

KOMPETENCIE UMENIA VO FILOZOFICKEJ KONCEPCII IGORA HRUŠOVSKÉHO

ETELA FARKAŠOVÁ, Katedra filozofie a dejín filozofie FiF UK, Bratislava

FARKAŠOVÁ, E.: The Competence of Art in the Philosophy of Igor Hrušovský
FILOZOFIA 53, 1998, No 9, p. 618

The author's stress is on topicality of I. Hrušovský's views on art in our times, when the discussions on cognitive competencies of art, as well as on its ethical influence are being reopened. She focuses especially on the principal attitude of the philosopher in the arguments concerning the so called "gnoseologization" of art, in which he criticized this tendency supported by the contemporary official ideology. On her view we should make a difference between Hrušovský's rejecting the explanation of art in terms of a simplifying conception of cognition (connected with the idea of a mechanistic reflexion), and the tendencies to render the art (and the aesthetics) ideological or "instrumentalist", and his recognition of specific cognitive moments of (certain kinds) of art. The author shows somewhat contradictory character of Hrušovský's conception of art, appreciating at the same time his recognition of the work of art's capacity to form and create individual and social reality.

Svoj príspevok začnem dvoma osobnými poznámkami: prvou sa priznávam k "pozitívnej zaujatosti" danou témou, ktorá je mi profesionálne aj ľudsky veľmi blízka. Druhá sa týka faktu, že problematikou umeleckej tvorby i percepcie, problematikou vzťahu umenia k vede či možnosti takzvaného umeleckého poznávania v koncepcii Igora Hrušovského som sa zaoberala už skôr; s pokusom o analýzu tejto koncepcie som vystúpila na konferencii poriadanej FF UK takmer pred dvadsiatimi rokmi a neskôr som publikovala štúdie s touto tematikou. Nepokladala by som za korektné nespomenúť najmä druhý fakt - aj preto, že v nasledujúcom príspevku neprezentujem názory, ktoré by sa podstatne odlišovali od mojich názorov spred dvadsaťročia. Vraciam sa k naznačenej téme, nakoľko ju pokladám aj dnes, v novom teoretickom i spoločensko-kultúrnom kontexte za aktuálnu. Opäť sa totiž obnovujú diskusie - hoci z iných teoretických východísk a aj s inými zámermi - o "kompetenciách" umenia, o jeho možnom spoločenskom pôsobení; domnievam sa, že príčinou tematizácie takéhoto pôsobenia nielen umenia, ale kultúrnej tvorby vôbec je najmä hľadanie odpovedí na hlbokú bezradnosť našej civilizácie v dobe končiaceho tisícročia, hľadanie prostriedkov, ktoré by mohli napomáhať riešeniu (predovšetkým) morálnej krízy.

Podľa viacerých autorov práve v umeleckom diele možno oveľa účinnejšie - ako dajme tomu v teórii - formulovať niektoré eticky relevantné názory, postoje, ba aj poznatky (v širokom zmysle slova) a možno ich ním aj oveľa účinnejšie sprostredkovať percipientom. Niektoré literárne (umelecké) diela môžu byť užitočné ako cenná ilustrácia poznania, ktoré sa už generovalo a sformulovalo mimo literatúry [7], ba dokonca môžu prispieť k formulovaniu nových hypotéz, a to predovšetkým vo vedách o človeku; podľa ďalších autorov môže literárne dielo nielenže veľmi účinne prenášať

súbory morálneho vedenia, ale môže odovzdávať aj morálne návody, vzory konania a pod. [8].

V naznačených názoroch sa teda chápe literatúra (umenie) ako jeden z účinných (i keď nie základných), veľmi špecifických prostriedkov poznávania človeka; popri týchto názoroch sa však vyskytujú aj námietky, že o poznávacích kompetenciách umenia nemá zmysel hovoriť napríklad v súvislosti s tzv. propozičným vedením (S vie, že p); ak však prekročíme takýto zúžený prístup (a mám pocit, že súčasný vývin filozofie naznačuje podobné smerovanie), nechystá sa spochybnenie kognitívnej hodnoty literárnych diel (resp. ďalších druhov umenia), naopak, oceňujú sa ako nevyhnutný a nenahraditeľný prostriedok dosahovania epistemicky cenných výsledkov, a to najmä v oblasti poznávania človeka (jeho emocionálneho prežívania, morálneho vedomia a pod.). Špecifickosť literárneho spôsobu poznávania sa v diskusiách prebiehajúcich napríklad v anglofónnych jazykových oblastiach vyjadruje niekedy výrazom *poznanie prostredníctvom zastupujúceho, náhradného prežitia*; je to druh poznania, ktoré smeruje k uchopeniu, k prežitiu nejakej skúsenosti - k vedeniu o tom, aké je to, mať' nejakú skúsenosť, resp. o tom, aká je skúsenosť ([1], 129).

Kým na jednej strane sa oživuje záujem o možnosti kognitívneho, morálneho či v širokom zmysle osobnostnotvorného pôsobenia umeleckého diela, na strane druhej - najmä v rámci dekonštruktivistického prúdu - sa vyslovujú výhrady nielen v súvislosti s naznačenými kompetenciami umenia, ale aj s inými očakávaniami vzťahujúcimi sa naň; je pochopiteľné, že strety oboch názorových pozícií zasahujú svojou rezonanciou aj náš priestor. V tejto atmosfére sa mi zdá byť návrat k Hrušovského prácam nesmierne aktuálny. Ak v dobe, v ktorej ich náš autor písal, bolo zásluhou obraňovať špecifickosť umeleckého diela (zdôrazňovať predovšetkým jeho estetické rozmery) a nepripustiť, aby sa umenie, resp. celá kultúrna tvorba ocitla "v inštrumentálnej služobnosti voči iným činnostiam človeka" ([2], 27), tak v súčasnosti - práve vzhľadom na spomínanú spoločensko-kultúrnu situáciu - sa mi zdá potrebné opäť iniciovať diskusie aj o možnom mimoestetickom pôsobení umenia. Práve vedomie tejto potreby ma priviedlo k "novému" čítaniu Hrušovského textov, k čítaniu takpovediac s novými akcentmi. Zásadné vystúpenie tohto filozofa v sporoch o gnozeologizáciu umenia, odmietnutie a kritika pozície, ktorá mala podporu v oficiálnej ideológii, spôsobili, že Hrušovského sme si v našom povedomí zafixovali v súvislosti s danou tematikou najmä ako zástancu "antignozeologizmu" v umení a estetike. Keď som sa však k jeho textom po dlhšom čase vrátila a čítala ich v atmosfére charakterizovanej nedôverou (proklamovanou aj viacerými umenovednými teoretikmi či filozofmi) voči poznávacím či ďalším kompetenciám umenia, uvedomila som si zásadný rozdiel medzi takouto pozíciou a pozíciou Hrušovského. V rámci nej je zrejme dôležité odlišiť jeho odmietavý postoj voči usúvzťažňovaniu umenia so zjednodušeným a z vulgarizovaným chápaním poznávania (súvisiacim napríklad s pojmom mechanického odrazu), resp. voči tendenciám ideologizovať či "inštrumentalizovať" umenie (estetiku) - od jeho uznávania špecifických poznávacích momentov umenia, a najmä od jeho zreteľného zdôrazňovania formotvorného, ba ontotvorného pôsobenia umeleckého diela (v rovine individuálneho i sociálneho života).

Zo širokého spektra problémov súvisiacich s umením, ktoré Hrušovský opakovane vo svojich prácach nastoľoval, sa pri terajšej reflexii zameriam len na problematiku vymedzenú názvom môjho príspevku a mimo zorného uhla ponechám napríklad problematiku vývinu a formovania umeleckej osobnosti, úlohu podvedomia v procesoch umeleckej tvorby či vzťah národného a svetového umenia, význam kultúrnych pamiatok a tradícií pre formovanie osobnosti a pod.

Jedným z "jadier" Hrušovského koncepcie, z ktorých autor vyvodzuje ďalšie konzekvencie, je odmietanie tézy o umení ako o druhu odrazu skutočnosti a zároveň presvedčenie, že "príznačnou črtou umeleckého javu vôbec nie je moment poznávací", že umelecký fenomén je fenoménom sui generis, ktorý "nemá nijaký pojmový ekvivalent alebo model v objektívnej skutočnosti", z čoho potom vyplýva pre filozofa i to, že "tzv. umelecké poznanie je nezmysel" ([3], 80). Túto myšlienku Hrušovský rozvádza napríklad v súvislosti s Beethovenovou hudbou, keď hovorí, že "...spoluvytvára (a zdá-leka nie iba "odráža") zvrchovanú atmosféru ľudského bytia..." ([2], 35) alebo ju vyjadruje vo všeobecnejšej podobe, tvrdiac, že "umenie neodráža objektívnu realitu, ale v tvorivom akte spracúva vonkajšie podnety..." ([3], 82). Pripomíname, že v dobe, keď Hrušovský písal tieto slová, presadzovala sa u nás politicky a ideologicky motivovaná koncepcia gnozeologizácie umenia a aj gnozeologizácie estetiky, v dôsledku čoho sa umenie neprípustne redukovalo iba na prostriedok poznania a táto jeho funkcia sa absolutizovala, resp. samotné poznanie sa často chápalo ako mechanický odraz skutočnosti.

Zdôrazňovanie estetických rozmerov a tvorivosti ako dominantných črt umeleckej činnosti bolo vzhľadom na dobovú situáciu preto veľkou zásluhou a aj výrazom osobnej odvahy filozofa, ktorý svojimi vystúpeniami zároveň protestoval proti "inštrumentálnej služobnosti" umenia (celej kultúry) a vytrvalo hájil špecifickosť umeleckého (estetického) fenoménu, a to nielen voči jeho politickému či ideologickému zneužívaniu. Niet pochybností o záslužnosti takéhoto vystúpenia v danom dobovom kontexte; nazdávam sa však, že ani absolutizácia kognitívnej zložky v umení (umenie chápané ako druh poznania), ktorá súvisí s nepochopením a ignorovaním špecifickosti umeleckého osvojovania sveta, ale ani jej rigorózne popretie (umelecké poznanie či presnejšie poznanie umením neexistuje) nemôže naznačovať cestu k adekvátnemu odhaľovaniu a objasňovaniu umeleckého/estetického fenoménu. V odmietajúcom geste voči jednostrannej redukcií funkcií umeleckej činnosti na funkciu kognitívnu má Hrušovský nesporne pravdu; ak by však chcel negovať kognitívnu funkciu umenia vôbec, sám by sa podľa môjho názoru priblížil k jednej z krajností. Vzápätí treba dodať, že tento odmietavý postoj nie je u Hrušovského dôsledný a že napriek radikálnemu vyhláseniu o "umeleckom poznaní ako nezmysle" necháva vo svojich úvahách dosť širokú štrbinku aj na artikulovanie odlišných postojov. Ak aj na jednej strane popiera možnosť poznávania skutočnosti umením, na druhej strane sám pripúšťa, že v niektorých druhoch umenia je zastúpená aj kognitívna zložka: sú to podľa neho "komplexné" a "heterogénne" útvary, k akým patrí napríklad román alebo opera - v nich tvorí poznávací moment "organickú zložku umeleckého diela" ([3], 80). Istá miera tejto rozpornosti súvisí azda s chápaním niektorých druhov umenia ako ideálneho vyjadrenia špecifickosti umenia (v zmysle produktu myšlienkového procesu idealizácie); za takúto ideálnu, "najčistejšiu" pokladá Hrušovský hudbu, s ktorou bol silne bytostne spätý. Iné druhy umenia

predstavujú podľa neho potom akúsi "odchýlku" od tohto ideálu. Zovšeobecňovanie rozborov kognitívnych možností jedného konkrétneho druhu umenia a aplikácie takýchto zovšeobecnených záverov na iné jeho druhy sa však neukazujú ako najspôhlivejšie; napokon však aj samotnej hudbe pripisuje filozof schopnosť "evokovať život v jedinečnej bezprostrednosti a plnosti", "oživovať a kriesiť minulosť" ([2], 17), čo je podľa môjho názoru nepochybne podmienené aj prítomnosťou kognitívnych momentov.

Napriek tomu, že Hrušovský odmieta termín "umelecké poznanie", nestavia medzi umenie a skutočnosť bariéru, naopak, verí v možný kontakt medzi nimi a jeho základ vidí v kreatívnej činnosti umelca, v jeho imaginácii; objektívny svet je podľa neho podnetom, stimulom pre uvoľnenie a prejavenie umelcovej kreativity. Každé umelecké dielo, hovorí Hrušovský, je "koniec koncov stimulované sociálnou realitou" ([2], 24), "v tvorivom akte spracúva vonkajšie stimuly v duchu svojich imanentných dialekticko-štruktúrnych zákonitostí a vývinových tendencií" ([3], 82). Hrušovský odôvodnene tvrdí, že umelecké druhy reagujú na vonkajšie podnety špecifickým spôsobom ([3], 82) a umelecké dielo "postihuje dynamiku života" ([3], 88), ba dokonca v jeho prácach nájdeme i formuláciu o *stimulatívnej determinácii* umeleckého výrazu (prostredím, dobou, tendenciami spoločenského vývinu) cez tvorivý subjekt ([3], 83; podč. E. F.). v súvislosti s Michelangelovou tvorbou hovorí, že tragické črty doby "našli výraz v jeho umení" ([4], 69), a v kontexte rozborov kryštalizačného procesu hudby vyvodzuje historický vývoj hudby z rozporu nových intonačných elementov, ktoré sú "výrazom sociálno-psychickej atmosféry nastupujúcej spoločenskej triedy alebo vrstvy" ([2], 30). Podľa Hrušovského teda objektívna realita nachádza v umení svoj výraz, umelecké dielo *postihuje, vyjadruje* objektívny svet, svoju dobu (čo, nazdávam sa, predpokladá aj prítomnosť poznávacích zložiek a istý kognitívny obsah; hovoriť však môžeme o nich vtedy, keď samotné pojmy *poznávanie, poznávací* chápeme v širšom zmysle, než ich chápal Hrušovský).

V Hrušovského textoch sa opakovane - i na priereze desaťročí - stretávame s tvrdením o zložitosti vzťahu medzi určitou špecifickou kultúrnou sférou a všeobecným sociálnym prostredím; v rôznych kontextoch argumentuje, že "nijaká kultúrna sféra a nijaké spoločenské prostredie nie sú homogénne celky; okrem toho ich jednotlivé zložky sú často aj proti sebe namierené" ([5], 87). Bezpochyby možno súhlasiť s jeho názorom, že stimulatívny charakter vzťahu umenia a spoločnosti nemožno zamieňať s prostým odzrkadľovaním spoločenskej štruktúry, veď ak aj literatúra reaguje na nejaký podnet, deje sa to podľa Hrušovského tak, že ho "spracuje svojimi špecifickými prostriedkami, takže on nevstupuje do literatúry ako mimoštruktúrny prvok"; umelecká štruktúra si teda vždy zachováva svoju špecifickosť a na podnety zo sociálneho prostredia reaguje výhradne "v duchu svojich vlastných vývinových tendencií" ([5], 87).

Hoci Hrušovský hovorí o *vyjadrovaní* sveta (doby) umením, o umeleckom diele ako o *výraze* spoločenskej reality, zároveň oprávnene protestuje proti interpretácii vzťahu skutočnosti a umenia ako lineárne kauzálneho súvisu vonkajších podnetov s umeleckým dielom ([2], 22); na inom mieste dôvodí, že poznatkový stimul diela nie je "v nijakom kauzálnom súvisi s umeleckým dielom" ([3], 82). Vonkajšiu udalosť situuje do roviny podnetu, stimulu. Oveľa dôležitejšie sú však podľa neho umelcove "hlboké

a konfliktové osobné zážitky", ktoré môže rozpútať či z pamäti evokovať aj náhodný (dokonca niekedy vcelku banálny) podnet; závažnosť umeleckého diela nezávisí od závažnosti prvotného podnetu, všeobecnejšie povedané: umelecké dielo v nijakom prípade "nie je derivátom iných realít" ([6], 124, 123). Argument proti kauzálnej väzbe medzi vonkajším podnetom a umeleckým dielom, ktorá by mala lineárny charakter, možno bezozvyšku akceptovať, veď v takom prípade by nešlo o umelecké zobrazenie, ale o mechanický prepis, o mechanickú kópiu skutočnosti (napokon lineárnu kauzálnu súvislosť necharakterizuje ani vzťah vedeckej teórie k objektívnej skutočnosti).

S problematikou poznávacej funkcie umeleckého diela úzko súvisí aj otázka pravdivosti umeleckého diela. Možno len súhlasiť s Hrušovského argumentáciou, že "pravdivosť" umeleckého diela (filozof v danom kontexte dôsledne dáva tento pojem do úvodzoviek) sa nedá zamieňať s gnozeologickou pravdivosťou a že ju nemožno na ňu ani redukovať. Na základe tohto argumentu však nadobúda filozof presvedčenie o nezmyselnosti umeleckej pravdivosti, resp. interpretuje ju - podľa môjho názoru - príliš jednostranne, keď za "pravdivé" alebo zrozumiteľné dielo pokladá iba dielo, "ktoré je v súlade (hoci protirečivom) s estetickou výbavou percipienta" ([3], 84). Nazdávam sa, že Hrušovský nedocenil vnútornú diferencovanosť estetickej pravdivosti, ktorú síce skutočne nemožno redukovať na gnozeologickú pravdivosť, ktorá však gnozeologické momenty (podobne ako momenty axiologické) v sebe zahŕňa ako svoje organické zložky; zdá sa mi tiež, že vymedzenie "pravdivosti" umeleckého diela len na základe jeho súladu s estetickou vybavenosťou percipienta je príručka, vtesnané do príliš subjektívnych hraníc vymedzených (iba) osobnosťou individuálneho percipienta. Nedá mi v tejto súvislosti nespomenúť Milana Rúfusa, ktorý sa priznáva, že očakáva od umenia "pravdu o človeku", samozrejme, aj on si pri tomto očakávaní uvedomuje, že "pravda umenia" je pravdou iného typu, než poskytuje vedecké poznanie, že je to totiž pravda, ku ktorej sa umenie dostáva okľukami - cez krásu [9]. To, že schopnosti estetického vnímania a kognitívneho postihovania skutočnosti nie sú vzájomne odvoditeľné ([3], 81), neznamená podľa môjho názoru, že by nemohli vzájomne súvisieť a podmieňovať sa. Napokon, čo sa týka axiologického rozmeru a jeho významu pre umenie, tu Hrušovský plne akceptuje prepojenosť estetického a axiologického v umeleckom diele, keď napríklad postoj k životu (svetonázor) chápe ako dôležitú súčasť umelcovej osobnosti alebo keď voľbu adekvátnych výrazových prostriedkov v procese tvorby umeleckého diela vníma aj v závislosti od hodnotovej atmosféry určovanej spoločenskou skutočnosťou ([2], 29). V kontexte uvažovania o poznávacích kompetenciách umenia sa mi vidí dôležitý aj ďalší fakt: Hrušovský akceptuje anticipačnú funkciu umenia, jeho schopnosť predvídať, vyhmatáť budúce epochálne zmeny ([3], 87), uznanie anticipácie umením však podľa mňa predpokladá možnosť predchádzajúceho poznania; bez určitého kognitívneho obsahu by umenie nemohlo plniť svoju anticipačnú funkciu.

Limitovaný priestor mi nedovolí podrobnejšie sa v tomto zamyslení venovať ani týmto vybraným aspektom Hrušovského koncepcie umenia, obmedzím sa len na stručnú poznámku vzťahujúcu sa na niektoré jej rozpornosti; jednou z ich príčin je podľa mňa príručka chápanie poznania - nech už hovorí, že "niet iné poznanie ako empirické", pričom samozrejme empiriu nechápe ako nejakú "bezduchú a mimoteoretickú

deskripciu" ([2], 49), alebo nech poznanie vymedzuje ako "racionálnu konštrukciu" a pod "skutočným poznaním" chápe pojmové, racionálne, diskurzívne, logicky zdôvodnené poznanie ([3], 59, 79). Ideálom pre každé poznanie je podľa neho vedecké poznanie, ktoré chápe ako špecifickú korešpondenciu empirických poznatkov o objektívnej realite ([2], 72), v jeho koncepcii niet miesta pre iné (mimovedecké) typy poznávania. Podobne úzke je podľa mňa jeho chápanie "skutočnosti" ako objektu poznávania ("predmet", na ktorý sa sústreďuje vo svojej tvorbe umelec, nie je a nemôže byť totožný s predmetom vedeckého poznávania, "skutočnosť", o ktorú sa zaujíma umenie, sa nedá zredukovať na súbor empiricko-reálnych predmetov, na súbor empirických faktov).

Zdá sa mi tiež, že Hrušovský stavia do istej miery dichotomicky proti sebe estetické a (možné) kognitívne momenty umeleckého diela, ako aj schopnosť umeleckého diela poznávať realitu a jeho schopnosť spoluutvárať túto realitu; myslím si, že ontotvorný rozmer umeleckého diela nemožno oddeliť od rozmeru poznávacieho, reflektujúceho či hodnotiaceho a že estetické a kognitívne momenty sa v umeleckom diele nevyklučujú, naopak, vzájomne sa dopĺňajú a podmieňujú (pričom najdôležitejší je moment estetický).

Ako som už spomenula, pre Hrušovského je symptomatické permanentné vyzdvihovanie tvorivého rozmeru umenia, a to nielen v súvislosti s procesom tvorby umeleckého diela (s utváraním novej reality v umeleckom diele), ale aj s pôsobením tejto novej reality na spoločenskú atmosféru; od umenia filozof očakáva, že dokáže jednak postihovať mentálnu atmosféru spoločnosti, jednak že je aj adekvátne "novým spoločenským snaženiam, kultúrnym požiadavkám a vysokým civilizačným a humanitným nárokom" ([3], 88). Hrušovský na viacerých miestach zdôrazňuje, že určitá vymedzená umelecká (kultúrna) aktivita (inšpirovaná objektívnou a sociálnou skutočnosťou) "môže spoluutvárať spoločensko-kultúrnu realitu", že "každé vynikajúce dielo... koniec koncov stimulované sociálnou realitou, čo niekedy aj veľmi sprostredkované... sa však aktívne podieľa na tvorbe tejto reality" ([2], 24). Toto ontotvorné pôsobenie umeleckého diela pokladá Hrušovský oprávnené - popri estetickom pôsobení - za najdôležitejšie a práve oná schopnosť utvárať dielom novú (umeleckú) realitu a ňou zase sprostredkované dotvárať (či pretvárať) realitu mimoumeleckú by sa podľa môjho názoru mohla stať v súčasných diskusiách jedným z hlavných objektov záujmu - či už filozofov, teoretikov umenia, alebo samotných umelcov.

Najmä s ohľadom na aktuálnu situáciu pokladám za nemenej dôležité vrátiť sa k Hrušovského myšlienkam o "poslaní kultúrnej tvorby", ktoré spočíva "predovšetkým v jej špecifickom príspevku k ľudskej existencii" ([2], 27), v poskytovaní morálnej opory "proti presile osudového tlaku" ([6], 125). V tomto špecifickom príspevku, v tomto formotvornom pôsobení na mentálny a charakterový vývin človeka, v zveľaďujúcom, povznášajúcom, eticky nabádajúcom pocite ([2], 15, 17) vidí Hrušovský dôležité mimoeстетické kompetencie umenia, ktoré by si podľa môjho názoru zasluhovali aj (a najmä) dnes pozornosť.

Hoci sa u nás v poslednom čase stáva módou skepsa voči podobným očakávaniam spojeným s možným pôsobením umenia (azda aj ako výraz protestu proti ideologicky tvarovaným, takmer normatívnym predstavám o spoločenskej úlohe umenia z minulého obdobia a šťastí azda aj pod vplyvom postmoderného myslenia), resp. hovorí sa o nich

s akýmsi ostychom ako o niečom anachronickom, radšej by som volila v súvislosti s týmto problémom koncepciu, ktorú sformuloval Hrušovský: podporuje totiž pri-navrátanie viery v zmysel kultúrnej tvorby (priznávam, že potrebujem tento predpoklad k svojmu osobnému prežívaniu).

LITERATÚRA

- [1] WALSH, D.: Literature and Knowledge. Middletown, Wesleyan University Press 1969.
- [2] HRUŠOVSKÝ, I.: Dialektika bytia a kultúry. Bratislava, Tatran 1975.
- [3] HRUŠOVSKÝ, I.: Problémy filozofie. Bratislava, Obzor 1970.
- [4] HRUŠOVSKÝ, I.: Rozpomienky a úvahy. In: Slovenské pohľady 1977/4.
- [5] HRUŠOVSKÝ, I.: Vývin vedeckého myslenia. Trnava, Urbánek 1942.
- [6] HRUŠOVSKÝ, I.: Monológy a dialógy. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1980.
- [7] SIMON, H. A.: Reason in Human Affairs. Stanford, Stanford University Press 1983.
- [8] NUSSBAUM, M.: Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature. Oxford 1990.
- [9] RÚFUS, M.: Človek, čas a tvorba. Bratislava, Smena 1968.

Doc. PhDr. Etela Farkašová, CSc.
Katedra filozofie a dejín filozofie FiF UK
Šafárikovo nám. 6
818 06 Bratislava
SR