

## Konotačné pole detského aspektu výrazu

Tatiana Pirníková

---

**Abstrakt:** Autorka sa v štúdiu zaoberá estetickou kvalitou „detský aspekt výrazu“. Sústreďuje sa na jej charakteristiku z pohľadu hudobného tvorcu. Menuje špecifiká hudby pre deti a zároveň naznačuje, čo obraz dieťaťa v umení prináša a predstavuje. Uvažuje o umeleckej hodnote detskej tvorby. Skúsenosti z reflexie hudobného diela konfrontuje s názormi vedcov, pedagógov, umelcov.

**Kľúčové slová:** detský aspekt výrazu, sociatívnosť výrazu, tvorba pre deti, hudobná reflexia.

**Abstract:** Authoress in the paper deals with aesthetic quality „children’s aspect of expression”. She focuses on its characteristic from the point of view of musical creator. She enumerates specification of music for children and at the same time she suggests, what picture of child in art brings and represents. She thinks about artistic value of children creation. She confronts experiences from reflection of musical work with ideas of scientists, pedagogues, and artists.

**Keywords:** Children’s aspect of expression, sociality of expression, production for children, musical reflection.

---

Priamou inšpiráciou k napísaniu tejto štúdie je heslo Detský aspekt výrazu, ktoré sa nachádza v odbornej publikácii Tezaurus estetických výrazových kvalít (Plesník 2011, s. 71-75). Jeho charakteristika je – v intenciách širokého kontextu ďalších hesiel – stručná, zároveň však ucelená a názorovo jednoznačná. Je sústredená predovšetkým na opis výrazových prostriedkov, ktoré sa najčastejšie objavujú v tvorbe pre deti (predovšetkým literárnej a v náznakoch aj hudobnej a filmovej). V charakteristike je však len veľmi marginálne naznačený obraz dieťaťa v umení, ktorý sa k heslu detského aspektu výrazu viaže - podľa môjho názoru - bezprostredne a prirodzene. Prejavuje sa, okrem špecifických črt a znakov, aj schopnosťou modelovať a kompletizovať univerzálny komunikatívny kód, ktorý umenie ako také má možnosť prinášať. Hudobný skladateľ Juraj Hatrík v tejto súvislosti poznamenáva: „*Najmä v hudbe máme skúsenosť, že detský výraz je prepojený so všetkým ostatným a nedá sa oddeliť. Duša dieťaťa sa síce len rodí, ale rodí sa ako komplexný celok, skôr sa vynára z nevedomia, aby sme ju mohli uvidieť a vnímať. To je tajomný a veľký proces [...]*“.<sup>1</sup> Skúmať ho bližšie znamená otvoriť priestor pre vplyvy, prieniky a presahy viacerých vedných a umeleckých odborov: psychológie, pedagogiky, pediatrie, neurológie, filozofie, estetiky, teórie umenia...

Problematikou hudby pre deti a mladých a zároveň obrazom detského sveta v umení sa zaoberám dlhodobo. Výsledkom mojich analytických skúmaní sú dve monografie, rad odborných štúdií ako aj realizácia mnohých hudobno-dramatických a scénických projektov a umeleckých prezentácií. Dovolím si preto myšlienky slovníkového hesla doplniť, rozšíriť, usmerniť a spresniť.

Model výrazovej sústavy vypracovaný Františkom Mikom (Plesník 2011) stanovuje za základ rozvrstvenia širokej palety výrazov vo vzťahu k umeniu dva princípy: operatívnosť a ikonickosť, pričom operatívnosť je následne rozvíjaná buď smerom k subjektívnosti alebo k sociatívnosti a ikonickosť smerom

---

<sup>1</sup> Citát pochádza z osobnej korešpondencie Hatríka s autorkou štúdie dňa 17.12.2012

k zážitkovosti a pojmovosti. Detský aspekt výrazu je v tejto štruktúre zaradený medzi kategórie operatívne, rozvíjajúce sociatívnosť:

- ako motiváciu, v ktorej prevláda ohľad na adresáta - ako je vnímaný, teda aký postoj k nemu zaujíma autor (Plesník 2011, s. 26),
- ako výpoveď, v ktorej sa rešpektuje miesto jednotlivca v spoločenskom prostredí (Plesník 2011, s. 61).

Vzhľadom k viacznačnosti, mnohodimenzionálnosti a zároveň komplexnosti sledovaného výrazu, ktorých podstatu sa budem usilovať v texte dostatočne argumentovať, nepovažujem za vhodné ponechať charakteristiku hesla iba v tejto polohe. Ide o jednu možnú rovinu. Sám Miko navrhuje výrazovú sústavu chápať ako „*pokusnú, a teda otvorenú, nie dogmaticky nemennú*“ (Plesník 2011, s. 28).

Rešpektovanie sociatívnosti, ako „*zohľadňovania chápanosti, názorov, veku, záujmov príjemcu*“ ((Plesník 2011, s. 62) predstavuje jednu z možných motivácií smerom k sledovaniu detského aspektu výrazu. Nachádzame ju v značnej časti umeleckej tvorby, nesúcej v sebe znaky tejto inštruktívnosti. Rovnako dôležitým adresátom a príjemcom detského výrazu býva však aj dospelý a to predovšetkým v situácii, keď umelecké dielo prináša svedectvo o detstve ako takom a jeho obraz ako symbol návratu k základnej ľudskej podstate a k celostnosti. Zároveň je z hľadiska umeleckej hodnoty rešpektovateľná aj samotná detská tvorba, ktorej adresátom môže byť rovnako dieťa ako dospelý. Pedagogická prax ukazuje, že roviny korešpondujúce s detstvom, oslovujúce deti, a teda prinášajúce detský aspekt výrazu sú prítomné aj v dielach, ktoré apriori deťom ani detskému svetu určené neboli. Existujú aj v takto otvorenom priestore pre detský aspekt výrazu spoločné menovateľa? Domnievam sa, že áno. Vyrastajú z dichotomického chápania detského stavu - ako ranného štádia veku človeka (ontogenetický rozmer), ktorého tendenciou je ďalej sa vyvíjať a ako významnej zložke psychickej štruktúry človeka (archeopsychický rozmer), ktorej vlastnosťou je obnovovať sa a zotrvať. Psychológ Carl Gustav Jung hovorí v tejto súvislosti o „večnom dieťati“ v človeku, ktoré je „*neopísateľnou skúsenosťou, niečím neprispôsobeným, je nevyhľadnou i božskou výsadou*“ (Jung 1992, s. 186). Detailne pozoruje archetypálny základ fenoménu „dieťa“, ktorý opisuje ako významové jadro prítomné v „*predvedomých štruktúrach psyché, ktorá existovala, keď ešte neexistovala jednota osoby*“ (Jung 1992, s. 165) a konštatuje, že tento predvedomý stav môžeme pozorovať aj v rannom detstve. Zároveň opisuje, že „*zmysel tohto jadra nebol nikdy vedomý a nikdy vedomý ani nebude. Vždy sa iba vykladal [...] pričom každý výklad sa odjakživa dožadoval nielen absolútnej pravdivosti a platnosti, ale zároveň aj úcty a náboženskej pokory*“ (Jung 1992, s. 165). Psychológ Eric Berne, autor transakčnej analýzy v psychoterapii, stanovuje „dieťa“ za časť archeopsychickej štruktúry, zložku ega, v psychike človeka trvale prítomnú. Práve dieťa považuje Berne za najcennejšiu súčasť ľudskej osobnosti. Hovorí, že jej dodáva „radosť, pôvab, tvorivosť, iniciatívu (Berne 2011, s. 41). Jung v tejto súvislosti zdôrazňuje očistný charakter motívu dieťaťa v psychike človeka, nie ako niečoho, čo pominulo, ale niečoho, čo je prítomné ako „*systém určený na to, aby zmysluplne korigoval neodvratné jednostrannosti a výstrednosti vedomia*“ (Jung 1992, s. 170).

Živú podstatu detského správania približuje lekár a vychovávateľ Janusz Korczak: „*Dieťaťu je blízky pes a vták, rovnako motýľ a kvet, brata nachádza v kamienku a mušličke [...] dieťa behá a skáče, zbytočne pozoruje, diví sa a rozptyľuje, ľahkomyselne roní slzy a štedro sa raduje*“ (Korczak 1986, s. 171). V prirodzenosti detského prejavu stoja mnohé protiklady: bezprostrednosť, zvedavosť, odhodlanie, oddanosť a zároveň nestálosť, premenlivosť, nespútanosť, egoizmus; na jednej strane nutnosť napredovania, rešpektu a rastu a zároveň neukáznosť a tvrdohlavosť. Poslušnosť a oddanosť a zároveň neprispôobilosť a nevypočítateľnosť. Fenomén „dieťa“ znamená, ako výstižne popisuje C. G. Jung „*niečo, čo vyrastá do samostatnosti*“ (Jung 1992, s. 170). Z charakteristiky výrazu, ktorá vyrastá z bezprostredných spôsobov prejavu, vyplýva aj v oblasti

hudobnej kompozície pre deti podstatne väčšia plnosť a rôznorodosť v hudobnej štruktúre, ako len „*typicky stála sila zvuku [...] výrazná symetria skladby a opakovanie s veľmi malými obmenami (symetrickosť výrazu) [...] opakovanie menších rytmických vzorcov*“ – ako uvádza slovníkové heslo (Plesník 2011, s. 74).

Situácia v rámci operatívnosti, kedy dospelý tvorca uvažuje nad detským aspektom výrazu, pretože ho chce usmerniť, poučiť, zabaviť či vychovať, sa ako motivácia tvorca objavuje v hudobnej literatúre skôr príležitostne ako často. Autor je vtedy nútený rešpektovať optiku detského prijímateľa, sféru jeho záujmov, dispozícií, zručností a vedomostí. Juraj Hatrík v tejto súvislosti spresňuje, že tvorba pre deti je „*tréningom ducha v situácii, ktorá kladie odpor a nie je jednoznačne prístupná a jasná*“ (Hatrík, Čunderlíková 2003, s. 50). Od tvorca si vyžaduje znalosť alebo aspoň intuitívne tušenie zákonitostí vývojovej psychológie, zároveň i schopnosť doceniť váhu partnerstva s dieťaťom. „*Dítě chce víc, než to, co lze dosáhnout [...] A tak nutno s ním i mluvit, slovy, která se vzpínají a nedosahují*“ hovorí učiteľka v poviedke Fráňu Šrámka Strhali jí květy a ulámali halůzky (Šrámek 1960, s. 92). Sú to dôvody, ktoré vysvetľujú váhu zmysluplnej komunikácie s dieťaťom cez umelecké dielo, poetický výraz.

J. Hatrík v tejto súvislosti konštatuje, že konkrétne hudba určená deťom má hľadať východisko viac v „*senzibilite, celostnom pociťe, silnom jednoznačnom geste a obraze*“, pričom tlak na inteligibilitu má byť viac v pozadí. Úskalím tejto oblasti býva prílišná snaha dospelého vychovávať a poučať. Pramení z nej strnulosť a nadradenosť, neschopnosť vidieť svet skutočných detských záujmov, dokonca dešpekt voči nemu. Podrobnú analýzu zneužívania tohto autoritatívneho prístupu podáva Janusz Korczak, keď vysvetľuje, že dospelý, ktorý musí dieťa „*poučovať, usmerňovať, viesť, tmiť, brzdiť, urovnávať, varovať, predchádzať, nariadovať, prekonávať*“ (Korczak 1986, s. 173), často ho preto - sústredený na vlastný dospelý svet záujmov, povinností a výkonov - podceňuje, neustále zahŕňa pocitom, že väčšie je dôležitejšie než malé: „*Tržná hodnota všetkého mladého je malá [...]*“ (Korczak 1986, s. 171). Poukazujem na túto črtu prístupu dospelého zámerne, lebo sa objavuje aj v sledovanom hesle „*detský aspekt výrazu*“ ako bezprostredne motivačná k pochopeniu podstaty aspektu: „*V porovnaní s dospelými a z ich uhla pohľadu dieťa nemá dostatočne rozvinuté duševné a spoločenské spôsobilosti, poznatky, záujmy, chýbajú mu zručnosti a skúsenosti zo sveta dospelých, bojí jeho „obmedzený“ svet sa tomu dospelému postupne približuje*“ (Plesník 2011, s. 71). Korczak túto nadradenosť dospelého odsudzuje a kritizuje: „*Hráme s deťmi falošnými kartami – slabosťky detského veku prebijame 'tromfami' prednosť dospelých [...] dieťa je bytosť rozumná, pozná dobre svoje potreby, ťažkosti a prekážky vo svojom živote. Nie despotickej príkazy, nariadené pravidlá a nedôverčivá kontrola, ale taktné porozumenie, viera v skúsenosť, spolupráca, súžitie*“ (Korczak 1986, s. 179). Aj svet hudobnej kompozície bol dlhý čas ovládaný touto predstavou nadradenosti a nezájmu o detský svet. Detskej interpretácii boli určené skladby len ako zjednodušené modely dobovej kompozície, odľahčené verzie druhov a foriem, prihliadajúce zníženú schopnosť technickej disponovanosti a interpretačného výrazu malého interpreta. Zobrazenie sveta dieťaťa v zmysle rešpektovania jeho záujmov, záľub a túžob a zároveň pripomenutie jeho obrazu ako návratu k prvotnej celostnosti prináša do hudby až 19. storočie a to akcentovaním individuality, zážitku, fantázie, snovosti, archetypálnej naratívnej hudobného výrazu. Modelovými pre ďalší hudobný vývoj sa stávajú klavírne cykly Roberta Schumanna Detské scény a Petra Iljiča Čajkovského Album pre mládež, ktoré stanovujú dva základné modusy nazerania skladateľa na fenomén detstva. Kým u Schumanna prevláda v zmysle hudobnej semiózy modus vciťovací, sústredený na vyjadrenie podstaty detských stavov a emócií, korešpondujúcich s podstatou ľudskosti ako takej a súznenie s nimi (dieťa túži, plače, bojí sa, sníva...), Čajkovskij modeluje modus pozorovací, ktorý znaky a symboly detského sveta opisuje z odstupu. Je výrobcom hudobnej hračky pre deti, strojcom situácie, v ktorej je oslovený ich prirodzený zmysel pre hru a predstavivosť (s vojakmi, bábikami, klaunami, ktoré pochodujú, tancujú, skáču, plačú, krívdajú...). V oboch prístupoch sú v rôznej miere rešpektované základné znaky detskej psychiky: synkretizmus,

konkretizmus, prezentizmus, topizmus aj egocentrizmus. Prístup Schumanna a Čajkovského sa stal vzorom a východiskom pre rad ďalších tvorcov, ktorých skladby a cykly dnes patria k „zlatému fondu“ hudobnej literatúry hovoriacej o deťoch a o podstate detstva. V Detskom kútiku Claudea Debussyho prevláda vciťovací modus nad pozorovacím, sofistikovanosť výrazu Schumanna tu skladateľ prehľbuje uvoľnenejšou fantazijnosťou a snovosťou a nadľahčuje hravosťou. V cykle Bohuslava Martinů Loutky sú evidentné korešpondencie s prístupom Čajkovského, ktorého úsilie o transparentnosť výrazu určenú menšiemu dieťaťu (veselosť, plačlivosť, tanečnosť, pochodovosť) Martinů zamieňa za vyspelejšiu a rafinovanejšiu citovú disponovanosť (ostýchavosť, sentimentálnosť), podanú cez štylizované hudobné stvárnenia postáv commedie dell'arte. „*Loutky sú veľkou školou dialektiky prežívania a disciplíny, vciťovania i pozorovania – je to skutočne jedna neobyčajná 'škatuľa s bábkami', 'divadielko', na ktorom a s ktorým dieťa môže modelovať živé javy, živú hudbu*“ (Pirníková 2004, s. 89). Cyklus Detská hudba Sergeja Prokofieva akoby priamo nadväzuje na impulzy Čajkovského: koncepciou, spôsobom hudobného myslenia, ale aj postojom rusky, teda národne cítiaceho autora, ktorý vedome využíva nahromadený arzenál európskej tradície a jej stabilizovaných znakov a symbolov (Pirníková 2004, s. 88-91). Z prostredia slovenských autorov patrí k najvzácnejším v tomto kontexte klavírny cyklus Jána Cikkeru Čo mi deti rozprávali, svojský a originálny, živý vďaka šťavnatosti výrazu, technickou náročnosťou však detskej interpretácii takmer neprístupný. Zaujímavo selektívne - na vek chlapčerstva plného zvedavosti, dobrodružstva i príznačnej hlbavosti - je sústredený cyklus klavírnych miniatúr Juraja Hatríka Sedem brán k tajomstvu. Unikátnou živosťou a vernosťou obrazu líčenia typicky detskej situácie a reakcie sa vyznačujú piesne cyklu Modesta Petroviča Musorgského V detskej izbičke. Hodnota jeho vízie neleží primárne v detailoch „detskej fyziognómie“, ale vo výraze veľkých obrazov, v štrukturálnej ikonickosti celku, jeho architektonickej stavby. Spočíva v pravdivosti umeleckej výpovede (Pirníková 2004, s. 75-89). Podobnou dávkou verného stvárnenia typicky detského správania, situácie, v ktorej sa dieťa bezprostredne ocitá, sa vyznačujú aj scény z opery Mauricea Ravela Dieťa a čary, ktoré sú, navyše, prepojené s voľnou fabuláciou príbehu do fiktívneho sveta fantázie, plného antropomorfných a synkretických javov.

Vo všetkých spomenutých hudobných dielach je výraz orientovaný na „*zámerné vyjadrenie jednoduchosti, prostoty, pokory bez nánosov a vrstiev komplikujúcich stváňovaných situácií*“ ako uvádza slovníkové heslo (Plesník 2011, s. 72). Napriek tomu sa však ani v jednom prípade nejedná o „insitnosť výrazu“ – v zmysle naivity, neodbornosti, neškolenosti - ktorou autori hesla spomínanú jednoduchosť a prostotu odôvodňujú. Práve naopak, detský aspekt výrazu tu plynie z vedomej prepracovanosti a rafinovanosti hudobnej štruktúry, ktorej elementárnosť je dosahovaná - rešpektujúc pravidlá detského sveta a zároveň zachovávajúc osobitosť vlastného jazyka. V rámci záujmu o dieťa stojí v týchto cykloch umelecký a ľudský rozmer v popredí pred pedagogickým zámerom. Väčšina zo spomenutých hudobných obrazov je vďaka svojej podstate, orientovanej na ľudskosť ako takú, určená deťom v rovnakej miere ako dospelým. Je v intenciách zásady vyslovenej Korczakom: „*Ak sa brám alebo hovorím s dieťaťom, preplietli sa dva rovnako dospelé okamžiky môjho a jeho života*“ (Korczak 1986, s. 174). Navyše, „kontakt s detskou psychikou cez kompozičné gesto a štruktúru“, ako uvažuje J. Hatrík z pohľadu tvorcu hudby pre deti, „*je možné pestovať ako záchranu, ako liečebnú kúru, aby skladateľa nepostihli fantomatické predstavy o skladateľskej roľ*“ (Hatrík, Čunderlíková 2003, s. 50).

Hudobná literatúra disponuje zároveň dielami, v ktorých je nasmerovanosť detskému adresátovi, teda spomínaná sociatívnaosť výrazu, apriori prítomná. Takými je množstvo zošitov a autorských škôl, rešpektujúcich fázy hudobného vývoja a postupnosť emočného a racionálneho dozrievania dieťaťa. V slovenskom prostredí predstavuje v tomto smere umelecky aj pedagogiky vzácny počín cyklus cyklov Eugena Suchoňa Obrázky zo Slovenska, ktorý, sledujúc vývoj motíviky slovenskej ľudovej piesne a tanca,

vedie mladého klaviristu, ako sám autor v podtitule uvádza „od nižšieho po najvyšší stupeň technickej a výrazovej vyspelosti“. A dovádza ho až na prah syntetického hudobného žánru, Suchoňovej opery Krútnava (Pirníková 2004, s. 115). Unikátnym v tomto smere je Mikrokozmos Bélu Bartóka – klavírny cyklus pozostávajúci zo 152 skladieb v šiestich zošitoch, ktorého usporiadanie – od najjednoduchších cvičných skladbičiek až k zložitým prednesovým kusom – je záslužným pedagogickým počinom. Uplatňujúc skúsenosti z pozorovania vývoja hudobných tvarov v ľudovom prostredí, usporadúva Bartók jednotlivé skladbičky v postupnosti, sledujúc zákonitosti klaviristických princípov. Zároveň metodicky veľmi dôsledne rozpracúva postupnosť získavania technických zručností. Napriek tomu zostáva dodnes cyklus pedagogickou praxou málo využitý. Sila bezprostredného gesta a obraznosti je predovšetkým v prvých zošitoch potlačená v prospech dôslednej štruktúrovanosti hudobného materiálu. Pre dieťa je táto racionálna rovina formujúca zákonitosti hudobného vývoja ešte nedostupná. Bartók sa tu akoby vracia k „stavu hudobného systému pred jeho klasickou štruktúrovanosťou, nezaťažujú tradíciou ho nanovo konštruuje, organizuje a objavuje princípy, zákonitosti, vzťahy v ňom pôsobiace“ (Pirníková 2004, s. 95). Záverečné skladby cyklu už bohatosťou a „šťavnatosťou“ výrazu naplno ožívajú, zároveň sú však priamej detskej interpretácii nedostupné, vyžadujú vysokú technickú disponovanosť. V podobnom duchu hravého narábania s elementárnymi prvkami hudobnej kompozície sa nesú aj Detské piesne jazzového klaviristu a skladateľa Chicka Coreu. Sú dôsledne žánrovo čisté, jazzový feeling je v nich prvoradý a evidentný, čo posúva úroveň „detského štádia“ do vyššej vekovej skupiny: interpretačne aj pocitovo. Náladou hravé, prekvapivé, svieže, pulzujúce a zároveň chvíľami hlbavé až nostalgické, približujú sa už stavu mládežníckeho nepokoja.

Autori hesla „detský aspekt výrazu“ uvádzajú aj polohu, kedy je detský aspekt „ironizáciou a parodizáciou sveta dospelých“ (Plesník 2011, s. 72). Uvažujem, či v hudbe takáto plocha vôbec existuje. Možno v rovine pripomínania základných etických hodnôt, na ktoré dospelí často zabúdajú (napríklad Hatríkova pieseň „Stonožka“ - o deťoch, ktoré držia spolu a majú dobrú vôľu alebo pieseň „Málo máš chvíľ...“ o priateľstve a odpustení). Ide však o kritiku zlých vlastností a činov ľudí ako takých, nezávisle na tom, či sa jedná výlučne o svet dospelých. Pre deti poučné rozprávania o neduhoch, ktorých sa ľudia dopúšťajú, prinášajú predovšetkým rozprávky a fantazijné príbehy. Vo svete detí sú veľmi obľúbené, vyhľadávané a zároveň užitočné. Básnik Milan Rúfus povyšuje v tvorbe pre deti rozprávku, spolu s ľudovou piesňou a modlitbičkou na „chlebič každodenný“ (Rúfus 2008, s. 39). Rozprávka je médium, prostredníctvom ktorého môže aj hudobný tvorca dieťa bezprostredne osloviť. Poznanie o víťazstve dobrých síl a úmyslov nesie v sebe hlboký etický rozmer. V hudobnom prostredí nachádzame množstvo kvalitných diel, ktoré prehovárajú cez médium rozprávkového príbehu. Sú to napríklad obľúbené balety Čajkovského – Luskáčik, Spiaca krásavica, operné diela - Mozartova Čarovná flauta, Dvořáková Rusalka, Korsakovov Sadko, Janáčkova Liška Bystrouška... Väčšina z nich však iba čiastočne rešpektuje dieťa ako hlavného adresáta, ktorému je dielo určené. Vyspelosťou hudobného jazyka sa obracajú zároveň k dospelému prijímateľovi. Originálny postup v tomto smere volí Maurice Ravel. V cykle Moja matka hus stavia celok princípom, v ktorom vyberá pre každú časť príznačnú alebo zlomovú situáciu vždy iného rozprávkového príbehu. Esenciálnu podstatu základných výrazových rovín, ktoré rozprávkový príbeh v sebe nesie, vytvárajú „Rozprávky o hudbe“ skladateľa Ilju Zeljenku.

Špecifický prístup k využitiu rozprávky v procese hudobného vzdelávania predstavuje koncepcia Juraja Hatríka, ktorá - vychádzajúc z modelu integratívnej a polyestetickéj umeleckej výchovy - prináša prostredníctvom hudobno-dramatických projektov, výchovných koncertov, spevohier otvorený model komunikácie s deťmi. Je založený na hľadaní rovín a tém, detskému svetu prirodzených a bezprostredných. Základom tejto komunikácie je princíp participácie: deti vstupujú do deja rozprávkových

príbehov vlastnými umeleckými aktivitami, hodnotia správanie postáv príbehu, pozorujú a vyhodnocujú hudobnú štruktúru... (bližšie: Pirníková 2005).

K princípu detskej čistoty, dobroty a nevinnosti sa bezprostredne viaže aj druhá stránka javu, ktorá prináša svedectvo, že povaha dieťaťa je rovnako bezprostredne daná fascinácia zlom, ktoré vábi a priťahuje: „*je mu príjemný svojvoľný hazard, s podivom tiabne práve k zlu. Ohotne načúva jeho našepkávaniu a napodobňuje najhoršie vzory*“ (Korczak 1986, s. 174). Deti priťahuje vidina tajomných síl a bytostí a pozorovanie ich správania, plného energie, sily, napätia. V hudobnej literatúre je táto poloha zastúpená predovšetkým počnúc hudbou 19. storočia, ktorá s fenoménom dieťaťa oživuje súčasne aj svet fantazijných predstáv, individuálnych nálad a tajuplných obrazov. Mnohé z nich detskému poslucháčovi nasmerované nie sú, napriek tomu sa stali v prostredí detskej percepcie aj interpretácie obľúbené a vítané. Venovala som sa podrobnejšie vo viacerých štúdiách odrazu tejto formy v umení, ktorá s prirodzenosťou detského prejavu bezprostredne korešponduje (pozri: Pirníková 2007, 2008a, 2008b, 2009, 2010). Analyzujúc archetypálnu postavu triksteru (Jung 1992, s. 275-279) – ako škriatka, šaša, kuba - prítomnú v mnohých kultúrnych prejavoch - vysvetľujem, že deťom treba predkladať i také hudobné vzory, ktoré prinášajú vo svojom zárodku nepokoj, silu, agresiu. Jung v nich vidí prirodzenú cestu dozrievania: hovorí, že, trikster namiesto toho, aby konal brutálne, kruto, hlúpo, nezmyselne, dokáže byť postupne užitočný a zmysluplný. Dôležité je preto rešpektovať protiklad obidvoch polôh vedomia, ktoré sú „*výrazom protikladnej štruktúry psyché, ktorá ako energetický systém je odkázaná na protikladné napätie*“ (Pirníková 2008a, s. 95).

Hlbšie zamyslenie vyžaduje aj ďalšia časť charakteristiky v rámci hesla „detský aspekt výrazu“, ktorá ho nachádza „*v akejkoľvek hudobnej skladbe alebo hudobnom prejave v podaní dieťaťa, resp. nezrelého hudobníka, ktorý cez svoju začiatočnícku interpretáciu (nielen s technickými chybami, ale aj tzv. výrazovou nedostatočnosťou, pramienicou z nedostatku životných skúseností alebo z nezvládania technických nárokov na interpretáciu) vyvoláva u poslucháča pocit detskosti*“ (Plesník 2011, s. 73). V tejto súvislosti je potrebné podotknúť, že v rovine detského prejavu sú rovnako prítomné aj stavy vrcholnej sústredenosti, špičkového a presvedčivého výkonu (často evidentné práve v umeleckej oblasti), v ktorom hĺbka porozumenia a stotožnenia prekračuje zaužívanú predstavu o danom veku. Obidve polohy sú detskému prejavu vlastné, dospelý však musí strážiť hranicu, ktorej prekročením dochádza v prvom prípade k infantilizácii a zosmiešneniu detského prejavu a v druhom prípade k predčasnemu prieniku dospelého princípu. Detskej prirodzenosti nie je vlastná činnosť zameraná na výkon, ctižiadosť v dosahovaní cieľa, racionálne sústredenie sa na jeden objekt alebo zámer. Dieťa uprednostňuje činnosť motivovanú cez hru, fantazijné predstavy, dôveruje dialógu, kolektívnej činnosti, vlastný mu je komplexný múzický prejav, víta vzor, ktorý môže voľne opakovať a obmieňať, vyhľadáva premenlivosť i prirodzenosť. Snaha ukázať sa, predviesť a prejavíť je preňho rovnako dôležitá ako proces, cesta na ktorej sa poznanie rodí. Juraj Hatrík v tejto súvislosti uvádza, že „hudba detí“ často pripomína najmä hudbu 20. storočia, používajúcu tzv. malú aleatoriku, sonoristiku a zároveň ona sama môže byť zdrojom skladateľských nápadov (Hatrík, Čunderlíková 2003, s. 51). Umelec, ktorý citlivo a invenčne vedie dialóg s autentickou tvorbou detí musí rešpektovať fluenciu a flexibilitu, ako bezprostredné prejavy detskej vynaliezavosti. Ambíciu partnersky komunikovať v sebe nesú napríklad zhudobnenia detských spontánnych výrokov z knihy „Deti píšu Bohu“ autora Erica Marshalla (Marshall 2007) Jurajom Hatríkom. Spôsob, akým ich hudobne oživuje, prináša využívanie elementárnych schém hudobnej štruktúry, v ktorých sa obligátnosť strieda s neočakávanosťou a originalitou.

„*Dieťa má právo byť tým, čím je*“, hovorí J. Korczak, pričom dodáva: „*zachovalo si jedinu, snád poslednú svätosť – odpor k pretváraniu*“ (Korczak 1986, s. 189). Je preto veľmi diskutabilné, či je vhodné hovoriť o detskom aspekte aj v takej estetickej výpovedi, ktorá „*zámerné či nezámerné podceňuje myšlienkovú, vzdelanostnú, citovú, estetickú úroveň príjemcu, a to nielen detského. V takomto prípade možno hovoriť až o infantilnosti výrazu. Prejavuje sa vždy snahou*

*natolko zjednodušiť vyjadrovanie, že príjemcu zjednodušuje na nerozumného, nepremýšľajúceho a obmedzeného“* (Plesník 2011, s. 73). Domnievam sa, že presnejšie je v tomto prípade hovoriť o „detinskosti“ – ako prejave nezrelého, prízemného, neadekvátneho správania, ktoré však s detským aspektom nemá nič spoločné! V prípade tvorby pre deti je zjednodušenie nevyhnutné. Ilja Hurník, český skladateľ a spisovateľ uvádza, že *„detská skladba musí byť jediný nápad, ktorý spadne na papier ako kvapka rosy, nie potu [...] toto komponovanie je skúšobným kameňom invencie, toho najpodstatnejšieho, čím je skladateľ obdarený a potom ešte niečoho: koľko si skladateľ zachoval z detskej nevinnosti“* (Pirníková 2004, s. 138). Je však potrebné dôsledne odlišovať snahu tvorcu elementarizovať – teda vedome sa vracať k začiatkom tvarovania materiálu, k zrodu myšlienky, pátrať po tom, čo stálo v ohnisku problému, čo bolo v úvode jeho podstatou, čím bol začiatočný proces motivovaný - od zámernej ambície zjednodušovať v zmysle problematiku zľahčovať, obmedzovať, zamlčovať, banalizovať. Toto sú, najmä v poslednej dobe, praktiky umeleckej tvorby vo sfére šoubiznisu, kde je detský poslucháč – ľahko ovplyvniteľný a ovládateľný – vďačným odberateľom. Hudba určená deťom má v sebe niest' známky zjednodušenia a *„siabať po najzúkladnejších vyjadrovacích prostriedkoch“*, podstatu jej výrazu však nie je potrebné „zjednodušovať“ – ako to autori hesla opisujú (Plesník 2011, s. 73). Práve naopak, schopnosť elementarizovať patrí k výsade vyspelých a zrelých tvorcov – ako v radoch profesionálov tak i ľudových umelcov. Napájaním sa na základné vzorce ľudského správania, konania a pociťovania prinášajú svojou umeleckou tvorbou stále nové dôkazy o dotyku s pravou podstatou bytia človeka, s ľudskosťou, ktorých prirodzenou súčasťou je i detský aspekt výrazu. Dospelý tvorca sa ním môže, ako plnohodnotným, zrelým a posvätným, naplno inšpirovať.

*„Utrátiac vlastnú radosť, pripravujem ju pre tých, ktorí sú jej schopní, pretože sú jej hodní [...]“* (Rúfus 1996, s. 120).

## Literatúra:

- [1] BERNE, E. 2011. Jak si lidé hrají. Praha: Portál.
- [2] HATRÍK, J., ČUNDERLÍKOVÁ, E. 2013. Hlas pamäti. Bratislava: H plus.
- [3] JUNG, C., G. 1992. Archetypy a kolektívne nevedomie. 1. a 2.diel. Košice: Timotej.
- [4] KORCZAK, J. 1986. Právo dieťaťa na úctu (prel. H. Futerová). In: Janovský, J.: Janusz Korczak, lekár, pedagóg, spisovateľ. Praha: SPN.
- [5] MARSHALL, E., 2007. Deti píšu Bohu. Levoča: Modrý Peter.
- [6] MIKOVÁ, Š., STANG, J. 2010. Typologie osobnosti u dětí. Praha: Portál.
- [7] PIRNÍKOVÁ, T. 2004. Skladateľské inšpirácie a impulzy pre hudobnú pedagogiku. Prešov: Súzvuk.
- [8] PIRNÍKOVÁ, T. 2005. Sny, projekty, dozrievanie...Hudobný workshop ako priestor pre integráciu. Prešov: Súzvuk.
- [9] PIRNÍKOVÁ, T., Sláviková, Z. 2007. Zlo v hudobnej štruktúre vo vzťahu ku katarzii. In: Zlo v kontexte súčasných socio-kultúrnych premien. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie 19.-20.10.2006 v Prešove. Prešov, s. 148-153.
- [10] PIRNÍKOVÁ, T. 2008a. Fantastické a magické v hudbe romantikov...alebo...prečo máme deťom hovoriť aj o škriatkoch. In: Prezentácie-konfrontácie 2008, zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie. Bratislava: Divis-SLOVAKIA, s. 91-95.
- [11] PIRNÍKOVÁ, T. 2008b. Zlo v hudbe pre deti. In: Fenomén zla v súčasnom umení pre deti a mládež. Prešov: Súzvuk, s. 177-206.

- [12] PIRNÍKOVÁ, T. 2009a. Keď skladateľ osloví detský svet... In: *Prezentácie-konfrontácie*, zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie K'TH VŠMU. Bratislava: Divis-SLOVAKIA, s. 91-97.
- [13] PIRNÍKOVÁ, T. 2009b. Poslanie hudobného pedagóga. In: *Kontexty hudobní pedagogiky III*, zborník príspevkov z konferencie konanej 25.-26.9.2008 v Prahe. Praha: PdF UK, s. 20-24.
- [14] PIRNÍKOVÁ, T. 2010. Aby bola hudba deťom priateľom. In: *Musica viva in schola XXII* na tému *Využití multimediálních technologií v hudobní výchově* (s.83-84). Brno: PdF, MU.
- [15] PLESNÍK, I. a kol. 2011. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: UKF, FF.
- [16] RÚFUS, M. 1996. *Epištoly staré i nové*. Bratislava: Národné literárne centrum.
- [17] RÚFUS, M. 2008. *Anjelíčku, môj strážničku*. Bratislava: Buvik.
- [18] ŠRÁMEK, F. 1960. *Bouřky a duhy*. Praha: Československý spisovatel.

---

Doc. Mgr. Art Tatiana Pírníková, PhD.  
Inštitút estetiky a vied o umení  
Filozofická Fakulta

---

[www.casopisespes.sk](http://www.casopisespes.sk)

---