

O POVAHE PROCESU UMELECKEJ TVORBY

JOZEF PAUER, Ústav filozofie a sociológie SAV, Bratislava

PAUER, J.: On the Nature of the Process of Artistic Creation.

Filozofia 45, 1990, No. 2, p. 137.

The paper concentrates on the general characteristics of the constructive process in which as in the creative molding of organized value experience and work of art is given birth. The key-point of this process is reciprocal active interaction Man-world. The arrangement which comes into existence in this activity is polyvalent, it is layed out by two systems of the interaction of Man and the world — determined by several elements, it is a vector whose motion is the system formed by the infinite variability of the world and the system of creator's interventions, grasping of the form, of the finite design.

Further, attention is paid to tradition in which the artist disposes of the specific equivalent of reality and a reliable communication system. Then artistic activity is characterized as creative activity which is able to unveil reality in dimensions in which Man can disclose its true countenance and so he can also attain an aesthetic and artistic experience.

In the end four stages of creation are differentiated such as purposeful, specific, abstracting and synthetizing activity which appear to be the common source of science and art.

Na rozdiel od prírodných predmetov umelecké dielo je výtvorom človeka, je transcendentným svedectvom psychiky tvorcu. Sme však vzdialení od názoru, ktorý redukuje dielo len na výraz psychiky tvorcu. Sama psychika, myslenie, nevytvára dielo. To je zrejmé. Umelec prijíma z vonkajšieho sveta viac či menej náhodné vnemy ako také, indiferentné. A v jeho psychike tieto vnemy ešte nemôžu nadobudnúť tvorivú jednotu. Tú dosiahnu až vtedy, keď dospejú do určitého „uzlového bodu“, ktorým je pre nás interakcia človek-svet. (Systém tejto interakcie je určený spoločenskou praxou a individuálnosťou tvorcu, jeho filozofickými predstavami a názormi.) Tento uzlový bod zabezpečuje dielu schopnosť prehovárať k človeku, vďaka nemu nie je dielo len holým výrazom. Je znakom, ktorý sprostredkuje kontakt tvorcu s vnímateľom, kontakt oboch strán nevyhnutných pri umeleckom diele.

Predpokladom tvorby je, keďže sa ona nedeje nezámerné, mimovoľne, konštruktívny proces, v ktorom sa vytvára svojský svet umeleckého diela. Na tento proces, na jeho všeobecnú povahu, by sme teraz radi zamerali svoju pozornosť. Keďže všeobecná povaha tvorivého procesu sa nemení tým, že sa deje v určitej spoločenskej forme, budeme skúmať tvorivý proces nezávisle od spoločenskej formy.

Skúmanie tohto procesu sa nám javí ako veľmi subtilná vec. I keď sme v rozpakoch, nechajme sa previesť priestorom tejto tajomne zjednotenej matérie.

Povedané s Platónom, „tvorenie je v najširšom zmysle príčinou každej veci prechádzajúcej z nebytia do bytia“ (2, s. 355). Nová vec začína byť v situácii tvorenia. Tá je ľudskému životu vlastná. Človek nemôže ostávať pasívnym. Keď jeho aktivita nemá za cieľ reprodukciu života, obracia sa k sebe samému. V tomto obracaní sa k sebe samému sa už nevytvárajú len utilitárne vzťahy. Človek sa tu pohybuje v ovzduší, v ktorom vdychuje hĺbaním, v ovzduší, v ktorom veci prehovárajú k nemu. Človek premieta tieto pohľady, šepoty, výkriky a tvorí dielo. Všetky tie nepostrehnuteľné záchvevy vecí zviditeľňujú v diele a odkrývajú nám tajomstvo svojho bytia, tajomstvo našej existencie.

Samozrejme, po spomenutom úvodnom hľbaní nenasleduje bezprostredne ono premietanie a odovzdanie diela. V zápase, kde ohnivko po ohnivku prichádza napokon k odhaleniu neznáma, ktoré je predmetom tvorby, ktoré sa napokon stáva dielom, rodí sa aj reakcia na tento zápas, istý nepokoj, ktorý nanovo prebúda chuť objavovať. Ak sme prvotné hľbanie pripodobnili vdychu, tak tento emocionálny nepokoj môžeme pripodobniť výdychu. Kráča vždy v stopách za jednotlivými etapami tvorivého procesu. Väčšinou sa tento nepokoj nazýva inšpiráciou. Od Fridricha Schillera poznáme priliehavejšie označenie: prekvapenie duše. Tento výraz veľmi presne vyjadruje ono náhle objavenie sa svetlých momentov prinášajúcich myšlienku, zvrat, rozriešenie (3, s. 88). V tomto zmysle termín inšpirácia prijímame, ale neprijímame ho ako úvodnú podmienku tvorivého aktu.

Predpokladáme, že pri základoch umeleckej tvorby leží úvodné hľadanie, vôľa dýchať, skúmané hľbanie, v ktorom sa rodí predstava diela pred jeho skutočnosťou (4, s. 122; 1, s. 201). Proces, ktorý sa rozbieha v našom skúmanom hľbaní, pokračuje zrazu v iných fázach, v ktorých dostáva konkrétny obsah svoju formu. Tento proces má svoju vlastnú jednotu. Nejde tu o oddelené úseky. V tejto jednote ono hľbanie prihliada k určitým prvkom, v medziach ktorých (napr. zvuk a čas v hudbe, hĺbka, priestor, farba vo výtvarnom umení) môže vytvárať svoje dielo. Táto jednotu zabezpečuje samu kreativnosť tohto procesu. Tvorba je tak vlastne vyberanie, členenie, ukladanie poriadku určitým stavebným prvkom v stanovených medziach. Nejde tu o absolútne ľubovoľné usporadúvanie v zmysle nezáväznej hry či čistej zábavy. Toto usporadúvanie je umocnené svojou kreatívnou orientáciou.

Ak chceme poznávať tvorivý jav, nesmieme zabúdať na formu, ktorou manifestuje svoju existenciu. Pri pohľade na rozličné javy umenia si uvedomujeme, že podstatným prvkom, ktorý zabezpečuje ich pôsobnosť, je určité smerovanie, vytváranie istého poriadku. Pre tento poriadok je však charakteristická polyvalentnosť, je určovaný viacerými prvkami, je vektorom. Nakoniec nám pôsobí odhaľovanie poriadku v diele nemalú radosť. To nás pobáda k umiestneniu tvorivej činnosti pod štít usporadúvania.

„Umenie je vo svojej podstate konštruktívne“, vraví Igor Stravinskij

v *Hudobnej poetike*, je „protikladom chaosu“ (5, s. 200). V umení teda ide o akési peratizovanie chaosu, chaosu, ktorý je v ľudskom pohľade taký nevyčísliteľný, večný, nestarnúci, proste človeku neprimeraný. Jeden zo základných poznatkov, ktoré získavame pri sledovaní umeleckých diel, je, že umenie smeruje vždy k vytvoreniu obrazu interpretujúceho objekt, pričom obraz je utváraný tak, aby vec mohla byť postihnutá v dimenziách človeka, aby sa mohla stať jeho spoločníkom. Začítajme sa do niekoľkých veršov Dylana Thomasa:

A smrť už stratí nadvládu. / Nahí mŕtvi budú zajedno / s človekom vo vetre a s lunou západnou; / keď ich do biela ohlodané kosti zaniknú, / budú mať hviezdy na šľapách a na lakťoch; / hoci sa pominú, budú pri zmysloch, / hoci sa morom prepadnú, opäť povstanú; / láska nie, hoci milenci sa pominú; / a smrť už stratí nadvládu.

Či táto báseň nepôsobí na nás najviac svojím estetickým efektom vďaka tomu, že čosi, čo človek vníma spočiatku ako nepriateľské, zotročujúce, je prevedené do dimenzií vlastných človeku?

A zahľadme sa na niektorý z našich obľúbených obrazov. Všimneme si, že predstavujú — napr. aj u maliarov cinquecenta, ktorí prežívali len veľké výjavy — zmenšené modely. To však neznamená, že každý zmenšený model je umeleckým dielom, aj keď i takýto model môže vyvolať estetický dojem. Okrem premien veľkosti dochádza pri umeleckej transpozícii vždy k redukcii viacdimenzionálneho objektu na niektoré dimenzie charakteristické pre rozličné druhy umenia. Už skôr sme spomenuli, že v hudbe sú tými dimenziami, ku ktorým je nutné prihliadať, čas a zvuk, kým výtvarné umenia sa týchto dimenzií musia vzdať a prihliadajú hlavne na objem, plochu, farbu. A poézia, tá nie je mysliteľná mimo slova.

V súvislosti s touto problematikou nás veľmi zaujali myšlienky C. Lévi-Straussa, ktoré vyslovil v knihe *Myslenie prírodných národov*, v úvahách ktorej sa popri vedeckom, mýtickom a magickom myslení dotýka aj problematiky umenia. Lévi-Straussove myšlienky sú nám také blízke, že bude najlepšie, ak tu uvedieme aspoň niektoré z nich.

„Jaká přednost je to vlastně spjata s redukcí, ať už jde o redukcí rozměrů, nebo o redukcí týkající se vlastností? Tato přednost vyplývá, zdá se mi, z jakési inverze poznávacího procesu; když jde o to, poznat reálný objekt v jeho celku, máme vždy sklon vyjít z jeho jednotlivých částí. Odpor, který nám klade, je překonán tím, že ho rozdělíme. Redukce rozměrů tuto situaci obrací; poněvadž je menší, celek objektu nám už nepřipadá tak hrozivý; sám fakt, že je kvantitativně zredukovaný, působí, že se nám zdá zjednodušený. Přesněji řečeno, tato kvantitativní přeměna stupňuje a kvalitativně zmnožuje naši moc nad homologickým modelem věci; a jeho prostřednictvím může být věc sama uchopena...“ (6, s. 45). Teda objekty sú vhodnejšie upravené pre „oko“ človeka, ktoré svojou senzibilitou a inteligenciou vyjasňuje si samo obraz. V kompozícii sa potom vytvára nová jednota udalostí, ktoré sa v tomto novom rozmere stávajú nezvyčajnými, ale súčasne sa obohacujú a objasňujú. Pomocou slova

či zvuku a plynutia času, či priestoru a farby sa nepoznaný, cudzí svet premieňa na niečo usporiadané a nejakým spôsobom súvislé, takže ho môžeme uchopovať. Je zrejmé, že okrem tohto dialektického vzťahu medzi veľkosťou a kvalitou má zmenšený model aj tú vlastnosť, že je vyrobený. „Není tedy jen pouhou projekcí, pasivní napodobeninou objektu; představuje opravdový experiment s objektem“ (6, s. 46). Prečítajme si ešte zopár veršov, tentoraz od Vaska Popu:

Stolička / Únava túľajúcich sa vrchov / Dala svoju podobu / Jej snívemu telu // Večne na nohách / Čo krokmi nelistujú / Zabudla / Na zelený závoj / Ale v lese plameňov / Sa vzlykajúca vetva spamätá // Ako by sa rada / Prehnala dolu schodmi / Alebo na mesačnom svite temena / / Zatancovala / Alebo jednoducho sadla / Sadla na cudziu oblinu únavy / / Aby si oddýchla.

To, čo nám básnik podáva, nie je verným obrazom predmetu. Ale chce nám otvoriť oko pre svoj zvláštny pohľad. Vyberá z predlohy tie momenty, ktoré zapadajú do jeho postrehu, zladuje ich a necháva tvary vplynúť do kompozície. V tomto experimente s objektom báseň niektoré časti zahaľuje, privádza nás k triedeniu znakov predmetu a ukazuje možnosť ich rôzne ponímaného spojenia, v ktorom je možné realizované dielo vidieť. A dielom prehovorí zmysel vecí, dielom sa tento zmysel vyslobodí zo zakliatia nevysloviteľným. Veci sú zakliate v samom svete, a teda ich zmysel je opäť len v samom svete. A svet sa nám javí pri prvých dotykoch taký chaotický, taký skúpy na zmysel a tvar, alebo, lepšie povedané, taký mnohoznačný, tak surovo hýriaci tvarmi, možnosťami, že nedokážeme odкрыť celú jeho tvár.

Svet je vyplnený množstvom súborov predmetov, množstvom udalostí a jestvuje v ňom množstvo poriadkov, ktoré spôsobujú zdanie chaosu, ukrytosť sveta a jeho zmyslu pred naším zrakom. Tvorca vychádza z tejto situácie a obracia v nej pozornosť svojho hlbavého skúmania na tie jej prvky, ktorými naň tak špecificky zapôsobila. Vo svojom tvorivom zámere umelec redukuje dimenzie skutočnosti na sústavu tých účinkov, ktoré sú rozhodujúce pre jeho vyselektovaný špecifický pohľad, pričom vynecháva a utlmuje tie dimenzie skutočnosti, ktoré by narúšali to, čo je v jeho pohľade podstatné. Umelec teda „nereprodukuje a nemôže reprodukovať jav v úplnosti“ (7, s. 102). V hraniciach svojho svetonázoru tvorca stavia dielo. „Pokuša sa vytvoriť model javov sveta“ (7, s. 81). V diele, v určitom modeli poriadku, vytvára „určitý vzájomný vzťah častí“ (7, s. 74).

Svojou víziou, ktorá nie je len pohľadom zameraným navonok, tvorca odkrýva zrodenie vecí v samých veciach, v tomto odkrývaní sa stáva svet svetom. A vzhľad tohto sveta je podmienený „perspektívou, v níž se naskytá pohledu a která některé části odhaluje a jiné zase skrývá, přičemž jejich existence nicméně celek nadále ovlivňuje“ (6, s. 48).

V diele nejde o napodobenie sveta, v diele ide o to, urobiť svet viditeľným. Jeden zo základných poznatkov kybernetiky nám vraví, že kaž-

dý predmet je výsledkom obmedzenia variety. „Svět bez omezení variety byl by naprosto chaotický“ (8, s. 165). Dielo je pre nás výsledkom redukcie variety, je redukovaným modelom, ktorý poukazuje na určitý poriadok, ktorý odkrýva umelec uprostred množstva rozličných usporiadaní sveta. Nemyslíme si však, že toto obmedzenie je niečím samozrejmým, niečím, k čomu tvorca dospieva bez problémov. Dielo je informáciou o svete, o priestore, o čase, ktorý je žitý, v ktorom a cez ktorý žijeme — tvorca i vnímateľ. Pretekáme týmto svetom, sme v ňom so všetkým, čo k nám patrí, so všetkými našimi myšlienkami, činmi, so všetkým tým, v čom sa snažíme zachytiť ten nevratný prúd času, odmaľovať všetky tie pestré veci, ktoré tak závratne prchajú a vädnu bez toho, že by nám prezradili tajomstvo svojho zrodu. Sme medzi vecami, sme v tomto svete, naše myslenie je z neho a v ňom, a preto nie je možné postihnúť v nejakom „super-myslení“ všetky naše „submyslenia“. Ako sme povedali, svet nie je usporiadaný jednoznačne, môžeme v ňom vidieť množstvo rozličných poriadkov, ktoré sa navzájom nevyklučujú. A tvorca obracia pozornosť na určitý z týchto poriadkov. V tomto obracaní pozornosti formuje spomínané obmedzenie, vytvára redukovaný model poriadku, umelecké dielo. Práve v tom tkvie sila umeleckého diela k neprestajnému obnovovaniu, znovuzrodeniu. V tom, že vždy ide o zvečnenie, ale neuzavreté, vždy iba začaté, nanovo sa rozbiehajúce zvečňovanie života, života, ktorý je naším príbytkom. Práve skutočnosť, že v ňom sa dielo rodí, z neho vyrastá, v ňom prebýva a život zasa v diele trvá a v živote dielo aj končí, zaručuje týmto iskrám nášho údivu, sprievodcom našej osamelosti, nové prebudenia, nové súmraky a nové brieždenia v nových krajinách.

Úlohou umelca nie je dokazovať svoje schopnosti, jeho „úkol vymedzuje důkaz struktury světa“ (9, s. 189). Tento dôkaz však nespočíva v nejakom ukázaní absolútnej pravdy. Umenie naznačuje a preniká, pravdou naplnené, v oceáne symbolov ponorené, cez tisícročia.

Umelec ustanovuje v diele jednotu, ktorá spája poriadok javov sveta s poriadkom tvorby. Vzniká dielo, ktoré je svojským predmetom, pričom tento predmet neexistuje ako objekt, ale napriek tomu, a práve preto, odhaľuje skrytý poriadok, naznačuje určité vzájomné vzťahy javov. „V prípade uměleckého díla se vychází od souboru tvořeného jedním nebo několika předměty a jednou nebo několika událostmi, kterému estetická tvorba dáva charakter jednotního celku tím, že odhalí nějakou společnou strukturu. ... Umění vychází tedy od určitého souboru (objekt + událost) a směřuje k objevení jeho struktury“ (6, s. 49). Z tohto podstatného určenia diela môžeme oprávnené usudzovať o ňom ako o vytváranom. V tvorbe sa rodí dielo. Zaujímať nás bude ani nie tak jej výsledok, ako jej mechanizmy, to zázračno skryté za jej všedným výzorom, to, čo vskutku robí z človeka umelca, nie jeho často také bezvýznamné idey, ale ústrojenstvo, ktoré ich prebúdzá a ktoré nimi vládne. Človek prebúdzá veci a poznáva ich život v ich vzdychoch, pričom veci sa odhaľujú podľa spôsobu tohto prebúdzania. Jedine tak poznávame vnútro vecí, na ostrí nového rá-

na, keď sa vystierajú pod vychádzajúcim slnkom, keď demonštrujú svoju štruktúru a svoje funkcie. Od prvkov k vzťahom. Tak sa stáva svet ľudským. V tomto obmedzovaní na ľudské, na to najzákladnejšie. Samozrejme, na to treba vyvinúť činnosť, ktorá neopakuje to, čo videla, ale prebúdza k viditeľnosti. Toto zviditeľňovanie sa deje pre seba, pre existenciu, pre cítenie života. Za ním je idea. Dielo vyrastá. Vyrastá z tajomnej mnohovýznamovosti protikladných pohybov, z polyfónie bezmenných vln, ktoré prichádzajú v kruhových líniiach zo všetkých strán životnej skúsenosti. Prechádzajú koreňmi umelcovej bytosti a ním usmernené vplývajú do diela. Aktivita tohto usmernenia je základom vedomého tvorenia, v ktorom vzniká útvar, dielo ako nový poriadok, ktorý prepožičiava pomenovanie tým bezmenným vlnám života, života nevysloviteľného, skrytého za všetkými slovami, ilúziami, kliatbami.

V diele a prostredníctvom diela sa obnažuje tá skrytá skutočnosť sveta, druhá strana viditeľného v ňom a ním je. Ako by sme radi povedali s básnikom Vladimírom Holanom: Všetchno už je, už je / a teprve se deje. / Zoufalství, naděje / ke tvarům spěje. // Duch tvary zaklíná a mlčení / je zhostí. / Příroda obíhá / kol umělosti.

Čo bolo zmätené, chaotické, rozpadnuté, stáva sa jedným, drží spolu, je pretvorené v jednotný koordinovaný útvar. To je podstata umenia.

Činnosť umelca nám nepodáva verný obraz sveta. Tvorca neopisuje svet, vytvára novú skutočnosť. Táto novovytvorená skutočnosť však nie je svetom nezávislým od sveta tvorcovho života. Tieto dva svety sú navzájom zviazané, neoddeliteľne poprepájané, navzájom do seba vstupujú, navzájom sa vytvárajú, jeden dáva vziať druhému. Nemáme tu však na mysli platónske chápanie sveta ideí a reálneho sveta, ktorý je pre Platóna prekladom sveta ideálneho. Naše dva svety sú len abstrakciami z jediného sveta našej existencie. V našom chápaní dielo nie je vyjadrením sveta, nám dielo sprítomňuje skutočnosť sveta, stavia nás pred ňu, v diele sa stáva skutočnosť sveta svetom uprostred sveta.

Dielo nám dáva možnosť uchopiť skutočnosť sveta, tú jedinečnú a súčasne takú mnohoznačnú a dynamickú, tú, ktorá tu ešte nebola a už viackrát nebude.

V porovnaní s Platónom náš svet nie je prekladom nejakého iného sveta, a preto nemôže byť ani on prekladaný. Pri vznikaní diela sa do sveta diela vpravuje skutočnosť sveta (jeho „idea“), ale tá nie je zo sveta ideí, ale je z tohto sveta, z tejto zeme, je to jej sila, v nej sa skrýva, v jej temnotách, v jej požiaroch a nad ňu vyrastá. Ako básni Goethe: básnik čistou rukou svou / vodu ve tvar chytí.

Básnik je v tomto svete, patrí tejto zemi, jej temnotám, jej požiarom, jeho zrakom prechádza svetlo i tieň, v ňom vstáva slnko i mesiac. Smeruje k veciam, k tomu, aby im bol rovnocenný, k tomu, aby aj veci boli jemu rovnocenné, aby sa cez pocit nesúladi s nimi dostal k súladu vlastnému celej prírode a vytvoril, dešifroval, vyvolal veci „nad ne“ a ukázal ich tajomný poriadok.

V obraze, ktorý umelec vytvoril, môžeme tak odhaliť dvojaký aspekt, spájajú sa v ňom dve sústavy — jednou je tento náš meniaci sa, plynúci svet a druhou je sústava básnikovských zásahov, to chytanie do tvaru.

Dielo teda nespočíva výhradne v jednej z tých sústav, ale je — ak sa dá povedať —vektorom, ktorého pohyb vytyčujú tieto dve sústavy.

Nijaký umelec netvorí osamote. Vychádza zo skutočnosti pretavenej metódou tvorby, v ktorej je ozvena tradície nezanedbateľná. Michelangelo vychádza z helenizmu, Cézanne z impresionizmu, Dostojevskij z ruskej romantiky a realizmu, Duchamp z Cézanna atď. A ak sledujeme obdivuhodné dielo Igora Stravinského, objavíme v ňom náväznosti na najrozmanitejšie pramene, od Rímskeho-Korsakova, ruský folklór, Bacha, Beethovena, Mozarta, Čajkovského, jazzu, dvanásťtónového systému až po archaickú vokálnu polyfóniu, pričom všetky tieto štýly a kompozičné metódy tak jedinečne asimiloval, že každé jeho dielo je dielom *Stravinského*. Sám vraví: „Skutočná práca umelca znamená spravovať stará pravidla. Môže len znovu, svým spôsobom, říkať, čo už zde bylo řečeno“ (10, s. 344).

Tradícia neznamená vypožičanie si spôsobu od predchádzajúcej generácie. „Tradícia je vec oveľa širšieho významu. Nemožno ju zdediť, a ak si ju chcete osvojiť, vyžaduje si to veľké úsilie. Predovšetkým je v nej obsiahnuté historické vedomie, ktoré môžeme považovať za takmer nevyhnutné. . . mať historické vedomie znamená vnímať nielen pominuteľnosť minulosti, ale i jej prítomnosť. . .“ (11, s. 108 — 109). A, ako ďalej poznamenáva T. S. Eliot, „práve toto historické vedomie, ktoré je vedomím nadčasovosti i dočasnosti a nadčasovosti i dočasnosti zároveň, robí spisovateľa tradičným. A zároveň ho núti oveľa prenikavejšie si uvedomiť svoje miesto v čase, svoju vlastnú súčasnosť“ (11, s. 109).

V tradícii vidíme silu, ktorá tvaruje prítomnosť, upevňuje skutočnosť toho, čo trvá. Je to pamäť civilizácie, ktorá zabezpečuje porozumenie ľudstva, pamäť, stratou ktorej nastáva dezintegrácia ľudstva.

Vďaka vedomému a premyslenému prijatiu tradície umelec vo svojej východiskovej metóde tvorby disponuje špecifickým ekvivalentom skutočnosti sveta a súčasne spoľahlivým komunikatívnym systémom.

Tento systém sprostredkuje medzi vonkajším svetom a vlastným zážitkom človeka-tvorcu líniu analógií, asociácií, ktorá mu umožňuje dotknúť sa prostredníctvom diela najskrytejších obsahov vedomia, odhaliť nekonvenčné analógie medzi javmi mimo seba, odkryť v rámci predmetu umeleckého zobrazenia najodľahlejšie asociácie. „Na tradíciu sa nadväzuje preto, aby sa vytvorilo niečo nové. Teda tradícii sme vďační za plynulosť tvorby“ (10, s. 212). Tradícia nie je cieľom, ale prostriedkom nachádzania fundamentu, na ktorom možno vybudovať dielo. Absorbciou tradície si tvorca vytvára osobitú prízmu, cez ktorú konkrétnym dotykom so skutočnosťou (a tá je jedine platným základom — či už viditeľným, alebo neviditeľným — vytvárania diela) vytvára z reality novotvar. Tento novotvar sa stáva surovinou postupujúcej stavby. Je jej impulzom. Ďalšie

zásahy tvorcu sú formulované podľa schémy tohto novotvaru. Presnejšie povedané, nezapadajú do nej a robia v nej trhlinu, pričom opäť s ňou asociatívne zrastajú. Novovzniknutá stavba narastá, individualizuje sa, stáva sa celkom, umeleckým dielom. Tak sa základy strácajú v hĺbke, v neviditeľnosti, čo však neznamená, že by prestali pôsobiť. I keď je základný vzťah človek-svet ukrytý pod novými nánosmi tvorby, pôsobí naďalej v tých najjemnejších vlásokniach diela, v tvaroch, ktoré sú svetom neodlučiteľným od sveta života tvorcovho, sú ekvivalentom jeho väzby so svetom, jeho existencie, jeho myšlienok.

Vzťah človek-svet má dominantné postavenie v tejto úvahe. Z neho vychádzame, k jeho potvrdeniu smerujeme. A umenie skúmame tiež ako oblasť ľudskej činnosti, ktorá predovšetkým odhaľuje tento vzťah a hľadá tvary pre stavy, do ktorých sa človek vo svojej viazanosti k svetu dostáva.

Tvorba je tak prežívaním sveta, odkrývaním jeho pravdy, formulovaním poznania pravdy. A tu niekde pramení krása diela, v tomto momente odkrývania prameňa, v ktorého šume sa nám rodí vchod na cestu znovu-spoznania pravdy.

Nie konzum, pasívne prežívanie, ale odkrývanie pravdy je žriedlom estetického zážitku, je žriedlom radosti z možnosti pozastavenia sa nad vecami sveta našej existencie, nad vecami, ktoré prestávajú byť cudzie a stávajú sa dôvernými spoločníkmi človeka.

Ako sme spomínali, umenie robí umením schopnosť odhaliť skutočnosť, čomu predchádza „redukcia variety“ a selektívny pohľad zachováajúci to, čo je podstatné. Ide tu teda o cieľavedomú, špecifickú abstrakčnú a syntetickú činnosť. A tá je aj predpokladom vedeckej tvorby. Všetka ľudská tvorba má jeden a ten istý charakter. Tak veda aj umenie podliehajú tým istým princípom. V súčasnosti sa všeobecne uznáva rozlíšenie štyroch štádií v tvorivom procese:

„1. Preparácia (príprava). Zahrňuje všetky pokusy riešiť problém, ako aj celú predchádzajúcu prípravu jednotlivca, a teda aj jeho výchovu a v jej priebehu osvojené pojmy, metódy myslenia atď.

2. Inkubácia. Obdobie, v ktorom zámerne a vedome nerozmýšľame o problémoch. V tejto fáze sa však môžu uskutočniť v našom mozgu nevedomé procesy, ktoré môžu ovplyvniť riešenie problému.

3. Inšpirácia. Objavenie sa vedomostí, myšlienky, ako riešiť problém. Do tejto fázy patria aj javy bezprostredne predchádzajúce objaveniu sa myšlienky alebo sprevádzajúce ju.

4. Overenie. Fáza vedomého hodnotenia a spresňovania idey“ (12, s. 32).

Z týchto štyroch štádií vystupuje druhé a tretie, inkubácia a samo objavenie sa myšlienky za hranice kontroly vedomia. Vedomie nás pripravuje na objav, no pri zmnožení svojich obsahov sa zatieňuje, vedie k zmätku, ktorý hraničí s dezorientáciou. Tak zvädza k stereotypnému mysleniu, na ceste ktorého sa však nové neobjavuje. Preto „oslnenie“, odha-

lenie prichádza až po štádiu inkubácie, v ktorom sa tvorca snaží zostať sám, a tak zostáva len so zostavou svojich nevedomých predpokladov, ktorých sa práve preto, že sú nevedomé, nemôže zbaviť. Z tohto „prázdna“ prichádza „oslnenie“, odhalenie riešenia, objavenie myšlienky. To však neznamená, že umelecké dielo či vedecký objav má úplne náhodný charakter. Predsa treba byť úplne „pri vedomí“, ako pri postavení problému, tak aj pri prežití odhalenia pravdy. Jedine dostatočne pripravení ju pochopíme. Tak až poznanie dáva smer podvedomým tvorivým aktom. Chceme len zdôrazniť, že obsahy nevedomia vynášajú na povrch to, čo je nevyhnutné na doplnenie vedomia, na plné vedomie. Nakoniec, nevravíme tu nič nové, stačí spomenúť Leibnizove „temné predstavy monády“ alebo Kantove temné predstavy, ktoré sú „pôrodnou babou“ mysle. Je pozoruhodné, ako tesne sa kryjú princípy snovej práce sformulované S. Freudom s princípmi vytvárania umeleckého diela. Freud popísal štyri princípy riadiace štruktúru nevedomia. Prvým je zhustenie, možnosť rôznorodého vysvetlenia. „Pokud jde o poměr mezi latentním a zjevným snem, zhuštění působí, že mezi prvky toho a onoho neexistuje už žádný jednoduchý vztah. Zjevný prvek odpovídá současně několika latentním, a naopak zase jeden latentní prvek se může podílet na několika prvcích zjevných, takže se tyto vztahy všelijak kříží. Při výkladu snu se také ukazuje, že nápady k jednomu určitému zjevnému prvku nemusí přicházet po řadě za sebou. Musíme často vyčkat, až je vyložen celý sen“ (13, s. 135).

V práci sna sa vykonáva aj presun (13, s. 136), v ktorom sa prevracajú hodnoty prítomné v sne, význam sa prenáša na nepodstatné veci a obrátene, zmysel je zakrytý. Je tu výrazná absurdnosť.

„Třetí výkon... spočívá v tom, že myšlenky jsou převedeny ve vizuální obrazy“ (13, s. 136). Vzniká symbol, „plastické znázornenie slov“, obrazné stelesnenie abstraktného. Symbol je najvlastnejším pôvodcom celej snovej práce, uvádza snovú prácu a podnecuje výkony zhustenia a premiestnenia.

Ako štvrtý princíp Freud uvádza fázu tzv. druhotného spracovania, „pri níž jde o to, vytvořit z prvotních výsledků snové práce něco celistvého, co se k sobě jakž takž hodí“ (13, s. 141). Teda je tu zrejme určité smerovanie k prijatiu racionálnej formy.

Keď si uvedomíme, že čaro umeleckého diela spočíva v tom, že je polyvalentné, že pripúšťa rôznorodé interpretácie, že je v ňom všetko zverené dôvtipu príjemcu, že príjemca je tu podnietený k aktívnemu vzťahu k dielu, čo je nevyhnutné, ak mu má ono odhaliť všetky svoje tajomstvá, keď si toto uvedomíme, určite nám neunikne pozoruhodná zhoda s uvedenou Freudovou analýzou princípov snovej práce. Táto podobnosť určite nie je náhodná. Už veľa geniálnych duchov, vedcov objaviteľov vo svojich priznaniach hovorilo o prítomnosti obrazného jazyka pri riešení problému, o náhodnom oslnení v sne a pod. Zdá sa, že skúmanie nevedomia dáva určitý kľúč k všetkej ľudskej tvorbe. Tu však, v psychologickej stránke problematiky, nie je predmet nášho záujmu. Chceli sme na záver

poukázat aj na tieto súvislosti. Ak teda má umenie aj veda spoločné žriedla, kde prebieha deliaca čiara medzi nimi? Veď vieme, že umenie nemožno nahradiť vedou, a naopak, ba ani len jeden druh umenia iným. Slovo nevystihne obsah hudby a hudba nemôže označovať javy spojené s pojmovým ekvivalentom.

Ide teda o rozdiel až v rezultáte. V jednom prípade je to pojem, v druhom — obraz. Sú to dve odlišné sústavy komunikácie. Ale ide tu vždy o výsledok vyššej reflexie v spätnej väzbe človeka so svetom, ktorý je nezameniteľný s podobným výsledkom z inej oblasti ľudského poznania. Nech nám pri záverečnej formulácii nášho predchádzajúceho problému pomôže vo svojom temnom a záhadnom tvare citát z Herakleita: „Vládca, ktorému patrí veštiareň v Delfách, ani nič nehovorí, ani nič neskrýva, ale naznačuje“ [14, s. 107].

LITERATÚRA

1. MARX, K.: Kapitál I, Bratislava, SVPL 1955.
2. PLATÓN: Symposion. In: Predsokratici a Platón. Antológia z diel filozofov. Bratislava, EPOCH 1970.
3. PARANDOWSKI, J.: Alchymia zázračného. Bratislava, Tatran 1972.
4. KANT, I.: Kritika soudnosti. Praha, Odeon 1975.
5. STRAVINSKI, I.: Poetyka muzyczna. In: Res facta 4. Krakow, PWM 1970.
6. LÉVI-STRAUSS, C.: Myšlení přírodních národů. Praha, Československý spisovatel 1971.
7. ŠKLOVSKI, V.: Tetiva. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1973.
8. ASHBY, W. ROSS: Kybernetika. Praha, Orbis 1961.
9. MUSIL, R.: Eseje. Praha 1969.
10. STRAVINSKI, I.: Rozhovory s Robertom Craftom. Praha-Bratislava, Edition Supraphon 1967.
11. ELIOT, T. S.: Eseje. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1972.
12. PIETRAŠIŇSKI, Z.: Tvorivé myslenie. Bratislava, Obzor 1972.
13. FREUD, S.: Vybrané spisy I. Praha, Státní zdravotnické nakladatelství 1969.
14. HERAKLEITOS. Zlomok 22 B 93 [z Plutarcha]. In: Antológia z diel filozofov. Predsokratici a Platón. Bratislava, EPOCH 1970.

О ХАРАКТЕРЕ ПРОЦЕССА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Йозеф Пауэр

В статье автор сосредоточивается на всеобщем характере конструктивного процесса, в котором как в процессе творческого формирования упорядоченного ценностного опыта, рождается художественное произведение. Узловым моментом этого процесса является обополюсное активное взаимодействие человек-мир. Упорядоченность, которая возникает в этой деятельности, является поливалентной, она определяется многими элементами, является вектором, движение которого определяется двумя системами взаимодействия человека и мира — система, формируемая бесконечной вариантностью мира и система воздействия творца, формирования образа, окончательного образа.

В последующей части статьи автор обращает внимание на традицию, в которой

художник располагает специфическим эквивалентом действительности и одновременно надежной коммуникативной системой. Наконец, в статье художественное творчество характеризуется как творческая деятельность, которая способна открыть действительность в таких измерениях, в которых человек может открывать ее истинное лицо и таким образом получить эстетическое и творческое удовольствие.

В заключении автором дифференцируются четыре стадии творчества как целенаправленной, специфической абстракционной и синтетической деятельности, в которых, как представляется, состоит источник науки и искусства.

ÜBER DIE NATUR DES PROZESSES DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

Jozef Pauer

Die Studie konzentriert sich auf die allgemeine Natur des konstruktiven Prozesses, — schöpferische Bildung einer geordneten Werterfahrung — dessen Produkt das Kunstwerk ist. Den Kernpunkt dieses Prozesses bildet die beiderseitig aktive Interaktion Mensch — Welt. Die Ordnung, die in dieser Tätigkeit entsteht, ist polyvalent, ist durch mehrere Elemente bestimmt, ist ein Vektor, dessen Bewegung von zwei Systemen der Interaktion Mensch und Welt geleitet wird — das durch die unendliche Variabilität der Welt gebildete System sowie das System der Eingriffe des Schöpfers: die Gestaltung.