

Boor, Ján

K aplikácii dialektiky na dejiny umenia (divadla)

In: *Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 43-54*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120908>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

K APLIKÁCIÍ DIALEKTIKY NA DEJINY UMENIA (DIVADLA)

Autor pracuje na knihe „Dialektika a dejiny divadla“. V nasledujúcej stati podáva k tejto téme niekoľko námetov a marginálne sa dotýka niekoľkých aspektov širokej problematiky skúmania a interpretovania dejín divadla dialektickou metódou.

1

Dialektika je veľmi cenná a plodná metóda myslenia i teória poznávania skutočnosti. Ako taká nepotrebuje odporúčania: boľo by dnes zbytočné písať nejakú *défense et illustration*, obranu a oslavu dialektiky, jej prínosu, možností, predností a výhod. Je tak stará, ako samo vedecké a filozofické myslenie vôbec; v dejinách filozofie je prakticky všadeprítomná, hoci v rozličných podobách (idealistická a materialistická, marxistická a nemarxistická atď.).

Dialektika mala svoje veľké obdobia, keď bola predmetom zvýšeného záujmu filozofov a vedcov, najmä v staroveku a v novoveku. Herakleitos, Zenon starší i mladší, Platón, Aristoteles, stoikovia, Plotinos položili jej spoľahlivé základy. Kant, Schleiermacher, Hegel ju prispôsobili novodobému mysleniu, Marx, Engels, Lenin vytvorili dialektiku skutočne materialistickú a naučili nás aplikovať ju na najdôležitejšie procesy v prírode i spoločnosti. Ani v našich časoch nie je dialektika na ústupe, skôr naopak: zapodieval se ňou Sartre i Adorno, pestuje ju švajciarska škola Gonsetha a Bernaysa, konajú sa medzinárodné sympóziá o dialektike (Royaumont 1960, Zadar 1965). V ČSSR vyšlo v posledných rokoch nemálo závažných prác o dialektike.

V mnohých vedných disciplínach sa dialektika aplikuje už dávnejšie a pôsobí blahodarne na ich pokrok. Týka sa to najmä oblasti prírodných vied. V sfére vied spoločenských, napríklad v dejinách jednotlivých umení (teda i divadla) a v samotnej estetike zdajú sa postupy dialektiky ešte len málo využívané. Niet však dôvodov, aby sme pred touto príležitosťou a možnosťou jej využitia cúvali, keď sľubné rozbehy boli tuná už dávnejšie. Priekopnícky význam v tomto ohľade má prednáška Jana M u k a ř o vského *Dialektické rozpory v moderním umění* z roku 1935 a zmieniť sa treba i o štúdií Antonína Dvořáka *Dialektické rozpory v divadle* z roku 1946, ktorá z predošlej vychádza.

Teraz však ide o to, pozrieť sa sumárne na celé dejiny divadla i parciálne na ich jednotlivé obdobia, prúdy, javy etc. s úmyslom odkryť v nich dialektické zákonitosti. Asi tak, ako si to predstavuje Igor H r u š o v s k ý v knihe *Problémy filozofie* (Bratislava 1970), keď hovorí o tom, že úlohou vedeckej dialektiky je skúmať „rozporný pohyb vecí“. Hrušovský priam

nabáda k takémuto skúmaniu skutočnosti, keď hovorí ďalej (str. 57): „Objektívna realita je vo svojom daní a vývine protirečivá a tento protirečivý pohyb sa musí odzrkadľovať aj v našom myslení v podobe pojmovej dialektiky. Protirečivosť konkrétnych predmetov a javov môže odzrkadľovať len dialektická protirečivosť myslenia.“

Znamená to, že i dejiny umenia, či divadla sú takou protirečivou objektívnou realitou, a my sme teda povinní zvoliť adekvátnu metódu ich skúmania a explikácie, metódu dialektickú. A pretože nijaké dejiny si nemožno predstaviť ani pochopiť mimo kategórie dynamického a rozporného vývinu, ktorý je ich najvlastnejšou dušou, ukladá sa nám tým použitie dialektiky ešte nástojčivejšie. Zelaný výsledok sa potom iste dostaví: „Ozajstná dialektika chráni pred negativistickou skepsou i dogmatizmom abstraktnej istoty. Skutočne tvorivý marxizmus sa vyznačuje historickým zmyslom. Lenin prizvukuje, že dialektika je teoretickým nástrojom, ukutým v dialektike praxe a poznania, a nie je nijakou schémou alebo šablónou. Znovu upozorňujem, že poznanie je nekonečný dialektický proces, v ktorom sa pojmove vždy dokonalejšie zmocňujeme reálneho diania, jeho súvislostí a zákonitostí“ (Hrušovský, str. 122).

Hocijaké skúmanie dejín divadla predpokladá, že si ich podľa návodu dialektiky zasadiť do súvislostí s dejinami iných umení, cez ne s dejinami kultúry vôbec a cez kultúrne dejiny s dejinami všeobecnými, hlavne ekonomickými a politickými. Dejiny kultúrne majú svoju osobitnú periodizáciu – ako ju majú aj dejiny všeobecné. Dialektický pohľad na túto periodizáciu, ako úvod k štúdiu vlastných divadelných dejín, je nevyhnutný. Podám tu preto v skratke svoju koncepciu vývoja kultúry.

Šesť veľkých období: antika, stredovek, renesancia, barok, osvietenstvo, romantizmus – to je línia kultúrnych dejín Európy až do polovice minulého storočia. Každé z nich možno presne a výstižne charakterizovať, pretože má svoju nezameniteľnú tvár, svoju ekonomickú a filozofickú bázu, svoj štýl životný i umelecký. Pre nás sú však dôležité aj niektoré iné znaky tohoto vývinu.

Predovšetkým je to fakt rytmického striedania, spôsobovaný protikladnosťou filozofickej bázy racionalistickej a antiracionalistickej (iracionálnej). Grécka a rímska antika je racionalistická, kresťanský stredovek spočíva na náboženskej viere. To isté platí o dvojici období renesancia – barok a v podstate i o dvojici osvietenstvo (doplnené klasicizmom) – romantizmus, i keď v romantizme dominujú iné iracionálne sily a momenty ako viera. Zákonitosti dialektického vývinu máme tu ako na dlani.

Každé párne obdobie je negáciou predchádzajúceho nepárneho. Je to pravidelné striedanie tézy s antitézou, boj protikladov na pokračovanie, stále v nových obmenách, ale vždy v podstate ten istý. Sú to večné návraty: renesancia (a klasicizmus) sa vracajú k antike, barok a romantizmus ku katolíckemu stredoveku. Vývin aj tu postupuje špirálovite: nové síce víťazí, posúva vývoj dopredu, ale prítomná je aj časť starého. Smeruje sa nevyhnutne do budúcnosti, ale súčasne sa nemôže zabudnúť na minulosť („čo bolo, nemôže nebyť“). Aj v tomto protipohybe je kus dialektiky.

Celý vývin sa postupne zrýchľuje. Posledné dve obdobia sú nepomerne kratšie, než boli prvé dve; môžeme teda uzatvárať, že vývin je dynamickejší a intenzívnejší, čiže v spoločenskom procese stále nápadnejší a azda aj dôležitejší. Ponecháme zatiaľ bokom otázku pokroku v kultúre a oso-

bitne v umení, ktorý je práve v tejto sfére relatívny. Nemožno však necitovať v tejto súvislosti opäť Igora Hrušovského (str. 89): „V dejinách umenia niet pokroku v tom zmysle, aký tomuto pojmu prikladáme. Jednotlivé obdobia dejín umenia (napríklad renesancia, barok, klasicizmus a pod.) sa naplno prejavujú v určitom kulminačnom momente, no vývoje sa neprekonávajú.“ To je správne: barok je len iný než renesancia, osvietenstvo iné než barok, ale nie lepšie, nie dokonalejšie. V tomto zmysle vývin umenia nemožno porovnávať s vývinom vedy.

Obdobia nepárne musíme z marxistického hľadiska hodnotiť kladne, ako spoločensky pokrokové, obdobia párne opačne („temný“ stredovek). Avšak aj tieto boli nevyhnutné, a to nielen ako protiklad, ale aj ako protiváha a korektív; historicky a dialekticky majú teda rovnaké oprávnenie. Treba tiež zdôrazniť, že aj ony vytvárali v kultúrnej sfére nehnúce hodnoty. Gotické katedrály boli budované ako bašty idealistickej náboženskej ideológie; cirkevná hudba baroková (napr. Bachova) bola ňou celkom preniknutá — a predsa patria obe tieto veci k skvostom umenia. Niečo si tu protirečí: ale v tom je práve dialektika týchto javov.

Romantizmus bol posledným hnutím, ktoré kompaktné preniklo a ovládlo prakticky celú kultúrnu nadvstavbu. Jeho nadvláda sa končí revolučným rokom 1848 (niekde skôr, niekde neskôr; toto dátum je len akýmsi priemerom, ale vyhovuje aj z iných hľadísk). To, čo prišlo po romantizme, si už nazveme moderným umením, aspoň v širšom zmysle. Znamenalo by to posledných asi 120 rokov; v otázke deliacej čiary medzi starším a moderným umením niet však jednoty.

Tak Mukařovský ho uznáva až od „predelu medzi obdobím realisticko-naturalistickým a symbolizmom v literatúre a rozhraním medzi impresionizmom a postimpresionizmom v maliarstve“. To by bolo snáď okolo roku 1890 a platilo by aj pre dejiny hudby (po romantizme Debussy). Nám sa toto chápanie nehodí, pretože ponímame vývin v dvojiciach periód, kde, ako sme už ukázali, druhá je vždy negáciou prvej. Aby bola cykličnosť zachovaná, musíme teda zachovať dvojicu realizmus—symbolizmus celú, a nie ju trhať hraničnou čiarou uprostred. Okrem toho od čias vzniku Mukařovského prednášky uplynuli už takmer štyri desaťročia. Aj to nás núti posunúť hranicu, ktorú on určil, bližšie k našim dňom — najmä, ak sa aj kritériá modernosti odvtedy prípadne zmenili. A tak sa nám obdobie posledných 120 rokov rozpadne na dve rovnaké polovice, z ktorých prvú by sme mohli považovať za akúsi prípravu moderného umenia a druhú za epochu moderného umenia vo vlastnom slova zmysle.

Je iste správne v duchu marxistickej estetiky, aby sme nevyučovali z modernosti a jej prípravy realizmus, presnejšie vrcholnú fázu kritického realizmu minulého storočia. Nástupom proletariátu v revolúcii roku 1848, formulovaním jeho programu v Manifeste komunistickej strany sa totiž čosi zmenilo aj v literatúre. Tento fakt a jeho dôsledky ukazujú anglickí realisti (Dickens, Gaskellová) a francúzski naturalisti, ktorí udomácnili proletariát a triedny boj v literatúre. No jednako myslíme, že z dejín moderného umenia nesmú vypadnúť ani také romány, ako je Pani Bovaryová a Anna Kareninová. Tak isto v maliarstve nemožno ignorovať onen povestný Courbetov nápis REALIZMUS (1855), ktorým sa tak paradoxne začínajú dejiny modernej maliarskej avantgardy, ani Salón odmietnutých (1863). V dejinách modernejšieho divadla sa neobídeme bez Meiningen-

ských, ktorí rovnako podnietili Stanislavského i Antoina, bez Wagnerových teórií o Gesamtkunstwerku ako prototypu všetkých totálnych, syntetických etc. divadiel, bez vplyvu jeho hudby na symbolizmus; ba neobídeme sa ani bez Dumasovej Dámy s kaméliami a celej tej francúzskej školy, ktorá konečne naučila dramatikov písať pre javisko a hrajúceho herca, a nie pre čitateľa literárnych diel. A pokiaľ ide o poéziu, bolo by iste takmer opovázlivosťou upierať atribúty modernosti Baudelairovi, Rimbaudovi a Whitmanovi, i keď u každého máme na to iné dôvody, aby sme im ich priznali. Všetky tieto fakty z rokov 1848–1890 hovoria o veľkom umení, ktorého odkaz je tak živý, že si bez neho len ťažko môžeme predstaviť vznik a rast moderného umenia.

Realizmus je v mnohom antinomiou romantizmu. Ale symbolizmus je priam klasickým, modelovým dialektickým protikladom naturalizmu, ktorý chápeme ako jednostrannú extrémnu odnož realizmu. Boj týchto protikladov zabral vyše pol storočia. Na poli divadelnom sa odohral ukázkovo napr. v Paríži v podobe súperenia Antoinovho Slobodného divadla s Fortovým Umeleckým divadlom (neskôr divadlo Dielo).

Za ďalší veľký predel považujú dnes mnohí historici a teoretici (Melchinger) roky okolo 1910. Tu niekde sa rodí, na jednej strane, nemecký expresionizmus i apollinairovský surrealizmus, ale na druhej strane aj Gorkého nový, socialistický realizmus (Matka, Nepriatelia) ako ďalšia vývinová fáza realisticko-naturalistickej línie. A toto obdobie posledných šesťdesiatich rokov môžeme, myslím, už bez výhrad nazvať obdobím skutočne moderného umenia. Jeho nástup súvisí so svetodejinnými udalosťami prvej svetovej vojny a Októbrovej revolúcie. Všetky jeho umelecké smery ešte buď doznievajú alebo doznievali do nedávnych rokov a sú ešte v živej pamäti súčasníkov (aspoň starších).

A tu sa začínajú aj naše ťažkosti. Musíme mať stále na pamäti, že tu už strácame potrebný časový (historický) odstup, ktorý by nám umožnil objektívnejší a presnejší pohľad. Ďalšia vec, ktorá sťažuje prehľadnosť, je „zrýchlené vývinové tempo“, ktoré spomína Mukařovský ako následok „nenormálneho“ stavu umenia (mohlo by to byť, pravda, aj naopak). Aj J. Cvekl upozorňuje (*Úvod do dialektiky*, str. 53) v rovine všeobecne filozofickej, že „... dynamické nazeranie je typické pre celú modernú vedu a je podporované i vývinom súčasnej spoločnosti, pre ktorú je charakteristické zrýchľovanie spoločenského vývinu, väčšia mobilita členov spoločnosti, rýchlejšia premenlivosť spoločenských štruktúr a inštitúcií“.

No ak aj strácame prehľad, ak nás aj mátie zrýchlené tempo vývinu, množstvo škôl a smerov zdanlivo veľmi rôznorodých, nestrácame zo zreteľa dialektické protiklady. Tak expresionizmus je vyvážený „novou vecnosťou“, divadlo a literatúra absurdity dokumentárnym divadlom hochhuthovským a literatúrou faktu atď. Tieto zákonitosti zostávajú.

Otázke, či sa bude vývin ešte ďalej zrýchľovať až k nejakému „výbuchu“, zániku civilizácie, či podobne, je čisto akademická. Dialektika skôr napovedá, že po zrýchľovaní príde spomaľovanie a procesy sa budú opakovať. Teda znova cykličnosť, večné návraty. Taktiež nám nemusí robiť starosti pestrá paleta škôl a smerov. V podstate sa každý z nich dá napojiť na jednu z dvoch základných antinomických línií. Tak napr. symbolizmus je bytostne spriaznený s romantizmom a bez veľkého slovného a myšlienkového siláctva (hoci nesmieme za každú cenu simplificovať) by sa dalo

dokázať, že to isté platí aj o expresionizme a surrealizme. Tento posledný má s romantizmom spoločné napríklad také základné a determinujúce faktory, ako dôraz na iracionálne (romantizmus: city, emócie, vízie, sneh — surrealizmus: pudy, podvedomie, sexualita, automatizmus, sny), na absolútnu slobodu fantázie, na výlučné postavenie umelca a umenia v spoločnosti atď.

Mohli by sme sa pokúsiť — ale iba pokúsiť — aj o zhrnújúcu charakteristiku obdobia posledných 120 rokov, čiže moderného umenia v širšom zmysle. Je to opäť ustavičný zápas protikladov. Akých? Možností ich určenia je viac. Nieкто by mohol povedať, že realizmus zápasí so smermi antirealistickými, tak ako sa to často tvrdilo a tvrdí (niekedy simplifikačne) v marxistickej estetike. Iná možnosť je vidieť v tomto stretávaní protikladov boj umenia tradično-konzervatívno-oficiálneho s prúdmi umeleckých avantgárd. Alebo umenia angažovaného s neangažovaným, ideovotematického (s prevahou funkcií mimoestetických) s formalistickoestetickým l'art-pour-l'artizmom, atď. Pravdepodobne sa všetky tieto hľadiská križia a doplňujú, i keď nie vždy prvý člen jednej dvojice sa kryje s prvým členom inej dvojice (tvrdíme, že Courbetov realizmus bol v umeleckom kontexte svojej doby avantgardou; Flaubert bol realista, ale neangažovaný — aspoň podľa vlastných predstáv a vyhlásení, ako ukážeme neskôr — Zola angažovaný, atď.).

Celkovú našu periodizáciu môžeme teda doplniť a uzavrieť takto: antika — stredovek — renesancia — barok — osvietenstvo — romantizmus — realizmus — symbolizmus — moderné umenie dvadsiateho storočia (po roku 1910 so všetkými najdôležitejšími smermi: expresionizmus, surrealizmus, nová vecnosť, medzivojnové avantgardy, existencializmus, absurdita, divadlo dokumentu a literatúra faktu — ak ostaneme len v oblasti literatúry a divadla). Pri skúmaní kultúrno-historického vývinu nám ďalej môže pomôcť teória hraničných osobností, ktorá ako by konkretizovala našu periodizáciu, zľudšťovala ju, a ktorá ju môže aj spresniť.

Táto teória vychádza zo známeho Engelsovoho hodnotenia Danteho ako „posledného stredovekého básnika a súčasne prvého moderného básnika“. Dante stojí podľa Engelsa na rozhraní feudalizmu a kapitalizmu a tým aj na rozhraní historickej éry stredoveku a renesancie okolo roku 1300. Takýchto osobností, rozhraničujúcich doby, periódy, prúdy, smery a školy, nájdeme dosť aj inde. Tak Michelangelo oddeľuje zase renesanciu od baroka, čo možno povedať aj o Cervantesovi a Shakespearovi. V hudbe stojí Beethoven medzi klasikou a romantikou, v poézii Baudelaire medzi romantizmom a modernou poéziou. Gorkij stojí nielen medzi ruskou a sovietskou literatúrou, ale aj medzi starým (kritickým) a novým (socialistickým) realizmom.

Tieto výrazné, najčastejšie geniálne (najmä ak oddeľujú veľké epochy) osobnosti sú vždy dvojtvárne, dvojpolové. Na jednej strane sú predelom, ale súčasne na druhej spojivom. Zo svojej prítomnosti hľadajú jednou tvárou do minulosti a druhou do budúcnosti. Je v nich staré aj nové, sú dialektickou jednotou protikladov, jednotou, ktorá sa niekedy v niektorých ich dielach môže javiť dokonca ako syntéza, čiže jednota bez vnútorného sváru s prevládajúcou harmonizujúcou tendenciou.

Beethovenova sonáta Appassionata je romantický obsah v klasickej forme a niečo podobného je vari aj Shelleyho tragédia Beatrice Cenci.

Pravda, J. Cvekl správne upozorňuje v svojich výkladoch o „symetrickej“ a „asymetrickej“ dialektike, že takéto prípady vnútornej rovnováhy a harmóničnosti sú zriedkavejšie a že teda väčšina javov sa nám zdá už na prvý pohľad rozporná. Tak potom „dialektika reálna sa skôr kloní ku koncepcii dialektiky asymetrickej“ a symetria je len zvláštnym prípadom v rámci asymetrie.

Teória hraničných osobností je dialektická aj preto, že nám umožňuje prenikavejšie nazerať na vývin v onom bode a momente, keď nové vífazi nad starým. Po tejto stránke je pozoruhodná známa Šaldova prednáška o Shakespearovi z roku 1916, kde sa Šalda úspešne pokúša viesť hraničnú čiaru dokonca vo vnútri Shakespearovho diela a určuje, kde končí Shakespear renesančný a kde začína barokový: „...nyní po tridsátom sedmém roce nálada tvé tvorby náhle se mění, ano zvrací se ve svůj opak.“ Zakońčenie Šaldovej formulácie je dialektické par excellence. Aj Mukařovský si dobre uvedomuje simultánnu existenciu starého a nového v rámci jedného javu, keď hovorí (v poznámke k citovanej prednáške), že „impressionizmus je pravdaže súčasne aj krajným prípadom tendencie realisticko-naturalistickej aj prvou etapou odvrátenia sa od napodobenia prírody“. Našiel by sa iste v tejto skupine maliar, ktorý stelesňuje reprezentatívne, ako hraničná osobnosť, túto dvojtvarnosť.

Podobným spôsobom ako Šalda by sme mohli vykonať analýzu diela Shawovho. Shaw ako programový a dôsledný ibsenista (viď aj jeho *Podstatu ibsenizmu*) zavŕšuje v Anglicku epochu buržoáznej ibsenovsko-čechovovskej drámy. Posledným článkom reťaze takýchto jeho hier je čechovovský *Dom zlomených srdc*, písaný cez prvú svetovú vojnu. *Pentateuch o Metuzalémovi*, ktorý potom nasleduje, je iba vyjadrením osobnej filozofie autorovej a je práve na hranici (v stredovom bode) jeho dramatického diela. A *Svätá Jana*, ktorá nasledovala po ňom, patrí už jednoznačne novej európskej dramatike nášho storočia, lebo výrazne predznamenáva Brechtovo epické divadlo. Tak v súlade s dejinami končí pre Shawa 19. storočie fakticky až prvou svetovou vojnou, ktorá je skutočným jeho konečným medzníkom aj pre fakt Októbrovej revolúcie, ktorá zase končí obdobie univerzálnej nadvlády meštiactva a teda aj jeho umenia.

U Strindberga je hraničná čiara pomerne veľmi ostrá medzi naturalizmom a symbolizmom (resp. expresionizmom). Podobné zlomy nájdeme u Hauptmanna (*Hankina cesta do neba*), u Maeterlincka (*Monna Vanna*) atď. Všetci taktó odrážajú a zvýrazňujú antagonistické protiklady dobových hnutí a opäť ich svojou osobnosťou zjednocujú. Preto ani nesmieme chápať ich osobný vývin príliš lineárne a schematicky v tom zmysle, že každý z nich je najprv taký či onaký a potom presne opačný. Kým žije zo starého, hlási sa už uňho nové, a keď nové zvífazi, doznieva stále aj staré. Neplatí tu nijaká matematika ani percentá, je to len obecný princíp, lebo každé jednotlivé tvorcovo dielo je určované celým súborom podnetov, podmienok, obmedzení atď., ktoré ho vychyľujú rôznymi smermi a zasadzujú vždy do nových jedinečných súvislostí.

2

Obráťme teraz pozornosť na niekoľko teórií, ktoré by mohli byť vhodnou ilustráciou dialektického zákona rozporu. Tento zákon je podľa Le-

nina jadrom dialektiky a je známy aj ako zákon jednoty a boja protikladov. V stati *K otázke dialektiky* (1915) hovorí Lenin, že podstatou dialektiky je „rozdvajenie jednotného a poznanie jeho protirečivých častí“. V tejto súvislosti treba upozorniť, že v každej jednotnej štruktúre pracujú súčasne dve tendencie: jedna, čo rozdvajuje, a druhá opačná, ktorá zceľuje. Cvekl nazýva tieto procesy „polarizácia“ a „totalizácia“.

Prv než začneme analyzovať spomenuté teórie, predošlime skoro ako motto múdre slová Renanove z predhovoru k jeho *Filozofickým drámam*, i keď sa vzťahujú na inú oblasť: „Politická ekonómia je iba večným dialógom medzi dvomi systémami, z ktorých nikdy sa nepodarí jednomu nahradiť druhý, ale ani usvedčiť ho z absolútneho omylu.“ Budeme mať príležitosť ešte si pripomenúť tieto slová aj v ich aplikácii na svet umenia.

Aj mnohé estetické teórie sú postavené na dialektických protikladoch, na rozpore. Tak napríklad Schillerova teória o naivnom a sentimentálnom básnictve, formulovaná v pojednaní toho mena z roku 1796. Schiller tu postavil proti sebe dva typy umelcov podľa ich vzťahu k prírode, čiže k objektívnej realite. „Básnik je buď sám prírodou, alebo ju vyhľadáva. To prvé vytvára naivného, to druhé sentimentálneho básnika.“ Homér, Shakespeare a Goethe sú podľa neho naivní, lebo vyhovujú jeho kritériám umeleckej naivity: „Suchá pravdivosť, s ktorou pojednáva o predmete, sa často javí ako neciteľnosť. Objekt ho celkom ovláda---Stojí za svojím dielom ako božstvo za budovou sveta.“

Je zrejmé, že tu ide o básnikov objektívnych, ktorí sa dobrovoľne strácajú za realitou, aby ju zobrazili nezaujaté. Naopak, sentimentálny básnik stavia svoj subjekt nápadne do konfrontácie s objektívnou realitou, ktorú podľa Schillera pozdvihuje, zameriava k ideálu (tiež viacmenej subjektívnemu) tým, že o nej reflektuje.

Bolo dosť pokusov preložiť Schillerove termíny „naivný“ a „sentimentálny“ do terminológie modernej estetiky. Starší nemeckí literárni historici (Kluge) ich stotožňovali s realizmom a idealizmom, čo je pre nás nepresné a nevýstižné. Iným sa zase núkala antinomia klasicizmus—romantizmus. Tak isto by sme mohli povedať, že naivné umenie je len čisto zobrazujúce, s dominantnou funkciou estetickou, kým sentimentálne je preťažené subjektívnymi momentami špekulatívnymi, ideovými, moralizujúcimi, didaktickými atď. Nič z toho sa však presne nekrýje s obsahom Schillerových pojmov, ktoré ostatne musíme chápať v súvisi s Kantom a Rousseauom. Ale to ani nie je dôležité. Podstatné je, že Schiller videl v dejinách umenia zápas dvoch protikladných tendencií. Sám uprednostňoval básnikov naivných, teda Goetheho, lebo seba považoval za sentimentálneho.

Friedrich Nietzsche napísal ako jednu zo svojich prvých prác knihu *Vznik tragédie z ducha hudby* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872). Zaviedol v nej odvtedy bežné pojmy princípu apolónskeho a dionýzskeho, ktoré aplikoval na sféru kultúrnych výtvorov, predovšetkým umeleckých. Je až prekvapujúce, ako dialekticky rozmýšľa Nietzsche v tejto svojej práci. Dokladom môže byť hneď jej prvý odsek:

„Bolo by veľkým ziskom pre estetiku, keby sme sa dopracovali nielen k logickému náhľadu, ale aj k bezprostrednej názorovej istote, že vývin umenia sa viaže na duplicitu apolónskeho a dionýzskeho; podobne ako rozmnožovanie závisí od dvojnosti pohlaví, od ich periodicky sa vyskytu-

júceho zmierenia v rámci ustavičného boja. Tieto pojmy si vypožičiavame od Grékov, ktorí robia zrozumiteľnými hlboké tajné učenia o svojich umeleckých náhľadoch nie cestou pojmovou, ale pomocou výrazne zreteľných postáv svojich bohov. Na ich dve umelecké božstvá, Apolóna a Dionýza, sa viaže naše poznanie, že v gréckom svete existuje obrovský protiklad — podľa pôvodu i cieľov — medzi umením obrazným, apolónskym, a neobrazným umením hudby, dionýzskym. Oba tieto tak rozdielne pudy idú súbežne, najčastejšie v otvorenom rozpore a vzájomne se podnecujúc k vždy novým, silnejším zdrodom, aby v nich zvečnili boj onoho rozporu, ktorý spoločné slovo »umenie« preklenuje len zdanlivo, až sa konečne zjavia spolu, spárené zásluhou metafyzického zázraku helénskej »vôle«; a v tomto spojení splodia naostatok umelecké dielo práve tak dionýzske ako apolónske, atickú tragédiu.“

Keď si tieto riadky preložíme do presnej modernej vedeckej terminológie, dostaneme ukážku solídnej dialektiky. Takto pokračuje Nietzsche aj ďalej, keď hovorí o polarite sna a opojenia, a keď neskôr objasňuje náplň oboch základných pojmov. Sú to preňho princípy (künstlerische Mächte, Kunsttriebe), ktoré prýstia zo samotnej prírody. Apolónsky princíp, ktorý nazýva aj olympským, stotožňuje v ďalšom výklade so Schillerovým pojmom naivity a v dôsledku toho vysoko hodnotí Homéra ako pravzor naivného umelca. Dionýzske je mu súčasne titanské a barbarské, presila prírody, démonicko-extatické. A je tu aj hierarchia: apolónske je božské, dionýzske ľudské.

A opäť sme v pokušení stotožňovať Nietzscheho protiklady s klasicizmom a romantizmom alebo s inými dvojicami pojmov. Ešte lákavejšie je určovať, ku ktorému typu ktorý umelec patrí. Sám filozof upozorňuje aj na možnosť tretiu (aspoň v oblasti žánrov), na syntézu oboch princípov. Ak je Goethe apolónsky (a kto by to upieral jeho Ifigénii alebo eposu Hermann a Dorothea?), je Wagner dionýzsky, kdežto Beethoven je typom zmiešaným. Ale to všetko je zase len približné. Hlavný prínos Nietzscheho knihy je v tom, že nám pri všetkej svojej básnickej chaotičnosti (sám autor ju neskôr podrobil prísnej kritike) pomáha lepšie pochopiť grécku tragédiu — a vari aj kadečo inšie z gréckeho ducha.

Už niekoľkokrát sme narazili v týchto analýzách na antinómiu klasicizmu—romantizmu. Sú krajiny — predovšetkým Francúzsko —, kde vládne presvedčenie, že existujú len tieto dve základné antitetické poetiky a že všetky ostatné umelecké smery, školy, prúdy atď. sú len ich varianty. Pre francúzsky racionalizmus bola vždy lákavá táto jednoznačne lineárna, jasne vyhranená polarita: pritom sa klasicizmus vždy vydával za francúzsky, za adekvátny výraz latinského génia, kým romantizmus bol označovaný ako hnutie importované, germánske, nordické, francúzskemu duchu cudzie. Zodpovednosť za tento import sa zvalovala na knihu Mme de Staël *O Nemecku* a na Victora Huga, ktorý formuloval estetiku romantizmu v predhovore k dráme *Cromwell*, čím vytvoril pendant k Boileauovmu *Umeniu básnickému*, ktoré bolo breviárom estetiku klasicizmu.

V dejinách divadla dobre známa „bitka“ o Hugovho *Hernaniho* medzi prívržencami klasicizmu a romantizmu priniesla vtedy dočasné víťazstvo tomu, čo bolo nové, totiž romantizmu. Ale nie na dlho. Klasicizmus sa pokúsil o návrat ešte v rokoch štyridsiatych (Ponsard) a nebol to jeho

pokus posledný; tak isto romantizmus sa triumfálne znovu presadil Rostandovým Cyranom koncom storočia. A tak bitka o Hernaniho mala svoje pokračovania a z príležitosti svojho blížiaceho sa storočného jubilea rozpútala sa v rokoch dvadsiatych nášho storočia znovu, a to v podobe jednej z najvášnivejších polemík, aké sa kedy odohrali medzi francúzskymi intelektuálmi. Protagonistami boli tentoraz Charles Maurras (za klasicizmus) a Raymond de la Tailhède (za romantizmus). Diskusia sa pochopiteľne skončila nerozhodne: potvrdila iba dialektickú pravdu, že obe poetiky majú rovnaké oprávnenie a sú trvale nevyhnutné pre ďalší dynamický rozvoj umenia. Inými slovami presne to, čo povedal Renan o systémoch ekonomických vo vyššie uvedenom citáte.

Protiklady medzi klasicizmom a romantizmom sa zdajú byť tak absolútne, že syntéza je tu prakticky práve tak nemožná ako napríklad vo filozofii medzi materializmom a idealizmom. Azda iba génus sa jej môže priblížiť (Beethoven), ak pravda usúdi, že táto syntéza je želateľná. Takéto želanie však by mohlo prameniť len zo správneho poznania, že nemožno dať zásadnú prednosť ani jednej z oboch estetík, keďže každá má v sebe potenciálne veľké predpoklady kladné i záporné. Stručne by sa dalo povedať aspoň o tých záporných toľko, že klasicizmus môže skončiť v suchom dogmatizme a v neplodných schémach, romantizmus zase v chaotickom anarchizme, výlučnosti, amorfности a nekomunikatívности. Preto sotva by sme si dnes mohli dovoliť súdiť o romantizme tak jednostranne odmietavo ako Goethe a Schiller, pre ktorých bol hnutím nezdravým a nezrelým; tento verdikt bol však iste podmienený aj generačne a napokon nezabránil obom veľkým klasikom, aby si neskôr tiež nezaromantizovali (Schiller v Panne orleánskej, Goethe vo Faustovi II.). Mnohí romantici svoju „chorobnosť“ jednako uznali a dokonca ju podrobili vecnej analýze (Musset). Nepozostáva než konštatovať, že tvorcovia umenia sa zrejme vždy hlásili a hlásia k tej z oboch estetík, ktorá im bytostne vyhovuje. A to je ich nezadateľné právo.

Z hľadiska historického sa žiada poznamenať, že osvietenstvo 18. storočia sa ľahko a nenásilne kombinovalo s klasicizmom, či už doznievajúcim (Voltaire) alebo obnoveným (nemecký klasicizmus, ale hlavne Lessing; Lomonosov). Umožňovala to spoločná racionalistická báza. Ľahko je tiež pochopiteľné, že osvietenské storočie podporovalo svojou klímou nekonečné predlžovanie klasicizmu, dedičstva to renesancie, naostatok najmä v podobe rozličných klasicizmov výtvarných (Canova, Thorvaldsen, David, Ingres), posilňovaných aj mocensky (revolúcie, Napoleon), takže prudká reakcia iracionálneho romantizmu nemohla nakoniec neprísť a často sa dala počuť ako „výbuch“. Avšak aj ona sa pripravovala, dusená a potlačovaná, už dávno: prejavila sa ako sentimentalizmus, Sturm und Drang, rousseauizmus a v trochu inej polohe azda aj ako únikovo estétske, hravo pôvabné a nefilozofujúce rokoko.

O klasicizme a romantizme hovoríme tu ná ako o umeleckých poetikách, estetikách, a nie o svetonázoroch. Ich vzťah k marxizmu je veľmi zaujímavý, nie jednoznačný a nie rovnaký, ale to je už iná kapitola, ktorá nemusí vždy súvisieť iba s dialektikou. Pripomeňme len, že sám romantizmus už ako historické hnutie bol jav dvojtvárny, hlboko rozporný (romantizmus pasívno-únikový a aktívno-revolučný). Nie menej interesantné by bolo preskúmať pomer oboch estetík k realizmu.

História a teória postavili proti sebe klasicizmus a romantizmus. Postavme teraz proti sebe ešte dve krajné estetiky, ktoré tak isto vytvárajú dialektický protiklad: estetiku objektivizmu, neangažovanosti, a estetiku straníckosti, angažovanosti. Povedzme, že reprezentatívnym predstaviteľom prvej by mohol byť Flaubert, druhej Lenin. Flaubert formuloval svoju estetiku síce takmer výlučne len v svojej korešpondencii, ale formuloval ju neobyčajne presne a výstižne, takže stačí pre vedecké skúmanie. Okrem toho ju potvrdzuje a demonštruje do veľkej miery jeho celé dielo. Lenin sa najviac venoval estetickým problémom v článkoch o Tolstom, v stati *Stranícka organizácia a stranícka literatúra*; tiež v listoch Gorkému.

Ústredným pojmom Flaubertovej estetiky, ktorá filozoficky kotví v pozitívizme (ale zásluhou Cousinovou aj v nemeckej filozofii), je umelcova neciteľnosť (*impassibilité*), totožná so Schillerovou *Unempfindlichkeit*. Flaubert píše: „Čím menej človek niečo cíti, tým je schopnejší, aby to vyjadril tak, ako to skutočne je (aká je tá vec vždy sama pre seba, vo svojej všeobecnosti a zbavená všetkých pomínuteľných nahodilostí); ale človek musí mať schopnosť dať si vec sám sebe cítiť. Táto schopnosť nie je nič iného než génium vidieť, mať pred sebou svoj sediaci model.“

Ako Schiller stavia aj Flaubert na najvyšší piedestál umelcov objektívnych: v jeho hierarchii stoja tiež na čele Homér, Shakespeare a Goethe. Sú to tí, o ktorých nevieme, čo si mysleli, nepoznáme ich svetonázor, pretože oni sami sú v svojom diele svetom pre seba a o sebe. Flaubert vie, že ani zďaleka nemôžeme každého spisovateľa stotožňovať s jeho postavami, ich myšlienkami a výrokmí.

Jeho dva protiklady v umení vyzerajú podľa Flaubertových slov asi takto: „Sú dva druhy básnikov. Najväčší, vzácní, skutoční majstri zahrňujú v sebe ľudstvo, nezapodievajú sa ani sami sebou, ani svojimi vášňami, zatlačujú svoju osobnosť do úzadia, aby sa stratili v osobnosti iných, reprodukujú vesmír ---; sú iní básnici, ktorí majú potrebu len tvoriť, aby boli harmonickí, len plakať, aby dojímali a len sa zapodievať sami sebou, aby zostali večnými --- Byron bol z tohoto rodu, Shakespeare z druhého; kto mi opravdu povie, čo Shakespeare miloval, čo prezradil, čo cítil?“ — Teda umelci objektívni a subjektívni.

Ak teraz uvedieme niekoľko Flaubertových výrokov, malo by z nich byť jasné, že jeho objektivizmus nepripúšťa nijakú angažovanosť, nijakú straníckosť. Tak napríklad: „Myslím dokonca, že románopisec nemá právo vyjadriť svoj názor.“ — „Myslím, že veľké umenie je vedecké a neosobné.“ — „Ak sa človek zúčastňuje na živote, vidí ho nesprávne, trpí ním, alebo sa v ňom kochá nad mieru.“ — „Spisovateľ má byť v svojom diele ako Boh vo vesmíre, všade prítomný a nikde viditeľný; keďže umenie je druhou prírodou, má tvorca tejto prírody postupovať podobne: nech je poznať vo všetkých atómoch, vo všetkých útvaroch skrytú nekonečnú neciteľnosť; v čitateľovi to má vyvolať akýsi údiv.“ — „Pozorujme, v tom je všetko --- Zisťujem, že najväčší géniovia a najväčšie diela nikdy nerobili uzávery. Homér, Shakespeare, Goethe --- vystríhali sa robiť niečo iného než predstavovať.“ — „Umenie nesmie, ak nemá byť odsúdené k úpadku, slúžiť nijakému učeniu za kazateľňu.“ — „Cieľom umenia je pre mňa krása.“

Nahromadili sme viac citátov z Flauberta jednak preto, aby bolo zrejmé, že klasik Schiller a klasik Flaubert sa často zhodujú priam doslovne,

a jednak preto, že od jeho čias všetci formalisti, dekadenti, l'art-pour-l'artisti, estéti, klasicisti, odporcovia marxistického chápania umenia a ďalší operovali a operujú vždy v podstate len jeho argumentami, či už o tom vedia alebo nie. Našťastie veľký umelec Flaubert sa nie celkom správal podľa svojej estetiky. „Mme Bovary, to som ja“ — toto priznanie búra značnú časť jeho stavby teórií a robí aj z neho umelca čiastočne osobného, „starého romantika“. Lebo Flauberta mnohí správne interpretovali ako úpornú vôľu negovať osobný romantizmus nadosobným klasicizmom (za pomoci metódy realizmu). Dialektika jeho osobnosti je veľmi výrazná.

Leninove princípy sú známe. A ak možno povedať, že Flaubertove postulaty viac-menej splňali napríklad Oscar Wilde, Joseph Conrad, T. S. Eliot a iní (medzi nimi tiež — aký paradox! — Bertolt Brecht svojim odcudzovacím efektom), nie je menej tých, čo zvolili umenie stranícke, tendenčné, angažované — aj keď nie vždy na správnej strane barikády a za spravodlivú vec. A nezaškodí vari pripomenúť si Engelsovu chválu tendenčnej literatúry z listu M. Kautskej: „Otec tragédie Aischylos a otec komédie Aristofanes boli obidvaja silne tendenční básnici, nie menej Dante a Cervantes --- Moderní Rusi a Nóri, ktorí píšu vynikajúce romány, sú všetci tendenční. Myslím však, že tendencia musí vyvierať zo situácie a z deja samého bez toho, že by sa na ňu výslovne poukazovalo, a básnik nie je povinný budúce historické rozriešenie spoločenských konfliktov, ktoré opisuje, podávať čitateľovi priamo na dlani --- ba v určitých okolnostiach nemusí ani sám zaujať otvorené stanovisko.“

Takmer sa zdá, že tu Engels objavil optimálnu zlatú strednú cestu medzi schillerovsko-flaubertovským objektivizmom, chladným ba až neludským, a medzi leninovskou stranicou angažovanosťou, tak často vulgarizovanou a končiacou v neumení. Rozhodujúcou asi ostane vždy otázka výberu: už voľbou témy, prostredia, situácií, osôb, faktov atď. sa umelec môže angažovať v istom smere. Ak si trúfa zobrazíť v skratke celý svet, čiže totalitu bez výberu, musí byť géniom; v tom má Flaubert pravdu. Ale ani génius nemôže zobrazíť svet ináč ako dialektickú jednotu protikladov, čo vylučuje každú jednostrannosť.

Uviedli sme niekoľko všeobecne estetických teórií výrazne dialektického charakteru, ktoré možno aplikovať na skúmanie dejín jednotlivých umení. V dejinách divadla sa s takýmito teóriami tiež stretávame, treba ich však často ešte len presne formulovať.

Tak by iste bolo podnetné prejsť dejinami hereckého umenia (aspoň novodobého) z hľadiska teórie dvojakého herectva, ako sa ono postupne vykrystalizovalo a v našom storočí vyústilo do antitézy herectva podľa Stanislavského a podľa Brechta. To je jeden z veľkých dialektických protikladov moderného divadla, ktorý treba dôkladne preskúmať. Pravda, aj tu treba zaznamenať nielen tendenciu rozdeľujúcu, ktorá vedie k sporom, polemikám, rivalitám (hoci aj plodným), ale aj spojujúcu, ktorej výsledkom sú najmä u divadelníkov praxe snahy o koexistenciu oboch metód alebo dokonca o ich syntézu. Ako doklad uvádzam pozoruhodné bratislavské predstavenie Sartrovej hry *Diabol a Pánboh* zpred niekoľkých rokov, v ktorom predstaviteľ Goetza Ľubor Filčík uplatnil podľa vlastného priznania obe metódy. Premyslene využil protiklad ponúkaný už autorom, ktorý v prvej časti predstavuje Goetza ako zlého, v druhej ako dobrého, a zahral zlého Goetza po brechtovsky, dobrého po stanislavskovsky, kým

v závere hry sa pokúsil o syntézu. Originálny čin! Dialektický pohľad na vývin divadelného umenia nás v takýchto prípadoch znova vystriha pred jednostranným stanoviskom, ktoré sa u nás dosť často vyskytovalo a ktoré sa snažilo odsunúť Stanislavského systém do minulosti ako čosi definitívne prekonaného a pre moderné divadlo už neplodného. Sme však naopak svedkami toho, že toto herectvo sa ďalej rozvíja v mnohých krajinách, a to nielen socialistických, ale aj v USA, že preniklo do filmu, že ho Grotowski vlastne adaptuje na vyššej úrovni pre potreby našej doby atď. Jediný možný uzáver je teda dialektický: oba prúdy tu sú a budú stále, v rozličných obmenách, večne sa sváriace i vzájomne oplodňujúce.

Krásnym príkladom dialektického vývinu je stredoveké divadlo v svojej antinomii divadla náboženského a svetského. Táto téma si však vyžaduje osobitnú štúdiu. Alebo paralelne-protichodné dejiny divadla literárneho a neliterárneho, sledovaného jak v jednej polohe (v dejinách drámy), tak i v druhej (v javiskovom umení) a v ich vonkajších i vnútorných antagonizmoch. Lákavý je i Esslinov námiet o dvojitom smerovaní moderného divadla, totiž cestou Brechtovou a cestou Beckettovou. A tak by sa dalo pokračovať, objavovať a skúmať do nekonečna.

Podali sme len niekoľko nahodile vybraných, no predsa azda inštruktívnych dokladov o tom, ako možno pomocou dialektiky zostríť náš pohľad na javy dejín umení. Nemusíme zapierať, že dialektika, ktorá nás takto súčasne učí dobre rozlišovať, má nesmiernu pedagogickú hodnotu (qui bene distinguit bene docet). Každý nástroj sa skúša na rozličnom materiáli: my takto skúšame zároveň schopnosti dialektiky na novom materiáli divadelných dejín. Výsledky budeme môcť spoľahlivo posúdiť až po istom čase.

Zatiaľ venujeme pozornosť len hlavným zákonitostiam. Ale dialektik musí preniknúť do všetkých súvislostí. J. Cvekl správne upozorňuje, že napríklad zákon rozporu formuluje len základ každej rozpornosti a že hoci sa hovorí zvyčajne len o dvoch póloch, „rozporov a rozdielov je nekonečné množstvo a môžeme ich podľa najrozličnejších hľadísk zoskupovať do celkov, ktoré budú mať väčší počet členov“. Potom ale bude práca komplikovanejšia a ťažšia.

Štruktúra každej reality je dialektická. Divadlo, ani jeho dejiny nie sú a nemôžu byť nijakou výnimkou. Poznanie ich zákonitostí, najmä vývinových, malo by pomáhať súčasnému vývinu divadelného umenia. To je zase možné len v širšom rámci vzťahov a súvislostí, ktorých výrazom sú všeobecnejšie teórie, súdy, poznatky. Preto sme nehovorili len o divadle, ale o umení vôbec. Aj dôležitých spojitostí so spoločenským a ekonomickým vývinom sme sa dotýkali iba letmo. Ideálom však musí byť aj v tejto našej oblasti dejín sústavný prieskum a výskum a napokon vybudovanie dôkladného, presného a uceleného systému dialektickej divadelnej histórie.