

Fráza, repetícia, apatia: vybrané manifestácie „banálneho“ v umení

Jana Migašová; jana.migasova@gmail.com

Abstrakt: Banálnosť môže byť chápaná ako výrazová estetická kategória pôsobiaca prostredníctvom vizuálneho diela. Pôsobenie banálnosti sa vyskytuje ako zámer v mnohých umeleckých realizáciách vizuálnej kultúry 20. storočia. Východiskom práce je predpoklad, že pojem banálnosti v moderne nadobudol obsahy súvisiace so životom každodennosti a fenoménom masovej kultúry. Cieľom práce je komparácia rôznych prístupov k pojmu banálnosti a diferenciacia podôb participácie banálnosti na modernom a postmodernom umeleckom prejave. Interpretácia banálnosti je realizovaná na základe signifikantných koncepcií v oblastiach umeleckej kritiky, teórie umenia a estetiky.

Kľúčové slová: banálnosť, estetická kategória, výrazová kategória, frázovitosť, každodennosť, repetícia, vizuálne umenie, konceptualizmus, Nová figurácia, nízke umenie.

Abstract: Banality could be perceived as an expressive aesthetic category appealing via visual artwork. The effect of banality emerges as an intention in various artistic realisations of the 20th century visual culture. Basis of the paper is assumption that concept of the banality in modernity acquired contents related to everyday life and mass culture phenomenon. Aim of the paper is comparison of various attitudes to the concept of banality and differentiation of participation forms of banality in modern and postmodern artistic expression. Interpretation of banality is carried out on the basis of significant conceptions in the fields of art criticism, art theory and aesthetics.

Keywords: banality, aesthetic category, category of expression, phrase mongering, everydayness, repetition, visual art, conceptualism, New figuration, low art.

Úvod

Už v roku 1926 sa na stránkach lekárskeho časopisu *The British Medical Journal* objavuje reflektovanie a pomenovanie psychologického fenoménu pôsobenia monotónnosti na človeka ako dôsledku moderného priemyslu¹. Psychológ A. M. Hudson Davies opisuje duševný život vtedajšieho továrenského pracovníka: strašiacom pre psychický život človeka nie je repetícia pracovných úkonov, problémom je výrazne skrátený pracovný cyklus, ktorý v modernej továrni dosahuje niekedy iba niekoľko sekúnd. Jedným z mentálnych efektov monotónnej práce je určite pasívna akceptácia, apatia. Spomínaný psychológ zdôraznil, že jej významným „nepriateľom“ môže byť vzrast vzdelanosti a vyššia inteligencia jedinca, z ktorej pramení ambicióznosť a používanie fantázie (Hudson Davies 1926). Iste nie je novinkou, že industrializácia spôsobila zavádzanie mnohých monotónnych procesov do dňa ľudského života a s tým fenomény „voľného času“ a banalizácie² sféry ľudskej tvorivosti. Modifikácie v štruktúre mestského obyvateľstva, s tým spojené formovanie masy ako anonymnej „persony“ a zmena povahy každodennosti sú prameňmi konfigurovania moderného chápania banálnosti ako estetickej výrazovej kvality. Monotónnosť,

¹ Celý článok je digitalizovaný, publikovaný a dostupný na portáli JSTOR od roku 2013.

² Z hľadiska etymológie má – v tejto práci kľúčový pojem – „banálny“ zaujímavý vývoj. Pochádza zo starej francúzštiny (13. stor.), kedy najprv slovo „ban“ označovalo „predpis, právnu kontrolu, vyhlášku, oprávnenie, platbu pre použitie komunálnej pece, či mlynu“. Moderné použitie slova „banal“ sa vyvíjalo skrz francúzsku generalizáciu slova do významu „otvorený každému“, až po dnešný význam: „všedný, obyčajný, triviálny, atď.“ (pozri bližšie Dictionary.com 2010).

každodennosť, repetícia, nuda, banálnosť sa prejavili v realite psychiky i tela a preto sa nutne museli ako aspekty existencie projektovať v umeleckej tvorbe 20. storočia.

Dominantnou vlastnosťou pôsobnosti banálnosti je pocit všednosti, triviálnosti, nedôležitosti, nedôstojnosti, nízkości, malosti. Bežné predporozumenie kategórii vo vzťahu k umeniu nás odkazuje k sfére nízkych, povedzme „populárnych“ tvorivých prejavov; no aj povrchnejší „prelet“ ponad tendencie vizuálneho umenia 20. storočia objaví plejádu zámerne použitých banalít v tzv. vysokom (povedzme školenom) umeleckom tvorení, či už v banálnych predlohách vo forme zátiší, bytových interiérov, civilizačných zákutí (zobrazených však často nebanálnym spôsobom), alebo v podobe zámerného „prerozprávania“ banálnosti ľudskej skúsenosti do vizuálnych foriem a štylistických aspektov obrazu. Príkladom môžu byť známe postupy akumulácií, repetícií, používania odpadu či bežných, „nízkych“ materiálov. V nasledujúcom texte je banálnosť odhaľovaná v diskurze, ktorý ju spája s kontextmi estetiky i etiky, pričom je zrejmé, že sa v niektorých formuláciách obidva kontexty prelínajú.

Banálne vo svetle vybraných reflexií

Pre indikovanie štruktúry výrazovej kategórie banálneho vychádzame z široko koncipovaného elaborátu iniciovaného „nitrianskou školou“ v nasledovaní práce Františka Mika. V *Tezauze výrazových kvalít* (2011) je banálnosť zaradená ku kategóriám rozvíjajúcim zážitkovosť výrazu. V sociatívnom móde operatívnosti výrazu môže výpoveď pôsobiť banálne, ak sa vyznačuje frázovitosťou výrazu. Frázovitosť je chápaná ako „[...] pôsobenie ustálenej slovnnej väzby, ktorá sa častým automatickým používaním stáva bezobsažnou“ (Vaněk 2011, s. 75). Podieľa sa na štylistike prirodzeného jazyka a každodenného diskurzu ako schematické vyjadrenie uľahčujúce komunikáciu. V tomto obvyklom opakovaní čiastkových významov celkov dochádza k zámene všeobecného významu a k významovej povrchnosti. Jíří Vaněk (2011, s. 75) vyjadruje podstatné, ak tvrdí: „Namiesto výroku vyjadrujúceho myšlienkový obsah, ktorý má všeobecný dosah, či charakter, sa vo frázovitom význame ponúka len hmlistá povrchnosť, rozplývavá neurčitost', ktorá má nabrať vecný rozmer témy.“ Štrukturálnymi indikátormi frázovitosti sú tie figúry, ktoré sú nespontánne a pôsobia odcudzene, keďže sa už neviažu ku konkrétnej realite: napríklad skostnatené metafory, neplnovýznamové slovesá, „akoby učené“ výrazy a slová bez významu. V rovine vnímania frázovitosť spôsobuje zakúšanie seba samého v banalite či povrchnosti.

Banálnosť ako výrazová kvalita je v uvedenom kategoriálnom systéme umiestnená vedľa kvalít ako typickosť výrazu a infantilnosť výrazu. Je charakterizovaná ako najobyčajnejší, najbežnejší, úplne všedný spôsob vyjadrenia, alebo dokonca ako prejav s plytkým obsahom (Vaněk a Šabík 2011, s. 286). V banálnom absentuje osobitosť, pôvodnosť, originalita; je náprotivkom vznešeného, veľkého (vysokého), posvätného, sakrálneho, heroického, slávnostného. Je kategóriou, ktorá charakterizuje najmä životný pocit človeka žijúceho v rozvinutej demokratickej (ale i totalitnej) spoločnosti. Inak povedané, ide o dôležitú súčasť modernej senzibility západného človeka.

Reflexie a kritiky banalít a frázovitosti ako súčasti formujúcej sa modernej spoločnosti sa objavovali od polovice 19. storočia. Francúzsky spisovateľ, básnik, esejista León Bloy zostavil súbor dobových ustálených fráz. Vydal svoju *Exégèse des lieux communs* (1902)³ – zoznam frázovitých slovných spojení, či večných právd, ktoré dopĺňal kritickými poznámkami o nefunkčnosti a vyprázdnenosti týchto viet – hovorí o nich ako „obludé obecných rčení“, ktorá je výplodom buržoáznej spoločnosti (Bloy 1905). Napríklad heslo „chudoba nie je hriechom“ považuje za ohavne cynické: „*Toto Obecné rčení více než kterékoliv jiné svědčí o vznešené stydlivosti*

³ V českom preklade Josefa Floriana vyšla Bloyova kniha v roku 1905.

Buržoa. Tot' žávo, jež dobrotivě vrhá s božským úsměvem mládenci v amfiteátru na nejbroznejší rakovinu lidstva (Bloy, 1905, s. 23).⁴

Ortega y Gasset (2004)⁵ operuje s dualizmom povahy ľudského myslenia a vyjadrovania pomocou kategórií frázoovitosti a úprimnosti. „Kultúra frázoovitosti“ sa podľa autora rozvinula v 18. a 19. storočí, čo napokon dokladuje aj Bloyova práca. Frázoovitost' chápe ako uzatvorenosť v konvenčných rozumových vzorcoch a jednotlivé frázy vytvárajú imaginárne „pseudoskutočnosti“, ktoré sú jasnejšie a jednoznačnejšie než nepredvídateľný a mnohoznačný skutočný svet. Epochu fráz má vystriedať epocha úprimnosti (t. j. 20. storočie a moderna), ktorá spočíva v obnaženej fakticite. „*Tímto způsobem se vztah ke kráse odvíjí bezprostředně, nenaplnuje se nepřímou oklikou přes předchozí ztotožnění s normou*“ (Gasset, 2004, s. 100). Táto epocha má ústiť do „*action directé*“, ktorá má viesť k odhaľovaniu vecí a v tomto zmysle bude znamenať návrat k pôvodnému stavu a k „omladeniu sveta“.

Súvislosť medzi banálnym a škaredým ako módmí existencie skúmala Jana Sošková vo svojej prenikavo nápaditej štúdiu *Banálne pravdy* (2010), ktorou reagovala na román Marie Derrieussecq *Svinské pravdy* (1997). V ňom francúzska novelistka načrtla iný typ vzťahov tradičných estetických kategórií na základe detailnej ilustrácie fenoménu každodenného konania, v ktorom ľudská existencia podlieha banalizácii ako určitej forme zániku - premeny. Každodenný nereflektovaný, banálny život bez zmien je tu reprezentovaný obrazom premeny vo zvieru, ktorej hrdinka nevie zabrániť. Banálnosť sa tu identifikuje so škaredosťou vo svojej kvantite; škaredé vzniká hyperbolizáciou, nekontrolovaným rastom zažívaných neovládateľných maličkostí.

„Spůsob premeny (strata původnej identity a získanie novej identity) má existenciální rozměr, je bráničnou situáciou, která nepřichádza náraz, náhle, ale přichádza vlečíc sa, pomaly. Je to skôr sled, či množenie existenciálních situácií, které svojou malostí (bocí sú pozorovateľné) nevyvolávajú to nevyhnutné poznanie, které by sa stalo základom slobodnej voľby a konania. Malé pravdy, akoby neboli Pravdami. Sú zanedbateľné. Každodennosť volí nevšimnúť si ich, nereagovať, iba registrovať“ (Sošková 2010, s. 75).

Výsledkom je iná tragika. Táto – zánik bytosti – nie je dosiahnutá náhlym, nečakaným tragickým zvratom. Obeť príbehu tu pozoruje svoju „záhubu“ každý deň s bezmocnosťou zásahu do svojho osudu. V emocionálne silných umeleckých obrazoch sa tu ozýva heideggerovská kritika neautentického bytia „ono sa“.

Z uvedeného vyplýva, že výrazová kvalita banálnosti môže byť súčasťou (stupňom) škaredého. Banalizácia, zovšednenie, inštitucionalizácia⁶ a s tým súvisiace zmnoženie, zníženie, kvantifikácia a hyperbolizácia sú formou deformácie (premeny), ktorá vedie k strate miery a harmónie. Sošková (2010, s. 358) opisuje spôsoby dosahovania efektu škaredého v *Tezauze estetických výrazových kvalít*: neformnosťou, asymetrickosťou, disharmonickosťou, nevkusom, všednosťou, protivnosťou, hrubosťou, brutálnosťou a napokon niečím „malým, slabým, nízkym, zlým“. Na príklade románu *Svinské pravdy*⁷ (v ktorom sa žena

⁴ Citáciu ponechávame v tvare, v akom sa nachádza v knihe pre zachovanie historickej autenticity textu.

⁵ Esey *Frazeologie a úprimnost* bola napísaná v roku 1927.

⁶ Pojem inštitucionalizácie je tu chápaný ako pre kultúru nevyhnutný proces typizácie činnosti a chovania jedinca za účelom určitého benefitu spoločnosti, čo do rozličnej miery vedie k strate špecifickosti a autenticity správania jedinca a následne k odosobneniu v určitých postojoch, reakciách, či konaniach.

⁷ Vydaný v roku 1996, v originálnom názve *Truismes*.

mení na prasa) je tiež možné poukázať na možnosť súvislosti medzi banálnosťou a animálnosťou (v duchu orwellovských metafor vo *Zvieracej farme* (1945) či kafkovskej premeny na chrobáka).

Táto modalita škaredosti nadobúda podobu fyziologických pocitov nevoľnosti (hnusu) hrdinu aj v Sartrovom románe. Antoine Roquentin podlieha premene, no uvedomuje si to: „*Myslím, že jsem se změnil já: to je nejjednodušší řešení. A také nejnepríjemnější. Musím však přiznat, že mám sklon k těm náhlým přeměnám. Věc je totiž v tom, že málokdy přemýšlím: a tak se ve mně nabromáždí spousta drobných proměn, aniž si toho povšimnu, a pak jednoho krásného dne dojde k opravdové revoluci*“ (Sartre 2010, s. 225).⁸ Roquentin zažíva banálnosť každodennosti svojej existencie a existencie iných. Je osamotený, preto reflektuje. Ostatní zotrývajú v kolektíve pre smiech a rozptýlenie od vlastných myšlienok. Hrdina vidí bezmyšlienkovitosť ako útočisko iných: „Když je sama v pokojích, slyším, jak si pozpěvuje, aby nemusela přemýšlet (Sartre 2010, s. 234).“ Roquentin – osamotený intelektuál – zakúša absurditu, nezdôvodniteľnosť bytia. Všetko, vrátane vlastného „ja“, je bezdôvodné. V momente, kedy si to uvedomí, pocíti nevoľnosť. Banálnosť v stave nereflektovanej existencie sa stáva reálnou, objavuje sa ako symptóm, fyzická bolesť, telesný stav.

Banalizácia ako účinná a vedomý prostriedok odracionalizovania bytia a zároveň desakralizácie životnej skúsenosti je zdôraznená aj v kontroverznej práci Hannah Arendt *Eichmann v Jeruzaleme* (1995).⁹ Arendt pozorovala proces s nemeckým dôstojníkom SS, vojnovým zločincom A. Eichmannom – jedným z vykonávateľov holokaustu. Svoje zistenie o tom, že Eichmann jednoducho nebol stelesnením diabolskosti, či beštiálneho zla, ale bol „iba“ vykonávateľom tzv. „banálneho zla“, umiestnila až na úplný záver svojej knihy, keďže sama očakávala vlnu pobúrenia. Málokto by chcel čítať, že nacistickým zločincem by mohol byť každý z nás: „*Jako by v těchto posledních minutách Eichmann sám shrnul výsledek dlouhé lekce, již se nám dostalo, lekce o lidské zlobě, o úděsné banalitě zla, před níž slova selhávají a na níž myšlení ztroskotává*“ (Arendt 1995, s. 325). Pisateľka vysvetľuje koncepciu „banálneho zla“:

„Nebot' když hovořím o banalitě zla, hovořím striktně na úrovni fakt a poukazuji přitom na jev, který byl při procesu do očí. Eichmann nebyl Jago ani Macbeth, nic nebylo vzdálenější jeho mysli než ona odbodlanost Richarda III. „stát se lotrem“. Pomineme-li jeho mimořádnou horlivost, s níž toužil po osobním povýšení, žádné motivy neměl. A tato jeho horlivost sama o sobě vůbec nebyla kriminální. Eichmann by rozhodně nikdy nezavraždil svého nadřízeného, aby získal jeho post. Jemu jenom, řekli bychom obyčejně, nikdy nedocházelo, co ve skutečnosti dělá“ (Arendt, 1995, s. 357).

Autorka popisuje na extrémnom príklade výnimočného zločinu silu každodennosti. Odsúdený nebol hlúpy, ale práve nedostatok imaginácie a bezmyšlienkovosť každodennosti, úplná absencia myslenia z neho mohli urobiť jedného z najväčších zločincov nacizmu. Arendt nemohla u Eichmanna objaviť diabolosť či šialenstvo, ale to, čo videla, bola „takmer smiešna“ banálnosť. Napokon táto neprítomnosť myslenia vytvára pohodlný dištanc od skutočnosti a môže spôsobiť väčšiu skazu než chorobne agresívne inštinkty.

Z vyššie uvedených opisov rozličných oblastí a koncepcií vyplýva, že pôsobnosť banálnosti netkvie iba v nedostatku originality a zakúšaní všednosti. Kľúčovým prvkom je kvantita v repetícii životného rytmu človeka. Opakované stimuly spôsobujú otupenosť nielen kognitívnych funkcií, ale aj fantazijných predstáv: v metaforickej formulácii možno povedať – „myšlienkovú anestézu“. Táto „vzdialenosť“ od skutočnosti“ zasahuje do etickej oblasti postupným strácaním zodpovednosti za svoje konanie. Banálne je teda

⁸ Román *Nevoľnosť* J.-P. Sartra vyšiel pôvodne v roku 1938.

⁹ Pôvodne uverejnené v roku 1963.

predovšetkým výsledkom situácie, kedy sa kolektív stáva personou, anonymnou silou všednosti, ktorá spôsobuje odosobnenie, odcudzenie samého seba, vlastnú dehumanizáciu.

Ak mali Sartre a Arendt obavu z negatívnych dôsledkov banálnosti existencie, v dobe technológií simulujúcich realitu sa problém posúva do „ne-existencie“. Proces miznutia subjektu a bazálnej reality sa deje postupným rozširovaním hegemonie simulakier. Ako ich opisujú Peter Michalovič a Vlastimil Zuska (2009, s. 285) – ide o súbor simulovaných obrazov, ktoré sa vymkli kontrole predobrazov a praobrazov. Pohybujú sa a pôsobia vo svete mimo kontrolu reality, ku ktorej pôvodne odkazovali. Simulakrum sa vyznačuje ambivalenciou: na jednej strane je „podobné“, teda potvrdzuje vzťah medzi označujúcim a označovaným; na strane druhej sa stáva absolútnym signifikantom, ktorý na nič neodkazuje.

Jean Baudrillard (1994, s. 12) ukazuje silu pôsobnosti simulakra na príklade zábavného parku Disneyland: toto uzatvorené miesto je ihriskom ilúzií a fantázií, je „zmrazeným“ detským svetom, je to miniaturizovaný model Ameriky – zobrazený ako sled komiksovo štylizovaných obrázkov. Arzenál jemnej mechaniky v parku je nastavený tak, aby viedol prúd návštevníkov želaným smerom a napokon ich doviedol až k východu. Návštevník napokon odchádza z mierneho a radostného davu k svojmu autu – ostáva sám. Autor uvádza psychologické a ideologické účinky Disneylandu ako akýsi výťah, zhustenie amerického spôsobu života a transpozíciu kontradiktorickej reality. Zdôrazňuje, že najpodstatnejším rysom zábavného parku je jeho charakter simulakra. Disneyland existuje za účelom skrytia, zamlčania reálnej krajiny – skrýva všadeprítomnú banálnosť, ktorá je väzniteľom ľudí. Už teda nejde o otázku falošnej reprezentácie reality, ale o maskovanie faktu, že reálne už nie je reálnym, a preto paradoxne zachraňuje princíp reality. Disneyland je mašinéria vyrobená pre infantilizáciu simulácie reality. Zaostalosť týchto obrazov vedie k infantilnej degenerácii. Tento svet chce byť detinský za účelom vyvolania predstavy, že dospelosť je „inde“, je v „reálnom svete“, zatiaľ čo pravá detskosť existuje všade. Dospelí tu teda prichádzajú za účelom predstierania ilúzie ich reálnej detinskosti (Baudrillard, 1994, s. 13). V tomto ohľade je banálnosť vnímaná prostredníctvom svojej základnej vlastnosti – „bezmyšlienkovosti“, postupného strácania rácia. Zároveň je to tá istá bezmyšlienkovosť, ktorá sa napokon zo zdanlivo neškodnej povrchnosti, či frázoovitosti môže stať súčasťou morálnej kategórie zla.

Súčasná koncepcia pojednávajúca o banálnom v oblasti estetiky a vizuálneho umenia operujú aj s otázkami digitálneho obrazu a virtuálnej projekcie. V štúdiu *Aesthetics of Banal - 'New Aesthetics' in an Era of Diverted Digital Revolutions*¹⁰ sa dánski autori venujú post-digitálnej estetike cez prizmu termínu *new aesthetics*, ktorý zaviedol umelec a publicista James Bridle. Ide o pomenovanie nových fenoménov vo vytváraní a vnímaní obrazu, ktoré vznikajú intervenciou vizuálneho jazyka digitálnych technológií do fyzického sveta. Štúdia preveruje povrchnosť a banálnosť ako kvality hlboko ukotvené v „digitálnej kultúre“. V nej sa vizuálne rozhranie v súčasnosti presunulo mimo obrazovku „počítača“ a výpočtové procesy sú videné ako „*krajiny, objekty a tričká*“ (Andersen a Pold 2015, s. 272). Takéto „služby“ poskytované digitálnymi zariadeniami podľa autorov produkujú nové, pozitívne vnímanie krásy, ktorá sa však ocitá na hranici s banalitou a gýčom.

Komplexný a výstižný pohľad na banálnosť ako prevládajúci charakter súčasnej fotografie podáva britská historička a teoretička umenia Eugénie Shinkle (2004). Fotografické videnie dneška je podľa nej fascinované každodennosťou, má prehnaný záujem o obyčajné, zatiaľ čo ignoruje výnimočné. Autorka chápe banálne ako estetickú kategóriu a zároveň ako motív a mód recepcie, ktorého jadro tvorí „stelesnenie obyčajného“. Polemizuje s tvrdením, že banalita je súčasťou moderných dejín vkusu a vyslovuje názor, že uvedená kategória náleží viac postmoderne a súčasnosti (a to najmä vo fotografickej praxi). Banalita je antitézou

¹⁰ Estetika banálneho – „Nová estetika“ v ére odsunutých digitálnych revolúcií (pozn. prekl. aut.)

originality, je predovšetkým výsledkom rozvinutého západného kapitalizmu a materiálnej kultúry. Autorka sa ponára do jadra problému, keď píše, že banálne je výrazom tých rutinných návykov a hodnotových systémov, ktoré sú ako nástroje zrelého kapitalizmu síce triviálne a „otravné“, no zároveň povinné. Výsledkom je zažívanie stavu, ktorý vystihuje francúzske slovo *ennui*, čo značí nepríjemnú ľahostajnosť, otrávenosť, či dokonca melanchóliu spôsobenú nudou (Shinkle 2004, s. 166-167). V kontexte s vysloveným sa vynára otázka: Stáva sa *ennui* existenciálom „západného“ človeka?

Banálne v umení

Charles Baudelaire reflektoval banálne v rámci výtvarného umenia po návšteve Salónu v roku 1846. Prirovnával ho k výrazu *la chic* (ľúbivé), o ktorom hovorí ako o odpornom, podivnom, novovzniknutom slove. Ľúbivé nerešpektuje model a prírodu. „*Ľúbivé je to, čo zneužíva pamäť, a to ešte jde u ľúbivosti spíš o paměť ruky, než o paměť rozumovou*“ (Baudelaire 1968, s. 143-144). Ľúbivosť ďalej vysvetľuje ako ekvivalent banálnosti. „*Všetchno, co je konvenční a tradiční, souvisí zároveň s ľúbivostí a banálností*“ (Baudelaire 1968, s. 144). K ľúbivosti patrí eklekticismus a skepticizmus: skepticizmus je podmienkou zrodu eklekticismu. „*Eklektik je loď, která by chtěla plout všemi směry. Byť by mělo sebevíc chyb, dílo vytvořené výlučným názorem má vždy velký půvab pro lidi s temperamentem příbuzným temperamentu autorovou*“ (Baudelaire 1968, s. 144). Naopak, bytosti a veci, ktoré sú banálne, sú zároveň vulgárnymi a všednými.¹¹ Kritik tu implicitne naznačuje súvislosť medzi banálnosťou, nízkosťou a gýčovosťou.

Pokiaľ je banalizácia určitého javu (diela) spôsobená jeho zmožením a repetíciou, oblasť umenia je vystavená „nebezpečenstvu banalizácie“ v dôsledku reprodukovania diel masovými médiami, ktoré umenie transformujú na ľahko dostupný, všadeprítomný „produkt“. Fenomén kultúrneho priemyslu bol odkrývaný a kritizovaný najmä neomarxistickými mysliteľmi v prostredí Frankfurtskej školy¹². Kritika kultúrneho priemyslu vychádzala z poznania, že médiá vytvárajú masové produkty nízkej hodnoty určené pre pohodlnú konzumáciu vo voľnom čase. Podieľajú sa na manipulácii publika v prospech finančného, či mocenského zisku. Technika kultúrneho priemyslu, štandardizácia, sériová výroba a reprodukovanie diela sú podľa Th. W. Adorna elementmi zla v oblasti umenia. Rozhlas je symbolom tohto procesu – reprodukuje publiku obsah, do ktorého poslucháč nemôže zasiahnuť.¹³ Ilúzia „umenia pre všetkých“ sa transformovala do neustále opakujúcich sa, prefabrikovaných klišé. Adorno už v štyridsiatych rokoch zaznamenal šablónovitosť populárneho umenia a všetkých jeho žánrov, v ktorom sa kalkuluje s výrazovými hodnotami tak, aby bol dosiahnutý požadovaný účinok na diváka.

„Celý svět prochází filtrem kulturního průmyslu. Vodítkem produkce sa stala stará zkušenost návštěvníka kin, který vnímá venkovní ulice jako pokračování právě skončeného filmu, protože sám tento film chce striktně reprodukovat každodenní svět vnímání. Čím těsněji a úplněji jeho techniky

¹¹ Ako príklad z oblasti výtvarného umenia vyberá maliara Alfreda Dedreuxa a označuje ho ako „výrobcu okrasných obrazov“.

¹² Potrebný výskum pre kritiku kultúrneho priemyslu bol realizovaný v Ústave pre sociálny výskum založenom v roku 1923 Maxom Horkheimerom. Aj keď Adorno nebol riadnym členom inštitútu, na jeho pôde predniesol inauguračnú prednášku a v časopise *Zeitschrift für Sozialforschung* publikoval svoje eseje. Ďalšími významnými členmi boli Leo Lowenthal, Erich Fromm a Herbert Marcuse.

¹³ Adornova kritika kultúrneho priemyslu súvisí predovšetkým s reprodukovaním hudby aj pre jeho hudobno-skladateľské ambície. Jeho esej *O fetišovom charaktere hudby a regresii sluchu* (1938) sa stala pre kritiku populárnej hudby a upadajúceho hudobného vkusu paradigmatickou. V tejto práci je mimoriadne výstižným, či dokonca „ostrým“ jazykom pomenovaná priepastná diskrepancia medzi umením pre masu a „vysokým“ umením moderny, teda téza, ktorú o rok neskôr rozpracoval Clement Greenberg vo svojej eseji *Avantgarda a gýč*.

zdvojujú empirické predmety, čím snadnejšie sa dnes prosazuje klam, že svet vonku je nepretržitým predĺžením sveta, ktorý vidíme vo filmoch (Adorno a Horkheimer 2009, s. 128).

Za tento stav prirodzene Adorno viní demokraciu, liberalizmus a tržný mechanizmus, ktorý je najtvrdším presadzovateľom konformity.

Adornov spolupracovník z Frankfurtskej školy – Walter Benjamin – sa v tridsiatych rokoch 20. storočia z obavy o jedinečnosť umeleckého diela vo veku fotografie podujal vytvoriť taký koncept autorstva, ktorý by umelecký artefakt ochránil od devalvácie produkcie masovou reprodukciou. Dielo je dielom vo svojom jedinečnom bytí na mieste, kde sa nachádza: Tu a Teraz. Táto aktualita bytia vytvára tzv. „historické svedectvo vecí“. *„Technika reprodukcie, dala by sa všeobecne formulovať, uvoľňuje reprodukovanie z oblasti tradície. Tým, že reprodukcii rozširuje, nabraďza jej jedinečný výskyt výskytom masovým. A tým, že dovoľuje reprodukcii vyjsť v ústrety vnímaťúcemu v jeho momentálnej situácii, aktualizuje to, čo sa reprodukuje“* (Benjamin 1999, s. 198). Benjamin pomenoval jedinečné pôsobenie diela v príslušnom historickom okamihu „aurou“. Práve technika reprodukcie viedla k otrasu tradície a k rozpadu „aury“. Spoločenská podmienenosť tohto stavu spočíva podľa Benjamina v možnosti približovať si veci a javy, ktoré sa majú javiť ako vzdialené. Súčasný človek je schopný „zmocniť sa predmetu“ z čo najmenšej vzdialenosti prostredníctvom kópie. Jedinečná hodnota diela je identická so svojím miestom vo svojej tradícii. Podľa Benjaminových slov sa dá eklektizmus (ktorý má svoje korene v romantizme) – najbližší priateľ masovej kultúry a gýča – definovať ako zbavovanie diela, či umeleckého štýlu svojej historickej legitimity (aury) a reprodukovanie diela, či štýlu za určitým účelom (ktorý je obvykle externý – nie umelecký). Fotografia je inštrumentom k tomu, aby dielo stratilo svoju kultovú hodnotu a nadobudlo inú – výstavnú hodnotu. (Podobný proces sa udial aj vo vzťahu filmu k divadlu.)

V problematike devalvácie diela Benjamin (1999, s. 210) upozorňuje na ďalší dôležitý faktor – veľkosť publika. Dav má sklon kritizovať to, čo je nové a nekriticky prijímať to, čo je konvenčné. Tento jav ilustruje na situácii maliarstva 19. storočia, kedy na veľkých prehliadkach boli diela vnímané simultánne veľkým publikom a túto masovosť recepcie považuje za symptóm ranej krízy maliarstva. Ako modernú analógiu uvádza skupinu divákov v kine. Realizácia recipovania v dave významne ovplyvňuje spôsob vnímania diela, dochádza totiž k „rozptýlenosti“ diváka, ktorý sa na rozdiel od sústredeného recipienta neponára do obrazu, ale si na obraz iba „zvyká“, banalizuje ho. Benjamin túto „rozptýlenosť“ dáva za vinu filmu a jeho šokovému účinku, no jej ťažiskovým dôvodom je podľa autora pravdepodobne fenomén každodennosti.

Každodennosť – ako ju charakterizuje Konrad P. Liessmann (2012, s. 20) – je priestor obvyklého, miesta opakovania, rutiny a rituálov, štandardného priebehu chovania, konania a mechanizovanej činnosti. Zároveň je každodennosť modalitou života, v ktorej dochádza k redukcii vnímania. Pojem každodenného vnímania označuje nevedomé vnemy, vnímanie selektívne, nesústredené. Nesústredenosť môže byť vysvetlená ako pozitívny fakt, vzhľadom na to, že umožňuje prehliadanie detailov v prospech vnímania celku, či celkovej atmosféry. Z difúznosti podnetov každodennosti vyplýva charakter estetiky každodennosti. *„Estetika každodennosti je vždy estetikou pomíjajúcich možností a nesplnených prání“* (Liesmann 2012, s. 24). Vyznačuje sa efemérnosťou, letnosťou, rýchlym zaníkaním vnemov. Tu Liesmann „dopovedal“, či reinterpretoval Benjaminov pojem „rozptýlenia“.

Estetika každodennosti je vo Welschovom koncepte „anestetiky“ popretím estetiky v pôvodnom zmysle slova. Anestetika je stav, v ktorom je zrušená elementárna podmienka estetického – schopnosť pociťovať. Anestetika tematizuje necitlivosť – v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility. *„Kým estetika vo svojej tradičnej podobe väčšinou neustále zdôrazňovala kognitívny pól, vzťahuje sa anestetika (v tom zmysle, v akom by som*

ju chcel uviesť do estetickéj diskusie) primárne na pocitovanie“ (Welsch 1993, s. 10). Estetizácia mestského prostredia roztáča konzum: desenzibilizácia prebieha podsúvaním detailu a faktúry produktu, v ktorom vyjadrovacie prvky strácajú svoj zmysel, slúžia funkcii stimulácie ku konzumu. Množstvo podnetov a nadmiera detailov v konzumnej spoločnosti neslúži ku kontemplácii, ale „[...] vytvárajú vyprázdňujúcu eufóriu a stav tranzovej nezúčastnenosti“ (Welsch 1993, s. 12). Welsch pripomína, že spomínaná anestezizácia presahuje estetickú oblasť a súvisí s anestezizáciou sociálnou. Welschovo vysvetlenie je zároveň iným pohľadom na koncept banality zla H. Arendt. Inak povedané, anestezizácia je dôsledkom banalizácie vnímania.

Koncom osemdesiatych rokov sa na stránkach Slovenských pohľadov venoval fenoménu každodennosti z pohľadu sociológie Miloslav Petrussek (1989, s. 68). Zamýšľal sa nad vývojom každodennosti ako sociologickej témy. Zvrat, ktorý v sociológii nastal, keď do nej „vtrhla“ každodennosť, nazýva prechodom od „perspektívy veľkého odstupu, k „perspektíve najbližšej možnej vzdialenosti“. Aj v sociológii sa stretli dva rozličné prístupy ku každodennosti – jeden, ktorý ju glorifikuje, a druhý, ktorý je odmietavý, alebo aspoň zdržanlivý. „Konflikt týchto dvoch pohľadov nie je náhodný, pretože odráža vnútornú ambiguitu, dvojznačnosť každodennosti“ (Petrussek 1989, s. 68). Domnievame sa, že táto dvojznačnosť sa projektuje aj v spektre výtvarných názorov druhej polovice dvadsiateho storočia. Petrussek poukazuje na každodennosť ako na rutinný, repetitívny, predvídateľný – normálny život, ktorý je v opozite k „veľkým ideológiám“. Každodennosť banalit má vlastnú „paratiku“, ktorá je nezriedka v rozpore s kategóriami veľkej morálky, alebo vedeckej etiky.

Zatiaľ čo Adorno a Benjamin sa snažia „ochrániť“ status vysokého umenia pred masovým vkusom, z pohľadu pragmatizmu je vysoké umenie inštitucionálnym konštruktom sociálne nespravodlivej spoločnosti. Richard Shusterman (2003, s. 225) „obviňuje“ vysoké umenie z toho, že konzervuje spoločenský útlak. Preto zavádza taký pojem umenia, ktorý zahŕňa aj populárnu tvorbu a slúži omnoho väčšiemu počtu ľudí, ako je sociokultúrna elita. Vysoké umenie v tradičnom slova zmysle potvrdzovalo samo seba neprístupnosťou širokým masám. Užitočným pokusom o zmenu predstavy umenia ako elitnej oblasti bolo podľa Shustermana umenie dadaizmu a psychický automatizmus surrealizmu.¹⁴ Shusterman navrhuje reintegrovať vysoké umenie do praxe každodenného života vytvorením alternatívnej kultúrnej bázy, ktorá by slúžila ako kritika vysokého umenia. Touto alternatívnou bázou má byť populárne umenie:

„Populárne umenie masmediálnej kultúry (kiná, televízne drámy a komédie, pop music, videá) sú v našej spoločnosti obľúbené všetkými vrstvami a uznanie ich statusu ako esteticky legitímnych produktov by nám pomohlo zredukovať spoločensky nespravodlivé stotožňovanie umenia a estetického vkusu so sociokultúrnou elitou vysokého umenia“ (Shusterman 2003, s. 232).

Snáď trochu zovšeobecnene predpokladáme, že odkedy sa umenie moderny snažilo „odstrihnúť“ od minulých tradícií a začalo reflektovať povahu ľudskej skúsenosti svojej doby, narástol počet banálnych tém, materiálov a banalizujúcich foriem – a takmer všetky prúdy povojnového umenia sa s banálnosťou existencie človeka snažia určitým spôsobom vyrovnat'.¹⁵

Na základe uvedeného predpokladáme, že banálnosť môže na umeleckom diele participovať dvoma spôsobmi: A) zovšednením, trivializáciou umenia (vzniká oblasť nízkeho, či gýčovitého umenia, ktorá

¹⁴ Na druhej strane bol dadaistický objekt radikálnou zmenou kanonizovaného vizuálneho kódu, a preto sa širokým masám ešte viac vzdialil.

¹⁵ O rehabilitáciu autenticity sa snažili po-surrealistické smery ako abstraktný expresionizmus, lyrická abstrakcia, expresívna abstraktná maľba skupiny Cobra, informel, tašizmus, formy štruktúrálnej maľby, art-brut, neo-expresionizmus, transavantgarda, ale aj nemaliarske stratégie ako akčné umenie, konceptuálne umenie, umenie objektu, inštalácie, land-artu, arte-povera. Výtvarné reprezentácie repetitívnosti boli vytvárané v rámci pop-artu ako multiplikované prvky a v rámci konceptuálneho umenia vo forme rôznych kumulácií. Repetícia ako tvorivý postup sa objavovala v maliarstve a sochárstve minimalizmu a op-artu.

presahuje predovšetkým do oblasti etiky a kulturológie); B) obsahmi a formami, ktorými dielo reflektuje banálnosť ako vlastnosť skutočnosti. Vrcholným produktom procesu banalizácie umenia je fenomén gýča, ktorý v uplynulých troch dekádach takmer vyčerpал možnosti odbornej pozornosti¹⁶. Tie diela, ktoré určitým – rozličným spôsobom reflektujú banálnosť, je možné rozčleniť na niekoľko tendencií.

Prvou skupinou sú avantgardné a post-avantgardné smery, ktoré nadväzujú na dadaizmus a operujú s nájdenými predmetmi, s náhodou a hrou ako princípmi tvorby. Banálna realita tu nie je zobrazená, ale použitá. Okrem dadaizmu tu patrí časť surrealizmu (najmä surrealistický objekt), konceptuálne a neo-konceptuálne umenie, umenie akcie, pop-art, minimalizmus, Nový realizmus. Spomedzi realizácií ovplyvnených poetikou pop-artu je vhodné zdôrazniť slávne dielo – inštaláciu Edwarda Kienholza *Beanery* (1965)¹⁷, ktoré ponúka recipientovi mimoriadne intenzívny zážitok banálnej existencie pretavenej v „inú tragiku“. Ocítá sa v prostredí figurín – ľudí „štangastov“, ktorí sú naveky spojení s barom, v ktorom „zastal čas“. Namiesto tváří majú hodinky – všetky ukazujú ten istý čas, 22:10 (Obrázok 1). Dielo je vizualizáciou až brutálnym stelesnením vyššie uvedeného slova *ennui* – ako zážitku nesmiernej nudy prerastajúcej v melanchóliu.

Druhú skupinu tvoria prístupy, ktoré vytvárajú zrkadlenia banálneho života a obvykle zobrazujú človeka, civilizačné motívy, vzťahy medzi ľuďmi, či medzi jedincom a urbánnym priestorom. Možno tu uvažovať o časti Novej vecnosti, o tendenciách Novej figurácie, hyperrealizmu, fotorealizmu – teda o tých zobrazivých stratégiách, ktoré sa zámerne „vzdávajú“ symbolu, mýtu, narácie a akejkoľvek idealizácie. Medzi vedome zvoleným výsekcom najvšednejšej skutočnosti ako motívu a vytvoreným obrazom nie je zásah štylizovanosti. Výnimku tvorí „refigurácia“ Francisa Bacona, ktorého figurálne deformácie odkazujú k hrozivým dôsledkom každodenného banálneho života a vyššie uvedené prepojenie banálnosti a škaredosti sčasti odhaľuje sémantiku Baconových foriem.

Dodávame, že minimalizmus neprispel iba „predstavením obyčajnej tehly“, či „dreveného hranolu“ v pravidelných rastroch, ako môžeme vidieť v dielach Carla Andrého. Lepším príkladom sa nám javí maliarsky proces Franka Stellu, ktorý v každom medzičase tvorby a aj v ciele ukazuje podstatnú zložku každodennosti: repetíciu jednoduchých udalostí, v ktorých sa nič vážne nedeje. Iným prípadom reflektovania banálneho sú Kabakovove inštalácie a maľby. Spolu s Josefom Kosuthom reinstalovali v Považskej galérii v Žiline (1996) výstavu *Koridor dvoch banalít*: na stôl symbolizujúci dialóg položili súbor sťažností nájomníkov moskovských obytných domov na svojich susedov, Kosuth oproti Kabakovovým sťažnostiam položil veľké heslá a výroky politikov (Obrázok 2). Banálnosť je súčasťou programu francúzskeho Nového realizmu (najmä Arman a David Spoerri) a na obrazoch a v drámach britskej skupiny Kitchen Sink Realism. Arman však nielen že využíva banálny predmet, ale komponuje ho spôsobom, ktorý je vizuálnym pretlmočením štýlu súčasného mestského života – množí, akumuluje do skrumáží pôsobiacich takmer barokovo.

¹⁶ Z pohľadu dnešnej diskusie o gýči už môžeme hovoriť o „tradičných“ koncepciách, ktoré uvedený fenomén zdefinovali cez prizmu moderny ako negatívny jav, či dokonca hrozbu pre umenie a vizuálnu kultúru 20. storočia. Sú paradigmatickými natoľko, že ovplyvnili aj každodenný diskurz a dnešné percipovanie a chápanie gýča a gýčovitosti. Prvé známe upozornenia na problém gýča publikovali Hermann Broch (1933), Clement Greenberg (1939), Karel Teige (1936). Vytvorili teoretický základ pre ďalšie štúdie Dwighta MacDonalda (1944), Walthera Killyho (1961), Gilla Dorflesa (1968), Ludwiga Giesza (1971), Abrahama Molesa (1971), Alekse Celebonovič (1976), Matei Calinescu (1977), Umberta Eca (1989), Tomáša Kulku (1996) atď. Analyticko-estetickú koncepciu Tomáša Kulku je možné zaradiť do medzinárodne platných textov o gýči. Do daného diskurzu prispel detailnou analýzou gýča a snahou o definičné ohraničenie pojmu.

¹⁷ Nachádza sa v stálej expozícii múzea moderného umenia Stedelijk v Amsterdame.

Na záver je potrebné nazrieť do domácich dejín umenia 20. storočia, keďže v podmienkach „neslobody“ nadobúda banálnosť v umení špecifický význam. Prvým príkladom systematického pracovania s nájdeným predmetom v duchu smeru Nového realizmu je žité umenie Otisa Lauberta (1946). Pre tohto jedinečného autora je objekt, či nájdená vec celoživotným umeleckým programom. Podľa Jany Geržovej (2001, s. 14) Laubert nielen že zvýznamňuje bezvýznamné, ale svojím systematickým triedením a kategorizovaním nájdených predmetov ich oslavuje a ctí. Autorka pripisuje Laubertovým prácam zvláštnu estetickú kvalitu vychádzajúcu z paradoxu a nonsensu. Táto vlastnosť ho zaraďuje do skupiny nasledovníkov dadaistickej absurdity a surrealistickej imaginatívnej radenia predmetov do nekonečných asociačných reťazcov. Prvé práce zo série *Zbierky* vznikli v druhej polovici šesťdesiatych rokov ako istý druh koláže a asambláže – jednoduchým radením predmetov na kartónový podklad. Neskôr pribudol moment triedenia a vznikali súbory predmetov usporiadaných podľa farby, tvaru a materiálu (*Uzby*, zo série *Tapisérie*, 1978, Obrázok 3). Viditeľné sú inšpirácie novými realistami, najmä Armanovými kumuláciami a Césarovými kompresiami. Dôležitý je sociálny determinant, ktorý si Geržová všimla:

„Na rozdiel od týchto polôh západného umenia, ktoré sa objavili ako istá reakcia na tovarovú nadprodukciiu akcelerujúcej konzumnej spoločnosti, Laubertov záujem o civilizáciu odpad vznikol paradoxne v spoločnosti, ktorá trpela permanentným nedostatkom. Toto špecifické spoločenské a sociálne zážemie vtlačilo Laubertovej umeleckej práci od začiatku osobitý črty“ (Geržová 2001, s. 18).

Laubert neironizuje konzum, ale archivuje a ukazuje artefakty – pripomienky všedného života. Banálnosť výrazu je tu – podobne ako u I. Kalného, M. Studeného, či V. Popoviča - podporená pravidelnosťou, repetíciou. Je dôležité, že nejde o náhodne či chaoticky nahromadené objekty – pravidelný rytmus opakujúcich sa prvkov – vecí – odlišuje tento prístup od dadaizmu a dáva dielu charakter súčasnosti.¹⁸

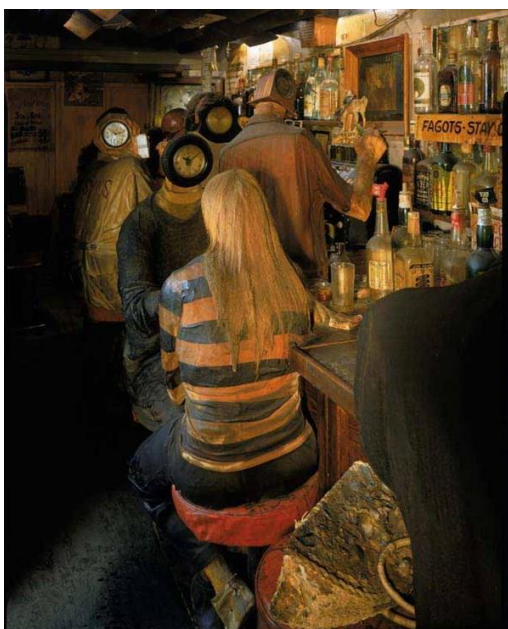
Druhým príkladom je zaujímavá spojnica umelcov, ktorí pracovali s nepotrebnou tlačovinou. Iniciačnou prácou tejto stratégie bol Rauschenbergov odvážny „oznam“ z roku 1961, ktorý je ukázkovým príkladom konceptualizmu: odtrhnutý kus papiera, na ktorom je strojom napísané *This is a portrait of Iris Clert if I say so*. Tvrdenie, ktoré je potvrdené v podobe písomnosti na hlavičkovom papieri nadobúda platnosť, legalitu a tým sa stáva reálnejším než pravda sama. Problém „úradnej pravdy“ a svojbytnosti byrokratického procesu u nás interpretovali Július Koller (1939-2007) a Juraj Bartusz (1933), ich českým pendantom boli práce Jiřího Balcara (1929-1968). Koller použil prázdne tlačivo telegramu, aby doň kancelárskymi pečiatkami adresátovi – „Československu“ – odoslal odkaz: „Ume NIE“ (1970). Oznam v takejto podobe nadobudol nie len poetiku byrokratickej listiny, ale zdanlivo aj nárok na platnosť. O rok neskôr vytvoril Juraj Bartusz svoje *Úradné potvrdenie*: najvšednejšie úkony dňa, ako umývanie zubov, jedenie raňajok, či kupovanie novín dal odfoťiť a neskôr za prítomnosti svedka dal fotografie týchto činností potvrdiť u košického notára (Obrázok 4). Štipľavá irónia je na mieste, Bartusz vystihol nezmyselnosť úradných požiadaviek a častokrát takmer tragickú, či tragikomickú zbytočnosť snahy občana, aby tieto podmienky splnil. Jiří Balcar komponuje nezmyselný zhluk nečitateľných písmen a čísel, dielo s informelovou poetikou nazýva *Dekret* (1960). Vychádza zo skúsenosti, kedy musel nezmyselne dlho čakať na dekrét, na základe ktorého mohol dostať byť. Tieto diela je možné interpretovať ako kritiky bezmyšlienkovosti ako aspektu banalizácie života.

¹⁸ Kumulácie grafického motívu (napr. štvorlístka, alebo pierka) vytváral aj Michal Studený (*Obraz*, 1969; *Poeta Eliášovi Havettovi*, 1968).

Záver

Uvedené umelecké stratégie a diela sú samozrejme mnohvrstvé a zaslúžia si hlbšie, samostatné interpretácie. Snahou práce bol však nárys ich príbuznosti odhaľovaním banálnosti ako aspektu moderného i súčasného života. Umeleckým spôsobom reflektujú podobné obsahy, ako tézy uvedené v úvodnej časti (Vaněk, Sošková, Arendt, Gasset, Sartre atď.). Frázovitosť, všednosť, vyprázdnenie, nezmyselnosť, škaredosť sú výrazmi takej každodennej existencie, ktorá sa formuje repetitívnosťou podporenou reprodukovateľnosťou na jednej strane a paralelne bezmyšlienkovosťou podporenou masovosťou na strane druhej. Arendt potvrdila, že uvedené aspekty života môžu v špecifických podmienkach prerásť do extrémneho zla – „banálneho zla“. Slovenské a české umelecké realizácie spomenuté v závere však dokazujú, že dielo je schopné špecifickým exponovaním aspektov morálne negatívneho javu vytvoriť dištanc a problém urobiť transparentným.

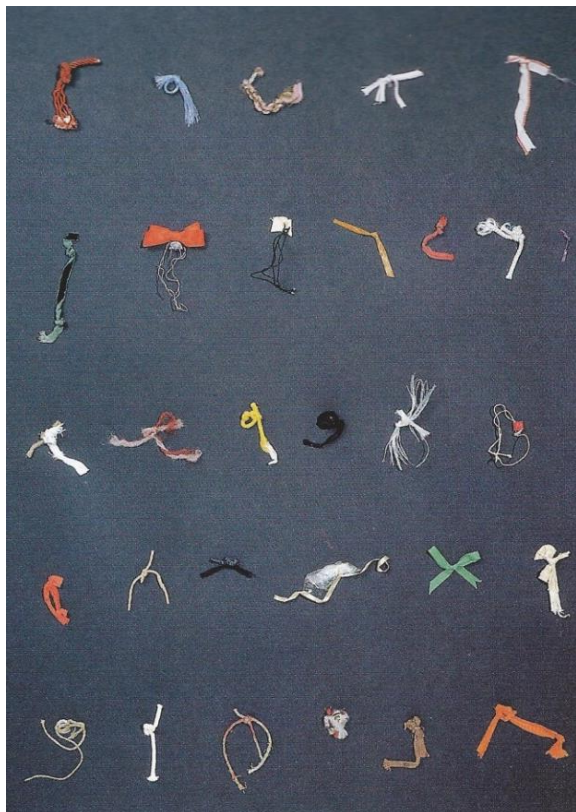
Obrazová príloha



Obr. 1: Edward Kienholz: *The Beanery*
(inštalácia, environment), 1965.
(Zdroj: Stedelijck [online])



Obr. 2: Ilja Kabakov – Joseph Kosuth: *Koridor dvoch banalít*
(inštalácia), 1994.
(Zdroj: Art Margines [online].)



Obr. 3: Otis Laubert: *Užhy*, zo série *Tapisérie* (*objet-trouvé*, kombinovaná technika), 1978. (Zdroj: Geržová 2001, s. 16)



Obr. 4: Juraj Bartusz: *Úradné potvrdenie* (fotografia performance), Košice 1971. (Zdroj: Euringer-Bátorová 2011, s. 286.)

Literatúra:

- [1] ADORNO, Th. W. a M. HORKHEIMER. 2009. Dialektika osvícenství: Filosofické fragmenty [1944]. Praha: Oikoymenth. ISBN 978-80-7298-267-7.
- [2] ADORNO, Th. W. 1964. O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu [1938]. In: *Divadlo*, roč. 15, č. 1, s. 16-22; č. 2, s. 12-18.
- [3] ANDERSEN, Ch. U. a POLD, S. B. Aesthetics of the Banal — ‘New Aesthetics’ in an Era of Diverted Digital Revolutions. In: BERRY, D. a M. DIETER. eds. *Postdigital Aesthetics: Art, Computation And Design*. London: Palgrave Macmillan UK, s. 271-288. ISBN 978-1-137-43719-8.
- [4] ARENDT, H. 1995. Eichmann v Jeruzalemě. Zpráva o banalitě zla. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0549-6.
- [5] BAUDELAIRE, Ch. 1968. Úvahy o některých současnících. Praha: Odeon.
- [6] BAUDRILLARD, J. 1994. *Simulacra and Simulation: The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism*. Michigan: University of Michigan Press. ISBN 0472065211.
- [7] BENJAMIN, W. 1999. Iluminácie. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-248-5.
- [8] BLOY, L. 1905. Exegese obecných rčení. Stará Říše na Moravě : J. Florian, 1905.
- [9] DERRIEUSSECQ, M. 1997. *Svinské pravdy*. Bratislava: Hajko & Hajková. ISBN 80-88700-38-8.

- [10] GASSET, Y O. 2004. Frazeologie a úprimnosť [1927] In: *Filosofický časopis*, roč. 52, č. 1, s. 93-101. ISSN 0015-1831.
- [11] GERŽOVÁ, J. 2001. *Otis Laubert*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil. ISBN 80-968283-1-2.
- [12] HUDSON DAVIES, A. 1926. The physical and mental effects of monotony in modern industry. In: *The British Medical Journal*, roč. 2, č. 3427, s. 472-479. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/25325686>
- [13] LIESSMANN, K. P. 2012. *Univerzum věcí: K estetice každodennosti*. Praha: Academia. ISBN 978-80-20020-60-4.
- [14] MICHALOVIČ, P. a V. ZUSKA. 2009. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jednej) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 285. ISBN 978-80-7331-129-2.
- [15] PETRUSEK, M. 1989. Lesk a bieda každodennosti : Zopár sociologických nápadov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 105, č. 5, s. 68. ISSN 1335-7786.
- [16] VANĚK, J. 2011. Frázovitost' výrazu. In: PLESNÍK, E. et al. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, s. 75-77. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [17] VANĚK, J. a ŠABÍK, V. 2011. Banálnost' výrazu. In: PLESNÍK, E., et al. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, s. 286-288. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [18] SARTRE, J.-P. 2001. *Zeď. Nevolnost*. Praha: Levné knihy KMa a první. ISBN 80-7309-021-X.
- [19] SHINKLE, E. 2004. Boredom, Repetition, Inertia: Contemporary Photography and the Aesthetics of the Banal. In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, roč. 37, č. 4, s. 165-183. ISSN 0027-1276.
- [20] SHUSTERMAN, R. 2003. *Estetika pragmatizmu (Krása a umenie života)*. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-528-X.
- [21] SOŠKOVÁ, J. 2010. Banálne pravdy. In: SOŠKOVÁ, J. ed. *Filozofia a umenie : Studia aesthetica XII*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, s. 66-83. ISBN 978-80-555-0088-1.
- [22] SOŠKOVÁ, J. Škaredost' výrazu. In: PLESNÍK, E. a kol. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, s. 356-360. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [23] WELSCH, W. 1993. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-063-0.

Mgr. Jana Migašová, PhD.
 Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
 FF PU v Prešove.
jana.migasova@gmail.com

www.casopisespes.sk
