

MARIAN VÁROSS O UMELECKEJ FUNKCII

ERICH MISTRÍK, Katedra etickej a občianskej výchovy Pdf UK, Bratislava

MISTRÍK, E.: Marian Váross on Artistic Function
FILOZOFIA 69, 2014, No 2, p. 164-172

The nature of an artwork is one of the basic topics in aesthetics. In Slovak aesthetics authors such as M. Kusý, J. Volek and S. Štúr defined an artwork only through its relation to reality, i.e. as derived from reality. M. Váross tried to define it via category "artistic function." From 1949 to 1970 he saw the aesthetic function as dominating the creative process in art. In the 1980s he described creative process in art as the highest stage of aesthetic activity. The aesthetic function was not dominating any more, but the artifact was enriched with artistic function. The reason for introducing artistic function was to make the artifact an ontologically independent reality. Similar solutions could be found within the axiological tradition of Slovak aesthetics (B. Brožík, T. Kuklinková, I. Hrušovský), brought to life by M. Váross. Still, M. Váross was the only one, who did not see an artwork as derived from reality, but rather as an autonomous reality. No matter how Europocentric his solution was, it was an original theoretical accomplishment of Slovak aesthetics of that time.

Keywords: Marian Váross – Artistic function – Artwork – Reality

Špecifickosť umenia v estetike. K najt'ažším otázkam estetiky patrí hľadanie špecifickosti umeleckej tvorby a umeleckého diela. Estetika sa snaží zdôvodniť, že a prečo je umenie samostatnou ľudskou činnosťou. Nájst' špecifikum umenia znamená nájst' jednu cestu k odpovedi na širšiu otázku: Kde sa skrýva špecifikum sveta estetického či sveta krásy a na čo ho človek potrebuje? Zároveň je to jedna z ciest k zdôvodneniu nevyhnutnosti estetiky. Je to aj jedna z ciest, ako zdôvodniť nevyhnutnosť umeleckého biznisu a celej oblasti kultúrneho priemyslu.

Problém špecifickosti umeleckého diela a umeleckej tvorby má teda filozofický význam, má aj existenciálny význam pre zdôvodnenie estetiky a má aj praktický význam.

Od počiatkov estetiky do dnešných dní sa rozvinuli tri cesty riešenia: Jedna cesta hľadá, v čom sa umelecký artefakt (umelecké dielo) odlišuje od iných artefaktov, zvlášť od kultúrnych artefaktov (napríklad Francisco de Hollanda, Roman Ingarden, Wolfgang Iser). Je to typicky euroatlantická cesta, pretože hlavne v tejto civilizácii sa umelecké artefakty vyvinuli ako svojbytné predmety, ktorých cieľom je byť iba (hlavne) umeleckými dielami v relatívne samostatnej oblasti kultúry, v umeleckej kultúre. Druhá cesta hľadá, prečo sa umelecká tvorba rozvinula v ľudskej spoločnosti, pričom v posledných storočiach sa uvažuje aj o začlenení umeleckej tvorby do evolučného procesu druhu homo sapiens (napríklad Aristoteles, Denis Dutton, Ellen Dissanayake). Je to kombinácia dvoch prístupov, filozofického a biologického: Základná filozofická reflexia umenia sa na umenie musí pýtať, pretože sa pýta na zmysel všetkých vecí v ľudskom živote. Súčasné prí-

rodné vedy zasa hľadajú biologické základy psychických procesov a ich prejavy v rozvoji biologického druhu. Tretia cesta hľadá funkcie umenia v sp oločnosti. Hľadá hlavne pôsobenie umenia (umeleckých diel) na percipientov (napríklad Bonaventura, Immanuel Kant, Vilém Flusser, Wolfgang Iser). Je to špecificky estetická cesta (využívaná vo filozoficky orientovanej estetike). Najmä v modernej dobe využíva už aj dáta z psychológie, sociológie a antropológie. Podobným spôsobom však analyzuje a interpretuje umelecké diela a umenie aj teória umenia (výtvarného, literárneho umenia a ďalších), najmä vtedy, keď analyzuje špecifiká rôznych epoch kultúrnej histórie. Výrazne sa tento prístup uplatňuje pri analýzach stredoveku, keď umenie fungovalo v spoločnosti a kultúre radikálne odlišne od súčasnosti. (Na Slovensku tento prístup využívajú napríklad Ivan Gerát alebo Ján Bakoš, obidvaja pri interpretovaní zvláštností stredovekého vizuálneho umenia).

Tieto tri cesty uvádzame ako typológiu riešení, v čistej podobe sa, samozrejme, vyskytujú zriedka. Väčšina estetikov ich kombinuje, väčšina teoretikov sa však sústreďuje ťažiskovo na jednu z nich.

Aj M. Városov kombinoval rôzne prístupy. Vo svojom filozoficky orientovanom hľadaní špecifik umeleckej tvorby a umeleckého diela kombinoval analýzu funkcie umeleckej tvorby s analýzou funkcií umeleckého diela. Samozrejme, nebol na Slovensku vo svojom hľadaní osamelým bežcom.

Kontext estetiky M. Városova. Na Slovensku sa v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch minulého storočia rozvíjali rôzne pseudofilozofické ideologické úvahy o umení. M. Városov sa pohyboval mimo tejto tradície, ona však výrazne ovplyvnila celú slovenskú estetiku. Na tieto ideologické úvahy o umení pôsobila hlavne sovietska estetika, z nej predovšetkým texty ruského teoretika Nikolaja Gavriloviča Černyševského. Silný vplyv mali Marxove a Engelsove listy a úvahy o realizme či texty bulharského estetika Todora Pavlova.

Umeniu sa v ideológii prisudzovala neurčitá ideovosť (spravidla ako jediná správna komunistická ideovosť) a viazalo sa hlavne na poznávanie. V zhode s marxistickou teóriou odrazu považovali aj slovenskí teoretici umenie za poznanie, resp. za formu poznávania skutočností. Z takéhoto stanoviska potom vyplývali veľké ťažkosti pri hľadaní odpovede na otázku, v čom sa umelecké poznávanie odlišuje od vedeckého poznávania. S týmito ťažkosťami zápasil napríklad Miroslav Kusý: „To znamená, že ak chceme navzájom porovnávať umelecký odraz a poznanie, musíme si najprv vydeliť a vymedziť porovnateľné veličiny, t. j. porovnávať pojmové poznanie s tou stránkou umeleckého odrazu skutočností, ktorú môžeme nazvať poznaním vo vlastnom zmysle slova. Predovšetkým je teda potrebné oddeliť noetickú stránku od stránky emotívnej a iba noetickú stránku z nich označovať ako poznanie. (...) i keď v samotnom umení nemôžeme oddeliť noetickú stránku od stránky emotívnej, nevyplýva z toho ešte, že ich preto môžeme navzájom stotožňovať“ (Kusý 1964, 87). Napriek všetkým pojmovým eskamotážam umenie nikdy nemohlo získať samostatnú existenciu, vždy zostalo iba zobrazovaním skutočností, jeho existencia bola teda odvodená od okolitej reality. Hlavným problémom bol „vzťah umenia ku skutočnosti“, nie špecifická povaha umenia.

Ešte koncom šesťdesiatych rokov v kontexte československej estetiky zápasil s týmto problémom aj taký zručný estetik, akým bol Jaroslav Volek. Vo svojej knižke *Základy*

všeobecnej teórie umenia zložito zdôvodňoval tézu, že umenie je „subjektívny obraz objektívnych a súčasne aj subjektívnych vecí“ (Volek 1968, 49) a že „objektívna zložka predmetu je vyjadrená napr. vo výtvarnom umení ‚zobrazením‘ a subjektívna zložka tzv. výrazom“ (Volek 1968, 55). Výsledky takéhoto zdôvodňovania boli pomerne nedôveryhodné, bolo z nich cítiť tak znásilňovanie marxistickej teórie odrazu skutočnosti v umení, ako aj znásilňovanie faktov z histórie umenia. Prevládajúca a vtedy akceptovaná teória odrazu spôsobovala, že estetikom robilo v tom čase veľké ťažkosti zdôvodniť existenciu umenia. Popri jeho zobrazovacej funkcii sa len ťažko hľadali iné funkcie, ktoré by vysvetľovali odlišnosť umeleckých diel od iných artefaktov. Ich existencia zostávala odvodená od skutočnosti, na ktorú sa vzťahovali, na ktorú reagovali, z ktorej vychádzali, ale plnú samostatnosť im naša estetická teória nepririekla. Estetika sa pohybovala v rozpore, lebo vývin umenia v 20. storočí jasne poukazoval na jeho samostatnú existenciu, ktorú už nebolo možné odvodzovať od existencie niečoho iného. Teóriu odrazu však nebolo možné odvrhnúť, preto estetické úvahy často ústili do slepej uličky.

Táto jasná ideologická línia sa udržala až do osemdesiatych rokov (napríklad Rudolf Mrlián, Eugen Šimuněk, Anton Markuš), pretože jej veľmi aktívne pomáhala prax komunistickej strany. Predsa však bola od konca šesťdesiatych rokov v slovenskej estetikej teórii okrajovou záležitosťou. Na Slovensku prevládla axiologická línia, hoci u viacerých predstaviteľov, samozrejme, okorenená marxistickými prístupmi k umeniu a marxistickou terminológiou (táto terminológia sa v roku 1969 objavila aj u M. Várossa).

Városovo hľadanie špecifik umenia bolo súčasťou silnej tradície v slovenskej estetike, tradície, ktorú sám zakladal – axiologickej tradície. Táto tradícia analyzuje estetické a umelecké fenomény s pomocou kategórií hodnoty, normy, funkcie.

Vo svojom hľadaní špecifickosti umenia mal M. Városov na Slovensku ešte jedného predchodcu, solitéra Svätopluka Štúra.

S. Štúr vo svojej *Rozprave o živote* z r. 1946 konštatuje, že „umenie nie je činnosťou napodobňovacou..., lež zobrazovacou“ (Štúr 1946, 69). „Len o toto najzákladnejšie, noetické, funkcionálne postavenie umenia v celoživotnej štruktúre nám v tomto rozsahu išlo“ (Štúr 1946, 73). Štúr síce konštatuje, že umenie má svoje zvláštnosti, ale stále zostáva odvodené od reality. Zmnožuje realitu, ponúka človeku duchovné uvedomenie, ale je stále vo vzťahu k realite druhotné.

Umelecká funkcia podľa M. Várossa. Už od S. Štúra bola otázka samostatnosti a špecifickosti umenia v slovenskom estetickom myslení akoby „vo vzduchu“, až M. Városov ju však zásadne posunul. Podarilo sa mu to v dvoch fázach. Životné osudy M. Várossa spôsobili, že hranice týchto fáz nie je možné presne stanoviť, pretože jeho knižky vychádzali s veľkým oneskorením. Prvú fázu reprezentujú knižky *Estetično, umenie a človek* (1969) a *Úvod do axiológie* (tá, hoci v zásade napísaná v roku 1949 a dopracovaná v roku 1969, vyšla až v roku 1970). Druhú fázu reprezentuje knižka *Od tvorivosti k tvorbe* (vydaná krátko po smrti autora v roku 1989).

V prvej fáze svojho hľadania považoval M. Városov estetično a umenie za geneticky a funkčne príbuzné. Estetično je svetom estetickéj funkcie, ktorá je podľa neho prítomná v každom ľudskom osvojení si sveta, je teda trvalým produktom procesu hominizácie

(Váross 1969, 138). Ľudské osvojovanie si sveta tak získalo podobu estetizácie: Pri premene sveta mu človek vtlačí svoju formu a mení ho tak, že sa vo svete prejavujú ľudské schopnosti.

Napriek tomu, že estetická funkcia sa natrvalo pripojila k ľudskému pretváraniu sveta, zostala podľa M. Várossa (1969) vedľajšou súčasťou praktických činností. Estetická funkcia, ktorá bola podľa M. Várossa (tak ako každá iná funkcia) „spôsobom ukájanja potreby“ (Váross 1969, 122), čiže spôsobom uspokojovania estetickej potreby, bola podľa neho zároveň základom estetickej hodnoty. Hodnotu totiž vymedzoval ako „funkcionálnu kvalitu“ (Váross 1970, 230), teda ako „kvalitu funkcie meranú (získovanú) adekvátnou normou“ (Váross 1969, 224). Tak u M. Várossa vedie priama cesta od estetickej potreby cez estetickú funkciu, cez konfrontáciu tejto potreby s adekvátnou normou až k estetickej hodnote. Genetická príbuznosť estetična a umenia by mala svedčiť o tom, že v umení prebiehajú podobné procesy.

M. Váross odlišoval praktické činnosti obohatené o estetickú funkciu od umeleckej tvorby, a to tak, že v umeleckej tvorbe povýšil estetickú funkciu do pozície hlavnej funkcie: „Človek vyabstrahoval z nečleneného zväzku rôznych praktických funkcií svojej činnosti práve funkciu estetickú“ (Váross 1969, 138). To by však podľa M. Várossa bolo málo. Tvrdil, že jeho teória by tak zostala niekde na úrovni staršieho riešenia J. Mukařovského, podľa ktorého estetická funkcia v umení je tým, čo rozhoduje o „umeleckosti“ umeleckého diela. Takéto jednoduché riešenie M. Váross odmietol, lebo tým by sa vlastne estetická funkcia stotožnila s umeleckou funkciou. Ponúkol iné riešenie.

Človek „začal od istého času vytvárať umelé štruktúry, ktoré nemali alebo nemuseli mať ten alebo onen praktický zmysel, pretože stačilo, že naplňali estetickú potrebu človeka, a teda vykonávali predovšetkým umeleckú funkciu“ (Váross 1969, 139). Umelecká funkcia sa tu od estetickej funkcie odtrhla tým, že sa vyčlenila zo zväzku iných praktických funkcií ľudského výtvoru. M. Váross bol však hlbokým znalcom umenia, takže vedel, že umelecké dielo môže plniť množstvo ďalších praktických funkcií (menuje výchovnú, mobilizujúcu, moralizujúcu a pod.), ale len v prípade, že sa podriadi umeleckej funkcii ako hlavnej, teda ak sa podriadi dominantnému postaveniu estetickej funkcie. Podľa neho práve toto dominantné postavenie estetickej funkcie robí umenie „svojprávnym“.

Dostávame sa k základom originálneho Városovho riešenia špecifickosti umenia: Umenie pochopil „ako esteticky zámernú činnosť, to znamená činnosť s dominantným a koordinujúcim postavením estetickej funkcie v štruktúre výsledného umeleckého diela“ (Váross 1969, 127). Estetická funkcia podľa neho nie je v umení osamotená, je iba dominantná. Umelecká diela, ktoré majú len estetickú funkciu, považuje v histórii umenia za výnimku. Také diela „umenia pre umenie“ smerujú podľa M. Várossa (1969) k degenerácii umenia.

Umenie je tak na konci línie, ktorá sa začína estetizáciou sveta. Umenie síce tiež uspokojuje estetické potreby (ako každá estetizačná činnosť človeka), ale v umení sú tieto potreby v centre záujmu. Pri pomeriavaní s estetickými hodnotami platnými v umení môžeme zisťovať umeleckú hodnotu diela. Umenie je však samostatnou, „svojprávnou“ oblasťou činnosti človeka práve preto, že tieto estetické súvislosti povýšilo na ťažisko

svojho záujmu. M. Váross tu jasne naznačil svoje riešenie otázky špecifickosti umenia. Plne ho rozvinul až neskôr.

Koncom osemdesiatych rokov vo svojej poslednej knižke *Od tvorivosti k tvorbe* M. Váross jasne formuloval to, čo koncom šesťdesiatych rokov ešte len naznačoval.

Estetická tvorivosť človeka sa podľa neho realizuje (tak, ako písal predtým) v praktických činnostiach, ktoré získavajú estetický rozmer ako vedľajší, hoci trvalo prítomný. Estetická funkcia je v praktických činnostiach vedľajšia.

Umeleckú tvorbu ešte stále vzdialene viazal na estetizáciu a označil ju za „najvyšší stupeň estetickej tvorivosti“ (Váross 1989, 135), prisúdil jej však výrazne osobitý charakter: „Umelecká tvorba predstavuje z jednej strany priame pokračovanie prejavov a činností spadajúcich pod pojem estetizácia, z druhej strany prejavy a činnosti osobitého druhu“ (Váross 1989, 135). M. Váross tu konštatoval, že tzv. voľné umenia už „nemajú korene v estetizačných aktivitách, ale sú výsledkom špecifických tvorivých potrieb umelecky talentovaných jednotlivcov“ (Váross 1989, 135).

Umelecká tvorba je tak stále v príbuzenskom vzťahu s estetizáciou, ale už nie je len jej vyvrcholením; vyrástla z nej, ale je už samostatnou oblasťou činnosti. Umelecká tvorba dokonca už ani nevzniká ako dovŕšenie estetizácie, ale vzniká z celkom odlišných a pre ňu špecifických potrieb.

Estetická funkcia nielenže preberá dominantné postavenie (ako tvrdil M. Váross už v r. 1969), ale vytvorené artefakty sa „zásluhou talentu a profesionálnej prípravy autorov obohacujú o umeleckú funkciu“ (Váross 1989, 136). Špecifickosť umeleckého diela a umenia sa tak výrazne viaže na umeleckú tvorbu a schopnosti umelca. M. Váross tu teda kombinoval dva prístupy k hľadaniu špecifickosti umenia: cez zvláštnosti umeleckého diela a cez zvláštnosti umeleckej tvorby, pričom v pozadí zostala aj tretia cesta, uvažovanie o funkcii umenia v živote percipienta.

S pomocou týchto poznatkov dospieval M. Váross k najzávažnejšiemu tvrdeniu vo svojom hľadaní špecifickosti umenia: „V tomto zmysle je hlavnou úlohou umeleckej funkcie dodávať ľudskému výtvoru charakter ontologicky svojbytnej skutočnosti“ (Váross 1989, 39).

Práve preto nie je podľa M. Várossa možné jednoduché uchopenie podstaty umeleckého diela bez určitej predchádzajúcej prípravy. Ako v inom texte zdôvodňuje I. Gerát, podľa M. Várossa by mal divák disponovať schopnosťou introspekcie aj schopnosťou kriticky narábať s umenovednou terminológiou. Práve preto, že divák stojí pred novou skutočnosťou, a nielen pred obrazom skutočnosti, je pre jej plnohodnotné uchopenie nevyhnutný určitý stupeň umelecko-estetickej kultivovanosti (Gerát 2013a).

Pri prechode od estetickej funkcie k umeleckej funkcii dochádza podľa M. Várossa k zásadnému kvalitatívnemu zlomu. Umelecká funkcia už nie je len ukončením či vyvrcholením estetickej funkcie (hoci je aj ním), ale je niečím úplne novým. Umelecké dielo prestáva byť len vrcholom estetizačných aktivít človeka, ale je samostatnou realitou.

Ak vyhodnotíme Városovo riešenie s pomocou poznatkov o zobrazovacom charaktere umenia, dospejeme k poznaniu, že umenie v jeho podaní stratilo druhotnú existenciu, odvodenú od reality. Umeniu podľa Várossa zostal vzťah k realite („zrkadlenie“), pretože Váross odmietal „umenie pre umenie“ ako niečo hermeticky uzavreté do seba, bez vzťahu

ku skutočnosti. Umenie pre umenie považoval za slepú uličku. Oveľa dôležitejší ako vzťah k realite bol pre M. Várossa v umení fakt, že umenie sa stalo samostatnou, svojbytnou skutočnosťou.

Riešia sa tým problémy, s ktorými slovenská estetika dlho zápasila. Ak od začiatku považujeme umenie za svojbytnú skutočnosť, problém zrkadlenia sa stáva vedľajším problémom, lebo je síce súčasťou umeleckého diela, ale nie je už podstatnou kvalitou diela. Podstatná je umelecká funkcia – a tá nám nehovorí, že v prípade umeleckého diela hľadáme na „okno do sveta“. Umelecká funkcia nám hovorí, že v prípade umeleckého diela hľadáme na svojbytnú skutočnosť. Tá môže naberať množstvo ďalších funkcií, pričom funkcia zrkadlenia, odrážania, zobrazovania je len jednou z nich.

Umelecká tvorba už totiž nie je obyčajnou mimézis, ale je to „projektovanie a produkovanie takých umelých štruktúr, v ktorých sa vyjadruje totalita bytostných síl autora ako individuálneho a sociálne viazaného subjektu“ (Váross 1989, 140) „Prevažná časť umeleckej tvorby nevyrastá z estetizačnej bázy. Znamená spredmetňovanie osobitných umeleckých potrieb, ktorých médium sa stáva práve umelecká funkcia konkrétnych diel“ (Váross 1989, 141), pričom M. Váross zdôrazňoval úlohu umeleckých vyjadrovacích prostriedkov.

Axiologická línia v slovenskej estetike. Už sme spomenuli, že M. Váross zakladal axiologickú líniu v slovenskej estetike. Jeho dve priekopnícke knižky z rokov 1969 a 1970 pôsobili veľmi inšpiratívne. Explicitne z nich čerpal Vladimír Brožík a implicitne sa ich vplyv objavoval v teóriách Teodory Kuklinkovej aj Igora Hrušovského. Títo traja myslitelia sú spolu s M. Várossom najvýraznejšími predstaviteľmi axiologickej línie slovenskej estetiky. Okrem M. Várossa ani jeden z nich však nedospel k vyčleneniu umenia a umeleckého diela ako svojbytnej skutočnosti.

T. Kuklinková sa síce vo svojej knižke *Hľadanie meradiel estetickej hodnoty* (Kuklinková 1971) aspoň odvolávala na texty M. Várossa, ale pokračovala v logike uvažovania o umení cez teóriu hodnôt. Umenie však u nej zostáva „špecifickým vedomím o relevantnom bytí“ (Kuklinková 1971, 167). Ďalej síce tvrdila, že „umenie ďaleko presahuje tak znázornené objekty, ako aj bezprostrednú prax. Je vytváraním foriem, tvarov, udalostí“ (Kuklinková 1971, 177). Avšak zároveň písala, že „umenie sa nepýta, aké veci sú a aký je človek, ale kto je človek“, že (umenie) „sa snaží vyjadriť ľudskú skutočnosť“ (Kuklinková 1971, 177).

T. Kuklinková mala blízko k Városovmu riešeniu, pretože zdôraznila umeleckú tvorbu ako tvorbu foriem, tvarov, ale zostala v zajatí chápania umenia ako reality viacmenej odvodenej od zobrazovanej reality.

I. Hrušovský v knižke *Dialektika bytia* (napísaná r. 1977, publikovaná r. 1990) síce postupoval podobne ako M. Váross, ale neurobil posledný krok k úplnej svojbytnosti umenia. Podľa I. Hrušovského „každé skutočné umelecké dielo je relatívne autonómnou realitou, ktorá má svoje vlastné imanentné zákonitosti a na podnety spoločensko-kultúrneho kontextu a jeho premien reaguje špecificky. Umelecké dielo sa od ostatných javov líši nadvládou estetickej funkcie“ (Hrušovský 1990, 126-127). Ďalej dokonca písal, že „umelecký artefakt teda nie je derivátom iných realít, ale je svojbytnou a svojzákonnou realitou“ (Hrušovský 1990, 127).

Na prvý pohľad je toto riešenie totožné s Városovým riešením. U Hrušovského však svojbytnosť umenia nie je logicky odvodená, je len konštatovaná. Jediným argumentom je tu nadvláda estetickej funkcie, a aj tá je oslabená tvrdením o umení ako o reakcii na spoločensko-kultúrny kontext. V prípade Hrušovského riešenia teda môžeme viacmenej hovoriť o geniálnej intuícii, ale nie o vedeckom poznatku, čo je vlastnosť Városovho riešenia. I. Hrušovský sa tu prejavil ako znalec umenia, ale nie ako dôsledný teoretik umenia. (Navyše, ak by aj obidvaja dospeli rovnakou cestou k rovnakému riešeniu, Hrušovského knižka nebola až do r. 1990 známa, M. Városov teda o Hrušovského riešenie nemohol vedieť. Keďže M. Városov nemohol v tom čase publikovať, nemôžeme vedieť, či svoje myšlienky už mal, alebo nemal rozpracované.)

Blízko k Városovmu riešeniu samostatnosti umenia sa dostal aj V. Brožík. Explicitne nadväzoval hlavne na Városove knižky z konca šesťdesiatych rokov, systematicky pracoval s Városovou definíciou hodnoty ako kvality funkcie meranej normou. Témy svojbytnosti umenia sa dotkol hlavne vo svojich knižkách *Hodnotenie a hodnoty* (Brožík 2004) a *O hodnotách a ľudoch* (Brožík 2006) – pätnásť rokov po poslednej knižke M. Városova.

V. Brožík píše: „Umelecké dielo ako znakový systém prezentujúci hodnoty nie je iba o ‚niečom‘, ale je artefaktom vstupujúcim do celkom reálnych vzťahov ku skutočnosti, v ktorej žijú ľudia, ktorú spoluvytvárajú a za ktorú sú spoluzodpovední. Do tejto skutočnosti vstupuje ako model týchto vzťahov“ (Brožík 1004, 174). Umelecké dielo síce získalo samostatnú existenciu, hlavne vďaka svojmu znakovému charakteru, ale táto existencia je odvodená od reality, lebo je jej modelom.

Podobne aj v druhej knižke píše: „Každá metafora je odrazom hodnotových vzťahov (...) je originálnym samoznakom, vypovedajúcim o hodnotách“ (Brožík 1006, 148). Dielo tu opäť funguje ako relatívne svojbytná realita, ale len relatívne, lebo je odvodená od toho, o čom vypovedá.

Riešenia T. Kuklinkovej, I. Hrušovského a V. Brožíka vznikali v iných časoch a z iných teoretických východísk. T. Kuklinková sa pridrižovala marxistickej filozofie, avšak čerpana aj z nemeckej filozofie hodnôt. I. Hrušovský vytvoril vlastnú podobu štrukturalizmu, ktorá sa približovala Piagetovmu štrukturalizmu. V. Brožík vo svojej axiológii nadväzoval na nemeckých novokantovcov. Dostali sa veľmi blízko k podobnej teórii umeleckého diela (umenia) ako samostatnej realite, k akej dospel M. Városov na základe axiologických teórií. Akoby toto riešenie viselo „vo vzduchu“. Možno tu pôsobil aj vedomý či nevedomý odpor proti vulgárne marxistickému redukovaniu umenia na odraz reality, keď bolo treba neustále zdôvodňovať, že ten odraz nie je obyčajným zrkadlom, ale má svoje zvláštnosti (takúto nevedomú apologetiku zložitosti tohto zrkadla cítiť aj vo Városovej knižke *Estetično, umenie a človek*). Slovenská estetika síce hľadala špecifickosť tohto „zrkadla“, stále sa však pohybovala v myslení o „zrkadle“, o odvodenej existencii umeleckého diela.

Iba M. Városov jasne konštatoval, že toto zrkadlo nemá oproti iným zrkadlám iba nejaké špecifické vlastnosti, ale že je svojbytnou realitou – a jeho zrkadlenie je až na druhom mieste: „Poslaním umeleckého diela je nielen dopĺňať existujúcu predmetnosť vonkajšej skutočnosti (to iba v úžitkových umeniach), ale predovšetkým byť novou realitou

so svojbytnými štruktúrami, význammi, funkciami a hodnotami“ (Váross 1989, 156-157). Takže podľa M. Várossa tam, kde umelecké dielo nie je svojbytnou skutočnosťou, stáva sa úžitkovým umením. Mať charakter svojbytnej, neodvodenej existencie teda nielenže je podľa M. Városa pre umenie dôležité, ale je to *conditio sine qua non*.

Europocentrizmus Városovho riešenia. Városovo konštatovanie o umení ako o ontologicky svojbytnej skutočnosti bolo výrazne europocentrickým riešením problému. Za umenie totiž považoval takú ľudskú činnosť, ktorá má svoj cieľ hlavne v uspokojovaní estetických potrieb. Práve taká podoba umenia sa rozvinula len v Európe. Od 14. storočia sa v Európe a neskôr aj v Amerike pod rôznymi kultúrnymi, ekonomickými a politickými vplyvmi umenie odpútavalo od svojich iných sociálnych funkcií a v rámci deľby práce sa formovalo ako samostatná oblasť spoločenskej praxe.

Europocentrickosť tohto riešenia posilňuje aj fakt, že M. Váross viazal umeleckú funkciu hlavne na špeciálne schopnosti umelca a na potrebu umelcovho sebavyjadrenia. Takto vníma umelca a umenie iba euroatlantická tradícia. V umeleckej praxi sa v euroatlantickej tradícii preferuje hlavne od obdobia romantizmu, v estetickej teórii získal takýto obraz umelca a umenia asi najčistejší výraz v Kantovej teórii génia.

Nemožno však odsudzovať europocentrické obmedzenia Városovho riešenia, pretože plne zodpovedalo poznaniu mimoeurópskych kultúr v druhej polovici minulého storočia. Fakt, že sa mimoeurópske kultúry vyvíjali inak, už bol vtedy, samozrejme, známy. Dá sa preto predpokladať, že M. Váross – ktorého estetické myslenie vychádzalo z hlbokého poznania histórie umenia – poznal aj históriu mimoeurópskeho umenia, ako aj množstvo kultúrnych/umeleckých artefaktov iných kultúr. Už v 19. storočí začala európska teória umenia a estetika chápať, že mimoeurópske umenie treba posudzovať samostatne. Až do druhej polovice 20. storočia sa však naň stále uplatňovali európske kritériá a európske teoretické modely. Až od systematickej reflexie multikulturalizmu koncom 20. storočia sa naplno akceptuje fakt, že mimoeurópske kultúry nás nútia kompletne redefinovať aj naše európske pojmy a naše euroatlantické nazeranie na svet.

Súčasná estetika už konštatuje, že špecifickosť umenia treba hľadať v procesoch „umeleckej tvorby“ v paleolitickom umení a vo funkciách týchto aktivít v procese hominizácie, teda nie v umeleckom diele, lebo samotný koncept umeleckého diela je výrazne europocentrickým konceptom. V iných kultúrach sa nerozvinuli predstavy o predmete, ktorý by mal uspokojovať hlavne estetické potreby. Nerozvinuli sa tam ani predstavy o predmete, ktorý by vôbec neuspokojoval iné ako estetické potreby, alebo by to robil len okrajovo. Preto sa ani v iných kultúrach nerozvinula hraničná podoba tejto predstavy, teória či prax „umenia pre umenie“.

Dnes už estetika nehľadá špecifickosť umenia ani v špeciálne umeleckých schopnostiach, lebo súčasná evolučná biológia, evolučná psychológia a tzv. neuroestetika ukazujú, že tieto schopnosti sú distribuované medzi všetkých členov rodu *homo sapiens* a závisí len od konkrétnej situácie, či sa prejavia a ako sa prejavia.

V časoch, keď M. Váross písal svoje texty, však tieto súvislosti neboli známe a jeho prínos treba hodnotiť z hľadiska stavu estetickvej vedy v jeho dobe. Hoci jasne odmietal koncepciu umenia pre umenie ako niečoho neužitočného a pri úvahách o umeleckých

dielach vnímal i plne akceptoval aj ich mimoumelecké funkcie, predsa sa snažil definovať artefakt, ktorý mal byť predovšetkým umením, a až potom všetkým ostatným.

Z hľadiska súčasnej estetiky, teórie kultúry a histórie umenia možno povedať, že Várossove poznatky o umeleckej funkcii neplatia pre každé umenie, že platia hlavne pre euro-atlantický civilizačný okruh posledných siedmich storočí. Práve v tomto okruhu a predovšetkým v tomto čase existuje aj sa realizuje predstava o umení ako svojbytnom svete mimo iných oblastí ľudskej činnosti, hlavne mimo praktických funkcií. Obmedzenie platnosti Várossových uzáverov len na určitú kultúrno-historickú situáciu však neznižuje originalnosť jeho prínosu do slovenskej estetiky.

Literatúra

- BAKOŠ, J. (1984): *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku* Bratislava: Tatran.
BROŽÍK, V. (2011): *Hodnotenie a hodnoty*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
BROŽÍK, V. (2006): *O hodnotách a ľuďoch*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
GERÁT, I. (2013): *Úvod do vizuálnej kultúry stredoveku*. Trnava: Trnavská univerzita.
GERÁT, I. (2013a): Várossov pojem umeleckého obrazu vo svetle súčasných vied o obraze. *Filozofia*, 69 (2),154-163.
HRUŠOVSKÝ, I. (1990): *Dialektika bytia*. Bratislava: Pravda.
KUKLINKOVÁ, T. (1971): *Hľadanie meradiel estetickej hodnoty*. Bratislava: Pravda.
KUSÝ, M. (1964): *Umenie a poznanie*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry.
ŠTÚR, S. (1946): *Rozprava o živote*. Bratislava: Slovenská univerzita.
VÁROSS, M. (1969): *Esteticky, umenie a človek*. Bratislava: Tatran.
VÁROSS, M. (1989): *Od tvorivosti k tvorbe*. Bratislava: Tatran.
VÁROSS, M. (1970): *Úvod do axiológie*. Bratislava: Epoque.
VOLEK, J. (1968): *Základy obecné teorie umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Erich Mistrík
Katedra etickej a občianskej výchovy
Pedagogická fakulta UK
Račianska 59
813 34 Bratislava 1
SR
e-mail: erich@erichmistrík.sk