

enigma jr.



erich mistrík

vstup
do
umenia

(C) Erich Mistrík
ISBN 80-85741-18-3

Obsah

Falosna hra umenia	5
Umelecka kultura	6
Umelecke dielo	19
Esteticke vnimanie a vkus	36
Umelecka tvorba.....	44
Pravda – dobro – krasa	56

Falošná hra umenia

Alexander Matuška kedysi povedal, že umenie je krajšie a pôsobivejšie ako život, lebo nám predvádza ľudský život v koncentrovanej podobe. Hneď však dodal, že kvôli tomu sa nemôžeme vzdať pôžitkov zo života, lebo ten je skutočný, zatiaľ čo umenie predvádza vymyslený život. V skratke tým vyjadril, čo nás toľko na umení priťahuje, ale v skratke mu hneď aj určil hranice.

Umenie je skutočne extraktom života, pretože v ňom za krátky čas precítime také pôžitky, aké nám mnohokrát život neponúkne v priebehu dlhých rokov. A nielen to. Umenie nás dokáže súčasne zdeptať i povzniesť, roztriasť a znepokojit dráždivými i nepríjemnými otázkami a vzápätí uspokojit potvrdením našej pravdy. Umenie nám dodá sebavedomia v boli so životom, ale nás aj zrazí z piedestálu prílišnej sebaistoty. Umenie doplní obmedzený duchovný, citový i zmyslový život človeka o svoje nevyčerpatelne bohatstvo, ale v istom momente poukáže na prázdnotu takéhoto dopĺňania, ak by sme ho chceli chápať ako náhradu skutočných emócií. Umenie nás láka i priťahuje, ale aj provokuje, a tým odpudzuje. Umenie nám ukazuje otvorenú dlaň, ktorou sľubuje pôžitky, ale keď chceme do nej nazrieť, rýchlo ju zatvorí: „Trochu sa ponamáhaj, ak chceš preniknúť do mojich hĺbok, nie som také lacné!“ Keď však prenikneme, aby sme vychutnali všetky sľubované pôžitky a skutočne ich aj do hĺbky vychutnáme, vtedy zistíme, že je to iba klam a odvraciam sa ku skutočným, životným pôžitkom. K nim však už potom prichádzame obohatení – Prežili sme falošné, neskutočné emócie, ktoré v nás vyvolal neskutočný svet v umení, ale už tieto emócie a pôžitky poznáme. O to lepšie ich rozoznáme v živote a o to lepšie i hlbšie ich dokážeme v živote precítiť.

Kvôli tomu neustále chodíme za umením. Jeho hra je vymyslená, je to konštrukcia, a preto je falošná. Je to však výmysel o tomto svete a konštrukcia z tohto sveta, a preto je pravdivá. Tvári sa, že je pravdivé, ale pritom potajomky žmurká, že je falošné. A preto je krásne.

Táto knižka chce hovoriť o tom, ako sa táto krásna hra pravdy a klamstva rodí, ako s ňou narábame a čo z nej ťažíme. Táto knižka chce hovoriť o tom, načo nám vlastne podobná klamlivá hra je a prečo sa ňou neustále zaoberáme. Táto knižka chce nazrieť do tajomstiev tejto hry pravdy a klamstva. Nechce ich však odhaliť z čírej lásky k poznaniu – chce ich odhaliť preto, aby si nás krásna i falošná hra umenia na pravdu ešte viac získala, aby sme jej mohli podľahnúť ešte viac. Umenie v hĺbke svojho srdca netúži po ničom inom – len aby sa v našich dušiach hlbšie a navždy usadila trojica, ktorá patrí k najväčším ľudským výtvorom – Pravda, Dobro a Krása. Vstúpme preto do umenia.

Umelecká kultúra

Všetci poznáme triviálnu pravdu, že umenie vzniká vytvorením umeleckého diela umelcom. Ukončením tvorivého procesu však problémy s umením nekončia, iba sa začínajú. Dielo sa ocitá osamotené a vydané napospas zložitým vzťahom vnútri spoločnosti, z ktorých sa síce mnohé starajú o „lepší život“ diel, ale mnohé ďalšie sú nemilosrdné a život mu sťažujú.

Všetky komplikácie sa začínajú tým, že umelecké dielo vznikne. V dnešnej európskej kultúre dosť striktno rozlišujeme medzi neškoleným umelcom – amatérom a školeným profesionálom. V nekompromisnom umeleckom trhu sa však ťažko uplatní umelec bez špeciálnej prípravy: Na to dnes slúžia **umelecké akadémie**, školy vysokoškolskej úrovne pripravujúce špecialistov pre umeleckú tvorbu. Vyvinuli sa do dnešnej podoby po dlhých stáročiach (prvé umelecké akadémie začali v Európe vznikať koncom stredoveku). Ciele prvých akadémii v minulosti boli jednoznačne určené – mali podporovať a šíriť určitý vkus a štýl. „Študenti“ – čo boli vlastne učni u majstrov maliarov, kovotepcov, sochárov – si mali osvojovať štýl a technické zručnosti svojho majstra, preto mnohokrát pracovali aj priamo na jeho dielach. Nešlo o skutočné umelecké akadémie, sprvoti mali podobu odovzdávania skúseností v rámci remeselného cechu.

Romantizmus 19. storočia so svojim silným individualizmom sa ostro postavil proti takémuto typu umeleckého školenia. Romantická koncepcia umeleckého génia totiž stavala na tom, že človek sa umelcom (géniom) narodí a žiadne školenie nemôže jeho talent ďalej rozvinúť ani pokaziť. Génus sa podľa týchto predstáv prejaví vždy, bez ohľadu na vonkajšie vplyvy, pričom sa prejaví len spôsobom sebe vlastným, ktorý sa nemôže od nikoho naučiť. Systém umeleckého školstva tu dostal vážnu trhlinu.

Dnešné európske umelecké akadémie fungujú ako kompromis medzi pôvodným remeselníckym združením a romantickým individualizmom. Dnes sa predpokladá, že na umeleckú akadémiu (vysokú školu) prichádza talentovaná osobnosť s určitými vrodennými vlohami, alebo so schopnosťami, ktoré u nej rozvinulo rodinné prostredie. Škola z neho potom vychováva špecialistu pre niektoré umenie. Je povolaná už len korigovať extrémne prípady umeleckého videnia u svojich žiakov (čo je cieľ v posledných desaťročiach veľmi spochybnený, pretože sa ukázalo, že práve extrémne pohľady prinášajú nové, podnetné myšlienky), súčasne, alebo hlavne, je škola povolaná vstúpiť budúcemu umelcovi určitú technickú, remeselnú úroveň – tak, aby ovládol súčasné umelecké techniky, materiály, prostriedky, zároveň dnes škola poskytuje svojim študentom, budúcim umelcom, orientáciu v doterajšom umeleckom a kultúrnom vývoji.

Dnešné európske umelecké školy sa preto zameriavajú na to, aby si študenti čo najhlbšie osvojili čo najväčšiu šírku ľudských kultúrnych a umeleckých významov z histórie i súčasnosti. Poskytujú im to, čomu sa niekedy hovorí všeobecne **humanistická výchova** – systematicky rozvíjajú ich umelecké, ľudské a všeobecne kultúrne vedomie, rozvíjajú ich schopnosti precítiť rôzne ľudské a kultúrne hodnoty aj ich schopnosti teoreticky reflektovať tieto hodnoty. K tomu je nevyhnutné, aby si študenti odskúšali najväčšie možné množstvo umeleckých techník a materiálov, čo najväčšiu šírku možností tvorby umeleckých diel, s čím súvisia aj časté praxe študentov – budúcich umelcov v reálnom umeleckom živote (v divadle, v orchestri, na výtvarných sympóziách a podobne). Ide nielen o to, aby dokázali pracovať s rôznymi technikami, ale aj o to, aby im škola modelovala reálny umelecký život.

Takýto prístup k výchove umelcov však platí len v krajinách s európskou kultúrnou tradíciou (Európa, Amerika a pod.). Inde fungujú tradičné spôsoby výchovy prenášané už od staroveku. Typickým príkladom je India, ale podobné postupy možno nájsť aj v Číne a inde. V Indii dodnes prevažuje súkromná výchova budúcich umelcov. Umelecké povolanie sa, tak ako iné povolania, dedí a v systéme kást prechádza z otca na syna. V súkromnej výchove je takto nová generácia vychovávaná špičkovým umelcom z tej istej kasty (alebo rodiny). Žiak absolútne dôveruje učiteľovi, ku ktorému má veľmi intímny vzťah (a nie taký demokratický, ako v európskych alebo amerických školách). Budúci umelec sa učí tým, že sa snaží imitovať učiteľovu tvorbu a ani jeden z nich nerozmýšľa nad technikami, rôznymi umeleckými prístupmi k svetu a pod. Umelecký pedagóg v Indii sa nesnaží žiakovi vstúpiť svoj štýl, ale vedie ho k tomu, aby sám seba spoznával a aby sám v sebe otváral možnosti pre budúcu umeleckú tvorbu. Európsky spôsob výchovy umelcov je oproti tomuto indickému veľmi neosobný a racionálny, pretože v ňom neexistuje úzky intímny vzťah študenta k učiteľovi. V indickom spôsobe sa ani neoddeľuje humanistická výchova od technicko-remeselnej, ale v každom momente sú prítomné obidve.

Z umeleckej akadémie alebo iných typov umeleckého školenia vychádza prakticky zrelý umelec (hoci niektorí prichádzajú už zrelí na školu a iní dozrievajú ešte niekoľko rokov po ukončení školenia). Nemožno si však predstavovať umelecky zrelú osobnosť ako stabilný systém vlôh a schopností sformovaných prírodou, rodinou a školou. Umelec ako určitý súbor vlôh sa mení nielen v priebehu svojho života, ale mení sa aj umelecké zameranie umelcov vychádzajúcich zo školy. Postupne a mnohokrát nebadane sa menia ciele umeleckej akadémie (zmenou jej vedenia, t.j. majstra, ktorý je na jej čele, obmenou pedagogického zboru a pod.), mení sa kultúrna klíma doby (v SR r. 1993 je úplne odlišná od ČSSR r. 1985) a mení sa aj povaha umenia, ktoré si v dôsled-

ku svojich zmien vyžaduje aj zmenu výchovy ďalších umelcov. Umelci v určitej dobe a určitej spoločnosti sú preto veľmi premenlivou množinou. Ich variabilitnosť generačná, názorová, rôznorodosť daná rôznou výchovou, rôznymi druhmi umenia atď., vedie k tomu, že zakladajú rozličné **umelecké skupiny, združenia a spolky**. Ich vplyv je z estetického hľadiska veľmi dôležitý, hoci sa často zdá, že majú len funkciu akýchsi odborových organizácií. Vznikajú však hlavne na základe spoločného umeleckého názoru, čo im uľahčuje vzájomnú podporu svojich snažení a uľahčuje im aj presadenie sa na umeleckom trhu i v hierarchii hodnôt umeleckej tradície (tak napríklad úzka vzájomná spolupráca umožnila slovenskej Avantgarde 38 vzoprieť sa totalitnému tlaku). Pri presadzovaní umeleckých diel v kultúre, pri ich zapájaní do existujúcej umeleckej tradície preto umelecké spolky zohrávajú dôležitú úlohu.

Niektoré umelecké druhy (napríklad divadlo a film) sú existenčne závislé od **inštitúcie** zabezpečujúcej množstvo pomocných činností, ako je organizácia tvorivého kolektívu („produkčný“ vo filme), pomocné práce pri stavbe scény („kulísšiberi“ v divadle), ale aj priamo umeleckých činností (strih v televízii). To sú inštitúcie, bez ktorých by kolektívne umelecké druhy celkom prestali existovať.

Od inštitúcií je však v modernej spoločnosti 20. storočia existenčne závislý aj individuálne tvoriaci umelec (maliar, básnik, skladateľ). V rozvinutom industriálnom svete je totiž nemysliteľné, aby umelec individuálne zabezpečoval množstvo prác nutných na to, aby sa jeho dielo dostalo k divákovi. Preto vzniká sieť galérií, vydavateľstiev, múzeí, umeleckých agentúr a ďalšie organizácie, ktorých činnosť má dva hlavné ciele – uschovať vytvorené diela (chrániť ich pred poškodením, stratou, zničením) a šíriť ho ďalej (technicky ho sprostredkovať divákovi, poslucháčovi, čitateľom). Galérie takto nielen vystavujú a predávajú výtvarné diela, ale ich aj uchovávajú buď pre „budúce generácie“ alebo na dobu vhodnejšiu pre predaj diela. Hudobné a literárne vydavateľstvá, inštitúcie produkujúce videokazety a zvukové kazety i gramofónový priemysel pracujú na tom, aby vôbec mohlo umelecké dielo existovať – aby bola báseň publikovaná a nezostala v rukopise, aby boli noty rozmnožené, aby bola hudba nahratá. Uchovanie diela je tu zároveň jeho rozmnožením a sprostredkovaním obecenstvu. Mnohokrát až inštitúcia (vlastne jej zamestnanci a spolupracovníci) rozhodne, ktorá umelecká tvorba prebehne a aké umelecké dielo vznikne. Typickým príkladom je televízia, ktorá v podobe televíznej inscenácie vyrobí len časť zo všetkých scenárov, ktoré získala.

K týmto inštitúciám patria rozsiahle oblasti priemyslu vyrábajúce umelecké technické prostriedky – gitary, husle, štetce, striekacie pištoly, farby a iné. Je to množstvo priemyslových odvetví, od elektronického až po drevospracujúci, ktoré zabezpečujú vznik a šírenie umeleckých diel.

Pri uchovaní a šírení umenia hrajú dôležitú úlohu **masmédiá** (televízia, rozhlas, gramofónový, magnetofónový priemysel, videokazety, CD platne, film). Ich pôsobenie je veľmi zložitá, tak ako je zložitá ich štruktúra. Všimneme si ich tu stručne na príklade televízie, ktorá je priezračnou jednotou technického média, média prenosu iných umení a vlastnej umeleckej tvorby.

Televízia dnes existuje ako dvojjediný kultúrny fakt – ako súbor umeleckých (kultúrnych) hodnôt, t.j. prúd vysielania i súbor uchovaných televíznych relácií, a ako súbor kultúrnych činností, t.j. proces tvorby od dramaturgického alebo redakčného návrhu až po definitívne zostrihanie relácie. Umelecké a technické činnosti tu splyývajú, pretože možnosti a požiadavky jedného vystupujú ako podmienky pre druhé – aká je televízna technika, také bude aj televízne umenie a aké ciele si stanovujú televízni tvorcovia umenia, takým smerom sa vyvíja televízna technika.

Televízia ako programový prúd je štruktúrou obsahujúcou rozsiahle rozpätie relácií – od vlastných umeleckých diel, cez sprostredkované diela iných umení až po spravodajstvo. Kultúrna hodnota a postavenie televízie v kultúre sú potom veľmi komplikované, lebo ona nie je len sprostredkovateľom umeleckých diel. Plní množstvo ďalších funkcií – zábavnú, osvetovú, propagandistickú, informačnú, relaxačnú a ďalšie.

Jej pôsobenie, tak ako pôsobenie iných masmédií, je mnohvrstvé a nie také priamočiare, ako napríklad fungovanie galérie v kultúre.

Ak vidíme televíziu ako kultúrnu inštitúciu, je to tiež inštitúcia uspokojujúca veľmi rôznorodé požiadavky doby. Medzi ne treba zaradiť aj fakt, že vo vedomí väčšiny národa i vo vedomí väčšiny riadiacich špičiek spoločnosti je to oficiálna, a teda mocenská inštitúcia. Jej cieľom preto nie je len sprostredkovať alebo vytvoriť umelecké diela, ale aj integrovať a formovať vedomie národa. Treba však zdôrazniť, že to platí len pre štátne riadené masmédiá, nie pre súkromné firmy.

Pri sprostredkovaní umeleckých diel iných umeleckých druhov síce masmédiá tieto diela značne deformujú (film na videokazete, teda na televíznej obrazovke vyznieva inak ako na plátne v kine, zvukový live-záznam z koncertu je plytší ako samotný koncert a pod.), predsa ich sprostredkujú do takého času a takého priestoru, kam by sa inak nedostali – vďaka televízii videli ľudia Monu Lisu na celom svete. Televízia aj iné masmédiá majú však tú výhodu, že môžu voľne kombinovať obyčajnú prezentáciu diela s jeho vysvetľovaním a s osvetľovaním rôznych kontextov diela. Pritom veľmi často môžu siahať, aj siahajú po dielach z iných dôb a priestorov. Hromadením a neustálym preskupovaním rôznorodých umeleckých diel, ich vysvetľovaním a zároveň ich masovým rozširovaním funguje televízia ako jeden z najúčinnějších sprostredkovateľov umenia (i oproti iným masmédiám). Sprítomňuje totiž veľmi energicky aj minulosť

umeleckú tradíciu a nekompromisne preberá medzi vznikajúcimi umeleckými dielami – niektoré podčiarkuje postavením v centre vysielania, iné zakrýva, ďalšie dopĺňa o rôzne vysvetlenia. Svojím vysoko aktívnym postojom voči umeleckým dielam vytvárajú masmédiá, ale zvlášť televízia, vo svojom vysielaní určitý obraz o umení svojej doby. Diváci, ktorí sú vždy náchylní dôverovať televízii a považovať ju za autoritu, vnímajú takýto obraz o umení ako pravdivý. Ich ochota k selekcii videného a počutého je omnoho menšia ako pri prezentácii umeleckých diel mimo masmédií.

V masmédiách sa však s umeleckými dielami všetkých druhov deje zvláštna vec. V televízii a v rozhlase sa umelecké dielo prezentuje v kontexte spravodajstva a dokumentárnych relácií. Dôsledkom je, že vlastné televízne a rozhlasové umenie sa prispôsobuje vplyvu týchto relácií a získava dokumentárnejšie formy. Dôležité je však vnímanie umenia v masmédiách. Masmédiá (televízia, rozhlas a iné nie) boli prvotne informačnými médiami. Nosnými prvkami ich vysielacej štruktúry sú spravodajské relácie, avšak na diváka a poslucháča pôsobia takmer súčasne s umeleckými. Pod vplyvom ich neustáleho striedania sa vo vedomí diváka stierajú hranice medzi umením a spravodajstvom a divák (najmä menej vzdelaný) ich začína chápať ako jednu skutočnosť. K čomu dochádza? Každé umelecké dielo má ku skutočnosti dvojaký vzťah – vypovedá o nej a súčasne je novou, autonómnou skutočnosťou. Každé hodnotné umelecké dielo aj o seba hrdo hlása, že nie je len správou o skutočnosti, ale že má aj hodnotu samo osebe. Umenie v masmédiách však divák prestáva chápať ako novú, modelovú skutočnosť a chápe ho podvedome len ako výpoveď o skutočnosti (tak ako chápe spravodajské a dokumentárne relácie). K tomu ho vedú aj vlastné umelecké diela masmédií, ktoré sú silno dokumentarizované – zacieľujú sa v prvom rade na aktuálne problémy súčasnosti, využívajú vedecký, dokumentárny štýl a podobne, takže svojím usporiadaním sa približujú spravodajstvu, ktoré ich rámčuje.

Umelecký trh, predaj a kúpa umeleckých diel, nadobúda v posledných storočiach stále väčšiu váhu najmä pri postupnom uvoľňovaní umelcov z pevných spoločenských väzieb. Ako sa umelci stále viac oslobodzujú od nutnosti pracovať pre jeden kláštor, pre jedného panovníka, pre jedného šľachtica, tým postupne narastá dôležitosť zapojenia umelcov do trhu s umeleckými dielami. V minulosti tento problém nepoznali, pretože jeden mecenáš financoval prácu umelca – buď mu umelec zdobil kostol, alebo len hral pre potešenie. Úloha takýchto mecenášov postupne klesá a ich funkciu preberajú **obchodníci s umením**. Od 18. storočia sú to už skutoční obchodníci – znalci umenia (alebo obchodníci s poradcami – znalcami), ktorí kupujú umelecké diela ako tovar kvôli tomu, aby ich ďalším predajom akumulovali svoj kapitál. Niekedy fungujú

ako majitelia predajných galérií, ktoré však nie sú len pasívnym registrátorom a kupcom vznikajúcich diel, ale aktívne podporujú „svojich“ umelcov, aktívne vyberajú z umeleckej ponuky. Stávajú sa tak závažnými spolutvorcami umeleckej tradície, lebo v značnej miere určujú, čo zo vznikajúceho umenia sa dostane k obecenstvu. Dnes sa z obchodníkov s umením stali celé **umelecké agentúry** zaoberajúce sa kúpou a predajom umeleckých diel (hudby, divadla, ale aj výtvarného umenia a pod.). S nimi spolupracujú manageri, ktorí však pôsobia ako malé agentúry predávajúce len jedného umelca, skupinu umelcov. Úlohou každej umeleckej agentúry je aj tvorba reklamy a populárneho obrazu umelca (image) – s cieľom lepšie predat' jeho dielo. Agentúry a manageri sú dôležitými tvorcami nielen vkusu publika, ale aktívne zasahujú aj do tvorby – spoluurčujú, aké diela môžu vzniknúť a aké nie, lebo na základe prieskumu trhu vedia predpovedať, ktoré sa budú predávať.

Funkcie umeleckých agentúr plnili aj prví **mecenáši** umenia – dokonca aj kláštory a kostoly, ktoré si vyberali medzi umelcami, avšak vždy z mimoumeleckých dôvodov, napríklad vybrali si umelca, ktorý bol lepšie schopný sprítomniť Absolútno vo svojich dielach. Aktívny výber zo vznikajúcej tvorby robili aj prví zberatelia umeleckých diel, zakladatelia prvých súkromných galérií, súkromných knižníc v 15.–16. storočí, aj zakladatelia prvých dvorných hudobných telies v 16.–17. storočí. Všetci však v podstate financovali umenie z mimoumeleckých dôvodov, napríklad reprezentačných. Skutoční mecenáši, podporujúci umenie pre jeho umelecké kvality (hoci ani u nich neboli zanedbateľné mimoumelecké dôvody) sa objavujú až v 17. storočí. Všetci však aktívne budovali kultúrnu tradíciu svojím výberom z ponuky umelcov, pričom pôsobili aj ako sprostredkovatelia obecenstvu. Súkromné zbierky síce fungovali len pre úzky okruh intelektuálov alebo pre bohatšie vrstvy, ale to bol práve ten okruh ľudí, ktorí udržiaval kultúrnu a umeleckú tradíciu.

Štát ako mecenáš sa osvedčil len čiastočne – jeho ekonomická sila je slabá na to, aby financoval celú šírku umeleckej produkcie (to môže len sieť obchodníkov, managerov a umeleckých agentúr). Štát sa neosvedčil však aj preto, lebo pri podporovaní umenia uplatňoval politické kritériá – a to neplatí len pre bývalé komunistické krajiny, alebo pre hitlerovské Nemecko, to platí povedzme aj pre staroveký Egypt.

Umelci si súčasne sami vytvárajú rôzne **podporné spolky**, ktoré majú za úlohu čiastočne a vždy len dočasne tmiť negatívne dopady nekompromisného umeleckého trhu na život jednotlivých umelcov. Dobre fungujú iba vtedy, ak sa napoja na bohatého mecenáša (alebo firmu), alebo na štát. V oboch prípadoch však obmedzujú svoju neobmedzenú tvorivú slobodu, ktorej zachovanie je skoro vždy hlavným cieľom vzniku umeleckého podporného spolku.

Vzťah umelca k mecenášovi je celkom iný ako k obchodníkovi s umením. Mecenáš spravidla predpisuje spôsoby tvorby, zasahuje do tvorivých zámerov umelca. Je totiž objednávateľom diela, preto si môže stanovovať podmienky. Uvoľnením umelcov spod vplyvu mecenášov, prakticky zo služobného postavenia, im na jednej strane uvoľnilo ruky v tvorivej slobode, ale na druhej strane im ruky zviazalo, lebo sa stali existenčne závislí od predaja svojich diel. Pri mecenášovi pracuje umelec spravidla podľa mecenášových predstáv, v podmienkach umeleckého trhu pracuje síce podľa svojich vlastných predstáv, ale zasa bez adresáta (toho predpokladá len hypoteticky). Obchodník s umením nepredpisuje umelcovi, čo a ako má tvoriť, ale v jeho tvorbe si preberá, prípadne nekupuje nič. Mecenáš sám seba fakticky nútil odobrať všetky umelcove diela, a preto chcel, aby umelec tvoril také diela, aké vyhovovali mecenášovi. Obchodník s umením nie je nútený kúpiť od umelca nič, ale umelec zasa môže tvoriť tak, ako to jemu samému vyhovuje. Obidvaja tak podporujú vznik umeleckých diel a umožňujú ich cestu k obecenstvu, ale každý iným spôsobom.

Pri vstupe umeleckého diela do kultúry sa nevyhnutne vyskytne situácia, že obecenstvo nie je na dielo pripravené a nechápe jeho významy, ani si neuvedomuje kultúrne kontexty a väzby diela. Vtedy nastupuje **umelecká kritika**, ako hlavný článok prvotného hodnotenia diela (druhotné a zrejme podstatne hlbšie zhodnotenie prináša až dlhodobé fungovanie diela v kultúre). Kritika, to nie sú len kritické úvahy v denníkoch, ale aj prvé zovšeobecnenia trendov v súčasnom umení, porovnania a hľadanie súvislostí, rôzne komisie výstav a experti vo vydavateľstvách, dramaturgické rady vo filme, televízii a inde, štipendijné komisie. Hlavnými úlohami všetkých týchto činností a skupín odborníkov je na jednej strane hľadať a zisťovať reálnu umeleckú hodnotu diela a na druhej strane sprostredkovať charakter a originálne kvality diela obecenstvu.

Pri hľadaní reálnej hodnoty diela je kritika (umeleckí kritici) nútená sledovať prakticky všetky diela vznikajúce v danej sociálnej skupine a dobe. Svoju pozornosť zameriava síce aj na staršie diela a prehodnocuje ich z nových, súčasných hľadísk, ale centrom jej pozornosti je súčasná tvorba. Pritom nezriedka berie do úvahy okrem kultúrnych kontextov aj umelcovu osobnosť, špecifiká psychológie národa, v ktorom dielo vzniká i požiadavky, ktoré táto spoločnosť vyslovuje voči umeniu. V konečnom dôsledku tak umelecká kritika pomáha umelcom v ich tvorbe – nie však poskytovaním receptov na tvorbu. Skôr dáva umelcom podklady a informácie o tom, čo je daná doba schopná akceptovať ako hodnotné umelecké dielo. Kritika vystupuje voči umelcovi ako reprezentant vkusu obecenstva. Vystupuje však takto voči všetkým umelcom ako celku umeleckého spoločenstva, nie voči jednému umelcovi. Ak by svoju prácu zamerala na jedného umelca, v konečnom dôsledku si takýto kritik osvojí optiku

tohto umelca a začne na jeho diela i na diela druhých hľadieť očami tohto umelca. Zrkadlo, ktoré by takýto kritik nastavoval umeleckému spoločenstvu, by už bolo pokriveným zrkadlom, lebo by bolo len čiastkovým pohľadom.

Dôležitou úlohou umelekej kritiky je sprostredkovať dielo obecnstvu – s týmto cieľom sa moderná kritika aj zrodila v 18. storočí. Ide tu o predstavovanie umelca i jeho tvorby, vysvetlenie podstaty tvorby alebo diela, osvetlenie umelcových tvorivých zámerov, čím poskytuje neorientovanému divákovi zachytiteľné body pre estetické vnímanie. Kritik a celá umelecká kritika tak pestuje vkus obecnstva a vystupuje ako reprezentant umeleckého spoločenstva voči obecnstvu. Pritom ak chce slúžiť len jednému umelcovi a drží sa interpretácie diel iba tohto umelca, môže sklznúť do osobnej umelcovej reklamy.

Umelecká kritika je dôležitým spolutvorcom kultúrnej a umelekej tradície – hoci si všíma prakticky všetko, čo vzniká, hlbší záujem prejavuje len o niektoré diela a niektorých umelcov. Takýmto aktívnym prístupom nielen triedi hodnoty, ale môže pôsobiť aj pri zmene orientácie umelca. V žiadnom prípade však neplní svoje poslanie vtedy, ak je len pasívnym registrátorom umeleckého diania.

Umelecká kritika nachádza teoretické zdôvodnenie svojich postulátov v **teórii umenia** v **umelekej historiografii** a v **estetike**. Tieto tri disciplíny už priamo nevstupujú do cesty diela k divákovi, ich vplyv je sprostredkovaný, ale nie zanedbateľný. Historiografia ponúka (hlavne umelekej kritike) poučenie z dejín. Estetika a teória umenia zovšeobecňujú súčasnú i minulú umeleckú tradíciu a vyvodzujú z nej okrem iného kritérium hodnotenia umenia, na jej základe hľadajú hranice umenia atď. Pri hodnotení akéhokoľvek ľudského výtvoru blízkeho umeniu je užitočné vypočítať názor estetiky – povedzme pri posudzovaní detských kresieb je užitočné vedieť, či ich estetika považuje za umelecké diela alebo len za detskú hru. V obidvoch prípadoch k nim budeme pristupovať aj ich hodnotíme odlišne, dokonca vyvodzujeme z nášho hodnotenia praktické dôsledky (povedzme, či ich vystaviť v galérii alebo nie). Podobným praktickým dôsledkom je hoci koncertná činnosť mladého Mozarta. Bola to skutočná umelecká interpretácia hudobných diel s celou ich zážitkovou hĺbkou, alebo len technická virtuosita bez tej emocionálnej hĺbky, ktorej je dieťa sotva schopné? Pretože Mozart už nežije, môže riešenie tohto problému naznačiť estetika a podľa výsledku môžeme potom posudzovať tvorbu ďalších malých géniov.

Estetika a teória umenia, ktoré sú značne vzdialené samotnej tvorbe umeleckého diela, tak zasahujú do jeho postavenia v kultúre.

Na tvorbe umeleckých diel sa paradoxne zúčastňujú aj diváci, poslucháči, čitatelia. Ich účasť v tvorbe diela je však paradoxom len vtedy, ak **obecnstvo** chápeme iba ako pasívnych prijímateľov hotových umeleckých diel. Obecn-

stvo však možno chápať aj v inej súvislosti – z pohľadu umelca tvoriaceho umenie. V tejto súvislosti vystupuje obecenstvo ako koniec-koncov posledná inštančia, pre ktorú umenie vzniká. Cieľom každého umelca je vytvoriť také dielo, ktoré nájde svojho diváka. Bez obecenstva, bez adresáta umenie nielenže nefunguje, ale dokonca ani nemusí vzniknúť. Umelci sú nútení tvoriť také diela, ktoré nájdu odozvu aspoň u jedného diváka alebo také, ktoré budú oslovovať vkus celých sociálnych skupín. Dokonca aj keď sa umelec snaží len o maximálne vyjadrenie svojich pocitov, predstáv, ideí a neberie do úvahy vkus a schopnosti divákov, alebo aj vtedy, ak tvorí len pre seba, „do zásuvky“, aj vtedy ráta s divákom – buď tvorí pre „ideálneho“ diváka, ktorého si vysníval, alebo tvorí „pre budúcnosť“, alebo je dokonca sám sebe divákom. Vždy ráta s tým, že jeho dielo je alebo bude schopné niekomu niečo povedať, niekoho nejako osloviť.

Často sa však stretávame so situáciou – a zvlášť v 20. storočí – keď umelec vytvorí dielo, ktoré jeho súčasníci odmietnu, ale neskôr ho pochopia ako veľké obnovenie umeleckej tradície. (Charakteristická a známa bola v tomto ohľade situácia impresionistov na prelome 19. a 20. storočia).

A tu nastupuje ďalšia súčasť umeleckej kultúry, **výchova obecenstva** k umeniu. Je to množstvo činností smerujúcich k tomu, aby diváci pochopili myšlienkový svet nových umeleckých diel i aby pochopili ich väzby na doterajšiu umeleckú tradíciu. Takouto výchovou sa veľmi často zaoberajú masmédiá – rôznymi kultúrnymi magazínmi, besedami o umení, rozhovormi a podobne, múzeá a galérie – besedami o umení, premietaním filmov o umení, organizovaním vychádzok do kultúrnych pamiatok, do pracovní a ateliérov umelcov, organizovaním skupín „priateľov umenia“, literárnymi večerami a podobne. Medzi rôznorodými činnosťami a inštitúciami neexistuje prepracovaný systém vzťahov (iba ak v rámci jednej z inštitúcií), vo svojom chaotickom celku však poskytujú tomu, kto má záujem o pochopenie umenia, solídny základ pre chápanie diel, tvorby i umeleckej tradície. Výdatne pri tom pomáha aj umelecká kritika.

Zastavili sme sa pri množstve činností a inštitúcií alebo procesov slúžiacich na to, aby vzniklo umelecké dielo a aby sa dostalo k divákovi – umelecké školenie tvorcu, umelecké spolky, mecenáši, obchodníci s umením, galérie, podporné spolky, rôzne inštitúcie uchováajúce umelecké diela a starajúce sa o ich šírenie, priemysel vyrábajúci umelecké nástroje a techniku na šírenie umenia, umelecká kritika, výchova obecenstva k chápaniu umenia aj jestvujúca umelecká tradícia. Všetky tieto inštitúcie, činnosti a ľudia sa snažia len o dve veci. Umožniť umelcovi, aby vytváral umelecké diela a sprostredkovať tieto diela obecenstvu. Celý tento komplex je tu teda len kvôli vzniku a sprostredkovaniu umeleckého diela. Celý tento komplex zvykneme nazývať jednoducho – **umeleckou kultúrou**. Nie je to nejaká zvláštna časť kultúry národa. Sú to čin-

nosti, inštitúcie a hodnoty plniace veľmi rôznorodé funkcie (ako sme naznačili pri masmédiách), ale z pohľadu umenia môžeme v nich vyčleniť také súvislosti a vzťahy, ktoré dohromady vytvárajú dobre fungujúcu štruktúru slúžiacu umeleckému dielu. Vlastne sa všetky tieto súčasti umeleckej kultúry rozvinuli preto ako súčasti umeleckej kultúry, aby umožnili **umeleckému dielu** vzniknúť, aby uľahčili jeho vznik a uľahčili jeho cestu k divákovi. Všetko v umeleckej kultúre sa v konečnom dôsledku deje kvôli umeleckým dielam a kvôli ľudským zážitkom z nich. Na druhej strane – umelecké dielo by v modernej spoločnosti bolo bez rôznych činností a inštitúcií umeleckej kultúry stratené. Dnes už nie je prakticky mysliteľné, aby sa umelecké diela dostali k svojim adresátom bez siete galérií, vydavateľstiev, masmédií, ak nerátame úzky okruh umelcových priateľov a odborníkov. Umelecké diela by bez celej sústavy umeleckej kultúry vznikali (ak by vôbec masovo vznikali) do prázdna. Umelecká kultúra a umelecké dielo dnes už nemôžu existovať jeden bez druhého, pričom v tomto zväzku má umelecké dielo výsadné postavenie.

Takto vykreslená umelecká kultúra pôsobí ako dobre fungujúci mechanizmus podobný hodinovému strojčeku, v ktorom jednotlivé kolieska presne zapadajú do seba a bez problémov sa krúčia. Umelecká kultúra je však samozrejme omnoho zložitejšia. Jej súčasti síce majú relatívne pevné miesto v celom systéme – napríklad umelecká kritika bude vždy vysvetľovať a hodnotiť diela a nikdy nebude sama tvoriť umenie (ak sa – samozrejme – umelec nezaobera sám umeleckou kritikou, ale vtedy sú v jednej osobe dvaja tvorcovia – tvorca umenia a tvorca umeleckej kritiky). Avšak celý systém je neustále v pohybe a neustále sa prispôsobuje situácii v sociálnej skupine podľa toho, ako sa preskupujú hodnotové hierarchie.

Umelecká kultúra je totiž mechanizmom, v ktorom vzniká, formuje sa a premieňa **umelecká tradícia**. A práve v nej dochádza často k radikálnym zmenám, ktoré dokážu následne meniť aj procesy v umeleckej kultúre.

Známym príkladom je vnímanie gotického umenia v rôznych dobách. V renesancii, ktorá bezprostredne nasledovala po gotike, považovali gotické umenie za škaredé, ťažkopádne a barbarské. A pretože gotika svojím zacielením na vnútorný zážitok človeka, svojou snahou priviesť človeka k Bohu, kvôli čomu v gotike vznikali silne expresívne až extatické sochy, nerešpektovali sa reálne formy predmetov a podobne, pretože gotika bola zacielená úplne odlišne ako renesancia – gotické tvary a idey sa priecili renesančnej záľube v pozemskom živote, v zmyslových radoostiach, renesančnej úcte k človeku. Celé storočia bola gotika zaznávaná a zabúdaná ako úpadok umenia. Znovu ju objavili až romantickí umelci v 19. storočí. Im bolo gotické umenie blízke práve svojím zacielením na ľudské vnútro, na vypäté emocionálne reakcie. Až romantici

objavili pre Európu skutočnú krásu gotiky a ona sa stala súčasťou umeleckej tradície 19. storočia. Renesancia ju z umeleckej tradície vylúčila ako neumeleckú. Podobne sme donedávna vylučovali z umeleckej tradície markíza de Sade, hoci ho surrealisti objavili už pred polstoročím. Tento proces funguje aj naopak – neustále upadajú do zabudnutia umelci, ktorých sme si ešte donedávna vysoko cenili. Podobné premeny vidíme aj v hierarchii hodnôt v rámci jednej umeleckej tradície. Spev Elvisa Presleyho bol pred niekoľkými desiatkami rokov považovaný za vrchol umeleckých hodnôt, dnes si ho síce stále vážime, ale tvorba iných spevákov má pre nás vyššiu hodnotu.

Zložité prechody sa odohrávajú aj medzi oficiálnou, **etablovanou** umeleckou kultúrou (sú to vlastne oficiálne uznané umelecké hodnoty v podstate akceptované veľkou väčšinou národa) a hodnotami **kultúrneho okraja** – čo sú dnes u nás hodnoty punku, kultúra okrajových skupín Romov, narkomanov, homosexuálov, v hudbe hard core, kultúra skinheads, anarchistov, pornografia, v minulosti to bola kultúra hippies, beat generation a podobne. Tieto umelecké a kultúrne hodnoty platia len v určitej časti národa, tam však potom väčšinou neplatia oficiálne uznávané hodnoty. Dokonca „umenie kultúrneho okraja“ sa ostro obracia proti oficiálnemu umeniu. Umenie okraja funguje ako kultúrna opozícia, ale aj ako laboratórium nových myšlienok a neobvyklých pohľadov. Niekedy náhodne, väčšinou cieľavedome problematizuje oficiálne uznávané hodnoty, hoci si z nich niektoré hodnoty aj osvojuje. Častejšie však jeho hodnoty postupne prechádzajú do štruktúry oficiálne uznávaných, alebo všeobecne uznávaných, hoci aj v takom prípade veľmi dlho pretrváva napätie medzi starou štruktúrou oficiálne uznaných hodnôt a novo sa včleňujúcich. Tak napríklad sociálne ideály beat generation alebo hippies americká kultúra neprijala, ale dnes už plne akceptuje ich umelecké diela (Ginsbergove básne, Kerouacove prózy a ďalšie), ba dokonca v umeleckej kultúre USA sa dnes bežne akceptuje práca s drogami pri umeleckej tvorbe, čo je hodnota kedysi veľmi tvrdo potláčaná. Podobne hudby punku sa zmocnil umelecký priemysel a umelecký trh, trochu ju zjemnil a oslabil jej myšlienkové ostne – a dnes sa punk postupne stáva súčasťou všeobecne akceptovanej umeleckej kultúry, ba dokonca klasicou hodnotou.

Tieto procesy sú ovplyvnené aj vzájomnými väzbami a prienikom umeleckých prostriedkov, obrazov, ideí, predstáv oficiálnej kultúry a „umenia okraja“, aj odrastením novej umeleckej generácie, môžu ich spôsobovať i mocenské premeny v spoločnosti a podobne. V každom prípade ide o premeny v hodnotových hierarchiách rôznych skupín spoločnosti.

Dianie v umeleckej kultúre je však ešte zložitejšie a aj v relatívne ustálenom systéme umeleckých hodnôt fungujú komplikované vzťahy medzi nimi. Naprí-

klad Appollinairovu poéziu pochopíme inak vtedy, ak poznáme len poéziu francúzskeho symbolizmu, inak vtedy, ak poznáme aj poéziu surrealistov. Jednotlivé umelecké diela na seba „vrhajú tieň“, ovplyvňujú sa myšlienkovy a ovplyvňujú aj svoje miesta v umeleckej tradícii. Umenie 20. storočia pochopíme celkom inak s dôkladnou znalosťou predošlého vývinu umenia ako bez nej.

Dianie v umeleckej tradícii sa takto nikdy nekončí, ako sa nekončia premeny človeka. Umelecká tradícia, ktorá sa formuje na základe fungujúcej umeleckej kultúry, preto nie je len súborom mŕtvych umeleckých diel, alebo súborom vnímaných, precitovaných umeleckých diel, súborom diel, ktoré doba akceptovala. Je to živý, stále sa meniaci proces, ktorý do seba neustále vťahuje nové umelecké diela (súčasných i z minulosti) a iné zasa zo seba vypudzuje. Súhrn všetkých doteraz vytvorených diel i dnes vytváraných funguje ako duchovná základňa pre tvorbu umeleckej tradície. Je to potenciál, z ktorého si umelecká kultúra určitého národa a doby tvorí svoju umeleckú tradíciu. Aktualizuje tento potenciál (všetky vytvorené a vytvárané diela) tým, že umelci niektorými dielami nadväzujú na niektoré diela z celého obrovského potenciálu, aktualizuje ho tým, že masmédiá, galérie, umelecký trh vyberajú a prezentujú len diela určitého typu, aktualizuje ho tým, že vkus obecnstva je vychovávaný určitým smerom. Tak **umelecké bohatstvo**, alebo živá aktualizovaná umelecká tradícia, sa líši nielen od doby k dobe, ale aj v rámci jednej doby sa líši od jednej sociálnej skupiny k druhej, od národa k národu.

V tomto komplikovanom a nenaplánovateľnom procese aktualizácie umeleckej tradície sa celá umelecká kultúra nanovo preformúva a obnovuje. Výberom určitých diel zo súboru doteraz vytvorených sa do centra záujmu umeleckej kultúry dostáva len určitý typ umeleckých hodnôt. Pretože dianie v umeleckej kultúre sa odvíja od diela, prispôsobuje sa následne celá štruktúra kultúry povaha takto aktualizovanej tradície – umelecká kritika mení svoje hodnotiace kritériá, diváci rozširujú alebo postupne menia svoj vkus, doteraz predstavované diela sa pomaly vytrácajú z masmédií atď. – až sa celá umelecká kultúra obsahovo zameria na nové typy umeleckých diel a vlastne sa celá obnoví. Proces premien sa nikdy nekončí, lebo pri takomto ustálení umeleckej kultúry sa veľmi rýchlo vynoria požiadavky na iné umelecké diela – tak, ako sa mení spoločenská prax a duchovné zacielenie ľudí. Umelecká kultúra musí znova hľadať v zásobárni diel a celý proces premien pokračuje.

V okamihu, keď sa obraz umeleckej tradície – ako ju aktualizovala umelecká kultúra určitej doby – stabilizuje a stane sa vnútorne vyváženým, vtedy sa súčasne rodí a stabilizuje **umelecký sloh**. V slohu sa relatívne zjednocujú rôznorodé umelecké prístupy k človeku a ku skutočnosti a utvára sa harmonický systém určitých formotvorných postupov vybudovaný na príbuzných umelec-

kých predstavách. Takýto sloh potom prestupuje cez všetky umelecké druhy a osvetľuje, alebo prispôsobuje si aj najvzdialenejšie zákutia ľudskej tvorivosti (napríklad aj výrobu poľnohospodárskych nástrojov). Rôzne umelecké kultúry rôznych dôb však prinášajú rôzne slohy (po renesancii prišiel barok), čím sa vývoj umenia vrství a stále viac spestruje. Vývoj a premeny rôznych umeleckých kultúr sa však navyše komplikuje aj skutočnosťou, že žiadna z nich nie je úplne jednoliata. V každej dobe fungujú vedľa seba rôzne sociálne skupiny, teda aj rôzne kultúry (ako sme videli pri problematike „kultúry okraja“). Tak je dokonca jedna umelecká kultúra určitej doby poskladaná z viacerých vrstiev, ktoré sú do tej miery odlišné, že len ťažko možno hovoriť o jednej jednotnej umeleckej kultúre. Skladá sa vrstva za vrstvou, umelecké diela sa navzájom ovplyvňujú, ba dokonca prechádzajú z vrstvy do vrstvy. Tak dochádza k situácii, že umelecký kritik z „oficiálnej“ umeleckej kultúry vysvetľuje hudbu punku, alebo naopak – punková skupina pre seba aranžuje Mahlerove skladby, ba najmä dnes môžeme pozorovať úplne premiešanie kultúr – hudobná skupina zo Švajčiarska hrá na hudobných nástrojoch rôznych európskych národov meditačnú hudbu z Indie. Tento proces vzájomného prenikania rôznych umeleckých kultúr a tradícií nikdy neskončí, lebo je úzko zviazaný s duchovnými a spoločenskými premenami, s pestrosťou sociálnych skupín, národov, s rôznymi historickými obdobiami.

Umelecká kultúra, ktorá je tu kvôli umeleckým dielam, je veľmi zložitou štruktúrou zabezpečujúcou veľmi pestré hodnotové, myšlienkové, formové, štýlové a iné väzby a premeny umeleckej tradície. Pretože jej povaha sa odvíja v prvom rade od povahy umeleckého diela (hoci ju výdatne ovplyvňujú spoločenské duchovné premeny), zastavíme sa v nasledujúcej kapitole pri umeleckom diele, pri jeho stavbe a jeho fungovaní v určitej sociálnej skupine, v určitej kultúre.

Umelecké dielo

Umelecké diela patria k najzáhadnejším predmetom ľudskej kultúry. Človek môže pri nich prežívať niekedy veľmi silné zážitky schopné zmeniť jeho život – a to isté dielo ho inokedy ani nezaujme. Vzniká mnoho diel, ktoré sa hneď stanú stredobodom pozornosti a iné musia čakať stáročia, kým ich niekto vôbec označí za umelecké diela. A to všetko napriek tomu, že – ako sme videli v predošlej kapitole – veľké množstvo ľudí a inštitúcií sa stará o to, aby sa umelecké diela dostali ku svojim divákovi a aby ich diváci pochopili.

Ako je možné, že sa umelecké diela napriek toľkej opatere správajú tak svojvoľne – raz ukazujú svoje kvality a hneď ich zasa zakrývajú? Ako je možné, že pri toľkej starostlivosti o pochopenie diel si divák predsa len vyberá podľa seba a voči umeniu sa správa tak svojvoľne – niektoré veľké diela akceptuje a iné nie?

Odpoveď je zložitá, ale jestvuje.

Umelecké dielo má komplikovanú povahu, ktorá sa ľahko nevyjavuje: Na to, aby sme o niečom mohli povedať, že je to umelecké dielo, sa musia stretnúť dve dôležité skutočnosti: **výsledok** umeleckej **tvorby** s určitým diváckym **vkusom**.

Výsledok umelcovej práce samotný ešte ťažko možno jednoznačne označiť za umelecké dielo. Umelec môže nechtiac vytvoriť aj gýč, aj dielo svojím obsahom zvrátené (napríklad pornografiu). Môže vytvoriť aj niečo, čo diváci vôbec neoznačia za umelecké dielo, hoci by tvorca aj mal pocit, že vytvoril vysoko hodnotné dielo. Ak ho pritom pocity neklamú, potom diváci asi nechápu hĺbku jeho diela, ak majú diváci pravdu, potom asi umelec klame sám seba. Avšak aj v prípade, že predmet visiaci na stene pred nami má všetky uznávané vlastnosti umeleckého diela – je to povedzme maľba olejovými farbami na plátne, je zarámovaná a visí v galérii a je na nej majstrovský portrét – nemožno hneď povedať, či ide o umelecké dielo. Hranice, odkiaľ pokiaľ siaha umenie, určenie toho, čo je umelecké dielo a čo nie, sú veľmi nepresné a rozkolísané (čo platí dvojnásobne pre 20. storočie v Európe, kedy sa úplne rozbili klasické schémy určovania, čo je a čo nie je umenie).

Výsledok umelcovej práce tvorí len prvý predpoklad preto, aby sme mohli o niečom tvrdiť, že je to umelecké dielo. Výsledok umelcovej práce však má niektoré kvality, ktoré musí mať každé umelecké dielo, ak má byť umeleckým dielom: Je to taký **výsledok** cieľavedomej **činnosti umelca**, ktorý v sebe nesie **vyjadrenie** určitých **pocitov** z ľudskej **existencie**, pričom to nie je racionálne, chladne skonštruovaný predmet (hoci by aj umelcove zámery stavali na konštrukcii), ale je na ňom badateľné, že je výsledkom bohatej činnosti umelcovej

imaginácie (fantázie, predstavivosti). K týmto vetám sa ešte neskôr vrátíme, tu si len zapamätajme, že dielo musí toto všetko obsahovať – len v tom prípade ho totiž možno označiť za **umelecký predmet**, čiže za niečo, čo má pôsobiť ako umelecké dielo.

Aby sme o takomto umeleckom predmete mohli povedať, že je to umelecké dielo, musí sa stretnúť so zodpovedajúcim **vkusom** v spoločnosti, t.j. určitá sociálna skupina, národ, doba musí vedome alebo podvedome, automaticky uznať, že jej umelecký predmet má čo povedať. Ľudia z tejto sociálnej skupiny porovnávajú idey vtelené do umeleckého predmetu so svojimi predstavami, spôsob ich spracovania v umeleckom predmete porovnávajú s doterajšou umeleckou tradíciou, s inými umeleckými predmetmi doby a podobne. (Ide o neuvedomé porovnanie, emocionálne a nie racionálne založené). Ak v tomto porovnaní umelecký predmet uspeje, t.j. ak je blízky životnej skúsenosti ľudí, alebo ju posúva ďalej, alebo posúva ďalej umeleckú tradíciu – vtedy začína fungovať ako **umelecká hodnota**. Umelecký predmet sa stal hodnotným pre určitú sociálnu skupinu, stal sa hodnotným ako umenie, pretože má čo povedať. Sociálna skupina ho akceptovala, prijala do „svojho“ umenia. Vtedy sa umelecký predmet stáva **umeleckým dielom**.

Umelecké dielo je umeleckým dielom len potiaľ, pokiaľ je zároveň umeleckým **predmetom** (= obsahuje reflexiu životnej skúsenosti človeka spracovanú určitým spôsobom) aj umeleckou **hodnotou** (= reálne funguje ako umelecké dielo, t.j. má čo povedať danej sociálnej skupine). Umelecké dielo nie je umeleckým dielom vtedy, ak síce zodpovedá potrebám a predstavám svojej doby, ale nebolo zámerne vytvorené alebo vybrané z prírodných predmetov človekom pre tento účel – je to prípad tzv. umenia opíc (vyššie primáty dokážu celkom obstojne napodobiť ľudskú maľbu, avšak nemôžu do svojich „obrazov“ včleniť zážitky z ľudskej skúsenosti). Umelecké dielo nie je umeleckým dielom ani vtedy, ak ho spoločnosť vedome alebo podvedome nepotvrdila v jeho funkcii umeleckého diela (ak jej nemá čo povedať), hoci by aj bolo zámerne pre tento účel vytvorené.

Umelecký predmet môže v rôznych dobách a v rôznych spoločnostiach nadobúdať **rôzne umelecké hodnoty**, pretože každá doba a spoločnosť chápu inak ľudskú skúsenosť vyjadrenú v diele: Gotickú katedrálu chápali inak stredoveký človek, ako ju chápe veriaci 20. storočia a inak ako ju chápe ateista – ten istý predmet tak získava rôzne hodnoty. Napriek tomu zostala gotická katedrála vo všetkých troch prípadoch umeleckým dielom, lebo je aj umeleckým predmetom (bola vytvorená s účelom sprostredkovať ľudské zážitky) aj má hodnotu pre každú z troch osôb, je teda aj **umelecky funkčná**. Nebola však umeleckým dielom pre renesančného človeka, lebo pre neho mala iba náboženskú funk-

ciu, bola len miestom konania náboženských obradov. Ak ju chápal ako ume-
nie, tak len ako úpadok umenia.

V týchto zložitých premenách umeleckej hodnoty jedného umeleckého pred-
metu, čiže v rôznom chápaní a fungovaní jedného diela v rôznych dobách
a rôznych spoločnostiach sa skrýva celé tajomstvo umeleckých diel. Preto sa
niekedy utajujú a inokedy žiaria. Preto ich divák raz prijíma, inokedy odmieta
(raz mu dielo má čo povedať, inokedy v diele nič nenachádza, lebo sa zmenil
divák ako osobnosť). Keď ho odmieta, môže síce uznať, že má pred sebou
umelecký predmet, čiže niečo, čo bolo za týmto účelom vytvorené a má také
kvality, ale pre neho neplní svoju funkciu, čiže nemusí tento predmet pre neho
mať umeleckú hodnotu.

Z týchto dôvodov treba byť opatrným pri vynášaní súdov – Toto je umelecké
dielo, Toto nie je umelecké dielo. Tento súd nemožno vyniesť len na základe
poznania vnútornej stavby predmetu, ktorý máme pred sebou. Treba uvažovať
aj o kontextoch, do ktorých tento predmet prichádza – či v nich môže svoje
vnútorné kvality uplatniť, teda či ich sociálna skupina aj bude akceptovať.

Ak však je umelecké dielo skutočným umeleckým dielom, vtedy je táto jed-
nota umeleckého predmetu a umeleckej hodnoty podložená obrazmi ľudskej
imaginácie. V umeleckom predmete sú prostredníctvom obrazov imaginácie
stelesnené a vyjadrené skúsenosti človeka z jeho existencie a divák pri vnímaní
diela uvoľňuje svoju vlastnú imagináciu, ktorá zachytáva obraz z diela. Nejde
pri tom o obrazy tak, ako sa bežne chápu v literárnej teórii, v poetike alebo
v umeleckej kritike – teda nejde len o nepriame, obrazné pomenovanie vecí,
pocitov. Imaginácia, ktorá je v základe každého umeleckého diela, nevytvára
len obyčajné metafory, symboly a ďalšie zašifrované odkazy človeka človeku,
nie je to kombinácia rôznych poetických figúr, nie je to len hra so slovami,
farbami, zvukmi, ani nie je len hľadaním zaujímavých kombinácií a neobvyklých
možností, nie je to len prezentácia svojich vnútorných túžob umelca vo forme
symbolov alebo znakov. To všetko sú len povrchové prejavy, cez ktoré sa obra-
zy imaginácie ukazujú a spredmetňujú.

Obraz, ktorý vytvára umelecká imaginácia, nie je len vyjadrením skrytých
vášni ani posolstvom umelca ľuďom. V skutočnom výtvoze umeleckej imaginá-
cie, v skutočnom umeleckom obraze sa strácajú tieto každodenné kategórie –
slovo, farba, zvuk, pohyb, priestor už nevyjadrujú obraz, nie sú obyčajnou von-
kajšou formou pocitu, ale sú pohlcované obrazom, nie ony formujú a ohraniču-
jú obraz (ako je to pri bežných metaforách), ale obraz imaginácie preniká slo-
vom, zvukom, pohybom. Skutočný umelecký obraz nehľadá povedzme len nu-
ansy jazyka, ale posúva jazyk na jeho hranice – skutočný básnický jazyk nesie
v sebe také napätie, že posúva každodenné jazykové vyjadrenie do polôh, ktorú

sú z hľadiska každodennosti možno absurdné, ale z hľadiska umenia normálne.

Skutočný umelecký obraz nie je konštrukciou poskladanou z kompozície umeleckých materiálov, ale vyviera z hĺbky umelcovho vedomia len v jednej jedinej možnej podobe. Ak ho umelec mení, je to už **iný obraz**, iný alebo posunutý pocit, a nie ten istý obraz alebo pocit v inej forme. Nie je to teda obyčajné zmyslovo-názorné vyjadrenie nejakej myšlienky alebo pocitu. Je to samozrejme aj ono, ale jeho neoddeliteľnou súčasťou je celý strapec **asociácií**, emócií, vedľajších významov. Vysoko hodnotné umelecké dielo je vybudované na jednom alebo viacerých takýchto komplexných obrazoch. Dôležitý v tomto strapci je pri väčšine umení (nie napríklad pri literatúre alebo hudbe) zmyslovo-konkrétny obraz, ale ten je bez sprievodnej hry psychiky len obyčajnou metaforou. Vnútri tohto komplexného a bohatého obrazu sa odohrávajú zložité väzby medzi jednotlivými asociáciami, a tie získavajú neopakovateľné odtiene pod vplyvom sprievodných pocitov. Zvláštna situácia je v poézii a v hudbe, kde zmyslovo-konkrétny obraz neexistuje a nemožno si ho ani v mysli vytvoriť (čo je ešte niekedy možné pri próze). V poézii má však umelcova predstava jazykovo-symbolickú podobu a v hudbe zvukovo-výrazovú.

Na skutočnom umeleckom obraze nemožno nič meniť ani dopĺňať, pretože vyvrel ako **celok**, nebol až následne inžiniersky konštruovaný. Obraz umeleckej imaginácie nie je reprodukovanou pamäťovou stopou, ktorou by si umelec sprítomňoval bezprostredne prežité situácie. Nie je len „hrou fantázie“. Stráca sa v ňom rozmer minulosti a budúcnosti, skutočného a neskutočného, lebo to všetko je v ňom neoddeliteľne spojené. Obraz imaginácie **rozbíja** každodenný **automatizmus** videnia a cítenia človeka a prináša uchvátenie, extázu, „pominutie zmyslov“. Obraz umeleckej imaginácie nikdy nevzniká ako kompozícia príjemných a nepríjemných zážitkov, ale je vždy vo svojom dôsledku nesený zážitkom šťastia – aj tie najtragickejšie scény v umeleckých dielach vyznievajú pozitívne a precitujeme pri nich pocity vnútorného uvoľnenia a očistenia (zastavíme sa pri nich v nasledujúcej kapitole).

Umelecké dielo ako jednota umeleckého predmetu a umeleckej hodnoty nie je jednoduchým nečleneným celkom, ale zložitým **systémom**: Na to, aby mohol vzniknúť umelecký predmet, aby sa obraz umelcovej imaginácie mohol dostať k divákovi, stelesňuje sa (spredmetňuje sa) do umeleckého materiálu, ktorý tak vytvára **materiálovú vrstvu** umeleckého diela (v maliarstve ju tvorí napríklad plátno a farby, v televízii svetlo, pohyb, zvuk, v literatúre jazyk a podobne).

Materiálová vrstva však nie je obyčajnou „hmotou“, mŕtvym hmotným základom, ktorý by len trpne niesol obrazy umelcovej imaginácie, do ktorého by umelec vtlačil ako do plastelíny svoje (a ľubovoľné) predstavy, idey, pocity, obra-

zy. Tým, že si umelec vybral niektorú z „hmôt“, ktoré má poruke a s ktorými vie narábať, predurčil už čiastočne podobu budúceho diela, pretože každý materiál poskytuje umelcovi len určité ohraničené možnosti. Tieto možnosti sa nelíšia len medzi umeleckými druhmi (napríklad literatúra má oveľa viac možností vyjadrenia ľudského vnútra ako sochárstvo), ale odlišujú sa aj vnútri umeleckých druhov (napríklad z kameňa je možné vytesať monumentálnu sochu, ale zo sadry nie, zatiaľ čo sadra umožňuje prácu s detailom, ktorý sa v kameni dá ťažko realizovať). Preto aj umelec počas svojej tvorby neuvažuje o budúcom diele abstraktne, ale spravidla sa umelecké idey a obrazy už v mysli umelca rodia tak, aby mohli byť sformované v určitom materiáli, umelec si ich vytvára už v predstave materiálovo sformované.

To neznamena, že by v hmotných materiáloch, ktoré nachádzame okolo seba, boli už ukryté umelecké diela. Možnosti určitých umeleckých diel sa v materiáloch zjavujú vtedy, keď ich vťahuje vír umeleckej tvorby. Tieto možnosti sú totiž ovplyvnené aj umeleckou tradíciou, teda dovtedajším používaním rôznych materiálov. Umelca nenapadne (ak to nie je práve prevratný novátor) hľadať v materiáli tie možnosti, ktoré nepozná: Napríklad do 19. storočia, keď ešte neboli objavené bohaté možnosti voľného verša, cítili básnici v jazyku len rytmické, metaforické a iné možnosti viazaného verša.

Materiál umeleckého diela, z ktorého sa vytvára materiállová vrstva diela, preto nie je len pasívnou hmotou, ale aktívne spolupracuje pri tvorbe diela. Len čo sa dostáva do diela, nesie už v sebe umelecké obrazy – je už sformovaným materiálom, materiálom, ktorý je umelcom určitým spôsobom organizovaný, skomponovaný. Len takýto štrukturovaný sa stáva súčasťou umeleckého diela, bez svojho sformovania je materiál len súčasťou hmotného sveta okolo nás. Bez neho však umelecké dielo zaniká, lebo umelecký materiál je hmotným substrátom diela. (Neskôr si všimneme aj hraničné prípady umeleckého diela, aké vznikajú v konceptuálnom umení a ktoré nie sú nesené hmotným substrátom).

Z materiálu je sformovaná ďalšia vrstva umeleckého diela, ktorú možno nazvať **tematickou vrstvou**. Je to súbor osôb, dejov, nálad, myšlienok a podobne, ktoré nachádzame priamo, bezprostredne vyjadrené v diele, priamo opísané. Je to napríklad osoba Hamleta v Shakespearovej hre. Sú priamo vyjadrené materiállovou vrstvou a tvoria prvý plán umeleckého diela, ten, ktorý bezprostredne vnímame.

Tematická vrstva, hoci je na pohľad celkom jednoduchá, ukrýva v sebe prechod k najvyššej a najdôležitejšej vrstve, pretože je zložená zo **znakov a symbolov**. Tu majú miesto konštruované obrazy, metafory, symboly, ktoré sme spomínali v súvislosti s imagináciou, ako jej povrchné prejavy. Ich hlavnou funkciou je niest ďalšiu vrstvu.

Znaky, symboly totiž v celej kultúre (nielen v umení) slúžia na to, aby zamerali našu pozornosť mimo seba. Sú vlastne skrytým vypovedaním takej myšlienky, idey, predstavy, pocitu, ktoré z rôznych dôvodov nemožno vysloviť alebo vyjadriť priamo. Znak je teda materiálny predmet (vidno tu súvislosť – vzniká sformovaním materiálu), ktorý nám má predostrieť nejaký duševný stav, nejaký obsah ľudského vedomia. A pretože tematickú vrstvu tvorí určitý systém znakov, tieto vyjadrované myšlienky sú určitým spôsobom a s určitým účelom usporiadané, preto znaky v umeleckom diele nie sú sústredené ľubovoľne, ale tvoria dosť pevne zviazanú a zmysluplne usporiadanú štruktúru. Znaky medzi sebou tvoria pevné väzby, z ktorých sa odvíjajú väzby a konflikty myšlienok alebo obsahov vyjadrených v diele. Tak napríklad na Picassovej Guernice nájdeme hlavu býka, ľudské hlavy, lampu, ruku s petrolejovou lampou a ďalšie. Tieto témy tvoria spolu tematickú vrstvu tohto obrazu a spoločne vyjadrujú námet obrazu, bombardovanie Guernicy fašistami. Je to prvoplánová téma umeleckého diela, ktorú môžeme z neho vyčítať. (Ako vidno, súčasťou tematickej vrstvy sa môže stať aj názov diela, ktorý konkretizuje povedzme zobrazenú hrôzu zo všeobecného ohrozenia na konkrétnu fašistickú hrôzu).

Picasso však nechcel svojím obrazom len referovať o vojnovom zločine, ale chcel diváka pobúriť proti tomuto zločinu. Znaky zoskupené na obraze samozrejme nehovoria len o sebe, ale poukazujú aj na ďalšie myšlienky ukryté v nich. Tak možno pri pozornejšom vnímaní Picassovho obrazu vnímať množstvo ďalších myšlienok – o ľudskom utrpení (podľa výrazov namaľovaných hláv), o ľudskej schopnosti prekonať utrpenie (ruka držiaca petrolejovú lampu) i ďalšie, pričom zobrazené témy možno chápať rôzne (napríklad hlava býka na ľavej strane obrazu sa niekedy vysvetľuje ako symbol fašizmu, inokedy ako symbol odporu proti fašizmu). Zároveň si môžeme všimnúť, že znakmi nie sú len jednotlivé zobrazené námety, ale znakom je aj obraz ako celok – ako celok totiž poukazuje na jednu myšlienku, jeden pocit, odpor k vojne. Tak ako znaky z tematickej vrstvy spolu vytvárajú relatívne pevnú usporiadanú štruktúru, tak sa aj jednotlivé myšlienky alebo pocity v nich vyjadrené zlievajú do jedného pocitu odporu voči vojne.

Všetky tieto myšlienky a pocity, ktoré sú vyjadrené znakmi (ktoré zasa vznikli formovaním materiálu) tvoria najdôležitejšiu vrstvu umeleckého diela, **významovú vrstvu**. Nazýva sa obyčajne významovou preto, lebo vzniká z významov jednotlivých znakov i z celku diela, vzniká z toho, na čo poukazujú jednotlivé znaky v diele.

Táto významová vrstva, kvôli ktorej celé umelecké dielo vzniklo (materiálová a tematická sú tu hlavne kvôli tomu, aby sme mohli „čítať“ významy diela), je sama mnohovrstvenatá – podľa toho, aké rôzne odtiene alebo hĺbky významov

sú v diele vyjadrené. Potom môžeme v diele čítať viac vrstiev významov, viac vrstiev umelcových ideí: Napríklad v Homérovej Iliade je tematickou vrstvou úsilie Aténčanov dobyť Tróju. Prvou významovou vrstvou je boj ľudí, polobohov a bohov pred Trójou, teda starý grécky mýtus. Ako druhú významovú vrstvu môžeme vnímať morálne poučenie z celého boja, idey o mužnej pomoci, odvahy, túžbe aj zrade a nepriateľstve. Ako tretiu významovú vrstvu, ktorú vnímali starí Gréci, ale my ju už nepostihujeme, možno vnímať postupné oslobodzovanie človeka z moci bohov Olympu, postupný zrod človeka so slobodnou vôľou. Tak by sme mohli postupovať ďalej a ďalej pri väčšine umeleckých diel (spravidla platí, že čím hodnotnejšie je umelecké dielo, tým viac významových vrstiev v ňom možno nájsť, charakteristickým príkladom je Ulysses J. Joycea).

Jedna významová vrstva sa však tiahne cez celú históriu umenia – je to prenášanie pocitov, obrazov z kultúry do kultúry, z doby do doby, z umenia jednej sociálnej skupiny do umenia druhej. Sú to tzv. **archetypy**, všeludsky platné idey alebo pocity, ako je napríklad materstvo, pocity zrodu a zániku, pocity mužskosti alebo ženstva, obraz ohňa a celý komplex predstáv s nimi spojených. Prechádzajú celou históriou umenia a nájdeme ich vo všetkých umeleckých kultúrach veľmi bohato zastúpené. Hovorí sa aj o tzv. večných témach umenia, čo je len iné pomenovanie pre archetypy. Nikdy sa nestrácajú, lebo ich pociťujú ľudia všetkých spoločností a kultúr.

Znaky v umeleckom diele vytvárajú zložitú **kompozíciu**, ktorú síce málokto- rý umelec racionálne skonštruuje, vzniká viac intuitívne, ale predsa v každej umeleckej kompozícii možno spätne nájsť určité zákonitosti, podľa ktorých je usporiadaná. Ak patrí umelecké dielo k najväčším dielam, vtedy je jeho kompozícia usporiadaná tak, že vytvára **celok**, z ktorého len ťažko možno niečo ubrať bez zníženia kvality celku. Kedysi sa takýto celok označoval ako harmonický. **Harmónia** umeleckého diela v tomto prípade neznamena nehybné symetrické usporiadanie jednotlivých znakov. Harmónia znamená aj to, že medzi jednotlivými znakmi je napätie a vnútorné kontrasty, ktoré sú však tak vyvážené, že sa dielo nerozpadá a tvorí jeden celok.

Obyčajne sa hovorí, že slovo harmónia, harmonické usporiadanie už neplatí pre 20. storočia. Bolo skutočne sprofanované, pretože pod slovom harmónia sa chápali klasické, do seba uzavreté diela vybudované nielen podľa zákonov krásy, ale aj tak, aby pôsobili príjemne a diváka neznepokojovali. Na druhej strane, moderné umenie sa cieľavedome snaží znepokojovať obecenstvo až po šokovanie, cieľavedome sa snaží nabúravať stereotypy vnímania a myslenia súčasného človeka. Ba dokonca často vznikajú diela vedome chaotické a neusporiadané. Aj v týchto prípadoch však platia zákony harmónie. Harmónia umeleckého diela totiž nie je len záležitosťou kompozície znakov, vnútornej for-

málnej štruktúry diela. Ak ju máme pochopiť v jej plnosti, treba vidieť aj funkčné zacielenie umeleckého diela a posudzovať jeho vnútorný chaos vo vzťahu k účinkom, aké chcel umelec dosiahnuť. Potom chápeme vnútornú chaotickú štruktúru diela ako funkčnú, zmysluplnú, účelnú – inými slovami možno povedať, že dielo, ktoré je podľa umelcových zámerov vo svojom vnútri chaotické, je usporiadané tak, ako má byť (– aby splnilo svoj účel a povedzme šokovalo diváka). Chaos sa tak vlastne stáva usporiadanosťou, akurát je „usporiadaný“ podľa iných zákonov. Chaos spĺňa svoj účel, preto je to „správny“, „dobrý“ chaos, neporiadok – a o umeleckom diele môžeme povedať, že je harmonicky skomponované, lebo všetko je v ňom na svojom mieste.

Zaujímavé je, že takéto funkčné chápanie harmónie platí aj pre diela z minulosti, o ktorých si často myslíme, že majú byť hlavne „krásne“, „príjemné“, „trochu vzrušujúce“. Hry W.Shakespeara – ktoré sú v bežnom povedomí symbolom ideálnej vnútornej harmónie umeleckého diela – sú tiež vnútorne značne neusporiadané. Pretože Shakespeare chcel svojimi hrami uspokojiť aj vybraný vkus kráľovského dvora, aj poštekliť vkus stredných vrstiev, aj uspokojiť krvilačnosť spoločenskej spodiny, písal hry obsahujúce všetko, čo len bolo možné : inteligentné dialógy, extravagantné morálne postoje, prehnané expresívne výlevy citov, vraždy, romantické lásky atď. Ako sa ukázalo pri detailných rozboroch jeho hier, toto všetko je premiešané bez pevne premyslených kompozičných väzieb s jediným zámerom – neustále udržiavať v pozornosti všetky vrstvy obecnstva. Pre Shakespeara bola snaha o takúto výstavbu hier životnou nevyhnutnosťou, ak chcel, aby sa jeho hry hrali v divadlách.

Divadlá totiž boli v jeho dobe stavané tak, že na niekoľkých poschodiach hľadiska sa sústredili všetky vrstvy obyvateľov Anglicka, od najvyššej šľachty po posledných žobrákov.

Harmónia umeleckého diela je tak výsledkom veľmi zložitých vzťahov. Tie v sebe obsahujú aj **kontrasty** rôznych častí diela, aj vyváženú **symetriu** niektorých častí, aj **napätie** vybudované najmä na postupnej **gradácii** významov a podobne. Umelecké dielo je vybudované tak, že rôznorodá vnútorná nesúdržnosť a rozporuplnosť vytvára v konečnom dôsledku celkovú súdržnosť umeleckého diela. Vzniká tak **protiklad** celkovej stability diela s jeho vnútornou rozporuplnosťou, mnohostrannosťou a kontrastmi. Tento protiklad je jedným z hlavných činiteľov, ktoré prehľbujú náš estetický zážitok z diela.

Umelecké dielo nás svojou komplikovanou vnútornou výstavbou a množstvom ideí, predstáv, emócií v ňom vyjadrených vedie k množstvu zážitkov našej vlastnej psychiky. Ak si navyše uvedomíme, že umeleckých diel je nespočetne veľa, nie je ťažké pochopiť, že nám umenie môže poskytovať obrovské množstvo veľmi pestrých zážitkov. Preto sa niekedy hovorí o polyfunkčnosti umenia,

čiže o tom, že môže plniť v národe veľké množstvo úloh. Ťažko medzi nimi nájsť hierarchiu a určiť, ktorá je dôležitejšia a ktorá menej, lebo tým by sme nielen umelcom predpisovali, aké diela majú tvoriť, ale určovali by sme aj, ktoré zážitky majú pre človeka väčšiu cenu a ktoré menšiu.

Funkcie, ktoré môže dielo plniť, čiže účely, pre ktoré sú diela vytvárané, sú veľmi pestré a závisí od diela aj od diváka, ktoré z nich sa naplnia. Tak môže divák očakávať od umeleckého diela, že mu poskytne informácie o vzdialených svetoch – jeho túžby sa ľahko splnia, pretože v umení sa nahromadilo veľa podobných informácií. Z umenia starého Egypta možno dostať podrobne spoznať životný štýl Egypťanov, ich náboženstvo, ich usporiadanie spoločnosti, ich módu atď. Niektorí iní môžu od umenia očakávať, že mu poskytne zábavu, odpočinok, že bude môcť pri ňom relaxovať. Tu stačí len spomenúť na Cyrana z Bergeracu.

Iní môžu očakávať, že umenie bude vzbudzovať odpor voči vojne – a čo iné spôsobujú prózy Hemingwaya? Ďalší divák môže očakávať, že sa z umenia naučí žiť, že mu pomôže pri hľadaní všeplatných morálnych hodnôt, o ktoré sa môže oprieť a nájde ich povedzme v hudbe Beethowena, v obrazoch C. Majerníka. Iní diváci žiadajú od umenia len príjemný alebo zasa šokujúci zážitok – to mu okrem iného môže poskytnúť op-art. Ďalší očakáva, že ho umenie privedie mimo reality do sveta zázračna, do sveta magického, alebo až do nadzmyslovej božskej reality – tieto svety prináša umenie surrealistov, umenie stredovekých mystérií, spev Mahalie Jackson a pod. Podobne iní sa zas rád zúčastňujú happeningov (budeme o nich hovoriť neskôr), lebo chce sám byť účastníkom na zázračnom pocity tvorby. A ďalší môže žiadať od umenia, aby mu pomohlo spestriť jeho vyjadrovacie schopnosti – potom stačí čítať veľa beletrie a poézie.

Podobne možno pokračovať ďalej a ďalej. Umelecké diela plnia veľmi rôznorodé účely, ktorých podoba sa mení od doby k dobe, od sociálnej skupiny k sociálnej skupine. Takú veľkú rôznorodosť umenia možno veľmi zjednodušene zhrnúť pod jeden princíp (zdôrazňujeme – nepostihuje všetky detaily pôsobenia umenia a ochudobňuje jeho rôznorodosť, ale vyčleňuje to, čo je umeleckým dielam spoločné): Hlavnou funkciou umeleckých diel je **koncentrácia a vyjadrovanie ľudskej životnej skúsenosti**. Umenie je vyjadrením problémov, otázok, túžob a nádejí, radostí a pôžitkov, smútkov a tragédií, celej bohatosti existencie individua, existencie človeka i existencie veľkých sociálnych skupín. Pod životnou skúsenosťou treba rozumieť takú šírku pocitov a predstáv, akej je len človek schopný – od obyčajných zmyslových pôžitkov až po hlboké morálne otrasy (od op-artu po Danteho Peklo). Tým, že životná skúsenosť človeka je vždy originálna, neopakovateľná a nestráca svoju hodnotu, je aj každé skutoč-

né umelecké dielo neopakovateľné a nestráca svoju hodnotu, teda neprichádza za ním ďalšie dielo, v ktorom by sa koncentrovala hlbšia alebo lepšia životná skúsenosť. Preto umelecké diela nezostarnú a zostávajú v umeleckom bohatstve celé stáročia. Umenie je takto obrovskou zásobárňou ľudskej skúsenosti, ľudských zážitkov zo sveta i z človeka samého za celý historický vývin človeka. Nie je to suma poznania sveta, ale nikdy sa nekončiace vyjadrovanie ľudského vnútra.

Tým, že umelecké diela zostávajú, nestarnú, bohatstvo ľudských zážitkov, ktoré sú vyjadrené v umení, sa stále zväčšuje a prehľbuje, takže sa rozširujú aj očakávania divákov aj možnosti umenia. Naše storočie navyše prispieva svojou variabilitou a pohyblivosťou k tomu, že sme schopní nachádzať otázky alebo odpovede na svoje životné vzťahy vo všetkých umeleckých kultúrach ľudskej histórie. Dokážeme sa poučiť, alebo nájsť to, po čom ako diváci túžime, všade, hoci aj v umení starých Mayov, aj v čínskom umení, aj v umení Eskimákov, aj v islamskom ornamente, v renesančnom i romantickom umení, aj v súčasnej postmoderne. Sme schopní nielen vžiť sa do čítania týchto vzdialených kultúr, ale dokonca sme schopní všetky z nich vtiahnuť do našej dnešnej umeleckej tradície. Nedá sa to ešte s istotou povedať, ale ukazuje sa, že takto veľkoryso ešte neuvažovala žiadna spoločnosť a žiadna doba. Zatiaľ máme náznaky, že doteraz každá doba niektorých zo svojich predchodcov vyradzovala zo sféry umenia a zaraďovala do umeleckej tradície len časť z nich. Možno to spôsobila obrovská premenlivosť umenia 20. storočia, možno to spôsobil fakt, že až v tomto storočí sa Zemeguľa stala jednotným svetom vďaka zjednocovaniu svetového hospodárstva, vďaka modernej doprave a informačnej technike... Zdá sa, že až dnes sme pochopili, že žiadne umelecké dielo nezostarne a každé môže mať cenu aj v budúcnosti.

To však len potvrdzuje skutočnosť, že v umeleckých dielach sa hromadí neopakovateľná životná skúsenosť človeka a že toto hromadenie možno veľmi zjednodušene považovať za hlavnú funkciu umeleckých diel.

Tak ako sa hromadí stále viac umeleckých diel, tak ako sa neustále mení ľudská psychika, túžby, pocity a názory človeka, tak sa neustále mení aj význam umeleckých diel. Umelecké diela sú **významovo otvorené**. To znamená, že každá doba, každá sociálna skupina prináša do vnímania umenia svoje vlastné, odlišné vedomie. A tak ako vidí svet inak, vidí a chápe odlišne aj umenie minulosti. Keď Shakespeare písal o láske Rómea a Júlie, jeho súčasníci chápali túto hru inak ako my. V jeho dobe bol problém znepriatelených rodov veľmi živý, v dnešnej Európe prakticky neexistuje. V Indii by zasa túto hru chápali celkom odlišne pretože by v nej videli lásku dvoch ľudí z rôznych kást, čo je ešte striktnejšie odvrhované a odsudzované ako láska dvoch ľudí zo znepriatele-

ných rodov v Európe 16. storočia. Umelecké diela preto nikdy nie sú významovo definitívne uzavreté. Nie sú však ani úplne otvorené, nepripúšťajú nekonečné množstvo významov. Rómeo a Júlia budú v každej spoločnosti hovoriť o prekážkach v láske a nikdy nebudú bojovať proti vojne. Umelec totiž do umeleckého diela spredmetní len obmedzené množstvo znakov (námetov, myšlienok...) – v histórii sa potom mení ich význam, ale vždy len v určitých hraniciach.

Premenami významu sa umelecké dielo otvára aj vo svojich **funkciách**. V dôsledku zmeny psychiky diváka môže tento od diela vyžadovať a v diele hľadať i nachádzať uspokojenie iných svojich túžob ako predtým. Možno o mnoho rokov, keď snáď celkom pominie možnosť, aby znepriatelené rodiny bránili mladým ľuďom v láske, bude sa hra Rómeo a Júlia vnímať ako dobrá komédia, ktorá nemá inú funkciu ako zabaviť. Tak isto dnes nemáme pri mnohých dielach z minulosti, či ich vnímame „správne“, či v nich postihujeme to, čo chcel tvorca a čo vnímali jeho súčasníci. Je to však pseudoprávny problém, lebo ako ľudia inej doby máme plné právo vnímať staré umelecké diela po svojom. Nijako tým nezmenšujeme ich umeleckú hodnotu. Tá má len odlišnú podobu, ako mala v dobe vzniku diela.

Kvôli faktu premenlivosti ľudského vnímania umeleckých diel, premenlivosti významu a funkcií diel, vznikol problém „**večnosti**“ umeleckých diel. Skutočnosť, že dielo nedokáže zostarnúť a stále má čo povedať ďalším a ďalším dobám, pôsobí tak, akoby umelec dokázal do diela vteliť myšlienku a pocity ľudí z ďalekej budúcnosti, akoby predbehol svoju dobu.

Túto myšlienku podporuje aj ďalšia skutočnosť – ľudia mnohokrát objavujú diela, ktoré dávno upadli do zabudnutia. Ak by to však bolo tak, že umelec predbehol svoju dobu, pripisovali by sme mu nadľudské, až božské vlastnosti. Nie je to tak, umelec je človek ako každý iný, obmedzený svojou dobou a svojou kultúrou. Preto ak vytvoril „večné“ dielo, ktoré nikdy nezostarne (akým je napríklad socha starogréckej bohyně víťazstva Niké z 2. storočia pred.n.l.) znamená to, že jeho psychika bola božská. „Večné“ dielo vzniká na základe dvoch predpokladov: Na jednej strane sa umelec neobmedzil len na svoje osobné pocity, ale dokázal sa odosobniť, alebo povzniesť nad svoju individuálnu existenciu a bol schopný vidieť a chápať svet zo „všefudského“ hľadiska. Na druhej strane človek zostáva v podstate rovnakým človekom dlhé stáročia – dnešný človek tak isto miluje, trpí, nenávidí, bojuje o svoju existenciu ako človek pred 2000 rokmi, akurát sa dnešný zápas odohráva v inom prostredí. Preto ak sa stretne s nejakým dielom, v ktorom nachádzame „všefudský“ obsah, čítame ho samozrejme po svojom, ale považujeme ho za večné. (Sochu Niké vnímali Gréci určite inak, ako chápeme víťazstvo dnes. Stále v nej však zostáva

výraz víťazstva človeka nad niečím silným, výraz chuti vzlietnuť po prekonaní ťažkej prekážky). Pri večných umeleckých dielach sa teda šťastne stretávajú umelcove schopnosti, premeny ľudského vnímania a jednota ľudstva v histórii.

Pri probléme otvorenosti umeleckého diela treba spomenúť ešte jeden spôsob otvárania diela, ten však už neplatí pre každé z nich – **tvorivé otvorenie** diela. Mnohí umelci sa k svojim už hotovým dielam vracajú a neustále znova ich prerábajú. Dokonca sú schopní sa po dlhých rokoch vrátiť k dielu, ktoré kedysi odložili ako definitívne hotové, avšak dnes ho vidia z iného uhla pohľadu, a preto ho doplnia alebo celé prepracujú.

Iným spôsobom sú otvorené tzv. **procesuálne** umelecké diela – sú to tie, ktoré vznikajú priamo pred divákmi, čiže divadlo, hudobné umenie, tanečné a všetky príbuzné produkcie (nerátame sem ešte happening, o ňom budeme hovoriť neskôr). Je to umenie, ktoré väčšinou vzniká na základe predlohy a jestvuje ako umelecké dielo len počas svojho predvádzania. V tom istom okamihu vzniká aj zaniká a zostáva zachované len v podobe písomnej schémy (notový zápis, divadelná hra, scenár a podobne). V priebehu svojho vzniku je zároveň vnímané divákom – je to veľmi náročné vnímanie, lebo ak má byť plnohodnotné, musí divák (poslucháč) neustále držať v pamäti, čo už počul alebo videl. Umelci (herci, hudobníci a ďalší) toto dielo neustále znova tvoria. Každým predstavením alebo koncertom sú postavení pred situáciu znova vytvoriť to isté umelecké dielo. Ak neskĺznu do rutiny (čo sa, pochopiteľne, často stáva), tak vnášajú do diela drobné zmeny, odtiene jednotlivých detailov, čím niekedy môže celé dielo získať odlišný charakter.

Takéto umelecké diela sú otvorené a nikdy neukončené aj preto, lebo existujú mimo predstavenia len v **zápise** (ktorý je iba schémou bez detailov realizácie). Žiadne dva tvorivé, povedzme hudobné, kolektívy nedokážu podľa jedného zápisu vybudovať rovnaký koncert, už len z toho dôvodu, že sú to odlišní umelci s odlišnými životnými a umeleckými skúsenosťami. Vždy tak vzniká odlišné umelecké dielo, hoci na základe rovnakého zápisu. Mnohokrát je dokonca zámerom tvorcov radikálne sa odlíšiť od predošlých tvorivých kolektívov, alebo maximálne aktualizovať zápis, priblížiť jeho realizáciu prítomnosti. V dôsledku takýchto snažení už vzniklo predstavenie Hamleta, kde Hamlet chodil v džínсах a bol to moderný človek, alebo ďalšie ako fraška, výsmech. V zápise je len schéma diela: Hamlet má predpísané, čo má hovoriť, keď drží lebku v ruke – slávny dialóg Byť, či nebyť – ale je rozdiel, ako to hovorí, akú mimiku pritom uplatňuje, v akom prostredí, pred akými kulisami to hovorí, ako sa tvári jeho spoločník a podobne. To sú všetko kontexty, ktoré môžu radikálne zmeniť charakter slávneho dialógu. Divadlo, hudba a ďalšie podobné umenia tak zostávajú neustále otvorené novým tvorivým možnostiam.

Otvorenosť umeleckého diela má celkom iné kontúry v mimoeurópskych kultúrach, v ktorých sa rozvinuli odlišné kritériá na umeleckú tvorbu i na odlišenie umenia od neumenia. Niektoré kultúry umožňujú umelcom, aby donekonečna variovali jeden alebo niekoľko motívov bez toho, aby takéto dielo malo pevný začiatok alebo koniec (taká je napríklad indická hudba – neexistuje zápis, ale umelci si z generácie na generáciu odovzdávajú znalosť motívov, ktoré donekonečna variujú). Lubovoľná variácia motívov môže kdekoľvek začať a kdekoľvek skončiť. Dielo zostáva vždy otvorené, pretože koniec neexistuje (napríklad v podobe záverečného slova v európskej dráme alebo v podobe záverečných akordov európskej hudby posledných storočí – subdominanta, dominant, tonika).

Európske divadlo, o ktorom sme hovorili, je v mnohom príbuzné umeniu **happeningu** – hoci ten sa zrodil uprostred výtvarného umenia 60-tych rokov 20. storočia – dokonca jestvuje medzi nimi mnoho prechodných typov. V happeningu, ktorý je už hraničným prípadom umeleckého diela, ide o to, že sa diváci (náhodní alebo cieľavedome vybraní) zúčastnia priamo autorsky nejakej akcie s dejom alebo bez neho, naprogramovanej umelcom. Niekedy umelec vytvorí podrobný scenár akcie, niekedy udá len prvotný impulz a podobne. Happenings vznikajú preto, aby diváka vtiahli do umeleckého diela, aby prestal byť pasívnym a ľahostajným pozorovateľom práce (tvorby) druhých umelcov, ale aby sám na sebe vyskúšal radosť z tvorivej hry, tvorivé „muky“ a pod. Umelecká tvorba tu mnohokrát prechádza do situácií každodenného života, čo je tiež jedným z cieľov umelcov happeningu – stierať hranice medzi „posvätným“ svetom umenia a šedivým svetom každodennosti. Umelecké dielo happeningu je neopakovateľné ani približne, pretože na rozdiel od hudobného a divadelného tu spravidla neexistuje zápis, ktorý by happening schematicky zachytil, okrem toho diváci-spolutvorcovia sú väčšinou len náhodne pozbieraní. Nejde tu totiž o to, aby mohol ktokoľvek znova prísť a pasívne precítiť významy takéhoto umeleckého diela – happeningu. Ide o to, aby divák-spolutvorca prežil tieto významy prakticky, aby sa zúčastnil ich tvorby, a tým aby mu umelec umožnil preniknúť hlbšie do významov ako pri obyčajnom vnímaní.

Na druhom póle hraníc umeleckého diela stojí **počítačové** umenie. Ak je v happeningu väčšia časť výslednej podoby ponechaná na náhodu, pri umení tvorenom v počítači a počítačom je zdanlivo všetko presne vyrátané a vopred učené. Takú matematicky presnú podobu mali však len prvé počítačové grafiky vznikajúce v prvých rokoch po objavení počítačov. Dnešné stroje sú už také komplikované, že diela, ktoré z nich vychádzajú, zďaleka nemusia mať matematicky chladný charakter. Je to dané tým, že aj vzťah umelcov k počítačom sa zmenil. Dnes vznikajú tieto umelecké diela spravidla v troch fázach. Umelec

najprv (väčšinou v spolupráci s programátorom) zadá počítaču vstupné údaje. Počítač ich spracúva a na svojich výstupoch (obrazovka, zvukový generátor a pod.) ukazuje grafické, zvukové a iné výsledky. Do procesu spracúvania údajov vstupuje umelec, rôznymi spôsobmi ich variuje, upravuje. Nakoniec vychádza z počítača skoro hotové dielo, ktoré však umelec ešte ďalej upravuje – fotografuje, domalúva, kombinuje s inými, dopĺňa ďalšími zvukmi alebo aranžuje na hudobné nástroje a podobne. Dnešné počítačové umelecké diela preto vôbec nie sú výsledkom chladnej, neľudskej práce počítača, ale sú výsledkom zložitej spolupráce umelca s počítačom a s inými umeleckými materiálmi.

Ďalšie dva póly hraníc umeleckých diel tvoria naturalizmus (alebo absolútny realizmus) a ornament. **Naturalizmus**, ako sa rozvíjal koncom 19. storočia alebo americký absolútny realizmus 70-tych rokov 20. storočia sa zdali ako koniec umenia, lebo umelci zdanlivo len pasívne registrovali javy okolo nich. Zvlášť v tom vynikol absolútny realizmus tvoriaci diela, pri ktorých zostaneme s úžasom stáť ako pred oknom v stene, akoby sme cez okno vnímali reálny svet, tak do detailov je skutočnosť vykreslená. Napriek tomu aj tu stojíme pred skutočným umením, lebo umelec si veľmi starostlivo vyberá, čo zo skutočnosti takto zobrazí. Navyše, vo väčšine prípadov je detailné zobrazenie niečoho ironickým pohľadom na túto vec a na spoločnosť, ktorá robí z vecí predmety hodné uctievania. Takže aj v naturalistickom čiže maximálne vernom zobrazení skutočnosti, je vtelené umelcovo stanovisko k tejto skutočnosti.

Ornament tiež pôsobí ako bezduché (teda mimo umenia) variovanie prázdnych geometrických alebo iných tvarov. O tom, že aj obyčajný ornament môže mať hlboké ľudské významy, teda že môže byť veľkým umeleckým dielom, svedčí celá história islamského výtvarného umenia. Islam zakazoval zobrazovať živé bytosti, preto donútil umelcov rozpracovať ornament a dekoráciu do takej dokonalosti, akú zrejme nedosiahla žiadna iná kultúra. Hoci sa pri vnímaní týchto diel nemáme veľmi o čo oprieť – neexistujú v nich také relatívne ľahko uchopiteľné znaky ako povedzme v Picassovej Guernice, predsa pri pozornom vnímaní zistíme, že majú hlboký ľudský obsah. Nájdeme v nich veľmi jemný zmysel pre rytmus, pre kontrasty a gradáciu foriem, zmysel pre také úplné zaplnenie priestoru, že ho necítíme ako preplnený, nájdeme v ňom zmysel pre nekonečno (nekonečnú variáciu alebo nekonečnú líniu), zmysel pre odkrývanie aj pre utajovanie tvarov ležiacich pod ornamentom, zmysel pre fantastický a groteskný svet, zmysel pre pokoj i pre ľudské vášne atď atď. Veľmi zjednodušene možno povedať, že umenie dekorácie, ako ukazuje bohatá skúsenosť islamského umenia, môže cez vzťah k formálnym, nezobrazujúcim prvkom vyjadrovať množstvo ľudských pocitov.

Všetky doteraz spomenuté „hraničné“ prípady umeleckého diela v skutočnosti neboli hraničnými, iba sa vymykali bežným predstavám o umeleckom diele. Ku skutočným hraniciam umenia sa dostávame až pri designe a pri gýči. Obidva javy už voľne prechádzajú z umenia do neumenia alebo mimo umenia.

Termín **design** dnes označuje také výtvarné spracovanie predmetov každo-dennej potreby, pri ktorom získavajú formu modernú, umožňujúcu ľahšie a bezpečné používanie predmetu, prípadne ekonomicky výhodnejšie používanie a formu atraktívnu, lákajúcu kupcov. Design obsahuje veľkú šírku činností, od aerodynamických tvarov karosérií áut až po tvarovanie špičky pera. Väčšinou sú to predmety, ktoré majú byť v prvom rade funkčné, majú slúžiť praktickým činnostiam, takže nejaké ľudské sebvýjadrenie je pre nich vedľajšie. Vo svojich krajných experimentálnych podobách však design prechádza do umenia vyjadrujúceho ľudské pocity a túžby.

Klasickým príkladom sú tvary áut – tie môžu vyjadrovať širokú škálu charakteru svojho majiteľa, od pýchy (Rolls – Royce, ktorý si dlho udržoval tvary odkazujúce na medzivojnové autá patriace vysokej šľachte) až po maximálne praktický prístup k svetu (malé živé auto, ktoré jasne dáva najavo, že je vnútri pohodlné, ale pritom sa v meste zmestí na sebamensiu parkovaciu plochu). Autá tak môžu slúžiť ako sebvýjadrenie kupcu, a nie ich tvorcu. Klasickým príkladom sú aj šperky, povedzme od praktických snubných obrúčok až po prstene-umelecké diela, ktoré by na prste len zavadzali.

Problematika designu je však zložitá práve preto, lebo sa v ňom stretávajú praktické hľadiská s umeleckými. Nebudeme sa tu nimi ďalej zaoberať.

Oproti nemu je **gýč** dosť jednoduchou štruktúrou. Gýč nie je umeleckým dielom, je skôr proti-umeleckým. Nie je preto správne označovať ho za hraničnú podobu umenia – iba ak v tom zmysle, že využíva ten istý materiál a tie isté prostriedky ako umenie. (To je však zároveň dôvod, prečo niekedy postmoderné umenia zahrňuje gýčové prvky do svojich umeleckých diel).

Gýč sa však neustále drží blízko umenia. Parazituje na ňom, požičiava si z umenia umelecké spôsoby vyjadrovania. Je tu však zásadný obsahový i funkčný rozdiel. Gýč, na rozdiel od umenia, ktoré chce úprimne vyjadrovať ľudské pocity, predstavy, idey, je postavený na klamstve a neúprimnosti. Gýč prezentuje ľudské videnie sveta cez prizmu ružových okuliarov, chce navodiť pocit idyl. Chce uspokojovať, poskytovať útechu (umenie často cieľavedome znepokojuje). Gýč sa pridrižiava overených hodnôt v myšlienkach i vo vyjadrovaní. Je preto pasívny a významovo jednoznačný, nekladie divákovi žiadne otázky, neproblematizuje život. Ak je aktívny, tak len v tom, že vehementne zakrýva nepríjemné pravdy. Podáva preto preparovaný, ľahko konzumovateľný svet, ktorý ne-

znepokojuje ako umenie. Gýč nikdy nechce byť surovou realitou, chce byť niečím viac, ako skutočnosť i ako je umenie, a je preto falošný.

Gýč má z týchto dôvodov obmedzenú obraznosť. Keď sme pri umeleckom diele hovorili, že vyviera z hĺbok ľudskej imaginácie a nie je skonštruované, pri gýči platí pravý opak. Gýč si vyberá z umenia jednotlivé obrazy, a tie využíva buď jednotlivo alebo v kombinácii s tým zámerom, aby pôsobil ako vysoká hodnota a aby priviedol diváka k presne určeným príjemným pocitom.

Paradoxná situácia vzniká, keď na gýč natrafí divák s „dobrým“ vkusom – spravidla mu nezostane nič iné, ako sa ironicky pousmiať. Naopak, ak divák so zanedbaným vkusom, divák schopný akceptovať len gýče, ak tento divák narázi na umelecké dielo – rozhorčí sa. Umelecké dielo totiž znepokojuje jeho povrchný a pohodlný vkus, zatiaľ čo v prvom prípade je gýč hlboko pod úrovňou chápania diváka s rozvinutým vkusom.

Gýčom zďaleka nie sú len trpaslíkovia v záhradách a porcelánové jelene v sekretároch. Gýče možno nájsť vo všetkých oblastiach života – v móde, v životnom prostredí, vo vyjadrovaní človeka a inde. Gýč ako „kultúrny“ prejav vznikol až v 19. storočí (je teda dosť mladý) pri rozvoji priemyselnej veľkovýroby a pri pomalom raste bohatstva stredných vrstiev. Stretnutie veľkovýroby so psychikou týchto vrstiev umožnilo, aby vznikali lacné predmety napodobujúce vkus a charakter kvalitných predmetov, ktoré vlastnila aristokracia. Stredné vrstvy, ktoré si nemali kde cibriť vkus, takéto napodobeniny bohatstva kupovali a dávali tak najavo, že už aj ony patria k „lepšej“ spoločnosti.

Dnes je doménou gýča **masová kultúra**. Tá predostiera obecenstvu ľahko konzumovateľné a lacné príbehy, efekty, myšlienky, ktorých konzumovaním (bez veľkej námahy) získavam pocit, že som sa dostal na určitú kultúrnu úroveň. Zároveň ma tieto produkty masovej kultúry nútia stále rýchlejšie a stále viac spotrebúvať priemyslové predmety, čím ja získavam dojem, že žijem moderne a podľa najnovších trendov. Gýč v masovej kultúre (v prvom rade reklama, mnohé televízne rodinné seriály, rôzne „ľudové“ zábavy a podobne) teda nestráca svoju funkciu, akú mal pri svojom vzniku. Stále je jeho účelom poskytovať náhradu surovej skutočnosti, jej povrchné a páčivé podoby, viesť svojich divákov k sebauspokojeniu a ospravedlňovať ich pasivitu.

Hoci gýč nie je umením, ale „anti-umením“, treba si ho všimnúť v súvislosti s umeleckým dielom. Častokrát totiž pozorujeme prechody z jednej oblasti do druhej. Dielo, ktoré súčasníci hodnotili ako gýč, dnes môžeme chápať ako umelecké dielo a naopak. Je to zdanlivo paradoxná situácia, lebo podľa predošlých riadkov sa zdá, že podobné prechody nie sú možné. Avšak možnosť prechodu z umenia do gýča a naopak je daná dvojdomovosťou umeleckého diela: dielo je dielom len vtedy, ak má určité kvality, ktoré na druhej strane divák akceptuje

ako umelecké kvality. Preto sa môže stať, že umelecké dielo, ktoré sa nám môže zdať povedzme ako vyjadrenie hlbokých emócií nenávisti, bude ďalšia generácia vnímať ako falošné. Naopak, môžeme mať pri určitom diele pocit, že umelec zostal na povrchu a vytvoril len lacný obrázok, a neskôr sa ukáže, že tento „obrázok“ skrýval v sebe hlboké myšlienky. Niekedy stačí premena módy, štýlu a v odvrhutej veci môžeme spoznať veľké umenie, lebo sme pochopili spôsob vyjadrovania, aký nám predtým bol cudzí a zdal sa falošným. Pri posudzovaní takýchto predmetov však musíme byť veľmi opatrní, najmä pri umení 20. storočia, ktoré sa s obľubou vyjadruje v náznakoch, šifrách, zložitých symboloch. Pri tomto umení nás niekedy oklame samotná kompozícia znakov, ktorá pôsobí umelecky, a po čase sa ukáže, že to bola naozaj iba kompozícia znakov bez hlbšieho významu, čo však platí aj naopak.

Pri gýči aj pri umeleckom diele sme teda videli, že pre ich naplnenie je potrebné stretnutie predmetu a človeka s jeho psychikou. Ak si človek rozumie s predmetom, vzniká oheň spaľujúci ľudské vnútro (v prípade, ak stojíme pred špičkovým umeleckým dielom). Ak si nerozumejú, človek sa chladne odvracia. O umeleckom predmete sme hovorili dosť. Pre lepšie a plnšie pochopenie umenia sa v nasledujúcej kapitole bližšie pozrieme, čo sa deje v človeku vnímajúcom umelecké dielo.

Estetické vnímanie a vkus

Človek so svojimi neprebádanými a mnohokrát nepochopiteľnými psychickými pochodmi je teda druhým pólom, ktorý spolu s umeleckým predmetom spôsobuje, že môžeme hovoriť o umeleckom diele. Človek do svojho vzťahu s dielom prináša svoju zložitú psychiku, ktorá svoje schopnosti vnímať a precítiť umelecké dielo preukazuje v priebehu estetického vnímania, t.j. vnímania, pri ktorom človek pristupuje k určitému predmetu spracovanému tak, aby v človeku určité zážitky vyvolal a v tomto vnímaní aj podobné zážitky vyvoláva. Sú to **estetické zážitky**, ktoré však nie sú jediným výsledkom estetického vnímania, ale môžu na ne nadväzovať ďalšie a ďalšie variabilné pocity.

Mnohokrát sa za estetické vnímanie považuje každé vnímanie, pozorovanie, počúvanie, prezeranie umeleckého diela. Niekomu stačí pochopenie deja, iného uspokojí, ak si z diela odnáša morálne poučenie, niekto je spokojný s obyčajným zmyslovým pôžitkom, ďalší je zasa rád, že sa mohol pri vnímaní diela trochu báť. To všetko sa môže aj nemusí objaviť v estetickom vnímaní, ktoré sa líši svojím priebehom i svojou náplňou od človeka k človeku aj od diela k dielu.

Ideálne je, ak estetické vnímanie prebehne na troch **vrstvách** ľudskej psychiky. Nie je to nutné, ale troj-vrstvovosť vnímania prehlbuje účinok vnímania.

Množstvo prípadov estetického vnímania prebieha na **zmyslovej úrovni** – máme pôžitok z melódie, ktorá „lahodí uchu“, oči sa „nám popásajú“ na atraktívnych farebných kombináciách a podobne. Je to súčasť estetického vnímania, ktorá nás väčšinou pritiahne k plnohodnotnému vnímaniu, ktorá nás donúti prehliaďnúť alebo vypočúť si dielo poriadne. Jestvuje však veľká skupina umeleckých diel, ktorých hlavným cieľom (hoci možno nie jediným) je podráždiť alebo uspokojiť naše zmysly – veľa ornamentálnych diel, niektoré práce op-artu, niektoré básne francúzskeho symbolizmu a ďalšie. Lepšie je však, ak pri vnímaní prejdeme zo zmyslov ku **emóciám** a pociťujeme pri vnímaní šťastie, alebo strach, úzkosť, pôžitok, túžbu, obavy a mnoho iných. Aj tu sa zastavujú mnohé umelecké diela alebo mnohí diváci. Väčšinou však ide len o omyl: Myslíme si, že sledujeme horror, ktorý nás má len nastrašiť, alebo že sledujeme erotický film, ktorý nás má len vzrušiť – čo sú pocity, ktoré v nás po skončení filmu možno zostávajú dominantné. Zároveň však – ak sledujeme umenie a nie gýč – do seba nenápadne popri strachu a vzrušení vstrebávame alebo odmietame určité chápanie sveta v týchto filmoch, na ich základe určitým spôsobom hodnotíme to, čo sa v nich odohráva, ba mnohokrát vedome prehodnocujeme, čo je vo filme a čo je v nás. A to sme už pri najhlbšej úrovni estetického vnímania, pretože tu už pracuje **celá** naša **psychika**, naše potreby, túžby, skú-

senosti, emócie, vášne. Tu sme prišli až po úvahy o vlastnom živote (už či vedomé úvahy alebo podvedomé pocity, na tom nezáleží). Estetické vnímanie sa dostalo až k svojej tretej vrstve a naplnilo svoj účel.

Spomenutými tromi vrstvami ľudskej psychiky a ich účasťou v estetickom vnímaní sa súčasne dostávame hlbšie a hlbšie do diela. Ak zostávame na povrchu diela a vnímame len jeho materiálovú vrstvu (farby, tóny, slová) môže rátať nanajvýš so zmyslovým pôžitkom. Ak si všimneme tematickú vrstvu alebo aj významovú, môžeme prežívať zložitejšie pocity i uvažovať o svojom živote. Ak si však všimneme rôzne hĺbky významovej vrstvy diela, potom už určite konfrontujeme svoje životné skúsenosti, túžby a žiale s tým, čo je v umeleckom diele. Najhlbšie prežitie diela, prežitie jeho najhlbších vrstiev, nesie so sebou aj najväčšiu účasť našej psychiky. Stretáva sa tak hĺbka umeleckého diela so psychickou hĺbkou.

Konfrontácia významov diela s našimi životnými pocitmi však ešte nemusí byť naozajstným estetickým vnímaním. Ak ma umelecké dielo rozplače, ak sa pri ňom bojím ako malé dieťa a podobne, znamená to, že ho nevnímam esteticky, teda ako umelecké dielo, ale vnímam ho ako skutočnosť. Tak napríklad vnímali ľudia prvé filmy bratov Lumiérovcov: Krátky film Príchod vlaku na stanicu vyvolával u divákov paniku – bol totiž nakrútený čelne, takže na divákov v sále sa rútila z plátna obrovská lokomotíva. Diváci nezvyknutí na takéto dielo vstávali zo sedadiel a utekali z kina. Ich vnímanie vonkoncom nebolo estetické, ale film vnímali tak, akoby sami stáli na kofajniciach.

Pre plnohodnotné estetické vnímanie je potrebné, aby divák pociťoval určitý **psychický odstup** od toho, čo sa odohráva v diele, aby odlíšil svoje momentálne pocity, ktoré v ňom vyvoláva dielo, od seba ako celistvej osobnosti. Pre to je dôležité okrem iného aj to, aby nebol dielom fyzicky ohrozovaný, alebo toto ohrozenie nepociťoval. (Porovnajme známy príklad letnej búrky: Nemôže sa nám zdať krásna, ak stojíme sami uprostred poľa a hrozí, že do nás udrie blesk, ak toto nebezpečenstvo pominie alebo ho aspoň nepociťujeme, môžeme prežívať aj príjemné estetické zážitky). Divák nesmie byť tak zainteresovaný na diele, aby táto závislosť (napríklad nenávisť) spúťavala celú jeho osobnosť. Len pri pocite nezávislosti a odstupe od diela sa môže rozohrať obrazotvornosť diváka, čo je pri vnímaní umeleckého diela takmer nevyhnutnosť. Preto je aj nutné, aby divák alebo poslucháč dokázal pri vnímaní odlíšiť skutočnosť od diela, aby chápal, že vidí model skutočnosti a nie skutočnosť samotnú. Aby sme pochopili krásu Bizetovej opery Carmen, nesmieme ju odsúdiť kvôli hlavnej postave, kurtizáne Carmen. Aj keď možno správanie kurtizány odsúdime, opera zostáva pre nás krásna vtedy, ak si uvedomujeme, že na javisku sa odohráva umelecké dielo a nie skutočná skutočnosť. A to platí aj pre množstvo

obrazov korupcie a zloby v umení. Platí to aj pre hudbu Laibachu – ak ich vnímame len ako sprítomnenie fašistických a stalinistických tendencií, odvrátíme sa. Ak ich vnímame ako varovanie pred podobnými tendenciami, môžeme ich hudbu precítiť a mať z nej pôžitok.

Psychický odstup, pocit psychickej vzdialenosti a nadhľadu, nezainteresovanosť na dianí sa tu spája s chápaním modelovej povahy umenia.

Najhlbší estetický zážitok, ktorý v nás narastá pri prežívaní najvyšších umeleckých hodnôt, sa bežne nazýva **katarzia**. Je to slovo, ktoré vyvoláva mnoho nejasností, lebo katarzia je mimoriadne komplikovaným a mnohvrstevnatým zážitkom. Katarzia je totiž takým zážitkom, ktorý otrasie celou osobnosťou diváka, poslucháča. Tento otras v sebe nesie hlboký morálny význam, katarzia zasahuje najhlbšie vrstvy našej osobnosti, charakter a všade vnáša očistovacie svetlo. V tomto okamihu hlbokého estetického zážitku akoby sme sa zbavovali (úplne, čiastočne, navždy alebo aspoň na chvíľu) svojich zlých túžob, svojej nenávisti, zloby, nevraživosti. Z hĺbky katarzie vychádzame aspoň dočasne morálne čistí a silní. Samozrejme, podoby katarzie sú rôznorodé – od momentu, v ktorom sa človeku spochybnia jeho doterajšie životné hodnoty, až po moment, keď sa povedzme veriacemu človeku vyjaví mystická hĺbka božstva. Cítíme sa v tom momente ľahkí a plní viery vo svoje sily i v budúcnosť. Naša duša je otrasená ako po ťažkom boji, ale zároveň zharmonizovaná ako po príjemnej prechádzke. Majstrovsky navodzuje katarziu Shakespeare vo svojom Hamletovi. Na záver je na javisku mnoho mŕtvych, prežili sme najhlbšiu úroveň ľudskej nenávisti, a predsa sme šťastní z novej nádeje. Hrozná tragédia nás síce zdeptala, ale odchádzame z divadla uspokojení.

Vo svojom dôsledku môže katarzia viesť až k premene osobnosti. To sú však výnimočné prípady, väčšinou nami len hlboko otrasie a privedie nás k veľkým alebo menším morálnym predsavzatiam, čím sa aj jej pôsobenie končí.

Katarzia samozrejme nie je všedným zážitkom. Je výsledkom stretnutia vrcholného umeleckého diela s človekom, ktorý je otvorený a psychicky pripravený práve na toto dielo. Toto stretnutie sa odohráva vo vhodnej situácii a divák práve v tomto momente vnútorne potrebuje vnímať a prežívať (čo si nemusí uvedomovať) práve takéto významy z umeleckého diela. Kvôli nutnosti, aby sa stretlo toľko náhod v šťastnej súhre i kvôli svojej hĺbke je katarzia veľmi krehkým zážitkom a veľmi zriedkavým. Mnohí ju nepocítia v živote vôbec, ďalší len výnimočne. Ani pre diváka, ktorý má k umeniu intímny vzťah, nie je katarzia každodenným chlebom.

Je však vždy možná len pri súčasnom pociť psychickej vzdialenosti od udalostí odohrávajúcich sa v diele. Táto vzdialenosť umožní, aby sme neodchádzali iba zdeptaní, ale psychicky uspokojení.

Hĺbky katarzie nás môžu zvädzať k názoru, že katarzia je cieľom estetického vnímania a bez nej nie je toto vnímanie plnohodnotné. Opak je však pravdou. Tak ako umelecké diela vznikajú kvôli rôznym cieľom, tak aj ich vnímanie má veľmi **rôznorodý účel**. Nejde tu len o hlboký morálny zážitok, ale aj o zmyslové pôžitky, o rôzne príjemné pocity, aj o to, aby vnímanie v nás vyvolalo rôzne predstavy, dokonca jestvujú básne, ktoré v nás chcú vyvolať predstavu vône, farby. Pri estetickom vnímaní má svoje miesto aj zmyslové pôžitkárstvo aj vysoké morálne ideály: Pretože tak, ako je duša človeka bohatá na odtiene a hĺbky, tak isto je bohaté aj umenie, a preto sú bohaté aj estetické zážitky.

V reakciách ľudí možno sledovať veľa typov estetických zážitkov. Stretne sa i so zážitkom ktorý nemá veľa spoločného s charakterom vnímaného diela a je vlastne celý (zážitok) výtvorom diváka, pričom dielo slúžilo len ako východiskový podnet, odrazový mostík k hre vlastnej divákovej fantázie. Naproti tomu sa stretne i s návykovým zážitkom – niekomu stačí vedieť, že bude počuť Mozarta a už je prichystaný na hlboký zážitok, dominuje tu očakávanie a automatickosť vnímania. Iný človek môže reagovať maximálne iracionálne, jeho zážitok môže prebehnúť ako krátko trvajúci citový výbuch, afekt. Ďalší zase môže svoj zážitok vybudovať na vedomom porovnávaní svojich predstáv s tými, ktoré nachádza v diele. Profesionálny teoretik umenia sa zasa často nevyhne profesionálnej deformácii a vníma dielo na základe jeho poznania, takže často sa „divácky“ estetický záujem, estetické vnímanie odlišuje od „profesionálneho“ záujmu, od štúdia diela.

Pretože estetické vnímanie nie je len obyčajným pasívnym registrovaním umeleckého diela, ale **aktívnym** zaangažovaním pozornosti celého človeka, je také premenlivé, ako sa mení charakter človeka – od vnímania k vnímaniu, aj vnútri jedného procesu estetického vnímania jedného diela. Ľudská pozornosť sa zosilňuje i ustupuje, preto aj zážitok z diela sa môže od začiatku vnímania povedzme stupňovať alebo aj zostávať v jednej intenzite, môžu sa dokonca stratiť a opäť obnoviť (čo je charakteristický jav pre prestávku počas koncertu alebo divadelného predstavenia). Mimoriadne silno pôsobí momentálna nálada, úroveň nášho psychického vzrušenia alebo charakter prostredia, v ktorom vnímate dielo – estetický zážitok pri tej istej skladbe je iný na koncerte a iný pri reprodukcii z magnetofónu, ba dokonca iný pri mono a iný pri stereo-reprodukcii.

Charakter estetického vnímania a povaha zážitkov sa mení v priebehu života človeka je napríklad známe, že človek v teenagerskom veku je citlivejší na umenie (zvlášť na poéziu) ako dospelý človek. Mladší človek je aj vo svojom vkuse flexibilnejší, a preto ľahšie prijíma nové, neobvyklé umelecké diela ako starší človek.

Estetické vnímanie, a tým aj povaha estetických zážitkov, sa líši aj pod vplyvom kultúry svojej doby. Človek má v každej dobe vyvinutý zmysel (vkus) pre určité vybrané oblasti umenia. Tie sa síce môžu a musia od človeka k človeku v danej dobe odlišovať, ale základný okruh umeleckých diel, ktoré sú ľudia schopní plnohodnotne esteticky vnímať sa väčšinou v rámci kultúry podstatne nemení. Tak má Japonec oproti Európanovi radšej čisté a priezračné formy. Európska tradícia klasického spevu obľubuje taliansky štýl bel canta, preto sa v Európe len ťažko presadzovali „zachrípnuté“ hlasy používané v černošskom soule a blues, pre európsky vkus boli škaredé. 20. storočie je – zdá sa – výnimočné tým, že dnes je náš vkus schopný otvoriť sa všetkým štýlom, všetkým dobám a dokážeme mať hlboké zážitky tak zo staroegyptských reliéfov, ako aj z Danteho poézie i z hudby Franka Zappu.

Estetické vnímanie je zložitým procesom, ktorý postupuje vo viacerých **fázach**. Ich poradie sa síce môže zmeniť, niektoré môžu aj vypadnúť, ale schematicky môžeme jeho priebeh zhrnúť takto:

Spravidla sa začína predbežnou, vstupnou emóciou, čo je stav menšieho alebo väčšieho vzrušenia, napätia. Je to spúšťačiaci mechanizmus, ktorý sa prejavuje v túžbe (v pohnútky) vnímať umelecké dielo. Mnohokrát už pri tomto prvom zameraní pozornosti vyslovujeme estetické sudy (ľáči sa mi, nepáči sa mi) nevedomujúc si, že ochudobňujeme svoj psychický život.

V tom momente sa normálne, každodenné, praktické prežívanie pribrzdzuje a odsúva sa do povedomia. Zostáva však samozrejme v pozadí vnímania, lebo neustále reagujeme ako komplexné osobnosti. Ak bola vstupná emócia slabá, môže sa každodenné prežívanie po chvíli v plnej miere obnoviť a estetické vnímanie sa prerušuje. To isté sa stane, ak pri diele narazíme len na vonkajškovo efektné a povrchné významy.

Ako ďalšia fáza sa začína podvedomé porovnávanie myšlienok, ideí, pocitov vyjadrených v diele so životnými skúsenosťami diváka, s jeho vlastnými túžbami, pôžitkami a podobne. Ak máme mať z diela skutočný zážitok, je nevyhnutné, aby fungoval moment prekvapenia, neočakávanosti. Ak sa totiž umelecké dielo plne zhoduje s našimi predstavami, s našimi hodnotovými orientáciami, s naším emocionálnym svetom, estetické vnímanie sa zastavuje. Pre skutočný zážitok je nevyhnutné, aby bolo v diele niečo „naviac“, aby nás v niečom vzrušovalo, aby nás v našom emocionálnom svete aspoň trochu niekam viedlo, aby bolo aspoň trochu „nad“ nami, „pred“ nami. Väčšinou, ak je „pod“ nami, ak svoje predstavy, túžby, idey pocítujeme voči tým vyjadreným v diele ako zrelšie, rozvinutejšie, bohatšie – vtedy sa od diela odvraciam. Nepáči sa nám.

V prípade, že nám dielo vyhovuje, môže prísť ďalšia fáza estetického vnímania – katarzia.

Po nej (ale väčšinou bez nej, už po predošlej fáze vnímania, lebo katarzia prichádza zriedkavo) vyslovujeme estetický súd – dielo sa mi páči alebo nepáči, podľa toho, či náš výsledný pocit je príjemný alebo nepríjemný, či je to pozitívna alebo negatívna emócia. Je to posledná fáza estetického vnímania, ktorou sme sami pre seba ohodnotili dielo a ukázali sme, či nám má čo povedať alebo nie.

V prípade, že nás dielo doviedlo až do katarzie, môže nasledovať aj prenos našich zážitkov do nášho konania ako dôsledok estetického vnímania. Pritom treba brať do úvahy aj skutočnosť, že sa radi vraciame k vnímaniu diel, ktoré nám poskytli hlbšie zážitky, alebo si v pamäti obnovujeme tieto zážitky, alebo ich precitujeme neskôr v pamäti z ďalších a ďalších hľadísk. Toto následné precitovanie umeleckého diela v nás len prehľbuje a rozširuje pôvodný estetický zážitok a pomáha prenosu získaných emócií do nášho ďalšieho každodenného života. Niekedy sa takýto prenos objavuje aj u ľudí, ktorí vnímajú umenie pravidelne. Umenie nás takto „robí lepšími“, lebo prostredníctvom umeleckých diel precitujeme vnútorný svet druhých ľudí, v dôsledku čoho sa môžeme stať chápavejšími, citlivejšími voči pocitom druhých.

Súčasťou estetického vnímania je totiž **vcitovanie** sa do osudov druhých ľudí. A to aj vtedy, ak máme povedzme len pôžitok z príjemnej hudby – aj to nás vedie bližšie k ľuďom, lebo možno práve spoznávame taký pôžitok, aký sme doteraz nepoznali, a zároveň ho konfrontujeme so svojimi pocitmi. Často sa tak vcitíme do diela do tej miery, že v ňom vidíme sami seba – napríklad pri sledovaní kráľa Leara sa nevedomele stávame sami kráľom Learom a konfrontujeme svoje predstavy o vzťahu rodičov k deťom s tým, ako sa práve teraz „my sami“ chováme na scéne. Tento proces vcitovania sa do postáv, do významov a foriem umeleckého diela nás v estetickom vnímaní maximálne približuje k významom vyjadreným v diele. Tým nám umožňuje ešte viac prehliť naše estetické zážitky.

Estetické vnímanie spolu s estetickým zážitkom sú hlavným zdrojom rozvoja a premien **estetického vkusu** – schopnosti vnímať a chápať krásu v umení i mimo neho, schopnosti precitovať krásu a škaredé, schopnosti nachádzať a oceniť krásu. Na vznik aj na povahu vkusu však vplýva mnoho ďalších oblastí psychiky človeka: množstvo a kvalita informácií, ktoré má o umeleckých dielach, povaha jeho neformulovaných pocitov i sformulovaných názorov na umenie, povaha a bohatstvo jeho obrazotvornosti a ďalšie. V zásade však platí, že aká je osobnosť človeka, taký je aj jeho vkus. Ak máme pred sebou človeka otvoreného všetkým novinkám, citlivého a tolerantného, môžeme predpokladať, že aj jeho vkus bude široký a schopný absorbovať i umelecké diela vzdiale-

ných dôb (ide však len o predpoklad, väzba medzi povahou osobnosti a vkusu nemusí mať podobu priamej úmery). Ak naopak máme pred sebou dogmatika so strnulým vnímaním a chápaním sveta, možno očakávať u neho konzervatívny vkus. Neplatí však závislosť medzi úrovňou vzdelania a vkusom. Je známe, že aj vysokoškolsky vzdelaní ľudia môžu mať nerozvinutý a strnulý vkus, ale aj ľudia úplne bez vzdelania môžu mať maximálne rozvinutý, flexibilný vkus. Napriek tomu platí, že vyššie vzdelanie môže pomáhať pri rozvoji vkusu.

Estetický vkus, ktorý sa prejavuje buď ako emocionálna reakcia na dielo (čiže ako estetický zážitok) alebo ako hodnotiaci estetický súd (páči sa mi – nepáči sa mi), však nie je len výsledkom pôsobenia rôznych zložiek osobnosti. Sám na ne veľmi aktívne vplyva – široko rozvinutý vkus môže postupne preformovať aj estetické názory človeka a podobne. Ale hlavne – estetický vkus a **estetické potreby** človeka, (čiže pocity nedostatku estetických podnetov) sú tak úzko prepojené, že ťažko povedať, ktoré formuje ktoré: či vkus vzniká pri určitých estetických potrebách, alebo zo vkusu vznikajú potreby ďalších estetických podnetov.

Veľkým problémom v každodennom živote (ale aj v estetike) je otázka **dobrého a zlého** vkusu. Hovorí sa „proti vkusu žiaden dišputát“, lebo každý má právo na svoj vlastný vkus, a predsa neustále vznikajú nové a nové konfrontácie kvôli vkusu, akoby existoval jeden vkus, ktorého zákony platia pre každého. Vkus je skutočne mimoriadne intímny a individuálny, pretože zasahuje celú osobnosť a vyrastá z celku osobnosti. Každý človek nesie v sebe výrazne individuálnu, neopakovateľnú ľudskú skúsenosť, preto má právo aj na osobný, neopakovateľný vkus. Naše spory o to, čo je a čo nie je krásne, však vyrastajú z faktu, že sme členmi určitej spoločnosti, žijeme v určitej dobe a v určitej kultúre – to všetko pôsobí na vkus a stanovuje určité hranice estetickým normám. Nie všetko je v každej kultúre dovolené. V starom Egypte bolo dlhé storočia normálne také oblečenie žien, ktoré im poprsie nechávalo odhalené. V kresťanskej Európe je to len s veľkými výhradami akceptované na kúpalisku a pre moslimský svet je absolútnym tabu čo len odhalenie nôh vyše kolien. Táto norma, ktorá má mravnú povahu, bezprostredne ovplyvňuje nielen módu v obliekaní, ale aj estetické súdy v rôznych kultúrach. Ortodoxní moslimovia sa môžu sporiť o krásu odevov svojich žien, a teda sporiť sa o svoj vkus, o svoju schopnosť chápať krásu týchto odevov, ale určite sa zhodnú v jednoznačnom morálnom i estetickom odsúdení monokín.

Spor o dobrý alebo zlý vkus sú teda spormi o estetickú normu vládnuću v určitej kultúre. Sú spormi o hranice krásy, o povahu tých črt krásy, ktoré v určitej kultúre platia.

Pojem dobrý a zlý vkus platí preto len v rámci určitej kultúry. Aj tu je však platnosť týchto termínov obmedzená, lebo žiadna spoločnosť sa neskladá z typických ľudí a žiadna kultúra nie je jednorozmerná. Aj v Európe sa môže vyskytnúť človek s takým vkusom, že bude moslimský odev považovať za krásny a európske ženské šaty za škaredé. Povieme o ňom, že má zlý vkus, ale bude to pravda len čiastočne. Jeho vkus bude zlý len z hľadiska našich, európskych noriem, lebo bude vychádzať z iných noriem. Hľadať alebo určovať nejaké normy pre vkus je však predurčené na neúspech. Tým, že je vkus založený na celej osobnosti človeka, nie je možné ho normovať tak, ako nemožno vtessať do nejakých noriem celého človeka.

Ak hodnotíme estetický vkus, tak môžeme hovoriť len o **rozvinutom** alebo **nerozvinutom** vkuse. Za človeka s rozvinutým vkusom možno považovať toho, kto je schopný vnímať rôznorodé stránky krásy a umeleckých diel – ale hlavne toho, kto je schopný precitovať aj diela kultúr vzdialených v čase alebo priestore. Človek s nerozvinutým estetickým vkusom podľa toho častokrát nie je schopný nachádzať krásu ani vo svojom najbližšom okolí.

Umelecká tvorba

Videli sme už ako funguje dielo v umeleckej kultúre, videli sme vzťahy umeleckého diela a estetického vnímania, ale nezaoberali sme sa ešte spôsobmi a cestami, akými vzniká dielo. Zahlbme sa preto do procesov umeleckej tvorby.

Umelecká tvorba získavala v histórii človeka stále nové funkcie a významy. Pretože sa odohráva najprv vo vnútri umelcovej psychiky a až potom vychádza von, postupne sa komplikuje jej vnútorná štruktúra – pretože do psychiky umelcov nové kultúry vnášali nové predstavy a nové vyjadrovacie prostriedky. Komplikujú sa tak aj funkcie umeleckej tvorby, lebo každá kultúra nesie so sebou požiadavky na funkcie nové, pričom dovtedajšie spravidla nezanikajú. V umeleckej tvorbe sa takto stretávajú stále nové a nové kultúrne vrstvy.

Umelecká tvorba je výsledkom stretnutia ľudskej **činnosti**, ľudskej **existencie** a umeleckej **hodnoty**, ku ktorým sa neskôr vrátíme. Umelecká tvorba je neoddeliteľnou súčasťou existencie človeka v histórii a nesie v sebe všetky charakteristické črty tejto existencie, avšak do tejto existencie aj silno zasahuje. Pokúsme sa konkretizovať tieto abstraktné tvrdenia.

Historická existencia človeka je predpokladom umeleckej tvorby, žriedlom, z ktorého tvorba vyviera aj horizontom, ktorý naplňa a dáva mu zmysel. Bez umeleckej tvorby, ktorá cez zážitky sprostredkuje človeku jeho vlastný život, jeho vlastnú existenciu, je táto existencia len prázdnu skutočnosťou, ktorú si všíma len veda, filozofia a morálka (veda chce regulovať ovládanie sveta, filozofia chce klásť otázky o vzťahoch človeka so svetom, morálka chce regulovať vzťahy človeka s človekom), alebo je prázdnu skutočnosťou, ktorú si všíma len osobný, individuálny zážitkový svet. S pomocou umeleckej tvorby sa ľudská existencia (t.j. existencia ľudstva ako celku) objavuje človeku ako plná zvláštnych obsahov, zážitkov, ideí, lebo v tvorbe sa táto skutočnosť odkrýva a dostáva ľudský rozmer. Skutočnosť sa premieňa do foriem imaginácie a do zážitkových foriem, ktoré sa s pomocou tvorby ukladajú do umeleckého diela. Ľudská existencia sa tak nielen prejavuje, ukazuje v diele, ale pomocou diela získava skutočne ľudské rozmery, pretože cez umeleckú tvorbu a vo forme diela sa prenáša ľudská skúsenosť z generácie na generáciu. Cez tvorbu a vo forme diela nielen pociťujeme skúsenosť jedného človeka ako skúsenosť nadindividuálnu, ale zároveň môžeme precítiť zmysel tejto skúsenosti a zmysel ľudskej existencie. Preto môže byť ľudská existencia **predpokladom** tvorby i **horizontom**, ktorému dáva tvorba zmysel.

Umelecká tvorba je však **činnosťou individuálneho umelca** (alebo skupiny umelcov) ktorý vytvára umelecké dielo. Ak sa má ľudská skúsenosť odovzdať

ďalšej generácii, musí byť uložená v predmete (v jazyku, v obrazoch, vo zvukoch), z ktorého ju možno rozšifrovať. A pretože ju má skutočne niekto ďalší precítiť, musí ísť o **materiálny predmet**, nie len o ideu, len o pocit. To je možné vtedy, ak človek spracuje svojou činnosťou nejaký materiál, predmet a dá mu symbolický význam (čiže do neho zašifruje ľudskú skúsenosť). Takáto činnosť človeka, čiže umelecká tvorba, tak slúži na odovzdávanie ľudskej skúsenosti a na prejavenie vnútorných obsahov i významov ľudskej existencie. Umelecká tvorba ako činnosť umelca slúži ľudskej existencii ako prostriedok jej vlastného prejavu sa pre druhých ľudí.

Aby mohla umelecká tvorba takto fungovať, musí byť na jej konci umelecké dielo, ktoré môžu ďalší ľudia vnímať. Svoju úlohu plní tým, že na základe svojej vnútornej štruktúry a na základe kultúrnych noriem a potrieb vstupuje do rôznych kultúrnych vzťahov, je vnímané a akceptované spoločnosťou, dobou, človekom. Tým získava postavenie **umeleckej hodnoty**. Hodnota umeleckého diela je výsledkom skutočnosti, že ono je prejavom hlbok ľudského života, že sú v ňom stelesnené zážitky a idey a že odovzdáva istú skúsenosť človeka človeku. Má pre divákov hodnotu preto, lebo ho môžu vo svojom živote využívať ako zásobárňu citov, predstáv, ideí, ktoré im nie sú v ich individuálnych životoch inak dostupné. Pomocou umenia človek chápe ľudskú existenciu inak ako bez neho. Dielo tak rozširuje obzor individua, ale pomáha mu aj spoznať hranice vlastného obzoru. Bez vnímania umeleckých diel (=výsledkov umeleckej tvorby) je ľudská existencia prázdna, lebo človeku unikajú všeludské významy a obsahy ľudskej existencie. Aby mu neunikli, teda aby sa individuálny človek stal plne ľudským individuum, na to potrebuje absorbovať ľudskú skúsenosť, ktorú najlepšie stelesňuje umelecká tvorba v diele. Človek preto môže „používať“ umelecké dielo na to, aby sa ako človek naplnil zážitkami z ľudskej (všeludskej) podoby existencie.

Na tomto základe má umelecká tvorba (a dielo) pre človeka nezastupiteľnú hodnotu. Bez tejto hodnoty súčasne stráca umelecká tvorba ako prejav ľudského života zmysel. Bez diváka, poslucháča, bez toho, aby niekto využíval, „používal“ umelecké diela pre absorbovanie skúsenosti zakotvenej v nich, je celá tvorba zbytočná.

Z týchto dôvodov je umelecká tvorba výsledkom stretnutia ľudskej existencie, činnosti človeka (umelca) a umeleckej hodnoty. Tvorba je vyjadrením ľudskej existencie prostredníctvom činnosti umelca, ktorej výsledok je pre človeka nenahraditeľnou zásobárňou všeludskej skúsenosti, nenahraditeľnou hodnotou.

Vstúpme ďalej do vnútornej povahy týchto troch základných vzťahov umeleckej tvorby (existencie, činnosti, hodnoty).

Pri probléme ľudskej existencie treba zdôrazniť, že tu nejde o to, čo je zobrazené v diele, na čo sa umelec zameriava v prvom pláne. Problém ľudského života, existencie človeka je iným problémom: je to základ, predpoklad umeleckej tvorby, je to mimoriadne zložitý súhrn procesov, ktoré nesú umeleckú tvorbu a určujú jej charakter. Umelecká tvorba, ktorá je činnosťou umelca, je vo svojej hĺbke len jednou z vrstiev mnohvrstevnatej ľudskej existencie. Je jej súčasťou a zároveň prejavom. Ako taká v sebe nesie všetky rozpory, slepé uličky, pády i vzostupy ľudského života. **Hranice** umeleckej tvorby sú preto **neobmedzené** a jej podoby v budúcnosti nekonečné – tak, ako je neobmedzený ľudský život vo svojich budúcich premenách a vo svojej jedinečnosti. Človek je bytosťou, ktorá presahuje samu seba, čo znamená, že svoju ľudskú existenciu presúva stále do inej podoby a nikdy ju neprestane meniť. Práve tak umelecká tvorba nadobúda stále nové podoby: v praveku mala slúžiť ako zaklínadlo človeka a sveta (umelec bol zároveň šamanom), v starých ázijských a amerických kultúrach mala ukazovať Absolútne, v európskom stredoveku mala človeka povznášať k Bohu, v dnešnej Európe má ukazovať pocity a predstavy individuálneho človeka. Premeny podôb a foriem umeleckej tvorby nemajú konca tak, ako nemá konca ľudský život na Zemi. Nemožno vôbec predpovedať, kam sa bude umelecká tvorba rozvíjať, ako sa bude meniť, lebo nemožno predpovedať premeny ľudskej existencie, ktorej jednou vrstvou je umelecká tvorba.

Prenesme sa k umeleckej tvorbe ako činnosti umelca.

Na pozadí povedaného je zrejmé, že **ciele** individuálnej umeleckej tvorby môžu mať nekonečné množstvo podôb, lebo ľudský život sa riadi nekonečným množstvom potrieb, túžob, záujmov a emócií. Umelecké zámery síce možno zredukovať na niekoľko typov, avšak tým sa neuzatvára ich možné spetrovanie v budúcnosti.

Rôznorodosť umeleckých zámerov je prostriedkom na to, aby súhrn umeleckých diel v určitej kultúre mohol vyjadrovať život a cítenie človeka tej doby. Jednotlivá umelecká tvorba ani jej výsledok (dielo) totiž nemôžu byť komplexným prejavom celého ľudského života. Svoju „všeobsiahlosť“ nesú len ako súčasť všetkých ostatných umeleckých výkonov vznikajúcich v danej dobe, umelecká tvorba je vyjadrením existencie človeka len ako súhrn práce všetkých umelcov.

Dnes sa asi najčastejšie hovorí o takých umeleckých zámeroch, ktoré sledujú **vyjadrenie** umelcových ideí, predstáv, zážitkov. Umelec sa snaží do svojho diela vteliť svoj vnútorný svet a meradlom úspešnosti vlastnej tvorby je mu presnosť, s akou zobrazil svoje zážitky. Umelecká tvorba tu figuruje v prvom rade ako prostriedok na to, aby sa zážitkový a imaginatívny svet umelca dostal k divákovi.

Vyjadrenie umeleckých predstáv však nie je totožné s vyjadrením pocitov umelca ako človeka. Skutočné umenie sa rodí tam, kde sa bežné ľudské pocity, idey umelca sformovali do umeleckých predstáv – čo sú tieto pocity už úzko viazané na materiál a vyjadrovacie prostriedky umenia, a teda aj prispôsobené materiálu a vyjadrovacím prostriedkom umenia, sformované podľa nich. Preto nezriedka býva umelcova ľudská morálka, ideály a predstavy v rozpore s morálkou, ideálmi a predstavami vyjadrenými v diele.

Dnes sa veľmi často hovorí aj o tom, že umelec pri vytváraní diela **uvolňuje** svoje potlačené vnútorné tlaky, svoje napätie, nevedomé pudy a že v diele sa naplno prejavujú aj zážitky z detstva, na ktoré inak celkom zabúdame. Jestvuje samozrejme aj takýto typ umelcov a mnoho umeleckých diel možno vysvetliť pomocou zážitkov, ktoré umelca sprevádzali počas jeho detstva. Mnoho diel je aj výsledkom uvoľnenia vnútorného psychického napätia umelca. Rôznorodosť zámerov, s akými umelci pristupujú k tvorbe diela je však omnoho väčšia.

Niektoré typy umelcov a umeleckej tvorby možno dostatočne presne charakterizovať pomocou pojmu **hra**. Pri takejto tvorbe umelec nezáväzne rozohrá spoluprácu svojho zámeru, vyjadrovacích prostriedkov i ďalších zložiek tvorby. Môže pri tom pracovať bez vopred stanoveného cieľa, pričom predpokladá, že sa mu cieľ tvorby ukáže v priebehu takejto nezáväznej hry. Je to situácia dosť častá – mnoho umelcov začína prácu na diele bez toho, aby si vopred ujasnili jeho výslednú podobu. Charakter hry, nezáväznej a neviazanej činnosti má do istej miery každá umelecká tvorba. Napriek množstvu vonkajších obmedzení i vnútorných umelcových noriem, samotný priebeh tvorby musí byť voľný, hravý vždy, ak si má tvorba uchovať tvorivý charakter. Mieru alebo povahu tejto hry už nemožno stanoviť všeobecne, je rôzna u rôznych umelcov a v rôznych kultúrach.

Zvláštne postavenie má taká umelecká tvorba, ktorá sa snaží o **dekoráciu**. Dekorácia môže byť vopred presne, až matematicky premyslená, ale môže byť aj výsledkom nezáväzného variovania rôznych motívov. Dekoratívna tvorba má preto zvláštne postavenie, lebo v nej sa umelec nesnaží do diela vteliť svoje pocity a predstavy. Jeho cieľom je len vytvoriť zmyslovo-príjemný ornament, alebo ornament, ktorý by spĺňal matematické kritériá, alebo by bol harmonicky vyvážený a podobne. Dekoratívna tvorba sa riadi viac formálnymi zásadami, ako logikou ľudského vnútra.

V mnohých kultúrach sa neustále vracia umelcova snaha priblížiť sa k **šamanovi** primitívnych kmeňových kultúr. Cieľom umeleckej tvorby je tu snaha zviditeľniť zázračno, priblížiť sa k nadzmyslovej skutočnosti, alebo sprítomniť ju prostriedkami umenia. Umelecká tvorba získava punc posvätnosti, umelec sa stáva sprostredkovateľom medzi svetom ľudí a svetom nadprirodzeným. Cie-

lom umeleckej tvorby je potom v konečnom dôsledku premena človeka pod vplyvom posvätného, znovunastolenie vlády nadzmyslového v zmyslovom svete. Umelec pri takejto snahe nechce zobrazovať skutočnosť alebo sa hrať s vyjadrovacími prostriedkami, lež chce divákov povzniesť z ich každodenného života do sféry slávností, výnimočnosti. Snaha zachytiť nadzmyslovú skutočnosť a povzniesť divákov k nej pritom nemusí, ani vždy nie je snahou o priblíženie sa k Bohu. Najmä v našom storočí ide skôr o sprítomnenie zázračna.

Vnútoraná štruktúra umeleckej tvorby si v sebe uchováva štruktúru každej ľudskej činnosti. Nájdeme v nej preto: podmienky tvorby, umelca, umelecké prostriedky a vznikajúce dielo.

Každá umelecká tvorba prebieha v určitej umeleckej kultúre a v určitom usporiadaní spoločnosti. Kultúra i spoločnosť jej vytvárajú alebo nevytvárajú vhodné **podmienky** pre jej rozvoj, umožňujú a podnecujú začiatok i priebeh tvorby tvorby. Sú to rôzne výrobné-organizačné podmienky, ako budovy, dostupnosť notových predlôh pre hudobníkov, pomocný personál a podobne. Tu treba rátať hlavne s duchovnou klímou v spoločnosti – vždy jestvujú nejaké kultúrne systémy, kultúrne povedomie v spoločnosti, ktoré podnecujú zameranie tvorby istým smerom (napr. tvorivé postupy dadaistov sa mohli objaviť len v prostredí všeobecnej sociálnej a kultúrnej skepsy). K duchovnej klíme sa vzťahuje každá umelecká tvorba – už či pozitívne, keď sa ju snaží rozvíjať a prehĺbovať, alebo negatívne, keď umelec neguje kultúru svojej doby. Výrobné-organizačné podmienky a kultúrna klíma síce nie sú priamou vnútornou súčasťou umeleckej tvorby, ale bez nich by sa nezačala, ani by nenašla svoj zmysel.

Ďalším a hlavným činiteľom umeleckej tvorby je **umelec**. Je to osobnosť, ktorá spravidla býva aj ľudsky komplikovaná (až konfliktná). Je to dôsledok skutočnosti, že sa v umelcovi popri bežných ľudských vlastnostiach – takých, aké máme všetci – sústreďujú umelecké schopnosti, to znamená schopnosti premeniť ľudské emócie, túžby, vášne, predstavy, na obrazy. Sú to schopnosti, ktoré akoby v umelcovej psychike umocňovali jeho ľudské vlastnosti, pričom ich s bežnými ľudskými vlastnosťami neslobodno stotožňovať.

Umelec, umelecká osobnosť, teda to umelecké, čo je v človeku tvoriacom umelecké diela, sa niekedy vysvetľuje ako súhrn troch vrstiev: Umelca tvoria v prvom rade určité vrodené **vlohy**, ako je schopnosť presného rozpoznávania výšky tónu, vnímania rytmu, schopnosť vnímať svet pred sebou ako farebné a tvarové kompozície, schopnosť vnímať a precíťovať zvukovú stránku ľudskej reči a podobne. Sú to anatomicko-fyziologické vlohy, ktoré vytvárajú predpoklad, že sa umelec naučí pracovať s umeleckým materiálom (s farbou, tónom, s pohybom svojho tela atď).

Na vlohy sa napájajú **umelecké schopnosti**, ktoré sú výsledkom cieľavedomého pestovania vlôh. Je to teda určitá úroveň **zručnosti** nevyhnutná pre vykonávanie umeleckého povolania: napríklad maliar musí byť schopný namaľovať postavu (aj keby bol abstraktným maliarom), gitarista musí byť schopný svojou rukou obsiahnuť celý akord atď. Zručnosti už umožňujú umelcovi pracovať s umeleckým materiálom na úrovni svojej doby a svojej kultúry. Vlohy a zručnosti spolu vytvárajú **talent** umelca, čiže určitú schopnosť pre prácu s umeleckým materiálom. Talent je do istej miery vrodený a do istej miery ho možno rozvíjať (čo je úlohou umeleckých akadémií).

Na vlohy a zručnosti sa napája vlastná umelecká schopnosť, schopnosť vytvárať umelecké obrazy ľudskej existencie. Je to schopnosť **imaginácie**, schopnosť nielen kombinovať rôzne umelecké symboly, znaky, ale tvorivo produkovať nové. Je to umelcova obrazotvornosť, ktorá na základe zručnosti a vlôh dokáže problémy ľudskej existencie premeniť na umelecké obrazy a vedie umelca pri ich vtelení do umeleckého predmetu. Bližšie sa k nej vrátíme neskôr, pri probléme priebehu umeleckej tvorby.

Práve umelecká imaginácia umožňuje bližšie určiť zameranie umelca. Niektorí sa orientujú na vizuálne symboly, iní na premenu ľudských pocitov do zvukov, ďalší sa orientujú na priestorové cítenie a priestorové obrazy, iní vyjadrujú svet a človeka pohybom. Podľa toho, akým smerom sa pohybuje umelcova obrazotvornosť, imaginácia, podľa toho sa zvykne odlišovať vizuálny typ imaginácie, auditívny (zvukový), haptický (týkajúci sa hmatu), motorický (vyjadrujúci sa pohybom) a podobne.

Umelecká imaginácia, čiže schopnosť vytvárať skutočné umelecké obrazy, schopnosť vyjavovať v umeleckom diele problémy ľudského života, robí z umelca to, čo sa bežne nazýva umelecký **génus**. Niekedy sa slovo génus rezervuje len pre špičkových umelcov, presnejšie je však, ak ním označíme fakt, že umeliec vytvára umelecké diela, že je ich schopný vytvoriť. Génus je vlastne umelecká tvorivosť, talent je predpokladom umeleckej tvorivosti.

Treťou súčasťou umeleckej tvorby je zložitý systém **umeleckých prostriedkov**, čo bližšie znamená umeleckú techniku – napríklad husle, štetec, ale aj ľudské telo (v tanci), a rôzne technológie – ako je napríklad magnetický záznam obrazu na videozáznam, spôsoby a možnosti viazaného verša a ďalšie. Na ne sa napájajú vyjadrovacie prostriedky umenia, čiže znakové sústavy a kompozičné zákony fungujúce a platiace v určitej kultúre (napríklad zákonitosti zlatého rezu, kresťanská symbolika, geometrické obrazce v op-arte a ďalšie), ale aj materiál umenia (farba, svetlo, zvuk ...).

Poslednou súčasťou umeleckej tvorby je **vznikajúci umelecký predmet**. Spôčiatku jestvuje len ako surový nespracovaný materiál (plátno, scéna...), avšak

postupne získava podobu zámerne sformovaného predmetu, v ktorom sa jeden za druhým objavujú rôzne znaky a symboly.

Umeleckú tvorbu teda tvoria podmienky, umelec, umelecké prostriedky a vznikajúce dielo. Aby umelec vytvoril dielo, musí sa začať „zápas“ umelca s umeleckými prostriedkami (s určitým materiálom) v určitých podmienkach. Na to si umelec mnohokrát vopred vytvára v predstave podobu výsledného diela, podľa ktorej formuje materiál, ktorý má pred sebou. To sa dostávame k otázkam **priebehu umeleckej tvorby**. Kým sa ponoríme do jej štruktúry, treba ešte pripomenúť, že nie vždy jestvuje vopred určený zámer tvorby (= predstava o podobe výsledného diela). Takúto predstavu si vytvárajú hlavne tí umelci (hoci nie všetci), ktorých cieľom je vytvoriť relatívne uzavreté umelecké dielo (báseň, socha ...). Jestvuje však v ľudskej histórii množstvo umelcov, ktorých cieľom nie je vytvoriť umelecký predmet ako zvláštnu a uzavretú štruktúru. Sú to tie spôsoby tvorby, ktoré smerujú k posvätnosti, k transcendentnu a k prítomnosti zázračna vo svete. Nevytvoria dielo, ale umelec sa snaží pôsobiť ako šaman vedúci divákov k nadzmyslovej skutočnosti – pričom diváci sú plnohodnotnou súčasťou tvorby, spolupôsobia pri sprítomňovaní zázračna vo svojom živote. Po odoznení tajomstva, ktorého sa zúčastnili, nezostáva žiadna uzavretá forma diela, všetko je len v duši účastníkov (o otvorenej forme diela sme hovorili v kapitole o umeleckom diele). Sú to tendencie siahajúce od šamanov „primitívnych“ kultúr, cez stredoveké chrámové mystériá až po happeningy, umenie akcie a konceptuálne umenie druhej polovice 20. storočia. V týchto tendenciách nie je dôležitá tvorba umeleckého predmetu, predmetu určeného fungovať len ako umelecké dielo. Dôležité je v nich vyvolanie zážitku transcendentna, pocitu zázračna, tajomstva, vyvolanie voľnej hry divákovskej imaginácie. Sú to umelecké diela, umenie-akcia, vznikajúce spolu so zážitkom, ktorý chcú vyvolať a spolu s ním zanikajú. Vznikom zážitku, ktorý sa objavuje priamo v akcii, počas tvorby, spĺňa tvorba svoj cieľ. Tvorba diela prebieha v tom istom čase ako vnímanie diela a jej výsledkom nie je uzavreté dielo, ktoré má vyvolať zážitok, ale už samotný zážitok.

Vo vnútornej štruktúre tejto tvorby síce tiež možno s výhradami vidieť umelecký zámer, podmienky tvorby a vyjadrovacie prostriedky. Je to však veľmi nepresné, lebo prostriedkami sú aj tvorba-umelec, aj diváci samotní, umelecký zámer sa zasa radikálne mení pod vplyvom náhodne vznikajúcich situácií v tomto umení-akcii, ale hlavne – nemožno tu samostatne vyčleniť vznikajúce umelecké dielo. Dielo je tu totiž totožné s procesom tvorby. V každom okamihu sa tvorba stáva dielom a dielo prechádza do tvorby. Taká tvorba a jej povaha sa maximálne približuje hre tak, ako ju poznáme u detí.

Priebeh umeleckej tvorby je teda v umení-akcii trochu iný, ako pri tvorbe uzavretého umeleckého predmetu. Napriek tomu možno hovoriť o rovnakom type činnosti v oboch prípadoch.

V oboch prípadoch stojí na jednej strane umelec so svojimi schopnosťami, ideami, zážitkami a predstavami, na druhej strane stoja umelecké prostriedky a materiál (hoci by týmto materiálom boli aj samotní diváci, či presnejšie spoluúčastníci tvorby). Tvorba umeleckého diela prebieha v dvoch etapách, ktoré možno oddeliť len teoreticky, v skutočnosti sa skoro vždy prekrývajú a splývajú tak, že nemáme pred sebou dve etapy, ale dve vrstvy tvorby: Je to najprv **vznik** tvorivého **zámeru** umelca. Potom alebo zároveň prichádza **spracovávanie** umeleckého **materiálu** (formovanie diela) na základe tvorivého zámeru. V prvej fáze vzniká len predbežný tvorivý zámer, málokedy dotvorený do detailov. Predstava umelca o diele sa musí meniť podľa povahy umeleckého materiálu a prostriedkov, čo je nutné zvlášť pri umení akcie, keď do tvorby vstupujú iné osoby. Z tohto hľadiska každá umelecká tvorba obsahuje značnú dávku **improvizácie**.

Východiskový tvorivý zámer sa v priebehu umeleckej tvorby dotvára a mení preto, aby vôbec mohol fungovať ako cieľ tvorby. Až keď sa ho umelec snaží vteliť do materiálu umeleckého druhu, až vtedy sa zámer stáva reálne jestvujúcim a nie len iluzórnym zámerom. Kým umelec nezačne narábať s materiálom a s vybranými prostriedkami, dovtedy sú jeho zábery len všeobecnými a neúplnými cieľmi. Až zjednotením s materiálom sa definitívne dopracujú umelecké zábery (východiskové pocity, idey, predstavy). Tým sa idea (zámer, cieľ, predstava) spojila s materiálom a vytvorila nerozlíšiteľnú duchovno-materiálnu jednotu. Táto jednota potom nesie v sebe charakteristické črty kultúry a doby, lebo materiál dovolí umelcovmu zámeru len to, čo umožňuje kultúrna klíma a to, čo umožňuje stupeň vývoja technologických štruktúr, teda aj sociálnych väzieb, v ktorých umelecký materiál funguje, a zámer formuje materiál len tak, ako to umožňujú kultúrne, duchovné a technologické systémy spoločenskej situácie. Idea (zážitok, predstava, umelecký zámer) zjednotená s materiálom sú tak vo svojom spojení prejavom svojej doby, svojej kultúry. Na tomto základe môžeme hovoriť o umeleckej tvorbe ako o vyjavení a odkrývaní ľudskej existencie, ľudského života, pričom toto odkrývanie uskutočňuje individuálny umelec svojou činnosťou.

V priebehu umeleckej tvorby vzniká niekoľko situácií, ktoré sú nevyhnutne súčasťou tvorivého činu, hoci ich časové zaradenie do procesu tvorby sa často odlišuje od umelca k umelcovi.

Zbieranie umeleckých skúseností by malo predchádzať aj predchádza každej tvorbe. Je to celá doterajšia umelcova umelecká činnosť, ktorá sa niekedy

pred novou tvorbou dopĺňa o špeciálne zameranú prácu (čítanie dokumentov, štúdium modelu a pod.). Obsahuje preto nielen aktívne umelcove činnosti, ale aj jeho estetické zážitky v minulosti.

Problémová situácia je zasa nejasným pocitom toho, čo by chcel umelec vo svojom diele vyjadriť – napr. pocit plynutia času v Joyceovom *Odysseovi* alebo pocit vznešenosti človeka v Beethovenovej 9. symfónii. Je to súčasť umelcovej koncentrácie pozornosti, a po nej už nasleduje umelecká inšpirácia, ktorá priamo spúšťa umeleckú tvorbu.

Umelecká inšpirácia má v priebehu umeleckej tvorby zvláštne postavenie, lebo sa v nej koncentruje i ten psychický stav umelca, ktorý je kľúčový pre umeleckú tvorbu i obsah budúceho diela. Východiskom k inšpirácii je cieľavedomá **koncentrácia pozornosti** umelca buď do vnútra svojho vedomia alebo na svet. Pri skoncentrovaní pozornosti sa narušuje každodenný priebeh umelcových pocitov, myšlienok, túžob. Pri väčšom alebo menšom zaujatí pozornosti začína umelec (tak ako každý človek) vnímať zhluk vecí okolo seba, udalostí okolo seba, ako istý významový systém. Psychiku zameria na vybrané veci alebo vzťahy okolo seba alebo na určité oblasti svojej psychiky.

Stav zaujatia, koncentrácie pozornosti, je spúšťacím mechanizmom toho najdôležitejšieho v umeleckej tvorbe – inšpirácie, ktorej sa niekedy hovorí aj umelecká intuícia. Inšpiráciu nemožno vedome pripraviť rozumovou analýzou, lebo je reakciou celého človeka. Možno jej len otvoriť cestu predošlou koncentráciou pozornosti. Inšpirácia prichádza ako blesk, ktorý osvetľuje tie vlastnosti vecí, alebo vynáša na svetlo tie umelcove predstavy, zážitky, ktoré považuje skoncentrované vedomie v tomto okamihu za podstatné. V tejto reakcii sa umelec a objekt stávajú jedným telom a jednou dušou. Sledovaná vec, zážitok alebo vzťah dostáva hlboký ľudský význam, lebo sa v ňom stávajú podstatnými tie vlastnosti, ktoré ho viažu k človeku.

Pri tomto blesku osvetľujúcim svet však treba mať na pamäti, že tak ako každá intuícia, ani táto umelecká nevzniká sama od seba, ale je výsledkom dlhého hromadenia umeleckej skúsenosti, vnímania umeleckých diel, premýšľania o vlastných umeleckých zámeroch a podobne. Umelecká inšpirácia je stavom, ktorý vo svojej plnej sile funguje len u najväčších umelcov alebo len pri tvorbe najväčších umeleckých diel. Tam sa blíži k tranzu a má mnoho spoločného so zážitkami stredovekých mystikov, s iracionálnymi mystickými stavmi, ktoré si cieľavedome vyvolávajú mnísi pri budhistickej meditácii, alebo so stavmi šamanov z „primitívnych“ kmeňových kultúr.

Máloktorá umelecká tvorba sa uskutoční v takej priesračne čistej podobe, ako sme ju teraz schematicky opísali. Miešajú sa hlavne etapy a fázy tvorby, ale častokrát niektoré etapy aj úplne vypadnú. To vôbec nie je chyba, dôležité

je, aby výsledkom bolo umelecké dielo. To však v niektorých prípadoch nevzniká vôbec, alebo len s nízkou umeleckou hodnotou. Je to vtedy, keď umelec sklízne do epigónstva alebo do manieri.

Pozrime sa preto stručne, čo znamenajú tieto slová:

Epigónstvo patrí v našom storočí k ťažkým hriechom, lebo 20. storočie stavia na vrchol svojich hodnôt v umeleckom svete vlastný prínos, originálne diela. Nebolo a nie je však vždy a všade hriechom. Epigónsky prístup k umeleckému majstrovi, čiže napodobovanie jeho rukopisu, alebo jeho formálnych postupov, má za cieľ v konečnom dôsledku cez formálne postupy napodobiť majstrov náhľad na svet, majstrovo sebavyjadrenie. V tejto podobe patrilo epigónstvo v európskej i mimoeurópskej histórii umenia k najčastejším spôsobom odovzdávania umeleckej skúsenosti. V prvých umeleckých akadémiách Európy (v renesancii) sa takto udržiavala určitá úroveň umeleckej tvorby – majster mal svojich žiakov, ktorí napodobujúc jeho rukopis pomáhali pri dorábaní detailov na jeho prácach, aby tak vyrastali na budúcich majstrov. V niektorých mimoeurópskych kultúrach je napodobovanie majstrových postupov tvorby dodnes hlavným spôsobom výchovy umelcov. V antickej kultúre sa dokonca tento spôsob masovo využíval na tvorbu kópií veľkých umeleckých diel. V našej súčasnej kultúre je však takéto napodobovanie prežitou formou tradicionalizmu. (Neplatí to však pre umenie postmodernity v posledných rokoch – tam je to jeden z prostriedkov, ako vyjadriť dnešný zložitý svet.)

Napodobovanie majstra, ale aj vysoko individuálne sebavyjadrenie však niekedy ústia do osobnej manieri. **Maniera**, v podstate určitý zlovyk, je súborom zvláštnych formálnych postupov, ktoré sú vlastné určitému umelcovi a ktoré on využíva dlhodobo i v myšlienkovy celkom odlišných dielach. Na rozdiel od štýlu (alebo od umeleckého rukopisu) však nie je maniera spätá s povahou ideí, umelcových zámerov a s plánovaným zacielením diela na diváka, lež je voči nim len náhodným spôsobom realizácie, ktorý sa viaže na umelecké prostriedky a je celkom nezávislým od umelcových zámerov. Umelec si vyberá len niektoré skupiny umeleckých prostriedkov (určité typy kompozície, určité symboly a pod.), pričom sklzáva do ich bezduchého opakovania a dá sa povedať, že napodobuje sám seba. Maniera je povrchná a hoci môže byť afektovaná, vždy pôsobí proti plnohodnotnému výrazu umeleckého diela.

Na rozdiel od manieri je osobný **štýl** umelca spätý s umeleckým zámerom, s ideami a predstavami, ktoré sú v podhubí tvorby diela. Je to súhrn spôsobov a postupov formálneho vyjadrenia (=rukopisu) umelcových ideí, požiadaviek a možností umeleckých prostriedkov, možností a schopností umelca a napokon štýl zodpovedá aj možnostiam umeleckého druhu a žánru. Pretože do neho vchádza množstvo vzťahov, nemožno ho ľubovoľne meniť, umelec ho môže len

do istej miery vedome upraviť – je totiž podmienený aj osobnostne, umelcovým doterajším vývojom a jeho kultúrnohistorickým zaradením.

Vrcholnou jednotou, ktorá v sebe obsahuje všetko, čo sme doteraz hovorili o umeleckej tvorbe – vyjadrenie umelca i ľudskej existencie, umelcove tvorivé zámery, umeleckú inšpiráciu, štýl a ďalšie – je **originálnosť** umeleckej tvorby, vzniká dielo s vrcholnou umeleckou hodnotou. Originálnosť je neopakovateľným stretnutím určitých umeleckých schopností, určitých vhodne volených umeleckých prostriedkov, určitého spôsobu vyjadrenia ľudského života aj vhodných podmienok pre tvorbu. Je takou jednotou, v ktorej umelecká tvorba napĺňa svoje poslanie. Je takou podobou činnosti umelca, v ktorej táto činnosť najlepším spôsobom plní svoj účel – činnosť umelca je tak usporiadaná, že cez ňu ako cez sklo presvitá určitý diel ľudskej existencie. Pri napodobovaní pokynov a postupov majstra sa táto časť ľudskej existencie zahmlieva, lebo umelec pravdepodobne nemá ujasnené idey, ktoré chce vyjadriť, alebo nie je schopný vybudovať svojský štýl ich vyjadrenia. Pri manieristických postupoch zasa chce umelec zakryť prázdnotu svojej práce. Len vo vysoko individuálnom štýle, pri takom použití vyjadrovacích prostriedkov, ktoré je v plnom súlade s tvorivým zámerom s vyjadrenými ideami, pocitmi alebo predstavami, len vtedy sa cez dielo môže rozžiariť hĺbka ľudského života. Len v takom prípade vzniká umelecké dielo, ktoré môže svoje obsahy a posolstvo ľudskej existencie odovzdávať ďalej, ktoré teda môže v kultúre skutočne fungovať ako umelecká hodnota. Len pri takomto šťastnom a hlavne neopakovateľnom stretnutí všetkých súčastí umeleckej tvorby sa hĺbky ľudskej existencie vyjadrené v umelcových zážitkoch, predstavách a ideách skutočne vteliť do štruktúry umeleckého diela. Len vtedy vznikne skutočná umelecká hodnota.

Originalita sa neviaže len na európske umenie posledných storočí, ale jestvuje vo všetkých kultúrach v rôznych podobách. Nemožno ju stotožniť s novosťou, ako sa to bežne robí v 20. storočí, pretože potom by bol originálnym akýkoľvek umelecký nápad, každý umelecký čin, ktorý by nejakým spôsobom nabúral doterajšiu tradíciu. Potom by nebolo možné hovoriť o originalite umelcov tvoriacich v starých kultúrach, keď ich prísne viazali rôzne predpisy. Originalita chápaná ako novosť, to je pozostatok romantickej tradície génia ako osobnosti tvoriacej len zo seba a neobmedzovanej zásahmi „zvonku“. Žiadna umelecká tvorba však nie je len výsledkom ľubovoľnej činnosti tvorcu, ale sústreďuje v sebe schopnosti tvorcu, podmienky jeho činnosti a umelecké prostriedky. Ani existencia pevne stanovených kanónov (napríklad jednota miesta, času a deja v klasicistickej dráme) nezabránila vzniku originálnych umeleckých diel, nezabránila tomu ani presne stanovená a obmedzujúca požiadavka mecenáša, ba

ani pevne stanovené operácie a postupy tvorby, ktoré sa napríklad predpisovali v niektorých starovekých kultúrach.

Originalitu možno charakterizovať ako neopakovateľnosť, unikátnosť. Vždy však treba brať do úvahy konkrétny typ umeleckej tvorby, ktoré sa líšia pod vplyvom kultúry a doby svojho vzniku.

V histórii umenia sa do dnešnej doby rozvinuli tri **typy umeleckej tvorby**. V budhistickom umení Indie a Tibetu, v dielach starého Egypta a Mezopotámie, v Byzancii, v prehistorických kultúrach i v starých indiánskych kultúrach Ameriky fungoval prvý typ. Umelec tam chcel zobraziť večný mýtus, opätovne sprítomniť mýtickú situáciu, sprítomniť nadzmyslovú skutočnosť. Do diela (ktoré nemusí byť uzavretým umeleckým tvarom, ale často to bola akcia) vteľoval umelec len všeobecne platné predstavy, takže zobrazené postavy fungujú len ako symboly absolútna. Preto sa aj v ich zobrazení umelec pridŕžiaval predpisov platiacich v jeho kultúre dlhé stáročia.

Je to **symbolické** umenie. Divák má byť vtiahnutý do mystickej skutočnosti. Kritériom úspešnosti je miera, s akou umelec vedel divákovi sprítomniť nadzmyslovú skutočnosť. K tomuto typu umeleckej tvorby sa približuje akčné umenie 20. storočia, to však namiesto nadzmyslovej skutočnosti a mýtu častejšie dosadzuje zázračno.

Druhý typ umeleckej tvorby nájdeme v stredovekej Európe a čiastočne aj v antickom Grécku a Ríme. Umelec opäť chce zobrazovať večný mýtus a sprítomňovať pevne vybudovanú mýtickú situáciu, ale tento cieľ dosahuje inými prostriedkami. Umelec vo výtvarnom umení už využíva iluzívne prostriedky. V literatúre sa cieľavedome zaoberá psychikou postáv a ich morálnymi väzbami, čoraz slobodnejšie „rozpráva“ o mýte, buduje komplikovanejšie rozprávanie. Čoraz rafinovanejšie využíva „krásne“ formy, umelecké obrazy rafinovanejšie zacieľuje tak, aby zasiahli emocionálny svet diváka. Do zobrazených postáv vnáša aj svoje pocity. Toto umenie kombinuje **symbolické, iluzívne, emocionálne a rozprávačské** postupy. Umelec je úspešný vtedy, ak v divákovi vzbudil mystické zážitky. Umenie chce poučovať, ale aj sugerovať pocity a zážitky.

Tretí typ umeleckej tvorby sa najčastejšie uplatňuje v 20. storočí. Zdôrazňuje individuálny svet človeka, vytvára neskutočné situácie a stále nanovo si tvorí vlastné spôsoby vyjadrenia. Umelec nechce nič iné, len odovzdať výtvary vlastnej imaginácie, umenie sa nechce a nemá zúčastňovať na večnosti, ale jeho obsahom je obraz skutočného, pozemského života. Je to umenie **výrazové**, ktoré má divákovi odovzdať osobné posolstvo umelca a provokovať ho k hre fantázie, k úvahám, k prehrávaniu vlastných životných pocitov. Ak umenie skutočne vyprovokuje diváka k tvorivému dialógu s dielom, vtedy bol umelec úspešný.

Aj nepozorný čitateľ si určite v tejto knižke všimol, že hovoriac o umení hovoríme veľmi často o morálke, o ľudských citoch, túžbach, predstavách, vzťahoch. Akoby sme sa nedržali pri kráse a pri umení, ale akoby sme od nich neustále odchádzali do oblastí s krásou nesúvisiacich. Je to však len zdantlivý paradox.

O umení sme hovorili ako o vyjadrení ľudskej existencie, ako o súhrne skúseností človeka, ako o prejave ľudských túžob, predstáv a emócií. Umenie ako najvýraznejší reprezentant krásy vo svete teda nielenže nie je ďaleko od morálky, ale je jej veľmi blízkym partnerom:

Pretože všetko, čo človek robí, sa dotýka jeho existencie, vyviera z nej. Keď sa človek snaží prenikať do povahy sveta, odhliada od svojho obmedzeného pohľadu jednotlivca a chce svet poznať taký, aký je bez ľudskej účasti – človek to robí len kvôli tomu, aby lepšie poznal svoje miesto vo svete, aby sa v ňom lepšie orientoval a lepšie si ho mohol prispôbiť podľa svojich predstáv. V konečnom dôsledku teda poznáva svet len preto, aby lepšie poznal sám seba a svoju existenciu, svet okolo seba a svet svojich túžob. Človek pri poznávaní vlastne poznáva svoju vlastnú existenciu vo svete. Výsledkom tohto poznávania je aspoň relatívna, neúplná pravda o svete obsahujúca množstvo ľudských aspektov (hoci od nich chcel človek odhliadnuť). Výsledkom je aj svet techniky, svet civilizácie ako nový svet stvorený človekom pre človeka.

Pretože človek žije v spoločnosti druhých ľudí, snaží sa upraviť si s nimi vzťahy tak, aby bol jeho život znesiteľný. Hľadá spôsoby, ako sa dorozumieť, ako spolupracovať, ako spolu riešiť problémy s druhými ľuďmi, ako koordinovať svoje životy, aby sme si do nich navzájom nezasahovali. Na to si človek vytvára veľa predpisov, zákonov, ideálov, noriem cieľov. Všetky slúžia takej premene ľudskej existencie, aby človek druhým ľuďom neublížoval, ba práve naopak – aby mohol druhých tolerovať, aby im prípadne pomohol, aby oni pomohli jemu. Výsledkom tejto ľudskej snahy sú morálne predpisy a zákonné, právne normy. Všetky sa odvíjajú od poznania a chápania ľudskej existencie tak, ako sa poznanie prispôbuje potrebám morálky a práva.

Avšak na to, aby človek získal záujem o morálnu premenu seba alebo premenu spoločnosti, aby bol na tejto premene vnútorne zainteresovaný a aby si zároveň vybudoval vnútorný hnací motor na poznávanie svojej existencie – slovom, aby mal pozitívny emocionálny motív pre poznávanie a premenu svojej existencie, svojho života, na to potrebuje precítiť existenciu druhých ľudí a cez nich aj existenciu svoju. Na to potrebuje vidieť a poznať (teda aj prežiť) skúsenosti iných ľudských životov, múdrosť svojich predkov i súčasníkov a bohatstvo

ich vnútorného života. Len po takomto prežití (a hlbokom zažití) vnútorného sveta druhých ľudí je človek skutočne schopný aj ochotný konať dobro a bez zisťných dôvodov prenikať aj do hĺbky ľudského života a sveta. Na to, aby človek prenikol do skúseností druhých ľudských životov, si vytvoril zvláštnu a ťažko opísateľnú inštitúciu – umenie. Umenie a jeho krása tak vyvierajú z hlbokého poznania a ľudského života a z túžby po jeho premene – aby svojím vyjadrením ľudských životov, pocitov, túžob, predstáv a žiaľov pomohli človeku pohybovať sa vo svete a medzi ľuďmi. Umenie a jeho krása sa takto vracajú tam, odkiaľ vyšli – k pochopeniu ľudskej existencie a k jej zútlunneniu.

Krása kráča históriou človeka ruka v ruke spolu s Dobrom a Pravdou. Človek chce poznať svoj život, potrebuje ho vyjadriť a sprostredkovať druhým a potrebuje ho zmeniť vo svoj prospech. Nič z toho nie je prvé a nič nie je posledné. Všetky tri túžby vždy v človeku boli a naďalej v ňom zotrývajú. Preto Pravda, Dobro a Krása tvoria nerozlučnú trojicu, ktorá dáva skutočný zmysel všetkým svojim trom členom. Každý z nich je bez ostatných dvoch prázdny a neúplný. Umenie ako najvlastnejší príbytok Kráasy dostáva svoj zmysel len ako syntéza tejto veľkej trojice.

Myslím, že najlepšie bude túto knižku uzavrieť snáď najkrajšími slovami o Kráase, aké kedy boli napísané. Hoci s ich doslovným znením môže človek nášho storočia len ťažko súhlasiť, zostávajú metaforickým vyjadrením životnej múdrosti veľkého filozofa, lebo v nich úplne prirodzene splyva celá veľká trojica – vznešenosť Kráasy, múdrosť Pravdy i hĺbka Dobra. Sú to riadky z Platónovho diela Symposium:

„Do tajomstiev lásky, Sokrates, by si mohol byť aj ty zasvätený, neviem však, či by si bol súci na to, aby ťa zasvätili do dokonalého a najvyššieho zasvätenia, ku ktorému smerujú aj tieto nižšie stupne. Poviem ti teda, a veľmi ochotne, aj ty sa ma snaž sledovať, ak budeš schopný. Kto chce ísť za tým po správnej ceste, ešte v mladosti musí začať chodiť za krásnymi telami, a najprv, ak ho jeho vodca správne vedie, milovať jedno telo a v ňom plodiť krásne myšlienky. Potom však musí poznať, že krása jedného tela sa zhoduje s krásou druhého tela, a ak by mal ísť za vonkajšou krásou vôbec, bolo by veľmi nerozumné nepokladať krásu všetkých tiel za jedno a to isté. No keď si toto uvedomí, musí sa stať milovníkom všetkých krásnych tiel a upustiť od prudkej lásky k jednému tak, že sa nad ňu povznesie a bude ju pokladať za malichernú. Potom bude musieť pokladať krásu v dušiach za cennejšiu než krásu tiel, takže by mu stačil aj človek, ktorý má málo pôvabu, len nech má ušľachtilú dušu, a tohto by milovať, staral sa oňho, rodil a vynachádzal také myšlienky, ktoré robia mladých ľudí lepšími. Takto by bol potom prinútený pozorovať krásu na činnostiach a zákonoch a zároveň vidieť príbuznosť tohto všetkého navzájom, aby napokon

prišiel k záveru, že telesná krása je čosi malé. Po týchto činnostiach ho treba priviesť k vedám, aby zasa videl krásu vied a pozerajúc na také množstvo krásy, aby sa už neuspokojoval ako sluha s jedným javom krásy, či už nejakého chlapca, muža alebo nejakej činnosti a nebol ako ponížený a biedny otrok, ale aby obrátený k šíremu moru krásy a hľadiac naň rodil mnoho krásnych a veľkých rečí a myšlienok v ustavičnej láske k múdrosti, pokiaľ by tu zosilnejúc a zmohutnejúc nevidel vedenie, ktoré sa vzťahuje na takéto krásno. A preto sa ma snaž počúvať pozorne.

Kto sa na ceste k láske dá priviesť až sem a postupne a správne pozoruje javy krásy, ten, približujúc sa k vrcholu erotického zasvätenia, odrazu prirodzene uvidí čosi obdivuhodne krásne, to krásno, Sokrates, pre ktoré sa podstupovali všetky predchádzajúce útrapy, ktoré je, poprvé, večné a ani nevzniká, ani nezaniká, ani sa nezväčšuje, ani ho neubúda, ďalej krásno, ktoré nie je z jednej strany krásne, z druhej však škaredé, ani raz krásne, raz zasa nie, ani v jednom vzťahu krásne, v druhom však škaredé, ani tu krásne, tam zasa škaredé, jedným ľuďom krásne, druhým škaredé. Krásno sa mu neukáže ako nejaká tvár, ruky alebo čosi iné telesné, ani ako nejaká reč alebo veda, ani ako niečo, čo by bolo niekde na niečom inom, napríklad na živočíchovi alebo na zemi, alebo na nebi, alebo na niečom inom ale ako niečo, čo je veľké, jednotné samo osebe a so sebou, a všetky ostatné krásne veci sa na ňom zúčastňujú tým, že keď ostatné vznikajú a zanikajú, jeho ani nepribúda, ani neubúda a ani sa s ním nič nedeje. Kedykoľvek teda niekto náležitým milovaním postupuje od týchto vecí a začína vidieť toto krásno, takmer dosahuje konečný cieľ. Ten ide správne po ceste lásky, alebo sa dá iným viesť, kto začína od tunajších krásnych vecí a pre dosiahnutie tohto krásna ustavične stúpa ako po stupňoch, od jedného k dvom a od dvoch ku všetkým krásnym telám, od krásnych tiel ku krásnym činnostiam, od činností ku krásnym poznatkom a od poznatkov napokon k tomu poznatku, ktorý je poznatkom len toho krásna, aby napokon poznal, čo je krása.“