



# ESPES

Journal of Society for Aesthetics in Slovakia  
and Institute of Aesthetics and Art Culture

**Vol. 1, No 1: Aesthetic cogitationis**  
December 2012

Reprodukcia:  
Karol Baron:  
Surovosť života a cynizmus fantázie (fragment), 1990-2000,  
Oravská galéria, OGD  
Zdroj: Webumenia.sk

# **ESPES (elektronický časopis Spoločnosti pre estetiku na Slovensku)**

roč. 1/č. 1 - 2012

---

## **Šéfredaktor**

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.

## **Redakčná rada**

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.

Doc. Eva Dušenková, PhD.

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.

Mgr. Adrian Kvokačka, PhD.

Mgr. Jana Migašová,

Mgr. Lukáš Makky,

PhDr. Miron Pukan, PhD.

Mgr. Štefan Haško,

## **Vedecká rada**

Prof. PhDr. Zdenka Kalnická, CSc. (Katedra filozofie, FF OU v Ostrave)

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc. (Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, FF PU v Prešove)

Prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc. (Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, FF PU v Prešove)

Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. (Katedra estetiky, FF UK v Prahe)

Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (Katedra estetiky a filozofie, FF UK v Bratislave)

Prof. UG, dr hab. Piotr Przybysz (Katedra estetiky a filozofie umenia/ Kierownik Zakładu Estetyki i Filozofii Sztuki, Gdanska Univerzita)

Doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD. (Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, FF UKF v Nitre)

## **Jazykový redaktor**

PhDr. Miron Pukan, PhD.

## **Vydala**

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

a Spoločnosť pre estetiku na Slovensku. © 2012

**ISSN 1339 - 1119**

# OBSAH

---

## Úvodník/ 1

### Štúdie:

**Neprirodzená prirodzenosť/ 2**

Jana Sošková

**Konotačné pole detského aspektu výrazu/ 9**

Tatiana Pirníková

**Životaschopnosť jedného prístupu. Poznámky ku kantovskej línii interpretácie kategórie vznešeného/ 17**

Adrián Kvokačka

**Ján Albrecht – estetická dimenzia všestrannej umeleckej a pedagogickej osobnosti/ 24**

Slávka Kopčáková

**G. Santayana – estetik, filozof, literát – inšpiruje súčasnosť/ 31**

Lenka Bandurová

**Divadelný súbor Hviezdoslav a jeho tvorba v poslednom desaťročí/ 38**

Eva Kušnírová

**Pierre-Laurent Cassiére: Mimnemesis/ 45**

Ivana Pančáková

**Pramene a formy primitivizmu vo výtvarnom umení prvej polovice 20. storočia na Slovensku/ 49**

Jana Migašová

**Kdo je Cindy Sherman?/ 60**

Katarína Šantová

**Estetická norma artefaktov trácko-skýtskeho horizontu na Slovensku/ 65**

Lukáš Makky

**Úvahy o slobode Kantom koncipovanej geniality/ 74**

Štefan Haško

## Úvodník

---

Vážení čitatelia,

iba niekoľko dní po „konci sveta“ vám prinášame a predstavujeme novozaložený, odborný, recenzovaný časopis s názvom „ESPEŠ“, ktorý je elektronickým časopisom „Spoločnosti pre estetiku na Slovensku“, založenej pri príležitosti 20. výročia študijného odboru estetika na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove. Neskromne môžeme podotknúť, že ESPEŠ je na Slovensku prvým elektronickým, recenzovaným časopisom, venujúcim sa otázkam dejín a teórie estetiky, estetiky umenia, dejinám a teórii jednotlivých druhov umenia, filozofii umenia a umeleckej kultúre. Jednotlivé čísla časopisu budú vychádzať vždy v júni a v decembri, v pláne však máme prinášať vám aj čísla príležitostné, tematické.

Úvodné, decembrové číslo nesie podnázov „Aesthetic cogitationis“ („Estetické reflexie“) a pozostáva z príspevkov od vedecko - pedagogických členov Inštitútu estetiky a vied o umení FF PU, ktorí sú zároveň členmi redakčnej rady časopisu.

Tematické zameranie úvodného čísla možno širšie kategorizovať podľa štruktúry vedného odboru Estetika na uvedenom inštitúte. V oblasti dejín a teórie estetiky sa jedná o príspevok Jany Soškovej, Adriána Kvokačku, Lenky Bandurovej, Lukáša Makkyho, Štefana Haška, v oblasti dejín, teórie a estetiky hudby o príspevok Tatiany Pirníkovej, Slávky Kopčákovej a Ivany Pančákovej, dejín, teórie a estetiky výtvarného umenia o príspevok Jany Migašovej a Kataríny Šantovej, dejín, teórie a estetiky divadelného umenia o príspevok Evy Kušnírovej.

Štefan Haško

---

Príprava webstránky časopisu ([www.casopisespes.sk](http://www.casopisespes.sk)) spolu s úvodným číslom (Aesthetic cogitationis) je výstupom grantového projektu GaPU/1/19/2012, schváleným Grantovou agentúrou pre doktorandov a mladých vedecko-pedagogických pracovníkov Prešovskej univerzity v Prešove.

## Neprirodzená prirodzenosť

Jana Sošková; jana.soskova@ff.unipo.sk

---

**Abstrakt:** Pozadím autorkiných úvah je radikálna kritika umenia a vedy J. J. Rousseauom a prirodzené estetické a morálne sklony človeka, vymedzené I. Kantom v predkritických prácach. Umenie 20. storočia podľa autorky odhaľuje (komentuje, extrémne zveličuje, premýšľa, kritizuje, pomenúva, metaforizuje, kladie otázky) problémy „prirodzenosti súčasného človeka“. Autorka poukazuje na možné dôsledky Rousseauovej kritiky umenia a vedy v súčasnosti a na posuny prirodzených estetických sklonov, pomenovaných Kantom v súčasnom umení.

**Kľúčové slová:** J. J. Rousseau, prirodzenosť človeka, I. Kant, estetické sklony, civilizácia a "neprirodzenosť" človeka, súčasné umenie a neprirodzenosť človeka .

**Abstract:** The background of the author's thoughts is a radical critique of art and science by J. J. Rousseau and genuine aesthetic and moral disposition of a human being outlined by I. Kant in his pre-critic works. According to the author, the art of twentieth century reveals (comments, extremely magnifies, contemplates, designates, creates metaphors, asks the questions) problems of a "nature of a contemporary man". The author illustrates possible consequences of Rousseau's critique of an art and science in the present and the shifts of natural aesthetic dispositions, as named by Kant in the contemporary art.

**Keywords:** J. J. Rousseau, naturalness of a human being, I. Kant, aesthetic inclinations, civilisation and factitiousness of a man, contemporary art and factitiousness of a man.

---

J. J. Rousseau považuje prirodzené podmienky za zásadné pri vzniku jazyka, vzťahov medzi ľuďmi, správania, mravnosti, rytmu a hudobného vyjadrovania t.j. kultúry. Podobne aj za vznik slova, písma, metaforického vyjadrovania, t.j. umenia (mimochodom podľa neho najskôr vzniklo metaforické vyjadrenie a až po ňom presné a účelné, s jednoznačným významom) boli zodpovedné prirodzené a prírodné podmienky. Pod nimi rozumie teplé a studené podnebie, spôsob obživy, spôsob prejavu inakosti a oddelenia jednotlivých spoločenských skupín. Vznik každého takého spôsobu vyjadrenia ľudí určitého prírodného prostredia, keď už raz bolo vytvorené, určovalo podľa neho vývoj ďalších schopností. Vznik písma, jeho vizuálna podoba ovplyvnila aj ukladanie znakov a tvorbu slov a viet. Rousseau poukázal, že špecifický vznik každej vlastnosti človeka (ako dôsledok odlišných prírodných podmienok) pôsobí funkčne na následne vznikajúce vlastnosti, čím sa predlžuje (či neustále potvrdzuje a obnovuje) prírodný základ určitej schopnosti ľudí a zároveň sa v nej prejavuje špecifická kultúrna funkčnosť, ktorá odlišuje danú skupinu ľudí od inej (Rousseau 2011a)

Kontroverzné reakcie vyvolala a dodnes vyvoláva Rousseauova Rozprava o vedách a umeniach alebo odpoveď na otázku Dijonskej akadémie, či obroda vied a umení prispela k očiste morálky z roku 1750 (Rousseau 2011b). Odpovede na rovnakú otázku sú aj v súčasnosti predmetom sporov a rozhodnutí rôznych inštitúcií (načo potrebujeme vedu a akou má byť, načo potrebujeme umenie a akým má byť). Rousseau bol presvedčený, že rozvoj vied a umenia neprispel k rozvoju človeka, najmä v oblasti jeho morálnej vyspelosti. Naopak. Rozvoj vied a umení považuje za škodlivý a nie obohacujúci, dokonca za príčinu morálnej degradácie človeka. Dovoľáva sa „návratu“ k nevedomosti a nevinnosti človeka, lebo o tieto atribúty obrala človeka práve veda i umenie. Návrat k nevinnosti a nevedomosti by mohol byť potvrdením či znovuobnovením nevinnosti človeka, ale spolu s tým aj jeho mravnosti v jej prirodzenosti.

Čo vyčíta Rousseau umeniu? Okázalosť, vyumelkovanosť reči, morálnu skazenosť, márnivú zvedavosť, nerest v príbytku múz, domýšľavosť umelcov... (Rosseau 2011b, s. 24-30). V duchu Sokratovej skepsy a v duchu vlastných pragmatických prístupov kritizuje Rousseau aj umenia aj vedy, aj umelcov aj vedcov. Vinníkmi pádu starobylého Grécka aj Ríma bolo podľa neho vlastne umenie. Hovorí: Pozrite sa na Grécko... Rodiaca sa literatúra ešte nestihla vnieť do srdc jeho obyvateľov skazenosť, ale krátko po sebe nasledoval pokrok v umení, rozklad mravov a macedonské jarmo... Rím, ktorý založili pastieri a preslávili roľníci, začal upadať v časoch Ennia a Terentia. Avšak po Ovidiovi, Catullovi, Martialisovi a zástupe necudných autorov – už len ich mená samé urážajú mravopočestnosť – sa Rím, niekdajší chrám cnosti, pretvoril na arénu zločinu, poškrvnu národov a hračku barbarov... Dejiny Konštantinopolu sú utkané z najnehanebnejšej zhýralosti a skazenosti, zo zrád, vražd a najotravnejších jedov.... taký je veru čistý prameň, odkiaľ vytryskli poznatky, ktorými sa honosí naše storočie (Rosseau 2011b, s. 24-25).

Čítanie Rousseovho textu v súčasnosti vyvoláva u čitateľov rad súhlasných i nesúhlasných reakcií na možné paralely, medzi stavom vedy a umenia v dobe Rousseauovej (osvietenstvo) a v dobe súčasnej (postindustriálna spoločnosť, globalizovaná kultúra a umenie, multikulturalizmus tohto sveta...) Vedci a umelci sú podľa Rousseaua „neužitoční občania“, a ich výtvyry sa nezrodili z dobrých úmyslov, alebo dobrých schopností. Podľa neho ...pôvod ľudských poznatkov nezodpovedá ľudskej predstave, ktorú si radi vytvárame. Astronómia sa zrodila z povery; rečníctvo zo ctižiadosti, nenávnosti, zaliečavosti a klamstva; geometria z lakomstva, fyzika zo zbytočnej zvedavosti, všetky vedy, ba aj morálka z ľudskej pýchy. Vedy a umenia teda vďačia za svoj vznik nerestiam; keby uzreli svetlo sveta zásluhou cností, nepochybovali by sme toľko o ich výhodách (Rosseau 2011b, s. 32). Na adresu umenia formuluje ešte presnejšie motívy pôvodu. Čo by sme si počali s umeniami, keby ich neživil prepych? Načo by nám bolo právo, keby nejstvovala ľudská nespravodlivosť? Čo by sa dialo s históriou, keby nebolo tyranov ani vojen, ani sprisahancov? (Rosseau 2011b, s. 32). Pôvod vied a umení je teda podľa neho nerestný, nespravodlivý, je výsledkom nemravnosti ľudí a ich osobných záujmov. Ani vedci ani umelci preto nemôžu byť užitočnými, skôr škodcami. Vzdyhá ...koľko nebezpečenstva, koľko scestnosti sa skrýva vo vedeckých výskumoch! Zdôvodňuje, že ak naše vedy charakterizuje pochybný cieľ, ktorý si stanovujú, ešte nebezpečnejšie sú účinky, ktoré vyvolávajú (Rosseau 2011b, s. 33). Pre Rousseaua bolo dôležitým posúdiť hlavne účel, význam, užitočnosť, praktický a merateľný úžitok z vied a umení. Ten však spravidla nenachádza ani vo vede ani v umení. Aj motivácia k vede alebo umeniu je podľa neho pochybnou a nemorálnou. Ide mu o merateľné „výsledky“ (v súčasnosti by sme povedali ekonomicky vyčísliteľné), ktoré by mali potvrdiť zmysel, význam a hodnotu vedeckého a umeleckého činu a výsledku. Pre Rousseaua množstvo neznámych „perohryzov“ a „pohodlných literátov“ iba mrhá štátnym majetkom. Rovnako títo „márniví a bezvýznamní krasorečníci, vyzbrojení nežiadúcimi paradoxnými tvrdeniami... podkopávajú základy viery a hubia počestnosť“ (Rosseau 2011b, s. 34). Podľa Rousseaua ešte väčším nežťastím je to, ktoré prináša literatúra a umenie, ktoré sa spájajú s prepychom vyvierajúcim z ľudskej pohodlnosti a márnomyseľnosti (Rosseau 2011b, s. 34).

Čo vlastne kritizuje a aké paralely v myslení by mohli vyvolávať jeho názory? Podľa nás Rousseau kritizuje veľmi určitý rozvoj vied a umení – taký, ktorý vedie k ľahkému prístupu k jeho výsledkom, t.j. keď sa numerickým počtom „vedcov“ a numerickým počtom „umelcov“ akoby degradovala kvalita a tým aj „výlučnosť“ tejto vyvolenej skupiny ľudí. Rousseau vlastne prvýkrát v dejinách pomenoval prejavy spotreby a komercie umenia a vedeckých výsledkov. Jeho kritika je však viac populistickou ako analytickou. Dovoľáva sa paradoxne exkluzívnosti vied aj umenia, ktoré by mali patriť a byť tvorené len pre úzky okruh zasvätencov a vyvolencov. Na ostatných môžu vedy aj umenia podľa neho pôsobiť zhubne a nemravné. Jeho vzorom je Sparta, kde bolo presne určené postavenie každého jednotlivca a jeho

úloha pre celú spoločnosť, kde poznatky aj umelecké diela mali presne vymedzený pragmatický účel. Z pragmatických pozícií kritizuje inštitúcie, vrátane univerzít ktoré dávajú priestor množstvu vedcov aj umelcov, aby miesto svojej vlastnej „geniality“ prejavovali iba schopnosti kompilácie skorších diel. Paradoxne, to, čo sám kritizoval, napríklad inštitucionálne podnety pre filozofické, vedecké a umelecké úlohy využil na to, aby napísal spomínaný spis a zverejnil ho, či aby získal cenu a verejnú akceptáciu filozofa a vedca medzi vtedajšími odborníkmi. Spis, o ktorom hovoríme napísal totiž za jeden rok na základe výzvy Dijonskej akadémie, ktorá položila otázku, či obroda vied a umení prispela k očiste morálky. Rousseauove úvahy v spomínanom spise prezrádzajú strach ich autora zo šírenia vedenia a poznania medzi širšími vrstvami spoločnosti. To považuje autor za neprirodzené, za škodlivé, najmä z morálneho hľadiska. Aj preto chce zachovať exkluzívnosť a výlučnosť vedeckého poznania a umenia len pre vybranú skupinu ľudí, v zásade pre géniov, ktorí nepotrebujú inštitúcie, ani ekonomické pobádanie, aby vytvorili niečo prevratné. Umenie podľa Rousseaua pôsobí na širšie vrstvy spoločnosti ako strata prirodzenosti človeka a strata jeho mravnosti, posilňovanej nevedomosťou. Umenie, ktoré hovorilo o ľudských slabostiach, zámeroch a problémoch mu pripadalo ako nerestné, nemravné, škodlivé.

V nadväznosti na J. J. Rousseaua ale aj D. Humea sa I. Kant zaoberá vo svojich Pozorovaniach o sklonoch k estetickým a etickým citom (Kant 1961, 1975a-d) pôvodom, prejavmi a zmyslom estetických a etických sklonov človeka. Považuje ich podobne ako Rousseau za prirodzené, prírodou dané sklony, odlišujúce jednotlivé národy a etniká v ich kultúre a mravnosti. Prirodzenosť v jeho chápaní bola určitá citová a pocitová predispozícia jednotlivca, daná príslušnosťou k národu, etniku (ktorý bol charakterizovaný prirodzenými sklonmi) a psychickým temperamentom jednotlivca. Vysvetľuje aká je prirodzená odlišnosť v prejavoch, vyspelosti, dôsledkoch týchto prirodzených sklonov k estetickým citom a etickým citom, vysvetľuje ako etické sklony sú závislé na estetických, ako etické sklony pôsobia na kultiváciu estetických prejavov, ako sa to prejavuje aj v schopnosti tvoriť umenie. Kant v dobovej súvislosti porovnáva Angličanov, Talianov, Francúzov, Nemcov, Holanďanov v ich estetických sklonoch a paralely týchto prirodzených typov nachádza aj v ázijskom svete. Porovnáva na základe európskeho východiska esteticko-etické predispozície u Japoncov, Arabov, Peržanov, Indov a Číňanov. Hoci Königsberg, kde Kant pôsobil bol geograficky veľmi blízko Slovanom, vôbec ich nespomína a ani neanalyzuje. O Poliakoch napísal jeden odstavec v poznámke, kde hodnotí skôr historickú udalosť ich panovníka. V podstate vytvára na základe národnej príslušnosti a príslušnosti k psychickému temperamentu určité všeobecné „schémy“ očakávaného správania aj vo vzťahu k estetickému prežívaniu a hodnoteniu, aj vo vzťahu k dispozícií konať morálne, respektíve mať vedomie o morálnych maximách. Rešpektuje, a tu sa vlastne necháva inšpirovať D. Humeom a J. J. Rousseauom, prírodné a geografické špecifiká ako sú napr. podnebie, prírodné danosti, geografické umiestnenie, teplotu vzduchu, ročné obdobia, veľkosť územia a pod. Nehovorí o nich podrobne, ale stručne akceptuje akoby známe špecifiká tohto typu. Vysvetľuje napríklad aká podoba vznešená a krásna je v tom ktorom národe, aký sklon k chápaniu tragického a komického je u jednotlivých národov, ako je ten ktorý národ disponovaný k morálnym činom. Podobne je to aj vo vzťahu k psychickým temperamentom – melancholikovi, cholericovi, sangvinikovi a flegmatikovi. V tej súvislosti jednoznačne považuje melancholický psychický temperament za najdisponovanejší k estetickým citom a naopak psychický temperament flegmatikov vylučuje z estetických dispozícií. „Pozorovania“ naplnia Kant príkladmi, ktoré si osvojil buď vlastnou skúsenosťou, alebo transformáciou myšlienok a postrehov D. Humea a J. J. Rousseaua. V rozhodujúcej miere však jeho praktické „príklady“ estetických a morálnych sklonov jednotlivých národov sú akési konkretizovania jeho logických zovšeobecnení a nie sú generované z empirických výskumov.

Aj morálny a aj estetický cit pochopil Kant ako cit a sklon vrodenný, daný prirodzenosťou (etnikum, temperament). Predpokladá však buď jeho kultiváciu a zdokonalenie alebo, ako on sám hovorí jeho „pád“, t.j. nestabilitu, rúcanie sa charakteru, ktoré vyvoláva rôzne vybočenia z uvedených prirodzených sklonov. V Kritike súdnosti, keď vysvetľuje podstatu a povahu estetických súdov, podstatu krásy a vznešena a povahu umenia sa príroda, prirodzenosť, nezainteresovanosť, t.j. nepodliehanie tlaku praktickej účelnosti a užitočnosti objavuje v základe jeho argumentov. V tom sa Kantov prístup k umeniu a umelcovi zásadne odlišuje od prístupu Rousseaua. Za pravé umenie, t.j. umenie génia (vrátane génia národa) považuje Kant iba umenie, ktoré nie je službyschopné, nemá pragmatické účely, ale je cieľom o sebe a pre seba. Rousseau o takom umení ani neuvažuje. Pre neho má umenie význam a zmysel iba vtedy ak slúži (pozitívne) pragmatickému účelu – t.j. mravnosti. Z tejto pragmatickej pozície je vedená Rousseauova kritika súdobého umenia a obviňovanie umenia zo šírenia nemravnosti. Na rozdiel od Rousseaua v Kantovej koncepcii umenia prevláda chápanie umenia na základe účelu a významu v ňom samom. Kant za estetické umenie považuje nie umenie, ktoré je tvorené pre praktický účel, alebo ktoré je tvorené podľa vopred stanovených vzorov, alebo kvôli nejakému úžitku, ale iba umenie, ktoré je umením génia. Génus je v jeho chápaní prírodným darom, ktorý tvorí exemplárne diela, nenapodobňuje, ale vytvára dielo, hodné napodobenia inými. Príroda je tým, kto je „zodpovedný“ za dielo, z čoho vyplýva aj to, že génus nemá vopred stanovené pravidlá tvorenia, lebo ich on sám dielom vytvára, že génus, hoci jeho zručnosť je vycibrená, tvorí vzory pre iných – v podstate pre následných „napodobňovateľov“, že génus ani „nevie“ ako tvorí, lebo cez neho prehovára príroda. Kant bol presvedčený, že umenie je iba umením génia ako prírodného daru, a jeho jediným účelom je byť umením génia. Iný účel také umenie nemá, nanajvýš stať sa vzorom pre napodobenie tých, ktorí nie sú géniami, a sú odkázaní na „napodobenie“ géniov. Všetko ostatné „umenie“, ktoré vzniká napodobením vzorov, a ktoré má vopred stanovený praktický účel je Kantom označené za remeslo (pozri: Sošková 2012, s. 55-68).

V pohľade na súčasné umenie sa vynára celý rad otázok. Bolo by možným aplikovať Rousseauov prístup k hodnoteniu súčasného umenia? Je možné na adresu súčasného umenia povedať, že ničím neprispelo k mravnosti, ale skôr sa stalo výrazom či nabádaním na porušenie mravných princípov? Ako je to s „prirodzenosťou“ človeka v súčasnom umení? Je možné aplikovať Kantovo vysvetlenie prirodzených etických a estetických sklonov (ich zdokonalenie, alebo pády) na súčasné umenie a súčasné národnostné a etnické umelecké prejavy? Je možné ešte hovoriť o „génioch“ v umení na prelome 20. a 21. storočia? Akú „prirodzenosť“ človeka je možné identifikovať zo súčasného umenia, ktoré dávno prekonalo aj klasicistické spôsoby tvorby ako v čase Rousseaua, aj romantické spôsoby nazerania ako v Kantovej dobe? Aké je umenie, ktoré prešlo skúsenosťou moderny a postmoderny? Naša súčasnosť je veľmi vzdialená vybočeniam moderny, expresionizmu a postmoderny. Nezriedka sa objavujú názory, ktoré význam a dosah vybočení moderny a následných „izmov“ i transformácie expresionizmu a postmoderny vyhodnocujú ako nevyhnutný „koniec“ umenia, či „koniec dejín umenia“ (pozri: Danto 2008). Umenie moderny je považované za „neprirodzené“ z pohľadu dejín umenia a rovnako ako „neprirodzené“ dokonca aj v porovnaní s modernou vyznieva súčasné umenie. Rousseauovský paradox sa aktualizuje aj v súčasnosti. Na jednej strane je súčasné umenie posúvané do pozície hlavného „vinníka“ produkcie vzorov straty mravných zábran, respektíve prirodzenej mravnosti ľudí, na druhej strane sa očakáva nutná obroda umenia na báze zvýšenia zodpovednosti a „účelnosti“ umenia vo vzťahu k pragmatickým morálnym očakávaniam (pozri: Shusterman 2003).

Čo hovorí súčasné umenie o „prirodzenosti“ človeka? Umenie hovorí o radikálnych a nezvratných zmenách v prirodzenosti človeka, ktoré spôsobila civilizácia a kultúra. Hovorí a v určitej extrémnej nahote ukazuje, čo vstupuje do „prirodzeného sveta“ súčasného človeka, nakoľko je tento umelý svet tzv.



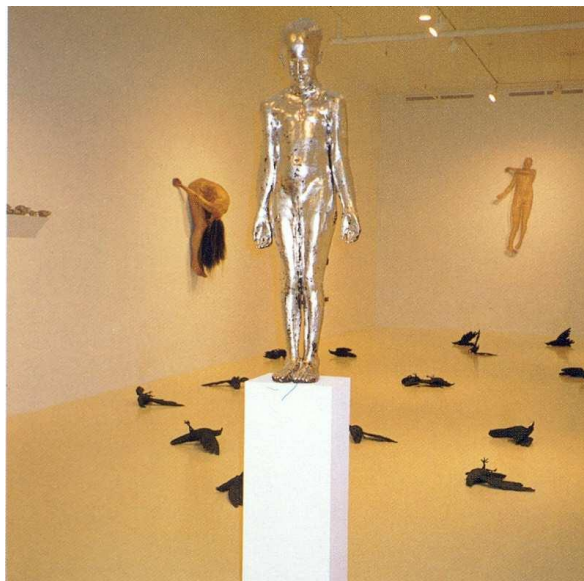
„prirodzeným“ prostredím pre život, myslenie, cítenie a konanie človeka, vrátane morálneho konania. Umelecké obrazy, metafory, extrémne zveličenia o posunoch ľudskej prirodzenosti sú nepríjemné, niekedy šokujúce, inokedy urážajúce, ale aj fascinujúce, odpudzujúce a priťahujúce zároveň. V materiáloch, ktoré súčasné umenie používa, v obrazoch a metaforách, ktoré ponúka, v ironických úškľabkoch, ktoré vnucuje súčasné umenie, vo fragmentoch hovorí o „prirodzenosti“ súčasného človeka. Prirodzenosť súčasného človeka sa prejavuje viac v civilizačných a kultúrnych transformáciách: komunikuje elektronicky, býva v mestských aglomeráciách či už vybavených infraštruktúrou, alebo v prehustených predmestiach veľkomiest bez potrebnej a štandardnej infraštruktúry, väčšinu denného času trávi v zamestnaní a v dopravných prostriedkoch, presúvajúcich človeka do a z práce, voľný čas väčšinou trávi pasívnym prijímaním informácií z masovokomunikačných prostriedkov, atď. Súčasnú umenie používa umelé materiály, vyskytujúce sa v „prirodzenom“ živote súčasného človeka, zaznamenáva a komentuje život a jeho extrémne podoby v tomto umelom prostredí. Vnímanie takého umenia je viac „nepáčiacim“, neuspokojivým, sotva môže prinášať katarziu. Skôr potvrdzuje a znásobuje bezradnosť a dezilúziu človeka. Umenie hovorí kým a čím sa človek v 20. storočí stal, aký je, a aké je aj prostredie, v ktorom sa jeho existencia odohráva. V tom spočíva aj podstata etického diskurzu súčasného umenia, pretože ukazuje rozsah a limity „prirodzenosti“ človeka 20. storočia. Ak to umenie robí so všetkými pôsobivými efektmi a emocionálnymi dosahmi na vnímateľov, treba ho považovať za „tvorcu“ týchto excesov, alebo za vinníka?

Kultúra a umenie boli v dejinách chápané vždy ako „kultivácia“, t.j. zušľachtenie človeka. Človek sa posúval svojimi vedomosťami, citmi, prejavmi smerom k šľachetnosti, vnímavosti voči iným ľuďom, kultúram a hodnotám, k rešpektovaniu toho druhého. V XXI. storočí sa rozmnožili názory, v ktorých prevláda pocit akéhosi „ohrozenia“ ľudskej umením. Súčasnú umenie je považované za hrozbu kultúry, za „padlé“ umenie, odľudštené, odumelečené, nepriateľské voči človeku. Zdá sa, že sa našiel „vinník“ za všetky excesy ostatných storočí. Je to mrazivé zistenie. Nie preto, žeby som ho považovala za oprávnené a nebudaj pravdivé. Mrazivé je to preto, že výrobok, zhotovenie, účelný produkt, umelý anonymný prefabrikát zvíťazil nad tvorením a osobnou výpoveďou umelca. Zvíťazil masový úškľabok nad intímnym dialógom dvoch osobností – umeleckého tvorcu a prijímateľa umeleckého diela. Prečo sa máme „báť“ umenia, ktoré bolestne, niekedy kruto, inokedy ironicky, neočakávane, v neobvyklých materiáloch a obrazoch, s krivou grimasou, alebo bezmocným povzdychom pomenúva a obrazmi odhaľuje pravú podstatu toho, kam sa až človek dostal vo svojej bezbrehosti? Myslím, že naše obavy sa obracajú nesprávnym smerom. Zatracujeme toho, kto pomenúva a odkrýva pravdu a velebíme toho, kto ponúka lacnú zábavu a dočasné potešenie. Hrozba a pád neprichádza od umenia, pretože ono je stále tvorením, ale od prefabrikovaných produktov, ktoré sú vyrábané kvôli okamžitej spotrebe. PVC produkty si vynucujú chvíľkovú pozornosť a v tejto „chvíľke“ sa zároveň spotrebúvajú. Sú na jedno použitie, na jeden pohľad, na jedno počutie a hoci si akokoľvek privlastňujú podoby „umenia“ a predstierajú „tvorenie“, stále zostávajú umelým, prefabrikovaným, šablónovitým výrobkom, ktorý nestojí za druhý pohľad, pretože jeho hodnotová prázdnota je spálená jediným pohľadom. Práve v tom spočíva pasca. Nemožnosť „druhého“ pohľadu na PVC produkty vyvolávajú nekonečnú produkciu ďalších spotrebných produktov, určených na jedno použitie. K umeniu je možné a potrebné sa neustále vracieť, znovu a znovu ho vnímať, pretože každá nová generácia v ňom odhaľuje pre seba nové hodnoty. Prefabrikát sa spotrebúva jedným použitím. Niet k čomu sa vrátiť. Je to najväčšia hrozba kultúry a Rousseauovský návrat k „sladkej“ nevedomosti.

Umenie nie je vinníkom "neprirodzenosti" súčasného človeka. Je skôr svedkom transformácie "prirodzenosti" človeka, ktorú vniesla civilizácia do prirodzených sklonov človeka.



**Obr. 1:** Juan Muñoz - Miesto zvané cudzina (1996)



**Obr. 2:** Kiki Smith - Jerseyské vrany (1995)



**Obr. 3:** Kiki Smith - Lilith (1994)



**Obr. 4:** Kiki Smith - Bez názvu (1995)

### Literatúra:

- [1] DANTO, A., C. 2008. Zneužitie krásy. Alebo estetika a pojem umenia. Bratislava: Kalligram.
- [2] KANT, I. 1961. Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. 1764. In: KANT, I.: Frühschriften. Zweiter Band. Schriften aus den Jahren 1762-1768. Berlin: Akademie Verlag.
- [3] KANT, I. 1966a. Antropologia z pragmatičeskoj točky zrenija. (1798). In: KANT, I. Sočinenija v šestitomach. Tom 6. AN. Moskva: „Mysl“ 1966, s. 350-587.

- [4] KANT, I. 1964b. Nabľudeniya nad čuvstvom prekrasnovo i vozvyšennovo. 1764 In: KANT, I.: Sočinenija v šestitomach. Tom 2. Moskva, s. 127-183.
- [5] KANT, I. 1964c. Priloženija k nabľudenijam nad čuvstvom prekrasnovo i vozvyšennovo. I zposmertnovo izdannych rukopisej 1764 goda. In: KANT, I.: Sočinenija v šestitomach. Tom 2. Moskva, s. 187-224.
- [6] KANT, I. 1966. Spor fakultetov (1798) In: KANT. I.: Sočinenia v šestitomach. Tom 6. AN. Moskva: „Mysl“ s. 313-348.
- [7] KANT, I. 1975. Kritika soudnosti. Praha: Odeon.
- [8] ROUSSEAU, J., J. 1949. O pôvodu nerovnosti mezilidmi. Praha: Svoboda.
- [9] ROUSSEAU, J., J. 2011a. Esej o pôvodu jazyků. FF UK Praha: Prostor.
- [10] ROUSSEAU, J., J. 2011b. Rozprava o vedách a umeniach. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku Slovenských spisovateľov.
- [11] SHUSTERMAN, R. 2003. Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života. Bratislava: Kalligram.
- [12] SOŠKOVÁ, J. 2005. Reflexie hodnotovej situácie umenia súčasnou estetickou teóriou. In: SISÁKOVÁ, O. (ed.): Filozofia-Veda-Hodnoty II. Prešov: FF PU, s. 18-32.
- [13] SOŠKOVÁ, J. 2006/7. Immanuel Kant a súčasná estetika. Studia Aesthetica IX. Prešov: FF PU.
- [14] SOŠKOVÁ, J. 2008. Filozoficko-estetické reflexie „posthistorického“ umenia a súčasné medzidisciplinárne komunikácie. In: Studia Aesthetica X. Prešov: FF PU, s. 16-34.
- [15] SOŠKOVÁ, J. 2009a. Problémy „autentického“ umenia v globálnej kultúre. In: O interpretácii umeleckého textu 24. Autentické a univerzálne v tvorbe a interpretácii umenia. Nitra: FF UKF, s. 290-300.
- [16] SOŠKOVÁ, J. 2009b. Súčasnú umenie medzi estetikou a filozofiou. In: Studia Aesthetica XI. Prešov: FF PU, s. 27-49.
- [17] SOŠKOVÁ, J. 2010. Filozofia a umenie. Studia Aesthetica XII. Prešov: FF PU.
- [18] SOŠKOVÁ, J. 2012. Prírodné a kultúrne podmienky estetických citov v Kantových prácach. In: BELÁS, I., KYSLAN, P., ZÁKUTNÁ, S. (eds.): 9. Kantovský vedecký zborník. Prešov: FF PU, s. 55-68.

---

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.  
Inštitút estetiky, vied o umení a  
kulturologie  
FF, PUv Prešove  
jana.soskova@ff.unipo.sk

---

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

---

## 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, ľabkomyselne 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 neprispôsobilosť 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 halúzky (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, tlmieť, 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, klaunmi, 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, žiť 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, prepleťli 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 roľe*“ (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 motívy 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 „šľavatosťou“ 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 rozprávanie 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, spevhier 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 pretvárké*“ (Korczak 1986, s. 189). Je preto veľmi diskutabilné, či je vhodné hovoriť o detskom aspekte aj v takej estetickej výpovedi, ktorá „*zámerne či nezámerne 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 vyjadrovaných 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)

---

## Životaschopnosť jedného prístupu. Poznámky ku kantovskej línii interpretácie kategórie vznešeného

Adrián Kvokačka; adrian.kvockacka@unipo.sk

---

**Abstrakt:** Príspevok sleduje premeny, ktoré zaznamenáva Kantovo vymedzenie kategórie vznešeného v pokantovskom estetickom myslení. Hľadanie tejto línie myslenia (Herder, Schelling) umožňuje nachádzať relevantné prístupy nielen k celku dejín tejto estetickej kategórie, ale tiež platformu pre jej nové premýšľanie nielen v estetickom diskurze, ale všade tam, kde vznešené vstupuje dnes do centra záujmu (umenie, etika a pod.).

**Kľúčové slová:** vznešené, pokantovská estetika, Kant, Herder, Schelling.

**Abstract:** This paper pursues transformation of Kant's definition of the category sublime in post-Kantian aesthetic reflexion. Finding this line of thinking (Herder, Schelling) allows not only present relevant approaches to the whole history of the aesthetic category, but also to show the platform for new thinking not only in aesthetic discourse, but wherever the sublime enter today at the core of interest (art, ethics, etc.).

**Keywords:** sublime, post-Kantian aesthetics, Kant, Herder, Schelling,

---

Kantova koncepcia vznešeného v podobe ako sa objavuje v Kritike súdnosti zaznamenala okamžité, ale zároveň kontinuálne až do súčasnosti, nebývalý ohlas. Prirodzene nie je možné ju separovať od širšieho rámca, pod ktorým myslíme najmä Kritiku súdnosti samotnú, ale i celok jeho filozofie a estetiky. Nadväzovanie na Kantovu estetiku zostáva stále diskutovaným priestorom vždy, keď sa diskurz súčasnej estetiky, filozofie umenia a ďalších disciplín obracia na pole nezainteresovanosti / angažovanosti estetického stavu, vzťahov umenia a morálky, na otázky definovania aktuálneho pojmu umeleckého diela a mnohých ďalších. Herder, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno, Lyotard, ale aj Greguš a Kuzmány (porovnaj Kvokačka 2012, s. 253-274) patria z nášho pohľadu príslušnosťou ku kantovskej línii, kde sa vznešené premýšľa v širších súvislostiach vzťahov filozofie, umenia, etiky a estetiky. Cieľom tu nebude podrobná analýza prístupov jednotlivých autorov, ale predstavenie trendov premýšľania a používania pojmu vznešeného. Podľa nás je Kantova estetika natoľko ucelenou koncepciou, že každý pokus o jej aplikáciu je zároveň minimálne čiastočným opustením Kantovho uvažovania, a preto upozorňujeme vždy aj na vykonané posuny kategórie oproti Kantovej koncepcii.

Herderovo odmietnutie Kanta v otázkach vznešeného. Herderova kritika Kanta má podľa nás niekoľko línii.<sup>1</sup> Kant podľa Herdera zlyháva v objasnení pocitov vznešeného a je to práve Kantova transcendentálna metóda skúmania, ktorou Herder vysvetľuje základ tohto zlyhania. Ak by sa aj zdalo, že Herder súhlasí s Kantom vo svojich argumentáciách proti Burkovmu chápaniu vznešeného a teda, že vznešené nemá byť pochopené len ako strach a následné uvoľnenie, ale vznešené má byť podľa Herdera povznesením, nie je

---

<sup>1</sup> Herderovu kritiku Kanta podľa nás sumarizujúco postihla Sošková: „Herder razantne odmietol Kantov čistý estetický a nezaujatý súd, aj jeho „nevážnu“ a „nezodpovednú“ hru, i jeho pojem „nezainteresovanosti“, i vymedzenie cieľa umenia v sebe samom, aj Kantovu „nepoužiteľnosť“ umenia na iné účely, dokonca sám pojem „nezainteresovanosti“, respektíve „záujem bez akéhokoľvek záujmu“ považoval za jazykový nezmysel alebo prejav nekultúrneho použitia nemeckého jazyka“ (Sošková 2005, s. 70).

to tak, keďže hneď dopĺňa, že Kantovo uvažovanie nemôže vysvetliť, prečo by vznešené takým malo byť. Herderovu argumentáciu, v ktorej kritizuje Kantov koncept pre subjekt nedosiahnuteľných cieľov jeho vlastného nadzmyslového určenia zastrešuje téza, podľa ktorej v momente, keď Kantov rozum stanovuje pre subjekt nedosiahnuteľný cieľ, necítíme podľa Herdera žiadne potešenie a povznesenie, ale frustráciu a poníženosť (Zuckert 2003, s. 218). Herder uprednostňuje vo svojom vymedzení vznešeného motív povznesenia: „*Je to pocit vznešenosti, lebo na vznešenosti nemôže byť nič okrem pocitu jej vlastnej výšky a veľkoleposti, s mierou vo vzťahu k sebe samému a azda aj s túžbou dospieť k vznešenosti, určite však s vysokou úctou, ktorá vznešenosti patrí. Tento pocit sa volá élevation, povznesená nálada, povznášajúca k vznešeným predmetom; povznesení nad seba samých, stávame sa s ním vyššími, plnšími, širšími. Tento pocit nie je krčom, ale rozšírením našej duše, obdivom a úsilím, povýšením nášho bytia*“ (Herder 1987, s. 184). V tejto podobe dostáva zážitok vznešeného pre Herdera zásadne iný význam než je jeho redukcia na estetickú oblasť ako to vysvetlil podľa Herdera Kant.

Aká motivácia vedie celú Herderovu kritiku? Naozaj jej rýdzou podstatou je spochybnenie Kantovej metódy a záverov? Herderova metodologická kritika je empirického rázu. Podľa Herdera Kant zlyháva v momente, keď nepočíta s takým objektom, ktorý bol ako vznešený rozpoznaný a analyzovaný ako to dokladá história (sochy, Homérove eposy a pod.). Veľkým omylom Kanta je tvrdenie, že objekty, ktoré spôsobujú pocit vznešeného, musia byť neforemné alebo nepochopiteľné, lebo práve umelecké diela sú tie objekty, ktoré dávajú formu veľkolepým veciam, ale aj ideám smrti, nekonečna a i. K chybným konceptom zaraďuje Herder aj Kantovo odlišenie poznania od vznešeného, lebo naše poznanie nespôsobí stratu vznešeného vnímaného na tomto objekte, ale naopak pre túto vznešenosť dáva subjektu omnoho väčší rozmer (Herder 1987, s. 196-197). Ako príklad uvádza vznešenosť neba, ktoré uchopujeme hoci len mytologicky (Herder 1987, s. 185, 195). Zdá sa nám, že celá Herderova kritika je spojená so zámennou estetického subjektu Kanta za „esteticko-náboženský subjekt“ (Zuckert 2003, s. 226). Herdera. Preto považujeme za adekvátne stanovisko, v ktorom Sošková tvrdí: „*Herdera motivovala ku kritike Kanta predstava o hodnotovej dimenzii umenia. Malo byť poznaním, mravným zúšľachtením, malo byť premenou sveta, malo byť ukázaním nadzmyslovej pravdy*“ (Sošková 2005, s. 70). Herderovo vznešené nie je plne postihnuteľné mimo komplexnejšieho rámca, ktorý by predstavil jeho názory na miesto umenia v spoločnosti. Analýzu jeho vybraných spisov, tak ako sa objavili v publikovanom výbere pod názvom *Uměním k lidskosti*, je tak možné viesť cez prezentované úvahy o vplyvoch drámy, poézie, ale i rozprávok a bájok, pričom táto analýza by smerovala k predstaveniu ich vplyvu na mravy jednotlivých národov v istých dejinných etapách. Keďže Herder sa zaoberá predstavou hodnotovej dimenzie umenia, až postavenie takéhoto základu nám ozrejmuje jeho koncepciu vznešeného zážitku, ktorý sa nám napr. môže páčiť úplne deskriptívne (môžeme nájsť vznešené objekty bez toho, aby sme zažívali pocity strachu alebo bolesti). Herder odmieta Kantovu koncepciu rozumových ideí ako neexistujúcich fikcií a proti Kantovmu transcendentalizmu<sup>2</sup> sa akoby obracal späť k Burkeovmu empirizmu a predstavuje aj isté naturalistické vysvetlenie vznešeného. Čo ho naopak od Burka odvádza, je uvažovanie o totožnosti pravého vznešeného a krásy (napr. tvrdí, že Bazilika sv. Petra je i vznešená – je stavbou, kde sa zjednocuje a mocne pôsobí duchovný zámer, i krásna – vďaka usporiadaniu mnohých dekoratívnych častí) (Herder 1987, s. 188). Herder, ktorý odmieta Kantov nezaujatý súd a pojem nezainteresovanosti považoval za jazykový nezmysel, stanovuje základ vznešeného v prírode a ľudskom cite. S tým sú spojené jeho úvahy o pridržaní sa ľudského umenia vznešenej prírody (architektúra, sochárstvo, maliarstvo, hudba, poézia), ale aj jeho vyústenia ku koncepcii mravnej vznešenosti, ktorú prepája so svojim náboženským postojom. Toto spojenie estetického s náboženským je

<sup>2</sup> K podobnému záveru dospieva Guyer: „Herder odmieta uplatnenie transcendentálnej metódy v estetike a nepriaznivo hodnotí redukciu estetickéj skúsenosti skôr na formu hry, než na skúsenosť pravdy, ktorá je základom rozvoja človeka“ (Guyer 2007, s. 357).

podnetom pre kritiku Kantovej koncepcie vznešeného v Kritike súdnosti, ale aj etické stanoviská Kritiky praktického rozumu, ba dokonca aj Kantovho predkritického textu, ktorého závery neoprávnene pripisuje Kantovmu kritickému obdobiu (Herder 1987, s. 194-197). Herderova kritika Kanta v Kalligone<sup>3</sup> bola prvou a výraznou i keď miestami vedome dezinterpretujúcou kritikou. Kantova koncepcia vznešeného však vzbudila aj početnú pozitívnu odozvu a to je oblasť, ktorej sa budeme teraz venovať.

Schellingovo chápanie vznešeného. Schelling pre nás predstavuje zásadnú revíziu Kantovej estetiky. Svojej filozofii umenia dodáva silný metafyzický význam, ktorý sa z nášho pohľadu už viac nezopakoval. Keďže pre Schellinga v umení rezonuje celok totality bytia, jeho filozofia umenia sa podujíma interpretovať svet a celé univerzum prizmou umenia. Schelling je presvedčený, že oblasť estetického nie je len akýmsi spájajúcim mostom medzi oddelenými sférami prírody a slobody, ale že má svoj celkom samostatný spôsob bytia, vlastnú esencialitu a teda (protikladne ku Kantovi) nie je výsledkom prostej hry subjektívnych poznávacích síl, ale naopak je objektívnym základom vnútornej kontinuity, jednoty a harmónie celého bytia. Popri silnom vplyve Kanta je možné zároveň priebežne sledovať aj vplyv plotinovského spôsobu myslenia. Už v jeho Najstaršom programe systému nemeckého idealizmu (1796) sa k tomuto nachádza zásadné stanovisko, ktoré ukazuje cestu od idey seba samého, cez ideu ľudstva a idey morálneho sveta, nesmrteľnosti a božstva až k najvyššej idei: „*Na záväz idea, sjednocující všechny, idea krásy – toto slovo chápá ve vyšším, platónském smyslu. Nuže, jsem přesvědčen, že nejvyšší akt rozumu, tobo, jenž objímá všechny ideje, je akt estetický, a že pravda a dobro jsou sourozenci jedině v krásě*“ (Schelling 2004, s. 14). Okrem citácie, ktorá predznamenáva v mnohom Systém transcendentálneho idealizmu, v ktorom za vrchol transcendentálnej filozofie je pokladaná filozofická reflexia umenia (Sobotka 1990, s. 27), sa v citovanom diele nachádza aj anticipácia jeho neskorších reflexií a prednášok venovaných filozofii mytológie v rokoch 1841 – 1854 (bližšie: Schelling 2007b): „*Dokud nezestetizujeme ideje, to jest dokud je nezmytologizujeme, národ se o ně nebude zajímat, a naopak dokud není mytologie rozumná, musí se za ni filozof stydět*“ (Schelling 2004, s. 15). Prirodzene takéto stanovisko, ku ktorému sa Schelling sa teoreticky navracia v berlínsky prednáškach, nachádza širokú odozvu v nemeckom romantizme. Reflexiu tohto vplyvu a jeho koincidencii s koncepciou vznešeného v romantizme sa nebudeme s ohľadom na záber tejto práce systematicky venovať.

Za úlohu transcendentálnej filozofie Schelling považuje vysvetlenie zhody objektívneho a subjektívneho v poznaní. Avšak na rozdiel od filozofie prírody (ktorá za východisko považuje objektívno) transcendentálna filozofia vychádzajúc zo subjektívna, „*z já jako něčeho, v jehož pojmu není obsaženo objektivno dospěje k objektivnu (subjekt směřuje k projevení vo vnějším světě, k vzájemné interakci s druhými, k dějinám a umění)*“ (Sobotka 1990, s. 27) Ako Schelling konštatuje v úvode Systému transcendentálneho idealizmu začína transcendentálna filozofia pochybnosťou o realite objektívneho, ale viac než riešenie tohto problému sa závažnejšou stáva iná otázka, riešenie ktorej je, podľa Schellinga, dokonca najvyššou úlohou transcendentálnej filozofie: „*Jak je možno myslit, že představy se zároveň řídí podle předmětů a předměty podle představ?*“ (Schelling 1990, s. 210-211). Schelling tento rozpor rieši prostredníctvom predpokladu predzjednanej harmónie ideálneho a reálneho sveta, pričom táto harmónia „*není myslitelná, není-li činnost, produkující objektivní svět, původně identická s tou činností, která se vyjadřuje ve chtění, a naopak*“ (Schelling 1990, s. 211). Tak potom rozpor vedomej činnosti a nevedomej činnosti je vyriešený za predpokladu, že obe sú jednou a tou istou činnosťou: „*táž činnost, která je svobodným jednání tvůrčí s vědomím, je v produkování světa produktivní bez vědomí*“ (Schelling 1990, s. 211). Ako je možné spojiť tento predpoklad so známym Schellingovým stanoviskom, podľa ktorého je umenie organom filozofie? Ak raz Schelling prisúdi

<sup>3</sup> Kalligona bola podľa Guyera „zatičená slávou slávou takých nových hviezd ako bol Friedrich Schelling a Johann Gottlieb Fichte a preto nezbudila nikdy väčšiu pozornosť“ (Guyer 2007, s. 353).

subjektívnu v jeho vedomí prítomnosť činnosti, ktorá je zároveň vedomou a nevedomou, nachádza ako príklad výsledku tejto činnosti (popri prírode) umenie: „*takováto činnosť je jedine estetická a každé umelecké dielo lze pochopiť pouze jako produkt estetickej činnosti. Ideální svět umění a reálny svět objektů jsou tedy produkty jedné a téže činnosti; shoda obou (vědomé a nevědomé) bez vědomí dává svět skutečný, s vědomím estetický svět*“ (Schelling 1990, s. 212). Umenie, ktoré ako realizácia činnosti ducha, je spojením vedomého a nevedomého a v tejto činnosti sa mu darí prekonať nekonečný protiklad v konečnom produkte. Tvorba umenia začína s vedomím, subjektívne a musí končiť v nevedomom teda objektívne (Schelling 1990, s. 282) a je tak riešením protikladu činnosti, „*kteře musí být odděleny za účelem jevení se, objektivace tvorby, právě tak, jak musí být odděleny za účelem objektivace nazírání. Ale nemohou být odděleny do nekonečna, jako u svobodného jednání, poněvadž jinak by objektivno nikdy nebylo úplným vyjádřením oné identity*“ (Schelling 1990, s. 283). Spojenie vedomej a nevedomej činnosti do objektívneho v podobe vytvorenia diela umenia je výsledkom pôsobenia absolútna (ktoré obsahuje základ predzjednanej harmónie vedomého a nevedomého (Schelling 1990, s. 284)) prostredníctvom génia. Estetická tvorba tak vychádza z pocitu zdanlivo neriešiteľného rozporu a je jeho prekonaním. Umelecké dielo, ktoré „*nám reflektuje identitu vědomé a nevědomé činnosti*“ (Schelling 1990, s. 255) má ako svoj základný charakter „*nevedomú nekonečnost*“ (Schelling 1990, s. 287). Nevedomá nekonečnosť umenia je podľa Schellinga základom nekonečného množstva interpretácií diela umenia i nekonečného uspokojenia z jeho dokončenia. Napokon v známej Schellingovej formulácii: „*Konečně vyjádřené nekonečno je krása. Základní rys každého uměleckého díla, který v sobě zahrnuje obě předchozí činnosti [vedomú a nevedomú - doplnil A.K.], je tedy krása a bez krásy neexistuje žádné umělecké dílo*“ (Schelling 1990, s. 288). Schellingovo pokladanie umenia za organon filozofie dokumentuje pochopenie estetickej činnosti ako nadradenej zložky poznania. Umenie manifestuje aktuálnu prítomnosť nekonečna ideí v zmyslovom svete, lebo je reflexiou a odhaľovaním prapôvodnej identity absolútna, ktorá existuje v nerozlišiteľnej jednote intelektuálneho názoru, ale vďaka pristúpeniu druhého a to estetického názoru v umení, sa nám stáva zrozumiteľnou. Tento produktívny estetický názor je schopná zachytiť poézia, ktorá je podľa Schellinga zobrazením najpôvodnejšej tvorby univerza.

Schelling pripúšťa existenciu vznešených umeleckých diel a vidí protikladnosť vznešeného a krásy. Kým pre Schellinga je nekonečné protirečenie pri kráse vyriešené v samom objekte, pri vznešenom to tak nie a je vystupňované do takej úrovne, že sa mimovoľne prekonáva v názore (teda ako by bolo v samom objekte zrušené). Pozoruhodnou je tak formulácia, podľa ktorej je „*protiklad mezi krásou a vznešeností toho rázu, že se týká pouze objektu, a nikoli subjektu nazírání*“ (Schelling 1990, s. 288), keďže podľa neho vždy keď nazývame určitý objekt vznešeným, nevedomá činnosť prijíma určitú veľkosť, ktorú nie je schopná prijať činnosť vedomá a do sporu sa dostáva subjekt so sebou samým a spor sa končí uvedením oboch činností do neočakávanej harmónie, končí mimovoľným estetickým názorom nie umelca, ale nazerajúceho subjektu. Vznešené tak uvádza do pohybu všetky sily mysle aby bol rozriešený spor ohrozujúci celú existenciu intelektuálnej bytosti (Schelling 1990, s. 289). Toto skromné traktovanie vznešeného doplní Schelling vo svojej Filozofii umenia, ktorá vychádza zo súboru prednášok z rokov 1802 – 03 (porovnaj: Bakoš 2007a, s. 678), teda z obdobia tesne po publikovaní Systému transcendentálneho idealizmu.

V kapitole Konštrukcia zvláštneho alebo forma predstavuje Schelling rozdielnosť krásy a vznešeného v umeleckom diele v §65 – 66 (Schelling 2007a, s. 338-348). Poézia a umenie sú pre Schellinga dve stránky (reálna a ideálna stránka) génia, ktoré je možné charakterizovať ako „*dve jednoty: poézia je to, prostřednictvím čoho má nejaká vec v sebe realitu a život; umenie je to, prostřednictvím čoho iná jestvuje vo vytvárajúcom*“ (Schelling 2007a, s. 338). Pri bližšom skúmaní vysvitne, že Schelling upravuje svoj postoj v Systéme transcendentálneho idealizmu, kde tvrdí, že konečným spôsobom vyjadrené nekonečno je krása, pretože vo Filozofii umenia tvrdí, že jednota, „*ktorou je preformovanie nekonečného do konečného, sa vyjadruje v umeleckom*

*diele ako vznešenosť, tá druhá, ktorá je preformovaním konečného do nekonečného, sa vyjadruje ako krása*“ (Schelling 2007a, s. 338). Zmenu, ktorou na miesto krásy kladie vznešené, nevysvetľuje inak než odvolaním sa na všeobecné presvedčenie. Svoje nové stanovisko sumarizuje nasledovne: „*ak sa nekonečné pojíma do konečného ako také a ak sa teda nekonečné v konečnom rozlišuje, usudzujeme, že predmet, kde k tomu došlo, je vznešený. Všetka vznešenosť je buď príroda alebo zmysľanie*“ (Schelling 2007a, s. 339). Nakoľko je teda Schellingovo chápanie vznešeného kantovské? Vnímanie vznešeného prírody je Schellingom vedené presne v intenciách Kantovho matematického a dynamického vznešeného. Podľa Schellinga toto nazeranie vznešeného prírody je estetickým nazeraním, lebo neprihliada „*na jeho príbuzenstvo s ideálnym alebo mravným*“ (Schelling 2007a, s. 340), avšak na rozdiel od Kanta sa Schelling obracia k vznešenému prírody prostredníctvom kategórie chaosu. Niežby Kant túto kategóriu opomenul (porovnaj: Kant 1975, s. 82), ale pre Schellinga sa chaos stáva ústredným motívom koncepcie vznešeného. Pod pojem chaos umne zaradí matematické i dynamické vznešené prírody a chápe ho ako „*základné nazeranie vznešeného*“ (Schelling 2007a, s. 342). Aký dôvod vedie Schellinga k opusteniu Kantovho vymedzenia? Chaos je pre Schellinga osobitne dôležitý: „*Základné nazeranie chaosu spočíva v nazeraní absolútna. Vnútorou podstatou absolútna, v ktorej spočíva všetko ako jedno, a v ktorej jedno spočíva ako všetko, je samotný pôvodný chaos [...] Chcel by som povedať, že prostredníctvom nazerania chaosu prechádza um ku všetkému poznaniu absolútna, či už vo vede, alebo v umení*“ (Schelling 2007a, s. 342-343). Vznešené prírody sa tak dostáva do pozície, ktorá umožňuje prechod k poznaniu absolútna. Druhá oblasť vznešeného – vznešené zmysľania sa u Schellinga aktualizuje v koncepcii mravne vznešeného: „*Nešťastie, ktoré nič a poráža hrdinu tragédie zmyslovo, je rovnako nevyhnutným prvkom mravne vznešeného, ako je nevyhnutným zápas prírodných síl a prevaha prírody nad čírymi zmyslovými schopnosťami vnímania pri vnímaní fyzicky vznešeného*“ (Schelling 2007a, s. 344). Touto tézou sa Schelling blíži viac k etickému vymedzeniu vznešeného, ktoré Kant v Kritike súdnosti ale ani v „*etických*“ textoch takýmto spôsobom nerozpracováva. Schelling podľa nás prekročí Kantovo vymedzenie vznešeného ešte dvoma stanoviskami. Na rozdiel od Kanta si Schelling myslí, že „*iba v umení je vznešeným samotný objekt preto, že nie je prírodou osebe, i preto, že tu zmysľanie alebo princíp, pomocou ktorého sa konečné znižuje na symbol nekonečného, predsa len spadá do subjektu*“ (Schelling 2007a, s. 345), čo je v rozpore s Kantovou požiadavkou vymedzujúcou vznešené len ako naladenie mysle. Druhým zásadným rozdielom je Schellingovo stanovisko, ktoré (na rozdiel od dištinkcií krásneho a vznešeného u Kanta) predstavuje ich vzájomnú prepojenosť: „*Vznešené vo svojej absolútnosti zaberá krásne tak, ako krásne vo svojej absolútnosti zaberá vznešené. [...] Z toho vyplýva, že medzi vznešeným a krásnym nie je nijaký kvalitatívny alebo podstatný protiklad, ale iba kvantitatívny protiklad*“ (Schelling 2007a, s. 346-347). Krásne a vznešené sa tak navzájom prenikajú (keďže majú účasť na tom istom absolútna) a zdajú sa byť krásne alebo vznešené len s ohľadom na rôznosť vzt'ahov, do ktorých vstupujú. Schelling tak priviedol kategóriu vznešeného (a krásneho) nielen prostredníctvom vyzdvihnutia estetickej činnosti ako takej, ale najmä s ohľadom na procesy, ktoré nazeranie vznešeného umožňuje v subjekte nastoliť na pole poznávania absolútna. Takýmto metafyzickým posunom oproti Kantovým záverom sa Schelling v línii pokantovských filozofov dostáva vlastnou interpretáciou kategórie vznešeného na osobitnú pozíciu.

Predstavené poznámky o myšlienkovvej línii nadväzujúcej (i protirečivo) na Kantovu koncepciu kategórie vznešeného si nenárokujú komplexnosť pohľadu na skúmanú problematiku, majú za cieľ iniciovať pokračovania skúmaní línii estetického myslenia. Cesta ad fontes pre nás znamená nie prosté opakovanie, ale znovupremýšľanie odkazov dejín estetického myslenia. Návraty k mysleniu formujú, alebo môžu formovať súčasnú estetiku (tému v priestore súčasného myslenia (Lyotard, Nancy, Gironsová) sme sa venovali v parciálnych štúdiách (Kvokačka 2005, 2007, 2008)). V pripravovanom pokračovaní sa zameriame na estetické myslenie Schopenhauera, Nietzscheho a Adorna, ktorí so závermi Kantovho



vymedzenia kategórie vznešeného vo svojom prístupe pracujú. Naostatok sme presvedčení, že priestor tohto novovzniknutého časopisu otvorí priestor pre príspevky obdobných smerovaní a vytvorí sa tak platforma pre diskusiu k dejinám a súčasnosti slovenského a svetového estetického myslenia.

### **Literatúra:**

- [1] BAKOŠ, O. 2007. Doslov k Schellingovým filozofickým a estetickým spisom. In: SCHELLING, F.W.J.: *Filozofia umenia*. Bratislava: Kalligram.
- [2] GUYER, P. 2007. Free Play and True Well-Being: Herder's Critique of Kant's Aesthetics. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No. 4, s. 353 – 368.
- [3] HERDER, J., G. 1987. *Kalligona*. Bratislava: Tatran.
- [4] KANT, I. 1975. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.
- [5] KVOKAČKA, A. 2005. J. F. Lyotard a Kantova estetika. In: BELÁS, P. (ed.) *Kantov odkaz v kontexte filozofickej prítomnosti*. Prešov: FF PU, s. 161 – 166.
- [6] KVOKAČKA, A. 2007. Otázky estetiky vznešena v myslení J.F. Lyotarda. In: SOŠKOVÁ, J. (ed.) *Estetika – filozofia – umenie III*. Prešov: FF PU, s. 129 – 141.
- [7] KVOKAČKA, A. 2008. Miesto vznešeného v posthistorickom umení. In: SOŠKOVÁ, J. (ed.) *Studia aesthetica X. Konferenčný zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie Stratifikácie interdisciplinárnych komunikácií a filozoficko – estetické reflexie posthistorického umenia*, Prešov: FF PU, s. 198 – 208.
- [8] KVOKAČKA, A. 2012. Možnosti (hermeneutickej) interpretácie klasickej kategórie vznešeného. In: Kol. autorov: *Studia humanitatis – Ars Hermeneutica. Metodologietheurgie hermeneutické interpretácie IV*. Ostrava: FF OU, s. 253 - 274.
- [9] SCHELLING, F., W., J. 1990. *Výbor z díla. Rané spisy*. Praha: Svoboda.
- [10] SCHELLING, F., W., J. 2004. *Nejstarší program systému německého idealismu*. In: SCHELLING, F., W., J. *Drobné spisy a fragmenty*. Praha: Vyšehrad.
- [11] SCHELLING, F., W., J. 2007a. *Filozofia umenia*. Bratislava: Kalligram.
- [12] SCHELLING, F., W., J. 2007b. *Historical-critical introduction to the philosophy of mythology*. Albany, State University of New York Press.
- [13] SOBOTKA, M. 1990. *Raný Schelling*. In: SCHELLING, F., W., J. *Výbor z díla. Rané spisy*. Praha: Svoboda.
- [14] SOŠKOVÁ, J. 1994. Friedrich Nietzsche. In: SOŠKOVÁ, J: *Dejiny estetiky II.(Antológia)*. Prešov: FF UPJŠ 1994.
- [15] SOŠKOVÁ, J. 2005. Kantova koncepcia nezainteresovanosti estetických súdov a súčasná estetika. In: BELÁS, P. (ed.): *Kantov odkaz v kontexte filozofickej prítomnosti*. Prešov, s. 64 – 76.
- [16] ZUCKERT, R.: Awe or Envy: Herder contra Kant on sublime. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2003, Vol. 61, No. 3, s. 217 – 232.

---

Mgr. Adrián Kvokačka, PhD.  
Inštitút estetiky, vied o umení a  
kulturológie  
FF PU v Prešove  
adrian.kvockacka@unipo.sk

---

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

---

## Ján Albrecht - estetická dimenzia všestrannej umeleckej a pedagogickej osobnosti

Slávka Kopčáková; slavka.kopcakova@unipo.sk

---

**Abstrakt:** V predkladanej štúdií upozorňujeme na doposiaľ nedocenenú estetickú a umenovednú orientáciu viacdimeziónej osobnosti. Ján Albrecht (1919-1996) stelesňuje personálnu úniu, v ktorej sa stretol výkonný hudobník, muzikológ, estetik, renomovaný vysokoškolský pedagóg a organizátor hudobného života. Predstavuje jednu z osobností, ktoré v druhej polovici 20. storočia formovali budúce generácie hudobných umelcov, pedagógov a teoretikov. Svojím osobitým odtlačkom dával v danej historickej perióde tvár povojnovej slovenskej hudobnej kultúre. Teoretický odkaz Jána Albrechta tvorí nesmierne zaujímavú ale doposiaľ málo prebádanú kapitolu dejín estetickej reflexie problémov umenia či v niektorých teoretických rezultátoch priamo dejín hudobnej estetiky na Slovensku. Ako estetik hudby stál dlho v pozadí, preto cieľom našej štúdie je na tento rozmer jeho osobnosti upozorniť a parciálne analyzovať jeho výsledky.

**Kľúčové slová:** Ján Albrecht, umelec, pedagóg, estetik, štýl v hudbe, reflektívna funkčná hodnota.

**Abstract:** In the presented paper attention is drawn to the so-far under-appreciated art history and aesthetic orientation of a multidimensional personality. Jan Albrecht (1919-1996) embodies a "personal unity" in whom a performing musician, musicologist, aesthetician, renowned university teacher and musical impresario all came together. He was one of those personalities that formed future generations of artists, teachers and theoreticians in the second half of the 20th century. With his personal imprint, Albrecht shaped post-war musical culture in Slovakia. His theoretical legacy represents a very interesting yet so-far not sufficiently researched chapter of the history of aesthetic reflection on art issues or the history of music aesthetics in Slovakia. As a music aesthetician, Jan Albrecht was in the background for a long time; for that reason, our aim is mainly to point out the aesthetic dimension of his personality and also partially analyse its results.

**Keywords:** Jan Albrecht, artist, pedagogue, aesthetician, style in music, reflective functional value.

---

Estetická orientácia viacdimeziónej osobností - hudobných skladateľov, výkonných hudobníkov, muzikológov, renomovaných vysokoškolských pedagógov, organizátorov hudobného života v personálnej únii akú predstavovali v druhej polovici 2. storočia v slovenskej hudobnej kultúre napr. Jozef Kresánek, Oto Ferenczy, Ladislav Mokrá, Ján Albrecht a ďalší, tvorí nesmierne zaujímavú ale doposiaľ málo prebádanú kapitolu dejín hudobnoestetickéj reflexie problémov umenia či v niektorých teoretických rezultátoch priamo dejín hudobnej estetiky na Slovensku. Tieto osobnosti formovali budúce generácie hudobných umelcov a teoretikov, svojím osobitým odtlačkom dávali tvár povojnovej slovenskej hudobnej kultúre v období od 50. rokov 20. storočia prakticky až po koniec tisícročia.

Toto tvrdenie platí obzvlášť v prípade Jána Albrechta (1919-1996), ktorý sa narodil v rodine významného bratislavského hudobníka a organizátora hudobného života Alexandra Albrechta (1885-1958).<sup>1</sup> Nielen hudobné nadanie ale aj genetickú výbavu pre estetické myslenie a teoretickú reflexiu umenia získal Ján Albrecht po svojom otcovi Alexandrovi, ktorý mal rozsiahle vedomosti z filozofie, dejín umenia a

---

<sup>1</sup> A. Albrecht ako regenschori, riaditeľ Mestskej hudobnej školy v Bratislave a riaditeľ Cirkevného hudobného spolku patrili medzi najvplyvnejšie osobnosti hudobnej kultúry v medzivojnovom období, o čom svedčí i jeho celoživotné priateľstvo s Béloom Bartókom či Ernő Dohnányim, spolužiakmi z Maďarského kráľovského katolíckeho gymnázia v Bratislave.

literatúry. Pohľad na jeho estetické názory ponúka jeho bohatá literárna a esejistická činnosť, ktorú Alexander Albrecht publikoval v tlači alebo prezentoval v rámci rozhlasového vysielania. Skladateľova estetická konfesia a náhľady sú zhrnuté v práci *Túžby a spomienky* (2008), obsahujúcej jeho predtým publikované texty, prednášky, príhovory a pod (Albrecht 2008, s. 305-307)<sup>2</sup>. Formuloval v nich svoj skladateľský program a vlastnú skladateľskú poetiku.

Ján Albrecht ako významný muzikológ a výkonný umelec (viola) bol známy najmä ako zakladateľ súboru starej hudby venujúci sa oživovaniu prameňov starej hudby a jej historicky poučenej interpretácii *Musica aeterna*. Paralelne popri tom rozvíjal svoje bohaté pedagogické aktivity ako pedagóg husľovej, violovej a komornej hry na viacerých typoch vyšších pedagogických alebo umeleckých škôl. Ako estetik hudby stojí akosi v pozadí, resp. tento jeho rozmer akoby nebol doposiaľ dostatočne ocenený. Okrem najreprezentatívnejších knižných publikácií, ktoré vyšli na Slovensku a zarezonovali v povedomí odborníkov aj širšej hudobnej verejnosti, napísal aj enormné množstvo štúdií a textov o umení, najmä o hudbe a výtvarnom umení, ktoré mu boli najbližšie. Jeho celoživotným záujmom okrem interpretačného umenia a jeho pedagogiky bola reflexia umeleckých a vedeckých problémov, teórie umenia, estetiky i exaktných vied, pričom jeho uhol pohľadu bol vždy osobitý, s originálnym nazeraním na vec. Podľa informácií na oficiálnej stránke Albrecht Forum (Godár) preberáme údaj, že literárny odkaz J. Albrechta v podobe rukopisných textov, štúdií, esejí, recenzií, kritik, skript, knižných publikácií a editorstva sa počíta na stovky. Veľká časť týchto textov je písaná v nemčine, príp. v angličtine.

Po začiatkoch v orchestri SND, kde pôsobil ako violista Albrecht začal od r. 1955 pedagogicky pôsobiť najprv na Katedre hudobnej výchovy FF UK, neskôr na VŠP v Bratislave, v rokoch 1960-67 na Katedre hudobnej vedy FF UK, následne na Katedre Hudobnej výchovy PdF v Trnave súbežne s pôsobením na VŠMU v Bratislave. Jeho neúnavná publikačná činnosť sa začala na konci 50. rokov. Boli to najmä štúdie venované súčasnej hudbe, kritiky koncertov, prvé učebné texty pre potreby konzervatoristov inštrumentalistov. Prvý náčrt filozofie umenia vznikol v roku 1956 pod názvom *Diskussionbeitrag*. Pokus o ucelenú estetickú koncepciu prinášajú texty *Dialektika estetiky* (1958-59), *Kunst als Sprache* (1960), *Jazykový charakter umenia* (1962) a *Zur Grundlagenfrage der Ästhetik* (1962). Koncepčné texty zo 60. rokov vznikali ako polemiky vo vzťahu k bratislavským a pražským vedeckým autoritám, ktoré brzdili svojimi posudkami jeho akademickú kariéru, sú prevažne publikované v nemeckom jazyku. Normalizácia priniesla Albrechtovi nielen zákaz obhajoby kandidátskej práce a zastavenie pracovného postupu, ale i sťaženie jeho publikačných možností, preto zostala v rukopise aj jeho práca *Protirečivá jednota artefaktu* (1972).<sup>3</sup>

V 70. rokoch vydal J. Albrecht skriptá *Hudobná estetika pre poslucháčov Pedagogickej fakulty UK* (1977). Ich úvodný sociologizujúci výklad vzťahu umenia a spoločnosti zohľadňujúci historicko-vývojový aspekt je síce poznačený dobovou potrebou naplniť určitú ideologickú požiadavku, a to dať do protikladu umenie socialistickej a kapitalistickej spoločnosti, v ostatných parametroch (otázky komunikačnej povahy hudobného umenia, filozofické a hodnotovo-axiologické východiská) však predstavuje vedecky erudovaný vstup do problematiky. Text je veľmi precízne vystavaný, koncepčne premyslený a niektoré pojmové kategórie sa nám v plnom rozsahu zjaví až po pochopení ich stupňovitého budovania v priebehu niekoľkých kapitol. Typickým príkladom je postupnosť budovania pojmov významová funkčná hodnota, reflexívna funkčná hodnota a kontextová hodnota (Albrecht 1977, s. 15-20). Obsahovo najhutnejšie

---

<sup>22</sup> Texty sa datujú z rokov 1937-1957.

<sup>3</sup> Tieto bibliografické údaje sme prevzali z vydavateľskej poznámky editora V. Godára (Albrecht 1999, s. 568-569)

kapitoly sú zahrnuté v celku Teoretické základy umenia (Albrecht 1977, s. 13-27), ktorý síce nie je typicky didakticky koncipovaným výkladom (skôr sledom voľných úvah autora), obsahuje však cenné poznatkové jadro týkajúce sa problému objektu a tvaru v hudbe, základov umeleckého zobrazovania, problému obsahu hudby a jeho vzťahu k forme, otázky štýlu a jazyka hudobného dorozumievania.

Mnohé autorove myšlienky vychádzajú z dôkladnej znalosti psychologických mechanizmov myslenia a dôkladnej znalosti teórie výtvarného umenia. Niektoré exemplifikácie z výtvarného umenia prevažujú na úkor príkladov týkajúcich sa hudby, avšak autorov zámer (vlastne predstihujúci všetky podobné dobové texty na Slovensku) napriek tejto nerovnováhe smeruje k jasnému cieľu rozlúsknuť podstatu umeleckého zobrazovania v umení s jeho syntaktickými zákonitosťami i zvláštnosťami jednotlivých druhov umenia. J. Albrecht tu upozorňuje na skutočnosť, že námetovosť je podstatnou zložkou zobrazovania, avšak námet nie je sám o sebe cieľom umeleckého zobrazovania ani sa ako taký nenachádza v nepozmenenej podobe v žiadnom umeleckom tvare: „*Pozmeňovanie námetu, jeho (tvorivá) deformácia je práve najzákladnejším prostriedkom umeleckého oznamovania, formulácie obsahu estetického postrebu. Podstatným momentom estetického tvorivého prístupu je postreh ideí, ktorý svojou povahou úzko súvisí s nejakým objektom, na ktorý sa viaže*“ (Albrecht 1977, s. 19). Námet sa v pozmenenej podobe dostáva do kontaktu s ideovým svetom človeka, stáva sa objektom ľudskej idey, objavu. Poznávaci a zobrazovací postup je spojený s intenzívnou emocionálnou rezonanciou zosilňujúcou pôvodný význam čiastkového senzuálneho, tvarového a námetového účinku.

V texte je stále prítomné (podobne ako vo všetkých jeho nasledujúcich prácach) určité myšlienkové jadro, resp. akási ucelene sformulovaná koncepcia chápania umenia, čo spája všetky ďalšie texty autora do jednoliateho celku celoživotného reflektovania umenia cez reflektívnu funkčnú hodnotu umenia, pričom do systému funkčných hodnôt je začlenený aj umelecký obsah vo forme „obsahového výroku umeleckého diela“, ako leitmotivického pojmu tohto učebného textu. Cez neho autor vysvetľuje pojem štýl a štýlová sústava, obsah a forma, pričom neustále upozorňuje na komplexnejšiu platnosť umeleckého obsahu v zmysle jeho dopadu v širšom spoločenskom a životnom kontexte.

Konštatujeme, že chýbajúci zoznam použitej a odporúčanej literatúry v učebnom texte nám bráni presnejšie identifikovať vonkajšie myšlienkové zdroje, ktoré stoja za úvahami J. Albrechta. Aj keď v prevažnej väčšine ide o jeho autentické myšlienky, je tu silne citeľný vplyv jeho záujmu a opierania sa o teóriu výtvarného umenia, ktorou v skriptách niekedy až v určitej prevahe vysvetľuje javy všeobecne a na úkor vysvetlenia či opisu konkrétnych hudobnoestetických kategórií a pojmov. Druhá časť učebného textu v hutnej skratke, logicky a jasne vykladá dialektiku vývoja estetického ideálu a kompozičných techník, resp. ich zmeny ako dôsledky primárnych životných, spoločenských a individuálnych potrieb. Od genézy viachlasnej hudby k bráne moderny na začiatku 20. storočia, až po výklady pojmov národná hudba a národný štýl, veľmi pútavo s zrozumiteľne vysvetľuje estetický ideál tej-ktorej epochy. Toto skriptum, napriek faktu, že vzniklo takmer pred polstoročím, disponuje stále viac-menej platnými vývodmi z oblasti chápania estetických fenoménov a pojmov v hudbe.

V roku 1982 vyšla Albrechtovi kniha Podoby a premeny barokovej hudby (1982). V tejto práci autor pomocou diagonálneho rezu odhaľuje vývojovú kontinuitu v priebehu celého hudobného baroka, pričom odhaľuje postupné štruktúrne, výrazové a charakterové odlišnosti medzi jeho jednotlivými fázami. Tento hudobnoteoretický traktát prináša na báze exemplifikácie a analýz 164 notových príkladov osvetlenie štruktúrnych metamorfóz polyfónie, charakterizuje na seba nadväzujúce vývojové obdobia baroka a zástoj osobností v nich najmä z hľadiska fáz dominancie či ústupu polyfonickej práce s hudobným materiálom, a naopak, jej preceňovania nesprávnym stotožňovaním a vysvetľovaním celej veľmi štýlovo diferencovanej epochy iba cez dielo J. S. Bacha.

Z hudobnoestetického hľadiska za najcennejšiu možno považovať prvú úvodnú kapitolu, kde autor podáva rozsiahly výklad štýlu ako umenovednej kategórie, ktorá predstavuje množinu rôznych relácií a väzieb prvkov v hudobnom diele. Nie je to náhoda, ako neskôr uvidíme, štýl sa stane jedným z leitmotívov Albrechtovho celoživotného uvažovania o umení, a ako taký sa opakovane stále znova bude objavovať v najrôznejších definitorických obmenách a inováciách v každom závažnejšom nasledujúcom knižnom diele autora. J. Albrecht nám popri svojskom, napriek tomu vysoko odbornom výklade muzikologických a estetických problémov umenia iba akoby mimovoľne zanecháva aj oveľa dôležitejšie a všeobecnejšie posolstvo súvisiace s celkovým hodnotením hudby a s posudzovaním jej štýlových sústav. Upozorňuje totiž na skutočnosť, že dnešnými očami a hudobnoteoretickými kritériami meriame hudbu minulosti, čím sa dopúšťame závažných omylov (Albrecht 1982, s. 11).

Prácou Eseje o umení (1986) sa J. Albrecht po prvý raz predstavil verejnosti ako estetik. Podkladom pre knihu sa mu stal výber z 80 zošitov, do ktorých si zapisoval svoje úvahy už od 50. rokov 20. storočia. Nastoľuje v nej svoje náhľady na umeleckú tvorbu, fundamentálne otázky ontológie umeleckého diela, otázky jeho syntaxe, vzájomných väzieb umeleckých médií. Svoje idey konfrontuje často s konkrétnymi dielami, skúma podmienky umeleckej tvorby, myšlienkové procesy, ktoré sa za ňou skrývajú, základné estetické otázky ako obsah a forma umenia, význam hudobného diela, osvetlenie kategórie štýlu, funkcionality a logiky v umení, či otázky tradície a novátorstva.

Spoločenská podmienenosť umeleckej tvorby tvorí jednu z nosných ideí jeho koncepcie, podľa Albrechta táto podmienenosť vyplýva „z ľudskej danosti odovzdať obsah vedomia, a predovšetkým sprostredkovať vlastný objav, závažný postreh. Preto umeniu nemožno uprieť jeho komunikatívnu funkciu, či jeho oznamovaciu podstatu, ktorá sa opiera i o tradíciu zobrazovacích metód“ (Albrecht 1986, s. 212). Spôsob a kvalita zobrazovania je aj jedným zo zdrojov zážitku ako „emocionálne akcentovanej príhody“, autor ho považuje za meradlo kvality a hĺbky zobrazovacieho procesu. Eseje sú výsledkom dlhoročného živého kontaktu s umením, ktorého výsledkom je tiež uvedomovanie si roztvárajúcej sa priepasti medzi tvorbou a jej recepciou. Jeho metodológia vychádza z náročného zvažovania hudby ako humánno-integrálneho umenia, ktoré je skutočným duchovným partnerom človeka.

Prekračovaním hraníc hudby smerom k ostatným umeniam sa táto kniha stala atraktívna aj pre širšiu odbornú a hudbymilovnú verejnosť, jej prvé recenzie nie náhodou pochádzajú z pera najvýznamnejších slovenských estetikov ako napr. E. Mistrík či E. Farkašová (bližšie: Mistrík 1988, s. 6). Esej tu J. Albrecht používa ako filozoficko-estetický útvar, ktorý mu ako odľahčená podoba vedeckého žánru umožňuje vyslovovať aj subjektívnejšie ladené stanoviská, nevydávať svoju výpoveď za záväznú či definitívnu. Neúnavne pritom usiluje o zdôvodnenie spoločensko-historickej determinovanosti umeleckej tvorby a percepcie, pričom funkcionálne i geneticko-kauzálne väzby medzi umeleckým dielom a spoločnosťou vysvetľuje napohľad nekonceptne radením samostatných statí, výsledkom je však jeho viac-menej uchopiteľná estetická koncepcia umenia. Azda najucelenejšiu podobu má práve Resumé knihy, ktoré namiesto očakávanej sumarizácie obsahu jednotlivých esejí, prináša zárodok oveľa závažnejšieho textu, ktorý koncíznym prepracovaním a rozšírením tohto útvaru o niekoľko rokov neskôr priniesol autor ako svoje vrcholné dielo *Duchovný svet krásy* (1993).

Na začiatku 90. rokov ho predložil v podobe knihy *Die Geisteswelt des Schönen*, ktorá vyšla v časopise *Slovenská hudba v slovenskej verzii*.<sup>4</sup> Knižné dielo stelesňujúce autorovu originálnu filozofiu umenia sa

---

<sup>4</sup> Vyšla ako štúdia *Duchovný svet krásy* (Albrecht 1993). V roku 1994 vyšla v anglickej verzii (*Spiritual World of Beauty*). V roku 1995 v nemeckej verzii vo vydavateľstve PT Bratislava. Pôvodne bola kniha napísaná v slovenskom jazyku,

považuje za jeho umelecký a estetický testament. Albrechtove práce nám trochu pripomínajú skladateľské techniky skladateľov druhej polovice 20. storočia, napr. L. Beria a jeho „work in progress“. J. Albrecht totiž svoje texty často prepracúval, zdokonaľoval a v nových podobách uverejňoval. Bol to akoby cyklický návrat k stále tým istým aktuálnym témam, ktoré sa stali predmetom jeho celoživotnej reflexie umenia. Uvedomíme si to, keď si prečítame napr. spomínané resumé knihy Eseje o umení (1986) a potom Duchovný svet krásy, kde nám nápadná genetická príbuznosť textu v jeho precizovanej podobe poskytuje príklad takéhoto progresívneho celoživotného cizelovania umeleckej koncepcie a umeleckej pravdy.

Autor tu neprináša striktné či konkrétne riešenia vytypovaných problémov, ale skôr v globálnejšom nazeraní s nadhľadom vykladá vzťah umenia a človeka, pre ktorého umenie, fenomén „umeleckosti“ a umelecké reagovanie predstavujú akúsi prirodzenú formu správania. Pri zvažovaní komunikačných mechanizmov v societe a komunikačnej povahy jednotlivých umeleckých médií sa oblúkom opätovne vracia ku kategórii štýlu, ktorý sa vytvára napodobňovaním a reprodukovaním individuálnych tvorivých priebehov, do určitej miery je stereotypom myslenia, zovšeobecnením a anticipáciou všetkého, čo sa ním vyjadruje nielen v odlišných médiách ale i odlišných štýloch, v ktorých je človek schopný myslieť a recipovať: „*Kontext štýlu determinuje samotné dielo ako jeho superštruktúra a človek je schopný receptívne sa sústrediť na tieto rôzne systavy, prijať ich ako univerzálne a do seba uzavreté*“ (Albrecht 1993, s. 300). Albrecht však ide ďalej do šírky univerza umenia a v ďalšom zvažovaní sa dotýka aj otázky štýlu vo výtvarnom umení a prichádza k pozoruhodným myšlienkovým výsledkom.

V závere štúdie Duchovný svet krásy sa vracia sa ku kategórii obsahu a logiky v umení, ktoré možno zaradiť k ďalším leitmotívom jeho koncepcie. Popri rôznosti tém, zaujme nás jeho výklad „jazykovej koncepcie hudby“, resp. základu hudby ako „zvukovej reči“. Toto gestické umenie označuje za „bezobjektovú reč“, vzápätí však vysvetľuje, že pri hudbe ako gestickej reči nemožno hovoriť ani o jej bezobjektovosti, pretože v nej ide o napodobňovanie fenoménov stojacich mimo nej (Albrecht 1993, s. 308). Procesuálnosť prenikania nových zvukových asociácií do jazykovej sústavy hudby od začiatku 20. storočia, problém formy i narastajúci podiel racionálneho prvku v priebehu vývoja smerom k súčasnosti, ktorý sa konfrontuje neustále s hudobným obsahom, vedú k rozširovaniu jazykovej umeleckej oblasti.

Kritériom tohto rozširovania je význam ako stvárňovacia hodnota prvku, ktorú však jazyková sústava umenia musí tolerovať: „*Minulosť – to znamená stav prostriedkov jazykového média umenia a hudby, ktorý sa vyvinul v minulosti – jasne ukazuje, aké obnovujúce zásahy sú schopné nadviazať na daný jazykový systém a rozšíriť jeho zobrazovací potenciál do nového zmysluplného výroku. Všetko nové je nové iba v súvislosti s daným jazykovým systémom minulosti*“ (Albrecht 1993, s. 314). O budúcnosti hudby teda nerozhoduje prednostne naliehanie určitej prítomnosti, ale skôr minulosť, z ktorej vyrastá nový prejav, pričom jej zároveň určitým spôsobom aj odoláva, resp. nepodlieha jej úplne.

Posledným dielom A. Albrechta je rozsiahla publikácia Človek a umenie (1999). Vyšla tri roky po autorovej smrti ako výsledok 17-ročnej spolupráce s editorom Vladimírom Godárom. Spredmetňuje snahu sprístupniť Albrechtove texty širšej verejnosti. Ide o texty zväčša už predtým publikované, roztrúsené v najrôznejších časopisoch a zborníkoch, pričom ďalšia nespracovaná rukopisná pozostalosť autora či texty, ktoré boli publikované iba v nemeckom jazyku atď. ešte stále čakajú na svoje monografické spracovanie. Prvá časť Estetické úvahy prináša úvahy o logike v umení, o dialektickej súvzťažnosti obsahu a formy v umení, niekoľkonásobné traktovanie štýlových otázok, ale i dialóg s myšlienkami T. W. Adorna

---

pri jej preklade do nemčiny ju autor čiastočne prepracoval, Jej nasledujúce vydanie v rámci publikácie Človek a umenie (1999) bolo pokusom o rekonštrukciu pôvodnej slovenskej verzie textu na báze publikovanej nemeckej verzie.

či R. M. Rilkeho. Druhá časť Úvahy o výtvarnom umení a tretia časť Úvahy o hudbe a jej tvorcoch indikuje vyhranenú centralizáciu autorovej pozornosti na problémy teórie oboch umení a na dejiny hudby.

Štvrtá časť knihy predstavuje opätovne zaradený a z nemeckej verzie rekonštruovaný text Duchovný svet krásy. Tento text charakterizuje O. Bakoš ako spôsob uvažovania o hudbe, ktorý „pertraktuje Kantove i Schopenhauerove názory v kontrapozícii k myšlienke jej senzualne-hedonickej „vyprázdnenosti“ alebo principiálnej neprítomnosti akéhokoľvek racionálneho obsahu v hudobnom diele“ (Bakoš 1999, s. 566). Albrecht vyzdvihuje senzualnú rovinu zvukového podnetu ako plnohodnotnú štrukturálnu súčasť hudby, ktorou sa stáva až keď sa zabuduje do vyššej súvislosti a vyzdvihne sa na rovinu zvukového významu. Neúnavne hľadá najmä význam hudobného alebo umeleckého diela pre subjekt, pričom sa usiluje osvetliť cesty k pochopeniu jeho obsahu a tým sprostredkovane aj k pochopeniu sveta, jeho sociálnych a dejinných súvislostí.

Ako filozof umenia, estetik a mysliteľ nám J. Albrecht zanechal veľké množstvo inšpiratívnych textov a kníh, ktoré napriek ich prevažne esejistickému charakteru a rovnako častým intrapersonálne i interpersonálne vyslovovaným pochybnostiam o ich „vedeckosti“, vysvetľujú v zainteresovanej presvedčivosti nástojčivé otázky umenia v plnosti, akú môže poskytnúť iba život cez okraje naplnený hudbou. Na tomto mieste odcitujeme už iba záverečné riadky z knihy Človek a umenie ako Albrechtovho ľudského a umeleckého testamentu: „Umenie je faustovským hľadaním radosti z kreativity. Hľadá onú schillerovskú jasnosť vo vlastnom životnom prostredí, aby cez nás vyjasnilo ono nepoznané a neznáme. Umenie človeka novým spôsobom udomácňuje v jeho živote napriek jeho pochybnostiam tým, že mu pomôže hlbšie prežiť samotný život. Umenie pomáha človeku v láske si osvojiť i to, čo mu nepatrí, ba i to, čo ho samotného obrozuje“ (Albrecht 1999, s. 552). O pár riadkov vyššie stoja slová zosobňujúce jeho ľudský a umelecký naturel: „Umenie vnáša do nášho plného bytia otázky plné úzkosti a mení ich na radosť zo života“ (Albrecht 1999, s. 551).

Keď v roku 1996 Ján Albrecht odišiel do muzikantského neba, významný slovenský hudobný skladateľ a svetoobčan Peter Breiner napísal: „Neviem presne, podľa čoho sa pozná veľký učiteľ. Ak podľa tobo, že svojich žiakov vôbec nevyučuje a pritom ich niečo naučí, tak Hansi bol jedným z najväčších“ (Breiner 2012, s. 17). P. Breiner tým vyčerpávajúco vystihol atmosféru Albrechtovského domu na Kapitulskej ulici v Bratislave a súčasne vylíčil „neoficiálnu pedagogickú činnosť“ (Albrecht 1998, s. 96-98).<sup>5</sup> J. Albrechta. Spomínajú na ňu viaceré generácie hudobníkov, študentov, matematikov, výtvarníkov a vôbec ľudí dychtiacich po poznaní, chápaní a porozumení vede, umeniu i životu. Rovnako s láskou a uznaním spomínajú i na spôsob, akým sa táto neoficiálna ale hlavne nevyhnutná láskavá pedagogika odohrávala v neformálnych priateľských dišputách.

## Literatúra:

- [1] ALBRECHT, A. 2008. Túžby a spomienky. Bratislava: NHC.
- [2] ALBRECHT, J. 1977. Hudobná estetika pre poslucháčov Pedagogickej fakulty UK. Vysokoškolské skriptá. PedF UK v Trnave. Bratislava: UK.
- [3] ALBRECHT, J. 1982. Podoby a premeny barokovej hudby. Bratislava: OPUS.
- [4] ALBRECHT, J. 1993. Duchovný svet krásy. In: Slovenská hudba. č. 2, s. 287-329.
- [5] ALBRECHT, J. 1998. Spomienky bratislavského hudobníka. Bratislava: Vydavateľstvo PT.

---

<sup>5</sup> Podľa spomienok J. Albrechta, skladateľ a popredný zväzový funkcionár D. Kardoš nazval jeho dom „truckonzervatórium“. V rokoch politickej neslobody sa totiž Albrecht snažil odovzdať mladým ľuďom čo najviac informácií o nových štýlových prúdeniach v umení, ktoré získaval vďaka zahraničným kontaktom.



- [6] ALBRECHT, J. 1999. Človek a umenie. Bratislava: NHC.
- [7] ALBRECHT, J. 2003. Eseje o umení. Bratislava: Scriptorum Musicum.
- [8] BAKOŠ, O. 1999. Duchovný svet krásy. In: Človek a umenie. Bratislava: NHC.
- [9] BREINER, P. 2012. Nevie o tom, že by existovalo iné podobné miesto. In: Hudobný život. Roč. 44, č. 11, s. 17.
- [10] FARKAŠOVÁ, E. 1988. Konfrontácie myšlienok o umení. In: Hudobný život. Roč. 20, č. 19, s. 6.
- [11] GODÁR, V. 2012. Chronologický zoznam publikovaných prác Jána Albrechta. In: Ján Albrecht. [online] Albrecht Forum. [cit. 21.11.2012] Dostupné na internete: <<http://www.albrechtforum.eu/sk>>.
- [12] MISTRÍK, E. 1988. Konfrontácie myšlienok o umení. In: Hudobný život. Roč. 20, č. 19, s. 6.

---

PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.  
Inštitút estetiky a vied o umení  
Filozofická Fakulta  
slavka.kopcakova@unipo.sk

---

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

---

## G. Santayana – estetik, filozof, literát – inšpiruje súčasnosť

Lenka Bandurová; lenka.bandurova@unipo.sk

**Abstrakt:** Autorka považuje estetické myslenie Geoga Santayana za úzko prepojené a naviazané na jeho filozofické postoje a rovnako na umeleckú tvorbu (román, poézia). Naznačuje, že jeho myslenie napriek rôznorodosti jeho tvorby (filozofických, estetických, literárnych, sociálnych a politických prác) sa vyznačuje kontinuitou. Poukazuje na fakt, že Santayanovo myslenie sa počas jeho tvorby nezmenilo, napriek tomu, že používal odlišný prístup alebo terminológiu, alebo štýl, médium... Poukazuje na vývoj jeho myslenia, posuny názorov a myšlienok, ktoré mal Santayana na krásu, umenie a život. Dokazuje, že sa z jeho raných estetických myšlienok postupne vyvinul vlastný ontologický systém filozofie. Autorka považuje Santayanovo myslenie, a najmä pojem „estetická skúsenosť“ za inšpiratívny zdroj pre súčasné estetické a filozofické teórie.

**Ľúčové slová:** umenie, estetická skúsenosť, esteticko-filozofické myslenie, inšpirácia.

**Abstract:** Authoress considers aesthetic thinking of George Santayana to be closely interconnected and knotted with his philosophical attitudes and at the same time with his art production (novel, poetry). The authoress suggests that his production (philosophical, aesthetic, literary, social, and political works), in spite of diversity of his ideas, can be characterized by continuity. She proves by evidence that Santayana's thinking has not changed during his production despite the fact that he has used different approaches or terminology or style, medium... She points at the development of his thinking, shifts of opinions and ideas, which he has had on beauty, art, and life. She points out that his own ontological philosophical system has been developed gradually from his youthful aesthetic ideas. The authoress considers Santayana's aesthetic thinking, especially his concept of "aesthetic experience" to be inspiring source for contemporary aesthetic and philosophical theories.

**Keywords:** art, aesthetic experience, aesthetic-philosophical thinking, inspiration.

V doterajšej filozofickej a estetickej literatúre je G. Santayana chápaný ako kontroverzná osobnosť a aj jeho filozofické a estetické názory a koncepcie sú brané ako kontroverzné, sporné a nejednoznačné. Naše čítanie a analýza pôvodných prác G. Santayana v pôvodnom jazyku čiastočne potvrdili toto všeobecné hodnotenie. Proces vyzrievania osobnosti G. Santayana a štýl písania jeho prác je na hranici medzi poetickým a exaktno-filozofickým jazykom.

Po prečítaní a preštudovaní prác G. Santayana možno konštatovať, že je to jedna ucelená osobnosť, či píše text umelecký, filozofický alebo estetický. Je to osobnosť s integrovaným myslením. V určitom zmysle je to osobnosť v dejinách filozofie a estetiky, pretože rad autorov, ktorí písali filozofické, teoretické estetické, alebo aj umelecké práce nedosahovali takúto vnútornú jednotu (napríklad J. P. Sartre ako dramatik a ako filozof sa odlišuje; alebo L. N. Tolstoj ako umelec a ako teoretik estetiky sa rovnako odlišuje, alebo L. Wittgenstein ako analytický filozof a ako milovník hudby sa rovnako odlišuje).

Kritik a teoretik venujúci sa aj dielu G. Santayana povedal o jeho filozofii, že „*otvorene predložil návrat nielen ku gréckym kategóriám, ale tiež, oveľa dôležitejšie [návrat] ich počítačnomu bodu, podľa ktorého považovali ľudskú bytosť za prirodzený organizmus v prirodzenom svete*“ (Lachs 1988, s. 19). Lachs mal na mysli Santayanovu svojbytnú filozofiu rozpracovanú v diele *Realms of Being*. Tento explicitný naturalizmus Santayanaovej vyzretej práce považujú mnohí komentátori za rys jeho myslenia, ktorý je v kontraste s jeho ranými prácami, jeho tvorivým humanistickým obdobím. Títo komentátori rozdelili Santayanaov vývoj myslenia do dvoch fáz. Za začiatok prvej fázy považujú rok 1896, rok kedy vyšla Santayanova prvá kniha venovaná estetike *The*

*Sense of Beauty*. Prvé obdobie pokračuje napísaním diela *The Life of Reason* (1905 – 1906) a trvá až do jeho odchodu z Harvardu a Ameriky, do roku 1912. Za akúsi „medzifázu“ v jeho myslení považujú dielo *The Wings of Doctrine* (1913), o ktorej hovoria, že „odbaľuje autorovu myseľ v prechode“ (Lachs 1988, s. 19). Začiatok druhej fázy vidia v roku 1923, keď napísal dielo *Scepticism and Animal Faith* a vyvrcholenie fázy vidia v diele *Realms of Being*, v štyroch zväzkoch jeho filozofie, ktoré napísal v rokoch 1927 – 1940. Prácu *Dominations and Powers* - poslednú prácu, ktorá vyšla počas Santayanovho života, považujú za „hybridnú“, keďže vykazuje „známky“ oboch fáz jeho myslenia. Vysvetľujú to tým, že Santayana dal dielo dohromady na základe poznámok, z ktorých niektoré boli napísané aj pred päťdesiatimi rokmi.

Stanovisko, že Santayana prešiel výraznou zmenou myslenia uprostred jeho tvorby možno považovať podľa Johna Lachsa za prijateľné len v tom ohľade, ak tou zmenou rozumieme rozdiel medzi východiskami, terminológiou a hlavnými záujmami jeho ranej tvorby, a neskorších vyzretých prác. V raných prácach bol centrom jeho záujmu človek. Santayana sa v týchto raných prácach pokúšal venovať umeniu, vede, náboženstvu, spoločnosti ako výtvorom tvorivej ľudskej aktivity. Avšak aj v týchto raných prácach je obsiahnutý jeho naturalizmus v pozadí jeho myšlienok a názorov. Analýzy sa však javia subjektivistické. Naopak neskoršie práce vidia túto humanisti ako akýsi druh zvierat'a v prírodnom svete. Chýba tam podľa nich dôraz na vznik ľudskeho sveta. Rovnako ako aj názor, že rozum môže vytvárať individuálnu a sociálnu skutočnosť považujú za odvrhnutý a nahradený asketickým spirituálnym životom, ktorý nevedie k ovládnutiu prírody, prostredia ale iba k dočasnému vyslobodeniu sa z frustrácie a nešťastia (pozri: Lachs 1988, s. 19-21). Niektorí komentátori dokonca zastávajú stanovisko, že na základe týchto dvoch odlišných fáz jeho myslenia možno hovoriť nie o jednom, ale o dvoch Santayanoch (Buchler 1967, s. 33-72).

S týmito názormi sa nestotožňujeme. Podľa nás nemôžeme povedať, že jeho myslenie sa zmenilo len preto, že používal inú terminológiu alebo odlišný prístup. Nezdá sa nám adekvátne, aby sme na základe toho hovorili o radikálnej zmene v autorovom myslení. Nám sa Santayanovo myslenie nejaví diametrálne odlišné v jeho ranej a vyzretej tvorbe. J. Lachs vysvetľuje podobné stanovisko týkajúce sa Santayanovho myslenia takto: „Rovnaké základné tvrdenia môžeme urobiť vo vedeckej práci rovnako ako v lyrickej poézii; jazyk, stres, metóda, všetky sa budú odlišovať, ale odkaž môže ostať rovnaký. Ak by rozdiely v prístupe a dôrazoch boli rozhodujúce, tragédia a komédia by nemohli vytvárať rovnaký zmysluplný názor. [...] identita myslenia ľahko prekoná rozmanitosť médií“ (Lachs 1988, s. 20).

Dané stanovisko podľa nás dokonale korešponduje s našimi názormi týkajúcimi sa Santayanovho myslenia. Santayana nerobil radikálny rozdiel medzi svojou filozofickou, estetickou, prozaickou či básnickou tvorbou. Svoje myšlienky počas svojho života vyjadroval pomocou rozličného média. Využíval odlišnú formu a odlišný štýl, aby mohol čo najpresnejšie vyjadriť to, po čom túžil. Bol si vedomý toho, že každý jazyk má svoje obmedzenia (plynulo čítal, písal a rozprával vo viacerých jazykoch). Možno práve to bol dôvod, prečo neostal pri jednom „médiu“ ale rozhodol sa vo svojej tvorbe uplatniť nielen rozmanité média, ale aj štýly. Jeho tvorba i myslenie sa môžu zdať odlišné, ale je to len na prvý pohľad, respektíve čítanie. Skôr by bolo dobré povedať, že Santayanove myslenie sa rozvinulo, vylepšilo, pretože dokázal pomenovať názory a stanoviská svojich prác filozofickou terminológiou, ktorá mu bola v raných prácach cudzia. Podobne interpretoval Santayanovo myslenie aj John Stuhr, ktorý konštatoval, že: „napriek dlhšej spisovateľskej kariére sa Santayanove názory zmenili počas tých rokov len trochu. Raná tvorba, najmä päť zväzkov *The Life of Reason*, boli pokusom rozvinúť naturalistickú teóriu ľudských podmienok pomocou analýzy historicky situovaného myslenia, inštitúcií a aktivít. Humanistické ladenie týchto kníh z nich spravilo obdivované a vplyvné hlavné myšlienky amerických liberálov počas mnohých rokov po prelome storočí. Neskoršie práce, najmä štvorzväzkové dielo *The Realms of*

*Being, opakuje mnoho rovnakých tvrdení v prístupnejšom, ontologickom jazyku. Prekvapivo, zrozumiteľnejšie knihy získali menej oblasov a je to len teraz, čo Santayana začína byť na výsluní“ (Stuhr 2000, s. 340-341).*

Santayanove myslenie, rešpektívne nazeranie a názory na svet, život, filozofiu..., podľa nás ostalo počas celej jeho dlhej tvorby nezmenené. Avšak jeho myslenie bolo vyzretejšie. Vyzretejšie vďaka skúsenosti, vzdelaniu, poznávaniu... Základná Santayanova vízia ostala v podstate rovnaká od čias ukončenia jeho štúdia až po jeho smrť. Od napísania práce *The Sense of Beauty*, až po dokončenie svojbytného filozofického systému *Realms of Being*.<sup>1</sup> Otázkou ostáva to, prečo niektorí komentátori hovoria o „dvoch Santayanoch“, o dvoch fázach jeho myslenia. Na základe poznania jeho diela a života možno hovoriť skôr o dvoch odlišných prístupoch a nie o dvoch fázach myslenia. Santayana bol počas celého svojho života ovplyvňovaný prostredím – americkým a európskym. Jeho rané práce poznačilo najmä štúdiom v Nemecku. Dôvod prečo v raných prácach kládol na človeka a tvorivú aktivitu človeka bol pravdepodobne ten, že filozofia devätnásteho storočia sa zaoberala otázkami týkajúcimi sa človeka. Pozitivistické filozofické myslenie sa opieralo i históriu a spoločnosť, ktoré pokladali za základ každej ľudskej aktivity. Pravdepodobne tento fakt možno pokladať za dôvod prečo sa Santayana začal venovať práve človeku. Tento prístup však nekorešpondoval s jeho láskou a oddanosťou ku gréckej filozofii, umeniu, kultúre. Obľuba Grékov pramení z obdobia jeho štúdia v Nemecku. Jeho nový prístup vidno už v diele *The Life of Reason*, v ktorom hovorí o rozume a tom, že práve rozum je ten, ktorý vytvára ľudské inštitúcie – spoločnosť, vedu, náboženstvo, umenie, ale aj dobrý a šťastný život.

Počas celej Santayanovej tvorby sa na jeho myslenie podieľali najmä vonkajšie faktory. Myslíme tým prostredie, v ktorom sa nachádzal, kde pôsobil, ale rovnako aj myslitelia, s ktorými sa priatelil a komunikoval. V dvadsiatom storočí nastáva silný obrat od humanistického idealizmu, ktorý dominoval koncom devätnásteho storočia a nastáva radikálny posun k realistickým koncepciám. G. E. Moore, B. Russell a iní, s ktorými Santayana udržiaval kontakty „vytvorili“ nové kategórie ktoré sa stali populárne v tomto období. Za prelomovú možno považovať prácu G. E. Moora *Refutation of Idealism* (1903), ktorá mala významný vplyv na mysliteľov najmä v anglofónnom prostredí. Títo myslitelia sa nesnažili skúmať nejaké symbolické formy mysle, ale snažili sa „vytrhnúť“ z osídien idealizmu. Santayanovo myslenie sa nezmenilo ani v tejto fáze, ale bolo opäť ovplyvnené novými postojmi, stanoviskami súčasnej filozofie a filozofického myslenia, najmä anglofónneho prostredia. Okolo roku 1920 nastáva v jeho tvorbe explicitný obrat k realizmu a materializmu, ktorý ho priviedol až k napísaniu svojbytnej filozofie. Filozofické prostredie, v ktorom sa pohyboval ho priviedlo k tomu, aby prehodnotil svoje názory a postoje na základe nových podmienok, spoločenských vzťahov... J. Lachs komentoval tento Santayanov vývoj myslenia týmito slovami: „vonkajšie vplyvy prenikli do vnútorného života. Nevedomky a bez toho aby to mali v úmysle, staré myšlienky vypľzli a čoskoro začali nosiť nový šat“ (Lachs 1988, s. 22).

Z uvedeného stanoviska je zjavné, že Santayanovo dielo je potrebné skúmať, analyzovať a interpretovať komplexne, len potom možno odhaliť podstatu jeho myslenia. Pretože Santayana skĺbil vo svojej osobnosti filozofa, estetika i literáta. „Filozof“, „estetik“ i „literát“ v ňom navzájom kooperujú. To, čo sa zdá byť nezlučiteľné Santayana dokázal zlúčiť a vytváral z toho maximum. Dokázal skĺbiť v sebe tieto tri „osoby“, aby vytvoril jednu výnimočnú osobnosť – Santayanu mysliteľa. Mysliteľa – inšpirátora. Práve vďaka tejto nejednotnosti názorov na Santayanovu osobu a myslenie púta dnes pozornosť a inšpiruje svojimi azda pre niektorých kontroverznými názormi.

---

<sup>1</sup> J. Lachs prirovnáva Santayanu k hercovi, ktorý nestále mení kostým podľa toho v akom predstavení hrá. Herec je stále rovnaký a v každej hre vidíme istú kontinuitu v jeho myslení a štýle. Bolo by dosť absurdné volať ho inými menami keď hrá odlišnú rolu (pozri: Lachs 1988, s. 21)

Santayanovo estetické i filozofické myslenie dnes opäť pútajú pozornosť. V dnešnej postmodernej dobe, dobe pluralizmu, dobe nekonečných možností a príležitostí je podľa nás potrebné, aby sme sa opäť pozreli na tvorbu a dielo Georga Santayana. Jeho myšlienky o kráse ako hodnote, o objektivizovanom potešení, jeho chápanie estetickej skúsenosti, ale aj jeho ontologické otázky – esencia, existencia sa podľa nás stali istým východiskom pre súčasnú americkú estetiku a nielen to, jeho vplyv je markantný aj v súčasnom filozofickom myslení americkej filozofie. Zdá sa, že ním nastolené otázky a problémy majú aktuálny dopad. A to i napriek tomu, že bol odmietaný najmä kvôli „málo filozofickému štýlu“, respektíve štýlu nefilozofickému. Netreba sa báť jeho poetického či „nefilozofického štýlu“, ale pokúsiť sa znovu ho čítať a interpretovať z pohľadu umenia, estetiky, filozofie i etiky 21. storočia.

Santayanove realistické a analytické riešenia najmä pojmu estetickej skúsenosti sa pravdepodobne stali východiskom pre neskoršie pragmatické esteticko-filozofické úvahy J. Deweyho a sú možno inšpiratívne aj pre súčasných neopragmatikov, (napr. R. Shusterman), ktorí tvoria hlavný prúd typicky amerického myslenia XX. a XXI. storočia.<sup>2</sup> Zdá sa nám, že G. Santayana ovplyvnil J. Deweyho svojim chápaním skúsenosti. J. Dewey princíp skúsenosti ako interakcie medzi jednotlivcom a prostredím využíva vo svojom diele. „*Biologická povaha rozumu, naturalizmus alebo materializmus, rehabilitácia pocitu a záľuby, nepriateľstvo voči dualizmom a autonómiám a konečný sociálny zmysel umenia, to všetko sú témy, ktoré pripomínajú Santayanovu estetiku*“ (Tagliaubue 1960, s. 172). Santayana presadzoval v Amerike anti-dualistický postoj a evolucionistické poňatie rozumu. Dewey ako aj ďalší americkí myslitelia danej doby sa v mnohom odkazujú na Santayana, filozofa tak často zatracovaného. Santayana možno podľa nás považovať za predchodcu poňatia estetických otázok a umenia vo vzťahu k skúsenosti. Pre neho bolo umenie ideálom. Rovnako pristupoval k umeniu aj J. Dewey. Ideál nie je nič iné ako výber a organizácia skúseností, t. j. proces ujasňovania, zintenzívňovania a koncentrovania skúseností, čo spôsobí, že sa skúsenosť nadradí normálnym podmienkam života. Život je však v dnešnej dobe chaotický a roztrieštený, preto za najdokonalejšiu skúsenosť považuje Santayana estetickú skúsenosť. A táto estetická skúsenosť by sa mala stať istým pravidlom života (Tagliaubue 1960, s. 172).

Ako možno chápať estetickú skúsenosť, respektíve zážitok v diele J. Deweyho? Na Santayanovo ponímanie a zdôrazňovanie dôležitosti estetickej skúsenosti nadväzoval popredný predstaviteľ amerického pragmatizmu J. Dewey vo svojom diele Umenie ako skúsenosť. Taliansky teoretik Tagliaubue tvrdí, že Dewey previedol po Santayanovi kritérium krásna z teórie do praxe. V diele *Art as Experience* hovorí, že „umenie ako skúsenosť je rovné „krásnej skúsenosti“. Pre Deweyho je „skúsenosť všetko to, čím dosahujeme dokonalosť, každý realizovaný proces, každá úplná skúsenosť, nebrzdená, neprerušovaná, každá interakcia jednotlivca v prostredí“ (Tagliaubue 1960, s. 236). Dielo oboch týchto mysliteľov je silno späté s naturalizmom (Tagliaubue 1960, s. 236).

Napriek skutočnosti, že Santayana aj Dewey vo svojich koncepciách umenia zdôrazňujú dôležitosť estetickej skúsenosti každý zastáva odlišné stanovisko na umenie. Zatiaľ čo Santayana, hoci nepopiera fakt, že základom umenia je samotný život, zastáva názor, že krásne umenie je určitým spôsobom len pre vyvolených. Môžeme povedať, že jeho koncepcia je skôr elitárska, určená pre vzdelaných a skúsených jedincov. Naopak Dewey sa snaží vo svojej koncepcii poukázať na to, že akt samotnej skúsenosti (zážitku) je najpodstatnejší bez ohľadu na predchádzajúcu skúsenosť. Santayana preferoval umenie pre elitu, teda vysoké umenie pre danú vysokú triedu, vzdelaných jednotlivcov s bohatou estetickou skúsenosťou. --- Dewey naopak, mal sociálne cítenie a chcel umenie pre všetkých, pre všetky spoločenské vrstvy a triedy, chcel zmazať hranice medzi vysokým a nízkym umením. Na tieto Deweyho myšlienky ohľadom vysokého

<sup>2</sup> Podobné stanovisko zastáva aj J. Sošková (1940, s. 80).

a nízkeho umenia, nadviazala postpragmatická estetika R. Shustermana, ktorý hovoril o umení rapu, kde sa hranice medzi vysokým a nízkym umením zmazali veľmi viditeľne.

Hoci sa obaja autori zaoberali estetickou skúsenosťou je zaujímavý ich odlišný pohľad na filozofiu umenia a umenie a jeho úlohu v spoločnosti a taktiež pohľad na jednotlivca – prijímateľa i autora. Úlohou filozofie umenia je podľa Deweyho „*obnoviť kontinuitu medzi kultivovanými a zosilnenými formami skúsenosti, teda umeleckými dielami a každodennými udalosťami, aktivitami a trápeniami, ktoré sú všeobecne rozpoznané ako tie, ktoré utvárajú skúsenosť*“ (Dewey 1989, s. 9). Dewey hovorí o potrebe obnovenia kontinuity vo filozofii umenia a nie v umení. Umenie je „*vysvetlený a zdôraznený vývoj znakov, ktoré patria do každej normálnej kompletnej skúsenosti*“ (Dewey 1989, s. 53). Toho si musí byť vedomá estetická teória a z toho musí vychádzať pri svojom skúmaní. Jeho filozofia umenia sa venuje a zaoberá viac umeleckým ako estetickým. Obaja autori kladú dôraz na prijímateľa, ale Dewey na rozdiel od Santayana sa nevenuje ani estetickému postoju ani princípom interpretácie umenia. Obaja autori sú vo svojich koncepciách presvedčení, že závisí na jednotlivcovi, a jeho skúsenosti, či objaví „to“ estetické, respektíve umelecké. Slovom J. Deweyho „*nová básň je vytvorená každým, kto je schopný čítať poeticky*“ (Dewey 1989, s. 113). Ako Santayana tak aj Dewey sa venoval otázke úlohy umenia v spoločnosti, v živote človeka. Pre oboch mysliteľov bolo umenie istou nepostrádateľnou súčasťou života človeka. Dewey je presvedčený že umenie má morálnu funkciu v živote človeka a čo viac, môže človeka istým spôsobom oslobodiť od konvenčnosti či úskalí bežného života. Santayana bol presvedčený, že umenie je jedným zo spôsobov, respektíve zo sfér života rozumu (podobne ako náboženstvo či veda), ktorý môže do viesť človeka ku šťastiu a harmónii, ktorý ho vedie k progresu v živote, tak Dewey verí, že umenie môže spraviť život krajším. Dielo oboch týchto mysliteľov je silno späté s naturalizmom (Tagliaubue 1960, s. 236).

Na tomto mieste sa nám zdá vhodné spomenúť prácu John Dewey: Caput mortum anebo nové paradigma estetiky? od Zdeňky Kalnickej aby sme sa dôkladnejšie pozreli na Deweyho chápanie estetickéj skúsenosti a umenia. Deweyho ponímanie estetickéj skúsenosti bolo podľa autorky inšpiratívne i pre súčasné estetické teórie postpragmatizmu a dokonca hovorí o tom, že „*i zo strany estetikov je Dewey často spájaný s novým paradigmatom v oblasti umenia, je považovaný za duchovného otca postmoderného umenia*“ (Kalnická 1996, s. 5). Autorka sa zmieňuje o dôležitosti skúsenosti v Deweyho filozofickej koncepcii a v koncepcii estetiky o estetickéj skúsenosti. Ak sa snažíme objasniť Deweyho filozofické či estetické myslenie, musíme to urobiť pomocou pojmu skúsenosti, respektíve estetickéj skúsenosti. Ako sa snažil Dewey vymedziť tento pojem? Kalnická uvádza, že jeho snaha „*o vymedzenie tohto pojmu je vedená snahou o zrušenie všetkých dualizmov, ktoré nachádzajú vo filozofických tradíciách objektivizmu a subjektivismu: duality prírody a ducha, skúsenosti a rozumu, ideálneho a reálneho a ďalších*“ (Kalnická 1996, s. 5). Práve z uvedeného citátu je zrejмый zásadný rozdiel medzi Santayanovou a Deweyho koncepciou estetiky a umenia. Rozdiel medzi ich chápaním pojmu estetickéj skúsenosti. Dewey sa snažil dualizmov vyvarovať, Santayana na druhej strane sa týchto dualizmov pridŕža. V jeho koncepcii je vzťah subjekt – objekt, či spomenutý problém „*mind and body relation*“ dôležitý a nevyhnutný. Daný vzťah tvorí podstatu jeho filozofického i estetického myslenia. Deweyho chápanie skúsenosti je veľmi široké a do pojmu skúsenosti zahŕňa, mohli by sme povedať, skoro celý svet (bližšie: Dewey 1989). Aj Santayana chápal skúsenosť veľmi široko. Rešpektovaním anglosaskej tradície sa stal tvorcom chápania estetickéj skúsenosti a empirickú estetickú skúsenosť chápal ako súčasť celej ľudskej skúsenosti. Santayana bol presvedčený, že estetické neexistuje ako niččo samostatné, ale estetické považuje za jeden z rozmerov ľudskej skúsenosti. Práve estetické zafarbujú každú ľudskú skúsenosť. Estetické je aktívnym prvkom. Aktivita estetického spočíva v tom, že je vyjadrením nezištného, neutilitárneho záujmu – hrá pozitívnu úlohu, vedie človeka k odstupu, nadhľadu, nezištnosti. Z uvedeného možno konštatovať, že ak estetické vo vzťahu k všeobecnej ľudskej skúsenosti prevládne,

vzniká umelecké dielo. Zatiaľ čo u Santayana estetická skúsenosť vzniká zo vzťahu medzi ľudským jedincom a prostredím, tak Dewey chápanie estetickú skúsenosti ešte viac rozšíril. U neho nemožno hovoriť len o vzťahu medzi človekom ako prostredím, ale o vzťahu respektíve vzájomnom pôsobení organizmu a prostredia, ako na to poukázala Z. Kalnická vo svojej štúdií (pozri Kalnická 1996, s. 6-7).<sup>3</sup>

Z uvedených súvislostí medzi Santayanom a Deweyom, medzi ich koncepciami, chápaním umenia, a skúsenosti – hoci sme istú spojitosť naznačili len okrajovo a táto problematika by si zaslúžila podrobnejšie preskúmanie dokonca i v samostatnej vedeckej práci – by sme mohli konštatovať, že pre obidvoch autorov je umenie nepostrádateľnou sférou v živote človeka, v spoločnosti. Sférou, ktorá robí život človeka svetlejšim, plnším, i prijateľnejším. Zdá sa nám, že Santayana ktorý sa pokúsil rozpracovať pojem estetickú skúsenosti a spojiť ho s estetickými otázkami – krásou, dobrom ... (v diele *The Sense of beauty* 1896), ale aj so samotným umením v diele *The Life of Reason* (1905 -1906) mohol ovplyvniť svojím poňatím estetickú skúsenosti aj J. Deweyho, ktorého dielo *Art as Experience* vyšlo až v roku 1934.<sup>4</sup> Z dostupných materiálov je zrejmé, že Dewey poznal Santayanove diela, a Santayana zas diela J. Deweyho, keďže obidvaja nespustili „zo seba oči“.<sup>5</sup> Sledovali publikácie, ktoré publikoval „ten druhý“ a to až do roku 1952, do roku keď obaja títo významní myslitelia zomreli (bližšie: Dilworth 2003, s. 15-30 a Shook 2003, s. 1-13. in Kerr, Lawson).

Napriek akémusi pozabudnutiu, respektíve nevšímavosti o Santayanu a jeho dielo v 30-tych rokoch 20. storočia v európskom i svetovom kontexte, sa jeho reputácia ako mysliteľa vhodného povšimnutia dostávala do povedomia krátko po jeho smrti v roku 1952, keď sa jeho pozícia a tvorba začala chápať ako významný prínos pre filozofiu dvadsiateho storočia, pretože „*svojím prenikavým kritickým pohľadom nastavil zrkadlo nielen americkej kultúre, ktorej dieťaťom sa chtiac-nechtiac stal, ale aj celej západnej civilizácii.*“ Poskytol nový pohľad na staré problémy a otázky spoločnosti, filozofie či umenia a čo viac „*jeho klasickistický prístup, ovplyvnený Platónom a Aristotelom ale aj ďalšími mysliteľmi, zaiste slúžil ako vyváženie nadmerného vplyvu pragmatistických 'novokantovcov' na vývoj súčasnej americkej filozofie*“, tvrdí A. Riška o Santayanovom význame nielen pre americkú filozofiu, ale najmä pre súčasnú americkú filozofiu (Riška 1996, s. 95).

## Literatúra:

- [1] BUCHLER, J. 1967. One Santayana or Two? In: LACHS, J. (ed.) *Animal Faith and Spiritual Life: Previously Unpublished and Uncollected Works of G. Santayana with Critical Essays on His Thoughts*. New York: Appleton-Century-Crofts. s. 33 – 72.
- [2] DEWEY, J. 1989. *Art as Experience*. In: BOYDSTON, J., A. (ed.) *The Later Works, 1925 – 1953*. vol. 10. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

<sup>3</sup> Z. Kalnická nesúhlasí s tvrdením Q. Morpurgo-Tagliabueho, že Dewey vzhádza z „interakcie medzi človekom a prírodou“. K tomuto nesúhlasu sa prikláňame a dodávame, že o tejto interakcii je vhodnejšie hovoriť pri G. Santayanovi a jeho chápaní estetickú skúsenosti.

<sup>4</sup> Napríklad aj taliansky teoretik Q. Morpurgo-Taliabue zastáva názor, že Deweyho estetika je v určitom zmysle pokračovaním Santayanovej estetiky. A rovnako je presvedčený, že Dewey previedol po Santayanovi kritérium krásna z teórie do praxe (bližšie Tagliabue 1960).

<sup>5</sup> Možno spomenúť, že Dewey napísal recenziu aj na Santayanov román *The Last Puritan*, krátko po jeho publikovaní. Pozoroval, že kniha obsahuje „pozoruhodne málo udalostí na pozadí diania ... scéna je scénériou; scéna pre postavy, ktoré sú jej charaktermi“ (Dewey 1987 podľa Santayana 2001).

- [3] DILWORTH, D. 2003. Santayana's Review of Dewey's Experience and Nature: Pivotal Expression of Philosophy of Living Nature and Vivacious Spirit. In: KERR - LAWSON, A. (ed.) Overheard in Seville: Bulletin of the Santayana Society. no. 21.
- [4] GILBERTOVÁ, E., K., KUHN, H. 1965. Dějiny estetiky. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [5] KALNICKÁ, Z. 1996. John Dewey: Caput mortum anebo nové paradigma estetiky? In: Filozofie, psychologie, sociologie. Zborník prací filozofické fakulty ostravské univerzity č. 2, s. 5.
- [6] LACHS, J. 1988. George Santayana. Boston: Twayne Publishers.  
KERR - LAWSON, A. (ed.), 2003. Overheard in Seville: Bulletin of the Santayana Society. Indianapolis. Dostupné na internete: <http://www.math.uwaterloo.ca/~kerrlaws/Santayana/Bulletin/seville.html>.
- [7] RIŠKA, A. 1996. Americká Filozofia: Od Peircea po Quina. Bratislava: Iris.
- [8] SANTAYANA, G. 1905. The Life of Reason, volume. IV. New York.
- [9] SANTAYANA, G. 1954. Life of Reason or The Phases of Human Progress. One volume edition. London: Constable and Co. Ltd.
- [10] SANTAYANA, G. 1988. The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic Theory. Critical Edition. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press.
- [11] SANTAYANA, G. 2001. The Last Puritan: Memoir in the Form of Novel. Cambridge, Massachusetts, and London, England: MIT Press.
- [12] SOŠKOVÁ, J. 1994. Dejiny estetiky II. (Antológia). Prešov: Filozofická fakulta v Prešove.
- [13] STUHR, J. 2000. Pragmatism and Classical American Philosophy. Essential Readings and Interpretative Essays. New York: Oxford University Press.
- [14] TAGLIABUE, G. - M. 1960. Současní estetika. Milano: Odeon

---

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.  
Inštitút estetiky, vied o umení  
a kulturológie  
lenka.bandurova@unipo.sk

---

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

---



## Divadelný súbor Hviezdoslav a jeho tvorba v poslednom desaťročí

Eva Kušnírová; eva.kusnirova@unipo.sk

---

**Abstrakt:** Divadelný súbor Hviezdoslav patrí medzi najstaršie ochotnícke divadelné súbory v rámci Slovenska. Na divadelnej ochotníckej scéne rozvíja svoju divadelnú činnosť už vyše 80. rokov. Jeho vznik sa datuje rokom 1932 a svojou dlhoročnou divadelnou aktivitou prispel k rozvoju divadelnej kultúry na Spiši. V štúdiu prinášame pohľad na divadelnú činnosť DS Hviezdoslav za posledné desaťročie, bližšie sa venujeme rokom 2002 – 2007. V spomínanom období sme sa zamerali na divadelné inscenácie, na režisérsky zámer, na hodnotenia odbornej poroty z festivalov a získané ocenenia.

**Kľúčové slová:** ochotnícky súbor, divadelný súbor Hviezdoslav, divadelná kultúra, režisérsky zámer, divadelná inscenácia.

**Abstract:** The Theatre Company Hviezdoslav in the city of Spišská Nova Ves is one of the oldest amateur theatre companies in Slovakia. At the field of the community theatre, it works more than eighty years. The company was established in 1932. With its performance activities it contributed to the development of the theatre culture of the Spis region. In the presented paper, we focus our attention on performance practice and artists activities of the Theatre Company Hviezdoslav during last decade, or more precisely in the period from 2002 to 2007. In this period we focus more closely on staging, theatrical production, director's concept, jury appraisal of theatre festivals and received awards.

**Keywords:** community theatre, theatre company, Theatre Company Hviezdoslav, theatre culture, director's concept, theatrical production.

---

Divadelný súbor (DS) Hviezdoslav už vyše 80. rokov vyvíja svoju aktívnu divadelnú činnosť v Spišskej Novej Vsi. Tento súbor v rámci Slovenska patrí medzi najstaršie ochotnícke divadelné súbory. Svojou dlhoročnou divadelnou aktivitou prispel ku kultúrno-spoločenskému rozvoju mesta, ale aj k rozvoju divadelnej kultúry na Spiši. Od svojho vzniku v roku 1932 DS Hviezdoslav odohral stovky predstavení, za toto obdobie (1932 – 2012) sa v ňom vystriedalo množstvo členov - ochotníkov, ale mnoho z nich už navždy opustilo ich rady, pôsobilo veľa významných režisérov, scénografov ale aj ľudí, ktorí zabezpečovali chod tohto telesa. Počas svojej dlhej histórie sa DS Hviezdoslav stretol s rokmi, ktoré mu priniesli úspech (rôzne ocenenia a umiestnenia na súťažiach), ale aj s rokmi, ktoré priniesli krízu (finančnú, priestorovú, hereckú atď.).

Ustanovujúca schôdza členov a priaznivcov budúceho divadelného súboru sa uskutočnila 3. decembra 1932 v Redute, zabezpečoval ju Prípravný výbor pod vedením riaditeľa Gymnázia Františka Špilara, zúčastnilo sa jej viac ako päťdesiat záujemcov. Poznajúc miestne pomery usudzovali, že v názve svojho združenia potrebujú mať meno, ktoré by nielen povzbudzovalo, posmeľovalo, ale aj budilo vážnosť. Malo to byť meno, ktoré by pre celú verejnosť bolo autoritou. Takéto poslanie mohlo splniť iba meno jedného básnika, ktorý bol „symbolom krásneho slovenského slova, vzorom národného sebavedomia, ktorý bol uznávaným básnikom doma i v zahraničí“.<sup>1</sup> Týmto básnikom môže byť jedine Hviezdoslav, ktorý svojím dielom vzbudil

---

<sup>1</sup> Pamätnica k 25. výročiu vzniku súboru Hviezdoslav 1932 – 1957, s. 13.

úctu k slovenskému slovu i slovenskej literatúre, ktorý svojim dielom ukázal na krásu, silu a bohatstvo slovenského ľudu.

J. Slivko vo svojej štúdií Súbor Hviezdoslav ako jeden z pilierov divadla na Spiši uvádza:

*„Vznikol súbor, ktorý naplnil [...] túžby ľudu tohto charakteristického podtatranského regiónu brávať v zrozumiteľnom jazyku, brávať pre široké aj sociálne slabšie vrstvy a akceptovať demokratizačné tendencie novovzniknutého stredo európskeho štátu“. Ako prvú hru na naštudovanie si zvolili hru O. Hradčanského Keď štávie chodí po horách. Herecký kolektív tvorili skúsení ochotníci z radov českej a slovenskej inteligencie. A boli tu pravdaže, aj nadšenci z úradov a stredných škôl. [...] možno tvrdiť, že mnohé z mien, ktoré sa ako prvé zjavili na zozname členov budúceho súboru, sa postupne stali dostatočne známymi a svojím spôsobom aj slávnymi na celom Spiši: prof. Tláskal, A. a O. Nemečkovci, A. Kendrová, A. Zboranová, J. Vrtík, M. Rástocká, M. Miklošková, A. Mojšová, P. Holec, A. Pažický, L. Tréger. Predstavenia súboru Hviezdoslav vyvolali živý záujem občanov a mládeže a stali sa spoločenskou udalosťou v mestách“ (Slivko 2006, s. 54).*

V našej štúdií sa bližšie budeme venovať poslednému desaťročiu a to konkrétne obdobiu 2002 – 2007 divadelnej činnosti DS Hviezdoslav. Rok 2002 bol pre súbor Hviezdoslav rokom 70. výročia jeho založenia, pri tejto príležitosti sa konali 14. 12. 2002 oslavy, čestným hosťom bol slovenský dramatik Ján Solovič. Prvou inscenáciou, ktorou sa súbor v spomínanom období predstavil svojim priaznivcom bola inscenácia švajčiarskeho spisovateľa, nositeľa Nobelovej ceny (1946) Hermanna Hesseho Sen o Augustínovi (premiéra 13. 4. 2002) v réžii Ivety Liptákovej.<sup>2</sup> Dá sa povedať, že touto hrou začala aj spolupráca spomínanej režisérky s DS Hviezdoslav, ktorá trvá dodnes. Ako uvádza samotná režisérka *„tento autor je pre mňa už dávno srdcovou záležitosťou. V Sne o Augustínovi ma konkrétne zaujala samotná hlavná postava, ako postupne spoznáva pravé hodnoty života. [...] Keď sa narodí dieťa je prijaté s láskou. Ak vyrastie, logicky sa očakáva, že sa tá láska vráti v jeho chovaní. Prostredie, ktoré obklopovalo Augustína obsahovalo najkrajší ľudský cit v dostatočnej miere. On ho však zneužil. Keby sme na javisko postavili mladíka, neviem, či by sa podarilo poukázať na pravú zhyralosť toho chlapca. Dievča je totiž predstaviteľkou nežnosti a divák podľa začiatku hry očakával, že Augustín bude v dospelosti nežný a láskavý. [...] Augustínová zhyralosť sa na javisku vystupňovala do takej miery, že si obliekol ženské šaty. Prostredníctvom ženských šiat som chcela ako režisérka poukázať na to, že hrubosť v chovaní človeka nie je iba mužskou doménou“* (Kar 2002 [online]). Predstavenie je už 120-tým titulom od pamätného decembra 1932. Súbor bol pozvaný s touto inscenáciou na otvorenie osláv dvestoročnice príchodu prvých Slovákov do juhoslovenskej Kovačice, ale tiež v júni sa zúčastnil na celoslovenskej divadelnej prehliadke vyspelých súborov v Liptovskom Mikuláši, odkiaľ si režisérka I. Liptáková odniesla Cenu za osobité autorské videnie prozaického textu.

V roku 2003 súbor naštudoval hru známeho francúzskeho komediografa Jeana Baptistu Moliéra Lakomec, v réžii Tomáša Rosického,<sup>3</sup> ale z dôvodu tragickej udalosti (náhla smrť režiséra) hru dokončil

<sup>2</sup> Iveta Liptáková - režisérka, pedagogička, herečka a fotografka. V súčasnej dobe pracuje ako umelec v slobodnom povolání, má ukončené konzervatórium. V roku 1994 založila Bábkové divadlo spod Spišského hradu – ako divadlo jedného herca – ktorého hlavného protagonistkou je ona sama. Svoju domovskú scénu má v podkroví plnom bábkového sveta v Dome Matice slovenskej v Spišskej Novej Vsi. V minulosti pracovala ako učiteľka dramatického odboru Základnej umeleckej školy v Spišskej Novej Vsi. Pracuje s deťmi, mládežou, dospelými, seniormi aj s ľuďmi s mentálnym postihnutím, pomáha ženám v núdzi (týraným). Od roku 2006 aktívne spolupracuje so Združením na pomoc ľuďom s mentálnym postihnutím v Spišskej Novej Vsi – DSS „Náš dom“. S klientmi sa pravidelne stretáva v rámci dramaterapie.

<sup>3</sup> Tomáš Rosický – (22. 2. 1942 – 16. 11. 2002) Narodil sa v Žiline, študoval na strednej zdravotnej škole v Bratislave. Divadlu sa venoval už od študentských čias ako ochotník, neskôr bol členom Dramatickej scény pri PK

profesionálny herec Albín Medúz zo Spišského divadla. Spolupráca režiséra T. Rosického s DS Hviezdoslav začala v roku 1997 pri príprave inscenácie J. B. Moliéra Zdravý nemocný (premiéra 13. 6. 1998) a pokračovala v roku 1999 hrou J. Hubača Stará dobrá kapela (premiéra 28. 4. 2000) a ukončila na inscenácii Lakomec. Súbor Hviezdoslav prvýkrát tento titul uviedol na divadelných doskách už 26. 4. 1946 v réžii Ladislava Roštára, ktorý stvárnil hlavnú postavu Harpagóna. So súčasnou verziou hry sa súbor zúčastnil Festivalu divadelných hier s dedinskou tematikou v Trebišove, kde Jozef Gavlák získal Cenu za najlepší mužský herecký výkon (za postavu Harpagóna).

Jedným z odvážnych dramaturgických počinov posledného desaťročia súboru Hviezdoslav je dramatisácia hry Jozef Mak od slovenského autora Jozefa Cígera Hronského opäť v réžii I. Liptákovej. Premiéra sa uskutočnila 26. 2. 2005 v Spišskom divadle. Ako uvádza Ján Šimko vo festivalovom denníku Scénickej žatvy 2006 *„divadelný súbor Hviezdoslav zo Spišskej Novej Vsi sa spolu s režisérkou Ivetou Liptákovou podujal k počínu, na ktorý bobužlal nemajú odvahu alebo chuť ani slovenské profesionálne divadlá. Táto iniciatíva je nesmierne chvályhodná a svedčí o dramaturgickej zrelosti a cennej ambícii súboru. Javiskový Jozef Mak znamená nielen prínos dramaturgický, ale dokáže výrazne posunúť aj herecký súbor a umožní mu pracovať s novými výrazovými prostriedkami. Previesť do javiskovej podoby román Jozefa Cígera Hronského Jozef Mak znamená zaujať k nemu jasny inscenačný postoj“* (Šimko 2006). Súbor sa s touto inscenáciou zúčastnil na Festivale divadelných hier s dedinskou tematikou v Trebišove a v roku 2006 aj na 39. ročníku Palárikovej Rakovej, kde sa stal víťazom, a zároveň získal zlatú medailu Jána Palárika a jeho dve herečky - Júlia Paulyniová a Aneta Liptáková získali ceny za herecký výkon. Súbor postúpil s touto inscenáciou aj na Scénickú žatvu do Martina. Režisérka I. Liptáková v bulletine k predstaveniu uvádza *„inscenáciu som sa snažila postaviť na symboloch premeny maku, plotov, vody, venčeka a kríža, ktorý si nesie každý z nás so sebou [...] aby človek nielen prijímal, ale hľadal a objavoval. Inscenáciu tvoria dve časti: v prvej sú spomienky Jozefa Maku na domov počas vojenčiny, v druhej nelabká cesta životom, ktorú prijíma obyčajný človek Jozef Mak“* (Liptáková 2005). Jeden z členov poroty 39. Palárikovej Rakovej Oleg Dlouhý hodnotí toto predstavenie: *„išlo o veľmi poctivý, dobre premyslený a precítený kus, a nielen autorka, ale aj interpreti vedia všetko o téme tohto diela, vedia si v tom nájsť svoje osobné ľudské postoje. Má to však jeden základný problém, ktorý nedokázala doceniť ani autorka inscenácie. To však nie je kritika, len konštatovanie – nedokázala odhadnúť, do akej miery je Cíger Hronský nosný ako dramatický autor. Jeho román je veľmi výrazne epický a ťažko sa v ňom hľadá pradivo na dramatický obraz. Tak ako Cíger Hronský koncipuje Jozefa Maku, s morálnym posolstvom, s filozofiou, je výsostne nedramatické, výsostne epické. Je to postavené na tom, že do rozprávania vstupujú stále nové a nové motívy. Dráma stojí na inom princípe – na menej motívoch a ich cyklickom obmieňaní a hľadaní nových a nových súvislostí. Adaptácia Spiššakov má veľmi veľkú sugestivitu myšlienkového posolstva, chýba jej väčšie dramatické napätie, väčší vnútorný motor, výsledok bol preto trochu rozpačitý, divadelne to nebolo až také silné. Tým bolo poznačené aj predstavenie. Voľba prostriedkov je zaujímavá a funkčná, ale má ten limit, že výsledok nie je divadelne pôsobivý“* (Dlouhý 2006). S inscenáciou Jozef Mak sa DS Hviezdoslav zúčastnil festivalu Divadelných inscenácií Dolnozemských autorov (skratka DIDA) v rámci Dní Janka Čemana, ktorého 13. ročník sa uskutočnil posledný marcový a prvý aprílový víkend v obci Pivnice v Srbsku (2007).

Okolnosti, akými bolo úmrtie protagonistky Júlie Paulyniovej a odchod troch hercov do zahraničia za prácou, znemožnilo udržať túto inscenáciu v repertoári súboru Hviezdoslav. V roku 2006 prichádzajú hviezdoslavovci s ďalšou dramatisáciou a to románu Levočská biela pani od maďarského autora Móra

---

Žilina. V rokoch 1977 – 79 absolvoval diaľkové školenie režisérov divadelných súborov. V januári 1980 založil s ďalšími Divadlo pre deti a mládež MAJÁK ako stálu scénu v Žiline. V roku 1989 bola táto scéna aj jeho zásluhou sprofesionalizovaná. V poslednom období bol v tomto divadle umeleckým šéfom a dramaturgom (König 2003).

Jókaiho, tentokrát pod režisérskou taktovkou A. Medúza.<sup>4</sup> Tento román bol vydaný v roku 1884. Premiera sa uskutočnila 31. 3. 2006.

V roku 2007 súbor Hviezdoslav prináša na divadelné dosky dve významné premiéry. V máji je to premiéra (12. 5. 2007) hry levočského rodáka Jána Milčáka *Klietka* a koncom roka premiéru (8. 12. 2007) hry slovenského dramatika Osvalda Záhradníka *Sólo pre bicie* (hodiny).

Režisérka I. Liptáková k predlohe predstavenia hovorí:

*„Klietka Jána Milčáka náhodne nájdená v Romboide ma očarila hneď v prvom prečítaní. Uhniesťdila sa mi v mojom vnútri ako klietka zatvorená v klietke, z ktorej som hľadala cestu von [...] von medzi ľuďmi na javisko. Vo vnútri klietky, tam medzi riadkami, som hľadala únik ako nenapísané napísať znakom divadla [...] hľadala som dvierka, aby som mohla byť inak slobodná. Zrazu pri debatách v súbore sme sa začali pýtať jeden druhého na slobodu v nás [...] do akej miery budujeme klietky okolo seba a nenecháme do nej nikoho nakuknúť [...] prečo sa nesnažíme rozbiť klietky iných [...] veď niekedy stačí tak málo [...] do akých klietok zatvárame ľudí vo svojom okolí, aby sme my mohli lietať [...]“* (Liptáková 2007, s. 3).

Sám autor J. Milčák na margo dramatisácie poviedky konštatuje *„dramatisácia mojej poviedky, ktorú urobila I. Liptáková odhalila ďalšie dramatické možnosti textu. Svojím spôsobom podčiarkla posolstvo, ktoré text obsahuje. Pokladám túto dramatisáciu za veľmi vydarenú“* (Milčák 2007).

Pohľad Jozefa Lapšanského na umelecké prevedenie inscenácie:

*„Voľba textovej predlohy, štýl režisérskej práce I. Liptákovvej a napokon i stabilizovaná vnútrošúborová mikroklíma u hviezdoslavovcov priniesli hodnotný umelecký výsledok. [...] Každopádne sa však žiada vysoko oceniť symbiotické prepojenie kvalitného prozaického substrátu skúseného spisovateľa s originálnou poetikou, divadelnou filozofiou ambicióznejšej režisérky. Klietka v našťudovaní hviezdoslavovcov prináša na scénu a do hľadiska vysokú estetickú kultúru javiskovej reči, motivicky presne určeného i dekodovaného pohybu a dostatok napätia v premyslene vystavanom príbehu. [...] Už fakt, že hviezdoslavovci v tomto dramatickom opuse prešli od nedávnej širokej ansámblovitosti ku komornejšiemu žánru, svedčí o zdravom hľadáctve, o ochote podstúpiť nevyhnutné riziko, aké každý podobný odklon od ustálených schém a modelov zákonite prináša“* (Lapšanský 2007, s. 4).

Aj toto inscenačné spracovanie prinieslo úspech hviezdoslavovcom, a to v podobe pozitívneho ohlasu hodnotenia odbornej poroty za dramatisáciu, vysokú kvalitu textu a réžie. S touto hrou sa súbor zúčastnil 40. ročníka Palárikovej Rakovej, kde získal bronzovú medailu Jána Palárika, a za dramatisáciu získala režisérka I. Liptáková striebornú medailu. Divadelný kritik O. Dlouhý vo svojom článku v časopise *Javisko* vystúpenie DS Hviezdoslav *Klietka* na 40. Palárikovej Rakovej hodnotí nasledovne: *„Iveta Liptáková má rada herecké divadlo, v jej dramaturgii zobráva dôležitú úlohu myšlienková bohatosť textu. V Klietke skúma život manželskej dvojice, ktorú drží pokope najmä stereotyp dlhoročného vzťahu. Vtipnú predlohu rozobráva jednoduchými prostriedkami, v inscenácii dominuje herectvo Petra Königa, ktorému statočne sekunduje Bibiana Tauberová“* (Dlouhý 2007)

<sup>4</sup> Albín Medúz – profesionálny herec v Spišskom divadle v Spišskej Novej Vsi. Začal hrať v roku 1969 ako ochotník. Ako stredoškolač pôsobil v divadle poézie TVAR v Nitre (1969 – 1971) a hral malé alebo študentské postavy v Divadle A. Bagara - študentské krajové divadlo. V roku 1972 hral v divadelnom súbore VYSOKOŠKOLÁK v Trnave jednu z najväčších postáv v živote - Makkyho Mesra (Žobrácka opera). Založil autorské divadlo ANIMATO (1974) v Leviciach a počas piatich rokov, až do roku 1979 napísal pre toto divadlo 7 autorských inscenácií. V 1980 prijal ponuku riaditeľa prešovského divadla Jána Šilana a 1. 11. 1980 nastúpil do Súboru pre deti a mládež DJZ v Spišskej Novej Vsi, kde pôsobí dodnes.

Po tridsiatich piatich rokoch sa DS Hviezdoslav vracia na scénu s hrou O. Zahradníka Sóló pre bicie (hodiny) v réžii Petra Karpinského.<sup>5</sup> Spomínaná prvá premiéra sa uskutočnila 25. 3. 1972 na scéne Podtatranského divadla v réžii Branislava Michalského. Aj toto predstavenie bolo v tom čase úspešné a získalo Hlavnú cenu ministerstva kultúry. Peter König, predstaviteľ Ábela, takto spomína na časy dávno minulé a na kolegov, s ktorými vtedy v tomto predstavení účinkoval:

*„Pri pohľade na vtedajšie obsadenie jednotlivých postáv sa neubránim úprimnému žiaľu. Už nie je medzi nami živými predstaviteľ hlavnej úlohy Ábela Ladislav Roštár, ani pani Margaréta Lopatová, ktorá hrala pani Conti. Pokazené hodiny na nebesiach opravuje Milan Šoltés, predstaviteľ hodinára Reinerja. Ostalo z nás vtedy účinkujúcich iba torzo – Katka Česlová, ktorá vtedy hrala moju frajerku Dášu, teraz je odsúdená brat' pani Conti, Jožo Gavláek, ktorý vtedy i teraz predstavuje pána Chmelíka a moja maličkosť [...]“ (König 2007).*

Režisérom spomínanej inscenácie bol Peter Karpinský, ktorý urobil isté úpravy v texte.

*„Napriek spomínanej nadčasovosti hry sme však v texte museli urobiť isté úpravy – súčasný divák by už asi nevedel, čo to boli vinkulácie, akú funkciu mal mestský inšpektor čistoty, respektíve prečo pani Contiová musí ísť na poštu, aby si mohla zatelefonovať. Najvýraznejšie zmeny sa pravdepodobne vykonalí v prípade najmladších postáv Pavla a Dáši. Zdá sa, akoby u mladých ľudí čas bežal rýchlejšie. A tak Pavol a Dáša neshňávajú, že jedna z ich dcér bude Tereškovová, ale že bude poslankyňa v Európskom parlamente. Hoci v rámci textu bolo nutné niektoré reálie „zosúčasniť“, nazdávam sa, že hra Sóló pre bicie (hodiny) to neubralo na jej pôvodnej kráse“ (Karpinský 2007, s. 2-3).*

Súbor sa s touto inscenáciou prezentoval aj na prehliadke ochotníckych divadelných súborov na 41. ročníku Palárikovej Rakovej, kde predstavenie zhodnotil člen odbornej poroty O. Dlouhý *„inscenátori aj napriek viacerým zasabom do textu tento základný handikep neprekonali. Ani nemohli, pretože realita v texte je príliš dôležitou studnicou motivácií, aby sa tie dali jednoducho „prepólovať“. A tak z kedysi vzrušujúceho humanistického obrazu odvrátenej stránky šťastnej reality socialistickej spoločnosti dnes ostali iba ťažko dešifrovateľné fragmenty“* (Dlouhý 2008, s. 4).

V závere je potrebné spomenúť ešte jedno meno, ktoré je spojené s DS Hviezdoslav a tým je scénograf Jaroslav Čech, ktorý navrhol a vytvoril scény k všetkým spomínaným divadelným predstaveniam v našej štúdií. Spolupráca scénografa J. Čecha s DS Hviezdoslav začala v roku 2002 pri príprave inscenácie Sen o Augustínovi a pokračuje aj v súčasnosti. Dokonca 23. 3. 2007 v priestoroch Galérie umelcov Spiša bola otvorená prvá samostatná výstava J. Čecha jeho obrazov a scénografických návrhov k realizovaným divadelným hrám.

Okrem prípravy divadelných predstavení sa v období 2002 – 2007 DS Hviezdoslav venoval aj príprave hudobných-poetických pásiem pod vedením Valentína Petáka, ktorého spolupráca so súborom začala v roku 1993. Súbor sa v predvianočnom čase v roku 2004 predstavil pásmom vianočnej hudby, spevu a výberom poézie a prózy pod názvom Vianoce detí a veľké deti Vianoc (11. 12. 2004).

<sup>5</sup> Peter Karpinský – je slovenský spisovateľ, jazykovedec, pedagóg. Vyštudoval slovenský jazyk a dejepis na Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove (1990 – 1995). Od roku 1995 pôsobí ako vysokoškolský pedagóg Na Filozofickej fakulte PU v Prešove. Okrem písania umeleckej literatúry a odborných prác sa ako lektor a porotca v súťažiach venuje začínajúcim autorom, píše recenzie - predovšetkým z oblasti literatúry pre deti. Žije v Spišskej Novej Vsi. Získal množstvo ocenení ako napr. Prémia Literárneho fondu za rok 2007 za knihu pre deti Rozprávky z múzea záhad a tajomstiev, Jašíkove Kysuce – cena za najlepšiu poviedku, Moravský festival poézie – II. cena, Slovenská poviedka '97 mimoriadna cena poroty a ďalšie.

DS Hviezdoslav počas svojho osemdesiatročného pôsobenia na ochotníckej scéne potvrdzuje stále svoju vysokú kvalitu, a to hodnotnými titulmi vo svojom repertoári, tvorivosťou, hľadáním a oslovovaním stoviek divákov nielen v meste Spišská Nová Ves, ale aj v regióne Spiš, čoho dôkazom je aj množstvo ocenení získaných na rôznych festivaloch ale aj prezentácia ich ochotníckej tvorby v zahraničí.

Súbor Hviezdoslav v predchádzajúcich desaťročiach prešiel výraznými premenami v oblasti dramaturgie, v réžijnej koncepcii svojich externých spolupracovníkov, ako aj v plnení rozličných spoločenských funkcií divadla vo svojej sfére pôsobnosti a jeho neoddiskutovateľný zástoj v kontexte slovenského ochotníckeho divadla nikdy neklesol.

### Literatúra:

- [1] DLOUHÝ, O. 2006. 39. Palárikova Raková 2006 [online]. Kysucké kultúrne stredisko v Čadci [cit. 2012-12.11]. Dostupné na internete: <[http://www.kultura.ekysuce.sk/index.php?option=com\\_content&task=view&id=21&Itemid=152](http://www.kultura.ekysuce.sk/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=152)>.
- [2] DLOUHÝ, O. 2007. 40. Palárikova Raková. In: Javisko [online]. č. 2. [cit. 2012-12.11]. Dostupné na internete: <<http://www.nocka.sk/javisko/2007/2/13>>.
- [3] DLOUHÝ, O. 2008. Divadelný súbor Hviezdoslav Spišská Nová Ves: Sólo pre bicie (hodiny) (réžia Peter Karpinský). In: Ohlasy 41. Palárikovej Rakovej. Čadca: Kysucké kultúrne stredisko, č. 2, s. 4.
- [4] KARPINSKÝ, P. 2007. Pohľad režiséra. In: LIPTÁKOVÁ, I. (ed.) Bulletin k predstaveniu Sólo pre bicie (hodiny). Spišská Nová Ves: Mestské kultúrne centrum, s. 2 - 3.
- [5] KÖNIG, P. 2007. Sólo pre bicie (hodiny) – návrat po tridsiatich piatich rokoch. In: LIPTÁKOVÁ, I. (ed.) Bulletin k predstaveniu Sólo pre bicie (hodiny). Spišská Nová Ves: Mestské kultúrne centrum 2007.
- [6] LAPŠANSKÝ, J. 2007. K inscenácii divadelnej hry Klietka. In: Bulletin k predstaveniu J. Milčák Klietka. Spišská Nová Ves: Mestské kultúrne centrum, s. 4.
- [7] LIPTÁKOVÁ, I. 2005. Prihovára sa režisérka. In: KÖNIG, P. (ed.) Bulletin k predstaveniu Jozef Mak. Spišská Nová Ves: Mestské kultúrne centrum Spišská Nová Ves.
- [8] LIPTÁKOVÁ, I. 2007. Slovo režisérky. In: KÖNIG, P. – ČECH, J. (ed.) Bulletin k predstaveniu J. Milčák Klietka. Spišská Nová Ves: Mestské kultúrne centrum, s. 3.
- [9] SLIVKO, J. 2006. Súbor Hviezdoslav ako jeden z pilierov divadla na Spiši. In: KRET, A. (ed.) Spišské divadlo v SNV. Levoča: Polypress, s. 54.
- [10] ŠIMKO, J. 2006. Príliš pestrý a jednotvárný Jozef Mak. In: Scénická žatva (festivalový denník), č. 5.

### Herci a herečky súboru účinkujúci v spomínaných inscenáciach:

Bibiana Taubnerová, Peter König, Aneta Liptáková, Jozef Gavlák, Maroš Kočan, Naďa Hrabuvčinová, Jozef Novysedlák a.h., L. Šefčíková, Ján Adamčiak, Milan Molitor, Martina Benková, Maroš Strnad, Anna Bušovská, Andrea Dluhošová, Magdaléna Liptáková, Júlia Paulýniová, Júlia Detvaiová, Ján Pramuk, Klaudia Budzová, Viktor Weiser, Adriana Wachterová, Katarína Česlová, Martina Ogurčáková.

---

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.  
Inštitút estetiky, umeleckej kultúry  
a kulturológie  
FF PU v Prešove  
eva.kusnirova@unipo.sk

---

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

---

## Pierre-Laurent Cassière: Mimnemesis (Košice, 2012)

Ivana Pančáková

---

**Abstrakt:** Autorka sa v texte príspevku venuje reflexii diela Mimnemesis mladého predstaviteľa sound-artu Pierra-Laurenta Cassiéra (\*1982, Francúzsko). Projekt Mimnemesis autor prezentuje v rámci 1. ročníka medzinárodného festivalu zvukového a experimentálneho umenia Sound City Days v Košiciach v septembri 2012 v priestoroch archeologického múzea Dolná brána v Košiciach.

**Kľúčové slová:** Pierre-Laurent Cassière, Mimnemesis, sound art, zvuková inštalácia, reflexia, interpretácia.

**Abstract:** In the text of the report the author devotes to the reflection of the work Mimnemesis of the young sound-art representative Pierre-Laurent Cassière (\* 1982, France). The Mimnemesis project is presented by the author at the first year of the International sound and experimental art festival Sound City Days in Košice held in september 2012 in the premises of the Archaeological Museum Lower Gate in Košice.

**Keywords:** Pierre Laurent Cassière, Mimnemesis, sound art, sound installation, reflection, interpretation.

---

*„I think the interesting thing with sound is that you can occupy a vast space without any object. I love the idea of sculpting the space with emptiness.“ (Ting 2010)*

Aktuálna dvojica plnosť a prázdno. Všadeprítomná je kritika konzumnej spoločnosti, ktorá poukazuje na fenomén extrémnej spotreby, hromadenie a zároveň „superkrátke“ užívanie predmetov s umelo skrátanou záručnou dobou. Nakupujeme bez uváženia, v úsilí zapôsobiť na druhých ľuď, vyplniť prázdno v našom živote, alebo len tak zabiť čas... Chceme mať všetko, lebo cítime prázdno. Všadeprítomná kritika je však mnohokrát opäť prázdny gestom. Riešením nie je len zníženie kvantity, zamyslieť sa treba predovšetkým nad zmenou v kvalite, v hodnotách, nad zmenou v spôsobe vnímania a myslenia.

Ak je priestor bez hmotných objektov, je prázdny?

Mladý predstaviteľ sound artu Pierre-Laurent Cassière (\*1982, Francúzsko) vníma zvuk, akustické pole a vibrácie ako médium, ktoré prostredníctvom dynamických vzťahov s priestorom či telom dokáže objekt aktívne formovať a naplňovať ho významom. Jeho zvukové inštalácie, performance či akustické objekty nepoukazujú len na špecifický spôsob a limity vnímania, zvuk sa mnohokrát v jeho výpovediach stáva nástrojom. Prostredníctvom zvuku „otesáva“ prázdny priestor a vytvára zvukovú plastiku. Zvukom či zvukovou inštaláciou aktivizuje priestor a nechá ho rozprávať svoj súkromný príbeh. Manipuláciou so zvukom – selektívnym výberom, rezonanciou, exponovaním, zdvojením, redukciou – vytvára situácie, ktoré reorganizujú a reinterpretujú vnímanú skutočnosť a ako také prinášajú recipientovi nový vzhľad a novú estetickú skúsenosť.

Priestor archeologického múzea v Košiciach – Dolná brána. Spleť prázdnych chodieb, úzkych cestičiek medzi hrubými kamennými múrmi z 13. storočia. Ticho a tma. V prvom pláne vnímania by sa dalo povedať – prázdno.



20.-23. september 2012 - 1. ročník medzinárodného festivalu zvukového a experimentálneho umenia Sound City Days v Košiciach. Účastník podujatia Pierre-Laurent Cassière si vyberá priestor Dolnej brány pre svoju inštaláciu „Mimnemesis“.



Ťažiskom Cassiérovej inštalácie je videoprojekcia akcie, ktorá bola realizovaná v roku 2006 (online). Cassière pozdĺž nemeckých hraníc pri stavbe plynovodu objavuje 700m dlhé rovné kovové potrubie, ktoré na oboch koncoch uzatvára plastovými krytmi. Silným úderom na plastovú membránu vytvára Cassière mohutnú zvukovú vlnu, ktorej správanie v uzavretej trubici autor skúma. Vzhľadom na rýchlosť zvuku

(340m/s) prichádza vygenerovaná zvuková vlna na opačný koniec trubice približne za 2s, odráža sa a do svojho východiskového bodu sa vracia za štyri sekundy. Efekt echa je pri silnom údere počuteľný štyrikrát, vždy sprevádzaný zmenou tónu a rezonancie, až po úplné rozpadnutie zvukovej vlny. Zaujímavým momentom je prelínanie zvukov spôsobené rytmom, nepravidelným udieraním na membránu zvukovej pasce. Cassière však pri skúmaní zvuku a jeho modelácie v rámci ozveny neostáva len pri počúvaní. Jeho pozornosť je sústredená i na fyzické účinky, ktoré zvuková vlna vyvoláva. Vibrácie vníma priložením ucha a tváre k plastovej membráne, vďaka čomu pri spätnom návrate zvukovej vlny zaznamenáva energiu, spôsobujúcu dosť silný úder.

Zaujímavý a podnetný akustický experiment. Cassiérovo vnímanie reality je však vnímaním umelca. Objavuje výpovedný potenciál a emocionálnu silu experimentu, „číta“ významy ako úder, odplata, sila, ozvena, nápodoba, pasca, brána, návrat ... a vytvára krátky minútový čierno-biely videozáznam s názvom „Mimnemesis“.

V umeleckom prepise Cassière uchováva autentický záznam jednej minúty vytvárania zvukov a ich reakcií bez manipulácie a estetizácie materiálu. Pre svoj snímok volí čierno-bielu podobu, ktorá podčiarkuje silu, jednoznačnosť a priamočiarosť experimentu. Vylúčením farby, neprerušovaným dejom, statickou kamerou sa Cassière snaží udržať prvok dokumentu či záznamu. Snímaný je detail obrazu, necelá plocha membrány zvukovej pasce, ruky a hlava autora. Kruhový výrez obrazu evokuje tvar plastovej membrány i prierez potrubia, zároveň však akoby sústredoval a udržiaval našu pozornosť na centrum diania – človek/subjekt a akcia a okolie/objekt a reakcia. Kruhová forma premietania a detailný výrez zameraný na ohnisko akcie simuluje pozorovanie cez priehľadnú stenu, či cez hľadáček a prirodzene tak vtáhuje do deja, aktivizuje rolu diváka navodením pocitu osobnej účasti na experimente.

Ani akustický experiment a ani jeho spracovaný videozáznam však netvorí Cassiérovu úplnú umeleckú výpoveď. Až v spojení s konkrétnym priestorom nadobúda materiál svoj konečný výraz a stáva sa plnovýznamovým. Prvýkrát prezentoval autor svoj videozáznam „Mimnemesis“ v spojení s podzemným priestorom pevnosti Fort du Bruissin, Art Center vo Francheville (FR, 2010). V septembri 2012 sa súčasťou umeleckého diela, inštalácie „Mimnemesis“, stali kamenné chodby Dolnej brány v Košiciach. Už pri vstupe do priestorov archeologického múzea návštevník registruje zvuk. Nejasný, deformovaný, nepravidelný. Napriek tomu, už tento moment je súčasťou inštalácie. Sledovaním zvuku percipient prechádza spleťou chodieb, kde zvuk v rôznej intenzite a rezonancii formuje priestor. Video premietané na kruhovej obrazovke je umiestnené na konci jednej z klenutých chodieb a je akoby predĺžením,

pokračovaním architektúry. Hlasitosť videozáznamu je vysoko zosilnená a približovaním sa k obrazu rezonuje nielen priestor ale aj telo percipienta. Videozáznam, celý okolitý priestor i percipient sú súčasťou Cassiérovej zvukovej inštalácie. Zosilnený zvuk videa sa odráža od stien úzkej chodby a telo návštevníka registruje zvukové vlny a vibrácie impulzov. To, čo je vnímané zrakom (Cassiérova tvár na membráne trubice a spätný akustický úder), je fyzicky precit'ované telom percipienta. Dokonalé podmienky pre estetickú skúsenosť.

Sila tejto zvukovej inštalácie prirodzene dráždi predstavivosť a iniciuje u návštevníka tvorbu epických príbehov. Sugestívny priestor podzemných chodieb, mocné až neurotické údery so zosilneným zvukom pripomínajú búchanie na mestskú bránu. Je to príbeh úniku z mesta, či hľadanie bezpečia vo vnútri jeho hradieb? Recipient sa stáva pozorovateľom a zároveň účastníkom príbehu. Výzva v podobe búchania na bránu ostáva nenaplnená, reakciou je len opakujúce sa echo.

Ako sa v rozhovore pre internetový magazín InitiArtMagazine vyslovuje sám autor, dúfa v rôzne stupne vnímania, či „čítania“ jeho práce (Ting 2010)

Už v názve inštalácie „Mimnemesis“ sa Cassiére pohráva so slovom a významom, pričom jasne sleduje cieľ odvrátiť pozornosť len od fyzického prežitku skúsenosti so zvukom a ozvenou. Nabáda recipienta zanechať nachvíľu lákavý experiment a odhaľovať bohatý významový potenciál diela. Názov Mimnemesis možno vnímať ako novotvar, vzniknutý z dvoch silných termínov – mimésis a Nemesis.

Mimésis – jedna zo základných estetických tém. Mimésis ako nápodoba, imitácia, reprezentácia. Mimésis ako odraz poriadku, systému, zákona. Umenie ako mimésis, večný návrat, či Aristotelovo kognitivistické poňatie mimésis ako nástroja poznania. V každom prípade nielen v názve, ale hlavne v Cassiérovej inštalácii nachádzame mimetické princípy. Echo, ozvena ako nápodoba vyslaného zvuku. Echo ako princíp návratu. Vznik a zánik zvukovej vlny. Mimésis je aj popis vzťahov medzi umením a prírodou. Nenapodobuje Cassiére vo svojom umeleckom diele princíp prírody o akcii a reakcii? O vzájomnom pôsobení prvkov a prepojenosti vzťahov? Nie je inštalácia „Mimnemesis“ reprezentáciou poriadku a zákonov v prírode? Cassiére ponúka svojím umením možnosť „zakúsiť“ si tento poriadok na vlastnej koži. Doslova.

Nemesis do umeleckého diela vnáša mýtický prvok. V gréckej mytológii bola Nemesis bohyňou odplaty. Zobrazovaná ako mladá deva s vážnym, zamysleným výrazom tváre (identický výraz tváre autora diela vo videozázname). Nemesis zastávala princíp spravodlivej odplaty. Nebolo to len prenasledovanie a trest za zlé skutky, ale aj odmena za vykonané dobro. V našej kultúre nachádzame analógiu v porekadle „ako sa do hory volá, tak sa z hory ozýva“. Tento zdvojený symbol ozveny, echa či odozvy v samotnom názve diela nie je len výstižným popisom akustického experimentu. Obsahuje odkaz k významu symbolu, odkazuje na vzťah akcie a reakcie, na poriadok a zákon, zároveň nastoľuje otázku voľby a zodpovednosti za konanie i nekonanie. Rozpoznanie týchto odkazov vedie k poznaniu esencie vecí, javov, podstaty umeleckého diela a komplementárne k prehĺbeniu sebapoznania.

Cassiérove diela, často ako tvorivé hry, sa zameriavajú predovšetkým na perцепčnú skúsenosť, kde hľadajú limity nielen zmyslov človeka, ale aj jeho otvoreného, kreatívneho myslenia. Jeho tvorba je postavená na krehkých (voda, prach), dokonca nehmotných prvkoch (vzduch, svetlo, ticho, akustické, elektromagnetické pole) a špecifických procesoch exponovania (zvýraznenie, zosilnenie, transformácia, zväčšenie). Vytvára tak situácie, ktoré majú značnú výrazovú silu, ale zároveň i jemnú poetiku a hravosť. Bez ohľadu na to, o aký druh umeleckej činnosti ide (špecifické priestorové inštalácie, zvukové zariadenia, videoprojekcia, performance), Cassiére dokáže svojou tvorbou stimulovať imagináciu a aktivizovať

percipienta k interpretácii diela. Napriek tomu, že Cassiérove diela majú ďaleko od predmetnosti či klasicky vnímanej figurácie, sám autor rád prirovnáva svoju tvorbu k sochárstvu.<sup>1</sup> Zvukom, pohybom či svetlom spracováva priestor a transformuje ho na samostatne „žijúci“ objekt. V diskurze postmodernej jeho tvorbu ani zaradovať nie je potrebné. Ovplyvnený poznatkami a skúsenosťami rôznych oblastí (architektúra, archeológia médií, akustika, fyzika, muzikológia, fyziológia či počítačové systémy), Cassière citlivo prepája médiá a integruje jednotlivé prvky do svojich jedinečných konceptov.

Od roku 2006 boli jeho práce prezentované v umeleckých inštitúciách ako S.M.A.K, Gent (BE), TENT, Rotterdam (NL), Thurn & Taxis palác, Bregenz, (AT), Palais de Tokyo, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (FR), Paco das Artes, Sao Paulo (BR), Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (DE), Glaskasten Sculpture Museum, Marl (DE), OCT Art & Design Gallery, Šanghaj a Shenzhen (CN), atď. Zúčastnil sa rôznych medzinárodných filmových festivalov alebo festivalov mediálnych umení ako WRO bienále, Wroclaw (PL), Darklight Film Festival, Dublin, (IRL), Paríž a Ososphere, Štrasburgu (FR), Tuned City, Tallinn (EST), Sound City Dni, Košice (SVK) alebo Medzinárodný filmový festival Rotterdam (NL).

Vyštudoval Arson Villa National Art School v Nice (FR) v roku 2005. Host'ujúcim študentom bol na Akadémii islandského umenia v Reykjavíku, v roku 2006 na Akadémii mediálnych umení v Kolíne nad Rýnom (DE) a nasledujúci rok získal titul MA v oblasti výskumu v súčasnej teórii umenia z Liege University v Belgicku (Cassière [online]).

### Literatúra:

- [1] TING, S. 2010. Interview: Pierre-Laurent CASSIERE. In: online periodikum InitiArt Magazine [online]. [cit. 20. 12. 2012]. Dostupné na internete: <<http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=26>>.
- [2] Mimmemesis Video/sound installation, dimensions site specific, 2006 (black and white video with sound, 4'50" loop on DVD, circular screen, speakers, subwoofer) [online] . [cit. 20. 12. 2012]. Dostupné na internete: < <http://pierrelaurencassiere.com/en-mimmemesis.html>>.
- [3] Pierre-Laurent Cassière [online] . [cit. 20. 12. 2012]. Dostupné na internete: < <http://pierrelaurencassiere.com/en-info.html>>.

---

PaedDr. Ivana Pančaková  
 Inštitút estetiky, umeleckej kultúry  
 a kulturológie  
 FF PU v Prešove  
 eva.kusnirova@unipo.sk

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

---

<sup>1</sup> V osobnom rozhovore s autorkou článku (sprievodné podujatie Sound City Days, Košice, 23.september 2012)

## Pramene a formy primitivizmu vo výtvarnom umení prvej polovice 20. storočia na Slovensku

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

---

**Abstrakt:** Štúdia skúma fenomén primitivizmu vo výtvarnom umení prvých troch dekád 20. storočia v Európe a na Slovensku. Slovenské poprevratové výtvarné umenie štylisticky pramenilo z dvoch významných centier - z prostredia budapeštianskej akadémie a z pražského kultúrneho prostredia. Štúdia preto na základe preverovania dobových umenovedných textov dokazuje, že maďarské aj české intelektuálne podhubie poskytovalo slovenskej výtvarnej praxi a teórii idey primitivizmu. Štúdia vychádza z poznania, že primitivizmus je dynamickým fenoménom a výtvarné prejavy primitivizmu prichádzajú na Slovensko až v jeho druhej vývojovej vlně - v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Tento fakt významne ovplyvnil charakter košického okruhu výtvarnej moderny a folklórne orientovanej moderny pochádzajúcej z pražských školení.

**Ľúčové slová:** výtvarné umenie, moderna, primitivizmus, slovenské umenie, proletárske umenie.

**Abstract:** The study deals with a phenomenon of primitivism in fine art of the first three decades of 20th century in Europe and Slovakia. The Slovak after-war fine art stylistically stemmed from two remarkable centres - from Budapest academic environment and from Prague cultural environment. On the basis of examining contemporary documents, the paper therefore proves Hungarian and Czech intellectual environment served the ideas of primitivism into Slovak fine art practice and science. The paper is based on the knowledge, that primitivism is a dynamic phenomenon and artistic expressions of primitivism come into Slovakia only it is second development stage - in 1920's. This fact significantly influenced character of fine art modernity in Kosice and folk-oriented modernity of Prague school.

**Keywords:** fine art, modernity, primitivism, Slovak fine art, proletariat art.

---

Pojem primitivizmu je v širšom zmysle slova myšlienkovým konštruktom historikov ideí 19. storočia, ktorí ním pomenúvajú ideový postoj pravidelne objavujúci sa v celej oblasti dejín ľudského myslenia. Názov tohto svetonázorového stanoviska je odvodený od označenia „primitívne“, ktoré vzniká a konfiguruje sa ako súčasť európskej koloniálnej rétoriky od 15. storočia. V práci M. Antliffa a P. Leightenovej (Antliff 2004, s. 259-275) je v tejto súvislosti primitívne vysvetlené ako príklad vzťahu medzi My a Oni, medzi našou, európskou kultúrou a kultúrou „Iných“ (kultúrou prírodných národov a Orientu). Primitivizmus je spočiatku označením „inakosti“ (otherness). Táto „inakosť“ najprv konotovala negatívne významy, no situácia sa začala meniť už v období osvietenstva a v 19. storočí sa estetika romantizmu dostáva do polohy obdivu primitívneho, manifestačným textom je apologéza naivnosti F. Schillera (1985). Romantický pohľad na túto „inakosť“ má sfarbenie nostalgického náreku za strateným detstvom. Zároveň sa v tomto období deformuje názor na progres a kontinuálny vývoj k lepšiemu, ktorý vo všetkých humanitných disciplínach spôsobuje prehodnocovanie minulosti, dejinnosti a primitívnosti. Rozpracovanie kategórie naivnosti, reinterpretáciu a oceňovanie naivného umenia, tvorby detí a primitívov považujeme za formy primitivizmu ako názoru; táto forma sa viaže na špecifické obdobie prelomu 19. a 20. storočia a vzhľadom na tento dejinný kontext ju môžeme nazývať moderným primitivizmom.

A. Lovejoy a F. Boas vo svojej detailne vypracovanej zbierke primitivistických teórií v oblasti antickej filozofie nazvanej Primitivism and related ideas in antiquity (Lovejoy - Boas 1935). (Primitivizmus

a príbuzné idey v antike, 1935) klasifikovali rôzne koncepcie primitivizmu do dvoch základných skupín: primitivizmu chronologického a primitivizmu kultúrneho. Chronologickým primitivizmom nazývajú také koncepcie vývoja ľudstva, ktoré sa snažia zodpovedať na základnú otázku o temporálnom rozložení dobra, či kladných hodnôt v histórii ľudstva. Inak povedané, ide o predpoklady, že najideálnejšie podmienky pre ľudský život sa odohrali na istom mieste minulosti. Takéto teórie nazývajú hraničnými (finitist theories), ktoré, zjednodušene povedané predpokladajú istý bod dobrého stavu vecí, od ktorého sa odvíjajú ďalšie dejiny. Hraničné teórie ďalej delia na: a) bilaterálne, v ktorých vývoj a dejiny majú svoj koniec; b) unilaterálne, v ktorých postup a vývoj sú nekonečnými procesmi.<sup>1</sup> Lovejoy a Boas predpokladajú, že formy chronologického primitivizmu sú vždy spájané s primitivizmom kultúrnym. Pod týmto pojmom rozumejú nespokojnosť civilizovaných ľudí s civilizáciou, alebo istým rysom civilizovanosti.<sup>2</sup> Zároveň je to viera človeka žijúceho vo vysoko rozvinutej a komplexnej kultúre, že žiaducejším stavom je život jednoduchší a menej sofistikovaný. Ako príklad kultúrneho primitivizmu uvádzajú filozofiu a etiku kýnikov, ktorá je podľa autorov prvou filozofickou revoltou civilizovaných proti civilizácii. V rámci primitivizmu kýnikov vyčlenili dva koncepty: prvým je koncept sebestačnosti, čiže životnej nezávislosti na veciach a iných ľuďoch; druhým je koncept jednoduchého života prispôbeného prírode, ktorý sa manifestuje aj u epikurejcov a stoikov v koncepciách ataraxie a apatie.

Pojem moderného primitivizmu vo výtvarnom umení je výsledkom diskurzu teoretikov umenia, estetikov, etnografov a antropológov; vzťahuje sa najmä na oblasť výtvarného umenia tvoreného koncom 19. storočia a prvých troch dekád 20. storočia. Ideovú platformu pre túto tvorbu poskytli predovšetkým nové koncepcie dejín umenia, najmä názory A. Riegla, W. Worringer a A. Hildebranda. Podstatnou črtou moderného primitivizmu je uvedomelý regres z pohľadu európskej tradície mimetického zobrazovania vychádzajúcej z ranej renesancie.

Umenie prírodných národov, ľudové umenie, stredoveké umenie a tvorba detí sa stali štylistickou základňou pre moderný výtvarný názor najmä za účelom prekonania iluzívneho zobrazovania, prestarnutého akademizmu, ktorý sa vyznačoval dekadenciou a nemravnosťou. Robert Goldwater (1967) vo svojej práci *Primitivismus v modernom umení* nadväzuje na poňatie primitivizmu A. Lovejoya a G. Boasa, ktorí pojem primitivizmu rozšírili a tejto tendenciou neprisudzujú iba prehodnocovanie kvality života vzhľadom na minulosť, ale tiež vzhľadom na necivilizovanosť, či jednoduchší spôsob života. Vychádzajúc z tejto premisy Goldwater logicky považuje primitivismus v umení za inšpiráciu menej civilizovanými národmi (nadväzuje na primitivismus kultúrny) a za inšpiráciu minulosťou ľudstva a raným štádiom ontogenézy človeka. K týmto inšpiračným zdrojom pridáva iracionálnu sféru ľudskej psychiky, ktorá obsahuje prastaré obrazy a symboly a predstavuje primitívne priamo v štruktúre ľudskej povahy. Goldwater vytvoril podrobný prehľad rôznych typov moderného výtvarného primitivizmu na základe rozlíšenia sféry vplyvu, motivácie a spôsobu anticipovania primitívnych vzorov. Identifikuje moderný primitivismus na základe afinity výtvarných foriem k trom sféram: (1) k umeniu primitívov (exotických kmeňov alebo prírodných národov), (2) k prehistorickému umeniu a (3) k umeleckej produkcii detí. Goldwater mapuje stretnutia európskych maliarov s exotickým umením v novozaložených etnografických múzeách a počas ich ciest do exotických krajín. Dokazuje, že záujem o negerskú plastikú bol akousi novou

<sup>1</sup> Bilaterálne teórie špecifikujú ďalšími poddruhmi ako sú teórie vlín, teórie úpadku, teórie vzostupu, teórie úspešného vzostupu a následného úpadku. Unilaterálne teórie rozčlenili do teórií nekonečnosti, teórií svetových cyklov a teórií nekonečných vlín.

<sup>2</sup> Výborným príkladom kultúrneho primitivizmu je kniha J. Dubuffeta, *Dusivá kultúra*, v ktorej maliar odmieta kultúru a jej inštitúcie úplne, opisuje ju ako represívny aparát mocenských síl a volá po návrate k divožstvu.

vlnou v európskom rozmýšľaní, dôkazom čoho bolo založenie etnografie a kultúrnej antropológie ako vedných odborov.

Ernst Gombrich upozorňuje na príčinu regresívnych zmien v dejinách spôsobov zobrazovania. Vo svojej rozsiahlej štúdií O preferencii primitívneho (Gombrich 2002) ho zaujíma novodobý, moderný záujem o primitívne ako o zámerný regres v napredovaní európskej tradície mimésis. Dôvodom zmien podľa neho nie je náhla potreba vyjadrovať sa konceptuálnym spôsobom pre opätovnú resymbolizáciu, či rekonceptualizáciu sveta, ale skôr reinkarnácia morálneho apelu na vkus. Ako uvádza, vývoj slohu trvá obvykle do momentu, kým nie je dosiahnutý stupeň Pahlého podmaňovania zmyslov. Hovorí o Cicerových názoroch, ktorý varoval pred Púbitosťou v umení. Taktiež sa odvoláva na vyššie spomínaný koncept Lovejoya a Boasa, ktorí opísali dva druhy vkusu: vkus „tvrdý“, asociovaný s pojmami vznešenosti, ušľachtilosti, sily, nevinnosti a úprimnosti; a vkus „jemný“, ktorý je spájaný s pojmami ako vulgárnosť, zženštilosť, úpadok a povrchnosť. Gombrich chápe nástup primitívnosti v modernom umení ako negatívnu reakciu na „jemný“ vkus 19. storočia.<sup>3</sup> Reakciou na „jemný vkus“ vo výtvarnej praxi rozumieme preferenciu úspornosti foriem, redukcie farebnosti a uprednostňovanie „nerelaxačných“ a „nesentimentálnych“ tém, pri ktorých by hrozilo dvojnásobné dojatie. Dojatie nad vlastným dojatím.<sup>4</sup>

Povaha preferovania a spôsob anticipovania výtvarných foriem „požičaných“ z marginálnych oblastí kultúry má dynamický charakter. Vývin primitivizmu v prvej polovici 20. storočia je možné dokumentovať práve zmenami v preferovaní buď istého aspektu „primitívnej“ tvorby, alebo istej špecifickej oblasti periférnej sféry novovekej európskej výtvarnej tradície.

V slovenskom umenovednom kontexte prvej polovice 20. storočia je obtiažne nájsť priame odkazy na európske koncepcie moderného primitivizmu, napriek tomu je možné vidieť určité priame a sprostredkované štýlové impulzy objavujúce sa najmä v umení zakladateľskej generácie slovenskej výtvarnej moderny (M. A. Bazovský, L. Fulla) a určité „ostrovčeky primitivistického diskurzu“ v textoch súdobej slovenskej výtvarnej kritiky (D. Okáli, V. Tilkovský, V. Wagner, J. Cincík). Je však nutné podotknúť, že v čase, keď už prvotná fáza európskeho moderného primitivizmu spela k svojmu záveru (fáza objavu a obdivu černošskej plastiky), prichádzali na svoje štúdiá prví „moderne otvorení“<sup>5</sup> slovenskí výtvarníci (A. M. Bazovský, J. Alexy), ktorí získali absolútorium na pražskej akadémii až v roku 1924. To znamená, že k priekopníkom slovenskej moderny sa dostáva až primitivizmus „druhej generácie“, ktorý je charakteristický silnejúcim dôrazom na civilizmus, vecnosť, mestskú perifériu a hľadanie národných tradícií. Zo štýlistického hľadiska sa primitivizmus prejavil najprv na obrazoch tzv. moderny košického výtvarného okruhu. Štýlové stanoviská slovenského poprevratového výtvarného umenia pochádzajú z dvoch stredísk – z budapeštianskeho a najmä z pražského prostredia, preto je pre zisťovanie pôvodu primitivizmu nutné preveriť maďarské a české prístupy k európskemu primitivizmu.

Napriek formovým odchýlkam v individuálnych prístupoch smerom k expresionizmu alebo ku konstruktivismu je možné pracovne nazvať spoločný štýlový základ obrazov Košickej moderny ako

<sup>3</sup> Dodávame, že l'artpompier, či umenie buržoázneho realizmu je mnohými historikmi a kritikmi (Hermann Broch, Umberto Eco, Clement Greenberg) označovaný za skutočný inšpiračný zdroj enormnej produkcie gýču v 20. storočí.

<sup>4</sup> Situácia na prelome storočí je v mnohých koncepciách nazývaná ako morálna, či duchovná kríza, ktorá je výsledkom reformačného hnutia, oddelenia profánneho a náboženského života, diferenciacie vedomia do jednotlivých disciplín. Tieto názory pochádzajú z rozličných stanovisk, príkladmi sú J. Chalupský, alebo C. G. Jung, ktorý hovorí o chorob vedomí moderného človeka. Z týchto stanovisk je možné na primitivizmus nazerať ako na symptóm krízového stavu.

<sup>5</sup> Teda tí autori, ktorí sa už snažili vyhýbať dvom prevládajúcim výtvarným názorom v slovenskom obraze – druhu postimpresionistického, dekoratívne ladeného maliarstva „úprkovského“ štýlu (Hanula, Hála, Mitrovský) a druhú, expresívne ladeného heroizačného modelu zobrazovania slovenskej dediny (Benka).

primitivistický klasicizmus expresionistického výrazu. Táto identifikácia je podobná slovám, ktoré použil Ján Abelovský pri snahe charakterizovať Foltýnove obrazové formy jeho košických rokov ako „[...] podivuhodné obrazové spolužitie novoklasického, plasticky rozvinutého tvaru s primitivizujúcimi názvukmi [...]“ (Abelovský – Bajcurová 1997, s. 159).<sup>6</sup>

Kľúčovými historickými udalosťami pre „vizuál“ vtedajšej pokrokovej línie košickej kultúry bol príchod Pavicovo orientovaných maďarských výtvarníkov a teoretikov do poprevratových Košíc.<sup>7</sup> Druhým určujúcim faktorom bola celoeurópska radikálna zmena povojnových spoločenských hodnôt a s tým aj posun hierarchie funkcií umenia a smerovania avantgárd smerom k tzv. „proletárskemu umeniu“.

Skúsenosť maďarských intelektuálov s primitivizmom je možné načrtnúť na základe charakteru umelecko-kritickej publicistiky a na základe štýlovej orientácie avantgardného krídla maďarskej výtvarnej produkcie. Odkazy smerom k anticipovaniu primitivizmu z parížskeho ohniska, či nemeckej expresionistickej vetvy vychádzajú jednak z názorov vtedajšej budapeštianskej Osmy a neskôr od okruhu kassákovcov združených okolo časopisov Tett a Ma. (Zdá sa, že s uprednostňovaním Chagallovoho pojęcia naivizmu sa stretávame až v druhej vlne primitivizmu, kedy sa na našom území obracia pozornosť na ruské umenie a prehodnocuje sa tiež naivizmus Henriho Rousseaua). Pri rekonštrukcii „prvého primitivizmu“ je dôležité názorové stanovisko lídra budapeštianskej Osmy, ktorý už v roku 1910 vo svojej prednáške „Hľadačské umenie“ deklaroval potrebu nasledovať európske tendencie v umení. Cieľom maliarstva mal byť podľa Kernstoka efekt monumentalita a kompozícia založená na Cézannovom prístupe, čo malo očistiť umenie od „infekcie spôsobenej impresionizmom“ (Kernstock . . . , s. 121-125).

Dôležitejší je postoj kassákovcov, ktorý sa manifestuje v časopise Tett (1915) uverejnením fotografie černošskej plastiky – masky.<sup>8</sup> V časopise MA (ktorý Lajos Kassák začal redigovať po zrušení príliš radikálneho Tett) sa nenachádza žiadny preklad francúzskych štúdií o primitívnom alebo naivnom umení, tak ako ich bolo možné pravidelne vídať v pražských časopisoch Volné směry, Červen, Musaion a ďalších. Avšak v roku 1917 Lajos Kassák vyzdvihuje primitívnosť v tvorbe Marca Chagalla a zjednodušovanie považuje za prostriedok zosilnenia výrazu (Kassák 1917, s. 130). Jaroslava Pašiaková zdôrazňuje, že Kassák sa po fáze preferovania expresionizmu a futurizmu začal v povojnových rokoch orientovať na sovietsku kultúru a ruské výtvarné umenie pokladá za „záruku nevysychajúcej sily“ a uprednostňuje avantgardistov ako Udalcova, Puni, Malevič, Tatlin, El Lisickij a Chagall (Pašiaková – Kassák 1973, s. 50). Dodáva tiež, že Chagalla a Kandinského Kassák považuje za najväčších reprezentantov expresionizmu. Preferovanie Chagalla dokazuje aj umiestnenie jeho grafiky na obálku viedenského vydania Ma – už v časoch kassákovského aktivizmu (1921). Z iného zorného uhlu použil pojem primitivizmu Iván Hevesy v tom istom ročníku Ma (1917) - ako súčasť charakteristiky mladej maďarskej grafiky (autorov ako Sándor Bortnyik, Mártis Teutsch, János Ruttkay Gyorgy, János Schadl, Béla Uitz), ktorá sa podľa neho uberať smermi expresionizmu, kubizmu, futurizmu a neoprimitivizmu (Hevesy 1917, s. 146-147).

<sup>6</sup> Erbovými obrazmi predkladaného problému štýlového primitivizmu sú: Vykorišťovaní a vykorisťovatelia (1920-1923), Mestský motív a V kaviarni (1924) od Gejzu Schillera a obrazy Františka Foltýna z toho istého roku: Predavačka, Pri stole, Rodina (Nezamestnaní). Samostatnú skupinu „primitivisticky rezaných“ kompozícií tvoria Utečenci od Konštantína Bauera (1927) a Nezamestnaní od Františka Fotýna (1924).

<sup>7</sup> Boli to predstavitelia bývalej Osmy a kassákovského okruhu avantgardných umelcov ako Sándor Bortnyik, Lajos Tihányi, János Kmetty, Vilmos Perlott Csaba, Károly Kernstok, Róbert Berényi, Béla Uitz, Anna Leszanai; prechodne sa zdržali aj teoretici avantgardy: Lajos Kassák, L. Moholy-Nagy, Gyorgy Lukács, Oszkár Jászi, János Mácza. Je tiež dôležité, že v Košiciach vychádzali aktívne proletársky orientované časopisy: Košické noviny, Červené noviny, Kassai Munkás.

<sup>8</sup> K celostránkovému vyobrazeniu nebol pridaný žiadny text, iba názov rubriky: „A Tettmelléklete“ (prekl. Príloha Tettu); vpravo hore popisok „(Néger)“ a vpravo dole popisok „Lameretienszerzőtől“. Zároveň ide o jedinú reprodukciu primitívneho umenia v rámci Tett a Ma.

Podobne aj Anna Lesznai, ktorá v Budapešti a vo Viedni spolupracovala s ľavicovo orientovanou avantgardou vychádzala zo surrealisticko-primitivistickej pozície. Akýkoľvek magický realizmus, nadrealizmus či surrealizmus je, zdá sa, kvôli svojmu individualistickému charakteru a kľúčovému „elementu zázračna“ preniknutý pachom dekadencie a teda v ostrom rozpore s urbanizmom podmienenou vecnosťou a civilizmom proletárskeho umenia. Ak však preveríme ľavicové východiská umelcov – v našom prípade sú podstatné východiská kassákovcov – v jadre všetkých názorov stojí idea kolektivismu. Úvahy o potrebe kolektívneho umenia vychádzali jednak z pera Lajosa Kassáka, českým pendantom mu bolo stanovisko Jiřího Wolkra, Karla Teigeho a jeho nasledovníkov v radoch raného Devětsilu. A aj keď to na prvý pohľad nie je zrejmé, zdá sa, že práve kolektivismus je jednotiacim prvkom surrealizmu a proletárskeho umenia dvadsiatych rokov. Odhaľovanie reality prostredníctvom najvoľnejšej novej aktivity iracionálneho podvedomia dával možnosť každému subjektu, ktorý nadobudne tento stav, tvoriť umelecké dielo, byť umelcom. V tomto zmysle sa surrealizmus stáva súčasťou nivelizujúcich živlov v tradičnom umeleckom dualizme vysokého a nízkeho, teda korešponduje so snahami proletárskeho umenia. Výsadné postavenie umelca – génia bolo narušené novým preferovaním „spoločného“.

Kassák sa stotožňoval s českým pojmom kolektivismu v umení, ktoré brojí proti l'art pour l'artizmu. Presadzoval pojem „kolektívneho individua“, ktorý objasňuje Pašiaková: „*Sú preto mylné niektoré nedôverčivé, pochybné názory na Kassákov termín kolektívne individuum, vôbec na jeho individualizmus. Kassák nepokladá totiž za problém individualizmus, pre neho nie je iná možnosť, ako byť pre kolektív. Pravda, Kassák sa s ním stotožňuje natoľko, že mu sľúva hranicu osobného s kolektívnym my v nový pojem, nový prototyp človeka: kolektívne individuum*“ (Pašiaková 1973, s. 42). Jaroslava Pašiaková nachádza primitívne práve v aspekte kolektivismu kassákovskej poézie: „*Sociálna poézia 20. storočia je zafarbená dvojakým polaritným odtieňom: jednak je pokorným úsilím o poprenie umeleckej subjektivity, ktorá vedie k návratu primitivistického poňatia kolektívneho umenia a jednak je väčším zdôraznením umelcovej osobnosti. Jej sila sa prejavuje v intenzite umelcovej zodpovednosti voči celej ľudskej spoločnosti. Je to pozoruhodná zmes pokorného christianizmu, mesiášstva a takmer veľikášskeho – a najmä ireálneho – sociálneho titánstva*“ (Pašiaková 1973, s. 50).

Okrem tvorivej činnosti Františka Foltýna na košickom výtvarnom živote participovali kľúčovým spôsobom najmä Jozef Polák, ktorý rozmýšľal a konal v súlade s vtedajšími pro-avantgardnými tendenciami pražských intelektuálov a rozvinul spoluprácu s bratmi Čapkovcami.<sup>9</sup> Výsledkom bola výstava Tvrdošijných vo Východoslovenskom múzeu (1921) spoločne s členmi drážďanskej secesie a ich sympatizantom Paulom Kleeom.<sup>10</sup> Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Rudolf Kremlička a Jan Zrzavý podobne ako kassákovci v tej dobe usilovali o nový konštruktívny rys maľby a vracajú sa ku klasicizmu či dokonca k čistote Ingresovho obrazu. Vzťah medzi klasicizmom a modernou dvadsiatych rokov výstižne dokumentuje Josef Čapek: „*Linie, barva a modelace získávají zde ve svém tvarovém a prostorovém užítí cosi z precizní jasnosti plechu a ocele, antisepticky sepročišťují a neobyčejně v sobě vytřibují a zdůrazňují ve své podstatě*“ (podľa Slávik 2004, s. 296). Tento návrat ku klasicizmu mal však svoje špecifické dobové zafarbenie. Očarenie jasnosťou plechu a ocele vyplývalo predvedpodobne z tej črty mestského prostredia, ktorá bola po vojne žiadúca, symbolizovala túžbu po novom poriadku. Zároveň príklon ku klasicizmu medzi vojnami postráda akýkoľvek vznešenú veľkosť, práve naopak: preferuje opačnú stranu spektra estetických hodnôt.

<sup>9</sup> Polák sa angažoval v divadelnej osvete košického publika; do maďarčiny preložil a režíroval Čapkovu R.U.R. (Košice, Budapešť), aj jeho staršie hry.

<sup>10</sup> Bol to súbtor zoskupení Drážďanská secesia, Sturm, Novembergruppe, maďarské skupiny, O. Kokoschka, P. Klee – „medzinárodný okruh povojnovej stredoeurópskej moderny“ – od roku 1921 spoločne vystavovali ešte v Berlíne, v Hannoveri, vo Viedni, v Ženeve.



Postupy, ktorými sa košickí výtvarníci dostali k schematizácii a konvencionalizácii figúr možno rozdeliť na tri druhy. Prvý predstavuje maľba Gejuza Schillera, ktorý dospel k naivno-detskému výrazu, druhým je puristické abstrahovanie v prístupe Františka Foltýna, tretím je cézannovská, expresívne ladená maľba Konštantína Bauera (solitérskymi zjavmi je pokus o klasicizmus metafyzickej maľby Sándora Bortnyika a orfistické kompozície Antona Jasuscha<sup>11</sup>). Štruktúra výrazového primitivizmu maliarstva dvadsiatych rokov je zložená z dynamických väzieb medzi moderným primitivizmom, surrealizmom a proletárskym umením.<sup>12</sup> Dotykovou plochou surrealizmu a primitivizmu - podobne ako aj surrealizmu a proletárskeho umenia - je zvýraznenie prirodzeného, neovplyvneného aspektu psyché, resp. spodných vrstiev vedomia – teda tých primárnych sfér, ktoré nepodliehajú individualizácii a diferenciacii.

Charakter českého primitivizmu prvej vlny je založený na parížskom okruhu názorov o primitívnom umení (v tomto období najmä o umení prírodných národov a o tvorbe tzv. Nedeľňajších maliarov). Od začiatku storočia sa objavovali v pražských periodikách preklady kľúčových textov obhajujúcich „divošké umenie“: predovšetkým články G. Apollinaira, C. Einsteina, P. Picassa, V. Worringera, M. de Vlamincka a ďalších.

Iničiálnym činom českého primitivistického diskurzu je stat' „Reč primitivů“ od A. Nováka, uverejnená v časopise Volné směry (1905). Novák oslavuje tvorbu starých flámskych majstrov a oceňuje najmä rýdzosť a kmeňovú osobitosť tohto umenia v opozite k nivelizujúcej kultúre veľkomesta. Primitív sa podľa neho vyjadruje čisto, odhaľuje vnútornú pravdu, pretože je nábožensky inšpirovaný. Chová úctu k materiálu a je vždy anonymný. „Pochopiti staré místry neznamená a nesmí znamenati: opakovati a přejímati, nýbrž žítí s touže prostou vznešeností a hlubokou cudností problémy života a umění“ (Novák 1905, s. 60). Z príbuzného stanoviska, ktoré by sme mohli nazvať „morálnym apelom“, je mimoriadne oceňovaná tvorba H. Rousseaua. Reprodukcie jeho obrazov boli často uverejňované v časopisoch Umělecký měsíčník, Volné směry, Musaion, ale aj Červen, či Revue Devětsilu. Vzťah primitivizmu a kubizmu predstavuje text Emila Filla O ctnosti novoprimitivismu (1911). Filla vychádza z názorov W. Worringera a primitívne umenie považuje za nulový bod, resp. prechodné štádium, ktoré vedie ku kubistickému štádiu, k abstrakcii a vrcholí v štýlovom klasicizme. Na parížsku líniu P. Guillaume – G. Apollinaire – P. Picasso nadväzuje Josef Čapek štúdiami vyhotovenými počas vytvárania poznámok k domorodému umeniu Afriky a iných svetadielov v parížskom Trocadére v rokoch 1910-1911. Na základe tejto práce najprv vydáva článok Sochařství černochů (1918) v časopise Červen. Poznámky z tohto obdobia sumarizoval a vydal knižne až v roku 1938 v knihe Umění přírodních národů.

Pre ďalšie desaťročie v československom kontexte sú kľúčové názory Josefa Čapka obsiahnuté v knihe Nejskromnější umění z roku 1920, v ktorej sa ťažisko pojmu primitivizmu posúva smerom periférnym oblastiam výtvarníctva, najmä k populárnej vizuálnej kultúre reklamných tlačí, k výtvarnej produkcii detí, k naivnej tvorbe a k preferovaniu novej „spirituality vecí“. Nosným pilierom z hľadiska uprednostňovania morálne čistej tvorby ostáva dielo H. Rousseaua.

Teige rozširuje a modifikuje Čapkov koncept primitívneho. Preberá pojem ľudového, v zmysle mestsky ľudového, predmestského - prostého - kolektívneho a napokon proletárskeho. K. Teige charakterizoval tento variant „ľudového umenia“ už v dobách raného Devětsilu (1922), v časopise Rovnost píše o prekonávaní tzv. postimpresionistickej krízy (na konci 19. storočia) tzv. expresionizmom, ktorý v jeho

<sup>11</sup> Jasusch sa k naivistickému proletárskemu klasicizmu dopracoval v päťdesiatych rokoch, čo je viditeľné na obrazoch V dielni (1951), Pod košom (1958), Predavačka (1959-1960).

<sup>12</sup> Aj keď vychádzame najmä z Pavicového zamerania maďarských výtvarníkov prichádzajúcich do Košíc, narastajúci význam surrealizmu v dvadsiatych rokoch nemožno vynechať. Manifestuje sa nie len v metafyzickej maľbe S. Bortnyika, ale aj v tvorbe Anny Lesznai.

ponímaní vrcholí kubizmom a ním sa zároveň uzatvára okruh západnej kultúry. „*Již tehdy však byla zdůrazňována souvislost s Východem a živoucí vztah nové tvorby ke všekým projevům primární a primitivní tvorby, ke umění lidovému, východnému, exotickému, dětské kresbě atd., vylučuje již možnost jakéhokoliv klasicismu. Čím byla umění francouzské občanské revoluce antika, jež sílila růst empirového slohu, tím je nám dnes v revoluci proletářské primitivismus. Z dnešní krize umění není skutečně jiného východiska: obroda děje se primitivismem*“ (Teige 1971, s. 206).

Vecnosť a objav periférie sú len dvomi módmi povojnového smerovania kultúry (v ústrety proletárskemu umeniu). Okrem Teigeho, Nezvala, Štyrského, Černíka, či Vančuru bol významným ideológom proletárskeho umenia Jiří Wolker, ktorý presadzoval nové, duchovné chápanie vecnosti. Podobne definuje tento stav Vlastislav Hofman v zborníku *Musaion* (1920), v článku O nový klasicismus. Kapitoly o civilní svatosti: „*A jelikož vše na světě je zroženo z vesmíru, jsou planetární i ty civilní drobnosti a nejskromnější věci jako plod na stromě, jako nádobka vína, jako míč dítěte, jako všecko. Toto vše je obklopeno neviditelnou září, již může oko umělcovo postihnouti, ale za tu cenu, že umělec užasne nad tajemstvím toho, že věci jevíse krásnými za jistých okamžiků, kdy jejich podoba nabývá posvátnosti*“ (Hofman 1920, s. 24-25).

Dôležitým znakom primitivizmu dvadsiatych rokov je snaha po štylistickej príbuznosti s maliarmi „rousseauovského“ či „utrillovského“ typu za účelom vytvorenia ilúzie, že obraz pochádza z ruky prostého, obyčajného človeka. Tento štýl mnohokrát presahuje do klasicistického pojatia figur a zátiší, prototypom je maliarstvo Novej vecnosti.<sup>13</sup>

Deväťdesiatročná poetika revolučnej všednosti, ľudovosti, kolektivismu, vecnosti a konštruktivismu našla u nás odozvu v okruhu časopisu DAV, ktorý bol otvorene orientovaný na proletársky Deväťdesiatročník. V rokoch 1924 a 1925 formuloval názory na výtvarné umenie najmä Daniel Okáli. Súhrnne pojednanie o novom smerovaní umenia uverejnil v DAV-e z roku 1925, kde odsudzuje meštiansku ideológiu vzniknutú reformačným hnutím, jej expanzivitu, ktorá zničila primitívne kultúry a na ich miesto nasadila civilizáciu. Táto meštianska kultúra má podľa Okáliho dve fázy: ničiacu a nivelizujúcu; tvorivú a konštruktívnu. Druhá fáza kultúry nastáva „teraz“. Ďalej zdôrazňuje význam materiálnosti výtvarného umenia a s tým súvisiaceho racionálneho funkcionalizmu, čo podľa neho znamená: „[...] *oprotenie umenia od zbytočných dekorácií; splynutie techniky s umením a tedy odstránenie tých prebrád naprosto umelých a ako pozdější poukážeme triednych, které ho oddeľovaly od života; a konečne zosocializovania (aspoň do určité míry) menovanéj umeleckej tvorby*“ (Okáli 1925, s. 4). Následne sa otvorene odvoláva na ruskú teóriu umenia a na myšlienky K. Teigeho. Nazýva primitivizmom spomínaný návrat k materiálu a ostatné žiaduce zložky umenia. Požiadavka výrazovej prostoty podľa Okáliho vytvára akýsi novodobý polyteizmus, vnútornú spriaznenosť medzi človekom a vecou a medzi vecami navzájom - nový animizmus, prenášanie životných funkcií zo subjektu na objekt a naopak. V nietzscheovskej terminológii ide o prevahu apolónskeho pudu nad dionýzovským – v tomto móde primitívneho ide o hľadanie jas a poriadku.<sup>14</sup>

Najdôkladnejšie je tento variant (okrem košických modernistov) civilistického primitivizmu u nás zastúpený Š. Bednárom, príslušníkom Generácie 1909. K Bednárovmu „civilistickému naivizmu“ (Abelovský – Bajcurová 1997, s. 297) prispela jeho kresliarska, karikatúristická činnosť pre české a slovenské ľavicové noviny, ktorá sa začala už po príchode do Prahy v roku 1924. Pre vývin jeho maliarskeho štýlu je kľúčový parížsky pobyt v rokoch 1934-1936, počas ktorého objavil senzibilitu veľkomestského života – cirkusové motívy, šport, dostihy, divadlo a balet. Banality tohto života

<sup>13</sup> Aj na Slovensku je v dvadsiatych rokoch mimoriadne oceňovaný Georg Grosz; veľmi často reprodukován na stránkach časopisu DAV; O. Dix a L. Segall boli zastúpení na výstave v Košiciach v roku 1921.

<sup>14</sup> Z perspektívytohto formového redukcionizmu Okáli oceňuje najmädiela M. Galandu, ktorý navyše spĺňa aj aktuálnu požiadavku internacionálnosti.

zobrazoval s naivnou priamosťou podobnou rousseovskej naivnej poetike. Štylistický príklon ku klasicizmu Novej vecnosti je v prípade Bednára spôsobený priamym vplyvom J. Zrzavého a O. Kubina počas parížskeho pobytu, rovnako ako aj poznanie nedeľňajších maliarov (najmä Vivina) v parížskom múzeu moderného umenia. Oblasti mestskej populárnej kultúry ako šport, tanec, kabaret, cirkus prenikli do Bednárových aj Höffstadterových malieb. Tendencia zaujatia športom, ako zámerné prijímanie periférností do oblasti vysokého umenia je súčasťou kontextu proletárskeho umenia a celkovej Pavicovej modifikácie primitivizmu dvadsiaty rokov.<sup>15</sup>

Ďalším prameňom primitivistického výraziva je ľudové umenie. Presadzovanie vidieckej ikonografie a národnostne orientovaná požiadavka aspektu ľudovosti v období klasickej moderny na Slovensku má niekoľko prameňov. Najsilnejším vplyvom je pravdepodobne politická motivácia: po roku 1918 sa idea samostatného národa musela dostať do povedomia ľudí. Táto idea bola podporovaná hľadaním koreňov a tradície, najčastejšie v ľudovom umení.<sup>16</sup> Až po roku 1925 sa začínajú objavovať prvé náznaky nabúravanania popisnosti vyplývajúce zo štýlového poučenia francúzskou a českou modernou, v obrazoch M. A. Bazovského. Ďalším prameňom výskytu ľudového aspektu v modernom slovenskom maliarstve je určitá forma sebamýtizácie – predstava, že Slovensko je krajina prostých, hôrných, civilizáciou nedotknutých, úprimných, jadrných, drsných a umením preniknutých ľudí so svojráznou – rozprávkami popretkávanou kultúrou. Túto predstavu podporovala najmä „idea proslovanskosti“, živá u českých umelcov. Slovenská ľudová tvorba bola dokonca spomínaná v súvislosti s ruskinovskou ideou života preniknutého umením.<sup>17</sup> Impulzom k ľudovému výrazivu môže byť obdobie tzv. „národného slohu“, ktorý bol presadzovaný na pražskej Umeleckoprůmyslovej škole práve v čase, kedy tam študoval L. Fulla. Vladimír Wagner označuje v roku 1935 Fullu ako dôsledného primitivistu. Kritizuje dovtedajšie „nezáživné premieľanie folkloristických motívov“ a apeluje na hľadanie hlbšej podstaty pre vytvorenie pevnej modernej tradície. O Fullovi vraví: „K prvkom ľudového umenia pútajú ho niekoľké vlastnosti. Predovšetkým slohové priznanie. Fulla je do základov vyznavačom primitivizmu – podľa vlastného vyjadrenia; lebo jeho sloh (užívajúc všeobecný termín) je vlastne expresionizmus čiastočne primitivistického smeru a jeho umelecký vývin v medziach objavu stále ho vracia k tomuto bodu“ (Wagner 1935, s. 7).

Tendencia anticipovania detského prejavu sa najskôr a najsilnejšie prejavila vo Fullovej tvorbe začiatku tridsiatych rokov. Fullov vzťah k detskej tvorbe môže súvisieť so všeobecnou tendenciou oceňovania detského v druhej polovici dvadsiaty rokov, kľúčovým môže byť aj jeho príchod na novozaloženú Školu umeleckého priemyslu v Bratislave, vedenú Jozefom Vydrom. Tu nie len že navrhuje detskú hračku, ale aj vedie kurzy kresby pre deti.<sup>18</sup> R. Matuščík si všíma, že detský výraz je jedným zo štýlových pólov Fullovej tvorby okolo roku 1930, predovšetkým v obrazoch Ryby na stole (1928), Deti pri mori (1929), Balóny (1929), v ktorých sa prejavuje síce osobité poučenie z kubizmu, avšak prevláda najmä kleeovská

<sup>15</sup> K tejto línii nového, nepatetického až kritického prístupu k motívu slovenského vidieka patrí tiež raná tvorba J. Želibského, ktorý po stretnutí s Majerníkom tiež presadzuje spontánnosť farebného a tvarového prednesu.

<sup>16</sup> Prvá fáza tohto hľadania mala podobu zvláštneho dekoratívneho, svetelného impresionizmu, ktorým boli popisne zobrazované krojované postavy vidieckeho ľudu, či scény z ľudového sviatkovania. Tento výtvarný prúd bol až do tridsiatych rokov najmohutnejším a vychádzal z tradície J. Mánesa, M. Alše; nadväzoval najmä na folklorizmus J. Úprku

<sup>17</sup> V úvode knihy, ktorú redigoval Dušan Jurkovič a vyšla v Londýne (1911), *Slovak Peasant Art and Melodies*, historik R. W. Seton-Watson hovorí o Slovákoch ako o národe, ktorý zhmotňuje ruskinovskú ideu; túto tézu „ruskinovského národa“ prevzal neskôr Štefan Krčméry v roku 1931, keď v úvode katalógu výstavy slovenského umenia v Prahe hovoril o Slovensku ako o národe, ktorý je umením naskrze preniknutý.

<sup>18</sup> Dôkazom je litografia Čarodejník (1930) a kolorovaná litografia Zátisie (1930), ktoré silno pripomínajú figúry typické pre detskú kresbu.

poetika detskej hry (Matuščík 1966, s. 44). V prípade obrazu *Deti pri mori* Matuščík poznamenáva, že je to vôbec prvý zásah detskej poetiky v našom umení: „*Deti pri mori navyše a predovšetkým znamenajú nástup kultivovanej a znásobenej detskej predstavivosti do slovenského maliarstva*“ (Matuščík 1966, s. 46). Detský aspekt prichádza sprostredkovane – cez Kleea, Kandinského a cez ikonografiu detského sveta.<sup>19</sup>

Dokladom prehodnoteného prístupu a zároveň prvou ucelenejšou reflexiou prvej vlny primitivizmu je odstavec v článku *Formové problémy maliarstva* Vojtecha Tilkovského (1929). Neoprimitivizmus považuje za výsledok postimpresionizmu a expresionizmu. Ako hlavného predstaviteľa uvádza Paula Gauguina a neoprimitivizmus ako štýl považuje za jeden z ďalších izmov, ktoré dospeli do vlastného vyprázdnenia. „*Takéto spontánne a jednoduché vyjadrovanie absolútnych vecí odkukali z umenia primitívnych národov, v prvom rade černocho, s tou pomýlenou vierou, že by primitívny vyjadrovací spôsob mohol zodpovedať citom modernej ľudskej diferencovanosti. Došlo sa k takému výsledku, že neoprimitivizmus práve tak ako kubizmus spovrchnel v ornamentike*“ (Tilkovský 1929, s. 139).

Pojem primitivizmu - aj napriek jeho negatívnym konotáciám - je nutné rešpektovať, keďže bol dôležitou súčasťou dobového umeleckého a estetického diskurzu. V súčasnosti sa používa najmä ako formová a výrazová charakteristika, no začiatkom dvadsiatych rokov označoval omnoho komplikovanejšiu spleť názorov a tendencií v umení a kultúre. Primitivizmus mal okrem východnej umeleckej roviny predovšetkým morálny a sociálny rozmer. Z pohľadu novej etiky predstavoval požiadavku čistoty a prostoty. Ako súčasť hľadania ideálu nového človeka je návrat k najprimárnejším zložkám ľudskej osobnosti zároveň cestou k existovaniu v kolektíve. Hľadanie spoločných, zdieľaných elementov života viedol k akcentovaniu všednosti, každodennosti, vecí, hmoty. Pokiaľ prvý primitivizmus preferoval perifériu voči západoeurópskemu naturalizmu a impresionizmu, druhý je koncipovaný širšie a odmieta exkluzivitu, jedinečnosť a dekadentnosť, teda definície vysokého umenia predvojnového obdobia. Odmietnutie exkluzivity zároveň definovalo systém fungovania jedinca v dave. Primitivizmus „druhého dychu“ sa ukazuje byť významnou zložkou začínajúcich ohlasov kolektívnej, funkcionalistickej estetiky.

## Literatúra:

- [1] ABELOVSKÝ, J. – BAJCUROVÁ, K. 1997. *Výtvarná moderna Slovenska : maliarstvo a sochárstvo 1890-1949*. Bratislava: Peter Popelka: Slovart.
- [2] ABRAMS, M., H. 2001. *Zrcadlo a lampa*. Praha: Triáda.
- [3] ANTLIFF, M. – LEIGHTENOVÁ, P. 2004. Primitívne. In. SCHIFF, R. – NELSON, R., S. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Slovart, s. 259-275.
- [4] APOLLINAIRE, G. 1972. *African and Oceanic Sculpture*. In. *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, ed. Leroy C. Breunig New York: The Viking Press, s. 470-471
- [5] BAJCUROVÁ, K. 2009. *Ľudovít Fulla*. Bratislava: Petrus: Slovart.
- [6] ČAPEK, J. 1920. *Nejskromnejší umění*. Praha: Aventinum.
- [7] ČAPEK, J. 1938. *Umění Přírodních národů*. Praha: Fr. Borový.
- [8] ČAPEK, J. 1918. *Sochárství černocho*. In. *Červen* 1, č. 18, s. 251-253.

---

<sup>19</sup> Formálne sa snáď k detskému rukopisu približuje iba v obraze *Rybári* (1928), používa spájanie pohľadov z viacerých strán – frontálne, z profilu, či nadhľadu; predmety, ktoré sú nad horizontom, sklápa do pôdorysu alebo do najvýraznejšieho profilu.

- [9] EINSTEIN, C. 2003. African sculpture. In. FLAM, J. (ed.) Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History. Los Angeles: University of California Press, s. 77-91.
- [10] FILLA, E. 1948. O ctnosti novoprimitivismu. In. O výtvarném umění. Praha: Karel Brož, s. 317-322.
- [11] FIEBER, H. 1910. A modern művészet fény és árnyoldalai. In. Művészet, s. 366-381.
- [12] FULLA, E. 1985. Okamihy a vyznania. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- [13] FULLA, E. – GALANDA, M. 1992. Súkromné listy Fullu a Galandu. In. ILEČKOVÁ, S. (ed.) Katalóg výstavy. Bratislava: Slovenská národná galéria.
- [14] FLAM, J. – DUTCH, M. (eds.), 2003. Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History. Los Angeles: University of California Press.
- [15] GOLDWATER, R. 1967. Primitivism in Modern Art. Toronto: Alfred A. Knopf, Inc. and Random House.
- [16] GOMBRICH, E. H. 2002. The Preference of the Primitive. London: Phaidon Press.
- [17] CHALUPECKÝ, J. 2005. Evropa a umění. Praha: Torst.
- [18] HEVESY, I. 1917. A Ma grafikai kiállításához. Biller Vjera, Bortnyik Sándor, MártisTeusch János Ruttkay György, Schadl János, Uitz Béla. In. Ma 2, č. 9, s. 146-147.
- [19] HOFMAN, V. 1920. O nový klasicismus. Kapitoly civilní svatosti. In. Musaion, č. 1, s. 24-26.
- [20] JUNG, C., G. Duše moderního člověka. Brno: Atlantis.
- [21] KASSÁK, L. 1917. Művészet, irodalom. In. Ma. Roč. 2, č. 8, s. 129-131.
- [22] KERNSTOK, K. .... Investigative Art. In. HACKMAN, W.H. (ed.) Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes 1910-1930, s. 121-125.
- [23] KOSTKA, Z. a kol. 1985. Umprum - VŠUP (Vysoká škola uměleckoprůmyslová): Sto let práce školy: [Almanach]. Praha: VŠUP.
- [24] KOVÁRNA, F. 1925. Syntetik. In. Veraikon. Roč. 11, č. 9-12, s. 99-104.
- [25] LAHODA, V. (ed.). 1998. Dějiny českého výtvarného umění IV/1–2, 1890–1938. Praha: Academia.
- [26] LOVEJOY, A. – BOAS, G. 1935. Primitivism and Related Ideas in Antiquity. Baltimore: The Johns Hopkins press.
- [27] MATUŠTÍK, R. 1966. Eudovít Fulla. Bratislava: Vydavateľstvo slovenského fondu výtvarných umení.
- [28] NOVÁK, A. 1905. Řeč primitivů. In. Volné směry. Roč. 9, č. 2, s. 51-60.
- [29] OKÁLI, D. 1925. Umenie. In: Dav. Roč. 2, č. 1, s. 1-7.
- [30] PAŠIAKOVÁ, J. – KASSÁK, L. 1973. Vývojové problémy a tendencie maďarskej avantgardy. Bratislava: Univerzita Komenského.
- [31] SCHILLER, F. 1985. Estetické úvahy o umení. Bratislava: Tatran.
- [32] ŠTRAUS, T. 1966. Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov. Bratislava: Vydavateľstvo slovenského fondu výtvarných umení.
- [33] TEIGE, K. 1971. Nové umění a lidová tvorba. In. VLAŠÍN, Š. (ed.) Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu 1919-1924. Praha: Svoboda, s. 150-154.
- [34] TILKOVSKÝ, V. 1929. Formové problémy maliarstva. In: Slovenské dielo. Roč. 1, č. 3, s. 133-140.

- [35] UŽDIL, J. 2002. Čáry, klikyháky, paňáci a auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte. Praha: Portál.
- [36] VÁROSS, M. 1960. Slovenské výtvarné umenie 1918-1945. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- [37] WAGNER, V. 1935. Ludo Fulla. Praha: Československá grafická únia.
- [38] WAGNER, V. 1948. Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení.
- [39] WOLKER, J. 1971. Proletárské umění. Z přednášky v kruhu Varu. In. VLAŠÍN, Š. (ed.) Avantgarda známá a neznámá. Svazek I. Od proletárského umění k poetismu 1919-1924. Praha: Svoboda, s. 220-224.
- [40] WORRINGER, W. 2001. Abstrakce a vcítění. Praha: Triáda.

---

Mgr. Jana Migašová  
Inštitút estetiky, umeleckej kultúry  
a kulturológie  
FF PU v Prešove  
jana.migasova@unipo.sk

---

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

---

## Kdo je Cindy Sherman?

Katarína Šantová; katka.santova@gmail.sk

---

**Abstrakt:** Príspevok predstavuje tvorbu Cindy Sherman, vizuálnej umelkyne pracujúcej s problematikou genderu a identity. Autorka v článku opisuje najmä série inscenovaných fotografií *Untitled Film Still*, ako aj jej neskoršiu tvorbu pre *Vogue Paris*. Cez porovnanie diela Sherman s prístupom v tvorbe slovenskej umelkyne Lucie Nimcovej a jej série *Ženy*, sa v texte opisuje problematika reálnosti predstavovaných príbehov, rovnako ako aj emócia cieľovej skupiny mužov/žien, ktorým sú pravdepodobne fotografie od Sherman určené.

**Kľúčové slová:** gender, identita, nové médiá, Cindy Sherman, Lucia Nimcová, fotografia, konceptuálne umenie.

**Abstract:** The report introduces the work of Cindy Sherman, a visual and conceptual artist, who has mainly worked in the field of gender and identity politics. The author of the text describes Sherman's best known series of photographs *Untitled Film Still* as well as a series of photographs taken for *Vogue Paris*. Sherman's work is compared to the work of Slovak conceptual artist Lucia Nimcova and her series of photographs called *Women*. Later in the text, the author describes the field of recipients, divided into men and women, and the emotions they feel and their thoughts, as they look on the work of Sherman.

**Keywords:** gender politics, identity politics, new media, Cindy Sherman, Lucia Nimcova, photography, conceptual arts, visual arts.

---

Už od počiatkov svojej kariéry, v sedemdesiatych rokoch, sa umelkyňa Cindy Sherman dostala do povedomia ako jeden z najzaujímavejších elementov konceptuálnej umeleckej scény. Hoci jej tvorba zahŕňa výlučne nástroj fotografie a jej snímky sú v rebríčku dražieb na najvyšších priečkach, nemôžeme ju považovať za „iba“ fotografku. Jej tvorba totiž oblasť médiá fotografie ďaleko presahuje. Medzi jej výsostné spôsoby prezentácie patria autoportréty, avšak napriek tomu, že sa na nich fyzicky objavuje, nejedná sa o jej osobu v pravom zmysle. Autorka do svojich diel kóduje odkazy, z ktorých si divák vytvára predstavu o imaginárnej identite zobrazeného subjektu. Nepozorujeme Cindy Sherman.

„*Nejedná sa o psychologický portrét*“ (Respini 2012). Vskutku je práve nedostatok „osobnosti“ tým, čo robí tieto diela zaujímavými. Charaktery, ktoré nám predstavuje nie sú ozajstnými charaktermi, sú to akési obrazy, ktoré pútajú dôsledným vyumelkovaným povrchom. Jej tvorba spočíva predovšetkým v reflexii rôznych stereotypov. Objavila niečo, čo sa týka takmer každého, bez znalosti problematiky súčasného umenia. Preráža si cestu do sféry kolektívnych emócií a zo strany publika sa jej dostáva (zdanlivo) okamžitého porozumenia. Danto v *Zneužití krásy* cituje vedkyňu Rosalindu Krauss, ktorá opisuje spôsob ako konzumovať tvorbu Sherman: „[...] je nutné nablíadnuť pod jeho masku“ (Danto 2008, s. 171). Danto však týmto prirovnaním myslí akési formálne cvičenia, ktoré by mali študenti umeleckých odborov absolvovať, aby sa naučili prijímať umelecké diela vo všeobecnosti.

Tvorbu Cindy Sherman by sme nemali označovať termínom „ženské umenie“. Ako tvrdí Kalnická, tento termín je používaný ako „*dehonestujúce označenie tvorby žien (a pre ženy), čím sa vylučuje z kategórie „vysokého“ umenia, ktoré je prezentované ako genderovo neutrálne*“ (Kalnická 2011, s. 26). Počiatočná tvorba Cindy Sherman je v súčasnom svete ovládanom sociálnymi médiami a internetom pravdepodobne relevantnejšia ako v čase svojho vzniku. Príčinu možno hľadať v nestabilnej identite jednotlivca predstavovanej širokej

verejnosti. Ak by sme brali v úvahu opis, ktorým diela Cindy Sherman definuje umelecká teoretička Eva Respini, dospeli by sme ku problematike poddajnosti, tvárnosti jednotlivca, typickej pre koniec 20. a začiatok 21. storočia, úzko prepojenej s médiom fotografie. Tvorba Cindy Sherman môže principiálne spadať do problematiky genderovej interpretácie, zahŕňajúc v sebe ženskú „*telesnú, kultúrnu a sociálnu skúsenosť*“ (Kalnická 2011, s. 26). Medzi najznámejšie dielo Cindy Sherman patrí *Untitled Film Still* (1977 – 1980), rozsiahla séria čiernobielych fotografií - fiktívne (auto)portréty, ktoré pripomínajú femínny<sup>1</sup> stereotyp zlatej éry hollywoodskych filmov a ukážky módnjej fotografie zo ženských magazínov. Fotografie vykresľujú dobre známe filmové kliše ženských postáv, ako napríklad *The Girl on the Run/Dievča na úteku*, *The Devoted Housewife/Oddaná manželka* a *Luscious Librarian/Pôvabná knihovníčka*. Napriek tomu, že žiadna z uvedených fotografií nie je prevzatá z konkrétneho filmu, Sherman ukazuje svoju tajomnú silu tým, že v divákovi vyvolá reálnu emóciu a presvedčenie, že daný film, alebo aspoň ukážku z neho už niekedy videl, a teda vyvolá falošný pocit predošlej skúsenosti. Napríklad fotografia *Film Still #10* (1978) zobrazuje ženu v minisukni s pánskou bundou okolo pliec, ako kľučí vedľa nákupu pred kuchynskou linkou. Tejto „momentke“ dáva erotizujúci charakter, ako to vidí Herd, provokatívna póza od seba smerujúcich nôh. Snímka by mohla byť „*ukážkou z ktoréhokoľvek drubotriedneho filmu*“ (Herd 2012, s. 28). Sherman však volí premyslenú kompozíciu: vertikály kuchynskej linky v kombinácii s diagonálami obnažených končatín. Žena na fotografii sa nám ukazuje vo svojom „prirodzenom“ prostredí (kuchyni) v typickom bezradnom výraze tváre, ktorý podtrhuje nákup, ktorý jej akoby nešikovne vyklzol z rúk. „*Ruka ženy smeruje na krabicu vajec, čo môže symbolizovať šovinistický predpoklad jej primárnych funkcií: starostlivosť o svojho absentujúceho, avšak očakávaného manžela, množenie sa a výchova detí*“ (Herd 2012, s. 28-29). O dôsledkoch ženského telesného pôvabu píše Danto v *Zneužití krásy* „[...] je spojená so schopnosťou povzbudzovať a vzrušovať – a reprodukovat’ – a dnes legendárny „*mužský poblad*“ je činiteľom evolúcie“ (Danto 2008, s. 115). Ku opisu fotografie *Film Still #10* mi nedá nezacitovať úryvok zo zbierky fínskej autorky Mártty Tikkanen (1996, s. 97) *Príbeh lásky storočia* z roku 1978, ktorú venovala svojmu manželovi – alkoholikovi:

*„Ani kúsoček seba  
svojej vášne a tepla  
a svojej oddanosti  
ti nedám  
ak to sama nechcem.“*

Cindy Sherman sa dostala do inej roviny chápania ako jej súčasníci. Dôsledne nás presviedča, že médium v rukách fotografa neklame. „Pódiové“ fotografie umelkyne zreteľne demonštrujú jej schopnosť „zahrať“ väčšinu z navonok známych identít, bez problémov sa dokáže naštylizovať do osôb s rozdielnym sociálnym pozadím, rozdielnou orientáciou alebo vekom. Príkladom je séria fotografií pre *Vogue Paris* z roku 2007, ktorá naráža na vplyv najdominantnejšieho masmédiá súčasnosti – internetu – na ľudskú osobnosť. Séria ironizuje tzv. skupinové párty portréty, zverejňované na príslušných webových stránkach po danej „akcii“. Cindy Sherman na seba berie podobu priateľiek v značkovom oblečení, ktoré sa počas večierka snažia dostať pred fotoaparát a urvať si pre seba pár minút slávy. Zaujímavé je sledovať reálnych ľudí, ktorých Sherman napodobňuje. Ich zmysly sú podriadené nástroju objektívu. Úsmev sa nastrojí ešte skôr ako počuť cvaknutie. Sherman reflektuje dianie v dnešnej spoločnosti postihnutej prostriedkami internetovej komunikácie – chatmi, blogmi, sociálnymi sieťami a samozrejme „zdieľaním“. Práve preto by sme ju mali vnímať ako jednu z najpotenciálnejších umelcov súčasnosti, pretože to všetko sú možnosti na

<sup>1</sup> Pojem femínny používa vo svojom texte napr. Kalnická (2011).



tvorbu vymyslených identít, resp. na zneužitie informácií reálnych osôb. Všetko sú to reálne príbehy o nereálnych ľudoch. Vhodné námety pre tvorbu Cindy Sherman – každý môže byť hviezdou vo „svojom svete“, minimálne na My Space či YouTube.

V tvorbe slovenskej umelkyne Lucie Nimcovej, pracujúcej takisto s médiom fotografie, nachádzame, podobne ako u Sherman, akúsi osobnú „hru s fikciou“ (Moncoľová 2007). Ide o projekty WORK DEMONSTRATION a Rusnaci. V rokoch 2001 až 2003 však Nimcová vytvorila sériu fotografií s názvom Ženy, ktorá je pre naše porovnanie so Sherman relevantnejšia. Na rozdiel od fiktívnych (auto)portrétov, ponúka Nimcová reálne portréty dnešného sveta, dokumentujúce verejný, ale najmä súkromný život niekoľkých žien, vrátane intímnych póz a chvíľ. Pri pohľade na tieto odlišné prístupy, na strane jednej vyumelkovanosť a fiktívnosť a na strane druhej realita, drsnosť a nahota, je nutné si klásť otázku, kto sú ženy na fotografiách a prečo sa rozhodli pózovať. Vo chvíli, kedy si pomyslíme, že ženy si od zhladnutia fotografií, na ktoré Cindy Sherman reaguje, už „dajú pozor“ a nepodľahnú „mediálnemu tlaku“, sa objavuje skupina žien v tvorbe Nimcovej, ktorá zasahuje citlivé miesta. K názoru, že spoločnosť vníma existenciu muža a existenciu ženy ako dve odlišné konvencie dospel teoretik John Berger. Jeho názor by sme mohli použiť na opis diel od Sherman, ale aj Nimcovej: „*ženská existencia je výrazom tobo, aký postoj zaujíma žena k sebe samej, a stanovuje, čo s ňou možno alebo nemožno robiť*“ (Berger 2010, s. 431). Séria Ženy zanecháva v recipientovi silné dojmy, avšak je otázne, či sú to pocity známe, či v nás fotografie vyvolávajú pocit už zažitého. Napriek pravdepodobnému zámeru autorky, je sotva možné to skonštatovať. Dôvodom môže byť aj nazeranie a zverejnenie úplne cudzieho prostredia, ktoré podobne ako séria pre Vogue Paris od Sherman, tak relevantne pripomína súčasné prezentovanie súkromia na sociálnych sieťach. V podobnej súvislosti hovorí Adorno v Dialektike osvietenstva o kultúrnom priemysle ako o „*nápadnej jednote makrokozmu a mikrokozmu, ktorá ľuďom demonštruje model ich kultúry: falošnú identitu obyčajného a zvláštneho*“ (Adorno 2009, s. 123). Nimcovej prístup je intímny, pozorujeme súkromie druhých, avšak z pozície, na ktorej akoby ani netúžime byť. To je ďalší rozdiel medzi prístupom Sherman, ktorá nám zobrazuje mediálne modly. Vo fotografiách Nimcovej z troch štvrtín nazeráme cez kľúčovú dierku, sedíme na gauči, vidíme tieto ženy v spodnej bielizni alebo nahé pri žehlení či polihovaní. Jednu štvrtinu portrétu zaberajú fotografie ich bežného „verejného“ JA. Naše nazeranie nevyvoláva túžbu byť na ich mieste. Nahradíť ich. Nimcová ukazuje reálne ženy, každodenný život, a čo je najpodstatnejší rozdiel od prístupu Sherman, neštylizuje sa na nich sama autorka. Ako tvrdí Adorno, telo je „*niečím zotročeným, stáva sa predmetom posmechu*“ (Adorno 2009, s. 123), no zároveň vyplní miesto v zákaze, je objektom žiadostivosti. Adorno prirovnáva telo v kultúre ku mŕtvej veci, ku veci, ktorú je možné vlastniť. „*Príznačné pre západnú (resp. pre akúkoľvek) civilizáciu je spôsob, akým vymedzila chápanie telesného: na nechutný a zároveň príťažlivý predmet*“ (Adorno 2009, s. 123). Lucia Nimcová vytvorila v rokoch 2003 – 2005 ešte jednu sériu týkajúcu sa genderu. Instant women sú fotografie dokumentujúce zmeny v postsocialistickej spoločnosti v strednej Európe, mapujúce „*život žien strednej a nižšej vrstvy. Používam jednoduchý vizuálny jazyk, aby forma ostala zrozumiteľná širokému publiku. To, čo ma zaujíma, sú ženské túžby, plány, a sny a spôsob ako sa stretávajú s realitou, v ktorej tieto ženy žijú*“ (Nimcová [online]).

Fotografie Sherman sú určené mužskému recipientovi a zároveň sú lákavé pre „priemerné“ ženy, ktoré sa túžia stať „niekým“. Pre ženy sú tieto fotografie akoby vysnívaným zrkadlom (pojem film still označuje fotografiu, ktorá je vytvorená počas výroby filmu a je určená na propagáciu filmu v médiách. Objavuje sa na plagátoch, v upútavkách, resp. ako podpisová karta). Cindy Sherman je však fiktívnou identitou, a to dvojnásobne, nielen ako filmová postava, ale aj ako herečka, ktorá stvárňuje filmovú postavu. Nimcovej obrazy nie sú vytvorené pre mužské oko. Prečo, keď námetom je, podobne ako u Sherman žena, napr. v spodnej bielizni zachytená pri bežnej činnosti? Dôvodom je rozdiel, ktorý nám ponúkajú médiá. Retuš,

styling, make up, umelé priestory, prevleky a luxusná umelá posteľná bielizeň. Sherman sa svojou sériou inscenovaných fotografií Untitled Film Still naopak stavia do pozície prvotne určenej prevažne mužom. „Kúzlo toho najlepšieho z hollywoodskeho štýlu (a každého filmu, ktorý spadá do sféry jeho vplyvu) vzniklo, nie výlučne, avšak v jednom svojom významnom aspekte z jeho zručnej a presvedčivej manipulácie s vizuálnou slasťou“ (Mulvey 1998, s. 119). Filmové obrazy uspokojujú zakorenenú túžbu človeka pozorovať a pozorovanie vyvoláva emóciu pôžitku. A pozorovanie, podľa Mulvey, „rozvíja skopofíliu v jej narcistickej polohe“ (Mulvey 1998, s. 121). Film sa tradične upriamuje na ľudskú postavu. Prapôvodná ľudská zvedavosť sa stretáva s fascináciou, ktorú prináša rozpoznanie samého seba. Okamžité uvedomenie si ľudských črt, tela, tváre, končatín prirovnáva Mulvey ku myšlienke Jacques Lacana, ktorý presadzoval teóriu o podstate prvého rozpoznania samého seba v zrkadle a fakt, že tento moment má zásadný vplyv na formovanie ľudského JA (Mulvey 1998, s. 121). Ako už bolo spomenuté, Sherman nám čiastočne ukazuje pohľad do zrkadla na vytúžené JA ženskej recipientky. Podľa Bergera má žena akési „rozdvojené“ JA: „je to ona, kto jedná a zároveň sa pri svojich jednaniach neustále pozoruje“ (Kalnická 2011, s. 29). Je na mieste pripomenúť tragédiu osudu Narcisa, ktorá spôsobila to, že „nebol schopný odlíšiť obraz od „originálu“ a pochopiť jeho neskutočnosť“ (Kalnická 2011, s. 33). Svedčí o tom pretrčanie sa v reality show, nasledovanie mediálneho stereotypu, a večná snaha o kúsok pozornosti, typické pre dnešnú spoločnosť a večerné chut'ovky každodennosti. Kopírovanie mediálnych hviezd, ktoré sú iba „šablónami celosvetovej konfekcie“ (Adorno 2009, s. 227). Na internete dostupné archívy z vysielania, ktoré je možné sledovať koľkokrát chceme, a sledovaním seba sa utvrdzovať a vylepšovať. Alebo virtuálna realita, faloš, vytúžená inakosť, akou by sme chceli byť, ale spoločnosť, zamestnávateľ či partner to nedovoľujú.

Vodná hladina bola pravdepodobne prvým zrkadlom. Podľa Bachelarda mala na rozdiel od kovového variantu schopnosť vidieť vnútornú ľudskú krásu (Reyes 2011). Môžeme iba polemizovať, či je monitor ďalším štádiom zrkadla. Bachelard zdôrazňuje fakt, že vodná plocha zdvojuje, no zároveň hovorí o charaktere sveta, ktorý je „zasiahnutý narcizmom“ (Bachelard 1997, s. 39). V tejto súvislosti sa mi vybavuje odkaz nalepený na výklade jedného obchodu. Stálo na ňom: „Prosíme okoloidúcich, aby náš výklad nevyužívali ako zrkadlo.“ Slovenský umelec žijúci v Londýne Jaroslav Kyša v jednom zo svojich videí s názvom Windowlicker/Olízovač výkladu vyjadruje svoj postoj k moci a peniazom. Zároveň sledujeme náznak absurdného konceptu, príznačného pre súdobú spoločnosť, ide o „kultúru videnú cez sklá trendy kaviarní, ako „pulzujúci život“, ako módnú pestrosť ulice. Pričom sklo tu zároveň slúži ako zrkadlo, v ňom sa medzi dvoma dúškami kávy v zastavení počas pracovnej prestávky odráža narcistické seba-potvrdenie“ (Komanická 2010, s. 21). Bachelardova myšlienka však môže následne zvädzať ku prirovnaniu sveta ku internetu, resp. osobnému PC, ktorý v sebe do niekoľkých sekúnd obsiahne svet, a to nielen v jeho pozemskej topografickej podobe (spoločnosť Google spustila v roku 2012 vizualizáciu pohľadu na 100 000 najbližších hviezd slnečnej sústavy), ale aj v zmysle jednoducho „všetkého“ a takmer „čohokoľvek“.

Cindy Sherman sa vo svojej poslednej sérii z roku 2010 vzdáva tradičného maskovania do parochní a make upu. Pri tvorbe využíva Photoshop, a jednoduchou manipuláciou v počítači dosahuje ciele deformácie ľudskej postavy, vsadenej do fiktívneho prostredia romantickej krajiny. Ako tvrdí Sherman, jej aktuálna tvorba reprezentuje jej predstavu o budúcnosti, a život v budúcnosti bude podľa nej o „rýchlo meniacich sa identitách“ (Herd 2012, s. 30). Napriek významnému silnému maskovaniu, ktoré štandardne používa od začiatku svojej tvorby, je jej posledná séria odlišná, a to v naturálnom vzhľade zobrazených charakterov. Z ich tváří je čitateľná ľudskosť a zraniteľnosť.

Rozsiahlu retrospektívnu výstavu Cindy Sherman bolo možné vidieť osobne v MoMA v New Yorku do júna 2012. Momentálne ju múzeum (paradoxne) sprístupnilo vo virtuálnej galérii na webovej stránke [www.moma.org](http://www.moma.org).

### Literatúra:

- [1] ADORNO, W., T. 2009. Dialektika osvícenství. Praha: Oikoymenh.
- [2] BACHELARD, G. 1997. Voda a sny. Praha: Mladá fronta.
- [3] BERGER, J. 2010. Způsoby pohledu. In. ZÁHRADKA, P. (ed.) Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister and Principal, s. 431-443.
- [4] DANTO, A., C. 2008. Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia. Bratislava: Kalligram.
- [5] HERD, C. 2012. Maximum Identity Flux. In: Aesthetica (the Art and Culture Magazine Issue). Vol. 45, February / March, s. 26-31.
- [6] KOMANICKÁ, I. 2010. Električka číslo 6. Kultúrne praktiky v ére post-socializmu. In. Romboid. č. 8, s. 17-22.
- [7] MONCOLOVÁ, I. 2007. Rozhovor s Luciou Nimcovou [online]. [ cit. 8. 1. 2013]. Dostupné na internete: <[www.luco.sk/txt/moncolova.pdf](http://www.luco.sk/txt/moncolova.pdf)>.
- [8] MULVEY, L. 1998. Vizuální slast a narativní film. In. OATES – INDRUCHOVÁ, L. (ed.) Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 115 – 131.
- [9] NIMCOVÁ, L. Instant women [online]. [ cit. 8. 1. 2013]. Dostupné na internete: <[www.luco.sk/iw.htm](http://www.luco.sk/iw.htm)>.
- [10] REYES, M., T. 2011. Reveries of water in Bachelard [online]. [ cit. 8. 1. 2013] . Dostupne na internete:<<http://www.mb.com.ph/node/328058/reverie#.UOwRuKzfQy4>>.
- [11] KALNICKÁ, Z. 2011. Rod v životě umění. In. KVOKAČKA, A. – TOMÁŠ, O. (eds.) Teorie a praxe genderové interpretace. Dostupne na internete: <[www.pulib.sk/elpub2/FF/Kvokacka1/pdf\\_doc/kalnicka.pdf](http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Kvokacka1/pdf_doc/kalnicka.pdf)> s. 25 – 44.
- [12] TIKKANEN, M. 1996. Príbeh lásky storočia. Bratislava: ASPEKT.

---

Mgr. Art. Katarína Šantová  
Inštitút estetiky, umeleckej kultúry  
a kulturológie  
FF PU v Prešove  
[katka.santova@gmail.com](mailto:katka.santova@gmail.com)

---

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

---

## Estetická norma artefaktov trácko-skýtskeho horizontu na Slovensku

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com

---

**Abstrakt:** Estetika, ako veda, má za úlohu skúmať akékoľvek prejavy estetického myslenia, vyhodnocovať vnímanie a interpretáciu výsledných artefaktov ako aj analyzovať možnosti estetického skúmania ostatnej časti spoločnosti a objektov bežne na okraji tohto záujmu. Predkladaná štúdia sa obracia na obdobie slovenského praveku (doba železná) kedy diktovali vývoj Európy krajiny antického Grécka a neskôr antického Ríma, konkrétne na obdobie kedy k nám prenikajú cudzie etniká Trákov a Skýtov. Cieľom práce je estetická interpretácia vybraných objektov tohto obdobia so zameraním na analýzu estetickej normy a vyhodnotenie dôsledkov jej uplatňovania v praxi a na výslednú podobu objektov. S ňou je prepojená aj estetická funkcia, ktorá je nutne prítomná v objektoch pridržajúcich sa estetickej normy a vo všeobecnosti, môže byť identifikovaná v akomkoľvek objekte.

**Kľúčové slová:** trácko-skýtsky horizont, praveké artefakty, estetické objekty, estetická norma, estetická funkcia, kultová funkcia, transakcia.

**Abstract:** The role of Aesthetics as a science is to examine any expression of aesthetic thinking, evaluate perception and interpretation of created artefacts and analyse options of aesthetic research of the rest of the society and objects commonly on the edge of the interest. Given paper turns the interest on the period of Slovak prehistory (Iron Age) when the development of Europe was dictated by the countries of antic Greece and later by antic Roma, specifically about the period when Thracians and Scythians broke into our space. The aim of the paper is an aesthetic interpretation of chosen objects of this period focusing on analysis of aesthetic norm and evaluation of the consequences of its application in practice and on the final form of the objects. It is also connected with aesthetic function, which is necessarily present in objects retaining on aesthetic norm and generally, it could be identified in any objects.

**Keywords:** traco-scythian period, prehistoric artefacts, aesthetic objects, aesthetic norm, aesthetic function, cult function, transaction,

---

Niet pochýb o tom, že staroveké Grécko a Rím sa stali základným kameňom a inšpiračným zdrojom európskej tradície a ich vplyv pretrval až do dnešných dní. Naším dlhodobjším zámerom je však z hľadiska estetického skúmania poodhaliť prejavy, ale aj estetické myslenie národov, „objektívizované v artefaktoch“ (Sošková 2012, s. 14), ktoré koexistovali, ovplyvnili a boli ovplyvnené antikou, nakoľko ich umelecké prejavy a celkovo výrobky stoja v tieni svojich susedov a doposiaľ sa im nevenovala dostatočná pozornosť, minimálne z estetického hľadiska. Konkrétne, v prípade tohto príspevku, hovoríme o nomádskych národoch Trákov a Skýtov, ktoré prenikli v rámci výbojov až na juh nášho územia, kde sa na istý čas usídlili a tak ovplyvnili vtedajší vývoj a kultúrne smerovanie našej krajiny.

Predkladaná práca je prepracovaním pôvodne tematicky a obsahovo hutnejšej a obširnejšej nepublikovanej práce. Za dobu od napísania prvých riadkov po súčasnosť, sme mali možnosť vystúpiť na viacerých konferenciách a napísať niekoľko štúdií venujúcich sa aplikácii estetickej a umenovednej teórie na praveké artefakty a stať sa školiteľom niekoľkých bakalárskych prác podobného tematického zamerania. Naše názorové preferencie za tú dobu prešli zmenou a preto je nutná korekcia niektorých termínov ako aj prístupov a názorov, ktoré sme pôvodne zvolili. Taktiež treba priznať, že vzhľadom na obširnosť problematiky budeme musieť do budúcnosti nastoliť a odpovedať na viacero nutných a pre naše skúmanie zásadných otázok, ako napr.:

- ako máme pristupovať, chápať a užívať pojem umenia na obdobie praveku;

- aký jazyk (výrazové prostriedky) si toto umenie / umelecký prejav volí;
- ako vnímame ciele, postupy, metódy a prístupy estetického skúmania pravekého obdobia;
- diskurz estetického skúmania pravekých artefaktov.

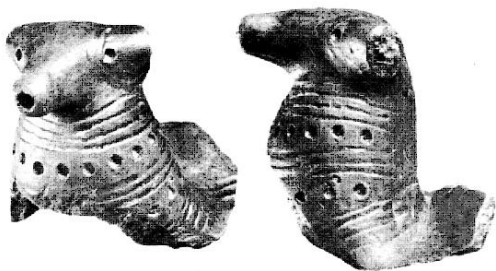
Cieľom štúdie je aplikácia vybraných estetických pojmov pri interpretácii pravekých artefaktov, ktoré z časového hľadiska radíme do trácko – skýtskeho obdobia, a tak na prísne teoretickej rovine, pomocou opatrných predpokladov zaujať stanovisko k prejavu estetického myslenia danej doby. Treba podotknúť, že za predmet estetického skúmania môžeme považovať všetko vókol nás, čo je potenciálnym nositeľom estetickú hodnoty a cez estetickú funkciu vyvoláva, alebo navodzuje v recipientovi estetické stavy a teda skutočne všetko v našom okolí (Zuska 2001, s. 26-27). V užšom zmysle sú to predmety, podobne ako umenie, určené svojim ustrojením k estetickému pôsobeniu. Avšak aktívna spôsobilosť k estetickú funkciou nie je reálnou vlastnosťou predmetu, aj keď zámerne kvôli nej vytvoreného, ale prejavuje sa len za istých okolností – v istom spoločenskom kontexte (Mukařovský 1965, s. 19). Tento kontext je nutné pri tak vzdialených artefaktoch často krát rekonštruovať a identifikovať, aby mohol nastať proces adekvátnej recepcie a interpretácie diela.

G. Dorfler sa v tomto smere zmieňuje o záveroch tzv. transakčnej školy, kde chápe transakciu ako dlhodobý proces predávania informácií a teda tradície zo staršej generácie na mladšiu, kde si spoločnosť, ale aj jedinec vytvorí akýsi súbor vedomostí a skúseností, ktorý neskôr slúži ako základ pre súčasné a budúce vnímanie. Každá transakcia obsahuje početné prvky a spôsobuje overiteľnosť ostatných životných situácií na základe tohto súboru a s tým súvisí aj fakt, že všetky minulé skúsenosti majú vplyv na recipientove vnímanie a jeho interpretáciu ako takú (Dorfler 1976, s. 16-18). Ak pripojíme fakt, že neexistuje overiteľnosť našich predpokladov, čo sa pravekého obdobia týka, mohlo by dôjsť k chybnému záveru o absencii, príp. neexistencii transakcie v tejto dobe. Transakcia je však skúsenostná veličina, ktorá je prítomná, kým sa kontinuálne pokračuje v danej tradícii, teda pri tvorbe niečoho, nakoľko každý jeden výrobok, či umelecký, alebo nie, nadväzuje na isté tradície (estetické), prípadne na osobné skúsenosti a vedomosti, ktoré vznikajú empirickým procesom a zaraďujú sa do transakčného súboru. Narušením procesu transakčného „posúvania“ informácií a vzdelanosti sa stráca možnosť pochopiť a adekvátne uchopiť hmotné prejavy jednotlivých pravekých kultúr, ale aj ich estetické preferencie (to je príklad aj pravekého umenia a pravekých artefaktov). To čo sa pre nás však nezachovalo a sťažuje možnosť reálnej a na základe zažitého, adekvátnej interpretácie a chápania pravekých výrobkov je kľúč, potrebný pre to, aby transakcia a jej hmotné výsledky boli aspoň čiastočne čitateľné a dešifrovateľné (Dorfler 1976, s. 16-18). Na základe toho treba naznačiť, že môžeme ukázať len možnosti, nie odpovede prezlečené za všeplatné pravdy.

Pre jasne formulovanie nášho skúmania je nutné aj terminologické uchopenie a zadefinovanie analyzovaných objektov. Pôvodne sme mali snahu spojením slova artefakt (v archeológii bežne používaný termín) a označenia estetický objekt, vytvoriť pojem estetický artefakt, išlo by tu však o zbytočnú duplicitu a vytváranie nových pojmov. Časom sme od tejto možnosti upustili a taktiež, v príspevku prednesenom 12. októbra 2012 na vedeckej konferencii pod názvom *Špeciálna kultúrno a spoločenského vývoja východného Slovenska* a súčasne v zatiaľ nepublikovanej štúdiu užívame pojem obraz (spoločne s pojmom artefakt a nástroj) kde obraz chápeme ako objekt, ku ktorému pristupujeme s estetickým záujmom, resp. naň esteticky nazeráme. Detailnejšie by mohla definícia znieť nasledovne: „pojmom obraz označujeme tú skupinu artefaktov, pri ktorých bude možné identifikovať viaceré významové vrstvy a keď ich vyhodnoteniu za obrazy budeme môcť dospieť len estetickým osvojením/vnímaním a teda zaujatím estetického postoja voči vnímanému a recipovanému artefaktu“ (Makky 2012, s. 33)

Historicky spadá obdobie prítomnosti Skýtov<sup>1</sup> a Trákov<sup>2</sup> do staršej fázy doby železnej – tzv. doby halštatskej. Typické pre toto obdobie, ako to už v praveku bývalo, bolo používanie materiálu, ktorý dal celému obdobiu pomenovanie (Vizdal 2003, s. 47). „Podobne ako to bolo s meďou a bronzom, aj železo potrebovalo dlhý čas, kým sa s ním naše krajiny vo väčšom rozsahu zžili a prijali ho ako prvý obecné úžitkový kov“ (Novotná 1994, s. 82). Počiatok doby železnej na Slovensku kladieme do polovice 8 stor. p. n. l. (Miroššayová 2004, s. 68), pričom obdobie, ktoré nás zaujíma a ktorým sa vo vzťahu k Slovensku budeme zaoberať datujeme do 6–4/3 stor. p. n. l. (Novotná 1994, s. 80-81). Predmet skúmania vymedzuje prítomnosť Trákov a Skýtov, a teda objavenie sa typicky nomádskych prvkov v hmotnej báze Slovenska. Aj preto sa často používa označenie trácko-skýtsky horizont (Novotná – Novotný 1990, s. 105-106). Tento cudzí element u nás nereprezentovali spomínané etniká, aj keď istá etnická prítomnosť je dokázaná, ale identifikujeme ho skrz archeologické kultúry – vekerzugskej (južné a stredné Slovensko) a kuštanovickej (východné Slovensko) (Dušek – Dušek – Romsauer 1980, s. 184).

Z celkovej nádhery skýtskych pamiatok sa na naše územie dostáva len slabý odlesk, i keď náplň trácko-skýtskej kultúry si zachováva aj u nás osobitný a svojrázny charakter (Paulík – Novotná – Benadik 1962, s. 159-160). Podstatnú zložku oboch kultúr predstavovalo domáce obyvateľstvo asimilované novými etnikami, a tak vznikla kultúra, ktorú môžeme z hľadiska etnického zloženia len s výhradou označiť za skýtsku alebo trácku (Novotná 1994, s. 93), ale v prípade kultúrneho prejavu nie je táto rezervovanosť až taká nutná. „Základnou črtou skýtskej (trácko – skýtskej) kultúry je tzv. skýtska triáda: výzbroj, konský postroj a zvierací štýl. Všetky tri súčasti našli odozvu aj u nás. Zhotovovali sa miestne napodobeniny niekedy od pôvodných vzorov vzdialených“ (Makky 2011, s. 60). Ako výzdobný prvok skýtsko – tráckej periódy sa uplatňuje zvierací štýl



(obr. č. 1) – u nás je populárny najmä motív interpretovaný ako štylizovaná orlia hlava, ale využíva sa aj rastlinný motív (obr. č. 2) (Paulík – Novotná – Benadik 1962, s. 161-162). Ozdoby, súčasti kroja a šperky v hrobch vekerzugskej kultúry patria taktiež k častým nálezom (Novotná – Novotný 1990, s. 115, 117). Cudzím prvkom u nás sú hadovito stočené strieborné ozdoby do vlasov – hadovité záušnice (obr. č. 3); zvláštnu obľubu nadobudli

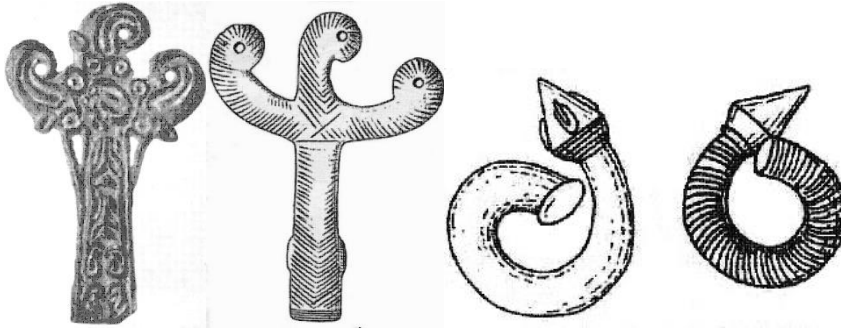
hlavne v Karpatskej kotline, v domácom prostredí etník nie sú až také rozšírené, podobne ako hlinené pečatidlá – pintadery.<sup>3</sup> K pozoruhodným nálezom sa zaradili hlinené zvieracie plastiky (obr. vľavo), ktoré

<sup>1</sup> Hlavným zdrojom poznatkov o skýtskej kultúre sú rozmerné mohylové násypy (kurhany), ktoré schovávali početnú industriu: ozdoby, keramiku, tepané nádoby, zbrane, šperky, zrkadlá a ako také, hmotné pamiatky a artefakty skýtskej „umeleckej“ a remeselnej činnosti. Väčšina milodarov nájdená v mohylách bola vyhotovená v zvieracom štýle, ktorý sa stal kľúčový pre určenie skýtskych pamiatok. Zdroje a popularita týchto výrobkov v rámci skýtskej spoločnosti vychádza z náboženských a magických predstáv (Smirnov 1980, s. 50; Novotná – Novotný 1990, s. 63-93; Mukařovský 1965, s. 24).

<sup>2</sup> Susedstvo Trákov s viacerými rozvinutými civilizáciami v konečnej miere ovplyvnilo a pomohlo sformovať osobitný kultúrny prejav tráckych nomádov. Z hmotných pamiatok, ktoré sú pre naše skúmanie kľúčové, bolo pre Trákov v počiatku určujúce „umenie“ geometrického štýlu, ktoré plnú mieru vyjadrenia dosiahlo až vo 8. – 6. stor. p. n. l. Tieto tzv. „bronzы“ predstavovali hlavne časti a ozdoby konských postrojov, dýky a sceptra so zvieracími hlavami, či protomami, závesky v tvare malej sekery ozdobené zvieracími figúrkami či hlavičkami, vtáčie tvary, miniatúrne nádoby, prelamované a neprelamované gule a. i. Základnými rysmi tráckej kultúry je dominantná dekoratívnosť. Všetky predmety boli zdobené skromným geometrickým ornamentom (prevažne ryté čiarky, priamky, kruhy, špirály, vlnovky, hadovky, trojuholníky a štvoruholníky), ktorý bol podriadený celku (Bouzek 1990, s. 53-57; Bouzek – Hošek 1978, s. 125; Vedenikov – Gerasimov 1976, s. 19-21).

<sup>3</sup> Mali bohatú výzdobu (trojuholníky, hviezdice, obdĺžniky a pod.), používali sa na výzdobu odevu a možno aj iných predmetov (Paulík – Novotná – Benadik 1962, s. 162-163).

sa sporadicky začínajú objavovať už na konci doby bronzovej a zvyknú sa interpretovať rôzne (Miroššayová 2004, s. 73-74).<sup>4</sup>



**Obr. č. 1., 2., 3.:** Bronzové kovanie tulca v zvernom štýle (vľavo) s rastlinnou výzdobou (v strede) a strieborné hadovité záušnice (vpravo).

Určujúce pre vývoj danej doby bola zmena klímy – chladnejšie a vlhkejšie počasie, ktoré predurčilo poľnohospodárske spoločnosti k zániku a donútilo ich k obžive pastierstvom. Rozširuje sa nomádsky spôsob života, ktorý prinášal so sebou isté špecifiká – pravidelná migrácia, veľké stáda zvierat, „život v sedle“, prenosné a funkčné príbytky, hmotný majetok bol výsledkom bojových výprav za korisťou a pod (Buchvaldek 1985, s. 155). Podmienky formovania kultúry, sme uviedli hlavne z dôvodu dôležitosti pri modulovaní podoby estetickej normy vtedy platnej. Je nemožné odoprieť vzťah a závislosť, ktorá existuje medzi spoločenskou organizáciou a neustálou premenou estetickej normy. J. Mukařovský v rámci vymedzenia sociológie estetickej normy hovorí aj o úlohe prostredia, v ktorom sa norma tvorí. Nepopiera jeho dôležitosť, no vzťah ktorý medzi normou a prostredím existuje charakterizuje ako voľný a teda umožňujúci estetickej norme vysokú mieru autonómie, ktorá ju izoluje od noriem ostatných (Mukařovský 1965, s. 36-38). Súhlasíme s jeho ponímaním úlohy estetickej normy v spoločnosti, ale odmietame sa postaviť k vzájomnému vzťahu s prostredím tak benevolentne, prinajmenšom ak hovoríme o období praveku. Myslíme si, že prostredie predstavuje jeden z kľúčových prvkov determinujúci podobu a premeny pravekých kultúr s priamym vplyvom na normy (nie len estetické), spoločnosť, uctievaný kult, spôsob života a pod., ktoré v konečnej miere tiež nachádzajú svoje odzrkadlenie v tvorivej činnosti ľudí a teda nutne opäť zasahujú do oblastí kde má estetická norma dosah. Vzťah medzi prostredím a vymedzením, resp. sformovaním konkrétnej estetickej normy, ktorý je určujúci pri tvorbe a vnímaní estetických objektov je podľa nás užší a s väčšou mierou závislosti ako naznačil J. Mukařovský.

G. Dorfler v knihe *Proměny umění* naznačuje podobný vzťah, keď hovorí o technických požiadavkách vplývajúcych na kultúrnu zmenu. Pod pojmom „technika“ budeme v tomto zmysle rozumieť skutočnosť, že „v každom zľoumaném období se setkávame s určitými zvláštními podmínkami (jejichž základem jsou bezpochyby etické a společenské, vědecké a náboženské příčiny), které si vynútily vznik a rozvoj zvláštní techniky, v onom období, jediné vhodné a prirodzené - a především jediné odpovídající zvláštnímu způsobu vnímání tehdejšího člověka“ (Dorfler 1976, s. 34). V našom prípade už samotná prítomnosť nového kovu s inými technickými a fyzikálnymi vlastnosťami, zmena klímy, ktorá spôsobila zmenu obživy a spôsobu života a tak aj zmenu svetonázoru

<sup>4</sup> Problematikou nutnosti kladenia opatrných záverov, ak pojednávame o obsahu, forme a téme pravekých artefaktov na základe nášho empirického skúmania, sa zaoberáme v štúdií *Interpretácia vybraných „kultových“ sošiek z východného Slovenska vo svetle estetických a umenovedných teórií*. Snažili sme sa opatrne naznačiť problém, ktorý vidíme je hlavná váha estetickej interpretácie prenesená výhradne na identifikáciu menovaných troch prvkov (Makky 2012, s. 27-33).

a spoločenského usporiadania, viedla ku kultúrnej zmene, čo sa okrem iného podľa nás odrazilo aj na výrobkoch Trákov a Skýtov.

Ústredný pojem nášho uvažovania je estetická funkcia, ktorá je v priamom vzťahu k estetickému norme a nakoľko našim zámerom nie je definovať estetickú normu ako takú, ale objasniť spôsob jej uplatnenia (života) v praveku a taktiež popísať hlavné štýlové, formálne a výrazové špecifiká objektov po uplatnení estetickému normy doby železnej. „*Termínom „funkcie“ tu rozumiem dôvody, vlivy, motivácie, podnety, ktoré v každej dobe vedou k vytváreniu diel, jež my dnes nazývame „umeleckými“; jež však ve starověku definovali jako techné, fetiš, náboženský předmět, pracovní nástroj, pečeť, amulet atd“* (Dorfles 1976, s. 104).

Pri estetickom vnímaní a nazeraní všetkých objektov zohráva kľúčovú úlohu prevládajúca funkcia, ktorá je určujúcim a determinujúcim prvkom spôsobu nášho vnímania. Ak chceme odhaliť, prípadne načrtnúť podobu estetickému normy, musíme tieto funkcie jednotlivých predmetov pomenovať a vymedziť ich vzťah navzájom. Otázne je, či hovoríme o vzťahu hierarchickom, alebo je tento vzťah, ako hovoril J. Mukařovský, len dynamický a premenný, kde funkcie vzájomne raz spolupracujú inokedy súperia, ale nikdy neostávajú stabilné. Príkladom je napr., ako ho označil J. Mukařovský, cirkevné umenie, alebo akékoľvek umelecké prejavy spojené s kultom, kde vzájomne spolu v plnej miere pôsobia estetická a náboženská funkcia, pričom jedna z nich sa snaží vždy byť tou dominantnou a druhú využiť ako svoj prostriedok (Mukařovský 1965, s. 24). Status primárnosti a sekundárnosti funkcií označuje však len mieru (presah) prítomnosti tej ktorej funkcie oproti ostatným v konkrétnom skúmanom objekte, nie jej nadradenosť nad ostatnými a nesvedčí o jej absolútnom statuse a umiestnení, nakoľko ako sme naznačili, hranice medzi jednotlivými funkciami sú nestabilné a taktiež na komplexné vnímanie a pochopenie toho ktorého objektu je nutné poznať a identifikovať všetky obsiahnuté funkcie v ňom.

Estetická funkcia sa tak ocitá v obkľúčení a v zložitej pavučine viacerých funkcií, ktoré ju v praveku viac ako dnes oberali o pole svojej pôsobnosti. Najčastejšia a možno dokonca prvotná je funkcia praktická, ktorá sa stala základom pre funkcie ostatné. Môžeme o nej hovoriť ako o celkovo dominantnej a primárnej funkcii praveku, ako o pramennej funkcii. Neprečenujeme jej úlohu ani nepodčenujeme úlohu funkcií ostatných, ale musíme si uvedomiť jej prvotnosť a dominantnosť. Tak napr.: prvotné kamenné nástroje a keramika plnili primárne funkciu praktickú (opracovávanie surovín, uskladnenie potravín, prenášanie potravín, tekutín, materiálov) a ich kultová funkcia v spojitosti s pochovávaním a obradmi, ako nástrojov potrebných pre život na onom svete, pramenila z ich praktického využitia vo svete živých. Ekvivalenty, ktoré na prvý pohľad nepredstavujú funkciu praktickú, ale v podstate nie sú ničím iným, ako jej modifikáciou špecializovanou na konkrétnu oblasť života, alebo praktickej činnosti sú napr.: lovecká, vojenská a remeselná funkcia.

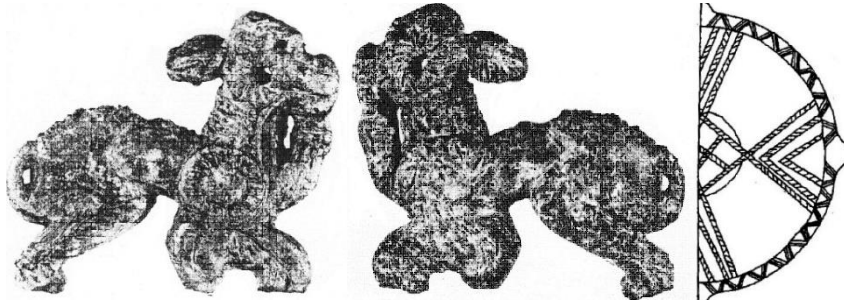
Kultová funkcia ako taká je neodlúčiteľne spojená so životom pravekého človeka už od doby objavenia sa prvých podôb viery v niečo a zároveň s ňou od prvého okamžiku ide ruka v ruke v rôznej podobe a miere funkcia estetická. Vzájomný a osobitý vzťah oboch funkcií sme už vyššie popísali, teraz sa zameriame výlučne na funkciu kultovú, ktorú plnili viaceré artefakty z nášho územia.<sup>5</sup> Artefakty s dominanciou kultovej funkcie, pochopiteľne súvisia s praktikovaním kultu a iných obradov, s predmetmi, ktoré slúžili ako amulety a taktiež ju nachádzame v objektoch, ktoré súvisia s pochovávaním a smrťou a teda mala vysokú mieru zastúpenia v milodaroch. Pri vyslovovaní súdov o prítomnosti,

---

<sup>5</sup> Treba hneď podotknúť, že do oblasti kultovej funkcie patria aj ďalšie, podľa termínu špecializovanejšie, ktoré majú vyústenie podobného charakteru, nakoľko podľa nás, funkcia nie je vlastnosťou predmetu, ale výsledkom recipientovho využitia, nazerania a vnímania predmetu. Preto ku kultovej funkcii radíme aj funkciu magickú, ochrannú, obradnú (ktorá sa javí byť na pomedzi s praktickou) a pod.



neprítomnosti, primárnosti a sekundárnosti kultovej funkcie, musíme postupovať veľmi opatrne, nakoľko netreba zabúdať na priepasť času, ktorá posunula naše vnímanie a nazeranie na isté veci oproti človeku doby železnej. Na obrázkoch č. 4 a 5 si môžete všimnúť dva príklady predmetov, ktoré sú dávané do kontextu s kultom. V prvom prípade ide o bronzovú skulptúru vyhotovenú v zvernom štýle a v druhom prípade o výzdobu vnútornej strany misky nájdenej v tráckom hrobe v Michalovciach. Na kultovú funkciu sa zvykne usudzovať jednak z dôvodu ojedinelosti nálezov podobného charakteru na našom území, jednak z ich rozdielnosti vyhotovenia (najmä pri miske) oproti bežne nachádzaným tvarom, kde môžeme vidieť aj značný a predovšetkým cílený presah funkcie estetickej, nakoľko keramická miska je ozvláštnená od ostatných artefaktov práve mierou estetizácie - výzdobou.



**Obr. č. 4, 5:** (vľavo) bronzový artefakt v zvernom štýle z Presľan nad Ipľom, (vpravo) výzdoba vnútra misky z pohrebiska v Michalovciach.

Nakoniec nám ostala estetická funkcia. Ako sme v prvých riadkoch štúdie povedali, nezasahuje len oblasť umenia, ale akýkoľvek predmet alebo dianie sa môže stať jej nositeľom. „*Neexistujú predmety a deje, ktoré by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny*“ (Mukařovský 1965, s. 19). Hranice estetickej oblasti nie sú dane realitou ani inými pravidlami a sú veľmi premenlivé. Ak by sme sa chceli pýtať na predmety s dominantnou estetickou funkciou v trácko – skýtskom horizonte, pravdepodobne by sme nenašli žiadne, alebo minimálne množstvo takýchto výrobkov. Podstatou estetickej funkcie je navodzovať estetické stavy – v praveku predovšetkým cez výzdobu predmetov a ľúbivosť. Kultové predmety, ktoré sme popísali, boli značne zdobené a práve v ich prípade sa dostali do vzťahu funkcie estetickej a kultovej, nakoľko ako sme už naznačili, kultová funkcia je dominantná a estetická je až na druhom mieste a len slúži, resp. dotvára funkciu kultovú, zvyrazňuje ju. Podobná situácia nastáva aj pri estetizovaných praktických predmetoch, čo sa prejavuje taktiež vysokou mierou ozdobnosti, ale tu nastáva iný výsledok, lebo zdobenie nepomáha praktickej funkcii daného artefaktu, ale upriamuje našu pozornosť a tak sa konkrétny artefakt mohol opäť chápať ako výnimočný. Azda jedinou oblasťou, o ktorej smieme s istou opatrnosťou vyhlásiť, že funkcia estetickej sa stáva dominantnou, alebo minimálne rovnocennou s inými funkciami, sú šperky a ozdoby tela, nakoľko je tu kľúčová schopnosť predmetu ozdobiť človeka, alebo odev, no zároveň nesmieme zabúdať na možnosť ich významu pre kult, alebo pre mágiu v úlohe amuletov.

Aby sme predstavili aspoň niektoré tvarové, štýlové a formálne charakteristiky uplatnenia estetickej normy na skúmaných artefaktoch trácko – skýtskeho horizontu na Slovensku, musíme porovnať hmotnú bázu, ktorá najviac vypovedá o skúmaných kultúrach – teda keramiku, s hmotnými pamiatkami rovnakého charakteru okolitého územia (slovenského) v tom istom čase. Týmto porovnaním dosiahneme zaujímavý výsledok. Pre trácku keramiku na Slovensku je typické používanie pomaly rotujúceho hrnčiarskeho kruhu (zotrváva aj výroba v rukách), celkové hrubnutie tvarov, ubúdanie výzdoby a objavenie sa tvarov pre južné

Slovensko zastaraných (Paulík – Novotná – Benadik 1962, s. 90-91). Skýtsko – trácke prostredie úplne zavrholo záľubu halštatského ľudu v bizarných keramických tvaroch, s vysokou mierou ozdôb- priam figuratívneho charakteru (obr. č. 6.) (Paulík 1980, s. 182). Na jednej strane tu máme kultúrny okruh, ktorým sa zaoberáme, vyrábajúci keramiku dokonalejšou technológiou, no zároveň sa navracajúci k starším, prekonaným, hrubším a jednoduchším tvarom (obr. č. 7). Na strane druhej sa na Slovensku prejavovali ostatné kultúry, vyrábajúce keramiku v rukách, ale s neporovnateľnou virtuozitou výsledku (obr. č. 8).



**Obr. č. 6, 7 a 8:** (vľavo) nádoba kalendrberskej kultúry – Nové Košariská, (vstrede) nádoba vekerzugskej kultúry z pohrebiska v Presľanoch nad Ipľom a (vpravo) zdobená amfora na nôžke z pohrebiska v Mužli

Tento charakteristický hmotný prejav, je odrazom uplatnenia estetickej normy, ktorú nechápeme ako dogmatický predpis, ale ako odporúčanie (vymedzenia, čo bolo určujúce) dané do užívania tradíciou ktorej sa tvorcovia nutne pridržali. Samotný fakt, že územia, ktoré hraničili s rozšírením trácko – skýtskej kultúry, aj bez znalosti hrnčiarskeho kruhu, tvorili tenkostenné, maľované, leštené, tuhované a v niektorých prípadoch aj nádoby s figuratívnymi aplikáciami nám umožňuje predpokladať, že výsledné trácko-skýtske keramické tvary neboli výsledkom nízkej zručnosti tvorcov, ale ich zámerom. Tento predpoklad potvrdzuje ďalšia skutočnosť, ktorej sme sa okrajovo dotkli a teda, že na území Slovenska nie je možné hovoriť o prítomnosti etnických Skýtov a Trákov v takej miere, aby sformovali samostatnú kultúru, nakoľko mohli predstavovať len invazívny prvok, ktorý sa asimiloval s domácim obyvateľstvom a tak vytvoril ojedinelý kultúrny podklad. Pochopiteľne, medzi domorodým obyvateľstvom boli aj tvorcovia a remeselníci predchádzajúcej tradície, so zaužívanými vyššími nárokmi na podobu keramiky. Je jasné, že trvalo istú dobu, kým sa naučili pracovať s kruhom, ale aj tak môžeme hypoteticky tvrdiť, že stav keramickej bázy bol výsledkom preferencií, kanónu a teda normy, ktorú si so sebou priniesli cudzie etniká. Prechod medzi jemnejšou a prepracovanejšou a hrubšou keramikou je jasne zreteľný na birituálnych pohrebiskách, ktoré dokumentujú pochovávanie pred príchodom, počas postupného prenikania a po príchode a usadení sa nomádskych národov (napr. Nové Zámky).

Oproti tomu sa tvorivé nadanie prejavilo na iných druhoch výrobkov – pintadery, zaušnice, perly, zdobenie zbraní, kovania tulcov, malé figurálne plastiky a ostatné ozdoby tela a odevu. Na prvý pohľad sa človeku nechce veriť, že výrobky prislúchajú tej istej kultúre, najmä keď jedna oblasť materiálnej bázy vykazuje (z nášho hľadiska) vysokú mieru estetizácie a druhá oblasť života strohú praktickosť a hrubosť. No stačí si uvedomiť, aký spôsob života viedli etniká Trákov a Skýtov, lepšie povedané s akou tradíciou prišli na naše územie a odpoveď sa naskytne sama. Hovoríme v oboch prípadoch o kočovných národoch, ktoré si vážili hmotné majetky schopné rýchlej prepravy. Naskytá sa nám úvaha, že estetickú normu oboch etník formoval pre nich charakteristický spôsob života a tá mala taktiež vplyv na život daných etník. Pre nomádov bola určujúca schopnosť boja, jazdy na koni, praktickosť v obmedzených životných podmienkach a pochopiteľne, pri bohatších jedincoch, schopnosť a možnosť ukázať bohatstvo, moc a zvrchovanosť – preto početné ozdoby tela a odevu a taktiež špeciálne zdobené zbrane. Prostredie,

technika a transakčný proces sú ústrednými determinantmi akejkoľvek tvorby a tradície – či remeselnej, alebo umeleckej. No aj keď sa v oblastiach s prítomnosťou vekerzugskej aj kuštanovickej kultúry stretli dve tradície, a obe mali svoju mieru účasti na konečnej podobe výrobkov, je zrejmé, že hlavné slovo pri tvorbe mal „vkus“ vládnucich, a teda cudzích etník. Zaujímavým prejavom domáceho vplyvu, pre nomádov cudzieho prostredia, bola zmena z kočovného spôsobu života na usadlý, ktorá vypovedá o zmene zvyklostí a dá sa predpokladať, že táto zmena oproti tradíciám nastala aj v iných oblastiach života, či už v tvorbe lebo priamo v esteticknej norme.

Estetická norma trácko – skýtskeho obdobia mala podobu zlúčených odporúčaní domácej a cudzej tradície. Aj napriek preferovaniu trácko – skýtskej normy, sa museli úlohy vytvoriť výrobky podľa vládnuceho vkusu zhostiť domáci majstri na základe vlastných skúseností – toto platí hlavne pre prvú generáciu výrobcov, ktorí vyrábali výrobky už predošlej tradície, teda hovoríme o prechodnom období. Taktiež sa zdá, že neskoršie generácie vyrábali výrobky podľa starších vzorov a teda z uplatňovanej esteticknej normy nikdy úplne nevyrazil domorodý, pôvodný prvok, aj keď trácko–skýtsky získal na dominancii. A ako hovorí J. Mukařovský, estetická norma ako taká sa mení už len procesom svojho sústavného uplatňovania, aj keď v praveku bol očividne tento proces výmeny starej normy za novú značne spomalený a jej zmena nastávala v dlhších krokoch. Odpovedať na otázku podoby, resp. presnej formulácie esteticknej normy (čo nie je ani naším cieľom) doby železnej, je na základe predloženej štúdie zatiaľ nemožné a museli by sme sa uchýliť k hypotézam hraničiacim s nadinterpretáciou, ktorá by bola pochopiteľne výsledkom nášho nazerania a nie plnoprávnou odpoveďou na položenú otázku.

### Literatúra :

- [1] BOUZEK, J. 1990. Thrákové. Praha: Panorama.
- [2] BOUZEK, J. - HOŠEK, R. 1978. Antické černomoří. Praha: Nakladatelství Svoboda.
- [3] BUCHVALDEK, M. (ed.). 1985. Dějiny pravěké Evropy. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- [4] DORFLES, G. 1976. Proměny umění. Praha: Odeon.
- [5] DUŠEK, M. - DUŠEK, S. - ROMSAUER, P. 1980. Doba Halštatská. In. Slovenská archeológia. Roč. 28, č. 1, s. 181-191.
- [6] MAKKY, L. 2012. Interpretácia vybraných „kultových“ sošiek z východného Slovenska vo svetle estetických a umenovených teórií. In. MAKKY, L. – MIGAŠOVÁ, J. - HAŠKO, Š. (eds.) Špecifiká kultúrneho a spoločenského vývoja východného Slovenska. Prešov: FF PU, s. 19-35.
- [7] MAKKY, L. 2011. Trácko – skýtske prieniky na územie Slovenska v dobe halštatskej (diplomová práca). Prešov: IH FF PU v Prešove.
- [8] GAČKOVA, L. (ed.). 2004. Archeologické dedičstvo Zemplína, pravek až včasný stredovek. Michalovce: Zemplínska spoločnosť Michalovce.
- [9] MUKAŘOVSKÝ, J. 1965. Estetická funkce, norma a hodnota ako sociální fakty. In. MUKAŘOVSKÝ, J. Stúdie z estetiky. Praha: Odeon. s. 17-54.
- [10] NOVOTNÁ, M. 1994. Svedectvá predkov. Martin: Matica slovenská.
- [11] NOVOTNÁ, M. - NOVOTNÝ, B. 1990. Pravek Európy III. Skýti. Bratislava: Univerzita Komenského.
- [12] PAULIK, J. Praveké umenie na Slovensku. Bratislava: Tatran.

- [13] PAULIK, J. - NOVOTNÁ, M. - BENADIK, B. 1962. Život a umenie doby železnej na Slovensku. Martin: SVKL.
- [14] SMIRNOV, A., P. 1980. Skýtové. Praha: Panorama.
- [15] SOŠKOVÁ, J. 2012. Problémy skúmania dejín estetického myslenia na Slovensku. In: MAKKY, L. – MIGAŠOVÁ, J. - HAŠKO, Š. (eds.) Špecifická kultúrneho a spoločenského vývoja východného Slovenska. Prešov: FF PU, s. 11-18.
- [16] VEDENIKOV, I. - GERASIMOV, T. 1976. Thrácke umění. Praha: Odeon.
- [17] VIZDAL, M. 2003. Sprievodca pravekom východného Slovenska. Prešov: Metodické pedagogické centrum.
- [18] ZUSKA, V. 2001. Úvod do současnosti tradiční disciplíny. Praha: Triton.

---

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

---

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

---

## Úvahy o slobode Kantom koncipovanej geniality

Štefan Haško; etien@etien.sk

---

**Abstrakt:** Mohutnosť slobody, ako jednu z charakteristík a výsad Kantom koncipovaného génia možno dokladovať napr. faktom, podľa ktorého sa jeho umelecká tvorba manifestuje v rámci tzv. Krásneho, Slobodného umenia. Napriek tomu, východisko predloženej práce predstavujú postrehy, ktoré ponúkajú dôvody k prehodnoteniu tejto kľúčovej charakteristiky v Kantovej estetickej teórii. V práci sa zaoberám analýzou možnosti zúženého, prinajmenšom bližšie špecifikovaného poňatia slobody génia, t.j. chápaním slobody „len“ ako oslobodenia od pravidiel umeleckej tvorby a zároveň, v zmysle Kantovej koncepcie „nezainteresovanosti“, od všetkých mimoumeleckých cieľov. Vzhľadom na špecifiká Kantom koncipovanej geniality možno nastolený problém pomenovať otázkou, či je vôbec možné, aby bol génius nespokojný s mechanizmom vlastnej geniality, teda s tým, že je génius.

**Kľúčové slová:** Immanuel Kant, génius, sloboda, Krásne umenie, Arthur Schopenhauer.

**Abstract:** The gravity of freedom, as one of the main features and privileges of Kant's genius, can be verified by the fact, according to which his artistic creation reveals itself within the so-called Beautiful, Free Art. Despite all that, the work originates from reflections, which present themselves as reasons to reassess the main themes and characteristics in Kant's esthetic theory. In the paper, I deal with the analysis of a narrowed down understanding of genius; i.e. by interpreting freedom as 'solely' the liberation from rules of art creation and at the same time, in respect to Kant's conception of disinterestedness, from all outside-art objectives. In respect of concepts of genius specified by Kant, we can ask ourselves about the issue at hand; is it even possible for a genius to be unsatisfied with the mechanics of his own genius, in other words him being a genius per se.

**Keywords:** Immanuel Kant, genius, freedom, Beautiful art, Arthur Schopenhauer.

---

Ako východisko k realizácii nastolenej témy, t.j. nasledujúcej, deduktívnej analýzy možno pripomenúť niekoľko základných a vzhľadom na ciele tohto príspevku – kľúčových myšlienok z Kantovej koncepcie génia. V 43. paragrafe knihy Kritika súdnosti Kant upozorňuje na zásadné a principiálne rozdiely medzi sférou prírody, umenia a vedy. Zatiaľ čo činnosť vo sfére umenia tu Kant charakterizuje ako tvorbu (*facere*), ktorej výsledkom je dielo (*opus*), činnosť prírody považuje za pôsobenie (*agere*) prejavujúce sa účinkami (*affectus*) (pozri: Kant 1975, s. 122).

Takto pomenovaný rozdiel môžeme azda zodpovedne domysliť presvedčením, podľa ktorého je príroda neustále premenlivá a nikdy nie dovŕšená, keďže všetky prírodné formy podliehajú prírodnému, kauzálnemu pôsobeniu. Dokonca aj hypotetickú predstavu, že by sa tak mohlo jednať o časovo náročnú "tvorbu" prírody, s čím by zaiste súhlasil napr. Herder,<sup>1</sup> vyvracia hneď Kantova myšlienka, podľa ktorej je kritériom rozdielu medzi prírodou a umením existencia rozumu, ľubovôle, ktorá je predpokladom slobody

---

<sup>1</sup> Tento postreh možno dokladovať napr. myšlienkou, ktorou sa Herder vyslovil vo svojej knihe s názvom Kalligone: „Vždy keď príroda vytvorí mnohými a rôznorodými prostriedkami dielo, ktoré nás zaujme svojou znamenitou kompozíciou a v ktorom sa podľa určitého systému pravidiel prejavuje istý účel, oprávnene ju nazývame umelkyňou, umeleckou majsterkou [...]“ (Herder 1987, s. 99).

a prináleží jedine človeku (bližšie Kant 1975, s. 122).<sup>2</sup> Citujúc Immanuela Kanta: „*Prísne vzato bychom mali nazývať umením jen vytváření ze svobody; tj. z libovůle, která vychází z rozumu*“ (Kant 1975, s. 122).

Fundament vzájomnej dištinkcie medzi umením a vedou predstavuje Kant myšlienkou: „*Umení jako dovednost člověka je odlišováno také od vědy (tvořivá schopnost od vědění), jakožto praktická od teoretické schopnosti, jakožto technika od teorie [...]*“ (Kant 1975, s. 122). Vzhľadom na ciele tejto práce je však dôležitejšie poznamenať, že hoci vedeckú činnosť vykonáva človek, jej principiálne rozdiely s umeleckou tvorbou génia upevňuje nielen fakt, že mohutnosť slobodnej činnosti učencov - vedcov obmedzujú pravidlá, ale aj nevyhnutnosť a potreba napodobňovať, keďže učenie Kant považuje iba za napodobňovanie. Charakteristickú črtu geniality a jej odlišnosť od činnosti vedeckej preto určuje Kantov záver, že ak sú kvality vedcov rozlišované vždy iba stupňom, v prípade umenia sa môže jednať o odlišnosť „špecifickú“. Možno sa nazdávať, že Kantove porovnanie najzaslúžitejšej vedeckej spôsobilosti s genialitou nabáda k domnienke, že činnosť vedecká nemôže byť „duchaplňá“. Kant totiž vyslovuje presvedčenie, že vede sa možno priučiť, ale nikto sa nemôže naučiť duchapľne básniť (pozri: Kant 1975, s. 126). Týmto poznatkom Kant rozvádza a zároveň podčiarkuje svoje tvrdenie, že „*Génius je talent (přírodní dar), který dává umění pravidlo*“ (Kant 1975, s. 125).

Poňatie geniality ako vrodenej duševnej vlohy (ingenium), zároveň poňatie estetiky nie ako vedy o kráse, ale ako kritiky (pozri: Kant 1975, s. 123), bolo jednak výrazným znakom protiklasicistických tendencií v estetike, alebo všeobecne – spochybnením normatívnej estetiky,<sup>3</sup> zároveň ponúklo mnoho inšpiračných vplyvov romantickým mysliteľom, apelujúcim na nevedomú stránku umeleckej tvorby. Jedným zo znakov génia je podľa Kanta fakt, „*Že to, jak vytváří svůj produkt, nedovede sám popsat nebo vědecky vysvětlit, nýbrž že dává pravidlo jako příroda; a proto původce nějakého produktu, za který vděčí svému géniu, sám neví, jak se v něm příslušné ideje objeví, a rovněž nemá v moci vymyslet si je libovolně nebo plánovitě a jiným je sdělovat v takových předpisech, které je uvedou do stavu, v němž lze vytvářet produkty stejné úrovně*“ (Kant 1975, s. 125-126).<sup>4</sup> Uvedeným sa podľa Kanta vysvetľuje, prečo je slovo génius odvodené od latinského "genius", t.j. zvláštneho chrániaceho a vedúceho ducha, ktorý bol človeku vrodeneý a od tohto vnuknutia pochádzajú originálne idey (pozri: Kant 1975, s. 126).

Špecifiká Kantom koncipovaného génia tak určuje nielen vzájomná dištinkcia medzi umením a prírodou, ale aj spôsob ich vzájomnej komunikácie a presahu, ktorý sa demonštruje v tvorbe génia, t.j. v produkcii tzv. Slobodného, Krásneho umenia (Schöne Kunst). Hoci slobodná tvorba génia znamená oslobodenie od nanútených školských pravidiel, Kant zároveň upozorňuje, že bez predchádzajúceho pravidla sa produkt nemôže nazývať umením. Tento zdanlivý rozpor rieši svojou myšlienkou, podľa ktorej dáva príroda, naladením schopností človeka, umeniu pravidlo, alebo inak - príroda prostredníctvom génia predpisuje pravidlo umeniu (Kant 1975, s. 125-126).

Práve po skúsenosti s takýmto poznatkom môžeme v súvislosti s otázkou slobody génia vysloviť krátku dedukciu, alebo postreh, ktorému som venoval pozornosť už pred niekoľkými rokmi a ktorý je, no pravdepodobne aj musí byť viac otázkou, než odpoveďou. Tento postreh, ktorý bude predmetom

---

<sup>2</sup> Uvedenému rozdielu zodpovedá odlišnosť prírodnej a umeleckej krásy, keďže: „*Prírodná krása je krásna vec, umelecká krása je krásna predstava o nejakej veci*“ (Kant 1975, s. 128).

<sup>3</sup> Ako explicitne formulovaný dôkaz tohto postrehu možno uviesť Kantovu myšlienku, podľa ktorej sa činnosť kritiky ako vedy zameriava na samotnú schopnosť posudzovať produkty Krásneho umenia (bližšie: Kant 1975, s. 110.)

<sup>4</sup> V takejto charakteristike možno postrehnúť analógiu s myšlienkami estetikov, ktorí neponúkajú dôvody k fetišizácii umelcov, ale uprednostňujú umelecké dielo.

nasledujúcich analýz, som sa dnes pokúsil zostručniť a formulovať nasledovne: za predpokladu, že rozum a Pubovôľa je podľa Kanta podmienkou a predpokladom slobody, ak sa v poznámkach ku Kritike súdnosti uvádza, že „[...] *svoboda znamená nepodmienenosť, nepodriadenosť prírodnej kauzalite, nemožnosť byť subsumovaná pod pojem zjvu* [...]“ (pozri Špalek in Kant 1975, s. 256), ak vo vysvetlivkách k hlavným pojmom Kritiky čistého rozumu je význam slobody v kozmologickom zmysle definovaný ako "*schopnosť začať nejaký dej sám od seba*" (Kant 1979, s. 570), potom môže azda celkom oprávnenne vyvstávať otázka, či nemožno absolútnu slobodu génia vyjadriť, alebo dokonca - nahradiť pojmom "oslobodenia" a to oslobodenia od pravidiel umeleckej tvorby, ako aj všetkých mimoumeleckých cieľov. Kantova myšlienka, podľa ktorej je génius „*vrozená duševná vlna (ingenium), ktorou dáva príroda umění pravidlo*“ (Kant 1975, s. 125), spolu s presvedčením, že sám génius nevie ako v ňom príslušné idey vznikajú, ponúka možnosť nazerať na slobodného génia ako na „médium“ špecifického prírodného pôsobenia,<sup>5</sup> ktorému nepodlieha ani vedec, ani remeselník, ale len génius, ktorý je v 49. paragrafe nazvaný miláčik prírody.

Možno sa nazdávať, že nielen otázku opodstatnenosti uvedeného postrehu, ale i konštituovanie rozdielu medzi existenciou slobody na jednej strane a jej pociťovaním a prežívaním na strane druhej, by mohlo nastoliť zodpovedanie otázky, či je vôbec možné, aby bol Kantom koncipovaný génius nespokojný s darom a prejavmi vlastnej geniality ako špecifického prírodného daru a účinku manifestujúceho sa v jeho tvorbe. Opodstatnenosť takejto otázky možno argumentovať napr. záverom Josepha Cannona, ktorý v analýze Kantovej koncepcie génia uvádza, že genialita leží mimo kontroly subjektu (bližšie Cannon 2011, s. 137).

Keďže v Kritike súdnosti sa Kant nastolenému problému nevenuje, môžeme (nateraz) predpokladať, že ním koncipovaný génius svoju neslobodu či obmedzenie svojvôle buď : nepociťuje, alebo : nepociťuje ako problém. Pravdepodobnosť prvého uvedeného záveru, zotrúvajúc pritom v rovine potenciálnej, sa pokúsim argumentovať v nasledujúcej časti tohto príspevku.

Vo svojej knihe s názvom Kritika praktického rozumu Kant uvádza, že nám neostáva „[...] *jiná možnosť než priznávať existenciu veci, pokiaľ je určiteľná v čase, tadiaž i kauzalitu podľa zákona prírodnej nutnosti pouzre jvu, svobodu ale tiež bytosti jakožto veci samé o sobě*“ (Kant 1996, s. 163). Citujúc Arthura Schopenhauera, ktorý Kantove učenie o koexistencii slobody s nutnosťou, spolu s transcendentálnou estetikou, považuje za najväčší výkon ľudského dôvtipu (pozri: Schopenhauer 2007, s. 479), môžeme pripomenúť, že Kant „[...] *príjal naprostou nutnosť volných aktů jako botovou věc, [...] Přitom však zůstává pravdou, že naše jednání jsou doprovázena vědomím svémocnosti a původnosti, díky nimž je poznáváme jako své dílo a každý se s neklamnou jistotou jako skutečný pachatel svých činů za ně cítí morálně odpovědný. Jelikož však odpovědnost předpokládá možnost jednak nějak jinak, tedy svobodu, spočívá ve vědomí odpovědnosti zprostředkované i vědomí svobody*“ (Schopenhauer 2007, s. 478).

Vyššie uvedené dôvody ponúkajúce možnosť uvažovať o potenciálnej neslobode Kantom koncipovaného génia, t.j. nazerať naň len ako na „médium“ špecifického prírodného pôsobenia, môžeme výrazom Immanuela Kanta pomenovať ako: nemožnosť spontaneity subjektu ako veci o sebe, zároveň lepšie objasniť pomocou myšlienky vyslovenej v diele Kritika praktického rozumu:

*„I když se nám totiž připustí, že inteligibilní subjekt může být vzhledem k danému jednání ještě svobodný, ačkoliv je jako subjekt, který také patří k smyslovému světu, vzhledem k témuž jednání mechanicky podmíněný, tak se přece jen zdá, že jakmile předpokládáme, že Bůh je jako všeobecná prapodstata také příčinou existence substance (věta, které se nelze nikdy vzdát, aniž bychom se zároveň nevzdali pojmu Boha*

<sup>5</sup> Pre lepšie vysvetlenie možno k uvedenému a interpretovanému vzťahu prírody a umenia nájsť paralelu, prípadne vyústenie v romantickom "názore" Percy Byshe Shelleyho, podľa ktorého: nevládne básnik inšpirácii, ale inšpirácia básnikovi (pozri: Volek 1985, s. 181).

*jako podstaty všech podstat, a tudíž jeho naprosté soběstačnosti, na níž v teologii vše závisí), musíme také připustit, že jednání člověka mají svůj určující důvod v tom, co se nachází zcela mimo jeho moc, totiž v kauzalitě nejvyšší bytosti, jež je od něho odlišná a na níž zcela a naprosto závisí jeho bytí a celé určení jeho kauzality. Skutečně, kdyby nebyla jednání člověka tak, jak patří k jeho určení v čase, pouhými určeními člověka jakožto jevu, nýbrž jakožto věci samé o sobě, pak by nebylo lze svobodu zachránit. Člověk by byl loutkou nebo Vaucansonovým automatem, sestaveným a nataženým svrchovaným mistrem všech uměleckých děl, a sebevědomí by ho sice dělalo myslícím automatem, v němž by ale vědomí jeho spontaneity, pokud je považováno za svobodu, bylo pouhým klamem, jelikož ta si tak zaslouží být nazývána jen komparativně, protože nejbližší pobnutky jeho pohybu a jejich dlouhá řada vzbůru k jejich určujícím příčinám jsou sice vnitřní, ta poslední a nejvyšší se však nachází zcela v cizí ruce“ (Kant 1996, s. 172-173).*

Kantove rozlišovanie medzi vecou o sebe a javom, ako upozorňuje Schopenhauer, zohráva v otázke koexistencie prírody a slobody doslova kľúčovú úlohu (pozri: Schopenhauer 2007, s. 478). Poznávanie individuálneho charakteru každého človeka je pre naše chápanie, dokonca aj v sebapoznávaní zakaždým empirické - fenomenálne. Slovanmi Schopenhauera: „*V základe tohoto jevu ležící věc o sebe se nachází mimo prostor a čas a je osvobozena od veškeré sukcese a mnohosti aktů, je jedna a neměnná. Její povahou o sobě je inteligibilní charakter, stejnoměrně přítomný ve všech čínech individua a ve všech jako pečeti dlo v tisících pečeti vtiskuje tomuto jevu empirický charakter, jeví se v čase a v posloupnosti aktů. Empirický charakter proto ve všech svých projevech, vyvolaných motivy, musí vykazovat konstantnost přírodního zákona, [...] jaký někdo je, tak musí i jednat [...] Svoboda nepatří empirickému, nýbrž jedině inteligibilnímu charakteru. Operari jednoho daného člověka je nutně určeno z vnějšku motivy, z vnitřku jeho charakterem. Proto vše, co dělá, nastupuje nutně. V jeho esse však leží svoboda. Měl by moci být jiný a v tom, co je, leží vina i zásluba“ (Schopenhauer 2007, s. 478, 480). A keďže vnútorným, skúsenosti neprístupným a konečným dôvodom empirického charakteru je charakter inteligibilný (pozri: Schopenhauer 2007, s. 479), Schopenhauer uvádza, že „*Vidíme pouze ven, uvnitř je tma. Poznáni, jež máme o sobě, tedy vůbec není úplné a vyčerpávající, spíše velmi povrchní a z větší ba z hlavní části jsme sami sobě neznámi a hádkou nebo, jak říká Kant: Já se poznává jen jako jev, ne podle toho, co je o sobě“ (Schopenhauer 2007, s. 553).**

Za predpokladu, že genialitu ako vrodenu duševnú vlohu môžeme považovať za inteligibilný charakter človeka, v prípade (vyššie predstaveného) poňatia Kantom koncipovaného génia ako „médiá“ špecifického prírodného pôsobenia môžeme konštatovať, že génius, ktorému je podľa Kanta neprístupné poznanie svojho charakteru ako veci o sebe, nemôže poznávať a preto ani pociťovať obmedzenie vlastnej slobody. Na základe uvedeného tak môžeme vysloviť presvedčenie, že akýkoľvek, argumentmi zastrešený pokus o prehodnotenie slobody Kantom koncipovaného génia sa môže ponúkať skôr čitateľovi Kantovej koncepcie génia, než Kantom koncipovanému géniovi. Hoci môžeme pripustiť, že riešenie analyzovaného problému sa nezaobíde bez pokusu o zodpovedanie otázky, či je podľa Kanta genialita „celoživotným“ darom, alebo len chvíľkovým, opakujúcim sa „stavom“ autora, nazdávam sa, že dôvody k prehodnoteniu, prípadne spochybneniu slobody Kantom koncipovaného génia neoslabuje žiadna z uvedených možností.

Premýšľajúc o nastolenej otázke však môžeme postrehnúť, že druhú uvedenú možnosť, okrem ďalších podnetov k prehodnoteniu slobody génia, implikuje Kantova myšlienka, ktorú vyslovil vo svojom diele Antropológia z pragmatického hľadiska:

*„Génius je talent na vynájdenie toho, čo nemôže byť učené ani naučené. Iný nás môže naučiť, ako máme robiť dobré verše, ale vôbec nie to, ako urobiť dobrú básň: lebo to musí samo vychádzať z povahy autora. Preto ju nemôžeme očakávať na objednávku a za bohatú výplatu ako výrobok, ale rovnako ako vnuknutie, o ktorom ani básnik sám nevie povedať, ako k tomu prišiel, t.j. príležitostnou dispozíciou, ktorej príčina mu*



*je neznáma [...] Génius preto zablyсне ako momentálny, v intervaloch sa ukazujúci a znovu miznúci zjav, nie so svojvoľne zapáleným a ľubovoľnú dobu ďalej horiacim svetlom, ale ako sršiaci iskera, ktorá z tvorivej predstavivosti vyláka ten šťastný nával ducha“ (Kant 2011, s. 234-235).*

V závere tohto príspevku chcem znovu pripomenúť a podčiarknuť, že doposiaľ uvedené postrehy sú skôr kladením otázok než odpovedí a považujem ich za náčrt, alebo východisko svojho výskumu v rámci nastolenej témy. V prípade, že v hypotetickom priestore nastolenej témy ani nemožno vyskúmať definitívne, argumentmi zastrešené odpovede, ďalším skúmaním sa možno iste pokúšať o kladenie nových, konštruktívnych otázok. Nateraz ešte možno vysloviť presvedčenie, že k prehodnoteniu, resp. k polemike s fakticitou slobodného génia nás môže azda ešte intenzívnejšie nabádať skúsenosť s koncepciou génia Arthura Schopenhauera. A to nielen z dôvodu, že genialitu poníma Schopenhauer ako vrodenu schopnosť manifestujúcu sa ako inštinktívna nutnosť k tvorbe, t.j. k oznámeniu idey, ale aj s ohľadom na fakt, že ju koncipoval ako kvalitu a mohutnosť kognitívnu. Možno sa nazdávať, že výskum nastolenej témy v rámci Schopenhauerovej koncepcie génia by v podstate znamenal vysporiadanie sa so Schopenhauerovou myšlienkou, podľa ktorej je nemožné, aby bol niekto géniom a nevedel o tom, zároveň však platí, že (ani) Schopenhauerom koncipovaný génius nepoznáva sám seba ako vec o sebe.

#### Literatúra :

- [1] CANNON, J. 2011. Reply to Paul Guyer. In. Kantian Review. Vol. 16, Cambridge University Press, s. 135-139.
- [2] HERDER, J. G. 1987. Kalligona. Bratislava: Tatran.
- [3] KANT, I. 1975. Kritika soudnosti. Praha: Odeon.
- [4] KANT, I. 1979. Kritika čistého rozumu. Bratislava: Pravda.
- [5] KANT, I. 1996. Kritika praktického rozumu. Praha: Svoboda.
- [6] KANT, I. 2011. Antropológia z pragmatického hľadiska (predslov). In. BELÁS, I. – ANDREANSKÝ, E. (eds.) 8. kantovský vedecký zborník. Prešov: FF PU.
- [7] SCHOPENHAUER, A. 2007. O vůli v přírodě a jiné práce. Praha: Academia.
- [8] VOLEK, J. 1985. Kapitoly z dějin estetiky I (od antiky k počátku XX století). Praha: Panton.

---

Mgr. Štefan Haško.  
 Inštitút estetiky, umeleckej kultúry  
 a kulturológie  
 FF PU v Prešove  
 etien@etien.sk

---

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

---