

K MARXOVEMU POJMU „ZÁKONY KRÁSY“

OLIVER BAKOŠ, Katedra estetiky a vied o umení, FF UK, Bratislava

BAKOŠ, O.: On Marx's Concept of the „Law of Beauty“.
Filozofia 43, 1988, No. 4, p. 457.

In the paper the author points to the contradictory analysis of Marx's concept of the „law of beauty“ in contemporary aesthetics. He starts from the theoretical-historical situation of the first half of the 19th century, especially from the spiritual context of the German classical aesthetics which corresponds directly with the given notion. The author is based on the theoretical-methodological initiative of the German classical aesthetics, from the standpoint of which the concept „laws of beauty“ appears to be a meaningful aesthetic-philosophical problem. He concludes that by the „creation according to laws of beauty“ Marx meant the molding of the work of art.

Odpoveď na otázku, čo sa skrýva za Marxovými „zákonmi krásy“, by mohla byť na prvý pohľad zdanlivo jednoduchá, no v marxistickej literatúre nie je ani zďaleka dodnes jednoznačná. Interpretácia textu Marxovho diela v konfrontácii s výsledkami skúmaní vedie dodnes k intuitívnemu pochopeniu jeho závažnosti i významu, no na druhej strane, práve z tohto aspektu sťažuje jeho interpretáciu miera zodpovednosti, ktorú interpret pociťuje. Preto sa zákonite stalo určitou tradíciou text síce interpretovať, ale ponechať vo výklade otvorené hranice každému novému prístupu. Možno však ľahko pochopiť, že takýto stav sa dá považovať za prirodzený iba do tej miery, do akej sú možnosti doterajšieho výskumu ohraničené a do akej sa predpokladá jeho prehĺbenie v budúcnosti. Predsa si však i formulácie, ktoré predpokladajú najvyššiu mieru tolerancie, a vedome si zachovávajú čo najvyšší stupeň abstraktnej všeobecnosti, nepopierateľne vzájomne protirečia.

Jednou z možných ciest pri výklade tohto termínu, ktorá dodnes nie je úplne využitá, je i súvislosť Marxovho termínu s problematikou nemeckej klasickej estetiky. Táto súvislosť však vždy môže vystúpiť iba v sprostredkovanej podobe, preto ani pokus o jej explikáciu nie je celkom jednoduchý. Pri sledovaní súvislosti pojmu „zákony krásy“ s nemeckou klasickou estetikou máme pred sebou v podstate dve možnosti. Jedna z nich by znamenala vychádzať z podobnosti určujúcich pojmov v Marxovom texte, ktorých nie je málo a ktoré sú tematicky spojené so základnou problematikou nemeckej klasickej estetiky. Sú to, napríklad, pojmy: miera, norma, vzor, pravidlo, krásna, zmysel (estetický zmysel, t. j. zmysel pre krásno, *sensus communis aestheticus*), umenie, umelecké dielo, produkt umenia, látka a forma, estetický subjekt, produkcia (činnosť, tvorba, konanie, zmyslovo-predmetná činnosť, pracovná činnosť, zmena formy), zmyslovosť človeka, ľudský rod, obecnosť, vkus, atď. Domnievame sa však, že i pri nepochybnej závažnosti týchto súvislostí

je účelnejšie a prehľadnejšie využiť druhú možnosť, t. j. vychádzať z povahy nastolených problémov, ktorých charakter zároveň podstatne určuje spôsob použitia a zameranie spomenutých pojmov. Podotýkame však, že obe cesty sú možné a každá z nich má svoje výhody. Pokiaľ prvá umožňuje minucióznejšiu analýzu, druhá sa nám javí príťažlivejšia, pretože nepoukazuje iba na korešpondenciu spomenutých pojmov, ale zároveň umožňuje jednoznačne vyjadriť odlišnosť ich určenia vzhľadom na odlišnosť spoločensko-historickej situácie, v ktorej sú dané pojmy tematizované.

Samotné spojenie pojmov „zákony krásy“ by bolo možné chápať aj ako hlboko poetické, ba i hlboko paradoxné. Môže sa tak javiť, ak berieme do úvahy, že krása vystupuje v danom období ako symbol slobody a zákon ako striktné vyjadrenie nevyhnutnosti. V prvej polovici 19. stor. má však vzájomná súvislosť týchto pojmov hlbšie teoreticko-historické zázemie:

1. Je to predovšetkým samotný „problém slobody“, ktorý nadväzuje na staršie koncepcie morálky (napr. Hobbesa, anglických osvietenecov, Rousseaua, Ch. Wolfa atď.), ale ktorý sa v novej podobe objavuje v Kantovej filozofickej koncepcii — v opozícii voči utilitaristickej a eudaimonistickej etike a vo vedomej prepojenosti s problematikou historizmu (1, s. 121). Práve *Kritika súdnosti* má v Kantovej koncepcii preklenúť inak nepreklenuteľnú priepasť medzi „ríšou nevyhnutnosti“ (prírody) a „ríšou slobody“ (mravnosti). Pôda estetickej problematiky sa tak stáva priestorom pre tematizáciu najzávažnejších filozofických problémov. Ľudská „pretváracia“ (formotvorná, predmetno-praktická) činnosť sa v tomto kontexte stáva postupne východiskovým momentom a oporou pri zdôvodňovaní racionálneho charakteru humanizačno-emancipačných snáh človeka i ľudstva, a zároveň integrálnou súčasťou a najadekvátnejšou objektívnou ilustráciou historického procesu ľudského sebauvedomenia. V tomto procese kladie nemecká klasická filozofia ako idealistická filozofia jednoznačne a jednostranne akcent na vývoj vedomia, ducha, poznania; a preto v tomto procese vyzdvihuje tie produkty predmetno-praktickej činnosti, ktoré v najväčšej miere na sebe nesú pečať duchovnej aktivity, t. j. umenie, umelecké diela. Umelecké dielo je produktom práce, má popri duchovnom obsahu predmetný (vecný) charakter existencie, a preto je nielen vecným dôkazom autonómnosti, svojbytnosti človeka voči prírode, ale zároveň naopak vystupuje ako predpoklad existencie človeka ako človeka, t. j. človeka vyslobodeného z hraníc animality a existujúceho iba v rámci historicky sa vyvíjajúcej ľudskej spoločnosti.

Zvláštnosti umeleckého diela, ktoré ho vyčleňujú alebo odlišujú od iných produktov práce, t. j. povedané Schellingovým jazykom „určenie jeho miesta vo svete“ sa stávajú v určitom zmysle aj skúšobným kameňom každého filozofického systému, oblasťou alebo témou, s ktorou sa filozof tejto doby musí vyrovnávať.

Závažnosť týchto myšlienok treba hľadať predovšetkým v prepoje-

nosti práce (predmetno-praktickej činnosti) s oblasťou „druhej prírody“, t. j. sveta, ktorého spôsob existencie nie je identický s „prírodným svetom“, a ktorý nie je možné reflektovať mimo spoločenských súvislostí (napr. z pozícií „predkritického“ idealizmu alebo „preddialektického“ materializmu). Zložitá štruktúra daných súvislostí si vyžaduje diferencovaný historický prístup, ale i riešenie základných vzťahov predmetu v axiologickej, gnozeologickej i ontologickej rovine. Až členenie sveta estetických javov (členenie krásy, určenie miesta umeleckého diela vo svete) sprostredkované týmto postupom umožňuje interpretovať krásu mimo náhodných a vonkajškových súvislostí, a krása začína vystupovať v zákonitej a nevyhnutnej podobe, i keď pritom zostáva „slobodná“. Špecifikácia umenia v nemeckej klasickej estetike umožňuje konštatovať identitu krásy s ideou a ideálom, s chápaním umenia ako ničím nenahraditeľného nositeľa ideálnych a všeludských hodnôt (obsahov, významov, atď.). Ideálnosť a relatívna všeludská platnosť umeleckého diela v koncepciách nemeckej klasickej estetiky však nekorešponduje celkom so skutočnosťou. Práve konfrontácia s každodennými pomermi buržoáznej spoločnosti určuje hranice týchto koncepcií. Toto ohraničenie však nevyplýva iba zo spoločenskej situácie v prvej polovici 19. stor., ale aj zo samotnej teórie, ktorá považuje triedne delenie spoločnosti za jej prirodzený stav a buržoáznú spoločnosť za vrchol a posledné štádium spoločenského vývoja. Preto rozkvet umenia hľadá nemecká klasická estetika stále v antike, i keď dôvody uvádzané v tomto zmysle sú prepracovanejšie a odlišné od Winckelmannových. Antika je naďalej vzorom a normou, no najmä preto, že dané historické obdobie je *nenávratné*, a preto i od súčasnosti aspoň natoľko vzdialené ako ideál od skutočnosti.

Tézy o minulostnom charaktere umenia, ktoré sa objavujú v Hegelovej estetike, so sebou na prvý pohľad prinášajú aj určité spochybnenie klasického systému estetiky, ďalšej existencie a vývinu umenia, a ďalšej možnej koexistencie krásy, ideálu a slobody v umeleckom diele. To znamená, že rozpory skutočnosti alebo „bieda prítomnosti, spleť pomery občianskeho i politického života, drobné životné záujmy, racionalistický i úzko prakticistický spôsob chápania sveta“ (2, s. 15) sa začínajú prejavovať aj ako zdanlivé princípy rozkladu estetickej teórie samej. Estetické myslenie sa v týchto momentoch začína pohybovať akoby v bludnom kruhu a vedie k protirečivým a negativistickým záverom. Hegelove konštatovanie, že súčasnosť je umeniu nepriaznivá, podnecuje neskôr v buržoáznej estetike mnoho úvah o zániku, odumieraní a dehumanizácii atď. umenia. Teda to, čo je začiatkom a vkladom grandiózneho konceptu teórie, t. j. uznanie svojbytnosti umeleckého diela, pomerne všestranná špecifikácia umenia, sa dostáva do ostrej kolízie s popieraním jeho vývoja, významu a dôležitosti. Domnievame sa, že takáto interpretácia Hegelových názorov je pomerne jednostranná. Veď pokiaľ Hegel hovorí o dobe nepriaznivej umeniu, o tom, že umenie má minulostný charakter, vychádza vlastne zo synkretického charakteru umenia minulosti, t. j.

umenia, ktoré v sebe obsahuje aj mimoumelecké funkcie a významy, napr. náboženské, svetonázorové, reflexívne, mytologické, poznávacie atď. To znamená, že ide o historické obdobie, ktoré je nenávratne minulosťou a v ktorom iba umenie je vlastnou pôdou pre rozvoj všetkých týchto stránok. Neznamená to, že by ich súčasné umenie všetky postrádalo, ale ich význam pre umenie nie je taký ako v minulosti. V súčasnosti, i keď existujú vedy a filozofia vo svojej rozvinutej forme, treba hľadať priestor pre vedecké a filozofické úvahy práve v nich, a nie v mytológii alebo v umení. V období, kým veda a filozofia neexistovali, bol priestor pre tieto úvahy práve v umení, a preto jeho význam a vplyv na človeka boli nepomerne väčšie. To, čo relatívne „zmenšuje“ význam umenia v prítomnosti, nás z historického hľadiska musí upozorňovať na význam, miesto a hodnotu, ktoré umenie zaujíma vo vývine ľudstva.

Súčasnosť sa Hegelovi javí ako nepriaznivá umeniu pre partikulárnosť záujmov, pre ich úzky a rigorózný pragmatizmus, ktoré sú nepriaznivé „slobodnému“ alebo „nezainteresovanému“ vzťahu k predmetnému svetu, čím je zmysel človeka pre umenie, a teda aj pre krásno vôbec ohrozený alebo obmedzený. Teória, skúmanie umenia, ako hovorí Hegel, nemôže však nachádzať svoj cieľ v jeho „oživení“, neumožňuje umeniu vrátiť pôvodnú životnosť, t. j. tie stránky a spôsoby existencie, aký malo napríklad v antike, v stredoveku a pod. Skúmanie umenia nám môže povedať „iba, čo umenie je“, t. j. vývoj umenia je nezávislý na jeho teórii. Odhiadnuc od toho, návrat k pôvodným formám umenia dnes už nie je možný. Kým však Hegel hľadá, alebo zdôvodňuje „milostný“ charakter umenia v rozvoji duchovného sveta, v podriadení umenia poznávacím cieľom, vzhľadom na ktorý je umenie vo vývoji absolútneho ducha iba predstupňom náboženstva a filozofie, Marx vysvetľuje „minulostný“ charakter niektorých umeleckých foriem rozvojom materiálnej základne spoločnosti, ktorý určuje i spôsob nazerania na svet. Napríklad, rozvojom technických prostriedkov, tlačiarenského lisu a tlačiarenského stroja sa strácajú nevyhnutné podmienky epickej poézie (eposu) a pód. Pritom pokrok vo vzťahu materiálnej výroby a umeleckej produkcie nie je možné chápať vo vzťahu „bežnej abstrakcie“: „Ťažkosť tkvie len vo všeobecnej formulácii týchto protirečení. Len čo sú špecifikované, sú už aj vysvetlené [3, s. 63—64].“ Inak povedané, súvislosť umeleckej produkcie s materiálnou základňou spoločnosti je zrejmá a preukázateľná, i keď medzi rozvojom materiálnej výroby a umeleckej produkcie nemožno konštatovať vzťah priamej či nepriamej úmernosti. Pokiaľ Hegel kladie dobu najväčšieho rozkvetu umenia do antiky, Marx označuje toto obdobie „najkrajšieho rozkvetu umenia“ ako „detstvo“ ľudstva, ku ktorému už návrat nie je možný: „Ťažkosť netkvie v tom, aby sme pochopili, že grécke umenie a grécky epos sú späť s určitými formami spoločenského vývoja. Ťažkosť tkvie v tom, že nám ešte vždy dávajú umelecký pôžitok a že v určitom ohľade platia ako norma a nedosiahnuteľný vzor“ [3, s. 63—64].

Ak nadviážeme na druhú stránku Hegelových myšlienok, o dobe, ktorá je nepriaznivá umeniu, možno konštatovať, že tento názor má svoje hlboké opodstatnenie v rámci daných spoločenských pomerov. Predstavitelia nemeckej klasickej estetiky si uvedomovali, že rozvoj vkusu, zmyslu pre krásu je pre väčšinu členov spoločnosti iba nedosiahnuteľná chiméra. Tento stav v nich vyvolával hlboké znepokojenie, čo sa koniec koncov prejavilo vo vzniku celého radu sociálno-estetických utórií už u ich súčasníkov. Bez subjektu, ktorý je schopný krásu vnímať, nemá existencia či neexistencia krásy žiadny zmysel: „Ku krásnemu sa vyžaduje zákon, ktorý sa prejaví . . . v najväčšej slobode, podľa svojich najvlastnejších podmienok, odhalí to objektívne krásne, ktoré si však musí nájsť subjekty, ktorými je vnímané“ (4, s. 671—672). Estetická utópia je zvláštnym prípadom sociálnej utópie, a nie je preto identická napríklad s utopickým socializmom. Estetická „rovnosť“, ktorá je obsiahnutá napr. v postuláte nezainteresovanej záľuby, t. j. pre všetky subjekty rovnakom vzťahu k predmetu estetického vnímania, sa v nej vedome alebo polovedome stotožňuje so sociálnou rovnosťou. Inak povedané, triedy sa líšia iba estetickou (kultúrnou) vyspelosťou. Odstránením týchto rozdielov prostredníctvom estetickej výchovy sa odstránia aj triedne rozdiely v spoločnosti. Napr. Schiller v estetickej výchove individua hľadá cestu k premene celej spoločnosti, cestu k vytvoreniu „estetického štátu“. Utopický socializmus, ktorý existoval paralelne popri tejto myšlienkovvej línii, zásadne spájal krásu so slobodou, ale vždy iba v súvislosti s myšlienkou celkovej prestavby spoločnosti. L. N. Stolovič v tejto súvislosti analyzuje z hľadiska estetického obsahu množstvo systémov utopického socializmu (napr. Mora, Campanellu, Morellyho, Saint-Simona, Fouriera, Owena, Morrisa atď.). I keď mnohé z týchto názorov boli nespávne, ba i neprijateľné, je potrebné uvedomiť si, že existovali a že mali svoj nepopierateľný vplyv a význam (5, s. 219).

Marx v podstate tiež zohľadňuje negatívne dôsledky kapitalizmu aj v podobe obmedzeného, sociálne determinovaného zmyslu pre krásu: „Ustaraný chudobný človek nemá žiadny zmysel pre najkrajšiu divadelnú hru, obchodník s nerastami vidí iba obchodnú hodnotu, vôbec nie však krásu a svojráznu povahu minerálu, nemá mineralogický zmysel; . . .“ (6, s. 53).

Pre úplnosť však treba upozorniť, že Hegel tvrdí spomenutú tézu popri tom, že uznáva výsostný charakter umenia. Ak je teda doba či spoločnosť nepriaznivá umeniu, neznamená to, že umenie zaniká, alebo odumiera v absolútnom zmysle; ak zanikajú niektoré jeho formy, neznamená to, že zanikajú všetky, alebo že nevznikajú nové.

2. V polovici 19. stor. dochádza k takzvanému rozkladu klasických estetických koncepcií. Za prelomový rok sa zvyčajne udáva r. 1853, keď vychádza *Estetika škaredého Karola Rosenkranza*. V tomto diele K. Rosenkranz charakterizuje estetiku nasledovne: „Estetika sa stala kolektívnym názvom veľkej skupiny pojmov, ktoré sa opätovne delia do troch

zvláštnych tried. Z nich jedna má do činenia s ideou krásna, druhá s pojmom jej produkcie, t. j. s umením, tretia so systémom umení, s vyjadrením idey krásna prostredníctvom umenia v jednom určitom médiu“ (7, s. 136). Prvú skupinu pojmov nazýva Rosenkranz aj metafyzikou krásna. Estetike hneď v úvode vyčíta, že sa na pôde metafyziky krásna nezaobrá aj škaredým, podobne ako sa napr. biológia zaoberá chorobami, etika pojmom zla, náboženstvo hriechom, právo pojmom bezprávia. Akokoľvek je tento spis zameraný, orientuje sa a konštituuje na pozadí klasických estetických systémov, i keď prakticky neguje až nastolením problematiky ich vnútorný obsah. Proces rozkladu klasických estetických systémov v rozšírených špekuláciách heglorcov, ktorý sa snažia prehliť, upraviť, upresniť Hegelov systém prebieha po r. 1850, keď vychádzajú najvýznamnejšie diela tejto myšlienkovj línie. Preto nepovažujeme za pravdepodobné, že by Marx reagoval na tento proces už v roku 1844. Naopak, považujeme za preukázateľné, že vo svojom diele *Ekonomicko-filozofické rukopisy* z roku 1844 tematizuje estetickú problematiku v myšlienkovom kontexte nemeckej klasickej estetiky. Dôvody, ktoré nás vedú k tomuto záveru sú nasledovné:

1. Pre *Ekonomicko-filozofické rukopisy* z roku 1844 je charakteristická orientácia, ktorá si kladie za cieľ vyrovnať sa a prekonať najrozvinutejšie teoretické systémy ekonomického a filozofického myslenia.

2. Z tejto orientácie bezprostredne vyplýva tematizácia najvšeobecnejších filozofických otázok ľudského bytia, myslenia a spoločenského vývoja.

3. V Marxovej orientácii nie je nič utopické, naopak, vychádza z grandiózneho konceptu premeny kapitalistickej spoločnosti na vedec-kom základe, ktorého súčasťou je teoretické rozpracovanie tejto premeny a ktorého cieľom je praktické uskutočnenie tejto premeny.

Preto nemožno ani tematizáciu najvšeobecnejších estetických problémov chápať v náhodnej súvislosti a v odtrhnutosti od základnej línie Marxovho diela. Samotný pojem „zákony krásy“ používa Marx v nasledujúcich súvislostiach: „Praktickým vyrábaním predmetného sveta, *spracovaním* neorganickj prírody sa človek osvedčuje ako vedomá rodová bytosť, t. j. bytosť, ktorá sa vzťahuje na rod ako na svoju vlastnú podstatu alebo na seba ako na rodovú bytosť. Zviera síce tiež produkuje. Staví si hniezdo, obydlie ako včela, bobor, mravec atď. Avšak produkuje iba to, čo bezprostredne potrebuje pre seba alebo pre svoje mláďa; produkuje jednostranne, ovláda bezprostrednou fyzickou potrebou, ale človek produkuje univerzálne sám, bez fyzickej potreby, a naozaj produkuje až v nezávislosti na nej; zviera produkuje iba seba samé, ale človek reprodukuje celú prírodu; produkt zvieraťa náleží bezprostredne k jeho fyzickému telu, ale človek vystupuje slobodne voči svojmu produktu. Zviera tvorí len podľa miery a druhu, ku ktorému patrí, ale človek vie tvoriť podľa miery každého druhu a všade dokáže prikladať na predmet inherentnú mieru; preto človek tiež podľa zákonov krásy“ (6, s. 55—56).

V origináli Marx hovorí: „Das Tier formiert nur nach dem Maß und Bedürfnis der species, der es angehört, während der Mensch nach dem Maß jeder species zu produzieren weiß und überall das inhärente Maß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit“ (8, s. 366).

V *Dejinách marxistickej estetiky* M. Kagan uvádza túto vetu nasledovne: „Zviera si prispôsobuje veci len podľa meradla a potreby druhu, ku ktorému patrí, zatiaľ čo človek dokáže produkovať podľa meradla akéhokoľvek druhu a všade si vie nájsť meradlo zodpovedajúce predmetu; pretože človek tvorí (Marx doslovne „formuje“ — M. K.) aj podľa zákonov krásy“ (9, s. 29). K citátu dodáva M. Kagan vysvetlenie: „Poslednú vetu uvádzam vo vlastnom preklade, pretože vo vydanom preklade sú z filozofického hľadiska nepríjemné nepresnosti“ (9, s. 29).¹

Podľa nemecko-slovenského a nemecko-českého slovníka sa spojka „daher“ prekladá ako „preto, teda“, ale nie ako „pretože“. Rovnakým spôsobom uvádzajú túto spojku ruský i slovenský prekladateľ. Použitie v tomto kontexte spojku „pretože“ do značnej miery mení zmysel výroku. Z tohto aspektu potom M. Kagan polemicky tvrdí: „Pri objasňovaní tejto pozoruhodnej myšlienky si musíme uvedomiť, že je nepodložený predpoklad, že tu Marx má na mysli umenie. Veď schopnosť človeka formovať ‚podľa zákonov krásy‘ opisuje ako univerzálnu ‚všade‘, čiže vo všetkých oblastiach činnosti sa prejavujúcu ľudskú aktivitu, a umenie je len jednou z tých oblastí, jeho podstata, — ako sa často presvedčíme — sa v nijakom prípade nedá redukovať na esteticky významnú formotvorbu“ (9, s. 29).

Ak preložíme spojku „daher“ ako „pretože“, skutočne by sa mohlo zdať, že Marx chápe tvorbu „podľa zákonov krásy“ ako „univerzálnu“, domnievame sa však, že takáto interpretácia nie je adekvátna textu samotnému, ani jeho duchu. Napr. M. Lifšic v diele *K prameňom marxistickej estetiky* jednoznačne chápe dané určenia v Marxovom texte ako vzťahujúce sa na umenie (10, s. 261). T. j. iba schopnosť univerzálnej produkcie je predpokladom estetickej (alebo umeleckej) produkcie, a nie naopak. Musíme však v tomto kontexte odlíšiť samotné nasmerovanie myšlienky. To môže byť:

1. V zmysle Kaganovho vysvetlenia, ak mu rozumieme tak, že chápe estetické ako moment prítomný vo všetkých ľudských činnostiach, t. j. že estetické nie je redukované na umelecké, alebo že medzi umeleckým a mimoumeleckým Marx v tejto súvislosti nekonštatuje žiadny rozdiel. Tento názor má svoje opodstatnenie v tom, že estetickú tvorbu nemožno

¹ Slovenský prekladateľ poznamenáva, že to platí i o slovenskom preklade, ktorý bol zrejme ovplyvnený ruským (9, s. 29). V slovenskom preklade znie veta takto: Zviera tvorí podľa miery a potreby druhu, ku ktorému patrí, zatiaľ čo človek je schopný tvoriť podľa miery ktoréhokoľvek druhu a vie všade prispôbiť predmet inherentnej miere; a preto človek tvorí aj podľa zákonov krásy (14, s. 98).

vyčleňovať z univerzálnej ľudskej tvorby (činnosti), t. j. že umelecké dielo je tiež ľudským produktom. V tom prípade však nemožno tvrdiť, že Marx *nemá* na mysli umenie, pretože produktom „univerzálnej činnosti“ je akýkoľvek produkt, t. j. aj umelecké dielo. Inak povedané, umelecké dielo nemôže ležať mimo „praktickej“ (zmyslovo-predmetnej, pretvárajúcej atď.) činnosti človeka.

2. V zmysle chápania „zákonov krásy“ v bežnom alebo tradičnom zmysle, t. j. ako súhrnu určitých vlastností, pravidiel, predpisov alebo noriem (napr. zlatého rezu, určitého rytmu verša a pod.) vzťahujúcich sa na umelecké dielo. V tomto zmysle hovorí o „zákonoch krásy“ napr. Hegel pri analýze Hirtových a Meyerových názorov. Hirt považuje za zákon umenia pojem charakteristického, určitej individuality, Meyer Winckelmannove a Mengsove určenia, pričom v nich nie je podstatný rozdiel. Hegel zároveň považuje tento typ úvah za prekonaný (11, s. 21). V tomto prípade by však pojem „zákony krásy“ jednoznačne poukázal na umenie.

3. Chápať pojem „zákony krásy“ ako charakteristiku činnosti, ktorej cieľom je vytvoriť krásny predmet, t. j. v sledovanom kontexte s nemeckou estetikou „umelecké dielo“.

Ak sledujeme skutočnosť, že formulácia v Marxovom texte vychádza i v danom úryvku z rozdielov medzi animálnou a ľudskou produkciou, môžeme kľúč k riešeniu hľadať v analogických súvislostiach. Kant, Schelling, Hegel i Marx vychádzajú z „rozumového“ (ideálneho, vedomého) určenia ľudského produktu. Podľa Kanta sa ľudský produkt od animálneho líši tým, že vzniká ako vedomý výtvor najprv v predstave, ktorá musí predchádzať uskutočneniu (technicko-praktickej realizácii) tejto predstavy — tým sa líši napríklad od produktu včiel (12, s. 122). Na základe svojej predstavy človek mení formu predmetu a vzniká predmet, ktorý má objektívny, materiálny, praktický účel.

V Hegelovej koncepcii sa táto súvislosť prehlbuje dialektickým chápaním vzťahu subjektu a objektu. Subjekt pôsobí na objekt prostredníctvom svojej vôle a premáha odpor objektu „ktorý nikdy nebol celkom abstraktný“; realizuje svoj cieľ. Rozpracovanejšie je i chápanie „preformovania“ predmetu — v Hegelovej dialektike sa kladie forma do vzťahu k podstate, k látke, k obsahu (v Kantovej filozofii iba k látke). Prostredníctvom činnosti subjektu vzniká predmet, ktorý vznikol na základe predstavy a ktorý je ako „ľudský“ produkt evidentný každému človeku. Je to pôvodný výtvor „rozumu“, ktorého bytostné určenie (dôvod, príčinu jeho existencie) treba hľadať v ľudskom rozume, vo vôle. Takýto predmet môže a nemusí byť krásny, t. j. môže sa tomu ktorému subjektu javiť ako krásny, v princípe je to však náhoda. Predmet, ktorý sa však subjektu zákonite a nevyhnutne musí javiť ako krásny, je umelecké dielo: 1. pretože krása určuje jeho formu, 2. krása je identická s jeho účelom, 3. krása vyplýva z jeho podstaty, 4. krása určuje spôsob jeho existencie, 5. krása určuje spôsob organizácie látky, materiálu, 6. krása určuje jeho obsah, 7. krása určuje spôsob jeho poznania (osvojenia) a vzťah subjektu,

atď. Na množstvo týchto určení a vzťahov nie je nemecká klasická estetika nikdy chudobná. Bolo by však nesprávne, chápať tieto určenia tak, že umelecké dielo má tie isté určenia ako iný pracovný produkt a navyše k tomu má byť aj krásne. Umelecké dielo je voči iným produktom práce predmetom *sui generis*. Tento rozdiel vyplýva z jeho podstaty — iný vzťah umeleckého diela a subjektu ako estetický nie je adekvátny. Na tento rozdiel medzi animálnou a ľudskou produkciou poukazuje Marx v *Kapitáli*: „Ale aj najhorší staviteľ sa od samého začiatku odlišuje od najlepšej včely tým, že postaví bunku vo svojej hlave prv, ako ju začne stavať z vosku. Na konci pracovného procesu vychádza výsledok, ktorý už na jeho začiatku existoval v predstave robotníka, teda existoval už ideálne. Tým nielenže mení formu prírodného materiálu, ale zároveň v ňom vedome uskutočňuje svoj cieľ, *ktorý ako zákon* [podč. — O. B.] určuje povahu a spôsob jeho činnosti a ktorému musí podriadiť svoju vôľu“ (13, s. 188).

Ak je týmto cieľom krása — je jej vznik „nevyhnutný“ alebo „zákonitý“. Toto konštatovanie však môže byť pochopené iba v určitom teoretickom kontexte. Pokiaľ ide o prírodný predmet a jeho rozdiel od účelného predmetu (produktu práce), je možné konštatovať, že umelecké dielo je účelným predmetom. Nemôže byť identické s prírodným predmetom a základný rozdiel je tu vo všeobecnom určení, v účele. Pokiaľ ide o rozdiel medzi umeleckým dielom a iným pracovným produktom, rozdiel je v kráse, pretože krása nemôže vystupovať ako *podstatné* určenie mimoumeleckého predmetu. Naopak ale — vystupuje ako podstatné určenie umeleckého diela. Inak povedané: ak je podstatným určením predmetu účel, je umelecké dielo identické s účelným predmetom iba vtedy, ak krása je identická s účelom tohto predmetu.

Táto súvislosť má svoje konzekventné dôsledky. Umelecké dielo teda nemôže vystúpiť z triedy všetkých človekom vytvorených predmetov, ak sa pýtame na účel predmetu. Ak sa pýtame na krásu predmetu, dochádza k zvláštnej situácii — umelecké dielo sa vyčleňuje spomedzi všetkých existujúcich predmetov, a to ako zvláštny druh predmetov — pretože iba krása umeleckého diela je „zákonitá“ a objektívna. Nemôžeme pokladať za dôvod existencie prírodných predmetov ich krásu. Neznamená to však ani, že by všetky ostatné ľudské produkty nemohli byť krásne — napr. príbor, nábytok, šaty a pod. — ale znamená to, že krása nie je ich *podstatným* určením. Môže to byť spôsob ich použitia, ich užitočnosť a pod. Preto možnosť tvoriť podľa „zákonov krásy“ neuvádza Marx zvlášť náhodou.

Marx rozvíja túto myšlienku aj v súvislosti s problematikou estetického vnímania. Nemecká klasická estetika pokladala umelecké dielo, presnejšie, vnímanie umeleckého diela za rozhodujúci moment pri vytváraní (ľudského) zmyslu pre krásu, pri formovaní vkusu ako pre individuum tak i pre spoločnosť. Umelecké dielo nadobúda v nemeckej klasickej estetike toto výsadné postavenie, pretože je *teoreticky* zdôvodneným objektívne krásnym predmetom. Marx v tejto súvislosti rozvíja mno-

ho myšlienkových motívov, ktoré sa viažu na danú problematiku. Jedným z najdôležitejších je určenie „zmyslu pre predmet“ prostredníctvom spôsobu existencie predmetu: „Lebo až súcnom *svojho* predmetu vzniká nielen päť zmyslov, ale tiež duchovné zmysly (vôľa, láska atď.), jedným slovom ľudský zmysel, ľudskosť zmyslov“ (6, s. 83). V predmete i v subjekte však preto musia existovať určité predpoklady. Marxove určenia v tomto kontexte sú jednoznačné a nepripúšťajú iný výklad: „Tak ako až hudba prebúdza hudobný zmysel človeka, ako nemá pre nemuzikálne ucho ani tá najkrajšia hudba *žiadny* zmysel, nie je mu [žiadnym] predmetom...“ (6, s. 83). Marx vychádza hneď z dvoch všeobecných určení, ktoré sa navzájom podmieňujú: 1. existencie poludštenej prírody; 2. spoločenských vzťahov medzi ľuďmi. Jedno bez druhého jednoducho nemôže existovať, a preto „sú zmysly spoločenského človeka iné než zmysly človeka nespoločenského“. Rozdiel tu, prirodzene, nie je vo fyziológii zmyslových orgánov, ale v chápaní a vnímaní vecí. Ľudský spôsob vnímania sa môže vytvoriť až za predpokladu existencie „poludštenej prírody“, a tá naopak môže existovať iba za predpokladu spoločenských vzťahov medzi ľuďmi. Tieto určenia Marx vyjadruje vo všeobecnej forme: „až predmetne rozvinutým bohatstvom ľudskej podstaty je čiastočne pestované, čiastočne iba vytvárané bohatstvo ľudskej zmyslovosti, hudobné ucho, ako pre krásu formy...“ (6, s. 83). Určujúce je spoločenské bytie. Preto, i keď sme hovorili o tom, že medzi rozvojom výrobných síl a rozvojom umenia nie je vzťah priamej či nepriamej úmernosti, ale že umenie vždy súvisí so základňou spoločnosti, treba pochopiť tieto Marxove myšlienky v hlbšom význame. Niektoré umelecké formy zanikajú, pretože už nezodpovedajú dosiahnutému stupňu spoločenského vývoja. Nezanikajú však umelecké diela, ktoré boli v minulosti vytvorené, ale naopak, neustále na nás pôsobia, majú pre nás ničím nenahraditeľnú hodnotu, sú neopakovateľné, tak ako doba, v ktorej vznikli. Sú súčasťou „predmetne rozvinutého bohatstva ľudskej podstaty“, ktorá sa spolupodieľa na našej existencii. S narastaním tohto bohatstva sa zvyšuje všeobecnosť a všestrannosť našich vzťahov a schopností. Marx upozorňuje, že stavať súčasného človeka do protikladu s minulosťou (napr. antickým, stredovekým človekom) je romantická buržoázna ilúzia. Na skorších stupňoch vývoja sa jednotlivé indivíduum javí zdanlivo „plnšie“. Táto ilúzia však spočíva práve v tom, že indivíduum si ešte nevypracovalo „plnosť“ svojich vzťahov a nedokázalo ju postaviť voči sebe ako od neho nezávislé spoločenské vzťahy. Návrat k minulosti, k dávnemu stavu spoločnosti však dnes už nie je možný a túžba po ňom je rovnako smiešna ako viera v (súčasnú) prázdnotu, ktorá je podľa názoru buržoázných mysliteľov tejto „plnosti“ protikladná. Je vlastne iba abstrakciou od všeobecnosti a všestrannosti našich vzťahov a schopností, ktoré sa od oných čias vyvinuli (3, s. 114).

Z dávnych období, z obdobia „detstva ľudstva“ sa však zachovávali umelecké diela, ktoré na nás pôsobia, napriek tomu, že nemáme mytologický svetonázor, a napriek tomu, že nemôžeme tieto diela opäť vytvoriť.

Majú však pre nás hlboký zmysel, sú pre nás dodnes „normou a vzorom“. To znamená, že sa podieľajú na vytváraní nášho zmyslu pre krásu, na formovaní nášho vkusu, a tým vytvárajú aj predpoklad pre tvorbu iných (našich) diel: „Muž sa nemôže stať znovu dieťaťom, lebo inak sa stane detinským. No vari ho neteší naivita dieťaťa a nemusí sa on sám na vyššom stupni usilovať reprodukovať pravdu dieťaťa?“ [3, s. 64].

Umenie pre Marxa nemôže mať „minulostný“ charakter, pretože má v spoločnosti špecifické postavenie. Umenie je súčasťou ľudskej kultúry, ľudskej skúsenosti a je výtvorom človeka pre človeka. V tom je jeho krása zákonom.

LITERATÚRA

1. THOMOVÁ, I.: Ideologie a teorie poznání. Ke vzniku kriticismu a transcendentalizmu I. Kanta. Praha 1986.
2. HEGEL, G. W. F.: Estetika I. Bratislava 1968.
3. MARX, K.: Základy kritiky politickej ekonómie. Rukopisy „Grundrisse“. Bratislava 1974.
4. GOETHE, J. W.: Maximen und Reflexionen. In: Goethe. Berliner Ausgabe. Bd. 18, Berlin und Weimar 1972.
5. STOLOVIČ, L. N.: Kategória krásna a spoločenský ideál. Bratislava 1980.
6. MARX, K.: Ekonomicko-filozofické rukopisy z roku 1844. Praha 1978.
7. RESCHKE, R.: Literaturbeilagen zur Geschichte der Ästhetik und Kunst. Kunst und Gesellschaft. Teil II. Texte zur deutschen Klassik. Eggersdorf 1984.
8. MARX, K. — ENGELS, F. — LENIN, V. I.: Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Ausgewählte Texte. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1981.
9. Dejiny marxistickej estetiky. Bratislava 1985.
10. LIŠIČ, M.: K prameňom marxistickej estetiky. Bratislava 1985.
11. HEGEL, G. W. F.: Estetika I. Bratislava 1968.
12. KANT, I.: Kritika soudnosti. Praha 1975.
13. MARX, K.: Kapitál I. Bratislava 1979.
14. MARX, K. — ENGELS, F.: Malé ekonomické spisy. Bratislava 1971.

О МАРКСОВОМ ПОНЯТИИ „ЗАКОНА КРАСОТЫ“

Оливер Бакош

Автор в статье указывает на противоречивый анализ марковского понятия „закон красоты“ в современной эстетике. Учитывая теоретическо-историческую ситуацию, сложившуюся в первой половине 19-го века, автор исходит главным образом из идейного контекста немецкой классической эстетики, прямо связанного с данным понятием. Автор опирается на теоретическо-методологическую инициативу немецкой классической эстетики, с точки зрения которой понятие „закон красоты“ является правомерной эстетическо-философской проблемой. Он приходит к мнению, что под „творчеством согласно законам красоты“ Маркс имел в виду созидание художественного произведения.

ZUM MARXSCHEN BEGRIFF „GESETZE DES SCHÖNEN“

Oliver Bakoš

In der Studie weist der Vf. auf die widerspruchsvolle Analyse des Marxschen Begriffs „Gesetze des Schönen“ in der zeitgenössischen Ästhetik hin. Er findet seinen Ausgangspunkt in der theoretisch-historischen Situation der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders in dem Gedankenkontext der deutschen klassischen Ästhetik, der mit dem angeführten Begriff direkt korrespondiert. Der Vf. stützt sich auf die theoretisch-methodologische Initiative der deutschen klassischen Ästhetik, unter deren Gesichtspunkt der Begriff „Gesetze des Schönen“ als sinnvolles ästhetisch-philosophisches Problem erscheint. Er gelangt zur Erkenntnis, dass Marx unter dem „Schaffen nach Gesetzen des Schönen“ die Schaffung eines Kunstwerks verstand.