

Ikonografická a štrukturalistická analýza ako dve možné východiská estetickej interpretácie pravekého umenia

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com

Abstrakt: Najdiskutovanejším problémom analýzy pravekého umenia je interpretácia a zložitost' jeho pochopenia. K dispozícii je viacero prístupov, ale z estetického a umenovedného hľadiska je najpopulárnejšie hľadanie významu jednotlivých pravekých produktov. V predloženej štúdiu bude preverená produktivita ikonografického a štrukturalistického prístupu v aplikácii na keltskú sošku diviaka, ktorá sa našla na Slovensku (Slovenská Nová Ves). Hlavný problém zvolenej metodológie predstavuje miera zachovanosti keltských mýtov, čo nám na jednej strane umožňuje vidieť mytologický význam a do istej miery ho odčítať z artefaktov keltského umenia, ale zároveň môže dôjsť k nepochopeniu vzhľadom na neautentický pôvod (nie starokeltský) mytologických príbehov, ktoré máme k dispozícii.

Kľúčové slová: ikonografický prístup, štrukturalistická metóda, Slovenská Nová Ves, plastika diviaka, mýtus, mytologický znak, štruktúra.

Abstract: The most often and discussed issue in the analysis of prehistoric art is the problem of interpretation and the problem of understanding of prehistoric artistic artifacts. There are a lot of approaches, but the most popular from the aesthetic and artistic point of view is the interpretation of meaning of prehistoric art. In the present paper we would like to discuss the productivity of iconological and structuralism approach, especially in the interpretation of Celtic art from the area of Slovakia (Slovenska Nova Ves) with application on the statue of a boar. The main problem is the existence of Celtic myth in the written form, which allows us to understand mythological meaning, but also confuses us because of the apocryphal characteristics of this "tales".

Keywords: iconographical approach, structuralism method, Slovenska Nova Ves, statue of boar, myth, mythological signs, structure.

Estetická interpretácia ako „[...] *základný stavebný kameň (predpoklad) a východisko celej budovy dejinného obrazu umenia* [ako – doplnil L. M.] *konečná hodnota výskumu: sprostredkovanie vnútorného obsahu umeleckého diela laikom, jeho priblíženie a tým i znásobenie jeho pôsobivosti*“ (Bakoš 2000a, s. 13-14), predstavuje neodmysliteľnú súčasť skúmania (ale aj recepcie) akéhokoľvek umeleckého diela. Bez estetickej interpretácie nemôže prebehnúť relevantný a legitímny výklad umenia (pozri: Currie 2013). Môže byť nastolená neadekvátna estetická situácia a recipient nemusí zaujať ku konkrétnemu dielu celkom ujasnený postoj. Postoj tu budeme v štrukturalistickom zmysle vnímať ako určujúce stanovisko, ktoré vymedzuje vzťah recipienta a diela a následne charakter jeho recepcie. Situácia sa komplikuje tým viac, čím je analyzovaný objekt vzdialenejší kultúrnej tradícii interpreta. Časový či kultúrny hiát vytvára komunikačné a kultúrne prekážky medzi recipientom a (v diele do istej miery zachovaným) autorom. Odlišná alebo „len“ iná kultúrna situácia môže vo vnímaní spôsobiť posun významu (ale aj narušenie významovej kontinuity) a viesť k rozdielnemu nadhľadu na skúmaný umelecký produkt či dokonca môže vyústiť v nesprávny výklad „nerešpektujúci obmedzenia interpretovaného objektu“ (pozri: Culler 1995; Eco 1995; Makky 2012a, 2012c).

V interpretácii alebo v inom type analýzy, či mentálneho postupu¹ koncentruje recipient svoju zvedavosť a svoj zámer pochopiť okolitý svet, či konanie ľudí. (Estetický) záujem tu prítomný je katalyzátorom a determinantom estetickej interpretácie. Pri estetickom vnímaní recipient potom nenastoluje otázky, len sám odpovedá na tie v diele už implikované či dielom (autorom) tvorené. Porozumenie dielu sa stáva úlohou recipienta, nie výsledkom samozrejmeého prehodnotenia a „zaručeného“ pochopenia (Jankovič 2006).

Snaha chápať videné a komponovať recipované skúsenosti do celku je ľudom prirodzená už od nepamäti. Človek sa potreboval prispôbiť životnému prostrediu a bolo nutné, aby vedel svoje okolie vyhodnotiť, aby na základe istých indícií odhalil blížiacu sa nebezpečenstvo a vedel naň reagovať. Kumuláciou týchto naučených a overených postupov, ako výsledkov interakcie s okolím (špecifickým od miesta k miestu), sa vytvorila tradícia, ktorá sa stala súčasťou konkrétnej kultúry. Adaptácia preto nikdy nebola len určujúcim prvkom prežitia, ale aj procesom tvarovania a formovania kultúrnych zvyklostí a návykov (pozri: Renfrew 2009; Richerson a Boyd 2012; Svoboda 2011). Tie sa neskôr pretavili do myšlienkového sveta na úrovni istých predstáv a povier, do pravekej verzie svetonázoru. V reakcii naň v tvorivej činnosti a v konaní človeka vznikli skôr či neskôr objekty alebo postupy kultového charakteru, často vstupujúce do sféry umenia, so špecifickou úlohou vo vzťahu k okolitému svetu (pozri: Makky 2013a).

Komplexnosť a vzájomná previazanosť jednotlivých zložiek pravekého sveta je tým dôvodom, prečo popri súčasnom umení (ku ktorému si ešte teória nevybudovala vhodný a funkčný prístup) robí teoretikom umenia a estetikom asi najväčšie „vrásky“ umenie praveké (hodnotenie je poznamenané teoretickou reflexiou umeleckej produkcie „západného sveta“). Absencia vlastného a osobitého výskumného aparátu, ktorý by sa budoval špecificky v reakcii na praveké umenie, vyústila v „experimentálne“ kumulovanie viacerých teoretických prístupov a vedeckých postupov, ktorého výsledkom je interdisciplinárny substrát. Svojou povahou (dôraz na význam a témy konkrétnych výjavov a spoločensko-historické determinanty tvorby umenia v praveku) akoby jednotlivé interpretácie implikovali, vynímajúc rané intuitívne skúmanie, neskôr transformované pozitivistickým prístupom, formalistickým, štrukturalistickým a semiotickým prístup s istými znakmi ikonografických analýz. V predloženej práci by som sa rád, aj napriek určitým a očividným prekážkam, ktorým sa budem ešte priebežne venovať, pokúsil o experiment aplikovania ikonografickej² a teoreticky zameranej štrukturalistickej analýzy, ktorý azda vyústí vo vzájomnú komparáciu oboch prístupov a v prehodnotenie ich produktivity, alebo určenie vzájomného vzťahu a kompatibility.

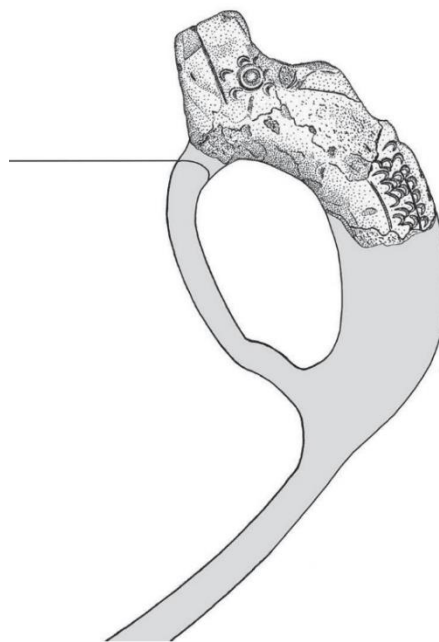
Spojenie štrukturalistickej a ikonologickej metódy sa môže zdať problematické, vzhľadom na intenzívnu kritiku, ktorú ikonológia musela od predstaviteľov postštrukturalizmu vytrpieť, ale osobne som presvedčený, že z tohto spojenia môže vzniknúť zaujímavý a predovšetkým korigujúci (dúfam, že aj funkčný) prístup. Za teoretický a metodologicky rozpracovaný návod ikonografickej analýzy (Bakoš 2000b) považujem slávnu stať Erwina Panofského *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančného umění* (1955), ktorá bola prvýkrát publikovaná v r. 1932 (*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenen Kunst*) a následne v r. 1939 (*Studies in Iconology*) (Bakoš 1970). Budem sa pridržať publikovanej verzie z r.

¹ G. Currie odmieta stotožniť každé hľadanie odpovedí s interpretáciou. Trvá na existencii viacerých mentálnych postupov, ktoré môžu mať rovnaký výsledok ako interpretácia s tým rozdielom, že nevyžadujú kreativitu, ale mechanické aplikovanie nejakého pravidla (Currie 2013, s. 291-292).

² Jan Bialostocki ponúka historicky nahustený pohľad na ikonografiu, nie len v zmysle umelecko-historickej disciplíny, alebo pomocnej vedy (Panofsky), ale aj na celkový vývoj a transformáciu ikonografie v bežnom zmysle, kde ju chápe ako interpretačnú metódu (Bialostocki 1973, s. 536). Už od čias Aby Warburga (1912), ktorý stál pri zrode modernej „ikonológie“, a následne vytvorením metodologickej paradigmy G. I. Hoogewerffom (rozlišil ikonológiu a ikonografiu) a E. Panofským (vytvoril funkčný interpretačný systém) sa stala preferovaným názvom metódy identifikovania námety jednotlivých výjavov ikonológia (Bakoš 2000b). Preto ak v texte pracujem s pojmom ikonografie a s pojmom ikonografickej analýzy, ide o vedomý krok rešpektujúci vývoj ikonologickej metódy a chápania ikonografie, kde zásadne ikonografiu a ikonológiu nezlučujem.

1955 (preklad z r. 1981), kde autor urobil významný posun oproti pôvodnému ponímaniu umeleckej tvorby. Na rozdiel od skorších prác ju chápe už ako racionálnu a zámernú činnosť, ktorá preto nemôže pracovať s (niekde) existujúcimi námetmi (doby) nevedome a tak vypovedať o „duchu“ istej historickej etapy. V umeleckej tvorbe preto ide podľa Panofského o zámerné zahaľovanie „[...] *vopred známých a mimo umenia [...] jestrujúcích symbolov, významov, idey*“ (Bakoš 1979/80, s. 10). Tento posun ikonologickej metódy bol síce zdrojom výraznej kritiky, ale Panofského texty ho predpovedali už oveľa skôr a z celkového hľadiska išlo len o prirodzené vyústenie ikonológie. Pre ortodoxných zástancov Panofského metódy mohlo ísť o žiadaný krok identifikácie symbolických hodnôt v dejinnom procese, ktorý však neakceptuje originálnosť a autenticnosť umenia a špecifické možnosti transformácie jednotlivých námetov (pozri napr. Francastelovu kritiku in Bakoš 1979/80, s. 15-16). Vo výslednej podobe sa chápali symboly a významy (témy) prítomné v dielach ako preddielové predstavy určujúce arbitrárny charakter jednotlivých motívov, čo by mohlo byť v analýze pravekých výtvarov problematické (Bakoš 1979/80). Východisko z preddefinovaných významov, ktoré existujú skôr ako dielo a nie sú dielom tvorené, môže poskytnúť štrukturalistický prístup Jana Mukařovského, ktorý vnímal, na rozdiel od Panofského, svet ako dynamické prostredie neustálej transformácie a premeny. Hypotetická produktivnosť a kompatibilita ikonografickej a štrukturalistickej analýzy sa ukáže až v texte.

Aby som sa čo najviac vyvaroval Davisových pripomienok nekritickej identifikácie zobrazeného výjavu, ktorú zhrnul do slov: „*To, že určitá vizuálna konfigurácia náhodou pripomína niektorý reálny predmet, ešte nezaručuje, že tento predmet také zvažujú*“ (Davis 2005, s. 74), zameriam sa na mladšiu súčasť pravekého umenia; na keltské umenie. Davisova výstraha však stále platí. Nadalej je problematické identifikovať jednotlivé výjavy a nekompromisne im prisudzovať význam, ktorý je nutne ovplyvnený našou kultúrnou tradíciou a našim nazeraním (bližšie pozri: Makky 2012), ale tento krok je žiaduci a v záujme preverenia produktivnosti štrukturalistickej a ikonologickej metódy aj nutný. Časová a kultúrna blízkosť tradície keltského umenia je aspoň čiastočne relevantná, aj keď diskutovať o tom, či sú nám kultúrne vzdialenejšie jaskynné maľby alebo keltské predstavy, je absurdné. Pre plynulejšiu a legitímnejšiu aplikáciu vybraných metód je nutné z keltských artefaktov vybrať tie, ktorých tematika zastáva typický motív keltského umenia a je dostatočne zakorenená v „štruktúre“ keltského sveta a v širšej tradícii keltskej kultúry. Preto vyberám pomerne nedávny nález (2011) zo Slovenskej Novej Vsi (obr. 1). „*Ide o fragment hlinenej plastiky kanca s kolkovanou a vlešťovanou výzdobou*“ (Čambal 2012, s. 125).



Obr. 1 Hlinená keltská plastika kanca (Slovenská Nová Ves/okr. Trnava), stredná doba laténska; hypotetická rekonštrukcia umiestnenia plastiky ako ucha nádoby (podľa: Čambal 2012)

Ikonografická analýza

Diela keltského umenia predstavujú pre ikonografickú analýzu zaujímavý a súčasne kontroverzný materiál. Aj napriek tomu, že ide o výtvarný prejav, ktorý sa začal formovať v priebehu doby železnej a vyvrcholil v jej mladšej fáze (v dobe laténskej), umenie ostrovných Keltov zažilo v období 4. – 12. stor. n. l. nebválny rozmach, často vnímaný ako „renesancia“ keltského umenia (Laing a Laing 2010; Vitali 2008). Vzhľadom

na transformáciu a vnútornú dynamiku keltského sveta je nutné počítať s premenou mytologickej tradície, ktorá sa vo väčšej alebo menšej miere určite prejavila aj v zmene jednotlivých významov. Mytologická skutočnosť a kultové významy sa menia reagujúc na zmenu vonkajších faktorov a okolitých podnetov a ich odhalenie v keltskom svete je problematické. „[...] *není snádné nájsť skutočný význam keltského symbolu na základe doloženého významu tébož znaku v inej mytológii. Symbolika totiž není ani veda, ani filosofie, ani mysterium s pevně stanovenými významy. Je cenným způsobem myšlení, ale dva systémy s podobnými symboly mohou ve svých výpovědích dospět k velmi odlišným, ne-li zcela protichůdným závěrům*“ (Lengyel 2010, s. 21).

Môže zaznieť argument, že premena vnútornej štruktúry keltských mýtov a významu nemôže byť taká rozsiahla, aby bola nutná podrobná diferenciácia, nakoľko ide o jednu a tú istú mytologickú tradíciu, ale opak je pravdou. Nie je možné stotožniť keltské mýty z obdobia pred zásahom a po zásahu Rímskeho impéria, ktoré malo na Britské ostrovy nebyť dosah. A stotožniť význam, či hľadať vnútorné analógie, ktoré sa potom považujú za smerodajné v analýze ranej keltskej mytológie a keltskej mytológie kresťanského Írska a Walesu, je dokonca v priamom rozpore s kritickým myslením. Isté archetypálne východiská a princípy boli určite zachované, ale významové odchýlky a nuansy môžu byť také rozsiahle, ako keby sme pracovali s iným kultúrnym základom. Myslím, že ako príklad postačí spôsob zobrazovania ľudskej postavy. Kelti pôvodne odmietali, priam nechápali, prečo by mala byť ľudská postava zobrazená, resp. prečo by malo božstvo vyzeráť ako obyčajný človek. Ľudské a božské bolo zobrazované komplikovanou sústavou „nekonečného“ ornamentu, kde začiatok jedného výjavu predstavoval koniec ďalšieho a všetko sa v nekonečnej prepojenosti transformovalo pred očami remeselníka i recipienta. Ľudské a božské „podobizne“ boli nutne štylizované, odtážité a typizované, na čo slúžilo stvárňovanie tvárovej časti v podobe masky a torzovito – ornamentálne zobrazovanie tela (Filip 1995; Vitali 2008; Zachar 1987). Príchodom Rímskej ríše sa vzťah k zobrazovaniu radikálne mení. Nachádzame plastiky a výjavy pripomínajúce eklecticismus koloniálneho rímskeho umenia, ktorý sa snažil o realistickejšie a konkrétnejšie zobrazovanie. Akoby sme pozerali na tvorbu iného národa a preskočili značnú časť vývoja tejto „tradície zobrazovania“ (Harding 2007; Laing a Laing 2010).

Erwin Panofsky sa v identifikácii motívov a námetov v umení odvoláva na literárnu a ústnu tradíciu³ a na dejinný vývoj zobrazovania jednotlivých výjavov (Panofsky 1981c). „*Znalost' dejín tradovania [...] pokladá dokonca za gnozologický korektív objektivit' interpretácie*“ (Bakoš 2000b, s. 285). Nikde však neuvádza do akej miery môže byť vzájomný pomer dôrazu na literárne texty a hmotné pramene korigovaný. Aj v štúdiu *Father Time*, kde až „matematicky“ vymenúva jednotlivé vyobrazenia času v podobe „otca času“, hľadájú paralely medzi nimi, ukazujú na svoju tradíciu zobrazovania v najčistejšej podobe, zachádza do vrstvy písomného prameňa, ako určujúceho zdroja identifikácie a sledovania transformácie námetu (Panofsky 1962a). Literárny text je tu chápaný ako aparát kontroly a korekcie. Vymieňa si miesto s dejinami tradovania, ktoré získavajú primárnu dôležitosť, no aj napriek tomu sú literárne pramene v analýze prítomné. Aj Ján Bakoš chápe ikonografický stupeň analýzy ako zoskupenie konvencionalizovaných literárnych námetov (Bakoš 2000b), kde sa hľadanie významu zúžilo na lingvistickú analýzu (Bakoš 1979/80). Ikonografická analýza z tohto hľadiska, zdá sa, nemôže prebehnúť bez písomnej alebo aspoň ústnej tradície, ktorá by dokumentovala správnosť výsledných dedukcií. Keith Moxey argumentuje, že ikonologická metóda často

³ Doslova píše: „*Ikonografický rozbor, který se nezabývá motivy, příběhy a alegoriemi, předpokládá ovšem jiné znalosti, než jsou ty, které získáme praktickou zkušeností s předměty a událostmi. Předpokládá znalost specifických témat nebo pojmů zprostředkovanou literárními prameny, znalost, kterou získáme četbou nebo prostřednictvím ústní tradice*“ (Panofsky 1981c, s. 39). Primát literárnych textov a literárnych námetov sa odráža aj v akomsi striktnom a mierne „prekrútenom“ presvedčení, že obrazy označujú vždy niečo verbálne, že ich interpretácia prebieha na báze čítania a že obrazy zobrazujú iba niečo, čo je možné čítať (Bakoš 2000b). Ikonológia devastuje výtvarný jazyk a čítanie umenia redukuje na literárny význam, na slovnú reč (Bakoš 1979/80).

vyžadovala a) výskum biografie, vzdelania a školy skúmaného autora, b) výskum sociálneho a kultúrneho zázemia donátorov a c) znalosť historických kontextov, v ktorých bolo dielo vytvorené (Moxey 1986). Ide o také „archívne“ bádanie dejín umenia. Z logických dôvodov (nadväznosť renesančnej tradície na antickú v literárnej, myšlienkovaj aj výtvarnej forme) preto bolo Panofskemu slovo „sväté“. Veľmi zreteľne to dokazuje napr. v štúdiách *Tizianova Alegorie Moudrosti* (Panofsky 1981d) a *Et in Arcadia Ego* (Panofsky 1981b).

Aj napriek fragmentárnosti literárnych zdrojov, ktoré máme k dispozícii, pokúsím sa o ikonografickú analýzu keltskej plastiky. Samotná skutočnosť, že Kelti napriek znalosti písma nemali potrebu zaznamenávať svoje príbehy a mýty, ale uprednostňovali pominuteľné učenie hovoreným slovom (Monaghan 2004), ešte viac sťažuje interpretáciu. S písomnými prameňmi je to však oveľa zložitejšie. V pravom slova zmysle neabsentujú. Odhliadnuc od subjektívne hodnotiaceho a kultúrne diskriminačného pohľadu antických spisov, najautentickejší prístup ku keltským príbehom máme vďaka „domácim prameňom“ (texty písané v keltských jazykoch od príchodu kresťanstva). „*Nejstarší rukopisy se sice nedochovaly, ale později byly našťěstí přepsány do velkých středověkých kodexů. Irské písemnictví se rozvíjelo od 6. do 12. století, tedy v období rozkvetu místního neboli keltského mnišství [...]*“ (Mackillop 2009, s. 19). Vzhľadom na to, že súčasné Írsko a Wales boli uchránené od rímskej invázie, ich kultúra a mytológia ostali značne neporušené až do príchodu kresťanstva, a teda do obdobia, kedy sa spisujú prvé veľké príbehy. Je nutné poznamenať, že rané kresťanstvo v tejto oblasti preberalo veľa prvkov z keltských príbehov, a preto v raných spisoch išlo naozaj o jediné autentické zachytenie keltskej mytológie.

Pre naše prostredie však nastáva zaujímavá situácia. Stredná Európa predstavovala osobitý priestor keltského etnika, môžeme hovoriť o tzv. východnej vetve. Aj keď sem Rímska ríša nezasiahla hneď, postupne sa rozrastala po celej Európe a niekedy v priebehu 2. stor. p. n. l. zapríčinila narušenie kontaktov jednotlivých keltských kmeňov (Cunliffe 2009). Toto roztrieštenie spôsobilo osobité vyústenie mytologickej tradície keltskej kultúry u nás, ku ktorej sa asi nikdy nedopátrame. Aj preto sa pri analýze mytologických výjavov často odvoláva na príbehy írskoho a waleského písomníctva, nakoľko všetky ostatné zachované písomné pramene sú značne romanizované. V odbornej spisbe však absentuje snaha odlišiť pôvodné keltské zložky príbehov a neskoršie rímske dodatky a paralely (pozri: Green 1998, 2004, 2005; Harding 2007; Monaghan 2004). Vzhľadom na povahu skúmaného objektu treba skôr preskúmať staršie prvky keltských mýtov. Napokon, v prípade keltskej mytológie ide o „*symbiózu prapôvodných indoeurópskych mýtov, ktoré sa postupne vytvárali v európskom prostredí od eneolitu. [...] pod vplyvom gréckej a etruskej kultúry [...]*“ (Vančo 2011, s. 70).

Predstavu o arbitrárnosti literárnych prameňov pri overovaní obsahu/významu skúmaného umeleckého diela a pri určení inovácií vo význame značne kritizoval R. Beliner. Argumentoval tým, že významové inovácie a transformácie sú možné aj keď sa nezachoval žiadny literárny zápis/text, ktorý by bol dôkazom týchto zmien (Białostocki 1973). Autor dáva možnosť sledovať len tradíciu zobrazovania a „interpretovať“ význam viac liberálne, vďaka zachovaným artefaktom, alebo umeleckým dielam. Korigovať ikonografickú analýzu v intencii jeho kritiky literárnych prameňov a za dostatočné považovať skúmanie hmotných artefaktov, by bolo pre nasledujúcu analýzu neoceniteľné.

Ikonografickú analýzu je nutné vymedziť. V užšom zmysle predstavuje ikonografia metodologicky prepracovaný prístup skúmajúci zaužívanú podobu istých zobrazení. V predkladanom texte, vzhľadom na vyššie uvedené, sa budeme pridržať ikonografie, tak ako ju definuje Erwin Panofsky. „*Ikonografie [...] popisuje a klasifikuje obrázky [...] je to jakási pomocná veda s omezeným okruhom pôsobnosti, veda, ktorá nás informuje, kedy a kde bola zobrazená určitá témata a za pomoci ktorých špecifických motívů*“ (Panofsky 1981c, s. 36). Ikonografiu vníma len ako jeden z troch stupňov svojej ikonologickej metódy. Rozlišuje tri vrstvy námetu/významu v umeleckom diele: 1) Prvotný/prirodzený význam, 2) Druhotný/konvenčný význam a 3) Vnútorý význam/obsah

(Panofsky 1981b). K jednotlivým úrovňam priraduje samostatné funkcie interpretácie: 1) predikonografický popis, 2) ikonografická analýza a 3) ikonologická analýza v hlbšom zmysle, resp. ikonologická interpretácia (Bialostocki 1973). Z tohto hľadiska je čitateľovi už zrejme, že sa budem z celkovej Panofskeho metódy pridržať prvých dvoch stupňov. Nejde o to, že by som nemal ašpiráciu a snahu o syntetické zavŕšenie analýzy, ale Panofsky sa v konečnom dôsledku v tretej fáze snažil predovšetkým o odhalenie „[...] *obsahových rysů celých období*“ (Chadraba 1966, s. 120). Nesystematizoval ani tak umelecké preferencie a formy na základe jednotlivých diel, ale identifikoval kontextualizované, zaužívané a tradované témy a ich podobu v jednotlivých obdobiach. Cieľom ikonológie malo byť odhalenie symbolických hodnôt ako prejavov hlbších princípov spoločnosti a chápanie dejín umenia ako dejín predstáv (Panofsky 1981c). Ikonografickú analýzu aj napriek tomu netreba vnímať ako menejcennú. Je pravda, že nie je konečným stupňom popisovanej metódy, ale sama osebe nie je vôbec samoúčelná. Ikonografická analýza (v tomto bode svojho textu Panofsky paradoxne hovorí o interpretácii (Panofsky 1981c, s. 37)) zbiera a klasifikuje jednotlivé doklady vývoja zobrazovania, ale nepovažuje za nutné skúmať ich vývoj ani význam. V úvahu berie iba časť elementov, ktoré utvárajú a určujú vnútorný význam diela. Ak z kvalitatívneho hľadiska ikonografickú analýzu oslobodíme a integrujeme ju v rámci akejkoľvek inej metódy (napr. štrukturalistickej), treba hovoriť už o ikonológii, ktorá je „interpretatívni ikonografiá“ (Panofsky 1981c, s. 37).

V širšom zmysle, ak hovoríme o ikonografickej analýze, ide skôr o mapovanie ikonicity v jakobsonovskom zmysle (pozri: Gvozdiak 2014, s. 62-65) a/alebo o mapovanie ikonickosti v plesnikovskom zmysle (Valenková a Beličová in Plesník a kol. 2011, s. 83-92) vizuálneho obrazu, ktorá má bližšie k semiotickému prístupu a sleduje symbolickú analýzu jednotlivých výjavov. Na sémantickej úrovni možno hovoriť o ikonografických výjavoch vtedy, ak nadobudnú istú mieru použiteľnosti a stanú sa nositeľmi špecifického, v istom kultúrnom okruhu platného významu. Ikonografia v tomto zmysle (nie ako súčasť ikonologického modelu, ale ako výsledok celkovej analýzy) je populárnejšia ako pôvodný Panofskeho zámer (hovoríme o transformácii ikonológie na hlbinnú ikonografiu (Bakoš 2000b)), ktorý vyžaduje podrobnú znalosť skúmanej doby a adekvátnych prameňov k tradícii. V takýchto situáciách ide o nenaplnenie očakávaní stanovených Panofskeho prístupom. Na druhej strane aj pridržaním sa jeho modelu praktická ikonológia „*niac menej rezignovala [...] na pátranie po tretej významovej vrstve. Namiesto identifikácie „podstatných tendencií dejín ľudskej mysle“ sa obmedzila na druhú, ikonografickú vrstvu [...]*“⁴ (Bakoš 2000b, s. 311; porov. Moxey 1986, s. 265-266). Sám Panofsky v štúdiu *Tizianova Alegorie Moudrosti* v závere opúšťa snahu o identifikovanie obrazu ako prvku svetonázorových dejín umenia a konečnú interpretáciu obrazu traktuje do podoby životného osudu autora (Panofsky 1981d). Časté sú symbolické interpretácie (v podstate vychádzajúce z Cassirerovho vplyvu na Panofskeho (Panofsky 1981c)), ktoré sa „vyhlasujú“ za ikonografické analýzy, ale v intencii E. Panofskeho nedosahujú požiadavky na ikonografiu a zotrávajú len v rozhraní formálne – významovej analýzy/recepcie: tzv. predikonografický popis (Panofsky 1981c, s. 34).

⁴ Transformácia komplexnej ikonologickej metódy na svoju oklieštenú podobu je výsledkom amerického pragmatizmu, ktorý požadoval zjednodušenie a systematizáciu. „*Toto zjednodušenie a zúženie ikonologickej analýzy na výskum druhej významovej vrstvy sa stalo základom jej enormného úspechu*“ (Bakoš 2000b, s. 286). Tendenciu oprostenia ikonológie o posledný stupeň možno vidieť aj v poslednej podobe Panofskeho štúdie (1955), kde prichádza so zmenou chápania umeleckej tvorby. Tým, že obsahy umenia chápe ako predefinované a v istej podobe tradované výjavy, ktoré sú cieľavedome autorom volené, definoval ikonologickú umelecko-historickú metódu ako proces dekodovania diskurzívnych prameňov. Úloha záverečného stupňa ikonologického prístupu ako odhaľovania dobového chápania sveta bola opustená (Bakoš 1979/80).

Skôr ako pristúpim ku konkrétnej ikonografickej analýze, je nutné upozorniť na základné nedostatky celej ikonologickej koncepcie.⁵ Problematiku súvisiacu s kontinuálnou tradíciou antického sveta a talianskej renesancie, kde je možné detailne sledovať transformácie niektorých námetov, asi ani netreba popísať. Je možno nutné len povedať, že talianska renesancia nielen že cielene, ale aj programovo nadväzovala na antiku. Preto na úrovni ikonografickej analýzy Panofsky vždy postupuje od antických spisov a výjavov, cez stredoveké ekvivalenty, až k renesančnému programovému návratu ku klasickým námetom (pozri: Panofsky 1981b). Ešte aj pri analýze nizozemského maliarstva vychádzal z modelu zobrazovania a z prístupu k umeleckému dielu, ktoré platilo pre renesančné Taliansko (Bakoš 2000b; Pächt podľa Bakoš 1979/80; pozri napr. Panofsky 1981a). Pri nekritickej analýze jeho metódy by som bol v prípade pravekého umenia stratený. Ak si odmyslíme moderné a populárne návraty ku keltskej kultúre, v celej histórii zobrazovania neexistuje hnutie či historické obdobie, ktoré by programovo hlásalo návrat ku keltskej umeleckej tradícii. Keltské pamiatky umožňujú v historickej následnosti postupovať najskôr od artefaktov a potom prejsť k stredovekým spisom keltskej tradície, ale ak neakceptujem Belineriho kritiku, aj táto cesta je nemožná. Použitie pramennej literatúry ako určujúcej alebo overujúcej metódy je preto značným nedostatkom v prípade keltskej tradície a malo by byť v konečnej syntéze opustené.

Veľkým kritikom ikonológie bol Otto Pächt. Hlavné výhrady zhrnul do nasledujúcich bodov: 1) „[...] ikonológia je len prehlbenejšou formou ikonografie [...]“, 2) „[...] ako forma ikonografie, je ikonológia platná len pre jednu časť umenia (nie celok) [...]“, 3) „[...] netýka sa ikonologická analýza centra diela [...]“, 4) „[...] ikonológia je teda deformatívnym chápaním umenia [...] umelecké dielo [...] má nediskurzívny charakter [...]“, 5) „[...] ikonológia [...] zanedbáva originalitu epochálnych diel [...] stotožňuje [...] umeleckú originalitu s ikonografickou novotou [...]“ a 6) „[...] nepostihuje dejnosť umenia [...]“ (Bakoš 1979/80, s. 11). Akceptujúc väčšinu jeho pripomienok možno uvažovať, do akej miery je ikonologická metóda samostatná, autentická a naozaj interpretujúca dielo, nie len identifikujúca jeho kultúrne pozadie. Rezervy ikonologickej metódy nahrávajú dôraznejšej analýze ikonografie, ktorej len doplnením sa ikonológia zdá byť. Vyzerá to tak, že vo všeobecnosti možno hovoriť o ikonologickej metóde, ale z praktického hľadiska existuje len vyšší a nižší stupeň ikonografickej analýzy, ktorý sa synteticky prejavuje len v komentovaní jednotlivých významov a interpretovaní ich súvislostí.

Najväčšou pripomienkou a kritikou zo strany Pierra Francastela bolo spiritualistické a nehistorické chápanie kultúry a statické chápanie umenia, ktoré je len „[...] zámkou pre rekonštrukciu kultúrnohistorických súvislostí [...]“ (Bakoš 1979/80, s. 15). Opätovne figuruje problém reálneho neskúmania a interpretovania umenia, ktoré je nahradené len dopĺňaním známych a v analýze hľadaných námetov, ako dôkaz continuity a životnosti niektorých obsahov a „symbolických hodnôt“ v kultúre. Je paradoxné, že ikonologická metóda vždy inklinovala k hľadaniu už známych motívov (napokon Panofského prístup nesledoval nič iné, len ukázal spôsob ako identifikovať známe antické námety a ich transformáciu naprieč stredovekom až do renesančného umenia a v zásade z praktického hľadiska nebol nikdy metódou univerzálnou), no v menovaní troch významových úrovní a v návrhu metódy ich odhaľovania, nebola od základu až taká obmedzená. Hľadanie a skúmanie kultúrneho zázemia, ktoré sa prejavuje v umeleckých dielach, bolo od začiatku prítlačlivé pre historikov, no „slepým“ kopírovaním Panofského modelu a rezignáciou na hľadanie iných spôsobov ikonografického overenia a ikonologickej syntézy (rešpektujúc špecifiká iných kultúrnych dejín v zásade odlišných od nadväznosti antiky a renesancie) nadobudla ikonológia ahistorickú povahu, čo

⁵ Ak hovorím o nedostatkoch ako keby išlo o objektívne hodnoty, ktoré sú svojím formulovaním absolútne, nemám na mysli ich nemennosť. Ide len o metodologické východiská alebo postupy ktoré sú inými teoretikmi spochybnené. Bakoš hovorí o dvoch typoch ikonologických kritik: a) odmietajúce (tie, ktoré akceptujú ikonológiu ako pomocnú vedu a tie, ktoré spochybňujú základ na ktorom ikonológia stojí) a b) afirmatívne (Bakoš 1979/80).

vyústilo v statické vnímanie dejín umenia. Kategoricky odlišné ponímanie kultúrneho vývoja štrukturalizmom, ktorý vidí v dejinách neustále prítomnú dynamiku a transformáciu a svet vníma ako štruktúru a celok, môže pomôcť odstrániť stigma stagnujúcej interpretácie v nasledujúcej analýze.

A na záver, Ján Bakoš zdefinoval a zhrnul hlavne námietky voči ikonológii nasledovne: „[...] *používa korešpondenčnú teóriu pravdy* [...], *preferuje renesančné normy, stavia na „humanistickom predsudku“* [...] *nezhodňuje umelecké dielo ako aktéra sociálnych zmien* [...] *je nedostatočne historická a relativistická: Dejiny sa snaží pozorovať z mimočasového „Archimedovho bodu.“*⁷ *Naivne verí, že je možné nájsť princípy, ktorými sa dajú analyzovať a interpretovať diela všetkých dôb a kultúr, a to dokonca bez ohľadu na stanovisko historika*“ (Bakoš 2000b, s. 310 - 311). Najčastejšie nedostatky ikonológie by sa dali zhrnúť do niekoľkých bodov. V prípade ikonológie a) ide o historicky obmedzenú (v predmete) interpretačnú metódu, b) nerešpektujúcu dynamiku vývoja a formálnej transformácie námetov, c) v aplikácii má ahistorický a statický charakter, d) je určená na skúmanie kultúrohistorických súvislostí a dejín kultúrnych „archetypov“, e) ktoré vníma ako predefinované obsahy predchádzajúce samotnú umeleckú tvorbu, f) umelecké dielo nie je považované za aktívneho činiteľa výtvarnej transformácie, g) čím ikonológia z ontologického hľadiska dehonestuje umenie a popiera jeho originalnosť, e) pričom verí v univerzálny interpretačný kľúč umenia, h) ale v podstate nie je samostatným stupňom interpretácie, len dopovedaním ikonografickej analýzy.

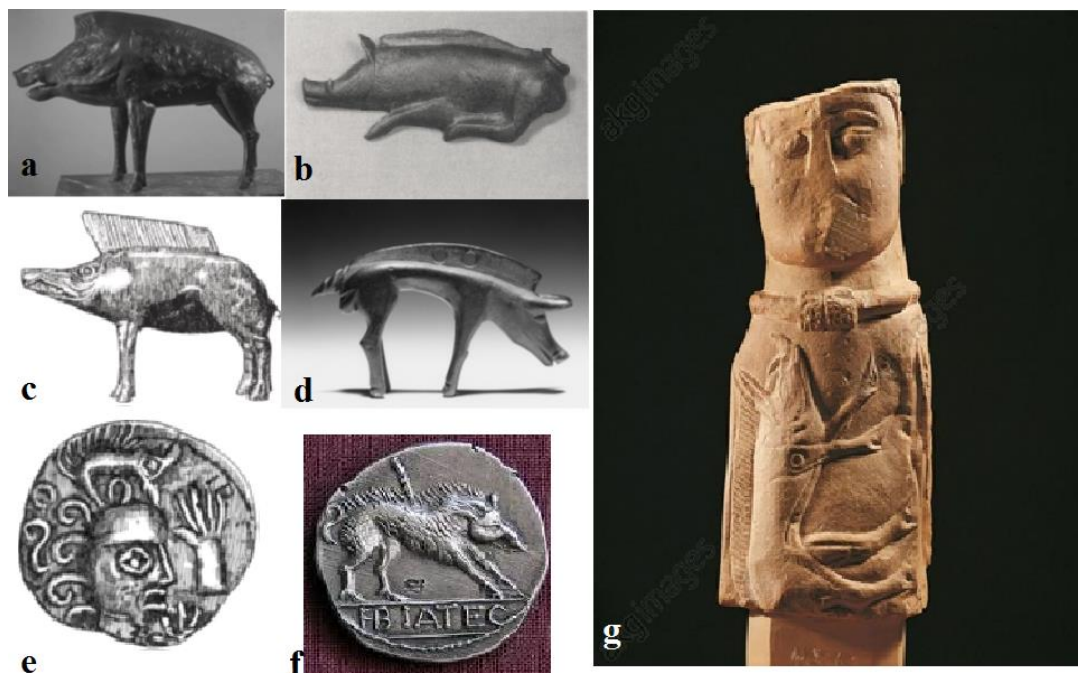
Uvedomujúc si všetky tieto „hriechy“ a nedostatky, pokúsím sa v predloženom príspevku preveriť mieru produktívnosti Panofského ikonologickej metódy pri skúmaní a interpretovaní pravekého umenia. Mojm cieľom nie je ponúknuť (ďalšiu) revíziu ani doplnenie zvoleného prístupu, ale na konkrétnej analýze preskúmať, ktoré zložky ikonológie možno prebrať a stále aplikovať a s pomocou štrukturalizmu korigovať. Vzhľadom na obmedzený počet pramennej literatúry nie je možné plne identifikovať a vysvetliť ikonologické námety a významy a preto (ako som už uvádzal) ani ponúknuť plnohodnotnú ikonologickú interpretáciu. Rovnako tradícia zobrazovania a znalosti dobového kontextu keltskej kultúry nedovoľujú identifikovať transformáciu výjavov v požadovanej miere. Dalo by sa povedať, že v konečnom dôsledku, aj keď ponúknem ikonografickú analýzu, budem sa pohybovať (hlavne vďaka dodatku štrukturalizmu) na hrane s ikonológiou a v pravom slova zmysle pôjde teda o ikonograficko – ikonologickú interpretáciu, alebo rešpektujúc Pächtové pripomienky, o ikonografickú analýzu vyššieho stupňa.

Radoslav Čambal skúmaný objekt z formalistického hľadiska popisuje nasledovne: „*Rypák je kvadraticky formovaný s dvojicou nozdier* [...] *Tlama je vyznačená priečnou ryhou na prednej aj na oboch bočných stranách rypáka* [...]. *Kanec má tri oči, ktoré sú vyrobené pomocou kolkov v podobe koncentrických kruhov. Dve oká sú v prirodzenej polohe* [...], *tretie oko je umiestnené v strede čela kanca* [...]. *Okolo očí sú malé vtlačené polooblúčky v podobe mesiacikov, znázorňujúce lúče* [...]. *Srst' zvierat'a pokrýva hornú časť chrbta a je znázornená pomocou oblúčikov v riadkoch nad sebou* [...]“ (Čambal 2012, s. 126). V keltskej kultúre možno v prípade diviaka hovoriť o špecifickom postavení. Zo zvieracích atribútov predstavoval jedno z popredných vyobrazení a tešil sa špecifickej úcte a pozornosti. Anne Rossová už v roku 1967 písala o diviakovi ako o „*kultovom zvierati Keltov par excellence*“ (Mackillop 2009, s. 44; pozri:

⁶ Humanistický predsudok predstavuje hlavný nedostatok Panofského metódy. Ide o ciele a vedomé zameranie na renesančné oživenie antickej teórie preferujúcej alegorické a historické výjavy. Išlo o aplikovanie a dokazovanie funkčnosti teórie na dvoch vzájomne prepojených obdobiach. Moxey výrazne kritizuje Panofského poňatie tradície, ktoré v prípade renesančných výjavov odvodzuje od tradičnej akceptácie (čiže tradícia ako tradovanie) teoretickou a umeleckou obcou 18. a 19. stor. (Moxey 1986).

⁷ Archimedov bod, tak ako ho zdefinoval Keith Moxey je vnímaný ako bod, z ktorého by mohli byť analyzované všetky umelecké diela. Bod, ktorý je časovo relatívny a historicky neukotvený. Východiskom pre existenciu tohto bodu je schopnosť umeleckého diela prekročiť okamžik svojho vzniku a pretrvať (Moxey 1986). Najväčším negatívom tohto aspektu ikonologickej analýzy je skutočnosť, že v prípade umeleckých diel nejde len o historické javy, o materiál ktorý ilustruje historické javy a „ducha doby“, ale aj o estetické hodnoty, ktoré putujú s dielom. Moxey upozorňuje, že interpretácia je vždy kompromisom interpretovanej vlastnej pozície v histórii a v istom historickom kontexte a historickým okamžikom interpretovaného diela. Ikonológia preto je interpretáciou kontextu (Moxey 1986).

Althouse – Green 2004; Green 2004; Podborský 2006). Vyobrazenia diviakov v rámci laténskeho okruhu sú známe z viacerých lokalít, ako napr.: pohrebisko v Dürrnbergu, množstvo lokalít od Anglicka (Sussex obr. 2b) naprieč Francúzskom (Neuvy-en-Sullias obr. 2a, 2c, Euffigneix obr. 2g, Cahors, Jouvre obr. 2d) až po Rumunsko (Bát/Maďarsko)(Čambal 2012; Green 1989, 2004, 2005). Možno súdiť, že vyobrazenie diviaka malo svoj osobitý význam naprieč celým kontinentom. Vo väčšej koncentrácii sa však kanec objavuje v Nemecku a západnej časti Európy (Harding 2007).



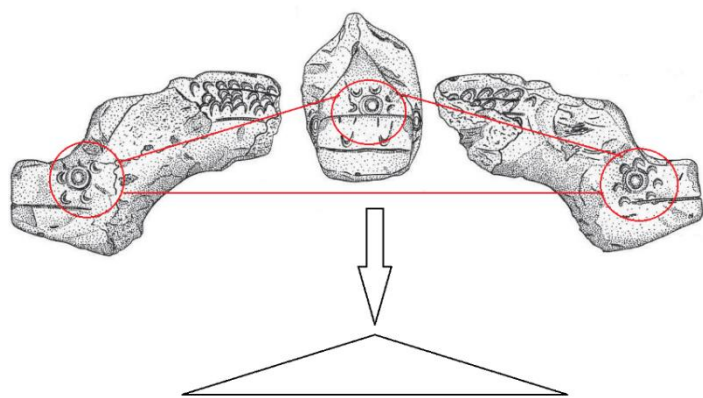
Obr. 2 a) Bronzová plastika diviaka (Neuvy-en-Sullias/Orléans, Musée historique et archéologique de l'Orléanais) (Harding 2007); **b)** Bronzová plaketa uloveného diviaka (Sussex/Worthing Museum and Art Gallery), 1. stor. p. n. l.; **c)** Bronzová soška diviaka (Neuvy-en-Sullias), neskorá doba železná (Green 2002); **d)** Bronzový diviak (oppidum Jouvre/Musee des Beaux-Arts et d'Archeologie Joseph Dechelette, Roanne); **e)** Keltská minca so zobrazením diviaka na ľudskej hlave (Esztergom/Maďarsko) (Green 2005); **f)** Reverz mince bratislavského typu s vyobrazením diviaka (Slovensko); **g)** Skulptúra zobrazujúca boha s torquesom, držiaca diviaka (Francúzsko, Euffigneix/Saint Germain-En-Laye, Musée des Antiquités Nationales), 1. stor. p. n. l. – 1. stor. n. l. (pinterest [online])

Súdiac podľa zachovaných fragmentov a neskorších prepisov keltskej mytológie sa diviak v príbehoch objavuje pomerne často, ale nikdy ako dominujúci prvok či hýbateľ deja. Skôr v úlohe sprievodcu či božského vyslanca alebo ako prvok pripomínajúci božskú prítomnosť (Green 1998). Diviak je súčasťou mytologických poľovačiek a objavuje sa v mladších príbehoch, ako napr.: *Mabinogi*, *Tale of Culhwch an Olwen*, *Dream of Rhonabwy* či v stredovekom *Fionskom cykle* (Green 1998; Mackillop 2009). Na dôležité postavenie diviaka v keltskej mytológii odkazuje aj nález Gundestrupského kotla z Dánska (Mackillop 2009). Diviak sa objavuje aj ako atribút božstiev a v ich „ikonografii“ môžeme hovoriť o kančích bohoch. Medzi bohov, ktorí sú často v spojení s diviakom, patrí napr. boh Moccus (Burgundsko) (Mackillop 2009), boh Ecus, ktorého „kančia“ podoba sa podľa Lengyela objavila pred príchodom Rimanov na niekoľkých minciach (Lengyel 2010), boh Cocidius a bohyňa Arduinna (lesy v Ardens), ktorá na diviakovi jazdila (Green 1998). Neskôr tieto božstvá prebrali rímsky význam, ale predpokladá sa, že patronát nad lovom a divou zverou bol už aj u Keltov (Green 2004). Súčasný názory v interpretácii a skúmaní keltskej mytológie preferujú zistenia, že niektoré antické paralely boli zavedené až neskoršími kresťanskými kronikármi, čo dodáva výjavom diviaka v rámci keltskej mytológie väčšiu autenticitu (Mackillop 2009). Jedna z najznámejších podôb

„kančieho boha“ pochádza z Euffigneix (obr. 2g) a zobrazuje boha akoby sa transformujúceho na diviaka. Téma transformácie boha/človeka na zvieru a naopak bola v keltskej mytológii veľmi obľúbená (Green 1998). Podobný výjav „premeny človeka na diviaka“ sa objavuje aj na keltskej minci z Esztergomu v Maďarsku (Aldhouse-Green 2005) a dokazuje pozostatky istých animistických tendencií, ktoré boli vlastné starším predstavám. Napokon, zobrazenie diviaka sa opätovne v Európe rozširuje príchodom indoeurópskych národov (Huyghe 1967).

Diviak predstavuje symbol sily, odolnosti, vytrvalosti a sexuálnej potencie/plodnosti (Lengyel 2010; Monaghan 2004). Z tohto dôvodu sa objavuje ako symbol vojenstva a boja (diviak sa zobrazoval na zbroji a zbraniach, vojenské keltské trúby mali tiež tvar kančej hlavy). Jeho útočnosť, ktorá bola typická aj pre divoký boj Keltov, je zachytená vo vzpriamenej chrbtici a objavuje sa vo veľkom počte na soškách pred príchodom Rímskej ríše (obr. 2a, 2c, 2d). Zaujímavé je pochovávanie týchto božských symbolov vojenstva v čase príchodu Rimanov (Green 1998). Diviak sa však často spája aj so svetom mŕtvych, napokon hranica medzi životom a smrťou bola na bojisku veľmi tenká. V zobrazovaní je prítomná akási duálnosť jeho vnímania. Na jednej strane máme život, prosperitu (napokon diviak je častým a obľúbeným námetom keltského mincovníctva, napr.: obr. 2e, 2f (Green 1998, 2004) a plodnosť (Green 2004; Monaghan 2004) a na druhej strane je diviak symbolom boja a lovnou zverou, ktorá predstavuje ústredný pokrm pohrebných hostín (napr. Ardenské pohrebisko) (Green 1998). S konzumáciou kančieho mäsa sa spája aj tzv. „porcia pre víťaza“ (Mackillop 2009; Monaghan 2004). Opätovne sa dostávame k téme lovu a posmrtného života, keďže diviak často lákal lovcov do podsvetia (Green 2004) a podľa všetkého prislúchal v širších kontextoch k záhrobnému svetu (Huyghe 1967). Dualita diviaka ako symbolu bojovnosti, plodnosti/života a smrti a pohrebného života je možným vysvetlením zobrazovania diviaka na zbraniach, s ktorými bol bojovník aj pochovávaný, a tak mal so sebou vždy sprievodcu, ktorý ho viedol do záhrobného života.

Pri analyzovanom výjave zo Slovenskej Novej Vsi však nachádzame značné rozdiely. Jednak ide o samotnú prítomnosť plastiky diviaka, ktorého zobrazovanie nie je na našom území až také typické a jednak ide



Obr. 3 Plastika kanca: pohľad spredu, sprava, zľava zobrazujúci všetky tri oči diviaka; možné symbolické vysvetlenie odkazujúce k solárnemu kultu (plastika podľa Čambal 2012)

o výraznú štylizáciu zobrazenia, doplnenú o bohatú výzdobu, ktorá nie je úplne bežná v kontexte zobrazovania diviaka. Vidíme, že kančí chrbát je síce vypuklý, rovnako ako pri ostatných výjavoch, ale zobrazenie tela a anatomických detailov inklinuje k symbolizácii. Absentuje uvádzaná agresivita a útočnosť a vyobrazenie pôsobí pokojným a úctivým dojmom. Inokedy agresívne týčiace sa štetiny na chrbte sú sprítomnené v podobe malých „mierumilovných“ oblúčikov. Ikonografické vymedzenie v komparácii s vyššie uvedenými výjavmi nasvedčuje cudzím alebo skôr starším vplyvom, ktoré mohli mať iný význam ako výjavy zo západnej Európy.

Radoslav Čambal píše o troch okách na plastike, pričom „Dve oká sú v prirodzenej polohe [...], tretie oko je umiestnené v strede čela kanca [...]“ (Čambal 2012, s. 126). Etnológovia a historici sa zhodujú, že číselná symbolika mala významné postavenie v mytologických predstavách všetkých indoeurópskych národov, ale najpoužívanejším, a preto aj najsilnejším (rovnako ako v prípade Keltov) bolo číslo tri (Green 2004; Lengyel 2010; Mackillop 2009). Pomerne známe sú výjavy býka s tromi rohmi, ale kuriózne pôsobí známe keltské

zobrazenie diviaka so všetkými svojimi znakmi bojovnosti, doplnené o tri rohy. Nadprirodzený charakter takého výjavu umocňuje koncept ničenia a plodnosti (Green 1998). Číslo tri alebo tzv. trojitý symbol prezentovaný v rôznej podobe, ako napr. tri body (v našom prípade oči), či lúče spájajúce sa do tvaru trojuholníka (obr. 3), sa zvykne vnímať ako solárny symbol, a preto sa diviak s tromi rohmi vysvetľuje ako teleurické zviera nadobúdajúce slnečný ráz, čo je pre jeho pôvodný lunárny charakter celkom paradoxné (Lengyel 2010). Na solárnu charakteristiku odkazuje aj ďalšie komentovanie plastiky. „*Okolo očí sú malé vtlačené polooblúčky v podobe mesiačikov, zhrádzajúce lúče [...]*“ (Čambal 2012, s. 126). V prospech solárnej charakteristiky kanca vystúpil aj H. E. Davidson, ktorý vo všeobecnosti vztýčený a naježený chrbát (obr. 2f) vníma ako symbol slnečných lúčov (Green 1998). V uvedenom výjave sa skrýva viacero protichodných vysvetlení, ale možná viacznačnosť je v recepcii esteticky hodnotnejšia ako jednoznačné vyústenie analýzy (Mukařovský 2010). Ide o pôvodne lunárny symbol, ktorý svojou transformáciou inklinoval k slnku a zmenil svoj význam, alebo ho len svojím presunom dotvoril: diviak ako cestovateľ medzi svetmi, ako príslušník dvoch svetov. Transformácia a menlivosť je, zdá sa, kancovi vlastná, ale pokojne možno povedať, že sa príslušnosťou k obojm atribútom (Slnko a Mesiac) dá vnímať ako akési sprítomnenie, pripomienkovanie nekonečného cyklu života, smrti a znovuzrodenia, ktorý je Keltom vlastný (Lengyel 2009). Svojou povahou prezrádza plastika starší charakter, kde nebolo mytologické vysvetlenie putovania slnečného kotúča žiadnou „novinkou“, ale pomerne rozšíreným presvedčením. Diviak ako zviera prepojené s plodivou silou, s agresivitou a smrťou, či posmrtným životom mohol pokojne prepájať život a smrť či putovať naprieč hranicami oboch svetov a pripomínať Keltom silu/trvácnosť života.

Štrukturalistická analýza

Aby sme mohli skúmaný artefakt štrukturalisticky (sledujúc ciele estetiky) preveriť, musíme akceptovať jeho estetickú potencialitu, určenú estetickou funkciou, ktorá predmet „*vytrhuje [...]* z jeho ustálených, poväčšine praktických súvislostí a činí jej objektom ozvlášťujúci (dezautomatizujúci) pozornosť“ (Chvatík 1992, s. 79) a vnímať ho ako osobitú štruktúru. K štruktúre sú možné dva prístupy. Buď ju budeme vnímať ako nemennú, pevnú a večnú, ako „ur-štruktúru“ (francúzsky štrukturalizmus), alebo pripustíme jej dynamickú povahu a možnosť priebežnej aj okamžitej transformácie (český štrukturalizmus) (Chvatík 1992; Schneider 2006; Zala 1992; Zuska 2010).

Na rozdiel od ikonografického prístupu, ktorý nazerá na interpretované skutočnosti ako na stále a „stagnujúce“ súčasti istej doby, o ktorej vypovedajú, je z môjho hľadiska prijateľnejšie presvedčenie vychádzajúce z prostredia českého štrukturalizmu, ktoré je so zreteľom na aktualizáciu vnímania a recepcie (pravekého umenia) otvorenejšie novým pohľadom. Štruktúra sa napr. podľa Mukařovského transformuje už vlastným vývojom (2007c). Kľúčové je intencionálne rozlíšenie medzi materiálnym artefaktom (obmedzený dobou vzniku) a historicky premenlivým estetickým objektom, s ktorým prichádzame do kontaktu aj dnes (Schneider 2006). Z tohto dôvodu, rešpektujúc predošlé skúmanie a zistenia, budem vnímať plastiku divokého kanca ako súčasť dynamickej a premenlivej štruktúry, ktorá buduje a je budovaná umeleckou tradíciou.

Vzhľadom na úzke prepojenie zložiek štruktúry je prirodzené inklinovať k analýze zvolenej plastiky cez pojmy estetickej funkcie, normy a hodnoty, ktorá by určite priniesla relevantné zistenia, ale ikonografickej metóde by neponúkla vhodné paralely a doplnenia na komparáciu. Napokon veľmi jednoducho by sa dala vysvetliť existencia zdobenej plastiky v prostredí a v období, kedy nebol diviak ešte taký typický. Skúmanie by sa podľa všetkého uzavrelo vyhodnotením, že ide o prejav rodiacej sa novej estetickej normy, ktorá získala platnosť, a teda spoločenskú akceptáciu v cudzom prostredí. Vo výsledku by však absentovalo

tematické mapovanie, ktoré nie je primárnou snahou českého štrukturalizmu, ale v analýzach úplne neabsentuje (Schneider 2006) a pre kompatibilitu s ikonografickou metódou je žiaduce. Taktiež zistenia limitované komentovaním a skúmaním konkrétnej pravekej estetickej normy som mal možnosť prezentovať už v iných príspevkoch (bližšie pozri napr.: Makky 2012a, 2012b, 2013b, 2014b) a práve z tohto dôvodu by som sa chcel od analýzy estetickej normy odpútať a preveriť iné možnosti štrukturalistického prístupu.

Určujúci pojem ikonografického skúmania, voči ktorému nie je imúnny ani štrukturalizmus a ktorý preverované metodológie prepája, je kontext. Kontext je na rozdiel od štruktúry stálo a vnútorne nemennou konštantou, ktorá pomáha vyhodnotiť konkrétnu fázu celistvého vývoja štruktúry, prítomnú v skúmanom diele (Fořt 2006). „*Jde o sled významových jednotek [...], sled nepřemístitelný bez proměny celku, při kterém se význam postupně akumuluje [...] Teprve ve chvíli ukončení kontextu nabývá celek i každý z jednotlivých dílčích významů definitivního vztahu ke skutečnosti*“ (Mukařovský 2007b, s. 42). V rámci takto vnímaného kontextu možno pracovať s analýzou kančej plastiky ako s výsekom umeleckej skutočnosti, ktorá je v istom pevnom vzťahu k celkovej a dynamicky sa meniacej štruktúre. Plastika predstavuje konkrétny stupeň umeleckej štruktúry, jej určitú emanáciu a prejav, ktorý je len momentom (celkovej) štruktúry (Mukařovský 2007d). Je súčasťou nemenného kontextu,⁸ ktorý dáva tušiť ako k nej môžeme pristupovať, ale ktorý musíme obnoviť štúdiom archeologického materiálu. „*Kontext je tedy významová konstrukce, uskutečňující se v čase [...]*“ (Chvatík 1994, s. 63). V archeologickej praxi a vyhodnocovaní nerekonštruujeme len pôvodný kontext, a teda kontext doby, kedy plastika vznikla, ale vytváraním archeologickej mapy, priradovaním artefaktov k istému kultúrnemu okruhu, vzájomnou komparáciou a hľadaním paralel odhaľujeme kontext archeologického výskumu, v rámci ktorého plastika funguje a ktorý je momentálne štruktúralne nadradený pôvodnému kontextu. Aj keď je významová štruktúra (v interpretácii primárne hľadaná a rozpoznávaná) ohraničená poznateľnosťou pôvodného kontextu, tento nemožno odhaliť, kým nie je štruktúrovaný archeologický výskum. Keďže sa v štrukturalistickom prístupe chápe kontext celistvo a nenarušene a predovšetkým ako ukončený, a teda konečný, je nutné rozlíšiť oba kontexty, vymedziť ich a naznačiť vzťah medzi nimi.

Naše prostredie poznalo keltskú kultúru kratšie ako niektoré iné krajiny Európy, a preto nedochádza u nás k výrazným zásahom, ktoré by narušili charakter keltských artefaktov. Kontext bol sformovaný (uzavretý) zánikom keltskej kultúry, resp. jej potlačením dáckou inváziou a germánskymi kmeňmi. Z celkového pohľadu možno hovoriť o kontexte keltskej kultúry u nás od príchodu Keltov do Karpatskej kotliny po zánik keltského kultúrneho a umeleckého prejavu. Významy prítomné v zobrazeniach je taktiež nutné vnímať celistvo a úplne, rešpektujúc celý a uzavretý/pôvodný kontext. Ďalší kontext, môžeme ho pracovne nazvať „neokontext“ alebo „archo-kontext“, sa začína kreovať a vytvárať postupným výskumom, počnúc amatérskym zberom a interpretovaním pravekých pamiatok prisudzovaných Keltom. Proces dotvorenia (vytvorenia) „archo-kontextu“ ešte naďalej trvá. V pravom slova zmysle (rešpektujúc Mukařovského), keďže nejde o ukončený proces, by som o „archo-kontexte“ ako o kontexte nemal ani hovoriť. Robím tak z toho dôvodu, že tvorenie „archo-kontextu“ dopomáha rekonštrukcii pôvodného kontextu, ktorý je už dávno daný a uzavretý a výskumníkmi môže byť len odhaľovaný, nie nanovo vytvorený. Ale aj tak v prípade „archo-kontextu“ ide o neúplný kontext, ktorý môže byť ktorýmkoľvek novým nálezom spochybnený ako celok (to neznamena, že odhaľovanie pôvodného kontextu zlyhá). Kontextuálne významy sa však navzájom

⁸ Je výrazný rozdiel medzi statickým vnímaním umenia (ikonológia) a v podstate statickým vnímaním kontextu (štrukturalizmus). Aj napriek svojej statickosti je však výsledkom dynamickej premeny a transformácie, preto statické a stále chápanie výsledku celého procesu vývoja nie je obmedzujúce a len definuje miesto objektov a skutočností v dejinách. Kontext sa kompletizuje až ukončením dynamických vývojových procesov. Ak by sme o kontexte hovorili skôr, nebolo by možné artefakty, ktoré sú jeho výsledkom, odozvou a prejavom skúmať, ale len opätovne zaradzovať na nové miesto v stále rozširujúcej a meniacej sa štruktúre.

prekrývajú, prenikajú do seba oboma smermi a napomáhajú sceľovaniu a previazanosti. Presne ako jednotlivé lokality a jednotlivé umelecké artefakty, ktoré odhaľujú poznatky o keltskej kultúre a fungujú v rámci „archo-kontextu“. Zapadajú do seba a vytvárajú fragmentárny obraz celku, ktorý sa postupom času čoraz viac konkretizuje. Ak podľa Mukařovského uzavretý kontext („archo-kontext“) nepoznáme, hovoríme naďalej o štruktúre (Mukařovský 2007d), a preto je „archo-kontext“ štruktúrou ozrejmujuúcou kontext pôvodného keltského umenia.

Soška zo Slovenskej Novej Vsi je momentom istej vývojovej fázy umeleckej štruktúry keltských plastík, ktorá tvorí širšiu štruktúru umeleckej produkcie keltskej kultúry a ako taká funguje v rámci určitého (pre nás nie v celku poznateľného) kontextu. Fragment štruktúry, ktorým skúmaná soška je, zodpovedá konkrétnej mimoumeleckej realite keltského sveta. Preto je výsekom z reality, na ktorú má úzke a rôznorodé väzby a vďaka „intraštruktúrnym“ vzťahom tvorí súčasť širšej štruktúry, a teda štruktúry ako takej. Vo vzťahu k ostatným keltským plastikám s podobnou tematikou sa ukazuje, že vlastná štruktúra keltského sveta je vskutku dynamická, čo nepochybne vplývalo a do dnešných dní vplýva aj na významové aspekty a súvislosti keltského umenia, ktoré pretrvali a mimo vlastného a ukončeného kontextu sú naďalej vnímané. Cieľom predloženej práce však nebolo analyzovať túto formu recepcie aktualizovaného estetického objektu (bližšie pozri.: Makky 2012a, 2014a), ale dospieť k možnému odhaleniu intencionálneho významu danej plastiky.

Výjav a tematické spracovanie divého kanca nemožno vnímať izolovanie, ale v rámci kontextu, ktorého súčasťou sú všetky ostatné výjavy predchádzajúce a nasledujúce nami skúmaný objekt v rámci keltskej kultúry. V ikonografickej analýze sa identifikuje tento kontext na úrovni spôsobov zobrazenia a na úrovni zachovaných príbehov v rámci jedného celku, ktoré primárne odkazujú na kultúrny stav danej spoločnosti. V štrukturalistickom nazeraní je kontext komplexnejší a zahŕňa aj mimoumelecké skutočnosti ako súčasť štruktúry.

Tematickú nadväznosť a vzájomnú súvzťažnosť jednotlivých vyobrazení a nálezov Mukařovský posúva na vyššiu úroveň. Tvrdí: „[...] *vzájemné vzťahy složek ve struktuře umělecké jsou do značné míry určovány tím, co předcházelo, žijou uměleckou tradicí*“ (Mukařovský 2007d, s. 45). Živú umeleckú tradíciu predstavuje minulý stav umeleckej štruktúry, teda to, čo predchádzalo aktuálne analyzovanej štruktúre a platnej norme a nachádza sa v predchádzajúcich (časových) umeleckých dielach. V našom prípade produkty staršej doby železnej, doby bronzovej, ale špecificky umelecké artefakty indoeurópskych národov, ku ktorým Kelti prislúchajú. Opätovne vychádza na svetlo dynamika štruktúry, keďže vzťah aktuálnej umeleckej tradície a živej umeleckej tradície sa prejavuje v nehmotnej podobe a je prítomný v povedomí, v nehmotnej (sociálnej) realite, ktorá sa neustále premieňa, vyvíja a trvá nepretržite (Mukařovský 2007d). Plastika zo Slovenskej Novej Vsi sa v súvislosti s napísaným dá chápať ako prvok na pomedzí vlastnej keltskej tradície a starších predlôh (živá umelecká tradícia), na ktorej umelci/remeselníci budovali a s ktorou pracovali. „[...] *struktura jako živá tradice, na jejímž pozadí je umělecké dílo vnímáno, je pro všechna díla jisté chvíle stejná* [...]“ (Mukařovský 2007c, s. 309).

Akokoľvek zobrazenie „[...] *teprve v kontextu nabývá určitého významu – a v každém kontextu poněkud jiného. Přesto však nelze popřít, že cítíme významovou jednotu* [...]“ (Mukařovský 2010, s. 81). Je diskutabilné, nakoľko sú tieto významy transparentné a nakoľko sú odolné voči transformácii vnímania závislého na poznaní kontextu. Vychádzajúc z Ingardena možno predpokladať, že tieto významy sú len potencionálne (Schneider 2006). Albín Bagin v literárnej interpretácii veľmi trefne hodnotí (ne)dôležitosť poznania významu, keď píše: „[...] *estetický zážitok [...] nemusí byť sprevádzaný dešifrovaním významov a teda istým druhom poznania, ale napätím, vznikajúcim [...] z významovej tajomnosti*“ (Bagin 2005, s. 150). Tejto skutočnosti som si vedomý, ale cieľom predloženej štúdie je aj napriek možnej nepriazni nazerat' na možnosti tematickej, resp. významovej

interpretácie ako spôsobu intenzifikácie estetickej potenciality pravekých umeleckých artefaktov. V duchu J. Mukařovského ide o aktualizáciu významu, ktorá odhaľuje „*jakým způsobem [sa- doplnil L. M.] činí význam [...] předmětem estetického prožívání*“ (Mukařovský 2010, s. 79). Květoslav Chvatík dodáva, „[...] *že umělecká díla jsou schopna prostředkovat určitá sdělení, jejichž specifčnost spočívá v těsném sepětí s tvarovou strukturou uměleckých děl; jde o významy [...]*“ (Chvatík 1994, s. 59). Táto komunikovateľnosť umeleckého diela je vlastná semiotickému prístupu, ale vzhľadom na schopnosť sprostredkovať význam, ktorý môže umocniť estetické prežívanie recipienta, je prítomná aj v štrukturalizme.

Zložku, ktorú nemožno ani v tematicky zameranej štrukturalistickej analýze vypustiť, je pojem funkcie. Nadväzujúc na všeobecne známe Mukařovského tézy o dialektickej povahe funkcií (pozri.: Mukařovský 1966a, 1966b) je nutné explicitne upozorniť na skutočnosť, že v prípade analyzovanej plastiky ide o držadlo nádoby. Praktická funkcia keramickej nádoby tu však prenecháva dominanciu funkcií estetickej a kultovej a tie úzko súvisia s významom, ktorého mohlo byť zobrazenie diviaka nositeľom. Z vyššie uvedenej ikonografickej analýzy možno spomenúť skutočnosti súvisiace s kontextom keltskej mytológie, ktorú čiastočne potvrdzuje vyhodnotenie stredoeurópskych nálezov („*archeo-kontext*“). Plastiky diviaka mali v keltskom prostredí kultový charakter a boli predmetmi značného uctievania, predovšetkým ako symboly vojenstva, plodnosti a záhrobného života. Keďže mäso z diviaka sa často podávalo na pohrebných hostinách, nemožno vylúčiť, že v skúmanom prípade ide o zachovaný fragment z pohrebného riadu alebo z nádoby užíanej pri kultových činnostiach. Týmto hypotézam dosiaľ nenasvedčujú archeologické skutočnosti, ktoré prítomnosť pohrebiska v blízkosti lokality nedokázali, ale nachádzame paralely s inými pohrebiskami (Kósd, Nagyhörcsök, Aporliget–Bátorliget), kde sa našli antropomorfné alebo inak zoomorfné tvarované držadlá nádob. Podľa všetkého ide o keltské špecifikum Karpatskej kotliny, ktoré sa objavuje niekedy v pol. 3. stor. p. n. l. (Čambal 2012). Prezentovaný záver dosvedčuje aj presvedčenie Jozefa Bujnu, podľa ktorého tieto nádoby zastávali v rámci hrovej náplne špecifickú, pravdepodobne obradnú funkciu (Bujna 2006).

Vo vyhodnotení významu je nutné zväziť všetky popisované prvky a na význam nazerat' ako na zložku štruktúry, ako na prvok, ktorý v poetike Mukařovský označuje pojmom motivická štruktúra (Mukařovský 2010). Postoj recipienta ako indikátor vzťahov jednotlivých funkcií obsiahnutých v objekte sa zdá byť modulujúcim prvkom recepcie a „citlivosti“ na odhaľovanie a čítanie významu. Nepochybne je rozdiel medzi artefaktom, ktorý plnil len praktickú funkciu a artefaktom, ktorý je frekventovanou súčasťou funerálnej výbavy. Aj keby sa našla rovnaká podoba diviaka v loveckej výbave, pravdepodobne by bola nositeľkou iného významu a iných konotácií ako plastická aplikácia pohrebného riadu. Funkcia v tomto zmysle určuje, v akých konotáciách sa bude význam pohybovať a aké podoby môže v interpretácii nadobudnúť. Ohraničenie funkcionalistického usmernenia je určené kontextom a uvedením si živej umeleckej tradície istej štrukturalnej zložky. Na rozdiel od ikonografického kontextu príbehu (rozumej vnútorné súvislosti v rámci literárne alebo mytologicky vytvoreného univerza), štrukturalizmus kladie väčší dôraz na sociologickú stránku kontextu a na sociologickú previazanosť s umením. Dôraz je síce kladený na celkovú štruktúru a aj keď kontext môže byť tým prvkom, ktorý zmení základný význam akéhokoľvek predmetu (Mukařovský 2010), štruktúra sa sama netransformuje, mení sa len významové usporiadanie a význam ako taký.

Tzv. „*archeo-kontext*“ nás informuje o tom, že držadlo pohrebného riadu antropomorfného a zoomorfného charakteru je pomerne bežné na keltských pohrebiskách Karpatskej kotliny a je preto integrálnou súčasťou výtvarnej štruktúry. Paradoxne, práve motív zobrazený na vybranej plastike predstavuje v uvedenom prostredí ojedinelú podobu. V štruktúre keltského umenia a keltského prostredia preto tento prvok nepredstavuje typického predstaviteľa, ale je v našom prostredí istým tematickým, ale

azda aj významovým špecifikom. Vzťahy v rámci štruktúry sú v rovnakej miere v zhode aj v protiklade, a iniciujú tak nesúlad, či vnútorné napätie, ktoré umocňuje estetickú hodnotu kančej plastiky v rámci keltského sochárstva. Skúmaná plastika síce zapadá do keltského umenia a keltskej štruktúry, ale vďaka disonanciám v sebe obsiahnutým konfrontuje pravidlá vlastnej štruktúry, ktorej je súčasťou. Vnútorná nejednotnosť a prítomné rozpory paradoxne dynamizujú a zjednocujú skúmanú štruktúru. Rozpor tu prítomný, ktorého prejavom je osobitá plastika s tematikou vlastnou pre iné oblasti a iné objekty keltskej kultúry, dopĺňa štruktúru, ktorej neodmysliteľnou súčasťou na zachovanie vývoja je súlad a rozpor prvkov. Tematická špecifikácia dokazuje transparentnosť v rámci keltských motívov a dovoľuje uvažovať nad samostatnou štruktúrou a previazanosťou vizuálnych obrazov a významových obsahov. Súvzťažnosť zložiek štruktúry je však indiferentná (Mukařovský 2010). Každopádne, čitateľný význam by mal byť vymedzený využitím pôvodného artefaktu a jeho „posledným miestom odpočinku“.

V nadväznosti na ikonografickú analýzu ako východisko estetickej interpretácie by sa dalo zhodnotiť, že ak išlo v skúmanom prípade o kultový artefakt, ktorý mal zabezpečiť putovanie/pretrvanie života aj po smrti a možno „otvoriť“ bránu nového sveta alebo zaistiť návrat zosnulého, nemožno tento detail nezakomponovať do vyhodnotenia artefaktu. V rámci tejto hypotézy možno na štylizovaného diviaka, ktorý je odlišný od iných vyobrazení typických pre keltský svet, a ktorý zastáva významné miesto v keltskom zvieracom „panteóne“, nazerať ako na špecifického vyslanca cudzích vplyvov. Diviak, ako hovoria keltské mýty, prechádzal medzi svetmi a lákal/odprevádzal lovcov na druhý breh, bol cestovateľom. Na naše územie docestoval tiež. Ako cudzí prvok prislúchajúci nie až tak cudzej kultúre, nenachádzajúci u nás odozvu a pochopenie. Mohol sprevádzať zosnulého do záhrobia a byť jeho spoločníkom na ceste posmrtným životom. Ako ochranca, ako sprievodca. Držadlo v tvare diviaka mohlo denotovať možnosť návratu a nekonečnosti života, rovnako ako cestu, ktorá zomrelého čaká a silu (diviaka), ktorú potrebuje pri jej prekonávaní. „Archeo-kontext“ zobrazovania diviaka jasne ilustruje vzťah so záhrobím, ale poukazuje aj na pribojnosť, ktorú diviak predstavoval. Vojenské a bojové konotácie sú vo vzťahu k praktickej a kultovej funkcii nádoby v predloženej analýze bezpredmetné, a preto je nutné na analyzovanú sošku jednoznačne nazerať z estetického a kultovo – funerálneho hľadiska a vnímať ju v týchto významoch.

Na záver treba zhodnotiť, že môj pôvodný zámer istej komparácie a možno aj následnej kritiky ikonografického prístupu ako (pravdepodobne) okliešteného a neproduktívneho a predovšetkým limitovaného prístupu sa celkom nepodaril. Štrukturalistická analýza plastiky zo Slovenskej Novej Vsi ukázala, že ikonografická analýza môže byť v spojitosti s kritickým prehodnotením ešte stále prínosná a v kombinácii so štrukturalistickým preverením aj výrazne konštruktívna. Ústredný pojem štrukturalistickej, ale aj ikonografickej analýzy, kontext, nadobúda rôzne podoby a aj napriek odlišnému chápaniu (kontext ako súhrn spôsobov zobrazovania a významov v rámci jedného kultúrneho okruhu; kontext ako ukončený proces determinujúci podobu umenia) predstavuje v skutočnosti jednu celistvú konštantu. Kontext významu – mytologický (určujúci pre ikonografickú interpretáciu) - je len súčasťou štruktúry a inak širšie chápaného kontextu a ak je aspoň čiastočne konkretizovaný, dotvára motívickú štruktúru a odhaľuje možné významy skúmaných objektov. Problém ikonografickej analýzy sa prejaví v situáciách, keď skúmame produkty, ku ktorým neexistujú zachované informácie a nepoznáme pôvodné kontexty, resp. nemáme k nim prístup a odhaľujeme ich len vďaka budovaniu „archo-kontextu“. Aj v redukcii na tradíciu zobrazovania v rámci jedného kultúrneho kontextu, na ktorú sme odkázaní, nemôže byť v prípade pravekých výjavov tento nedostatok ikonografického skúmania plne odstránený. K mytologickým príbehom (napr. staršie praveké kultúry) sa dostávame len vyhodnocovaním indícií a symbolov a vďaka analógiám s ostatnou, no známou mytológiou. Ikonografická analýza stráca východiská, nemôže byť plne realizovaná a redukuje sa

len na semiotickú interpretáciu a komparáciu, ktorá v skúmaní významu opätovne absentuje vedecké, kritické prehodnotenie a vyžaduje pomoc iného metodologického prístupu.

Literatúra:

- [1] ALDHOUSE – GREEN, M., 2004. *The Archeology of Images*. London: Routledge. ISBN 0-203-97335-2.
- [2] BAGIN, A. 2005. Sedem interpretácií básne Jána Strachu *Obrad s Plameňom*. In: MATEJOV, F. a ZAJAC, P., eds. *Od iniciatívy k tradícii: Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť*. Brno: Host, s. 149-152. ISBN 80-7294-149-6.
- [3] BAKOŠ, J. 1970. Model umenia v ikonológii. In: *Ars*, roč. 4, č. 2, s. 145-156.
- [4] BAKOŠ, J. 1979/80. Kritiky ikonológie a Albert Kutil In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity: Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis F.* roč. 23/24, s. 9-18.
- [5] BAKOŠ, J. 2000a. *Periféria a symbolický skok*. Bratislava: Kaligram. ISBN 80-7149-364-3.
- [6] BAKOŠ, J. 2000b. *Od ikonológie k semiotike*. In: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava: VEDA, s. 275-354.
- [7] BIAŁOSTOCKI, J. 1973. *Iconography*. In: WIENER, P., P., ed. *Dictionary of the History of Ideas: Studies of selected pivotal Ideas. Vol II*, New York: Charles Scribner's sons, s. 524-542. <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/uvaGenText/tei/DicHist2.xml;chunk.id=dv2-57;toc.depth=1;toc.id=dv2-57;brand=default>
- [8] BUJNA, J. 2006. Bohato vybavený bojovnícky hrob z keltského pohrebiska v Hurbanove – Konkoli (okr. Komárno), juhozápadné Slovensko. In: *Pravěk: Nová řada*. roč. 16, s. 201-242. ISBN 978-80-86399-36-2
- [9] CULLER, J. 1995. Na obranu nadinterpretácie. In: COLLINI, S., ed. *Umberto Eco a Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke – Rosseová: Interpretace a nadinterpretace*. Bratislava: Archa, s. 108-121. ISBN 80-7115-080-0.
- [10] CUNLIFFE, B. 2009. *Keltové: průvodce pro každého*. Praha: Dokořán. ISBN 978-80-7363-162-8.
- [11] CURRIE, G. 2013. *Interpretation in Art*. In: LEVINSON, J., ed. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, s. 291-307. ISBN 978-0-19-927945-6
- [12] ČAMBAL, R. 2012. Keltská plastika kanca zo Slovenskej Novej Vsi. In: TURČAN, V., ed. *Zborník Slovenského Národného Múzea: Archeológia*. Roč. 106, Bratislava: Slovenské národné múzeum, s. 125-130. ISBN 978-80-8060-296-3
- [13] ECO, U. 1995. Medzi autorom a textom. In: COLLINI, S., ed. *Umberto Eco a Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke – Rosseová: Interpretace a nadinterpretace*. Bratislava: Archa, s. 69-88. ISBN 80-7115-080-0.
- [14] FILIP, J. 1995. *Keltská civilizace a její dědičství*. Praha: Academia. ISBN 80-200-0526-9.

- [15] FOŘT, B. 2006. Mukařovského struktury, části a celky. In: SLÁDEK, O., ed. Český strukturalismus po poststrukturalismu: Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891-1975). Brno: Host, s. 152-159, ISBN 80-7294-178-X.
- [16] GREEN, M. 1998. *Animals in Celtic Life and Myth*. Londýn: Routledge, ISBN 0-415-05030-8.
- [17] GREEN, M. 2004. *Symbol and Image in Celtic Religious Art*. Londýn: Routledge, ISBN 0-203-72643-X.
- [18] GVOŽDIAK, V. 2014. *Jakobsonova sémiotická teórie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-4130-6
- [19] HARDING, D., W. 2007. *The Archeology of Celtic Art*. New York: Routledge. ISBN 0-203-69853-3.
- [20] HUYGHE, R., ed. 1967. *Encyklopédie umění pravěku a starověku*. Praha: Odeon.
- [21] CHADRABA, R. 1966. Ikonologická metoda. In: *Výtvarné umění*, roč. 16, č. 3, s. 119-125.
- [22] CHVATÍK, K. 1992. Jan Mukařovský, Roman Jakobson a Pražský lingvistický kroužek. In: *Melancholie a vzdor: Eseje o moderní české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, s. 75-96. ISBN 80-202-0347-8.
- [23] CHVATÍK, K. 1994. *Strukturální estetika: Řád věcí a řád člověka*. Praha: Victoria Publishing. ISBN 80-85865-03-3.
- [24] JENKOVIČ, M. 2006. K dynamickému pojetí významového sjednocení u J. Mukařovského. In: SLÁDEK, O., ed., *Český strukturalismus po poststrukturalismu: Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891-1975)*. Brno: Host, s. 109-117. ISBN 80-7294-178-X.
- [25] LAING, L. a LAING, J. 2000. *Art of the Celts*. London: Thames & Hudson Ltd. ISBN 0-500-02056-7.
- [26] LENGYEL, L. 2010. *Tajemství Keltů*. Praha: Volvox Globator. ISBN 978-80-7207-787-8.
- [27] MAC KILLOP, J. 2009. *Keltské bájesloví*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7106-881-5.
- [28] MAKKY, L. 2012a. Estetická interpretácia pravekých artefaktov trácko-skýtskeho horizontu. In: *Studia humanitatis – Ars hermeneutica: Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace IV*. Ostrava: Ostravská univerzita, s. 393-414. ISBN 978-80-7464-161-9.
- [29] MAKKY, L. 2012b. Estetická norma artefaktov trácko-skýtskeho horizontu na Slovensku. In: *Espes* [online], roč. 1, č. 1. [cit. 2016-04-21]. ISSN 1339-1119. <http://casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-1-cislo-i/44-studia/106-esteticka-norma-artefaktov-tracko-skytskeho-horizontu-na-slovensku>
- [30] MAKKY, L. 2012c. *Formy vyobrazení na keltských minciach*. In: 8. Študentská vedecká konferencia: zborník plných príspevkov [online]. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove, s. 81-94 [cit. 2016-12-04]. http://www.ff.unipo.sk/jak/11_2012/makky.pdf.

- [31] MAKKY, L. 2013a. Komunikačné kompetencie pravekých artefaktov. In: *Espes*, roč. 2, č. 2. [cit. 2016-04-21]. ISSN 1339-1119. <http://www.casopisespes.sk/index.php/126-komunikacne-kompetencie-pravekych-artefaktov>
- [32] MAKKY, L. 2013b. Konceptia Jána Mukařovského ako možný prístup estetického skúmania praveku In: *Sborník z II. mezinárodní vědecké konference studentů doktorských studijních programů v oblasti společenských věd*. Praha: Nakladatelství Epoque, s. 446-460. ISBN 978-80-7425-211-2.
- [33] MAKKY, L. 2014a. Dialóg dvoch kultúrnych celkov: súčasnosť pravek. In: *Kulturologia: kreativita, kultivácia, kultúrnosť: zborník z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou venovanej kulturologičke Anne Fischerovej*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, s. 146-155. ISBN 978-80-223-3616-1.
- [34] MAKKY, L. 2014b. Možnosti estetického skúmania praveku, alebo "prítomnosť" estetického v praveku. In: *9. študentská vedecká konferencia: zborník plných príspevkov* [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 20-27. ISBN 978-80-555-1064-4. <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Olostiak6>
- [35] MICHALOVIČ, P. a ZUSKA, V., 2009. *Znaky, obrazy a stíny slov: Úvod do (jednej) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-129-2.
- [36] MONAGHAN, P. 2004. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. New York: Facts on File, ISBN 0-8160-4524-0.
- [37] MOXEY, K. 1986. Panofsky's Concept of „Iconology“ and the Problem of Interpretation in the History of Art. In: *New Literary History*, roč. 7, č. 2, s. 265-274. [cit. 2016-28-04]. <http://www.jstor.org/stable/468893>
- [38] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966a. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 17-54.
- [39] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966b. Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 65-73.
- [40] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007a. Individuum v umění. In: ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M., eds. *Jan Mukařovský: Studie [I]*. Brno: Host, s. 255-258. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [41] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007b. Pojem celku v teorii umění. In: ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M., eds. *Jan Mukařovský: Studie [I]*. Brno: Host, s. 185-207. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [42] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007c. Problémy individua v umění. In: ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M., eds. *Jan Mukařovský: Studie [I]*. Brno: Host, s. 303-335. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [43] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007d. Umění. In: ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M., eds. *Jan Mukařovský: Studie [I]*. Brno: Host, s. 39-49. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [44] MUKAŘOVSKÝ, J. 2010. Estetické studie z moderní české lyriky. In: HAVRANKOVÁ, M., a JANKOVIČ, M., eds. *Estetické přednášky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 7-110. ISBN 978-80-85778-77-9.

- [45] PANOFSKY, E. 1962a. Father Time. In: *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row Publishers, s. 69-94.
- [46] PANOFSKY, E. 1962b. Introductory. In: *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row Publishers, s. 3-31.
- [47] PANOFSKY, E. 1981a. Albrecht Dürer a klasický starověk. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 189-215.
- [48] PANOFSKY, E. 1981b. Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 231-244.
- [49] PANOFSKY, E. 1981c. Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 33-51.
- [50] PANOFSKY, E. 1981d. Tizianova Alegorie Moudrosti: Post scriptum. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 123-134.
- [51] PLESNÍK, L., et al. 2011. *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. Nitra: FF UKF v Nitre, ISBN 978-80-5094-924-2.
- [52] RENFREW, C. 2009. *Prehistória: formovanie ľudskej mysle*. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-8085-663-2.
- [53] RICHERSON, P., J. a BOYD, R. 2012. *V genech není všechno aneb Jak kultura změnila evoluci člověka*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2066-6.
- [54] SCHNEIDER, J. 2006. Český strukturalismus a/versus interpretace. In: SLADEK, O., ed. *Český strukturalismus po poststrukturalismu: Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891-1975)*. Brno: Host, s. 82-95. ISBN 80-7294-178X.
- [55] SVOBODA, J., A. 2011. *Počátky umění*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1925-7.
- [56] VANČO, M. 2011. *Od doby kamennej po Veľkú Morave: Dejiny umenia Slovenska*. Bratislava: Perfekt. ISBN 978-80-8046-556-7.
- [57] VITALI, D., 2008. *Keltové: poklady starovekých civilizácií*. Praha: Universum. ISBN 978-80-242-2102-1.
- [58] ZACHAR, L. 1987. *Keltské umenie na Slovensku*. Bratislava: Tatran.
- [59] ZALA, B. 1992. Dejiny: štruktúra alebo vývoj? In: BAKOŠ, J. a MICHALOVIČ, P., eds. *Československý štrukturalizmus a viedenský scientizmus*. Bratislava: Stimul, s. 20-26. ISBN 80-85697-04-1.
- [60] ZUSKA, V. 2010. *Od struktury k recepci – vertikální analogon soudobého umění*. In: *Kruté světlo, krásný stín: Estetika a film*. Praha: Trivium, s. 11-17. ISBN 978-80-7308-329-8.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
lukas.makky@gmail.com

www.casopisespes.sk
