

DIALEKTIKA ESTETICKÉHO A UMELECKÉHO

MARIÁN VÁROSS

V estetike a teórii umenia sa považuje za všeobecne prijatý rozdiel, ktorý existuje medzi mimoumeleckou a umeleckou činnosťou človeka, ako aj medzi mimoumeleckým a umeleckým estetičnom. Problém však začína vtedy, keď sa teória pokúša o odpoveď na otázku, čím sa umenie líši od ostatnej činnosti človeka. Štrukturalistická koncepcia Jana Mužafovského vymedzuje umenie dominantným postavením estetickej funkcie v každom umeleckom diele. Domnievam sa, že táto interpretácia nepostačí.¹ Existujú totiž prípady, keď určitému výtvoru neupierame dominantné postavenie estetickej funkcie, a predsa sa zdráhame považovať ho za umenie, a naopak, sú diela, ktorým neodopierame prívlastok „umelecké“, spĺňajú teda umeleckú funkciu, ale nepriznávame im aktívnu estetickú funkciu. Inými slovami: Je nevyhnutné rozoznávať medzi estetickou a umeleckou funkciou, ako je potrebné robiť rozdiel aj medzi estetickou a umeleckou hodnotou. Zatiaľ čo rozlišovanie medzi estetickou a umeleckou hodnotou je takmer bežné, ba už konvencionalizované, rozdiel medzi estetickou a umeleckou funkciou sa zdá čímsi neobvyklým najmä aj preto, lebo ho nenachádzame v klasických formuláciách štrukturalizmu.

Problém, o ktorý nám ide, člení sa na niekoľko otázok, ktoré majú jednak teoretický, jednak praktický význam. Aký je vzťah medzi estetickým a umeleckým? Postačí estetické na vymedzenie alebo zdôvodnenie umeleckého? Možno estetické a umelecké chápať ako pojmy súradné, alebo sú určitým spôsobom hierarchizované? Postačí konštatovať, že estetické je pojem širší, zahrňujúci aj pojem umeleckého, alebo ide o sféry, ktoré sa prekrývajú len čiastočne — ak vôbec? Sú také koncepcie, ktoré považujú termíny estetické a umelecké za synonymá, prípadne za varianty (dve výskytové formy) nejakého základnejšieho kategoriálneho pojmu (napr. krásna). Má tento názor nejaké oprávnenie? Ako si potom vysvetlíť časté úkazy z umeleckého života, keď sa umenie stavia proti estetickým „výbojom“ a estetické „výboje“ proti umeniu? Možno takéto javy pokladať iba za „boj protikladov“ v rámci jedného celku? Nejde tu o boj dvoch, i keď navzájom úzko komunikujúcich sfér? Tieto otázky by sa dali ďalej rozmnožovať, ale doterajšie azda postačujú na ohraničenie témy, ktorá nás momentálne zaujíma.

Keďže naša téma má aj axiologický aspekt, je potrebné aspoň stručne pripomenúť „príčinné“ väzby, ktoré existujú medzi axiologickými javmi a pojmami, ako sú potreba, funkcia, norma, hodnota.² Potrebám na strane subjektu zodpovedajú príslušné normy, v ktorých subjekt „formuluje“ požiadavky na splnenie týchto potrieb. Z hľadiska svojich potrieb a im zodpovedajúcich noriem posudzuje subjekt okolitú realitu a nachodí v nej javy a objekty, ktoré v takej alebo inej

¹ Porov. M. Városov, *Umenie a jeho funkcie*, Estetika 1968, č. 3.

² Bližšie o tom píšem v štúdií *Problémy a postavenie axiológie*, Filozofia 2, 1968.

miere spĺňajú (nespĺňajú) dané potreby, to znamená vykonávajú (nevykonávajú) voči potrebám subjektu požadované funkcie. Miera spĺňania týchto funkcií je mierou hodnoty objektu alebo javu. Možno vysloviť zákonitosť, že existuje toľko druhov noriem, koľko je druhov potrieb, zároveň je však aj toľko druhov funkcií a hodnôt.

Skutočnosť, že v teórii a praxi denne narážame na rozdiel, prípadne aspoň na potrebu robiť rozdiel medzi estetickou a umeleckou hodnotou, musí mať svoje hlbšie determinanty. Práve na ne by som sa chcel teraz sústrediť.

Celá ľudská predmetná prax, ale i ľudské správanie sa vyznačujú okrem iného tým, že im človek vtlačá svoju *mieru*, ktorú možno a treba rozumieť jednak individuálne, jednak sociálne a druhovo ľudsky. Spôsob, akým sa prejavuje jednotliviec, je rozpoznateľný nielen vtedy, keď sa individuálna osobnosť uplatňuje určitými črtami prirodzene (spontánne aj uvedomele), ale aj neprirodzene, keď niečo predstiera alebo hrá (bez ohľadu na to, či v živote, alebo na javisku). Osobitný prejav ľudskej miery existuje v správaní alebo v predmetnej praxi spoločenských skupín a kolektívov, a to začínajúc od zámernej praxe, napr. kolektívneho pracovného výkonu, až po afektívne masové prejavy, ktorým takisto nemožno uprieť isté charakteristické črty, špecificky odlišné pre rozličné sociálne skupiny, národné a rasové zoskupenia, náhodné masové aglomerácie atď. Vo veľmi zovšeobecnenom význame možno hovoriť o ľudskej miere aj v meradle druhovo ľudskom. Ľudská miera a potreba uplatňovať ľudskú mieru (prirodzene, primerane individualizovanú) patrí k tomu, čo sa obvykle označuje termínom antropologické konštanty. Človek sa síce vždy nemusí správať ako človek, ale práve táto možnosť dokazuje, že existujú isté formy a druhy správania, ktoré — i pri značnej odlišnosti jednotlivých konkretizácií — podliehajú istým „normám“, t. j. ich rozptyl je vymedzený určitými druhovo ľudskými limitmi, považovanými za normálne. Ich inštinktívne i racionálne poznanie je také zakorenené a spoľahlivé, že spravidla je človek schopný rozpoznať, či ten alebo iný prejav alebo čin spadá do rámca normy, vypadáva naschvál z rámca normy, alebo sa už radí medzi prejavy nenormálne, asociálne, prípadne chorobné.

Ak máme na mysli zákon miery iba vo vzťahu k ľudskému správaniu, je to podobný druhový znak, aký nachodíme aj v *živočišnej* ríši, kde sa každý druh správa podľa seba vlastných (i keď individualizovateľných) foriem. U človeka však nemáme na mysli iba tieto všeobecné rámce antropologického správania (behaviour), aj keď sú pre náš problém veľmi závažné, lebo tvoria jeden z charakteristických znakov ľudskej praxe, ale máme na mysli zákon ľudskej miery, ktorý sa uplatňuje — zakaždým v špecifickej podobe — v celej aktivite človeka. Uplatňuje sa na jednej strane tým, že ľudská aktivita má znaky tejto miery ako dôsledok akéhosi druhového antropologického determinizmu, na druhej strane najmä tým, že človek pociťuje potrebu túto mieru vtlačať svojmu správaniu a produktom svojej praxe.

Medzi mierou, ktorá vyplýva z druhového determinizmu, a mierou, ktorá tvorí súčasť ľudského (individuálneho alebo kolektívneho) zámeru, môžu existovať a v praxi aj sústavne existujú osobitné rozdiely, napätia a protirečenia. Tieto roz-

diely stretávame napr. medzi spontánnym správaním dieťaťa a medzi zákonom správania, ktoré si osvojilo v škole alebo v rodine. Takéto rozdiely existujú univerzálne medzi ľudským živlom a ľudským, presnejšie poľudšteným, kultivovaným, civilizovaným a pod. správaním človeka počnúc od prostého telesného pohybu cez obliekanie sa a sociálny styk (rodinný a spoločenský vôbec) až po teoreticko-praktické (právne, výchovné a iné) riešenia odvekého napätia medzi antropologickou prirodzenosťou a rozmanitými spoločensko-historicky determinovanými projektmi ľudskej praxe a ľudských vzťahov, ktoré poznávame ako dejiny humanizmov.

Napätia analogickej povahy nachádzame už v prostom ľudskom správaní a elementárnej praxi aj z hľadiska *estetického*. Súvisia s tým, že každý ľudský prejav, ktorý nesie spomínanú mieru, obsahuje práve kvôli tejto miere aj estetický prvok či moment. Estetický moment pritom nie je niečo prídavné, dodatočné, čo človek môže, ale nemusí priberať, čím môže, ale nemusí obohacovať ľudskú mieru. Keďže sme videli, že ľudská miera je nielen niečo uvedomelé a intencionálne, ale práve tak aj ono nevedomelé, inštinktívne a spontánne, estetický moment v nej je primárneho pôvodu, patrí k nej neoddeliteľne ako súčasť druhovo ľudskej prirodzenosti.

Vtláčanie ľudskej miery správaniu a predmetnej praxi ako univerzálna antropologická vlastnosť obsahuje teda aj to, čo sa inými slovami označuje ako potreba človeka prejavovať sa a spredmetňovať sa „podľa zákonov krásy“. Tento výraz musíme dať v našom kontexte do úvodzoviek jednak preto, lebo ide o zákon veľmi osobitného charakteru, jednak preto, lebo slovo krásy tu obvykle zväzda k zúženému či už transcendentne normatívnemu, alebo spoločensky normatívnemu chápaniu krásy ako kladnej estetickej hodnoty (normy, ideálu). V skutočnosti sa tu zákonmi krásy rozumie univerzálny „zákon“ ľudskej miery ako výraz prostého faktu, že človek sa nemôže neprejavovať ako človek a že produkty jeho praxe, nech sú už akékoľvek, nemôžu nemať jeho mieru ako materský znak jeho autorstva. Ľudská miera teda sprevádza a poznačuje ľudské správanie a ľudskú prax bez ohľadu na to, či sú mimovoľné, alebo uvedomelé a zámerné, a to — ako sme konštatovali — aj vtedy, keď sa nimi chce táto miera schválne prekračovať alebo popierať. V takejto zámernej negácii treba takisto vidieť jej zákonitú utvrdzovanie.

Ak sme konštatovali možnosť rozdielov i protirečení medzi nevedomelou, spontánne sa prejavujúcou ľudskou mierou, a intencionálnym uplatňovaním istej predstavy (normy, ideálu) ľudskej miery, je prirodzené, že takáto možnosť rozdielov a protirečení existuje aj vo sfére estetického momentu, ktorý je nedeliteľnou zložkou ľudskej miery. Biopsychická štruktúra ľudskej osobnosti sa vyznačuje určitými vlastnosťami a určitými podmienkami prirodzeného správania. To, čo je v súlade s týmito vlastnosťami a podmienkami, pociťuje človek ako prirodzené a vcelku príjemné (i keď to len zriedka prekračuje prah vedomia). Skrátka: človek sa cíti dobre, prirodzene, zdravo, keď tieto vlastnosti a podmienky pôsobia v rámci určitého prípustného rozptylu. Prekročenie týchto hraníc jedným alebo druhým smerom môže vyvolávať pocity nepríjemnosti, chorobnosti, úzkosti, stra-

chu, ale aj neobvyklej eufórie. Do tohto správania, ktoré má vo veľkej miere neuvedomovanú až automatizovanú povahu, môže vstupovať vedomý a vôľový moment, keď sa človek rozhodne modifikovať obvyklý rytmus svojho biopsychického správania istým spôsobom alebo istým smerom. Napríklad sa rozhodne, že bude kontrolovať svoje pohyby, chôdzu, spôsob hovoru, smiechu a pod. podľa určitej predstavy, ktorú si osvojil alebo vytvoril. Je evidentné, že proces takejto premeny správania má axiologickú osnovu a že obsahuje aj výrazne estetický moment. Zmena určitého spontánneho spôsobu správania na iný spôsob je aj zmenou estetického rázu. A nemusí tu ísť len o zmeny smerom k zjemňovaniu a zušľachtovaniu, ale aj o zmeny (obvyklé medzi mládežou) smerom k drsnosti, nápadnosti, anti-„poriadnosti“. Zatiaľ čo v spontánnom správaní môžeme hovoriť o univerzálnom výskyte estetického *momentu*, ktorý práve preto patrí k antropologickým konštantám, vo vôľovom a zámernom upravovaní správania ide už o uplatňovanie estetickej *funkcie*. Táto funkcia sa vyskytuje všade tam, kde jednotlivec v rámci svojich možností a podľa svojich axiologických hľadísk modifikuje, upravuje, akcentuje atď. určité stránky a zložky svojho správania. Uvidíme neskôr, že človek je schopný obdarúvať svoje správanie nielen *estetickou*, ale aj *umeleckou* funkciou, a to vtedy, keď ľudské telo v spojení s príslušným pohybom, slovným prejavom, kostýmom atď. preberá úlohu umeleckého výrazového prostriedku.

Ak sme dosiaľ hovorili prevažne o oblasti správania, teraz je potrebné analyzovať situáciu v oblasti predmetnej ľudskej praxe, najmä *v práci*. I tu platí zákon univerzálnosti ľudskej miery a v ňom obsiahnutého estetického momentu. Všetko, čo človek robí a vyrába, čím sa objektivizuje, nesie ľudskú mieru a v nej imanentne obsiahnutý estetický moment. Keďže však absolútna väčšina hmotných a duchovných produktov človeka vznikla a vzniká uvedomelou činnosťou, nachádzame v nich nielen estetický moment v zmysle mimovoľného prízvuku, vysvetliteľného už spomenutým druhovo ľudským determinizmom, ale práve aj estetickú funkciu. Veci, ktoré človek robí a vyrába, chcú vždy v relatívne možnej miere uspokojovať aj estetické potreby a nároky svojho pôvodcu, vznikajú teda podľa zákonov krásy v striktno individualizovanej a spoločensko-historicky obmedzenej (a vymedzenej) podobe. I najprimitívnejší človek nestavia svoj príbytok inštinktívne — neuvedomelým spôsobom ako termit (v dôsledku čoho stavby termitov sú len výplodom neprekročiteľného druhového determinizmu), ale za účasti všetkých svojich vedomeduchovných vlastností a schopností. Dochádza tu teda k dialektickému vzťahu medzi zákonom druhovo ľudskej miery a slobodnou (pochopiteľne, len relatívne slobodnou) realizáciou predstavy projektu, prispôbeného daným materiálnym i duchovným a vôbec existenciálnym podmienkam príslušného človeka či ľudského spoločenstva.

Starší dejepis umenia, príliš jednostranne ovplyvnený grécko-rímskou tradíciou a až donedávna obmedzovaný klasickými (antickorenesančnými) estetickými ideálmi, nevedel odhaliť a pochopiť, že aj hmotná a duchovná kultúra primitívnych sociálnych štruktúr obsahuje výrazný a programový *estetický charakter*. Dvadsaťte storočie ide v reakcii proti „klasicizujúcim“ koncepciám niekedy až

pridaleko, keď v snahe rehabilitovať „barbarské“ kultúry hovorí o ich výtvoroch mechanicky ako o *umení*, pričom často zabúda dodať, že prívlastok „umenie“ je tu vlastne len forma hodnotiaceho prisvojenia si tamých kultúr našou súčasťou kultúrou. Objektívno-kritický pohľad na produkty primitívnych spoločností nám ukazuje toto: Umenie v našom slova zmysle, teda ako vytváranie umelých štruktúr so zámerne dominantným postavením estetickej funkcie a s ambíciou spĺňať aj umeleckú funkciu, vtedy ešte neexistovalo. Na druhej strane však existovalo už veľmi uvedomelé a slohovo konvergentné uplatňovanie estetickej funkcie, zásluhou čoho sa hmotná a duchovná kultúra jednotlivých primitívnych spoločností vyznačuje relatívnou estetickou homogénnosťou, ktorú chápeme ako dobovo-spoločenský sloh danej society. Toto konštatovanie sa vzťahuje aj na obsah pojmu „ľudové umenie“ v tom zmysle, že týmto termínom sa spravidla označujú nielen artefakty, ktoré vznikli ako umenie, ale aj mnohé iné objekty, v ktorých iba naše kultúrne vedomie pripisuje významnejšie postavenie estetickej funkcii v porovnaní s ostatnými funkciami, než tomu bolo v čase ich vzniku a v kontexte ich pôvodných spoločenských funkcií.

Univerzálna prítomnosť estetickej funkcie vo všetkom, čo človek vytváral svojou spoločenskou činnosťou a v čom sa vedome spredmetňoval, neznamená smerovanie k nejakej estetickej ustálenosti. Ide tu o zložitejší jav, ktorý sa vyznačuje vpravde *dialektickým vzťahom* medzi viacerými faktormi. Na jednej strane je to antropologicky konštantná potreba človeka uplatňovať svoju druhovú mieru vo forme estetického momentu. Na druhej strane je tu potreba ľudského jednotlivca (ale aj istých ľudských zoskupení) presadzovať sa dôrazne individualizovaným estetickým prejavom. Vzniká tak permanentné napätie medzi všeobecnými druhovo ľudskými znakmi a z nich sa vylupujúcou individualizačnou tendenciou. Druhovo ľudské všeobecniny v skutočnosti prichádzajú k slovu len prostredníctvom *spoločenských zákonitostí*, definujúcich život toho-ktorého sociálneho útvaru. Na ich pozadí, v súhlase s nimi a zároveň v odpore k nim sa kryštalizujú individualizačné estetické tendencie jednotlivých osôb.

Tento proces pozorujeme prakticky na všetkých rovinách a vo všetkých oblastiach spoločenského života. Opäť by sme tu mohli pripomenúť ľudské odievanie sa, ale aj iné úseky, ako je spôsob bývania, stravovania, voľba rozličných úžitkových a luxusných predmetov, výkon povolania atď. Každá táto činnosť má v danej dobe a spoločenskej skupine isté relatívne ustálené štandardy (móda, konvencionálne normy a pod.), ktoré vytvárajú voči jednotlivcovi istú formu vzoru, nátlaku, platnej normy. Pravdaže, v určitej spoločnosti môže popri sebe existovať viacej takýchto vyhranených štruktúr. Napr. európske spoločnosti dneška majú spravidla niekoľko vedľa seba a proti sebe stojacich vkusovo-normatívnych sústav, ktoré sú podmienené generačne, triedne, vzdelanostne aj inak. Každá z týchto sústav bráni svoje postavenie a má snahu ho rozširovať až absolutizovať, pričom si neuvedomuje, ako podlieha času, ale najmä vplyvu iných sústav, i keď sa tieto vplyvy nepresadzujú rovnomerne. Rýchlejšie sa mení úzus a vkus v oblasti stravovania a obliekania než v oblasti zariaďovania bytov alebo vo vzťahoch ku kultúre a umeniu. Čím sú tieto zmeny viazanejšie na vzdelávanie

sa ľudí a na ich kultúrne „prebúdzanie sa“, tým sa uskutočňujú pomalšie. Spomaľujúcim faktorom sú, pochopiteľne, aj finančné náklady: ľudia by aj boli ochotní kúpiť si nový nábytok, nové auto alebo moderný byt, ale bránia im v tom ekonomické obmedzenia. Naproti tomu ani mnohí bohatí ľudia neinvestujú do kultúry (do kníh, výtvarných diel, do návštevy kultúrnych podujatí), hoci sú to sumy často nevelké, ak sa v nich neprebudila kultúrno-estetická potreba (často sprvu len v podobe módnosti alebo snobizmu).

Či už ide o spoločnosť vo vkusovej sfére relatívne homogénnu, alebo diferencovanú, rozvrstvenú a rozčlenenú, každý jej člen stojí voči nej v dialekticky protirečivom vzťahu: na jednej strane ho isté faktory nútia integrovať sa do konvencionalizovaných štandardov spoločnosti, na druhej ho iné determinanty nútia z nej sa vylupovať, odlišovať sa, prehlbovať svoju individuálnosť a individualitu. Prejavuje sa to predovšetkým v *chápaní* a v *uplatňovaní* estetickej funkcie v celej sústave individuálneho správania a pracovných úkonov. V každom jednotlivom prípade tu bude hrať rolu vzťah medzi daným spoločenskomateriálnym prostredím a psychofyzickými vlastnosťami jednotlivca, teda vzťahy medzi „typológiou“ danej spoločnosti a typovými znakmi individua čo do jeho pohlavia, veku, povahy, vzdelania, kultivovanosti atď. Tieto rozdielnosti v chápaní a uplatňovaní estetickej funkcie by bolo možné ilustrovať množstvom príkladov z bežného života: je tu napr. generačná polemika medzi mládežou a „starými“ vo veciach správania sa, strojenia sa, kultúrnych a pseudokultúrnych potrieb až po protirečivé tendencie v oblasti umeleckého konzumu. Viac než v minulosti dnes existuje rozpor pokolení v náhľadoch na to, čo je moderné a staromódne, pekné a odpudivé, revolučné a anarchické vo väčšine životných otázok, a teda aj v estetickej oblasti. Sotva by sme v minulosti našli lapidárnejšie ukážky toho, že sféra estetická nie je nič súrodé, vnútorne logicky utriedené a hierarchizované podľa jedinej platnej hodnotovej stupnice, ale že, naopak, ide o sféru krajne protirečivú, v ktorej a na ktorú sa uplatňujú simultánne, vo vzájomnej polemike, mnohé hodnotové stupnice, v ktorej každý jednotlivý objekt alebo jav môže dostať prakticky akýkoľvek hodnotový prívlastok — od estetického superlatívu po absolútny estetický odsudok.

Sféra estetická je teda v skutočnosti kolbište zápasu medzi estetickým a antiestetickým, pričom termín antiestetické neslobodno chápať naivne, ako čosi protiestetické, prípadne až „antihumanistické“, ale len ako výraz dialektického protirečenia proti určitým ustáleným estetickým konvenciám a normám, ktoré majú svojou tendenciou k zotrvačnosti napokon protivývinový charakter. V antiestetické je teda nielen prvok rozbíjačského a brutálneho, ale aj prvok pokrokového a novátorského. Podobne v platnom estetické je nielen prvok čohosi disciplinovaného, organizujúceho, ale aj prvok konzervatívneho, hamujúceho, netvorivého. Vo vnútornom protirečení vo sfére estetická, ktoré sa prejavuje zápasom medzi platným estetickým a narúšajúcim ho antiestetickým, sa vlastne uskutočňuje časť odvekého dialektického protikladu medzi *inováciou* a *tradiáciou*. Tento protiklad patrí takisto k základným antropologickým a spoločenským zákonitostiam, bez ktorého nemožno pochopiť a interpretovať vzťah medzi stálymi a premenlivými „veľičinami“ v estetickej praxi ľudí.

Iná rovina tohto vzťahu sa uskutočňuje v oblasti *umeleckej tvorby a konzumu*. Všetko, čo sme doteraz povedali, sa realitou umenia a umeleckej praxe nielen kompletizuje, ale aj komplikuje. Dialektické napätia, ktoré sme konštatovali medzi konvencionalizovanými estetickými štandardmi konkrétnych sociálnych štruktúr a estetickými postojmi či náhľadmi ich individuálnych členov, sa podstatne zmožujú a „zamotávajú“ novými protirečeniami, ktoré existujú jednak medzi sférou mimoumeleckého a umeleckého estetického, jednak v rámci samého umeleckého estetického.

Videli sme, že človek je schopný rozpoznávať a uplatňovať estetickú funkciu v najrozmanitejších oblastiach svojej životnej a predmetnej praxe. Vo chvíli, keď si uvedomil túto svoju schopnosť a vznikla u neho potreba vytvárať také objekty, v ktorých bude mať estetická funkcia vedúce, integrujúce postavenie voči ostatným funkciám, vzniklo umenie ako špecifická forma a odbor predmetnej ľudskej praxe. Myslím, že túto skutočnosť dokázali s neprekonanou precíznosťou najmä základné diela Jana Mukařovského.³

Mukařovskému stačil pojem *estetického* funkcie spolu s pojmi estetickej normy a funkcie na všetky základné operácie pri analýze štruktúry umeleckého diela a dialektiky umenia vôbec. Domnievam sa však, že tento pojmový aparát treba doplniť o pojmy umeleckej funkcie, normy a hodnoty, aby sme sa adekvátnejšie priblížili k štruktúre umeleckého diela a jeho spoločenskému obeh. Pokúsim sa to ukázať na vybraných príkladoch a vyvodiť z toho príslušné závery. Budú to jednak príklady z tvorby, jednak z konzumu umenia. Pritom si však treba uvedomiť, že medzi tvorbou a konzumom niet ostrej hranice, lebo tvorba v sebe obsahuje aj činnosti „konzumné“ a konzum má evidentné prvky tvorivé.

1. V polovici 30. rokov nášho storočia sa doriešil problém postavenia *Národnej galérie USA vo Washingtone*. Roku 1937 položili jej základný kameň a roku 1941 budovu otvorili. Tieto zdanlivo podružné detaily sa ukážu v inom svetle, keď si uvedomíme, že monumentálna stavba galérie je komponovaná v klasicistickom slohu zo začiatku 19. storočia. V podstate išlo o to, aby táto najmladšia z veľkých svetových galérií získala aspoň svojím architektonickým riešením chýbajúcu „historickosť“. Autorom projektu bol John Russel Pope, „slávny svojím umením, ktorým staval monumentálne budovy v klasickom štýle“.⁴ Zasvätenému je na prvý pohľad zrejmä vnútorná protirečivosť celého prípadu. Na jednej strane je známe, že už medzi dvoma svetovými vojnami prenikali do USA princípy moderného umenia, ako sa vykryštalizovali v európskom duchovno-tvorivom ovzduší. Na druhej strane v USA existovali v tom čase ešte silné tradicionalistické tendencie, podporované dovtedy aj oficiálnymi politickými a kultúrnymi kruhmi. Preto sa ani nepomýšľalo zadať túto úlohu napr. Frankovi Lloydovi Wrightovi alebo niektorému inému z významných amerických architektov, ale dostal ju autor, ktorého márne hľadáme v príručných lexikónoch modernej architektúry.

³ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966. Táto publikácia obsahuje výber najdôležitejších prác Mukařovského, v ktorých sa táto myšlienka všestranne osvetľuje aj aplikuje.

⁴ J. Walker, *National Gallery of Washington*, Paris 1964, 19.

Čo z tohto prípadu vyplýva? Stojí tu proti sebe z jednej strany vtedy oficiálny názor na spoločenské funkcie umenia a na kritériá, podľa ktorých sa istým výtvorom priznával status umeleckých diel, z druhej strany ideovo-estetické normy, vyplývajúce z vývinového štádia, ktoré sa vo svetovom (a americkom) umení tých čias dosiahlo. Situácia nie je jednoduchá: je možné, že za tradicionalistické chápanie budovy washingtonskej galérie hlasovali aj prívrženci výtvarnej moderny, ktorí si mysleli, že možno diferencovať medzi právom na revolučné estetické výboje v oblasti voľného umenia, ale že v takom špecificky užitom umení, akým je architektúra, treba rešpektovať predovšetkým mimoestetické, v danom prípade historizujúcoreprezentačné funkcie stavby. V skutočnosti však išlo oveľa viac o vplyv konvencionalizovaných zásad v oblasti umeleckého konzumu na riešenie tvorivého problému. Rešpektovali sa pravidlá umenia, ktoré boli platné v príslušných amerických kruhoch 30. rokov, a najmä ako sa považovali za záväzné pre budovu Národnej galérie, ale negovali sa princípy moderného umenia i trendy súčasného kultivovaného estetického vnímania.

2. Ako iný príklad vezmeme Picassov obraz *Avignonské slečny* z roku 1907, ktorý je v istom zmysle protikladný. Je známe, že tento obraz bol jednou z najväčších revolúcií v dejinách výtvarného umenia, lebo kategoricky rozrušil dovtedajšiu tradíciu zmyslovsodobujúceho vzťahu maliarstva ku skutočnosti, nenaŕušovanú ani vtedy, keď bolo výtvarnému dielu určené spĺňať i značne nepozemské, náboženské funkcie zobrazovaním pomyselných osobností. Picassov drastický zásah do poetiky senzuálno-portrétneho (hoci často idealizovaného) obrazu skutočnosti mal dvojaký osten: po prvé, dal do kompozičného súvisu niekoľko postáv vo veľmi nepravdepodobnom priestorovom vzťahu a s prv nepoznaným analyticko-deformujúcim zámerom a po druhé, volil pritom programovú „antiestetickú“ a „antiumeleckú“ tendenciu, ktorá musela šokovať nielen všetkých tradicionalistov a akademistov, ale aj prevažnú časť prívržencov moderny, odchovaných na vývinových peripetiách od Maneta a Moneta cez Cézanna a van Gogha po Gauguina a Toulouse-Lautreca. Nič z dovtedajších dejín umenia sa nedalo porovnať *Avignonským slečnám* — ani Monetova „škvrnovitosť“, ani Cézannova „hranatosť“, ani van Goghova „brutálnosť“, ani Lautrecova „frivolita“. To všetko sa v porovnaní s nimi mohlo javiť ešte vždy ako rozvíjanie klasickej tradície. Pravdaže, dnes, s odstupom šiestich desaťročí, aj *Avignonské slečny* visia v newyorskom Múzeu moderného umenia ako klasicky svetivý šperk, vlastne už ničím nepripomínajúci estetický stres, aký spôsobili na začiatku storočia. Ulahčil to nielen ďalší vývin v umení, ktorý najmä v súčasnosti prináša oveľa šokujúcejšie fenomény, ale predovšetkým presúvanie ťažiska a hraníc estetického a umeleckého smerom, ktorý umožnil, že Picassov obraz a celé jeho dielo zaujali fakticky namiesto kedysi krajnostnej polohy pozíciu takmer stredovú, klasickú, platiac ako všeobecne prijatá umelecká hodnota.

3. Keď vezmeme ďalší príklad, povedzme z produktov súčasného *pop-artu*, zdajú sa problémy okolo *Avignonských slečien* nevinnou búrkou v pohári vody. Zásady súčasnej asambláže, použité s dôsledne deštruktívnou, antiestetickou a antiumeleckou programovosťou, dovoľujú vytvárať objektové zoskupenia nebývalej

agresivity. Pred nimi neraz počul divákovu úvahu asi v tom zmysle, že bol ochotný prijímať a tolerovať všetko, čo prinieslo moderné umenie od impresionizmu cez kubizmus a surrealizmus po abstrakcionizmus, pretože tu ešte vždy išlo o obraz, sochu alebo grafiku, no už nie je ochotný a schopný akceptovať šokujúce schválnosti, zložené z odpadkov našej civilizácie a zámerne urážajúce estetické a morálne ctenie človeka. V umení dneška dochádza istotne ku skutočne prevratným zmenám, ale je otázka, či sú naozaj prevratnejšie, než bol, povedzme, prechod od klasicizmu k romantizmu, od realizmu k impresionizmu, od impresionizmu ku kubizmu a pod. Človek, a nielen radový laik, je náchylný „dávkovať“ a tolerovať pokrok v umení podľa miery, v akej je sám schopný prispôbovať a rozširovať hranice svojej estetickej vnímavosti. Sú ľudia, ktorí sa dosiaľ nedostali za hranice akademického realizmu 19. storočia, sú iní, ktorých estetická vnímavosť a tolerancia zahŕňa už aj impresionizmus a fauvizmus, u ďalších je vyvinutý už aj vzťah ku kubizmu, prípadne surrealizmu, ale je im cudzie všetko, čo „nasledovalo“, atď.

Ľudia sa neradi zmierujú s pocitom, že nové javy v umení ich do určitej miery znásilňujú, vnášajú do ich postojov a náhľadov nepokoj až zmätok, rozrušujú alebo rúcajú ich horko-ťažko nadobudnuté istoty a „prístupové cesty“ k umeniu. Lenže zákon vývinovej dialektiky v umení je nemilosrdný. Nielen publikum rozhoduje, aké umenie má vzniknúť, ale aj umenie si vytvára svoje vlastné publikum. Tá časť nového umenia, ktorá sa ukáže súhlasná s objektívnymi vývinovými trendami, po istom čase sa stáva konvencionálne uznanou a aspoň v odborných kruhoch — prijímanou hodnotou. K takýmto hodnotám patria už aj najlepšie produkty svetového pop-artu a ďalších vyskytujúcich sa programov, i keď je k nim postoj širokého publika (bez ohľadu na krajiny a politické systémy) ešte vždy odmietavý alebo, v najlepšom prípade, zdržanlivý. Nové umelecké programy smerujú totiž nielen k rozbíjaniu prv ustálených esteticko-vkusových a umelecky profesionálnych noriem, ale aj k narúšaniu existujúcich umeleckých odvetví a hraníc medzi nimi. Pritom je situácia dnes neobyčajne zložitá, lebo takmer každá generácia a generačná vrstva (či už je v otázkach umenia neškolená, alebo je primerane informovaná) vstupovala do života s istým esteticko-vkusovým profilom a s istými náhľadmi na veci umenia. Tento problém existuje v nezmenšenej ostrosti aj medzi umeleckými odborníkmi, ale najmä medzi samými výkonnými umelcami, ktorí v snahe priamo alebo nepriamo brániť svoju vlastnú ideovo-estetickú orientáciu prejavujú často krajne intolerantné postoje k iným typom estetického ctenia a umeleckého prejavu.

4. Kvôli relatívnej úplnosti problematiky uvediem ešte aspoň jeden globálny príklad, a to z oblasti *estetických postojov k prírode*. Vo všeobecnosti sa dá povedať, že estetické vnímanie prírody má u človeka jednak antropologické, jednak spoločenské a napokon aj individuálne osobnostné determinanty. Človek esteticky vnímal a hodnotil prírodné výjavy podľa svojho povahového založenia (i momentálnych nálad a pod.), podľa mentality svojho spoločenského prostredia (napr. náboženské interpretácie istých prírodných fenoménov najmä v primitívnych spoločenstvách), ale aj podľa istých univerzálnych druhovoľudských záko-

nitostí (pocity strachu, uchvátenia, upokojenia pri dotyku s určitými prírodnými situáciami). Príklad, o ktorý mi momentálne ide, chce ukázať, ako vedia určité esteticko-vkusové a umelecké konvencie podstatne ovplyvňovať, ale aj deformovať vzťahy človeka k prírode v dôsledku nevedomeľého zamieňania či stotožňovania prírodného a umeleckého estetična.

Západ slnka, zákutie pri rybníku, lesná čistina v mesačnom svite a podobné prírodné scenérie patrili k esteticky najúčinnjším na ľudskú psychiku. V dávnom veku sa k nim pojili aj určité obrady prírodných náboženstiev. V romantických tendenciách v období renesancie, neskôr baroka, ale najmä v samom romantizme a v jeho vyznievaní aj cez ďalšie smery 19. storočia (realizmus, impresionizmus, secesia) sa tieto motívy stali z najvyhľadávanejších v novodobom krajinárstve. Napokon však došlo k zákonitému presýteniu výtvarného umenia touto tematikou, k estetickovýrazovej stagnácii pri jej spracúvaní a k vzniku prudkej vlny estetickovkusového odporu u priekopníkov modernejších výtvarných tendencií. Odpor proti krajinárskemu sentimentalizmu, tradovanému v oneskorených odvaroch realisticko-impresionistického, secesného a rozličného eklektického maliarskeho tvaroslovia, išiel však v niektorých kultúrnych a umeleckých kruhoch tak ďaleko, že západ slnka, zákutie pri rybníku alebo lesná čistina v mesačnom svite nie na obrazoch, ale v samej prírode sa neraz vyhlasujú za „gýče“ a „sladáky“. Človek sa tu stal nepriamo obeťou svojej vlastnej civilizačno-kultúrnej aktivity, keď cez ňu a kvôli nej stráca onen mnohovrstvový vzťah k prírode, aký môže mať práve iba človek nášho storočia, ktorý dostal možnosť absorbovať vo svojej esteticko-kultúrnej aktivite a vnímavosti nielen skúsenosti celých ľudských dejín, ale má šancu prehĺbiť svoje estetické vzťahy k prírode a kozmu aj o polohy, vyplývajúce zo špecifických poznávacích prínosov našich čias.

Zatiaľ čo protirečenia medzi estetickými a umeleckými sústavami v oblasti tvorby a konzumu umenia, ako som ich ilustroval predošlými príkladmi, sú čímisi zákonitým, transpozícia estetických postojov k umeniu do postojov k prírode býva v mnohých prípadoch dôsledkom neujasnenosti pojmov. Rozhodne je to tak vtedy, keď sú mi isté prírodné úkazy protivné len preto, lebo sa mi sprotivili druhotriedne obrazy, ktoré ich mali za námet.

Na druhej strane však môže existovať a existuje aj pozitívne ovplyvňovanie vnímania prírody kultivovaným vzťahom k umeniu. Mnohí ľudia sa naučili odhaľovať a vidieť estetické kvality prírody cez svoj prehĺbený vzťah k starému a modernému umeniu, napr. cez vzťah k najlepším impresionistom, k Cézannovi, ku kubistom a surrealistom. Stredoslovenská krajina v Liptove, na Orave, na Horehroní aj inde sa pre mnohých našich ľudí stala esteticky bohatšou cez poznanie diela zakladateľov našej výtvarnej moderny alebo aj cez zažitie ideovo-estetických kvalít nášho ľudového umenia. Sme tu svedkami dialektického vzťahu medzi estetickým a umeleckým v tom zmysle, že umenie spätne vplyva na diferencovanie a zjemňovanie esteticko-kultúrnej vnímavosti človeka v oblasti najprimárnejšej — v estetických postojoch k prírode.

Doterajšie analýzy a vybrané príklady nám dovoľujú prejsť k súhrnnejšiemu prehľadu základných pojmov a k dôsledkom pre našu tému.

Videli sme, že estetický moment sa univerzálne vyskytuje v subjektívnom živote človeka a v ľudskej predmetnej praxi. Tam, kde ho človek uplatňuje vedome, hovoríme o estetickej funkcii. No bez ohľadu na to, či ide o uvedomelé, alebo spontánne estetické pocity alebo procesy, je namieste hovoriť aj o estetických normách a hodnotách, pretože človek aj vtedy, keď si to neuvedomuje, uplatňuje individualizovanú podobu ľudskej (a tým aj estetickej) miery, ktorá je určitým druhom normy a ktorá rozhoduje aj o estetickej kvalite (hodnote) príslušnej činnosti. I keď, opakujem, človek mnohé svoje prejavy koná neuvedomele, mimovoľne, neznamená to, že sa pri nich nevyskytuje axiologický moment, kontrolujúci obvyklosť, normálnosť a pod. vlastnosti týchto prejavov. Len čo nastáva podstatnejší výkyv niektorým smerom, ohlasujú sa pocity nepríjemného alebo nadmerne príjemného ako dôkaz existencie príslušných aj estetických kvalít a hodnôt.

Uplatňovanie estetickej funkcie v celej členitej predmetnej praxi človeka má za následok, že nachodíme estetické hodnoty vo všetkom, čo nás obklopuje, a vkladáme ich do všetkého, z čoho utvárame svoje užšie i široké životné prostredie. Ukázali sme však, a z denného života to každý z nás pozná, že sféra estetická je nesmierne zložitou štruktúrou napätí a protirečení. Na prvý pohľad sa dokonca zdá, že ide o neutriediteľný konglomerát čisto subjektívnych, krajne individualizovaných (ale pritom v rámci jednotlivcov vôbec nie stálych) estetických postojov, ktoré zapríčiňujú z jednej strany úžasnú dynamiku, z druhej strany chaotičnosť pohybu na osi *estetická potreba — estetická funkcia — estetická norma — estetická hodnota*. Zložitnosť konkrétnych situácií v praxi spôsobuje, že norma, ktorú uplatňuje napr. jednotlivec A pri svojom hodnotení, nemusí zodpovedať jeho osobnému založeniu, poznaniu a teda potrebe, ale môže byť mechanicky prebratá od jednotlivca B, prípadne od nejakej spoločenskej autority, čím si možno vysvetliť nedôslednosti a neadekvátnosti v jej praktickom použití, a tým aj v nekonzistentnosti, násilnosti a pod. výsledného estetického výroku. Axiologická os *potreba — funkcia — norma — hodnota* má aj v estetickej oblasti tú zvláštnosť, že má nielen tolko výskytových foriem, koľko je individuálnych subjektov, ale že aj v rámci indivíduí je ustavične zmeniteľná; ak je zákonitá sama jej existencia a vnútorná dynamika, na jej konkrétnom priebehu a podobe niet ničoho stáleho, čo by dovoľovalo — ako sa chybne domnievali staré filozofie hodnôt — smerovať k nejakej objektívnej alebo človeku transcendentnej normatívnej axiologickej sústave.

Okrem toho bližší pohľad na os *potreba — funkcia — norma — hodnota* u jednotlivej osobnosti ukazuje ďalšiu komplikáciu. Všeobecná axiologická zákonitosť, že určitým potrebám zodpovedajú určité funkcie, a im zase príslušné normy a hodnoty, sa v konkrétnych estetických vzťahoch a postojoch uskutočňuje nepredvídateľným spôsobom. Nikdy nemôžeme vopred vedieť, aký estetický vzťah bude dané individuum uplatňovať k danému objektu, čiže, inými slovami, z hľadiska ktorej estetickej potreby (pravej či nepravej, zažitej alebo snobsky osvojenej a pod.) sa k nemu bude blížif. Od toho totiž bude závisieť, ktoré estetické funkcie na objekte postrehne (alebo prehliadne), akú normu použije a akú hodnotu objektu prizná. Konkrétna podoba estetických vzťahov býva totiž len vo výnimočných prípadoch komplexným, mnohostranne hodnotiacim procesom. V obrovskej väčšine prípadov

je to aplikácia momentálnych existenciálnych situácií, ktorými individuuum prechádza či už pod dominantným tlakom čisto subjektívnych stavov, alebo pod vplyvom tých alebo iných sociálnych väzieb.

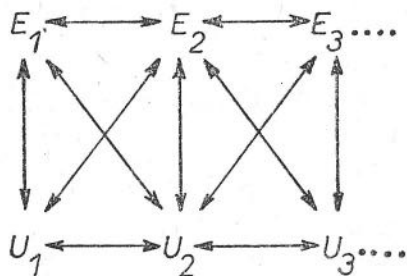
Existenciou tvorivej ľudskej činnosti, ktorá sa nazýva umením a ktorá ako typ istej ľudskej objektivizačnej špecializácie vznikla na určitom stupni vývinu spoločnosti, dostala sa problematika estetická na kvalitatívne novú a zložitejšiu rovinu. Dialektika mimoumeleckého (a pred-umeleckého) estetického sa obohatila o dialektické vzťahy a napätia, ako sme povedali, nielen medzi mimoumeleckým a umeleckým estetickým, ale aj v rámci samého umeleckého estetického.

Umenie bolo pôvodne určitým druhom „dovednosti“ (škoda, že slovenčina nemá podobný výstižný termín), čiže vytváraním istých ľudske a spoločensky potrebných objektov (skladieb) podľa príslušných dobovo konvencionalizovaných pravidiel (noríem). I keď umelecké pravidlá konkrétne-historickým spôsobom vždy nadväzovali na estetické cítenie a aktivitu ľudí príslušných epôch, neboli s nimi totožné, naopak, existovali medzi nimi dobovo diagnostické protirečenia.

Z dejín umenia vieme, že tieto protirečenia boli relatívne najväčšie vtedy, keď určitý dobový kánon (umelecký sloh) bol už za svojím zenitom, prežíval sa, takže sa musel udržiavať pri moci inštitucionálnymi opatreniami. Naproti tomu relatívne najmenšie boli vtedy, keď sa mladá pribojná esteticko-vkusová tendencia spoločensky presadila natoľko, že dostala svoje potrebné práva aj vo sfére umenia. Na druhej strane si však treba uvedomiť, že touto stručnou charakteristikou sme zďaleka nevyčerpali objektívny stav vecí ani v prvom, ani v druhom prípade. Pre dialektiku estetického a umeleckého treba uviesť ešte toto:

Historické obdobia, keď umelecké kánony (slohy) dožívajú a keď dochádza k zostreniu protirečenia medzi nimi a formujúcim sa progresívnym vkusom, sú zároveň obdobiami, keď dožívajúce kánony majú spravidla najväčšiu oporu v spoločenských masách (pretože vládnucci sloh sa stačil už natoľko zovšeobecniť a zároveň i degradovať, že sa stal predmetom najširšieho spoločenského konzumu). A naopak, historické obdobia, v ktorých nastupujú do umenia nové smery a kánony, bývajú spravidla obdobiami veľkých *napätí* medzi nimi a umeleckým vkusom širokých spoločenských vrstiev, pokračujúcich zotrvačnosťou a z nedostatku estetickéj výchovy vo viere v prekonaný umelecký kánon.

Zložité štruktúry vzťahov, ktoré v živote vznikajú medzi estetickými a umeleckými javmi (*potrebami, funkciami, normami a hodnotami*) možno názorne, hoci s istou dávkou zjednodušenia, ilustrovať nákrešom:



$E_{1,2,3}$ atď. sú rozmanité *estetické postoje*, charakterizované príslušnými estetickými potrebami, funkciami, normami a hodnotami.

$U_{1,2,3}$ atď. sú analogicky rozmanité *umelecké postoje*

← označenie vzájomných vzťahov (súhlasných alebo protirečivých)

Kvôli úplnosti treba poznamenať, že v teórii a v praxi sú možné, povedzme, aj vzťahy (napätia, protirečenia) medzi E_1 a U_3 , medzi U_2 a E_5 a podobne, nehovoriac o individuálne veľmi rozdielnom utváraní každého jednotlivého estetického a umeleckého postoja (vkusovej štruktúry), ako sme to naznačili.

Iným dôležitým aspektom v povahe týchto vzťahov je *univerzálnosť protirečenií medzi estetickým a umeleckým*, a to aj v prípadoch, kde dochádza — napr. medzi E_1 a U_1 — k maximálnej paralelnosti a súhlasnosti. Tieto protirečenia vyplývajú z prostého faktu, že medzi estetickým a umeleckým existuje rozdiel nielen v sfére ľudskej praxe, ale dokonca v každom jednotlivom objekte, ktorý nazývame umeleckým dielom.

Poukaz na dialektiku estetického a umeleckého v rámci *každého umeleckého diela* je konečným cieľom našich úvah, hoci, na druhej strane, znamená teoreticky neľahký problém.

Zdá sa mi, že optimálny prístup k veci bude cez zodpovedanie otázky, prečo a ako vzniká určité umelecké dielo. Pokúsme sa o odpoveď prostredníctvom dvoch protikladných prípadov.

Ako prvý vezmime maliara, ktorého či už právom, alebo neprávom považujú za akademistu a tradicionalistu. Žije v 20. storočí, ale jeho svet je v minulosti. Miluje renesančných majstrov, ktorých považuje za neprekonateľné vzory. Na štúdiách si osvojil spoľahlivé základy akademického majstrovstva. Má nielen svoje lásky, ale aj profesionálne istoty: vo svojej bezpečnej kresbe, v osvedčenej farebnej palete, v kompozičných postupoch, v portrétnych schopnostiach a pod. S modernými tendenciami nepolemizuje, ale sú mu cudzie. Je ochotný uznať, že impresionizmus obohatil maliarske oko, fauvizmus farebnú smelosť, surrealizmus obrazotvornosť, kubizmus kompozičnú rafinovanosť. Pri svojej práci často na tieto veci myslí, lebo by nerád, aby ho niekto nazýval starovierom a nepriateľom vývinových premien. Je však bytostne verný princípom, ktoré si osvojil ako princípy *umenia*. Podľa toho namaloval obraz pod názvom *Podobizeň dámy pri zrkadle*.

Druhým prípadom je maliar-príslušník terajšej mladej generácie. Svoje hľadanie sústredil na problematiku asambláže. Hoci bol na škole dobrým kresliarom a koloristom, upútala ho poetika neodadaizmu, a to nielen ako určitá forma protestu proti precivilizovanej a odcudzenej societe dneška, ale aj ako možnosť vytvárať nové objektové zoskupenia s perspektívou ovplyvniť názor na moderné životné prostredie človeka. Vo svojej práci sa vedome rozišiel s tradičným chápaním výtvarného diela (či už maliarskeho, sochárskeho alebo grafického). Ide mu o celistvejší problém *estetiky* hmotnej kultúry a o objavovanie nových duchovno-estetických významov, ktoré môžu obsahovať alebo vyžarovať nové objektové asambláže. V duchu svojich snažení vytvoril rozmernú kompozíciu, zloženú z kombinácie strojových súčiastok, krajčírskych figurín a hudobne-kinetického sprievodu pod názvom „Priateľstvo s Marfanmi“.

Azda sa môžem spoľahnúť na predstavivosť čitateľa, keď sa pokúsím porovnať obidve fiktívne diela z hľadiska našej témy.

Podobizeň dámy pri zrkadle rešpektuje všetky pravidlá maliarstva, ako si ich osvojil príslušník staršieho výtvarného pokolenia. Obraz má potrebné profesionálnotechnické kvality, je premyslene komponovaný v zastavení modelu, vo farbe a vo svetelnom rozložení. Keby bol vznikol, povedzme, roku 1880, bol by patril medzi galerijné exponáty. Dnes sa mnohí, najmä mladší, o ňom vyjadrujú, že je to meštiacky gýč. Jeho autor „zaspal“ prinajmenej dva dôležité vývinové zlomy v dejinách maliarstva, určujúce tvorbu progresívnych príslušníkov jeho pokolenia.

Priateľstvo s Martanmi vyvoláva množstvo otázok u laických i odborných divákov. Laika táto kompozícia aj šokuje, ale prebúdza aj jeho zvedavosť ako určitá kuriozita. Oceňuje autorovu nápaditosť, ale nevidí tu nič spoločné s maliarstvom. Zdá sa mu, že autor vlastne zbytočne mrhá svoje sily na výtvor, pri ktorom sa takmer neuplatní jeho výtvarná príprava. Výtvarný kritik tu má iné problémy: nevie ešte dielo zatriedovať z hľadiska výtvarných disciplín a aktuálnych tendencií. Nie je to čistý pop-art, nie je to však ani čistá kinetická tvorba, ani sústredený výskum v oblasti prostredia (environmentov). Ide tu o čosi syntetizujúce, pre čo sa ešte neustálil odborný termín, ale ani hodnotiace kritériá. Kritikovi je evidentné, že tu ide o ďalšiu programovú negáciu konvencionalizovaných delidiel a pravidiel v umení, zároveň však o snahu konštituovať nové umelecké koncepcie ako uplatnenie priebojných estetických tendencií, kryštalizujúcich sa v našej súčasnosti.

Je azda dostatočne zrejmé, že v oboch prípadoch ide o rozdielne protirečivý vzťah medzi estetickým a umeleckým. V prvom sa uplatňuje určitá tradicionalistická umelecká norma a na ňu viazaná estetickovkusová poloha, proti ktorým sa však postavili nielen vývinovo novšie umelecké koncepcie, ale aj novšie estetickovkusové tendencie. V druhom prípade ide o kompozíciu, ktorá sa ešte nedá jednoznačne pokladať za súčasť umenia, pretože narába s výrazovými prostriedkami, nezaraditeľnými ani do najaktuálnejších prúdov a disciplín výtvarného umenia. Zároveň je však evidentné, že jej autor sa vyznačuje priebojným talentom, samostatným poznaním a estetickou naliehavosťou, preto odborná obec neváha považovať toto dielo za umelecké, i keď predbežne bez ustálených metód zatriedovania, opisu a hodnotenia. Výtvarný kritik si však uvedomuje, že takéto klasifikačné metódy, nevyhnutné pre prístup k umeniu, sú zároveň v istej miere znásilňujúce a zužujúce duchovno-estetickú obsahovosť a pôsobnosť nielen tohto výtvoru, ale každého umeleckého diela, a že v dejinách sa už veľa rás ukázali perspektívnymi tie odbory ľudskej aktivity, ktoré boli na pomedzí mimoumeleckého a umeleckého estetična.

Môžeme prejsť k záverom.

Estetické postoje a prejavy považujem za súčasť *antropologických* javov. Estetično, realizujúce sa na osi *potreba—funkcia—norma—hodnota* je antropologická kategória. Tomu neprotirečí ani fakt, že tento proces je v každom jednotlivom prípade individuálne a spoločensky nielen konkretizovaný, ale aj podmienený.

Umenie, ako sme videli, vzniklo až v určitom historickom štádiu ľudskej

spoločnosti. Je dôsledkom špecificky uvedených estetických potrieb a funkcií, kvôli ktorým si človek vytvoril sústavy výrazových prostriedkov, známe ako umelecké druhy či disciplíny. V umení sa teda organicky spája, ale zároveň si aj dialekticky protirečí spomenutý esteticko-antropologický základ so spoločenskofunkčnými zámermi, uznávanými ako umelecká činnosť. Nás pritom zaujíma umenie nie ako druh činnosti, ale predovšetkým ako istá axiologická oblasť charakteristická vnútorným dialektickým napätím medzi esteticko-antropologickými prejavmi (potrebou a normou ľudskej miery) a umelecko-axiologickými prejavmi (konkrétne potreby a normy umenia v tej-ktorej spoločnosti).

Medzi estetickoantropologickou a umeleckou stránkou existujú napätia a protirečenia aj v tom zmysle, že prvá je výrazom večne sa obnovujúcej tvorivej povahy ľudského druhu, zatiaľ čo druhá je determinovaná tendenciou všetkých spoločenských štruktúr dotvárať sa do uzavretých systémov. V umení sa to prejavuje úsilím aj sebaliberálnejších umeleckých programov dotvoriť sa a presadiť ako všeobecne platné a uzavreté normatívne sústavy. Tým sa programová zložka umeleckých aktivít stáva de facto protivývinovým a protiestetickým činiteľom: stavia sa proti bytostne tvorivej, večne sa obnovujúcej a v nekonečných individuálnych podobách sa konkretizujúcej predmetnej podstate človeka.

Preto umenie, ktoré neposkytuje dostatok priestoru pre uplatnenie sa tvorivoestetických potrieb človeka, ale sa vybija v inštitucionálnom presadzovaní daného normatívneho systému, môže síce vykonávať pre danú spoločenskú organizáciu pragmaticky platné služby, na druhej strane však vo svojej podstatnej časti odumiera so spoločenským systémom, ktorý ho zrodil a udržiaval. Z hĺbky dejín sa pre nás zachovávajú ako esteticky aktívne a umelecky inšpirujúce len tie diela a sústavy diel, ktoré majú potrebnú dávku všeobecne ľudského „náboja“ a sú schopné ustavične sa reinterpretovať a regenerovať, bez ohľadu na služobné funkcie, aké vykonávali v čase svojho zrodu.

Na druhej strane zdôrazňovanie esteticky tvorivého proti umeleckému znamená síce dôležitý dynamizujúci faktor v estetickej kultúre spoločnosti, no ak je absolútne nekomfortné, namierené proti akémukoľvek umeniu, môže mať zbytočne anarchické, obrazoborecké a konečne i protikultúrne dôsledky. Náklonnosť všetkých umeleckých programov ustrnúť do normatívnej a netolerantnej dogmy nemožno prekonávať rušením umenia ako povolania či inštitúcie, ale len zabezpečením takej vnútornej demokracie v kultúrnapolitickej a umeleckej oblasti, že sa bude cez ňu uskutočňovať dostatočne pružná smennosť umeleckých programov, zodpovedajúca objektívnemu trendu estetických a imanentne-umeleckých premien v medzinárodnom meradle. Prírodné, sú aj také kultúrne prostredia, kde je táto smennosť až tak zrýchlená, že ju treba považovať za umelú, vyvolávanú mimoestetickými (napr. ekonomickými) faktormi, alebo za samoučelnú. V takýchto prípadoch vidím dogmatickú funkciu umenia naruby: ak v časoch akademizmu umenie stálo proti estetickému vývinu, tu sa zase jeho vývin umele urýchľuje natoľko, že s ním nestačí držať krok ani estetická kultivovanosť najvyspelejších jednotlivcov. Praktický výsledok je potom vlastne rovnaký: kultivovaný divák i v prvom, i v druhom prípade nemohol hovoriť o „krásnych“, „veľkých“ a pod.

dielach, ale len o dielach „zaujímavých“, profesionálne „rafinovaných“ atď. Preto sa nemožno čudovať, že aj moderný človek, túžiaci po preklenutí dialektického protirečenia medzi estetickým a umeleckým v jednote „dobrého“ umenia s „krásnym“ umením, často siaha po veľdielach dávnejšej a nedávnej minulosti. Robí to však v nádeji, že aj najlepšie diela našej súčasnosti budú mať raz takéto vlastnosti, i keď, pravdaže, oveľa viac pre ľudí budúcich pokolení než pre nás samých.

Problém, ktorým som sa v tejto práci zapodieval, ponúka sa aj na širšiu generalizáciu. Plynú z neho napríklad veľmi pozitívne argumenty v prospech dosiaľ aktuálnej, pretože nie všeobecne prijímanej tézy v marxistickej, ale aj v nemarxistickej filozofii, že ľudské je *neredukovateľné* na spoločenské. Dialektika estetického a umeleckého ukazuje, že medzi antropologickým a sociálnym existujú nielen rozdiely, ale aj protirečenia a napätia, nie nepodobné dialektike estetického a umeleckého. Ísť však hlbšie do týchto otázok by znamenalo podstatne prekročiť rámec zvolenej témy.

ДИАЛЕКТИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО

Мариан Варош

Эстетика и теория искусства объясняют, между прочим, отношение и разницу между внехудожественным и художественным эстетичным. Структуралистская теория Яна Мукашова обогатила эти знания точным анализом структуры художественного произведения и, тем самым, отодвинула на задний план остальные функции произведения.

Автор настоящей статьи задает себе вопрос о том, достаточен ли факт господствующей роли эстетической функции для определения художественного произведения. Он отвечает, что нет, как художественное произведение выполняет кроме эстетической функции также функцию художественную. Каждая из них имеет свои специфические отличия и, кроме того, между ними может существовать напряжение и даже противоречие. С того исторического момента, когда возникло искусство как особая форма человеческого проявления и как особый комплект специальных форм человеческой деятельности, мы имеем дело не только с эстетической а также с художественной стороной искусства, связанной с особой областью художественных норм.

Автор анализирует это явление на нескольких примерах из области изобразительного искусства. Первый пример касается анализа причин построения здания Национальной галереи в Вашингтоне (1937—19411) в классицистическом стиле начала XIX века. Автор указывает на противоречие, существующее тогда между эстетическими критериями и художественными нормами, применяемыми к такому виду постройки. В качестве другого примера, на котором можно продемонстрировать диалектическую связь эстетического с художественным, автор приводит современный неодадаизм (т. н. поп-арт). Такую же диалектику можно наблюдать и в области эстетического потребления, напр. во влиянии пейзажного сентиментализма на восприятие природы.

На основании этого автор приходит к следующим выводам: эстетическая сторона при-

существует во всех проявлениях и отношениях человека к окружающему его миру, она является антропологической категорией. Искусство, как особая форма человеческой деятельности, с одной стороны, выдвигает на передний план и осуществляет как свою программу этот антропологический эстетический аспект, с другой стороны, она обнаруживает тенденцию создавать себе особые нормы, создавать особую систему и становится прежде всего общественной категорией. Диалектика эстетического и художественного, характерная практически для всех художественных проявлений, на самом деле, является отражением более глубокой диалектики между антропологическим и общественным.

THE DIALECTICS OF THE AESTHETIC AND THE ARTISTIC

Marian V á r o s s

Aesthetics and the theory of art elucidates, among others, the relation and the difference between the extra-artistic and artistic aesthetic sphere. Jan Mukařovský's structuralistic theory has enriched those findings by precise analyses of the structure of the work of art in which, according to the theory, the aesthetic function gains dominant position and, consequently, shifts the other functions of the work to further places.

In the present paper the question is studied of whether the finding of the dominant position of the aesthetic function is sufficient for the determination of work of art. The author's answer is negative, because in the work of art exists — besides the aesthetic function — also the artistic function, and between these two functions not only specific differences exist but even tensions and contradictions are possible. Since the historic moment when art has arisen as a special form of human expression and as a special set of specialized social activities, we meet in art not only with the aesthetic aspect but also the artistic aspect connected with the specific sphere of the norms of art.

This phenomenon is being analysed on a few representative examples from the sphere of visual arts. The first example concerns the analysis of the causes, why the building of the National Gallery in Washington was built (1937—1941) in the classical style from the beginning of the 19th century. The contradiction is pointed out which existed at that time between the aesthetic criteria and the norms of art as applied to such a kind of building. Contemporary neodadaism (the so-called pop-art) serves as another example to illustrate the dialectics of the aesthetic and the artistic. This dialectics can be observed also in the area of aesthetic consumption, e. g., in the influence of sentimentalism in landscape-painting on the perception of nature.

The author arrives at the following conclusions: the aesthetic moment is universally present in all the expressions and attitudes of man and belongs to anthropological categories. Art as a special sort of activity represents, on the one hand, enhancement and program realization of this anthropological aesthetic moment; on the other hand, however, it tends to form its own norms, to shut itself into a special system, and becomes, before all, a social category. The dialectics of the aesthetic and the artistic, which is practically typical of all phenomena of art, is, in fact, a reflexion of a deeper dialectics between the anthropological and the social.