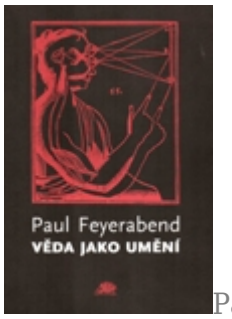
Medzi vedou a umením

Anton Vydra



Paul Feyerabend: Věda jako umění. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 2004, 118 s. Preložil Petr Kurka.

Kniha Paula Feyerabenda, predstaviteľa radikálneho vedeckého anarchizmu a postpozitivizmu, vznikla na základe autorových prednášok z rokov 1981-83. Zaoberá sa v nich teóriou umeleckých štýlov, ako ich opísal historik umenia Alois Riegl, ktorý zastával názor, že „v umení neexistuje pokrok ani úpadok. Existujú však formy štýlov. Každá forma štýlu je v sebe dokonalá a je tvorená v súlade so svojimi vlastnými zákonmi. Umenie je produkciou foriem štýlov a dejiny umenia sú dejinami ich sledu.“(s. 23)

Formy štýlov pripomínajú to, čo T. S. Kuhn nazýval paradigmy. Nový štýl v umení ešte neznamená podľa Riegla pokrok, ale len iný spôsob vyjadrenia prežívanej skutočnosti. Preto sa nazdával, že nemožno napríklad ranokresťanské umenie označovať za dekadentné, úpadkové, postrádajúce umeleckú zručnosť a talent len preto, že bolo omnoho neskôr nahradené perspektivistickou renesančnou maľbou.

Renesančné umenie je pre Feyerabenda kľúčovým motívom, od ktorého sa odvíja jeho úsilie poukázať na súvislosť medzi vedami a umením. Brunelleschiho experiment s maľbou baptistéria vo Florencii a zrkadlovou optickou ilúziou otvoreného priestoru mu poskytuje určitý záchytný bod: Brunelleschi spája umenie s vedeckým experimentom.

Brunelleschiho „vedecký“ experiment kombinuje umenie a skutočnosť, jeho vlastný výtvor (obraz) a skutočné baptistérium pred ním. Jeho obraz tým dostáva ilúziu priestorovej hĺbky a umenie sa tu dotýka až intímne geometrie. Feyerabend navyše uvádza, že „tento nový pohľad na maliarstvo vzniká preto, aby maliarstvu zaistil väčšiu vážnosť v oblasti vied a umení. Od staroveku do obdobia renesancie bolo maliarstvo, staviteľstvo a architektúra obyčajným remeslom. U Platóna sú architekti, stavitelia a krajčíri spoločne klasifikovaní ako robotníci rúk. Aristofanés zmieňuje hudobníkov, básnikov, zápasníkov vo voľnom štýle, politikov, nie však maliarov či staviteľov. Stredoveké univerzity radia hudbu a poéziu medzi slobodné umenia, maliarstvo však zostáva stále medzi cechmi. Giotto je evidentne prvým maliarom a architektom, ktorého umenie si vyslúžilo rovnakú dôstojnosť ako hudba a poézia.“ (s. 16)

Brunelleschiho experiment a tvorba je odrazom určitého prístupu k vnímaniu sveta, je odrazom historického postoja k tomu, čo sa kedysi nazývalo kosmos, usporiadanie sveta. Umenie tento postoj k svetu vždy nejako zobrazovalo, vyjadrovalo. Z toho vznikala ilúzia, že umenie postupuje vždy od nedokonalých foriem k dokonalejším, lepším a pokrokovejším. Konvenčné aspektívne umenie (napríklad egyptské) nahrádza perspektíva. Je však perspektíva dokonalejším vyjadrením skutočnosti? Alebo je len iným postojom k svetu?

Kým antické chápanie priestoru bolo určené zvnútra (svet je obklopený nebeskou klenbou, ktorá

priestor uzatvára rovnako ako klenba chrámu), renesančné a moderné chápanie priestoru je otvorené do diaľky (Riegl hovorí o „vzdušnom priestore“, o „okolitom priestore“). Perspektíva túto nekonečnú diaľku vyjadruje aspoň iluzionisticky, podobne je aj Pasáž Mateja Kréna ilúziou nekonečna. Kým teda antika chápala usporiadanie sveta v zovretí tzv. supralunárneho (nadmesačného) sveta ptolemaiovskej kozmológie, od renesancie sa toto usporiadanie mení a svet je odteraz uchopovaný ako otvorený. Feyerabendovou tichou otázkou naďalej ostáva, či je v tom pokrok.

„Podľa Riegla tu však nejde o pokrok, ale o obyčajné premeny. Nový perspektivistický štýl vykazuje rovnaký stupeň dokonalosti ako ona maniera Greca, ktorú toľko hanil Vasari…“ (s. 27) Dotkli sme sa tak „skutočnosti“ alebo len istej predstavy skutočnosti? Antickí filozofi rozlišovali medzi výrazmi doxa(domnienka, zdanie) a alétheia (skutočnosť, pravda). Nevyjadrujú rôzne umelecké štýly len určité zdanie skutočnosti a nie skutočnosť samotnú? A Feyerabend si čochvíľa položí otázku: nevyjadrujú rôzne vedecké metódy len určité videnie skutočnosti a nie skutočnosť, aká je? Možno vôbec obsiahnuť celistvú skutočnosť?

Ako kontrapunkt k opisu vzťahu dvoch rozličných štýlov kladie Feyerabend proti sebe portrétnu realistickú maľbu a kubistický obraz. Oba obrazy vypovedajú o určitom postoji k skutočnosti a pritom z tak zásadne rozdielnych hľadísk. Dobre si uvedomuje, že je to ako porovnávať Rembrandta a Braqua, alebo Shakespearov blankvers s Ferlingettiho poéziou. Je Ferlingetti bližšie k pravde než Shakespeare? Taká otázka sa ukazuje byť nezmyselná.

Feyerabend vie, že tu nemáme do činenia len s umeleckými formami, ale aj s formami myslenia a z toho mu vyplýva dôležitý záver pre vzťah umenia a vedy: „skutočnosť je to, čo nám vedci ako skutočnosť predstavujú“. (s. 37) Vnímanie skutočnosti u svätého Tomáša Akvinského sa celkom iste líši od vnímania skutočnosti moderného človeka, ale môžeme jednoznačne tvrdiť, že dnes vidíme skutočnosť dokonalejšie, lepšie? Ak by to nejaký vedec tvrdil, stával by sa podľa Feyerabenda skôr „vedecky orientovaným intelektuálom“, „advokátom“ určitej vedeckej tendencie, ale len sotva vedcom, ktorý chce byť vo svojej práci kreatívny, tvorivý. Obhajovať pred inými určitý vedecký alebo umelecký štýl znamená obhajovať také princípy usporiadania sveta, ktoré môžu a nemusia byť v danom čase populárne.

Tak ako primát perspektívy pred aspektívnym umením, či neskoršie kubizmu pred renesanciou, aj vo vede a filozofii jestvovali tendencie, ktoré vytvárali zdanie pokroku. Jednou takouto tendenciou bolo podľa Feyerabenda zavedenie abstraktných pojmov, zovšeobecnenia oproti konkrétnej rozmanitosti. Kým v ranom antickom myslení sa riadila napríklad reč o bohoch mýtom a naratívnym opisom, už od Xenofana môžeme postrehnúť prvé pokusy o abstrakciu. Čo to znamená? Ak sa predtým hovorilo o množstve olympských božstiev, Xenofanés sa nazdáva, že je nemožné, aby ich bolo mnoho, ba nemôžu byť ani len dvaja, lebo ktorý z nich by bol bohom toho druhého? A tak uzatvára, že boh musí byť len jeden. Dokonca ide ďalej, keď hovorí o tom, že ľudia bohom prisúdili ľudské črty (antropomorfizmus) a keby mali kone bohov, mali by zrejme podoby koňov. Abstrakcia ustupuje od prirodzeného pohľadu, od konkrétne predstavovanej skutočnosti a usiluje sa ju vymedziť inak, okresáva množstvo vlastností do jednej a, ako sa nazdáva, podstatnej. Nazvali sme to schematickosť.

Schematický pohľad je zjednodušením, s ktorým sa pracuje ľahšie a efektívnejšie. Abstrakcia je takto dôležitá pre zostavovanie argumentov, dôkazov. Pre stredovek bude preto jednoduchšie a hodnovernejšie dokazovať existenciu jedného Boha ako takého, než existenciu Diov, Hér, Okeánov, Hádov a podobne. Argument totiž vyplýva z podstaty veci, nie z jej rôznorodosti. Hoci abstrakcia narába s „vyprázdnenou“ skutočnosťou, podobne ako matematika ráta s čistými objektmi, číslami, predsa sa stala synonymomskutočnosti a dlho ostalo v úzadí to, že šlo len o určité chápanie skutočnosti, totiž abstraktné.

Z toho vyplýva problém: ako overiť hodnovernosť nejakej vedeckej metódy či nového umeleckého štýlu? Čo tu bude kritériom na overenie pravdivosti a umeleckosti? Feyerabend tu prvýkrát upozorňuje na popularizačné tendencie: budú to populárne meradlá? Budeme hodnotiť perspektivistickú maľbu z postoja kubizmu? Budeme hodnotiť a posudzovať Newtonov priestor podľa Einsteinovho? Je lepší Galileiho schematický svet geometrickej abstrakcie než životný svet Husserlovej fenomenológie? Všetko sú to podľa Feyerabenda len štýly, iné zaujatie postoja k svetu. Keďže jednu koncepciu nemožno kritizovať či pomeriavať z hľadiska inej, hovoria Kuhn a Feyerabend o tzv. nesúmerateľnosti (inkomenzurabilite) štýlov či paradigiem, o ruptúre medzi nimi. To, že dnes množstvo ľudí stratilo záujem o nadprirodzený svet, respektíve vieru v existenciu Boha, to ešte neznamená, že sme pokročili vpred, že vnímame svet lepšie než naši predkovia. Ich vieru nemôžme pomeriavať našimi postojmi.

Podľa Feyerabenda existuje rozdiel medzi tým, keď vedec alebo umelec príde s novým štýlom či novým pohľadom na svet a tým, keď sa iní umelci a vedci tohto pohľadu chytia a epigónsky ho privádzajú k zdokonaľovaniu techník v jeho vnútri. A tak sa objav perspektívy zdokonaľuje dovtedy, kým už z neho nie sú Picasso a Braque unavení. Nový štýl nevzniká rozpracovaním starého modelu, evolučným zdokonaľovaním, ale revolučným preskokom na novú líniu, k novému uhlu pohľadu. Tento preskok nie je u Feyerabenda určený ľudskou kreativitou, ale vzniká neuvedomene (možno preto, že kreativitu chápe len ako inovatívnosť foriem). Zrazu sa v spoločnosti uplatní niektorý štýl či vedecká metóda a tá sa stáva dominantnou, dokonca ju nazveme dokonalou. Podľa Ernsta Macha, na ktorého sa Feyerabend v knihe často odvoláva, je inštinktívne prijatie nového štýlu len výsledkom určitej adaptácie človeka na prostredie, v ktorom žije.

Feyerabend sa však nazdáva, že takáto adaptácia je vykonávaná aj politicky. Ak majú občania či predstavitelia štátu záujem na tom, aby bola ako vedecká prijímaná teória biologickej evolúcie, potom sa od vedcov vyžaduje, aby ju prijali a rozpracúvali do detailov. A vedec či odborný pracovník sa musí vzdať vlastnej kreativity a prispôsobovať svoj výskum popularizačným tendenciám, na ktoré dostáva dostatočné množstvo financií, kým na iné projekty nedostane ani halier. Rovnako je to napríklad v hudobnom priemysle, ak hudobník chce ísť svojou cestou, vlastným štýlom, len sotva môže očakávať, že bude hrať na vypredanom štadióne. Ak chce zarobiť, musí sa prispôsobiť očakávaniam poslucháčov, musí hrať to, čo chcú poslucháči počuť. Ak letí v nejakej sociálnej skupine hip-hop, nemôže pred ňou hrať Bachove fúgy a očakávať výnosný obchod. Otázne potom je, či má byť umenie podriadené komerčným snahám.

Ako naučiť vedcov, aby sa opäť stali skutočnými vedcami, ktorých motívom k spoznávaniu je údiv (thaumazein), ktorý u vedcov predpokladal napríklad aj Gaston Bachelard, a aby neboli len vykonávateľmi politických požiadaviek? Feyerabend sa pýta, či ich niekto dokáže vytiahnuť z ich laboratórií a knižníc do galérií, na koncerty, do divadiel a kín, na filozofickú prednášku? Ak áno, budeme podľa neho na najlepšej ceste k demokratizácii vied.

Mgr. Anton Vydra
Katedra filozofie
Filozofická fakulta UCM v Trnave
Námestie Jozefa Herdu 2
917 01 Trnava
tonovydra[zavináč]gmail.com