

K NIEKTORÝM OTÁZKAM ESTETICKEJ TEÓRIE N. G. ČERNYŠEVSKÉHO (160. VÝROČIE NARODENIA)

ETELA FARKAŠOVÁ, Katedra marxisticko-leninskej filozofie FF UK, Bratislava

Najzávažnejšie spory v rámci predmarxistickej estetiky prebiehali po osi vytýčenej základnou filozofickou otázkou a v súlade s ňou sa koncentrovali okolo problémov podstaty krásna, jeho genézy i spôsobov existencie v prírodnom a ľudskom svete. Spoločným menovateľom rôzne modifikovaných teórií na pôde materialistickej estetiky bolo umiestnenie objektívneho zdroja krásy do prírodnej skutočnosti: z faktu, že prírode sa pripísal status estetickej dokonalosti, vyplýva pre umenie úloha napodobovať, reprodukovat skutočnosť s jej krásnom. Konceptie striktne hierarchizujúce krásu zdôrazňovali hranice medzi primárnou krásou reality a sekundárnou krásou ako produktu ľudskej činnosti (vrátane umenia) formuláciou tézy, že umenie nemá a nemôže mať ambície konkurovať živej skutočnosti: umelecká realita sa chápala ako púhy derivát prírodnej skutočnosti. Za túto hierarchizáciu „autentickej“ a „odvodenej“ krásy sa zasadzovali predstavitelia francúzskeho osvietenstva; so zásadnými ideami tejto koncepcie sa stotožňovali aj stúpenci ruského revolučného demokratizmu.

Zatiaľ čo na pôde materialistickej estetiky sa zdôrazňovala priorita krásy (jej objektívneho zdroja) a druhotnosť foriem odrazu objektívne jestvujúceho, v lone idealistických koncepcií sa popri zavrňovaní objektívneho charakteru krásy kryštalizovalo postupne činnosťné chápanie subjektu, akcentoval sa princíp aktivity subjektu a jeho tvorivá úloha v osvojovaní skutočnosti (hoci táto aktivita interpretovala prevažne alebo výlučne ako duchovná). Nedostatkom oboch línii bolo nerešpektovanie spoločenskej povahy estetického subjektu a väzieb so spoločenskou predmetnou činnosťou, čo viedlo neraz k subjektivizmu (v prípade idealizmu) alebo k metafyzickému chápaniu ľudského vedomia (poznávajúceho, umeleckého atď.), k jeho redukcií na púhy reprodukčný, mechanický odraz (v prípade materializmu).

V rámci týchto sporov o materialistický alebo idealistický charakter estetiky (a filozofie) sa konštituovala, podmienená ešte aj špecificky sociálno-politickými faktormi, teoretická koncepcia N. G. Černyševského (1828–1899), jedného z najvýznamnejších predstaviteľov ruského revolučného demokratizmu.

Situáciu v polovici 19. stor. v cárskom Rusku charakterizovala rozvírená názorová hladina, hľadanie východísk nielen v teoretickej, ale aj v politicko-spoločenskej oblasti. Progresívna inteligencia s revolučne demokratickou orientáciou sa včlenila do týchto polemík predovšetkým cez interpretáciu filozofických systémov dominujúcich v tej dobe v Európe. Revolučný demokrat Černyševskij, (ktorého 160. výročie narodenia si práve pripomínáme) sa formoval a mysliteľsky vyzrieval aktívnou účasťou v prehodnocovaní súdobej nemeckej filozofie a v preverovaní aplikovateľnosti jej základných princípov na osobitné ruské pomery. Úcta a obdiv k Hegelovmu systému na jednej strane boli prevažované neskoršími kritickými reflexiami (podmienenými najmä úvahami o je-

ho spoločensko-politických dôsledkoch), na strane druhej určovali základné koordináty Černyševského myslenia, a preto hlavný „impulz Černyševského filozofického a sociologického myslenia je zrozumiteľný len ako jedna z posledných replík v spore medzi rôznymi interpretáciami a kritikami Hegela“ (1, s. 8).

Vzhľadom na negatívne podmienky cárskeho samoderžavia sa pre Černyševského stáva primárnym riešenie Hegelom nastoleného vzťahu idey a reality, pričom, najmä vďaka spomínaným podmienkam, dochádza uňho k jeho podstatnému kritickému prehodnoteniu a pretransformovaniu: Černyševskému zďaleka však nešlo iba o problém filozofický, spor o vzťah rozumu a skutočnosti nadobudol širšie rozmery a „začal sa chápať ako eticko-politický problém“ (1, s. 10). Tým dôkladnejšie sa prejavil vo všetkých sférach Černyševského myslenia, nevynímajúc ani sféru názorov estetických. Veď práve tu, v húževnatom príklone k realite, vo vášnivej obhajobe živej skutočnosti pred formami jej ideálnych obrazov, v patetickom nadfňaní objektívnemu pred subjektívnym (chápaným, pravdaže, v duchu metafyzického materializmu) možno obnažiť prakorene filozofovho upriamania sa na život ako na zdroj a zároveň garanta krásna; tu možno odhaliť aj príčiny, pre ktoré sa neraz neochránil pred jednostrannosťami a nefunkčnými hyperbolizáciami svojich princípov.

Objektívne zhodnotenie prínosu Černyševského pre vývin marxistickej estetiky predpokladá neustále zohľadňovanie dobového kontextu, v ktorom tento revolučný demokrat žil a tvoril a ktorý predurčoval hlavné obrysy, tematickú orientáciu i spôsoby riešenia nastoľovaných problémov. Z takéhoto zorného uhla sa pokúsime o niekoľko poznámok na margo jeho známej dizertácie *Estetické vzťahy umenia ku skutočnosti*, ktorú možno právom pokladať za manifest materialistickej estetiky 19. stor. Azda ani nie tak pre jej proklamatívnosť ako pre mieru výstižnosti a koncentrovanosti, v akej prezentuje zásadné výdobytky, ale i obmedzenia materializmu daného typu; v akej popri úsilí predstaviť estetiku nazeravého, antropologického materializmu ako uceleného systému, spriehľadňuje i jeho hlavné vnútorné protirečenia a nedôslednosti. Ak budeme čítať túto dizertáciu predovšetkým ako polemiku s idealistickou estetikou, ktorá už od dôb antiky stavala krásu umenia nad krásu prírody — a zároveň ako repliku k prehodnoteniu dobovo významného sporu o vzťah idey a reality, pochopíme pozitívne jadro Černyševského téz o prevahe krásy v skutočnosti nad krásou v umení. Pochopiteľnejším nám bude i neraz pre filozofa nebezpečné ostrie hrán, na ktorých sa pohybovalo jeho estetické myslenie stotožňujúce krásu so samým životom a odvodzujúce jej kritériá zo životných foriem.

Piliere svojej estetiky vytýčil Černyševskij v spore s idealistami, podľa ktorých sa krásno chápe ako úplný prejav všeobecnej idey v individuálnom, a ako jednota, dokonalá zhoda, totožnosť idey a obrazu. Ak zásadný protiargument voči prvej vidí filozof v tom, že by sa ňou poprela existencia krásy v prírode (a uznanie objektívnej existencie krásy je pre materialistu daného typu alfou i omegou), druhú spochybňuje názorom, že jednota idey a obrazu nepredstavuje špecifickú vlastnosť umenia, ale charakterizuje každú zámernú ľudskú činnosť. Kritizujúc Hegela, podľa ktorého je krásno úplným prejavom idey v jednotlivom predmete, predsa len akceptuje tú časť jeho tézy, v ktorej sa krásno vzťahuje na individuálne (živé) jav, vec — veď práve reálne, jedinečné predmety sú priestorom, kde Černyševskij lokalizuje krásu: v inom svete ako je svet jednotlivých, živých existencií, niet podľa neho miesta pre

autentickú, plnohodnotnú krásu. „V oblasti krásna“ nie sú v súlade s jeho chápaním „abstraktné myšlienky,“ sú tam „iba individuálne bytosti — život vidíme iba v skutočných bytostiach, kým abstraktné, všeobecné myšlienky nepatria do oblasti života“ [2, s. 26]; navyše, idea krásy vznikajúca odrazom krásy reálnej, je len chabým tieňom, ktorý je neporovnateľný s originálom.

„Úcta k skutočnému životu, nedôvera k apriórny, hoc aj pre fantáziu príjemným hypotézam — to je charakter smeru, ktorý prevláda dnes vo vede“ [2, s. 16], vyhlasuje autor v úvodnej časti dizertácie a je očividné, že jeho zámerom je aplikovať tento smer i na svoju estetiku. Pátos ku skutočnému životu, k živej realite — aj to je svojská odpoveď Hegelovi, ktorá predznamenáva „*Estetické vzťahy umenia ku skutočnosti*“. V tomto vyhlásení je sformulovaný aj filozofov vzťah ku fantázii, fikciám, ktoré chápe v protiklade k verným opisom reálneho (a ku hodnoteniu ktorého neskôr pristúpime).

Nespórne pozitívom Černyševského estetiky bolo, že dokázal odlíšiť estetické hodnoty od hodnôt umeleckých, vyčleňujúc tri rozličné formy, v ktorých existuje krásno; a to: krásno v skutočnosti — v prírode, krásno vo fantázii a krásno v umení [2, s. 46—47]. „Úsilie o vytvorenie krásna v zmysle grációzneho, pôvabného, pekného, nie je ešte umením“ [2, s. 74], podčiarkuje Černyševskij a v iných súvislostiach zase vystríha pred stotožňovaním umeleckej hodnoty diela s krásou jeho detailov: umelecká hodnota je podľa neho spoľurčovaná zreteľnou prítomnosťou obsahovosti, ideovosti. „Nech by bola hocako zložitá alebo pekná sama osebe určitá podrobnosť-scéna, charakter, epizóda — ak neslúži najplnšiemu vyjadreniu hlavnej idey diela, škodí jeho umeleckosti“ [3, s. 309]. Ideové bohatstvo diela ako kritérium jeho umelckosti nemôže byť zamieňané ani nahrádzané lahodnosťou či lúbivosťou; nebezpečné sú podľa filozofa názory, podľa ktorých „čím viacej sa literárne dielo podobá dobre vystrúhanej hračke s lahodne cvendžiacimi spiežovcami, tým je umeleckejšie“ [3, s. 309], umelecká hodnota je determinovaná predovšetkým ideovou nasýtenosťou diela, jeho obsahom i zmyslom [3, s. 308]. Ak na jednej strane pozitívne hodnotíme diferenciaciu umeleckých a estetických hodôt, na druhej strane si musíme všimnúť aj slabšiu stránku mysliteľskej metódy Černyševského, ktorá sa prejavila v absencii dôslednejšie dialektického chápania vzťahu medzi tromi vyčlenenými formami krásna, čo v širšom kontexte súviselo aj s málo dialektickým chápaním vzťahu objektu a subjektu, objektívneho a subjektívneho [pozri 4, s. 18—19].

Vášnivá obhajoba reality vedie Černyševského spolu s jeho kritickým postojom voči idealistom k tomu, že skutočnosť stavia na najvyšší piedestál v budove svojej estetiky a že krásno chápe synonymicky s realitou, so životom. „Krásno je život,“ hovorí, „krásna je bytosť, v ktorej vidíme život taký, aký má byť podľa našich predstáv“ a dodáva, „krásny je predmet, v ktorom sa prejavuje život, alebo ktorý nám pripomína život“ [2, s. 20—21]; za najplnohodnejšiu krásu potom pokladá tú, s ktorou sa človek stretáva vo svete skutočnosti, a nie v umení [2, s. 26].

Ťažiskom dizertácie je, ako sme už spomenuli, polemika s tézami sformulovanými idealistickou estetikou; stručná rekonštrukcia tejto polemiky pomôže zorientovať sa v hlavných problémových okruhoch práce. Černyševskij neuznáva moment zámernosti či nezámernosti ako kritérium objektívnej existencie krásy a na prvú tézu, podľa ktorej krásno v prírode je nezámerné (a preto nemôže byť také dobré ako krásno v umení), odpovedá spochybnením

zámernej povahy aktu umeleckej tvorby. Umelec podľa neho tvorí často inštinktívne, a ak aj je v tvorbe prítomný moment zámernosti, filozof ho nechápe ako podmienku umeleckosti [2, s. 66—67]. V tejto súvislosti sa vyjadruje aj k závažným otázkam umeleckej tvorby týkajúcim sa jej racionálnych a mimoracionálnych momentov, pričom nedostatočne diferencuje inštiktívnosť a intuíciu, zámernosť a racionalitu. Polemizujúc s druhou tézou, podľa ktorej nezámernosť krásy v prírode má za následok, že krásno v skutočnosti je len zriedkavé, vyčíta Černyševskij umeniu, že ani v ňom sa krása neobjavuje pričasto, čo sa usiluje dokumentovať kritikou a značne jednostrannou analýzou viacerých diel svetovej i domácej produkcie.

Nemožno sa podrobnejšie nepristaviť pri polemike s ďalšími dvoma tézami o pominuteľnosti a nestálosti krásy v skutočnosti, pretože z nej je zrejmé aj filozofovo chápanie (presnejšie, nechápanie) problematiky aktualizácie umeleckých diel, ich bytia v historickom čase. „Ani v maliarstve, ani v hudbe, ani v architektúre nenájdeme takmer ani jedno dielo, vytvorené pred sto alebo stopäťdesiatimi rokmi, ktoré by sa nevidelo dnes nudným alebo smiešnym, napriek všetkej sile génia, ktorá sa v ňom prejavuje“ [2, s. 69], hovorí Černyševskij, vidiac v procese historického bytia umeleckého diela len jednostranný proces „strácania ich krásy“, zužovania významových štruktúr v ňom obsiahnutých a nechápuc ho ako dialektickú interakciu vnútorných zložiek diela s vonkajšími (historickými, spoločensko-kultúrnymi apod.) podmienkami, za ktorých dochádza k aktualizácii.

Takéto chápanie recepcie umeleckého diela moduluje aj Černyševského argumentáciu namierenú proti téze, v súlade s ktorou krásno v skutočnosti je krásne iba preto, že sa naň pozeráme z takého hľadiska, z ktorého sa zdá krásne. Ako aj autor v dizertácii do istej miery pripúšťa vnášanie krásy do reality (výber hľadísk, zorných uhlov ovplyvňujúcich prejav krásy), o to viac sa zasadzuje za tézu o implantácii krásna do umenia; čo podľa neho v nemalej miere závisí od schopností subjektu aktivizovať sa, zaujímať k dielu správne postoje, vcítiť sa doň a do doby, ktorú zobrazuje. Zaujatý obhajobou objektívnej existencie krásna posúva sa však filozof nebadane na pozície, ktoré už nemožno jednoznačne označiť ako metafyzicko-materialistické. V jeho sice nie celkom správnom tvrdení, že „ak sa neprenesieme do starého Grécka, piesne Sapfine alebo Anakreontove budú na nás pôsobiť antiestetickým pôžitkom“ [2, s. 69], možno vyhmatať náznaky tvorivého chápania recepcie umeleckého diela ako aj zárodky dialektickejšieho chápania krásy v umení. Tento posun od dôrazu na krásu umenia ako reprodukciu objektívne jestvujúcej krásy (a vôbec odrazu iba na odraz reprodukčný) ku dôrazu na vzájomné pôsobenie objektívnych daností diela a subjektívnej aktivity, predstavuje jedno z vnútorných protirečení Černyševského estetiky, vďaka ktorým v nej viditeľnejšie prebleskujú záblesky dialektiky.

Nedokonalosťou umenia argumentuje Černyševskij proti téze, že krása v skutočnosti obsahuje v sebe veľa nepekných častí alebo podrobností. „A či v umení nie je to isté, iba v oveľa väčšej miere?“ pýta sa autor dizertácie a kvalifikujúci krásu reálnych vecí za krásu vyššieho rádu, namietá, že ak by nebolo dokonalosti v prírode a v živom človeku, ešte menej by ju bolo možno nájsť v umení a vo výtvoroch človeka-ako v púhych imitáciách reality [2, s. 70].

Proti ďalšej téze idealistickej estetiky, podľa ktorej skutočný predmet

nemôže byť krásny už preto, že je to živý predmet, v ktorom prebieha skutočný proces s celou svojou drsnosťou a antiestetickými detailami, Černyševskij argumentuje zreteľnými stopami ťažkého zápasu sprevádzajúceho tvorbu, poznačenosťou diela týmto zápasom, námahou vkladanou doň a ochudobňujúcou jeho umeleckú krásu. Pre umenie sú potom možné len dve alternatívy: negatívna poznačenosť namáhavým úsilím umelca — alebo nedokonalosť a hrubá opracovanosť námetu; „to je Scylla a Charybda umeleckých diel“ (2, s. 71). V umeleckom diele možno teda nájsť všetky nedostatky prítomné v živej skutočnosti, znásobené ešte nedostatkami vyplývajúcimi z podstaty umenia ako imitácie (neplnohodnotnej) reality, z odlišností medzi ideálom vznikajúcim v predstavivosti umelca (t. j. v primárnom umeleckom obraze, ak by sme použili modernú terminológiu) a medzi jeho realizáciou v danom materiáli (t. j. dielom ako spredmetneným primárnym umeleckým obrazom). Navyše, sám primárny obraz (ideál) sa nemôže vyrovnáť predobrazu, pretože vzniká vďaka umelcovej fantázii a moc tvorivej fantázie je podľa Černyševského veľmi obmedzená. Za onen vášnivý príkon k reálnemu platí filozof nepochopením skutočnej sily ľudskej fantázie, pripisujúc jej iba schopnosť „kombinovať dojmy, získané zo skúsenosti; predstavivosť (iba) rozlične pretvára a extenzívne zväčšuje predmet, ale nemôže si predstaviť nič intenzívnejšieho než to, čo sme pozorovali alebo skúšali“ (2, s. 75). Je očividné, že Černyševskij chápe zúžene problém fantázie a predstavy: táto síce pôvodne vzniká ako subjektívny odraz predmetu, ktorý kedysi pôsobil na zmyslové orgány a rekonštruuje sa podľa stôp zachovaných v pamäti, neskôr sa však môže realizovať v dvoch formách — okrem pôvodnej, tzv. reprodukčnej. môže dosiahnuť rozvinutejšiu formu obrazotvornosti. V danom prípade ide o tvorivú syntézu predstáv, v ktorej subjekt je schopný vytvárať obrazy novej budúcnosti, predstavy zodpovedajúce jeho potrebám, cieľom, záujmom i túžbam, teda obrazy toho, čo ešte neexistuje a čo koniec koncov v niektorých prípadoch ani nebude realizovateľné, čo však stimuluje pôsobí na jeho ďalšiu činnosť, čo rozširuje jeho poznatkový, a najmä zážitkovo-pocitový horizont. Nakoľko Černyševskij nepostihol túto dvojakoosť predstavy a zúžil ju na reprodukciu existujúceho (jeho pôhu ideálnu korešpondenciu), je prirodzené, že nepochopil celkom a nedocenil ani povahu umenia ako najrozvinutejšej formy ľudskej obrazotvornosti.

Spor o prioritu „krásy prírodnej“ a „krásy umeleckej“ rieši teda Černyševskij nekompromisne v prospech prvej, umelecké výtvyry sú podľa neho, „mnohými a najpodstatnejšími prvkami (krásou obrysou, absolútnou dokonalosťou prevedenia, výraznosťou atd.) nesmierne nižšie než príroda a život. No okrem jednej, málo dôležitej prednosti maliarstva (môže napr. vytvoriť pri skupinovom portréte efektívnejšie postavenie, pozadie a pod. — E. F.),“ nevidíme rozhodne, v čom by stáli sochárske alebo maliarske výtvyry vyššie než príroda a skutočný život“ (2, s. 81). Klamlivé zdanie, že umelecká krása predčí prírodnú, vzniká podľa Černyševského tým, že „umenie sa usiluje vyhovieť našim sklonom, kým skutočnosť sa nemôže podriaďiť nášmu úsiliu vidieť všetko v tej farbe a v tom poriadku, ktorý sa nám páči alebo zodpovedá našim často jednostranným pojmom“ (2, s. 96).

Zúžené hodnotenie ľudskej fantázie a produktívnej obrazotvornosti viedlo aj k tomu, že filozof nedocenil význam umeleckej typizácie ako formy zovšeobecňovania a kriticky sa staval k názoru, že typické postavy a charaktery v poézii sú podávané čistejšie a lepšie, ako sa nám javia v skutočnom živote

[2, s. 86], nedocenil schopnosť umenia vytvárať kondenzované obrazy života, ktoré-povedané so Šaldom-môžu byť skutočnejšie ako skutočnosť sama. Tvrdením, že skutočnosť je dokonalejšia ako fantázia a „obrazy fantázie sú iba бледým a skoro vždy nepodareným pretvorením skutočnosti“ [2, s. 118], si Černyševskij zabrzdil cestu k pochopeniu sily produktívnej predstavivosti, vďaka ktorej je človek schopný prekročiť rovinu zmyslovo-individuálnych určení javov a prenikáť k ich podstatným určeniam, ale i utvárať projekty budúcej činnosti a predobrazy želaných podob reality. Ontológia a gnoezológia metafyzického materializmu, v rámci ktorých sa subjekt chápal ako bytosť nazeravá a poznanie ako púha reprodukcia skutočnosti, je spätá i s metafyzickou estetikou, v rámci ktorej sa zase vzťah objektívnej krásy (jej objektívnych zdrojov) a krásy ľudských produktov riešil ako vzťah púhej reprodukcie.

A predsa práve v súvislosti s problematikou reprodukcie reality ľudským vedomím, nachádzame v myslení Černyševského pukliny narušajúce monolytnosť nazeravého materializmu. Aj keď z východiskového vymedzenia krásy ako života vyplýva pre umenie prvoradá úloha reprodukovať prírodnú, životnú krásu, sám Černyševskij nepredpokladá ich úplnú totožnosť. A to nielen pre odlišnú mieru dokonalosti, ktorú najviac argumentuje, ale aj širším chápaním úlohy umenia. „Reprodukovanie života je všeobecným charakteristickým znakom umenia, ktorý tvorí jeho podstatu“, zdôrazňuje na viacerých miestach dizertácie, vzápätí však dodáva, že „často umelecké diela majú aj iný význam — vysvetlenie života; často majú význam súdu o životných javoch“ [2, s. 119]. Reprodukcia skutočnosti ako prvý cieľ umenia sa týka len formy [formálnej zásady umenia], obsahové určenie umenia spája filozof so zameranosťou umenia na vybrané aspekty života a na ich hodnotenie. Černyševskij akcentuje, že „podstatný význam umenia je v reprodukcii toho, čo zaujíma človeka v skutočnosti“ [2, s. 112], toho, „čo je pre človeka zaujímavé v živote; veľmi často, najmä v básnických dielach, vystupuje takisto do popredia vysvetľovanie života, súd o jeho javoch“ [2, s. 114].

Ako vidieť, objavujeme ďalšiu štrbinu v nazeravom materializme tohto revolučného demokrata: filozof do procesu umeleckej reprodukcie včleňuje hodnotiaci vzťah človeka k realite a význam pripisuje selekcii (hodnotovo motivovanej) určitých, pre človeka relevantných momentov. Viditeľné protirečenie medzi chápaním umenia ako napodobňovania (nedokonalého) skutočnosti ako akejsi náhrady za reálne jestvujúcu krásu — a medzi dôrazom na spomínaný axiologický aspekt, presvedča o rozkolísaní pilierov, o ktoré sa opiera stavba Černyševského nazeravomaterialistického systému. Černyševského koncepcia reprodukcie života v umení nevyklučuje, ale priam predpokladá tvorbu hodnotiacich súdov, postojov, nie je teda redukovaná na mechanickú kópiu reality a otvára priestor (síce v skromnej miere) pre tvorivosť subjektu. Nedôsledná metafyzickosť Černyševského estetiky presvitá z viacerých jeho úvah o tvorbe: umelec pri zobrazovaní triedi a vyčleňuje podľa dôležitosti jednotlivé aspekty, vydeľuje udalosti zo širších súvislostí, a tým „nielenže berie mnohým momentom udalosti ich života úplnosť, ale často mení aj ich charakter a udalosť v rozprávaní už nie je taká, aká bola v skutočnosti“ [2, s. 115]. Aj keď kvalitatívnu netotožnosť reality a jej umeleckého zobrazenia vysvetľuje filozof v zmysle nedokonalosti druhého z nich, dôležité pre posúdenie jeho koncepcie je, že pripúšťa tvorivý zásah subjektu, usúvzťažnenosť subjektu s objektom.

Metafyzickej základni sa Černyševskij vzdaluje aj v koncepcii umeleckej

pravdy — viac len fragmetárne naznačenej ako rozpracovanej — kde dôrazne odlišuje pravdu gnozeologickú od pravdy umeleckej (poukazujúc najmä na prítomnosť a priamu organickú začlenenosť hodnotiaceho súdu a mravného postoja do procesu umeleckého zobrazovania). Umenie a história majú podľa neho k životu taký istý vzťah, „rozdiel, pokiaľ ide o obsah, je iba v tom, že história rozpráva o živote ľudstva; umenie, usilujúce sa najviac o faktickú pravdu, rozpráva o živote ľudí a nahradzuje faktickú pravdu vernosťou psychologickéj alebo mravnej pravde“ [2, s. 114]. Nie je ťažké obnažiť v týchto úvahách zárodok dialektizácie estetického myslenia: diferencovanie „pravdy faktickej“ a „pravdy psychologickéj“, resp. „mravnej“ rozvíja neskôr marxistická estetika v súvislosti s diferencovaním „skúsenosti faktov“ a „skúsenosti vzťahov“ (Rappoport), či s odlíšením emotívneho a hodnotiaceho poznania v umení od poznania vedeckého (Bergiašvili) apod.

O prehodnotenie Černyševského estetického odkazu sa pokúsil svojho času Plechanov, keď sa výstižne — s istou mierou kritickosti — vyjadril k niektorým jeho metafyzickým črtám, no zároveň ocenil v jeho názoroch badateľný zárodok — „pravda, celkom životaschopný zárodok materialistickej dialektiky. Neprekvapí nás to, ak si pripomeniem, že rovnakým nedostatkom trpel aj svetonázor jeho učiteľa Feuerbacha“ [5, s. 413].

Skutočne, aj keď v podstate ostáva Černyševskij uzavretý v rámci svojho systému a verný inšpiráciám feuerbachovského antropologického materiálu, mnohými svojimi názormi sa aspoň priblížil k zrnkám dialektiky aj v oblasti estetiky. Popri zdôrazňovaní prírodnej determinácie krásy vytušil aj prvky determinácie sociálnej; pri skúmaní relatívnosti kritérií krásy naznačuje celkom zreteľne moment jej spoločensko-historickej, ba i triednej podmienenosti, rozdielnosť estetických predstáv spája s príslušnosťou k rôznym spoločenským skupinám [2, s. 21–22].

Hoci estetické vzťahy človeka k skutočnosti chápal Černyševskij ako vzťahy čisto duchovnej povahy a prísne ich odlišoval od vzťahov motivovaných hmotným alebo praktickým záujmom, nepokladal ich za vzájomne rozporné [2, s. 24 an.], dokonca niektoré jeho úvahy o človeku vnímajúcom prírodu očami vlastníka rezonujú neskôr v Marxových estetických názoroch a predstavujú jeden zo základných stavebných princípov marxistickej estetickej teórie. Aj keď objekt estetického vzťahu chápal filozof zväčša ako objekt nazerania a podstatu umenia ako reprodukčný odraz a nie pretváranie skutočnosti, nebola mu celkom cudzia myšlienka „vzájomnej súvislosti medzi estetickým a praktickým vzťahom človeka ku skutočnosti a to nás oprávňuje povedať, že v jeho učení sú myšlienky, ktoré v súčasnom rozvoji umožňujú postaviť estetiku na pevné základy materialistickej sociológie“ [4, s. 21].

Černyševskij, pochopiteľne, nemohol doriešiť zo svojich pozícií nazeravého materialistu vzťah subjektu a objektu (či už poznania, umeleckej tvorby apod.), vzťah odrazu a tvorivosti, poznania a činnosti. Príznačné však je, narážal na protirečivé momenty súvisiace s danými problémami a s väčšou alebo menšou mierou jasnozrivosti ich aj odhaľoval, a tak narušoval stabilitu vlastného systému i vlastnej metódy a pomáhal pripravovať zrod materialistickej dialektiky.

Nazdávam sa, že je veľmi dôležité diferencovane pristupovať ku hodnoteniu dobovo podmienených názorov samého Černyševského, ktorý svojou estetikou zjavne obraňoval príklon k realite pred rôznymi formami úniku od nej, manifestujúc tak nekompromisne príslušnosť k materializmu (či sa to už pre-

javilo vo vymedzení krásy, hodnotení fantázie, v chápaní recepcie diela apod.) — a k hodnoteniu faktu, že mnohé Černyševského názory, hoci už prekonané a z hľadiska ich pôvodného sociálno-ideologického hľadiska dnes už nefunkčné, pretrvávajú bez dôkladnejších prepracovaní a spresnení v dielach súčasných marxistických estetikov. V kontexte dnešného estetického myslenia má podľa môjho názoru takéto postavenie téza o stotožňovaní foriem umeleckého zobrazovania s formami samotného života [pozri 6, s. 139]. „Umelecký obraz môže byť realistický tak pri zachovávaní, ako aj pri zrieknutí sa vernosti vonkajškovej podobe javov života. Vždy však zostáva odrazom života vo formách samého života, hoci v každom druhu a žánri umenia má špecifické vyjadrenie. Pritom treba chápať túto tézu... nie vulgárne, ale len ako uznanie zhody medzi zmyslovo-konkrétnou podstatou obrazu a javmi reálneho sveta“ [6, s. 140—141]. Okrem vágnosti vymedzenia foriem umeleckého zobrazovania ako foriem „samého života“ obsahuje toto v sebe i nebezpečenstvo jednostranného, naivno-realistického prístupu k umeniu, redukcie kritérií umeleckej pravdy na kritériá zhody v rovine zmyslovej konkrétnosti, ulpievania na rovine javu. A vo svojich dôsledkoch i nebezpečenstvo dogmatického prístupu pri hodnotení umeleckých diel, ich pravdivosti, ale aj angažovanosti, pri interpretácii metódy socialistického realizmu (v zmysle jej ochudobnenia, abstraktného a jednostranného chápania).

Tvorivé spracovanie a rozvíjanie myšlienkového odkazu predpokladá vždy túto diferenciáciu, zohľadnenie konkrétnych podmienok, v akých dané myslenie vznikalo, úloh, aké v tom ktorom sociálnom kontexte plnilo. Dôsledná (až k hyperbolizácii dovedená) orientácia na realitu (v estetike stotožnenie krásy s reálnym, živým) vyplynula u Černyševského z toho, že si príliš dobre uvedomoval spoločenskú situáciu v Rusku, ohrozenie ďalšieho vývinu v prípade, že dominantným postojom k nepriaznivým podmienkam by sa stalo úsilie o únik do sveta fantázie, subjektivistických konštrukcií. Preto ten ostrý odpor voči každej podobe „iluzionizmu“ (agnosticizmu, subjektívneho idealizmu), preto to tvrdohlavé lpenie na skutočnosti, na živote a zároveň i tá nedôvera k výtvorom fantázie. Černyševskij si bol vedomý i toho, že jadrom kultúry v danej dobe bolo v Rusku umenie, ono nastavovalo spoločnosti prvé zrkadlo, utváralo východiskovú sieť reflexií, na ktorú potom nadväzovala veda a filozofia, ono učilo chápať skutočnosť, vysvetľovať ju a poskytovalo i návod na to, ako žiť. Černyševského estetické názory skutočne pozitívne ovplyvňovali dobové ruské umenie, orientovali ho na sociálnu realitu a zadávali mu relevantné spoločenské úlohy (pozri hodnotenie V. V. Stasova v 2, s. 11).

Aj keď Černyševskij chápal umenie ako nižšie, menej dokonalé v porovnaní so skutočnosťou, videl v ňom len istú náhradu prvej, aj keď mu pripisoval úlohu propagovať vedu a na základe poznania vysvetľovať život a učiť človeka žiť, neznižovalo to v jeho očiach postavenie umenia. „Veda sa nehanbí hovoriť, že jej cieľom je pochopiť a vysvetliť skutočnosť a potom svoje vysvetlenia v prospech človeka; nech sa ani umenie nehanbí priznať, že jeho cieľom je: pre odškodnenie človeka v prípade nedostatku úplného estetického pôžitku, ktorý poskytuje skutočnosť, reprodukovat podľa možnosti túto drahocennú skutočnosť a ku prospechu človeka ju vysvetliť. Nech sa umenie spokojí so svojím vysokým, krásnym určením: v prípade nedostatku skutočnosti byť určitou náhradou a byť pre človeka učebnicou života“ [2, s. 117].

Dôraz, s akým Černyševskij vyžadoval ideovosť a obsahovosť umenia, aký

kládol na spoločenské pôsobenie umenia, na relevantnosť jeho funkcií v živote jednotlivca i spoločnosti i na spätosť umenia so skutočnosťou, predstavuje azda najpozitívnejší prvok mysliteľovho estetického odkazu. O tom, že svojou podstatou je výsostne aktuálny i v súčasnosti, sa akiste netreba osobitne presviedčať.

LITERATÚRA

1. NOVOSAD, F.: Černyševského filozofia alebo odvaha rozumu. In: N. G. Černyševskij: Antropologický princíp vo filozofii. Bratislava 1988.
2. ČERNÝŠEVSKIJ, N. G.: Estetické vzťahy umenia ku skutočnosti. In: Černyševskij, N. G.: O umení. Bratislava 1953.
3. ČERNÝŠEVSKIJ, N. G.: Forma a obsah. In: Černyševskij, N. G.: O umení. Bratislava 1953.
4. VOROBEJ, J. D.: Osobitosti umeleckej tvorby. Bratislava 1987.
5. PLECHÁNOV, G. V.: Černyševskij a dialektika. In: Plechanov, G. V.: Za marxizmus a dialektiku. Bratislava 1984.
6. ZISS, A. J.: Umenie a estetika. Bratislava 1979.