý rozdiel medzi nimi je však najmä v tom, že teória reprodukuje čas a priestor v čo možno „najčistejšej“ podobe a umenie ich „pretransformáva“ zámerne na základe ich emocionálneho (estetického) hodnotenia. Umenie formuje špecifický, umelecký cieľom podriadený „chronotop“ (Bachtin); umelecký čas a priestor nie sú totožné s reálnym časom a priestorom, nevznikajú ich mechanickým prenosom do diela, ale predstavujú vnútorné momenty kompozície diela a v porovnaní s objektívnym časom a priestorom (i s jeho teoretickou reprodukciou) sú pohyblivé, plastické a najmä — emocionálne nasýtené [3]. Aj keď umelecký čas a priestor nestráca vzťah k objektívnemu korelátu a neruší ani svoju zmyslovo prístupnú povahu, nadobúda nové, predovšetkým esteticko-ideové kvality, ktorými sa odlišuje od teoretickej reprodukcie týchto súradníc.

Môže sa zdať paradoxným, že aj sám rozvoj vedeckého poznania prispieva k potrebe revidovať tradičnú predstavu o pojmovom myslení ako o jedinej forme myslenia a hlbšie skúmať vzťah logicko-diskurzívneho a intuitívno-celostného myslenia a v tejto súvislosti aj vzťah dvoch základných typov usudzovania a logického vyplývania. Veda 20. stor. otvára cestu novým formám logiky, vo viacerých disciplínach sa poukazuje napríklad na dôležitosť intuitívneho presvedčenia o nejakej všeobecnej zákonitosti, a to najmä v súvislosti s demonštráciou dostatočnosti

konečného počtu pozorovaní, ako na to poukazuje i B. G. Kuznecov (4, s. 66). Vyskytujú sa názory, podľa ktorých je intuitívne usudzovanie rovnocenným, alebo dokonca aj vyšším typom usudzovania, ako je diskurzívne usudzovanie opierajúce sa o striktný dôkaz (5). Takéto a podobné konštatovania o metodologickom zblížení vedy a umenia nemôžu však viesť k popreniu odlišností medzi nimi. Zatiaľ čo vedec musí svoje tvrdenia podrobovať experimentálnej previerke, a len v krajných prípadoch sa opierať o presvedčenie, umelec musí svoje videnie a chápanie sveta stvárniť čo najpresvedčivejšie, musí donútiť percipienta uveriť mu. Umelecké zovšeobecnenie musí mať preto osobnostný charakter a vychádzať zo špecifického hodnotového vzťahu medzi subjektom a objektom. V umení má logické vyplývanie inú funkciu a charakter ako vo vede, riadi sa jednak logikou zobrazovaného objektu, jednak logikou chápania, vcítania sa subjektu do jeho podstaty. Umelecké myslenie zachováva vcelku štruktúru logického sylogizmu, „pretransformováva“ ho však, a to tak, že spojenie medzi premisou a záverom je sprostredkované viacerými členmi, medzi ktorými má dôležité postavenie práve vnútorné presvedčenie. Logika zobrazovaného objektu a logika subjektívneho prežívania, hodnotenia a estetického stvárňovania objektu sa v umeleckej tvorbe vzájomne dopĺňajú, prelínajú.

Na rozdiel od vedeckého poznatku zameraného na rozumové zložky prijímateľa, obracia sa intuitívny celostný súd v umeleckom diele na človeka ako totálnu bytosť, od ktorej sa nevyžaduje len kognitívna aktivita, ale aj akt pochopenia, vcítania. Umelecký obraz je konštruovaný tak, že zahŕňa aj program pôsobenia na budúceho prijímateľa. Tento program pôsobenia nemôže síce percipientovi diktovať striktnú, záväznú podobu pri interpretácii diela, avšak do istej miery plní unifikujúcu a korigujúcu funkciu v interpretačnom procese. Umelecký obraz, v ktorom je prítomná i predstava budúceho percipienta, obsahuje aj inštrukcie svojho príjmu a v tejto súvislosti hovoríme o tzv. dvojakej zadanosti umeleckého obrazu ako o jednej z jeho špecifických vlastností (6, s. 57 an.). Existuje dokonca hypotéza o istej zosúvzťažnosti medzi typom tvorca a typom percipienta, o istej funkcionálnej závislosti medzi nimi, z čoho by bolo možné odvodiť akiste závažné metodické princípy pre umeleckú kritiku.

Mohli by sme hovoriť aj o odlišnosti súvisiacej s existenciou viacerých, paralelne, alebo v časovej následnosti vytvorených vedeckých a umeleckých obrazov sveta. Zatiaľ čo pre vzťahy medzi starou a novou teóriou platí Bohrov princíp korešpondencie, podľa ktorého zákony novej teórie v limitnom prípade asymptoticky prechádzajú do zákonov starej teórie a tieto sa stávajú osobitným, limitným prípadom novej a predchádzajú do prvých pri zodpovedajúcej hodnote určitého charakteristického parametra obsiahnutého v novej teórii, v umení je prirodzené, že vedľa seba môžu existovať viaceré odlišné umelecké obrazy sveta, pričom

tieto si vzájomne nekonkurujú, nevytláčajú sa, ani sa nepribližujú k sebe ako limitné prípady.

Iste zaujímavou by bola konfrontácia miesta a funkcií vedy a umenia vo formotvornom procese osobnosti ako aj poukaz na mnohé ďalšie aspekty ich vzájomného vzťahu, čím by sa však podstatne prekročil vymedzený priestor príspevku. Jeho hlavným zámerom bolo — aj keď len v fragmentárnej podobe — ukázať, že ľudské poznanie má zložitú povahu a zahŕňa aj prvky logicko-diskurzívneho, aj intuitívno-celostného myslenia, i prvky fantázie: ani jedna zo zložiek, uzavretá len do seba, v izolácii od ostatných, nemôže zabezpečiť adekvátny a vyčerpávajúci odraz skutočnosti. Zložitosť vzťahu teoretického a umeleckého osvojovania skutočnosti je očividná. Problematika si zasluhuje väčšiu pozornosť než sa jej venovala dosiaľ zo strany teoretikov umenia, aj zo strany filozofov, metodológov i špeciálnych vedcov.

LITERATÚRA

1. KOPNIN, P. V.: Dialektika ako logika a teória poznania. Bratislava 1976.
2. MOSTEPANENKO, A. M. — ZOBOV, R. A.: Naučnaja i chudožestvennaja kartina mira. In: Chudožestvennoje tvorčestvo. Leningrad 1983.
3. SLEPUCHOV, G. N.: Prostranstvo-vremennaja organizacija chudožestvennogo proizvedenija. In: Filosofskije nauki 1984, č. 1.
4. KUZNECOV, B. G.: Idealy sovremennoj nauki. Moskva 1983.
5. FEJNBERG, J. L.: Iskusstvo i poznanije. In: Voprosy filosofii 1976, č. 7.
6. RAPPOPORT, S. CH.: Od umelca k divákovi. Bratislava 1982.