

ESPES

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

Vol. 2, No 1
June 2013



Reprodukcia:
Stanislav Dusík:
Strach, 1982,

Slovenská národná galéria, SNG
Zdroj: Webumenia.sk

ESPES (elektronický časopis Spoločnosti pre estetiku na Slovensku)

roč. 2/č. 1 - 2013

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, PhD.

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. © 2013

ISSN 1339 - 1119

OBSAH

Štúdie:

Dramaturgia, ktorú vytvára život sám.../ 1

Tatiana Pirníková

Santayana a avantgarda/ 9

Lenka Bandurová

Životaschopnosť jedného prístupu. Poznámky ku kantovskej línii interpretácie kategórie vznešeného (pokračovanie)/ 20

Adrián Kvokačka

O nevysloviteľnom v umení (Kant – Schopenhauer – Wittgenstein)/ 27

Štefan Haško

Kritická analýza existencie (pojmu) „pravekého umenia“/ 36

Lukáš Makky

Môžeme sa hudby báť?/ 46

Ivana Hviščová

Úloha pôvodnej a modernej architektúry pri estetizácii verejného priestoru/ 54

Jana Pecníková, Anna Slatinská

Náčrt dejín barokovej školskej hry Spoločnosti Ježišovej v Prešove I./ 61

Lukáš Kopas

Recenzie a anotácie:

Estetické myslenie na Slovensku v rokoch 1890 – 1949 v kontexte európskej a stredoeurópskej estetiky (správa z konferencie)/ 70

Lenka Bandurová

Špecifiká kultúrneho a spoločenského vývoja východného Slovenska (správa z konferencie)/ 72

Adrian Džugan

Dramaturgia, ktorú vytvára život sám...

Tatiana Pirníková; tanapirnik@gmail.com

Abstrakt: V referáte autorka približuje originalitu umeleckého alebo pedagogického zámeru dvoch súčasných slovenských hudobných skladateľov – Iris Szeghy a Juraja Hatríka. Inšpirovaná emocionálnym podnetom silného umeleckého a estetického zážitku využíva v texte prvky esejistického štýlu, ktorý voľne prepája s teoretickou reflexiou a racionálnou skratkou.

Kľúčové slová: hudobný skladateľ, hudobná analýza, interpretácia.

Abstract: Author of the paper focuses on originality of artistic or pedagogic intention of two contemporary Slovak music composers – Iris Szeghy and Juraj Hatrík. Inspired by emotional impulse of strong artistic and aesthetic experience, she uses elements of essayistic style in the text, associating it freely with theoretical reflection and rational shortcut.

Keywords: music composer, music analyses, interpretation.

V marci tohto roku sa v Prahe na Akadémii múzických umení konala konferencia „*Hudební teorie praxi – praxe teorií*“. Téma priam kľúčová pre pedagóga, ktorý aspekty umeleckej výchovy aktívne rieši a problémy s ich zmysluplnou aplikáciou prežíva. Rozhodla som sa teda ísť. Sotva sa dal v tomto spontánnom kroku čítať kontext, v ktorom sa neplánovane ocitnem.

PRVÉ OČARENIE NASTALO UŽ PRI VSTUPE DO BUDOVY. STÁNOK PRE UMENIE MÁ MAŤ DUCHA. A TOHO VERU LICHTENŠTAJNSKÝ PALÁC NA MALEJ STRANE, NESKOROBAROKOVÁ STAVBA, KULTÚRNA PAMIATKA ČESKEJ REPUBLIKY, MÁ. ZÁMERNE SOM SA PONÁHĽALA VYCHUTNAŤ RANNÉ TICHU, KTORÝM BLUDISKO CHODIEB A KLENUTÉHO SCHODISKA DÝCHA. DEJE SA TAK PREDTÝM, AKO HO ZAČNÚ NAPLŇAŤ KROKY, ŠUMY, RUCHY, DYCHY A K POLUDNIU STÁLE VIAC AJ INÉ TÓNY A ZVUKY. V POKOJI, KTORÝ PONÚKA SÚKROMIE VNÚTORNÉHO DVORA BUDOVY ŠKOLY, SOM SI STIHĽA V HLAVE SÚSTREDENE ZREKAPITULOVAŤ MOTÍVY MOJEJ SPRÁVY O PEDAGOGICKEJ A TEORETICKEJ CESTE HUDOBNÉHO SKLADATEĽA JURAJA HATRÍKA, O KTORÝCH SOM SA CHYSTALA NA KONFERENCII PREHOVORIŤ. PRED JEJ ZAČIATKOM MI EŠTE NAKRÁTKO SPOČINUL ZRAK NA STRUČNOM OZNAME NA INFORMAČNEJ NÁSTENKE – O STRETNUTÍ S HUDBOU IRIS SZEGHY, KTORÉ SA BUDE KONAŤ VO VEČERNÝCH HODINÁCH ZA ÚČASTI AUTORKY.

Vsuvka I.

Stručný portrét dvoch spomenutých hudobných skladateľov:

Iris Szeghy (1956)

Slovenská hudobná skladateľka maďarského pôvodu, narodená v Prešove, v súčasnosti žijúca v Zürichu. Po skončení štúdia kompozície na VŠMU u Andreja Očenáša a doktorandského štúdia u Ivana Hrušovského absolvovala niekoľko študijných a štipendijných pobytov v zahraničí (Budapešť, Varšava,

Stuttgart, San Diego, New York, Amsterdam, Hamburg, Brémy, Paríž atď). Jej tvorba je prezentovaná na rôznych festivaloch v Európe, Ázii, Amerike.

Juraj Hatrík (1941)

Slovenský hudobný skladateľ, pedagóg a teoretik, narodený v Orkucanoch pri Sabinove, v súčasnosti žijúci v Bratislave. Študoval kompozíciu na VŠMU u Alexandra Moyzesa. Po takmer 20-ročnom pôsobení v Hudobnom fonde, kde sa venoval predovšetkým organizovaniu a moderovaniu prehrávok s diskusiou v Klube skladateľov, pôsobí od začiatku 90.rokov až do súčasnosti na Katedre teórie hudby VŠMU v Bratislave. Veľkú časť svojej skladateľskej tvorby ako aj pedagogickej činnosti venoval deťom.

V mojom príspevku nazvanom „*Koncept percepčnej analýzy slovenského hudobného skladateľa Juraja Hatríka, jeho vývoj a premeny*“ som predstavila podstatu autorovho pedagogického pôsobenia na VŠMU, ktoré mu bolo – po nútenom odchode na začiatku sedemdesiatych rokov – umožnené až v rokoch deväťdesiatych. Ako zrelý päťdesiatnik s vyhraneným kompozičným rukopisom a bohatými skúsenosťami s verbálnou interpretáciou hudby začal realizovať dva koncepty:

- **pedagogiku hudobnej teórie** – ako špecializáciu postavenú na didakticko-metodicky prepracovanom polyestetickom modeli umeleckej výchovy.
- **percepčný model hudobnej analýzy** – určený študentom teórie, dirigovania a kompozície, vychádzajúci z princípu autentického prístupu k hudobnému dielu, postupne dozrievajúci rozvíjaním semiotického princípu.

Ako študentka odboru hudobná teória v rokoch 1990 – 1994, s postupnou špecializáciou na Hudobnú pedagogiku som bola účastná prvých pedagogických krokov Juraja Hatríka v prostredí umeleckej akadémie. Podieľala som sa na príprave prvých hudobno-pedagogických študentských projektov „*Janke-Polienko*“ a „*Statočný cínový vojačik*“, ktorých nové verzie sa neskôr stali súčasťou mojich vlastných hudobno-dielňových aktivít so študentmi na Prešovskej univerzite (Pirníková 2013, s.134 – 159). Zároveň som absolvovala prvý cyklus rodiaceho sa percepčného modelu hudobnej analýzy, demonštrovaný vtedy na skladbách Schumanna, Liszta, Janáčka, Mahlera, Schnittkeho. S odstupom času dnes môžem konštatovať prítomnosť logického oblúka, do ktorého sa Hatríkova koncepcia rozvinula a rozkošatila. V jej jadre stojí zásada neumŕtvať prakticky zaužívané povedomie o živom hudobnom diele a motivovať vlastný živý vzťah k nemu. Za východiskové v analytickom procese autor považuje vedomie autentického vzťahu ku konkrétnemu hudobnému dielu, obnovenie dialógu s ním a zároveň s históriou, dejinami umeleckej kultúry. K hudobnému dielu prístupuje s vedomím jeho významovej viacvrstevnosti, polyfunkčnosti, polyvýznamovosti. V metodike prístupu usiluje o uplatnenie synektického princípu poznávania, založeného na prelínaní emocionálnych postojov s racionálnymi. Ako vstupnú v percepčnej analýze používa metódu brainstormingu, v rámci ktorej sa snaží oddeľovať fázu spontánnej percepcie, činnosti obrazotvornosti, fantázie, intuície od kritického hodnotenia. Hermeneutické východisko metódy percepčnej analýzy hudobného diela, realizované vytváraním spoločného „*orchestra mienok*“, dopĺňa o hľadisko fenomenologické a obe vo svojom prístupe navzájom konfrontuje a prepája. Preberá a na podmienky hudobnej tvorby aplikuje koncepciu výtvarného teoretika Ervina Panofského, prezentovanú v diele „*Význam ve výtvarném umění*“ (Panofsky 1981), prinášajúcu predstavu o troch základných zložkách diela: idea – materializovaná forma – obsah. Porovnávacou analýzou sa tieto tri aspekty snaží sledovať na báze tradície, vývoja štýlov, výrazových prostriedkov, filozofických zmien v princípe poznávania sveta. Percepciu považuje vo svojom modeli analýzy za východisko, v ktorom postupuje cielene ďalej k hľadaniu zhody medzi štruktúrou a poslucháčskym vedomím a k následnému hľadaniu „*pravdy*“ ako hĺbkového obsahu, ktoré už smeruje k vytváraniu integrovaného celku, aj s aplikáciou „*opravného princípu tradície*“.

histórie“ (VOLEK, FUKAČ, JIRÁNEK, POLEDŇÁK 1992, s.67 – 144), teda ku komplexnej recepcii. Jeho cesta analytického postupu tak vedie od prvotného vciťovania a senzibility cez primárne logický štruktúrálny rozbor (vytvorenie kostry, preľnutie zážitkových oporných bodov, určenia vrcholov, zlomov, prekvapivých miest...) až k hľadaniu najhlbšej symbolickej vrstvy – vnútornému významu, hľadaniu „*mentálneho portrétu*“. Príspevkom k rozšíreniu metodiky analýzy je pre Hatríka koncepcia českej semiotickej školy. Rozlišuje – podľa vzoru Jaroslava Voleka – medzi „*neostrošou*“ hudobného znaku, ktorá je prirodzená a „*neurčitou*“, ktorá znamená nielen poruchu v komunikácii, ale hlavne odklon od významovej konotácie znaku. Od Panofského teda smeruje ďalej, k znaku a jeho štruktúre (subznak, superznak...), významu, pragmatickej, syntaktickej a sémantickej funkcii znaku, k štruktúrálnej ikonicite, k metaznakovosti. Bariéru terminologickej obmedzenosti a jednostrannosti rieši používaním metafory. Nie náhodnej, ale presne kognitívne cielenej, takej, ktorá dokáže byť homomorfnou s významovou bohatosťou a už spomínanou „*rozostrenou*“, ktoré hudobnú semiózu sprevádzajú (Pirníková 2013, s. 219 – 227).

Všetky spomínané analytické postupy Hatrík realizuje prostredníctvom vybraných skladieb a cyklov. Pri sumárnom hodnotení hudobného materiálu, ktorému sa počas viac ako dvadsaťročného vyučovania hudobnej analýzy venoval, vystupuje do popredia už spomínaná logika vývojového oblúka. Hatrík sa nepridŕža postupnosti historického vývoja, nesleduje ani kontinuitu formového či žánrového usporiadania. Jeho pozorovanie rôznosti skladateľských poetík vyrastá z výberu tém, ktorým on sám verí a ktoré s istou dávkou skúsenosti staršieho odovzdáva svojim študentom, aby napomohol vhodne otvárať dvere do dospelosti. Rozvíja v nich tak popri poznatkovom tezaure aj pocitový obzor vnímania a pestuje túžbu pátrať po podstate javov súvisiacich s ľudskou podstatou, s hľadaním koreňov ľudského rodu a s poznávaním zmyslu ľudského konania.

Do ohniska analytického skúmania Hatrík stavia obrazy detstva (Hatřík, Čunderlíková, 2003), podrobuje svet elementárnych javov pozorovaniu, skúmaniu, špecifikuje bohatosť detskej hry. Je presvedčený – a v hudobnej literatúre nachádza množstvo dôkazov, že základné znaky detstva – radosť, nevinnosť a spontánnosť – fungujú v umení ako sila univerzálna a blahodárna. Hatřík sa sústredene venuje aj symbolike ženstva², ktoré v hudbe oživa v rôznych fázach, cez polohy dievčenskosti, materstva až po zrelú ženu, oddávajúcu sa vnútornej modlitbe. Analýze vo vzťahu k hudobnej štruktúre podrobuje aj archetyp hrdinu (Hatřík 2012, s. 6á-69). Pozoruje jeho silu, energiu, ale aj slabosť, prinášajúce zlyhanie, rozklad jeho identity. Vytvára tiež cyklus sakrálnych analýz, akýsi malý prieskum modlitby (Hatřík 1998, s. 79 – 97). Vysvetľuje ju ako cestu, prechádzajúcu rôznymi fázami, od tápania, neistoty, vzdoru až k pokore. Pozornosť venuje aj téme erosu³, v hudbe permanentne prítomnej, ktorú vníma ako vzájomné ovplyvňovanie, súperenie i podmieňovanie mužského a ženského princípu. Ďalším myšlienkovým okruhom, ktorý v rámci svojich prednášok z hudobnej analýzy otvára, je deštrukcia (Hatřík 2007, s.135 – 147) ako zhubnosť ega, faustovstvo, zlo a boj s ním. Sú to témy, ktorým Hatřík venuje vo svojom cykle analýz osobitú pozornosť. K spomínaným symbolom a tematickým okruhom pribúda aj téma osamelosti (Hatřík 2002, s. 7 – 15) a ľudskej krehkosti, ktorú pozoruje ako ustrnutie, stagnáciu, stratu sily a

¹ Termín J.Voleka.

² Pozri bližšie: HATRÍK, J.: Znaková štruktúra hudobnej reči Clauda Debussyho v obrazoch ženských charakterov. In: Prezentácie – konfrontácie 2011. Bratislava: VŠMU 2012, s.115 – 131.

³ Ilustruje na hudbe Janáčka, predovšetkým na 1. sláčikovom kvartéte. Nepublikovaný text v rukopise autora.

energetického potenciálu. Paletu Hatríkových posolstiev dopĺňa mini-cyklus analýz fantastické a magické⁴, ktoré je v hudobnej literatúre odstupňované od obrazov hravosti, radosti, vášne, až k posadnutosti a šialenstvu.

V závere príspevku som napokon konštatovala, že hudobná analýza je pre Hatríka podstatnou. Využíva ju nielen ako náplň vyučovaného predmetu, ale aj v rámci svojho širokospektrálneho prístupu k hudobným činnostiam a aktivitám: ako skladateľ, tvorca mnohých výchovných a vzdelávacích programov pre deti, propagátor hudby, pedagóg a teoretik. Všetky tieto činnosti zaväzuje jedným spoločným menovateľom – smerovaním k hľadaniu prirodzenosti, múdrosti a podstaty ľudského bytia, pochopeniu jeho poslania a zmyslupnosti.

Predtým a potom zneli ďalšie príspevky. Referovali o známych či menej známych hudobných teoretikoch a ich analytických či systematických počinoch. Konštatovali krízu v prepájaní teoretických poznatkov s praxou a celkový úpadok záujmu nielen laickej verejnosti, ale aj živej interpretačnej praxe o poučenie analýzou či teoretickou reflexiou. Prinášali konkrétne didaktické postupy a metodické návrhy ako situáciu vylepšiť a vyučovanie hudobnej teórie zatriktívniť.

HLAVA PLNÁ KONŠTRUKTÍVNYCH MYŠLIENOK A POSTREHOV POTREBOVALA OPĚT SILNÝ SENZITÍVNY PODNET, ABY MOHLA FUNGOVAŤ ĎALEJ. PRIŠIEL V PODOBE KRÁTKEJ, ALE INTENZÍVNEJ CHVÍLKY NA LAVIČKE VNÚTORNÉHO DVORA S&NBSP;TVÁROU VYTOČENOU DO SLNKA. MYŠLIENKOVÝ ÚTLM, BEZVÁHOVÝ STAV, BDELE SNÍVANIE... PO PRECÍTNUŤÍ KÁVA V ŠKOLSKOM BUFETE S HRSTKOU KOLEGOV, Z KTORÝCH JEDEN SPOLOČNOSŤ INTENZÍVNE PRESVIEDČAL, ŽE V PODVEČERNEJ FÁZE DŇA JE PRE ČLOVEKA POHÁR ŠAMPANSKÉHO VZPRUHOU, KTORÁ SPOEAHLIVO FUNGUJE. NEOVERENÉ... SPOLOČNOSŤ SA VOENE ROZCHÁDZA. ČASŤ MIZNE V MALOSTRANSKÝCH ULIČKÁCH, ĎALŠÍ MIERIA DO KRÍDLA, ODKIAĽ SA OZÝVAJÚ HLASY SPEVÁKOV, PRIPRAVUJÚCICH SA NA VEČERNÉ ŠKOLSKÉ PREDSTAVENIE. JA SA POBERÁM SCHODISKOM, KTORÉ VEČERNÝ SÚMRAK A MIX ZVUKOV ŽIVEJ HUDBY MENÍ NA LABYRINT TAJOMNEJ SCENÉRIE. VO DVERÁCH KOMPOZIČNEJ TRIEDY MA VÍTA ÚTLA, ALE ENERGICKÁ, BEZPROSTREDNÚ SYMPATIU VYŽARUJÚCA ŽENA. IRIS SZEGHY. PODÁVA MI RUKU. ODOVZDÁVAM POZDRAV Z JEJ RODNÉHO MESTA. KRÁSNA NÁHODA, ŽE SA DVE VÝCHODNIARKY, PRICHÁDZAJÚCE Z DVOCH KÚTOV EURÓPY, SPOZNÁVAJÚ V PRAHE, V MIESTNOSTI PALÁCA S NÁDHERNÝM VÝHĽADOM NA BAROKOVÝ KOSTOL SV. MIKULÁŠA.

Vo svojom rozprávaní Iris Szeghy spomína na svoje skladateľské začiatky. Motiváciou ku komponovaniu mladej, 17-ročnej študentky hry na klavíri na Konzervatóriu v Košiciach bola strata blízkeho človeka. Ako prvú zhudobnila báseň Milana Rúfusa. Nasledovalo štúdium kompozície a viaceré štipendijné pobyty v krajinách Európy a Ameriky.

Hudbu vníma Szeghy v kontinuálnom prepojení s okolitým svetom a zároveň s obrazmi duše, s vlastným vnútrom. Inšpiráciu k tvorbe nachádza často mimo hudby – vo výtvarnom umení, literatúre a zároveň v hudbe starých majstrov. Komponovanie pre ňu nie je púhou racionálnou činnosťou. Hovorí, že to podstatné prichádza až za remeslom. Štýlovo chápe svoju hudbu ako pokračovanie, nie popieranie tradície a nevie a ani nechce ju zaradiť do konkrétnej školy. Hovorí o priestore „medzi“. Z avantgardných

⁴ Ilustruje na ukážkach z romatickej hudby, predovšetkým na Berliozovej Fantastickej symfónii. Nepublikovaný text v rukopise autora.

postupov ju najviac oslovuje zvučnosť, mikrotonalita, zahusťovanie štruktúr, rozširovanie nástrojových možností a širšie využitie potenciálu ľudského hlasu. Zo starej hudby preberá základné princípy budovania formy, využívajúc najmä princíp evolučný a repetitívny. Vyhýba sa však mechanickému využitiu zaužívaných hudobných foriem. Silnou inšpiráciou je pre ňu folklór oblasti, ktorú špecifikuje ako dunajský región.

Szeghy sa na stretnutí prezentuje ukážkami z vlastnej tvorby. Ilustrujú široký záber tém a impulzov, ktoré jej komponovanie inšpirujú. Ako prvý znie úryvok z Violončelového koncertu, ktorý bol záverečnou prácou jej doktorandského štúdia na VŠMU v Bratislave. S podtitulom Hommage á Bartók uvedené trio Musica folclorica ktoré prezentuje ako druhú skladbu v poradí. Szeghy v ňom využíva etnický element.

Z tvorby po roku 2000 skladateľka prezentuje skladbu Canticum (spev) pre akordeón, ktorá premiérovu zaznela na festivale Varšavská jeseň. Jej tému tvorí vlastný modálny nápev, ktorý skladateľka spracúva starou variačnou technikou a zároveň obohacuje o novú zvučnosť. Skladbu s voľne do slovenčiny preloženým názvom Snáď sa nám niečo objasní pre soprán a sláčiky Szeghy napísala na texty súčasného švajčiarskeho autora Klausu Merza. Dva známe obrazy Paula Klee – Fischbild a Sängerin der komischen Oper boli podnetom k napísaniu dvoch častí z cyklu pre sláčiky Ad Parnassum, v ktorom sú využité vo veľmi rafinovanej forme citáty z Mozarta a Bacha.

Následne znie výber z cyklu miniatúr pre spev a klavír, nazvaný Hesse – Splitter (Čriečky z Hesseho). Szeghy ho uvádza ako príklad na spájanie starších a novších kompozičných postupov, prinášajúci veľké kontrasty vo výraze (humor, lyrika, tragično..). Sú v ňom zhudobnené výroky z listov, esejí, prozaických diel Hermanna Hesseho: „Hľadať znamená mať cieľ. Nájsť znamená: byť slobodný, nemá cieľ... Nesmrteľnosť? Nedám za ňu ani halier! Chceme zostať pekne smrteľní!... Vekom sa stáva človek čoraz mladším. Čo by bol rozum a triezvosť bez poznania opojenia, čo by bola rozkoš zmyslov, keby za ňou nestála smrť...“.

Delikátnou ukážkou hry s citátom, jeho kontextuálnym využitím a spracovaním je sláčikové trio Goldberg, využívajúce Áriu známych Bachových Golbergových variácií. V zaujímavom kontexte – v oživení ducha pohrebnej piesne zo starobylého Ríma – sa zrodila skladba Neniae, ktorá bola napísaná pre dychové kvinteto a elektronický nástroj theremin. Interpretkou premiérovej nahrávky bola slávna Lydia Kavina, praneter stroju tohto elektronického nástroja. V závere večera s hudbou Szeghy znie jedno z jej posledných diel, kantáta Menschheit (Ľudstvo). V obsadení sólový soprán-zbor-organ-bicie-sláčiky v nej ožívajú veľmi expresívne obrazy apokalypsy (motivované textami rakúskeho expresionistického básnika Georga Trakla, ktorý zomrel veľmi mladý), v kontrapunkte so Žalmom 130, ktorého hudobná plocha ťažobu hrôzy vyvažuje, prináša nádej a dúfanie.

TÝMTO HUDOBNÝM OBRAZOM MOJE PRAŽSKÉ STRETNUTIE S IRIS SZEGHY SKONČILO. VIAC PODNETOV UŽ ĽUDSKÁ PSYCHIKA NEBOLA SCHOPNÁ ABSORBOVAŤ. A TAK LEN S KRÁTKYM POZDRAVOM A ZDVORILOSTNÝM POZVANÍM NA VÝCHOD SLOVENSKA SOM BEZMYŠLIENKOVITO VYBEHLA Z BUDOVY PALÁCA, TÚŽIAC SPLYNÚŤ S ANONYMNÝM DAVOM ULÍČIEK STARÉHO MESTA PRAŽSKÉHO. NETUŠIAC, ŽE HUDBU OBOCH SKLADATEĽOV, KTORÝM PATRIL TENTO MÔJ DEŇ, ČOSKORO A DOKONCA ZA PRÍTOMNOSTI OBOCH, OPĀŤ ZAČUJEM.

Vsuvka II.

Krátka rekapitulácia:

Juraj Hatrík – generácie patriaci k slovenskej hudobnej avantgarde, predstavuje typ hudobníka, ktorý, ako uvádza Vlado Godár: „neprijal koncept abstraktnej, asémantickej hudby, asociujúci azda nefiguratívne maliarstvo, ale od začiatku

spájaj hudobnú výpoveď s mimohudobnými prvkami. Tvorca vždy musí v niečo veriť; ak avantgardisti verili v exploatačnú silu umenia, Hatrík veril v možnosť hudby zúčastniť sa na domestikácii týchto dobytých neznámych priestorov....“ (Godár 2004).

Iris Szeghy – prezentuje sa tvorbou, ktorá, ako uvádza Jaroslav Šťastný: „nepůsobí výbojně, ale okouzljuje nápaditostí, propracovaností a hloubkou. Je hledáním rovnováhy mezi podněty avantgard a velkou tradicí evropské hudby. Vychází z porozumění nástrojům i možností lidského hlasu, imponuje kompoziční zdatností. Snaží se integrovat „nové“ i „staré“ do syntetizujícího tvaru, v němž dochází na obou stranách k posunům, typickým pro její hudební jazyk. Pro posluchače pak není vnitřní materiálová rozpornost zdůrazňována, ale naopak bývá spíše skryta, což dodává její hudbě charakteristické ozvláštňení“ (Šťastný 2008).

NAŠE NEPLÁNOVANÉ, O TO PREKVAPIVEJŠIE A SRDEČNEJŠIE STRETNUTIE V TROJICI SA ODOHRALO PRESNE O MESIAC A PÁR DNÍ. DEJISKOM BOL DOM UMENIA V KOŠICIACH, KDE PREBIEHAL V RÁMCI KOŠICKEJ HUDOBNEJ JARI KONCERT ZBORU COLLEGIUM TECHNICUM. V RÁMCI DRAMATURGIE KONCERTU PREZENTUJÚCEJ TVORBU HUDOBŇYCH SKLADATEĽOV, S KTORÝMI MAL ZBOR PRIAME KONTAKTY, ZNELA SKLADBA JURAJA HATRÍKA „V DOMU OTCA MOJEVO“ A PREMIÉRA ZBOROVÉHO CYKLU „TAJNÁ LÁSKA“ IRIS SZEGHY. HOČI OBE DIELA PREDSTAVUJÚ DIAMETRÁLNE INÚ POETIKU, ODLIŠNÝ INŠPIRAČNÝ ZDROJ PRE ZHUDOBNENIE TEXTU A AJ SPÔSOB SAMOTNÉHO ŠTRUKTÚROVANIA HUDOBŇÉHO MATERIÁLU, PRE MŇA OSOBNÉ V ČOMSI ZÁSADNOM SPĽYNULI DO VZÁJOMNEJ KOREŠPONDENCIE A ZLADENIA.

Skladba Juraja Hatríka pre miešaný zbor V domu Otca mojevo bola napísaná pred niekoľkými rokmi ako súčasť zamýšľaného veľkého hudobno-dramatického celku na motívy novely A. P. Čechova Čierny mních. V dualite k nej existuje aj ďalšia skladba autora, ktorá sa na príbeh bezprostredne viaže. Je to komorné dielo Vízia, písané pre violončelo, akordeón a gitaru (Pirníková 2009, s. 331 – 340). Podstatu Hatríkovho zboru tvorí zámerne archaizujúci zvuk plynúcich zvukových štruktúr, ktorý pramení z citovania archaickej ruštiny a zároveň využitia postupov Bortňanského – starého majstra sakrálnej vokálnej hudby, viažucej sa na ortodoxnú obradovosť. Hatrík ich však kombinuje s vlastnými melodicko-harmonickými postupmi a harmonickými zvratmi rozšírenej tonality, čím dokáže vybudovať dramatický oblúk podstatne vypuklejšie. Skladba tak dosahuje silu obrovského gesta, ktoré sa ako pocit smútku a beznádeje derie z najhlbšieho vnútra až do výšin, ktorých dosiahnutím vyvoláva u poslucháča pocit sakrálnosti, dotyku s neznámym a zároveň zmierenia, naplnenia a uspokojenia.

Podobná dráma, avšak v úplne inej dikcii a poetike, oživa v zborovom cykle Iris Szeghy Tajná láska. Zhudobňuje v nej prosté texty, krátke básne zo zbierky Osamelosť kameňa, prešovskej poetky Emílie Husárovej, skladateľkinej osobnej priateľky. V úspornom geste, prísnej štruktúrálnej sústredenosti, delikátne rozohráva hru drobných intímnych vyznaní, zdanlivo nevinných konštatovaní, avšak v sústredenej gestickej štruktúre dokonale zobrazujúcich tragiku osamelosti, nenaplnenosti, strádania.

VÝPOVEDE OBIDVOCH AUTOROV SA V MOJOM VNÍMANÍ V TENTO VEČER SPOJILI DO JEDNÉHO CELKU, PRINÁŠAJÚCEHO AUTENTICKÉ SVEDECTVO O INTÍMNYCH STAVOCH ĽUDSKÉHO VNÚTRA. BOLO TO SVEDECTVO ZRELÝCH ĽUDÍ A UMELCOV. V SNAHE VYTVORIŤ HUDBU, KTORÁ CHCE PREKRAČOVAŤ RÁMEC VŠEDNOSTI A OŽIVOVAŤ TENZIU K DUCHOVNÉMU NIESLI V SEBE SKLADBY OBOCH POSOLSTVO O ĽUDSKOSTI, VYPOVEDANÉ V PRVOM PRÍPADE S MUŽSKOU ENERGIU, TLAKOM,

KTORÝ NIČÍ, BURCUJE, POKORUJE A ZÁROVEŇ PROSÍ O ODPUSTENIE A V DRUHOM – SO ŽENSKOU SILOU, KTORÁ STRÁDA, TRPÍ, VYČÍTA A ZÁROVEŇ HLADÍ A DOJÍMA.

Ženstvo, hrdinstvo, eros, osamelosť, modlitba... Toto všetko sa v skladbách, ktorých kontext naplánoval život sám, v mojom vnímaní naplno odrazilo.

Literatúra:

- [1] HATRÍK, J.: Percepcia ako základ a východisko pre analýzu hudobného diela. In: Metódy analýzy a interpretácie hudby I. Bratislava: VŠMU 1997, s.23 – 34.
- [2] HATRÍK, J.: Cesta k modlitbe. Náčrt modelu pedagogickej interpretácie. In: Janáčkiana, Hudba Leoše Janáčka ve škole. Ostrava: Ostravská univerzita 1998, s. 79 – 97.
- [3] HATRÍK, J., ČUNDERLÍKOVÁ, E.: Hlas pamäti. Portrét skladateľa J. Hatríka. Bratislava: H plus 2003.
- [4] HATRÍK, J.: Pahorok Hisarlik v krajine Chopinovej hudby. In: Prezentácie – konfrontácie 2002. Bratislava: Iris 2004, s. 7 – 15.
- [5] HATRÍK, J.: Ako si Béla Bartók za 87 sekúnd uctil J.S. Bacha a R. Schumanna – štruktúrácia symbolu a symbolizácia štruktúry v č. 79 a 80 z III. zošitu Mikrokozmu. In: Prezentácie – konfrontácie z rokov 2004–6. Bratislava: Divis Slovakia, s. 9 – 16.
- [6] HATRÍK, J.: Tradičná symbolika zla a jej syntagmácia v kantáte Alfreda Schnittkeho Seid nuchtern und wachet! In: Zlo v kontexte súčasných sociokultúrnych premien. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie. Prešov: PdF PU 2007, s.135 – 147.
- [7] HATRÍK, J.: Romantizujúce autorské ego a opravný princíp analýzy (marginálie k významovej analýze Prelúdia a fúzy d mol, č.24 D. Šostakoviča a interpretačným koncepciám D. Šostakoviča a Keitha Jarretta). In: Prezentácie – konfrontácie 2008. Bratislava : Divis – Slovakia 2008, s. 51 – 57.
- [8] HATRÍK, J.: Predohra k nenapísanej skladbe...(Marginálie k vlastnému dielu Klzisko 1951 z roku 1998). In: Prezentácie – konfrontácie 2009. Bratislava: Divis – Slovakia 2009, s.15 – 33.
- [9] HATRÍK, J.: Cikkerov a Beethovenov Coriolan. In: Slovenská hudba, revue pre hudobnú kultúru (2012), roč. 38, č. 1, s. 67 – 89.
- [10] HATRÍK, J.: Znaková štruktúra hudobnej reči Clauda Debussyho v obrazoch ženských charakterov. In: Prezentácie – konfrontácie 2011. Bratislava: VŠMU 2012, s.115 – 131.
- [11] PANOFSKY, E.: Význam ve výtvarném umění. Praha: Odeon 1981.
- [12] PIRNÍKOVÁ, T.: Sny, projekty, dozrievanie... Hudobný workshop ako priestor pre integráciu. Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk 2005.
- [13] PIRNÍKOVÁ, T.: Meditácia ako výsledok dozrievania, svedectvo o poznaní. In: Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie Súčasné umenie v medzidisciplinárnej komunikácii. Prešov: FF PU v Prešove 2009, s. 331 – 340.
- [14] PIRNÍKOVÁ, T.: Koncept percepčnej analýzy slovenského hudobného skladateľa Juraja Hatríka, jeho vývoj a premeny. In: Slovenská hudba, revue pre hudobnú kultúru (2013), Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia, roč.39, č.3, s. 219 – 227.

- [15] SLÁVIKOVÁ, Z.: Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii. Prešov : PU v Prešove, PdF 2013, s.134 – 159.
- [16] VOLEK, J, FUKAČ, J., JIRÁNEK, J., POLEDŇÁK, I., a kol.: Základy hudební semiotiky. Díl I. Brno: Masarykova univerzita 1992.
- [17] GODÁR, V.: Čas hudby a hudba času. In: online periodikum Nové slovo. Dostupné na internete: <<http://www.noveslovo.sk/node/21649>>.
- [18] ŠŤASTNÝ, J.: Slovakia on my mind. In: online periodikum His voice. 2008. Dostupné na internete: http://www.hisvoice.cz/clanek_131_slovakia-on-my-mind.html>.
- [19] Internetové zdroje: www.szeghy.ch, www.hatrik.sk.

Doc. Mgr. Art Tatiana Pirníková, PhD.
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie
Filozofická Fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

www.casopisespes.sk

Santayana a avantgarda

Lenka Bandurová; lenka.bandurova@unipo.sk

Abstrakt: Príspevok odhaľuje pohľad G. Santayana na avantgardné hnutie, ktoré vznikalo v období, keď pracoval na svojej estetickú a filozofickú koncepciu. Vo svojej tvorbe sa venoval najmä poézii ale vyznal sa aj v ostatných druhoch umenia. Pri vytváraní svojej filozoficko-estetickéj koncepcie sa opiera najmä o umelecké diela minulosti – najbližšie mu bolo umenie antiky, grécke umenie. Santayana však zaujal stanovisko aj k súdobému umeniu. Jeho stanovisko je zaujímavé, s množstvom otáznikov, ale ponúka aj odpovede, ktoré majú dopad aj na súčasné umenie, estetiku a teóriu umenia. Vo svojich stanoviskách sa pokúsil aplikovať teóriu poetického umeleckého diela na vizuálne umenie, najmä umenie avantgardy. Snaží sa vysvetliť umenie avantgardy pomocou jazyka poézie. Ponúka stanovisko na avantgardu ako myšlienkové hnutie, ktoré napriek tomu, že sa skoro vôbec nestotožňuje s jeho názormi na „dokonalé umelecké dielo“ bolo koniec koncov istým prínosom. Podľa Santayana človek by sa mal vyhýbať fragmentárnosti a vrátiť sa ku komplexnosti umeleckého diela i života.

Kľúčové slová: avantgarda, umenie, teória umenia, estetika, poézia, jazyk poézie, komplexnosť, fragmentárnosť, spoločnosť, politika.

Abstract: The paper reveals view point of G. Santayana on avant-garde, which has been created at the same time as his philosophical and aesthetic conceptions came into existence. Although he was poet and many papers devoted to studying of poetry he has been interested in all kinds of art. When creating his own philosophical-aesthetic conception he paid attention to Ancient art – especially Greek art. However, he was able to make contribution to contemporary art as well. His opinion was interesting as usually, full of unanswered questions, but at the same time he offered answers, which has an impact on contemporary art, aesthetics, and theory of art. He tried to apply the theory of poetic of work of art on a visual work of art, especially works of avant-garde. He made an attempt to explain the avant-garde works of art according to language of poetry. At the same time he offered opinion on avant-garde as a movement.

Keywords: avant-garde, art, theory of art, aesthetics, poetry, language of poetry, complexity, fragmentariness, society, politics.

„Možno je to náhodné pre demokraciu vyhnúť sa zúštie akéhokolvek druhu a spoliehať sa len na priemer, ktorý jednotlivec môže objaviť vo svojom izolovanom vedomí. A samozrejme demokratická spoločnosť rešpektuje umelca, ktorý sa sám prezentuje a poskytne mu voľné opraty, tak ako by mu antické mesto ani aristokratická spoločnosť nikdy neposkytli. Umelec dnes patrí ku Inteligencii, ktorá chápe samu seba ako aristokraciu. Umelec sa však skôr stal cenným remeselníkom, možno jednotlivým géniom, ale nikdy nie pánom života.“ (Santayana 1951, s. 276)

Toto stanovisko nás privádza k hlavnému zámeru tohto príspevku, teda pozrieť sa bližšie cez “Santayanove oči” na niektoré trendy vizuálneho umenia, na výtvarnú avantgardu na prelome 19. a 20. storočia – najmä na kubizmus, expresionizmus, fauvizmus a tiež abstraktné umenie a surrealizmus. Santayana nebol v žiadnom prípade členom alebo stúpencom avantgardného hnutia a to i napriek tomu, že svoje filozofické a estetické koncepcie rozvinul práve v čase, kedy toto hnutie zažívalo svoju najväčšiu slávu. Hoci vo svojich filozoficko-estetických koncepciách sa odvoláva najmä na klasické umenie, a to najmä na grécke umenie, uvedomuje si význam a zmysel niektorých avantgardných prúdov, najmä kubizmu.

George Santayana (1863 – 1952) na začiatku svojej filozofickej kariéry definoval základné znaky svojho celoživotného záujmu. Niektoré z nich ho ukazujú ako umeleckého filozofa, ktorý má hlboké politické cítenie. Santayana (vo svojich listoch Williamovi Jamesovi v roku 1888) pripustil, že dôvodom prečo začal filozofovať bol jeho záujem „vidieť aké obrazy sveta a ľudskej prirodzenosti sa podarilo zobrazit“ (Santayana 2001, s. 97), a viac menej v rovnakom čase (1887) prehlásil, že „mojim povolaním je človek a problém politiky“ (Santayana 2001, s. 41). V roku 1905 pripustil, veľmi stručne: „Som katolík, nič pre mňa nie je viac seriózne ako politika“ (Santayana 2001, s. 330). Santayana dokázal využívať politickú senzitivnosť i pri iných záležitostiach. Veľmi ľahko rozpoznal vplyv umeleckých faktorov, a neestetických vplyvov, ako rozličné druhy síl na rôzne druhy umenia a estetických doktrín. Napríklad keď študoval kresťanské umenie v Berlínskych múzeách ako študent, všimol si, že kresťanské umenie je „v službách náboženstva a vyjadruje marenie prirodzenej tendencie duše, deformovanie spontánneho života pod tlakom vonkajšej sily“ (Santayana 2001, s. 41, s. 38). Jeho sklon k videniu umenia ako veľmi často spätého s rozličnými opatreniami sociálnych a politických síl pretrval celý život. V diele *Dominations and Powers* (1950), poslednej knihe, ktorá bola publikovaná ešte počas Santayanovho života vyjadril pesimistické úvahy o stave súdobého umenia. Bol presvedčený, že umenie (vylúčil architektúru) sa stalo „bohémym“ a zaujímavé je, že rovnako vidí tento pesimistický obraz aj v kontexte rozširujúcej sa demokracie.

Pod pojmom avantgarda zahrňujeme umelecké smery, ktoré vznikali postupne na začiatku 20. storočia vo veľmi krátkych časových intervaloch pred 1. svetovou vojnou. Niektoré z nich vznikali simultánne, iné zas nasledovali veľmi krátko po sebe. Všetky uvedené umelecké smery však boli reakciou na spoločensko-politicko-ekonomickú situáciu vo svete.

Futurizmus – zásady sformuloval Filippo Tommaso Marinetti. Futuristi ospevovali všetky vymoženosti modernej techniky a civilizácie. Nadchýnali sa vedeckými objavmi. Marinetti odôvodnil hl. znaky futuristickej poetiky v práci *Oslobodené slová* a v *Manifeste svetového futurizmu*. Odmietol normy a konvencie, proklamoval dynamickosť, oslavu modernej doby, oslobodenie od tradície, glorifikáciu vojny, zrušenie interpunkcie, prednosť dával podstatným, prídavným menám a slovesám v neurčitku.



Kubizmus – umelecký smer, ktorý vznikol na začiatku 20. storočia vo Francúzsku. Založili ho výtvarníci Pablo Picasso a George Braque. Usilovali sa odkryť charakteristické črty človeka a predmetu na základe geometrického stvárnenia umeleckej postavy. Kubizmus sa vyznačoval geometrickým zobrazením osôb a

predmetov, fragmentárnosťou skutočnosti. Básnici využívali voľné asociácie predstáv bez logickej úpravy básní – takto vznikol typ básne kaligram – autorom prvých básní tohto typu bol Guillaume Apollinaire.



Kubofuturizmus – predstavuje spojenie statických a dynamických prvkov. Vrátil poézii emocionálnosť, predvídavosť, zmyslovosť a dal základy pre voľný verš. Najvýraznejšie sa prejavil Apollinaire, ktorý vytvoril básň Pásmo.



Expresionizmus – vznikol v Nemecku na začiatku 20. storočia do popredia dával vnútorné zážitky umelca, zobrazovaných postáv. Zveličuje záporné javy a chce zmeniť svet pomocou lásky. Zaoberá sa psychológiou jednotlivca využíva kontrasty prechádza ku karikatúre a deformácii. Expresionizmus sa vyznačoval výrazným prežívaním hrdinov, vykresľovaním ich intenzívnych emócií. Viacerí jeho stúpenci odmietali imperialistickú svetovú vojnu. V próze a dráme prevažuje lyrika (B. Brecht, E. M. Remarque)



Dadaizmus – vznikol vo Švajčiarsku. Dadaisti sa búrili proti dobe a proti vojne, vracali sa k detskému veku, chceli zachytiť jeho bezstarostnosť a hravosť ako protiklad utrpeniu ľudstva. Využívajú vymyslené slová, ktoré nemajú význam, ale pripomínajú detskú reč, hravosť, bezprostrednosť detského veku, čím vytvárajú kontrast voči hrôzom vojny. Ich poézia sa vyznačuje deštrukciou (rozkladom) jazyka, ktorý dopĺňali zmesou zvukov, novotvarmi a často nezrozumiteľnými výrazmi. Zakladateľom dadaizmu bol Tristan Tzara.



Surrealizmus je umelecký smer, ktorý sa usiluje oslobodiť myseľ, zdôrazňuje podvedomie. Prvé impulzy dostal surrealizmus od André Bretona, jeho prudký rozvoj umožnil Salvador Dalí. Podľa vzoru Sigmunda Freuda, ktorý sa prostredníctvom psychoanalýzy pokúsil vyzdvihnúť podvedomie na úroveň vedomia, a tak uzdraviť dušu od potláčaných pudov, aj umenie sa otvára podvedomiu a snom, aby sa vymanilo spod „diktátu rozumu“ a „oslobodilo život“ poznaním seba samého. Také je heslo a ambície surrealistov, ktorí sa cítia byť revolucionármi túžiacimi zmeniť svet, aby sa zmenil život. Názov surrealizmus pochádza z podtitulu istej divadelnej hry, ktorý jej roku 1917 dal Guillaume Apollinaire.



Vzdor umelcov, predstaviteľov avantgardy, voči spoločnosti sa uskutočňoval ako gesto osamelosti a jej odmietania, a ako skutočná revolta. Táto vzbura už nebola výkrikom osamelých jednotlivcov, ale ako organizované vystúpenie názorovo jednotných tvorcov umenia. Avantgardu charakterizuje aj kolektivismus a programotvorné úsilie – manifesty jednotlivých umeleckých smerov. Avantgardisti (najmä expresionisti, kubisti, dadaisti, futuristi a surrealisti) otvorene vyjadrovali politické myšlienky, priamo alebo nepriamo odkazovali na sociálnu zaangažovanosť. Takmer všetky prúdy vytvorili manifesty, v ktorých sa pokúšali prezentovať hlavné myšlienky svojho prúdu, využívali politickú kritiku a navrhovali rôzne sociálne reformy, ak nie dokonca i kultúrne revolúcie. Vo svojich manifestoch sa odvolávali na filozofické koncepcie takých veľikánov ako F. Nietzsche, S. Freud či H. Bergson, aby lepšie obhájili a vysvetlili svoje vízie sveta a človeka. Niekedy to bolo práve v mene týchto politických ideálov, že mnohé umelecké diela vznikli a boli prezentované. Dokonca i tie smery, ktoré boli menej politicky angažované, ako napríklad expresionisti na začiatku svojej tvorby, sa odvolávali na politické názory, napríklad na slobodu. Napríklad Franc Marc, v „The Savages of Germany” prehlásil:

„V čase veľkého boja o nové umenie bojujeme ako neorganizovaní „divosi“, proti starej uznávanej sile. Boj sa zdá byť nerovný, ale duchovné hodnoty sa nikdy nemerajú číslami, ale silou myšlienok. Obávané zbrane „divochov“ sú dnes novými myšlienkami. Nové myšlienky zabíjajú lepšie ako oceľ a ničta to čo sme si mysleli, že je nezničiteľné“ (Franz 1912).

Vzájomný vzťah medzi sociálnym životom a jeho inštitucionalizovanou manifestáciou je viac stranný, alebo možno povedať mnoho vrstevný. Z tohto hľadiska by som sa rada pozrela na Santayanovo stanovisko, podľa ktorého moderné inštitúcie sa stávajú stále viac a viac demokratickými, čo ale neznamená, že by sa stali viac liberálnymi. Ak dobre čítam a interpretujem Santayanove zámery, avantgardné smery boli súčasťou demokratizácie kultúrneho a politického života. A to i napriek tomu, že neprispievali k tomu – napriek ich vyhláseniam – aby bol život liberálnejším. Treba si všimnúť, že Santayana používal pojem „liberálny“ v špecifickom význame. V poznámkach diela „Liberalism and Democracy“, vysvetľuje, že „liberálny“ je jedinečný, pluralistický „úctivý voči veciam cudzím, novým a nepoznaným, uznáva rôznorodosť, nenávidí nátlak a nedôveruje zvykom.“ Zatiaľ čo demokracia viac menej sprostredkúva určité hranice jedinečnosti „bolo by to obyčajné tyranstvo urobiť väčšinu absolútnou, ak by si majorita a minorita neboli v demokracii tak podobné“ (Santayana 1969).

Ak predpokladáme takého stanovisko, mohli by sme lepšie porozumieť Santayanovmu návrhu, že napriek rôznorodosti avantgardných smerov, všetky skupiny presadzujú veľmi podobné stanovisko k tradíciám, k univerzu, k ľudskému životu a k osudu. Prirodzene proces proliferácie umeleckých skupín s krátkou životnosťou, rovnako ako aj ich vymiznutie si zasluhujú pozornosť. Santayana píše o „sovietizácii“ umeleckej komunity, hoci jeho poznámky sa neodkazujú výlučne len na avantgardné smery a skupiny, ktoré vznikli na začiatku 20. storočia. Jeho charakteristika má oveľa všeobecnejšie uplatnenie. Predsa však ich použijem vo svojom príspevku, ako dôkaz toho, že ak uplatníme tieto názory a stanoviská na avantgardu, poodhalia nám dôvod, prečo Santayana udržiaval odstup od avantgardného hnutia. V diele „*An Aesthetic Soviet*“ (1927) kritizuje tendenciu proliferácie, teda rozširovania malých umeleckých skupín, ktoré odmietli predošlú hierarchizáciu umeleckého života. Možnosť slobodne vytvoriť umeleckú skupinu aby sa dosiahol vplyv na spoločnosť považuje Santayana za prejav demokratického ducha. Tento demokratický duch je však podľa neho opovrhnutia hodný, pretože je prejavom zoslabnutia predchádzajúcej uznávanej inštitúcie a rovnako signalizuje aj úpadok tradičných koncepcií, ktoré poukazujú na ochabnutie umeleckého života v danom okamihu. Prázdnota, ktorá nastala po úpadku predošlých významných umeleckých koncepcií, estetických hodnôt, spôsobila, že inštitúcie vytvorili priestor pre prchavé, pominuteľné myšlienky a krátkodobé koncepcie, ktoré krátko, na istý okamih zažiaria a potom zaniknú. Podľa Santayanovho epifenomenalizmu, duchovný a kultúrny život je výsledkom hmotných, materiálnych podmienok, a to samozrejme zahŕňa aj inštitúciu: „*Inštitúcie nespočívajú v názoroch, ktoré prezentujú, tieto názory, či už náboženské, estetické alebo rebelantské, však vždy predpokladajú inštitúcie*“ (Santayana 1936, s. 258). Nie je sa teda čo čudovať že Santayana považoval spoločnosť za zodpovednú za vznik avantgardy. Chaotický a neorganizovaný spoločenský život sa odráža v chaotickom a neorganizovanom umení. Ako mnohí reprezentanti pôsobiaci na prelome storočí, aj Santayana si bol vedomý toho, že dané obdobie výnimočné pre samotné umenie, alebo ako ho sám označil ako „*Penitent Art*“ (1922) v ktorom značná časť umeleckých diel, umenia stratila nielen čaro, ale i význam v sociálnom, spoločenskom živote človeka.² Santayana, rovnako ako predstavitelia avantgardného hnutia si bol vedomý dramatických zmien, ktoré sa v tejto dobe odohrávali v spoločnosti. Napríklad napísal, že „*my modernisti, vo všetkých našich myšlienkach a vkusoch, žijeme medzi ruinami. Máme veľkolepé domy a múzeá, a (...) nemôžeme nájsť pokoj uprostred toho bohatstva, ani si užívať, lebo sa dusíme množstvom pamiatok, ktoré nás obklopujú a medzi nimi prechádzame len ako duchovia*“ (Santayana 1967, s. 426). Santayana sa domnieval, že avantgarda sa vybrala zlým smerom, aby zachránila situáciu, ktorá vznikla v spoločnosti. Zašiel až tak ďaleko, že obviňoval predstaviteľov avantgardy, že unikali do detinskej bizarnosti, namiesto toho aby zodpovedne prispeli k vyriešeniu krízy. Avantgardisti, napriek svojim manifestom a volaniu po slobode, sa chytili do pasce. Do neschopnosti a zbytočnosti manifestov. Santayana ich nepovažoval za bojovníkov za slobodu a lepšie sociálne usporiadanie, ale skôr ich videl ako tých, ktorých zábery mali síce noblesné ciele a hodnoty, ale už od začiatku boli odsúdené na neúspech. Dokonca ich umelecké programy boli podľa neho odsúdené k neúspechu ešte pred ich uskutočnením, pretože chceli obmedzovať a držať na uzde niečo, čo je prirodzene spontánne a slobodné: „... *vyžaduje, aby spontánne impulzy jednotlivých členov boli špecifické a mali by byť zhodné. Ako ale dosiahnuť aby tieto impulzy boli súčasne špecifické a zhodné? Evidentne silou animálnej nevyhnutnosti a prirodzených okolností*“ (Santayana 1936, s. 257).

¹ „*Penitent Art*“ – v texte ponechám anglické označenie, ktoré je špecifickým v tvorbe G. Santayanu, V preklade tento pojem znamená „*kájajúce sa umenie*“.

² O strate Aury v umení hovoril neskôr v 20. storočí aj W. Benjamín v diele *Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti* (1936).

Hoci Santayana (1936, s. 155) obdivoval niektoré avantgardné smery, napríklad kubizmus – popisoval ich ako „neodbornú a bezvýznamnú vec“ – kritizoval ich a označil ich ako „Penitent Art.“ Hlavným dôvodom, pre ktorý Santayana nejasal a neoslavoval vznik avantgardných smerov bola skutočnosť, že napriek poznávacím a humanitným ambíciám a pokusom, neprispeli k ľudskosti, k životným slobodám. Avantgardné smery podľa neho skôr manifestovali neschopnosť čeliť kultúrnej kríze a predstaviť nový kultúrny projekt, či riešenie. Podľa neho umeniu sa pripísala významná úloha vo verejnom živote a individuálnom šťastí. Strácalo sa porozumenie sveta a života, čo bolo spôsobené odmietaním naturalistických koreňov, počiatkov estetickéj skúsenosti. Tieto tendencie v umení, ktoré ignorujú či odmietajú naturalistické pozadie a zameriavajú sa na „čistú farbu“, „karikatúru“ a „deformáciu“ poukazujú na bezbranosť v plnom rozsahu a prenikavú víziu zaoberajúcu sa skutočným životom a hlbokú skúsenosť života:

„Nazývám čistou farbu a karikatúru „penitent art“ pretože je to len sklamanie v istej rovine, ktoré vedie umelcov k návratu k týmto primárnym efektom. Pomocou prísnej a rozvážnej zadržanosti od všetkého čo ich prirodzene pokúša, dosiahnu týmto spôsobom pokoj, ale boli by ho oveľa skôr dosiahli znovu nájdením ich naivoty. Zmyselný lesk a karikatúru by nepovažovali za vrchol abstraktného umenia, ale očividnú pravdu vecí. Zblázňili by sa do bábok a pantomímy, ako dieťa do bábik, bez toho aby si uvedomovali ako vzdialení sú od skutočnosti.“ (Santayana 1936, s. 153).

Ak by som mohla v krátkosti porovnať Santayanovo stanovisko s avantgardou, navrhla by som tieto páry opozít: 1)úplnosť vs. deformácia prezentovaných foriem (najmä v kubizme a expresionizme); 2)dokonalosť vs. fragmentárnosť (najmä v analytickom kubizme); 3) kritika primitivizmu a karikatúry (najmä v kubizme a expresionizme); 4) vyzdvihnutie média farby na úroveň umeleckého výrazu (fauvizmus); 5) harmónia pochopená ako jednota s prírodnou silou vs. harmónia pochopená ako vnútorné usporiadanie daného umeleckého diela, bez akejkoľvek spojitosti s vonkajšou realitou (najmä v abstraktnom umení).

Pozrime sa na spomenuté problémy z pohľadu teórie umenia. Santayana vo svojej tvorbe – filozofickej, estetickéj či umeleckej nevypracoval žiadnu ucelenú teóriu umenia. Ponúkol nám len náčrt poetického umeleckého diela. Pokúsime sa pozrieť na myšlienku umeleckého diela, ktorú ponúkli avantgardisti pomocou Santayanovej teórie poetického umeleckého diela. Možno sa nám podarí lepšie pochopiť Santayanovu kritiku avantgardného hnutia a jeho tvorby. Santayana (1936, s. 252) na viacerých miestach píše o troch úrovniach, vrstvách poézie. Prvá vrstva, najnižšia a možno povedať najplytšia je tvorená zo zvukov; fonetika, metrický systém a lexikálne prvky, ktoré by mali byť „podriadené meraniu a obdarené formou“. Druhá vrstva, vyššia pozostáva zo slov a fráz vytvorených z pozorovania, vnímania, pocitu a vášne. Môžeme hovoriť ešte o vyššej vrstve, o tej, ktorá sa zaoberá imagináciou. Všetky tieto vrstvy spoločne vytvárajú štýl, obrazy a symboly a tak aj adekvátnosť ako aj dokonalosť daného umeleckého diela. Najvyššia, tretia úroveň manifestuje rozhľad, názor, postoj na svet, múdrosť života a vytvára ideál, ktorý prehovára prostredníctvom konkrétneho umeleckého diela (Skowronski 2009, s. s. 174 - 175).

Ak by sme sa pokúsili uplatniť túto schému na vizuálne, výtvarné umenie, ktoré vytvárali avantgardní umelci, mohli by sme špekulovať, že Santayana ich zahrnul na prvú úroveň, a príležitostne aj na druhú. Myslím, že by odmietol ich tvorbu umiestniť do tretej vrstvy a obvinil by ich, že nedokázali vytvoriť zmysluplný pohľad na svet. Z jeho tvorby je nám známe, že poézia ma blízko k filozofii a náboženstvu. Je

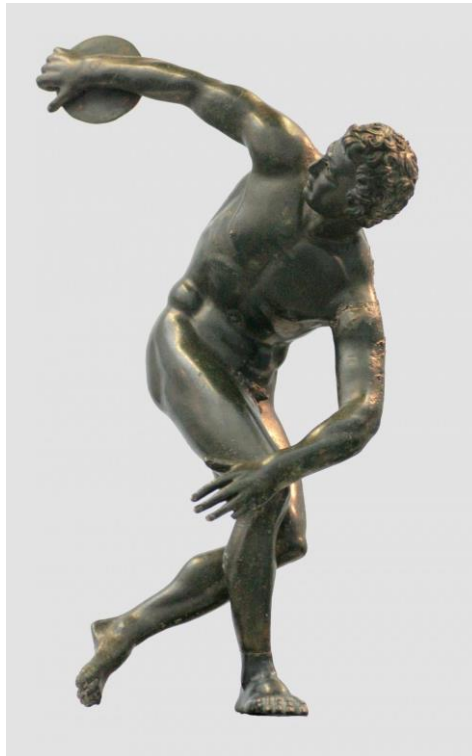
to práve preto, lebo poézia, podobne ako filozofia, nám poskytuje obraz, víziu rozumného života a osudu. Úlohou multidimenzionálneho umeleckého diela je „vytvoriť nové štruktúry, bohatšie, krajšie, vhodné k primárnym sklonom našej prirodzenosti, pravdivejšie pre konečnú možnosť duše“ (Santayana 1936, s. 270). Pokiaľ ide o vizuálne umenie v avantgardnom smere, môžeme predpokladať, že zo Santayanovho pohľadu tieto umelecké diela nám neposkytujú pozitívny pohľad na svet, a len sotva dokážu povedať niečo konštruktívne a zmysluplné k ľudskému osudu a individuálnemu šťastiu. Santayanaova túžba, ktorú vyjadril vo svojej teórii o umeleckých dielach, bola pozrieť sa na celý svet a byť pripravený na hrdinstvo tvárou v tvár celému životu. Snažil sa vylúčiť pohyby a trendy, ktoré sa zameriavajú len na izolované časti života. Avantgardný smer podľa neho neznázorňoval skutočný svet, odvolávajúc sa na teóriu mimézis, alebo zrkadlenia ontologickej skutočnosti. Avantgardní umelci sa skôr usilovali o dištanciu, odstup od reality. Chceli vytvoriť autonómnou alebo semi-autonómnou realitu (umelecké dielo). Dané umelecké diela mali svoj vlastný jazyk, vlastnú harmóniu, vlastný štandard dokonalosti, vlastný odkaz, vnútorný pohyb v samotnom diele, ktorý sa častokrát navonok nedal pozorovať. Všetky zmienené vlastnosti avantgardných diel boli pre Santayana neprípustné. Už len zmienený jazyk je pre Santayana niečo výnimočné. Jazyk by mal podľa neho referovať pravdu o živote, o svete. Harmónia by sa mala venovať naliehavosti života, rovnako aj konkrétne normy a pravidlá by mali korešpondovať s univerzálnymi normami, a nakoniec aj odkaz, ktorý by umelecké dielo malo sprostredkovať, by mala byť múdrosť, a nie nejaké bizarnosti, či podivnosti. Santayana sa nazdáva, že autonómnosť umeleckého diela neznamená nič, ak neodkazuje na autentické, nefalšované dielo v samotnom živote. Z uvedených myšlienok sa môžeme nazdávať, že Santayana oceňoval úspešný počin avantgardistov vytvoriť nový umelecký jazyk, avšak určite si kládol otázku či tento nový jazyk je lepším prostriedkom na vyjadrenie pravdy o ľudskom živote a svete. Ak by odpoveď na túto otázku bola negatívna, potom by sa mohla vnímať iniciatíva avantgardného hnutia ako zbytočná a nepodarená.

To, čo vyčítal avantgardnému hnutiu Santayana bola najmä skutočnosť, že zdôrazňovali úlohu umenia ako média, nástroja. Avantgardní umelci kládli dôraz na fragmentárnosť života, odmietali ontológiu a kozmológiu ako základné piliere pochopenia sveta a človeka vo svete. Dôsledkom tohto prístupu bolo, že predstavitelia avantgardy sa začali angažovať aj v politickom živote. Začali vynakladať priveľa úsilia a energie na aktuálne udalosti a prestali sledovať hlavný zmysel umenia. Stali sa zaujatými a neponúkali viac pohľad na dobrý život, múdrosť a hlavnú myšlienku v živote človeka. Rovnako sa im nepodarilo ponúknuť rozumný pohľad na spoločenský vývoj a myslím, že príkladom toho sú práve surrealisti. Surrealisti vo svojej vízii sociálneho vývoja a revitalizácii života jednotlivca kládli dôraz na psyché človeka viac ako na imagináciu, ako to stanovil André Breton v manifeste surrealistov. Týmto spôsobom sa surrealisti politizovali, že reagovali na konkrétnu situáciu v konkrétny čas: reagovali na pozitivizmus, industrializmus a scientizmus tým, že používali konkrétnu metódu, metódu psychoanalýzy S. Freuda.

V kontraste so súčasným chápaním sociálneho progresu – takým ako napríklad demokratický, pragmatický a surrealistický – Santayana hovorí o Aristotelovskej inšpirácii a tvrdí, že progres znamená stále viac a viac komplexný, ucelený a plný život. Znamená to, že sa treba životu priblížiť v čo najväčšej komplexnosti, univerzálnosti. Znamená to, že život treba pochopiť v celej jeho komplexnosti, rôznorodosti, hĺbke a variabilite. Práve preto netreba život skúmať len fragmentárne, lebo fragment nemá tú silu a hĺbku ako komplexnosť. Preto ani umenie netreba skúmať fragmentárne ale pozrieť sa naň z viacerých pohľadov,

cez viaceré prizmy – cez filozofiu, sociológiu, psychológiu, estetiku, náboženstvo, aby sme objavili čo najväčšiu komplexnosť a rôznorodosť, ktorú v sebe ukrýva.³

Santayana sa snažil poukázať na potrebu celistvosti, a komplexnosti aj vo svojej filozofickej a estetikej tvorbe. Dôkazom toho je aj prvé filozofické dielo, ktoré mu prinieslo uznanie. Dielo *The Life of Reason* napísané na začiatku 20. storočia poukazuje na dôležitosť vzdelania, rozhradenosti v jednotlivých sférach života človeka. Santayana bol sám veľmi rozhradený, sčítaný muž mnohých záujmov, ktorý sa zaoberal filozofiou, umením, estetikou, politikou, sociológiou, literatúrou možno práve preto, aby sám pochopil život v jeho úplnosti a komplexnosti. V diele *The Life of Reason* Santayana svojim zmýšľaním chcel poukázať na správnu cestu, ktorou by sa mal človek v istej fáze svojho života uberať. Ako sa v tomto prípade vyjadril aj Monroe C. Beardsley (1966, s. 329): „*Santayana je predovšetkým moralista: no nie moralista, ktorý predpisuje pravidlá, ale ktorý učí človeka ako má žiť. Človek sa rodí s mnohými záujmami o svet. Môže ich prijať alebo odmietnuť. No mal by sa ich naučiť zharmonizovať na rôznych úrovniach, obrániť sám pre seba celistvosť života, ktorá mu poskytne kvalitu a charakter a uskutoční nejaké prevládajúce alebo najdôležitejšie dobro – ako život františkánskeho alebo budhistického mnícha – môže to byť bojovník za ľudské práva, maliar alebo básnik.*“



³ Problému pokroku, progresu spoločnosti a človeka Santayana venoval značnú časť svojej tvorby. Zasvätil mu aj dielo *The Life of Reason* 1905 – 1906 Dielo *Život Rozumu* je kritickým pohľadom na vývin civilizácie z hľadiska transformácie pôvodných, primitívnych ľudských impulzov a motívov na ideály a hodnoty charakterizujúce vzostupnú funkciu myslenia a Rozumu v ľudskej činnosti. V tejto funkcii vidí hlavný zmysel spoločenského progresu, rozvoja inštitúcií, ako je rodina, štát, vláda, ako aj rozvoj umenia, náboženstva a vedy. „Viera v rozum je doteraz jediná viera, ktorá bola svojimi výsledkami zdôvodnená. Rozum však nemá byť prostriedkom konania, aktivity, ale zobrazovania skutočnosti a súčasne pomocníkom v prijímaní mravných a estetických pôžitkov“ Napríklad vo zväzku *Reason in Art* naznačuje prechod od slepeho inštinktu k umeleckému dielu, od „zázraku“ ku kontemplatívnej poézii a od mýtu k vede. V celom diele poukazuje na dlhú a strastiplnú cestu ľudstva za šťastím. Čo všetko musí človek skúsiť, prežiť, aby napokon dosiahol šťastie, pokoj, určitú satisfakciu. Táto jeho prvá filozofická rozprava je nielen historickou, ale i morálnou štúdiou o jednotlivcovi, spoločnosti, o ľudstve. Pozri bližšie: BANDUROVÁ, L. Estetické myslenie G. Santayanu, Prešov 2009, s. 101.

V čase, keď vznikala avantgarda Santayana dokončil svoje prvé filozofické dielo. Jeho filozofické zmýšľanie sa nestotožnilo s myšlienkami avantgardy. Snažil sa však poukázať na chyby, ktoré avantgarda so sebou priniesla, aby sa z nich človek poučil a vytiahol z nich pre svoj život a smerovanie čo najviac. Pretože vo svojom premýšľaní o umení a estetike bol presvedčený, že práve estetika a umenie majú tú moc, že môžu ponúknuť človeku plnší a zmysluplnejší pohľad na život. Takto by sme mohli tlmočiť Santayanov odkaz. Estetika a umenie sprostredkujú človeku komplexnejší, zmysluplnejší a pochopiteľnejší život. Santayana (1967, s. 420) takýto príklad vidí v umení starého Grécka:

„U Grékov bola myšlienka šťastia estetická a myšlienka krásy morálna; a to nie preto, žeby boli Gréci zmätení, ale preto, že boli civilizovaní“. Spojenie estetického a etického bolo dokonale viditeľné v Gréckom umení. Vyhybali sa čiastočnému znázorňovaniu fragmentov života a partikulárnych situácií. Snažili sa zobrazovať úplnosť života, cieľ, či smer života a múdrosť. Samozrejme nielen Grékom sa podarilo zachytiť život v umení. Existuje rada ďalších autorov, ktorí svojou umeleckou tvorbou, dokážu inšpirovať skúsenosť človeka v úplnosti a sú ochotní „čeliť skutočnosti, nech už je akákoľvek“ (Santayana, 2001, s. 355).



Literatúra:

- [1] BANDUROVÁ, L. 2009. Estetické myslenie G. Santayana. Prešov.
- [2] BEARDSLEY C. M. 1966. Aesthetics from Classical Greece to The Present: A Short History. University of Alabama Press.
- [3] FRANZ, M. 1912. The Savages of Germany. In. The Blue Rider Almanac. Dostupné na internete: <<http://www.mariabuszek.com/kcai/expressionism/Readings/Marc/BRA.pdf>>.
- [4] SANTAYANA, G. 2001. The Letters of George Santayana Book One, [1868]-1909 and Vol. V of The Works of George Santayana. In. Holzberger, William G. and Herman J. Saatkamp Jr. eds., The Letters of George Santayana Book One, [1868]-1909, Vol. V. New York: MIT Press.
- [5] SANTAYANA, G. 1951. Dominations and Powers. New York: C. Scribner's Sons.
- [6] SANTAYANA, G. 1969. Physical Order and Moral Liberty. Previously Unpublished Essays of George Santayana. ed. John Lachs , Shirley Lachs. Vanderbilt University Press.
- [7] SANTAYANA, G. 1936. Obiters Scripta, Charles Scribner's Sons; First Edition edition.
- [8] SANTAYANA, G. 1967. Animal Faith and Spiritual Life: Previously Unpublished and Uncollected Writings by George Santayana with Critical Essays on His Thought.
- [9] SANTAYANA, G. 1936. Interpretation of Poetry and Religion. New York: Scribner.

- [10] SKOWRONSKI, K. P. 2009. Values and Powers: Re-readingt he Philosophical Tradition of American Pragmatism. Amsterdam – New York: Rodopi.

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie
Filozofická Fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

www.casopisespes.sk

Životaschopnosť jedného prístupu. Poznámky ku kantovskej línii interpretácie kategórie vznešeného (pokračovanie)

Adrián Kvokačka; adrian.kvockacka@unipo.sk

Abstrakt: Pokračujúc v zámere predchádzajúceho príspevku tento text otvára znova problém recepcie Kantovho vymedzenia kategórie vznešeného. Variácie, ktoré vykonávajú Schopenhauer, Nietzsche a Adorno predstavujú inovatívne prístupy. Premostenie dejín tejto estetickéj kategórie do 20. storočia v myslení sledovaných autorov predstavuje funkčnosť vznešeného v premenách umeleckého a estetického diskurzu a nabáda k jeho aktualizovaniu v súčasnosti.

Kľúčové slová: vznešené, pokantovská estetika, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno.

Abstract: To elaborate the intention of previous contribution, this paper opens again the problem of reception of Kant's definition of the category sublime. Variations which perform Schopenhauer, Nietzsche and Adorno represent some innovative approaches. Bridging the history of this aesthetic category in the 20th century in their thinking, represents functionality of the sublime, which we observe through the transformations in artistic and aesthetic discourse and which encourages us to an contemporary reevaluation of this concept.

Keywords: sublime, post-Kantian aesthetics, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno.

Schopenhauerovo osobité explicitné ocenenie Kantovej koncepcie vznešeného nachádzame prakticky až v závere prvého zväzku *Sveta ako vôle a predstavy*: „To nejznamenitější v Kritice estetické soudnosti je teorie vznešeného: zdařila se nesrovnatelně lépe než teorie krásného a nepodává jen, jako ona, obecnou metodu zkoumání, ale ještě i kus správné cesty k tomu, tak velký, že ačkoli nedává vlastní řešení problému, velmi se k němu blíží“ (Schopenhauer 1997, s. 415). Schopenhauer (1997, s. 329) priznáva veľký vplyv Kanta na jeho filozofické myslenie avšak nezabúda pripomenúť aj jeho limity. Kant síce podľa Schopenhauera nedospel k poznaniu, „že jev je svět jako představa a věc o sobě je vůle. Ukázal však, že jevíci se svět je právě tak podmíněný subjektem jako objektem“ (1997, s. 333) a práve na základe tohto stanoviska sa nemalou mierou zalúžil o podobu Schopenhauerovej filozofie. Schopenhauera v predstavení sveta ako vôle a predstavy¹ ukazuje oblasť estetického ako priestor oslobodenia sa od vôle a vety o dôvode. Problém oslobodenia sa od vety o dôvode v prospech estetického nazerania a poznania, ktorý vyvstáva z tézy, podľa ktorej „veta o dôvode je formou všetkého poznania subjektu“ (Schopenhauer 2007, s. 12), rieši Schopenhauer (2007, s. 12) premenou individuálneho subjektu na čistý subjekt poznania. Lebo „veta o dôvode je formou všetkého poznania subjektu, ak poznáva ako individuum, idey budú ležať úplne mimo sféry poznávania individua ako takého. Preto ako sa idey majú stať objektom poznania, môže sa to udiat len za zrušenia individuality poznávajúceho subjektu.“ Predpokladá u všetkých ľudí schopnosť „poznávať nezávisle od vety o dôvode, a preto namiesto jednotlivých vecí, ktoré jestvujú iba v reláciách, poznávať ich idey a byť voči nim korelátom idey, teda nie viac individuum, ale čistým subjektom poznávania“ v čom podľa Schopenhauera tkvie vnútorná podstata estetického spôsobu poznania (Schopenhauer 2007, s. 45-46).

¹ Ako tvrdí Schopenhauer „nazvali sme svet ako predstavu, tak v celku, ako aj v jeho častiach, objektívou vôle, čo teda znamená vôľu, ktorá sa stala objektom, t.j. predstavou“.

Schopenhauer (2007, s. 47) nachádza dve neoddeliteľné súčasť estetického pozorovania: „*poznánie objektu nie ako jednotlivých vecí, ale ako platónskej idey, t.j. ako trvalej formy celého rodu týchto vecí; ďalej sebauvedomenie poznávajúceho nie ako individua, ale ako čisté, vôle zhabeného subjektu poznania*“. Estetické pozorovanie zachováva u Schopenhauera (2007, s. 48) kantovský motív nezainteresovanosti. „*Keď nás však zrazu vonkajší podnet alebo vnútorná nálada pozdvihne z nekonečného prúdu chcenia, poznánie sa vytrhne z otrockej služby vôle, pozornosť sa viac nezameriava na motívy chcenia, ale uchopuje veci zhabené ich vzťahom k vôle, teda pozoruje ich bez zanjatosti, bez subjektivity, čisto objektívne, úplne sa im oddávajúc ako čírym predstavám*“.

Analýza podnetov, ktoré presunú individuum do estetického stavu čistého nazerania nás vedie k poznaniu, že najľahšie sa to deje pri predmetoch, ktoré sa „*ľahko stávajú reprezentantmi svojich ideí, v čom spočíva krása v objektívnom zmysle*“ (Schopenhauer 2007, s. 54) napr. príroda. Rovnako aj pocit vznešeného je pre Schopenhauera závislý na subjektívnej stránke estetického páčenia sa a vzniká jej modifikáciou vtedy, keď ide o predmety, ktoré svojím tvarom podnecujú čistú kontempláciu, ale sú protikladné ľudskej vôli (napr. subjekt nezmerateľnou veľkosťou znižujú na nič). Ak sa pozorovateľ nezameria na tento nepriateľský pomer k jeho vôli a vedome sa od neho odvráti, a tak sa od svojej vôle násilne odtrhne ako čistý subjekt poznania, vtedy ho naplní pocit vznešenosti, vníma jedine ideu predmetov oprostenu od každého vzťahu a rád zotrúva pri ich sledovaní, nachádza sa v stave povznesenia (predmetom). Schopenhauer teda podrží Kantom rozpoznanú rozdielnosť krásy a vznešeného. Podľa Vandenabeele je to zrejme najmä pri zaznamenaní „*obromného a vedomého úsilia*“ (Vandenabeele, 2007, s. 574) subjektu, ktoré Schopenhauer (2007, s. 56) predznačuje nasledovne: „*Oproti tomu pri vznešenom je tento stav čisté poznávanie najprv nadobudnutý vedomým a násilným vytrhnutím sa zo vzťahov tohto objektu k vôle, ktoré boli rozpoznané ako nepriaznivé, slobodným sebauvedomením sprevádzaným povznesením sa nad vôľu a na ňu sa vzťahujúce poznávanie*.“ Samozrejme nie je možné uvažovať o aktívnom subjekte pri vznešenom a pasívnom subjekte pri kráse, lebo nepochybne aj pri vnímaní krásy subjekt nezotrúva v nemennom kontemplatívnom nazeraní, ale zároveň sa práve počas neho aktívne premieňa zážitkom a (seba)poznáním. Schopenhauer sa istou výhradou spolieha na Kantovo rozlíšenie dvoch modov vznešeného: objekty môžu byť nepriateľské k človeku, buď svojou veľkosťou alebo ich ohrozujúcou silou a sú tak vysvetlené ako matematicko-vznešené, alebo dynamicko-vznešené.² Naše skúmanie nemôže obísť ani skutočnosť, že pre Schopenhauera existuje viac stupňov vznešeného (ktoré člení pomerom k miere prekonaného nepriateľského pomeru voči vôli): silné, hlasné, slabé, vzdialené či dokonca prechody krásneho ku vznešenému. Hovorí o náznaku vznešeného v krásnom (pôsobenie svetla v zimnej prírode), o nádychu vznešeného (osamelý kraj zotrúvajúci v hlbokom pokoji), o vznešenom, ktoré vzniká rozhodným odtrhnutím od vôle (absencia organického na pustatine, obrovské holé skaly, búrlivá príroda) (Schopenhauer 2007, s. 57-59). Predsa len Kantom vymedzené oblasti matematického a dynamického vznešeného sa stávajú, na rozdiel od predmetov predchádzajúcej enumerácie, ktoré nemusia byť pre každého zrejme, jednoznačným príkladom vznešeného, pričom riešenie mechanizmu ich zvládnutia je prakticky totožné s tým, ktoré ponúka Kant. Napr. pri analýze veľkosti, nekonečnosti sveta priestorovej i časovej sa cítíme malí a pomínuteľní, „*ale zároveň voči takému príznaku našej vlastnej ničotnosti, voči takejto ľživej nemožnosti povstáva bezprostredné vedomie, že všetky tieto svety jestvujú len v našej predstave, len ako modifikácie večného subjektu čistého poznávania, ktorým, ako zisťujeme, sme, len čo stratíme individualitu, a ktorý je nevyhnutným, podmieňujúcim nositeľom všetkých svetov a všetkých dôb. Veľkosť sveta, ktorá nás predtým znepokojovala, spočíva teraz v nás: naša závislosť na nej sa ruší jej závislosťou na nás*.“ Na rozdiel od Kanta a

² Proti Kantovi sa postaví Schopenhauer stanoviskom: „vo vysvetlení vnútornej podstaty tohto dojmu (vznešeného, A.K.) sa od Kanta celkom odkláňame a nepripúšťame pri ňom ani účasť morálnych reflexií, ani účasť hypostáz zo scholastickej filozofie“ (Schopenhauer 2007, s. 60).

jeho prestupu k ideám rozumu Schopenhauer (2007, s. 59-60) toto zvládnutie subjekt zdanlivo presahujúcej predstavy rieši s ohľadom na svoju filozofickú pozíciu poukazom na nevyhnutnú podmieňujúcu prepojenosť tejto predstavy a posudzujúceho subjektu.

Takúto „*teóriu esteticko-vznešeného*“ je možné podľa Schopenhauera aplikovať aj na oblasť etiky. Etické vznešené tak už nie je výsledkom uznania mravného zákona pre subjekt a konania proti vlastnému chceniu, ktoré by bolo s ním v rozpore (Kant), ale u Schopenhauera reprezentuje to, „*čo sa označuje ako vznešený charakter. Aj ten totiž pochádza z tobo, že predmety, ktoré sú na to vhodné, vôľu nevzrucujú, a poznávanie si udržáva prevahu. Takýto charakter bude v dôsledku toho pozorovať ľudí čisto objektívne, a nie podľa vzťahov, ktoré by mohli mať k jeho vôli.*“ Aby dokázal odlíšiť estetické a etické vznešené rozpracuje Schopenhauer negatívny pól k pozitívnemu oceneniu vznešeného cez pojem dráždivého ako skutočného protikladu vznešeného. Kým dráždivé sa u Schopenhauera viaže na vzrúsenie vôle bezprostredne predmetom, ktorý znemožňuje subjektu čistý bezzáujmový estetický stav, naopak „objektom estetického pozorovania nie je jednotlivá vec, ale idea, ktorá sa ňou usiluje o prejavenie“ (Schopenhauer 2007, s. 56 - 65). Takto sa mu podarí zachovať vymedzenie estetického vznešeného ako pozorovania idey a etického vznešeného ako dištancie voči zmyslovo, materiálne dráždivému, ktoré by bolo konaním proti vznešenému charakteru. Nanovo sa tak potvrdzuje vznešené ako povznesenie sa nad vlastné individuum, ktoré je možné rozpoznať u Kanta pri dynamickom vznešenom, a ktoré zároveň nachádza silnú odozvu v Nietzscheho.

Nietzscheho etická interpretácia vznešeného. Umenie je podľa Nietzscheho (1993, s. 6 - 28) koncepcie vlastná metafyzická činnosť človeka, je jeho metafyzickou útechou a v celku jeho filozofie napĺňa to, čo by sme nazvali jeho účelom – „*účelom umenia je teda oslobodiť človeka od pesimizmu*“ (Sošková 1994, s. 44). Ak život a svet sú už v *Zrození tragédie z ducha hudby* ospravedlnené len ako javy estetické (Nietzsche 1993, s. 6, 24, 79), ak sa už tu ohlasuje podľa Nietzscheho (1993, s. 6) pesimizmus „*mimo dobro a zlo*“, tak je to umenie, ktoré má naplniť metafyzický zmysel existencie človeka. Lebo pre Nietzscheho je to práve umenie, ktoré vystupuje ako záchranca človeka: „*jen umění dovede onen hnus nad děsem či absurdností života ztlumiti v představy, s nimiž lze žíti: těmito představami jsou vznešenost, to jest umělecké spoutání děsu, a komika, to jest umělecké vybití hnusu, jenž byl způsoben absurdností.*“ (Nietzsche 1993, s. 29) Pred Nietzsche (1994, s. 45-46) vyvstala otázka: ak súdobá kultúra je chabá a pustá, ak súdobé umenie existuje v „*zatuchnutom a zhubnom ovzduší pomerov v našom umení*“, aké umenie dokáže obroditiť a zachrániť človeka? Je to umenie, ktoré v ňom obnoví tragické zmýšľanie a zasväti ho nadosobnému, ktoré mu umožní prežiť a pochopiť zápas medzi apolónskym a dionýzovským, medzi zdaním, javom a podstatou, ktorú Nietzsche predkladá v mýte ako prazáklade. Nietzscheho estetika má silný etický rozmer: ukazuje sa to na jeho kritike súdobého umenia, ktoré človeka nepozdvihuje, nevzpruží, ale omámi tuposťou a znefunkční v zotrvaní na zmyslovom, ktorého konečnosť sa naň prenáša a napĺňa ho ochromujúcou úzkosťou a strachom zo smrti. Tragédia stupňuje subjektívne až k sebazabudnutiu, neukazuje návod na priame konanie, je pre chvíľu oddychu pred bojom (keď čisto estetický postoj končí koncom hry, ale zanecháva nenahraditeľnú stopu). Umenie je tak spôsobom čiastočného nazerania za empirický svet smerom k nadzmyslovému a hľadáním miesta človeka v ňom a zmyslu jeho existencie.

Nietzsche (1993, s. 21) v *Zrození tragédie z ducha hudby* nám predstavuje v antike neutíchajúci zápas apolónskeho a dionýzovského, ktorých spojenie v diele umenia predstavuje ako „*vznešený a velebný výtvor, atticou tragedií*“. Obdobné precítnutie dionýzovského ducha s nádejou nachádza u Wagnera, ktorý tým, „že našiel vzťah medzi dvomi vecami, ktoré si boli na pohľad cudzie a žili akoby v oddelených sférach: medzi hudbou a životom a rovnako medzi hudbou a drámou“ (Nietzsche 1994, s. 47) a to takým umeleckým

jazykom (gesamtkunstwerk umeleckých prostriedkov) a takým tematickým obsahom (mýtus), ktoré zabezpečia nielen komunikovateľnosť, ale očistia a obnovia nemeckého ducha (Nietzsche 1993, s. 67) a znovuzrodia nemecký národ. Wagnerom umelecky reformovaná tragédia je vznešená pre jej etické vyústenia, a preto konštatujeme v Nietzscheho základnom rozvrhnutí pojmu vznešeného znateľný vplyv Schopenhauerovej koncepcie tejto kategórie. Chceme však ukázať vlastné pole Nietzscheho koncepcie hudby a vznešeného, ktoré nemožno prasto postihnúť len týmto prvotným vplyvom, čo sa budeme snažiť ukázať ich rozdielnym uvažovaním nad povahou pocitu vznešeného. V pocite vznešeného sa podľa Nietzscheho subjekt konfrontuje s niečím neohraničeným, čo ho úplne ohromuje (dionýzske), no zároveň ho to privádza k tichej, nezaujatej kontemplácii (v apolónskom móde), Nietzsche hovorí o nekonečnom boji medzi ideálnym a empirickým, teda medzi apolónskym a dionýzovským. Kým v Schopenhauerovej koncepcii vznešeného je subjekt akoby rozdelený medzi vedomé a nevedomé, medzi chcenie a vnímanie, u Nietzscheho je dionýzovský subjekt opojený a prestupuje celok prírody, avšak je individuálne vedený estetickým určením protikladne ku Kantovmu etickému určeniu. Podľa Nietzscheho (1993, s. 79) ten, „kdo chce vysvetliť tragický mytus, nesmí jeho zvláštní rozkoš preváděti na cizí území soucitu, bázně, mravní vznešenosti, nýbrž, tak zni prvý požadavek, musí zůstati v oblasti ryzí esthetiky. A jak tedy může obyčdnost a disharmonie – a ty přece jsou obsahem tragického mythu – vésti k esthetické slasti?“. Riešením je pripomenutie metafyzického zámeru umenia, „jímž svět má být povyšován do čistších sfér“ predstavenie tragického mýtu ako umelekej hry.

Nietzsche však vo svojom myslení toto stanovisko zmenil a v neskorších textoch *Mimo dobro a zlo* a *Genealógia morálky* akcentuje etické chápanie pojmu vznešené. Nietzsche otvorene kritizuje Kantovu etickú koncepciu: „Zdržovat se vzájemného zraňování, násilí, vykořisťování, klást svou vůli na roveň vůli drubého: to se může v jistém hrubém smyslu stát mezi individui dobrým mravem, jsou-li k tomu dány podmínky [...] Pokud by se však měl tento princip rozšířit, a to dokonce snad na základní princip společnosti, pak by se okamžitě ukázal jako to, čím jest: jako vůle ke popření života, jako princip rozkladu a úpadku“ (Nietzsche 1996, s. 168) a kladie si otázku, čo je naozaj vznešené, ktorú je možné podľa neho rozriešiť len na základe kritiky morálneho rozlišovania hodnôt. Na základe vystavania protikladu aristokratickej (panskej) a otrockej morálky, ktoré koncipujú pojem dobra odlišným spôsobom priznáva pravú vznešenosť na počiatku kaste barbarov, ktorej „převaha nespočívala především ve fyzické síle, nýbrž v síle duševní – byli to celistvější lidé“ (Nietzsche 1996, s. 167), a tejto vznešenosti sa dovoľáva aj pre súčasnú aristokraciu, ktorá nech je pokračovateľom línie, kde „v hloubi všech těch vznešených ras lze jasně rozeznat číhajícího dravce, skvostnou plavou bestii“ (Nietzsche 2002, s. 28). Proti človeku resentmentu stavia vznešeného človeka, „který základní pojem „dobrý“ koncipuje předem a spontánně, totiž ze sebe“ (Nietzsche 2002, s. 28), lebo egoizmus patrí k jeho podstate na základe predpokladu, že vznešená duša má úctu k sebe. Preto medzi základné znaky etickej vznešenosti nepatrí úcta k mravnému zákonu, ale „nikdy nepomyslet na to, abychom své povinnosti snížili na povinnosti pro každého; nechtít se zbavit vlastní zodpovědnosti, nechtít se o ni dělit; své výsady a jejich naplňování počítat ke svým povinnostem“ (Nietzsche 1996, s. 178 - 189). Nietzsche tak pod vplyvom Schopenhauera a kritikou Kanta prechádza od estetickej k vyhranenej etickej koncepcii vznešeného. Vplyv jeho estetiky na postmoderné i súčasné aktualizovanie mýtického je badateľný a myslíme si, že jej závery budú nanovo postupne roztvárané aj súčasnou estetikou, filozofiou umenia a v neposlednom rade súčasným umením.

Adornova kritika Kantovho chápania vznešeného. Na úvod hneď povedzme, že Adornova kritika Kanta sa nezameriava len na kategóriu vznešeného, ale ukazuje problémy realizovateľnosti Kantovej estetiky ako takej, na strane druhej Kantov prínos pre estetiku Adorno adekvátne postihuje. „V jeho *Estetickej teórii*

čítame okrem zdruvujúcej kritiky Kantovej estetiky (až po zovšeobecnenie o jej nerealizovateľnosti a neaplikovateľnosti) akceptovanie dôsledkov Kantovej estetiky vrátane jeho koncepcie „nezáinteresanosti“ súdov a autonómnosti umenia“ (Sošková 2005, s. 73). Sám Adorno (1997, s. 451) v momente úvah nad dobovým vzťahom umenia a estetiky vraví:

„Blížšie k súčasnému stavu je Kantova teorie, která se v estetice snažila spojit vědomí nutnosti a vědomí toho, jak je tato nutnost blokována. Její pochod je téměř slepý. Jeho teorie tápe v temnotách, ale řídí se tlakem toho, k čemu směřuje. V tom je zauzleno veškeré úsilí v dnešní estetice, jež hledá, ne zcela bezmocně, jak uzet rozplést, neboť umění je, nebo až po nejmladší vlnu bylo, pod generální klauzúli svého zdání tím, čím metafysika beže zdání vždy pouze chtěla být.“

Premieta sa takáto dvojaká recepcia Kanta aj do Adornovho vysvetlenia kategórie vznešeného? Naším cieľom je predstaviť vznešené, ktoré sa pre Adorna podľa Welscha (1993, s. 89) stáva matricou krásy, preniká do samotného vnútra krásy, je jadrom moderného umenia, lebo celej moderne z tradičných ideí zostala len idea vznešeného (Adorno 1997, s. 258). Adorno (1997, s. 89, 126, 257) rozumie Kantovým dôvodom, ktoré vedú k vylúčeniu umenia z koncepcie vznešeného.³ Kant správne rezervoval vznešené prírode, avšak po Kantovi sa toto vznešené stalo „historickým konstituens umění samého“ (Adorno 1997, s. 258). Ak sa umenie vznešeného zakladá na Kantovej koncepcii ide ešte o Kantovo vznešené? Adorno (1997, s. 258), tak ako neskôr podobne Lyotard, tvrdí, že „svou transplantací do umění přesáhla Kantova definice vznešenosti sama sebe.“ Aký je výsledok tejto „transplantácie“? Čo vlastne umenie zameraním na vznešené získalo?

Vznešené sa vždy presadzovalo a presadzuje v konflikte s vkusom, lebo sa orientuje na to, čo ešte nebolo spoločensky odskúšané a schválené. Vznešené sa týka estetickej oblasti ako celku, a preto otras a zážitok vznešeného prameniáci kedysi z prírody, sa stávajú funkčnými v celej oblasti umenia. Adorno sa podľa Welschovej (1993, s. 86) interpretácie odkláňa od tradičnej formy vznešeného, kde sa podľa neho zameriava forma a obsah. Vznešené zasahuje zákony formy umenia a nie je odkazom na vznešený predmet, vznešené je imanentne v umení. Jeho vstup je u Adorna (1997, s. 257) čitateľný v jeho reflexii moderného umenia. Nezrozumiteľnosť tohto umenia, ktoré je „komunikací nekomunikovateľnosti“ je previazaná s procesom, v ktorom „estetický tvar transcenduje pod tlakem pravdivostního obsahu [a tieto diela, A.K.] obsazují místo, které kdysi zaujímal pojem vznešenosti“. Diela moderného umenia zacielené na komunikáciu vznešeného narážali na zmyslové obmedzenia: „v nich se duch a materiál navzájem vzdělily v úsilí stát se jednotou. Jejich duch se pocítuje jako něco, co nelze prezentovat smyslově.“ Adorno (1997, s. 123) tak nanovo pripomína, že toto obmedzenie pochádza z Kantovej koncepcie, podľa ktorej nie je vznešené nič zmyslové, ale vznešené je naladenie (pocit) subjektu. Podľa Adorna (1997, s. 320) „Kant věrně vysvětlil v estetice vznešenosti sílu subjektu jako podmínku vznešenosti“. Aké je potom východisko moderného umenia? Je to opustenie reprezentatívneho mimetického umenia. Adorno (1997, s. 123) výstižne poznamenáva: „S eliminováním principu vyobrazení v malířství a sochařství, prázdných frází v hudbě, stalo se téměř nevyhnutelným, že vystoupili uvolněné prvky: barvy, zvuky, absolutní slovní konfigurace, jako by již samy o sobě něco vyjadřovaly. To je však iluzorní, výmluvnými se stávají jedině kontextem, v němž se vyskytují.“ Táto jeho charakteristika diel moderného umenia sa ukáže ako platná aj pre postmoderné i posthistorické umenie.

³ Pozitívnosť tohto Kantovho obmedzenia vznešeného na prírodu zdôrazňuje v Adornovej pozícii Welsch. Porovnaj: WELSCH, W.: Estetické myslenie. Bratislava: Archa, 1993, s. 86.

Proti Kantovi vystupuje Adorno s ideou zmierenia človeka a prírody. Kantovo chápanie vznešeného je tu neudržateľné – človek nie je vládcom nad prírodou. Pre Adorna skúsenosť vznešeného je sebauvedomenie človeka, pochopenie jeho spätosti s prírodou, nie je to podľa Adorna skúsenosť moci, ale účasti na prírode a spoločnej slobody s ňou. Pocit vznešeného, ktorý Kant pripisuje subjektu sa podľa Adorna musí priznať aj predmetu tohto pocitu (teda prírode) a vtedy dochádza k oslobodzujúcemu sebaopoznaniu našej spätosti s prírodou – tak dochádza k povznášajúcej spoluúčasti na nespútanej, neobmedzenej prírode. (Welsch 1993, s. 87-88) Paradoxne v tejto skúsenosti dochádza podľa Adorna (1997, s. 259-260) k „*vykolejení [...] v samém pojmu vznešenosti. Vznešená by měla být velikost člověka jako duchovní a přírodu překonávající bytosti. Jestliže však zkušenost se vznešeností ozřejmí to, že si člověk uvědomí svou vlastní přírodnost, pak se výrazně změní i struktura kategorie vznešenosti.*“ Toto uvedomenie si spätosti s prírodou nahrádza Kantovu nadvládu nad ňou, ktorou sa voči nej subjekt osvedčuje ako na nej nezávislý. Adornova (voči Kantovi kritická) koncepcia vznešeného sa stáva podnetom pre postmoderné skúmanie tejto kategórie, ktoré sa však nestáva len jeho dôvetkom, ale osobitou transformáciou reflektujúcou opätovne pôvodné koncepcie (Kanta, Burka a i.)

Sledovanie pokantovských prístupov ku kategórii, ktorá tak silne zasiahne podobu umenia v 20. a 21. storočí, samozrejme nie je završené. Mnohorakosť jeho tematizovania, ktoré azda najpregnantnejšie realizovala v tomto období postmoderna, objavuje súčasná slovenská estetika priebežne. Komplexnosť týchto diskurzov, ktorá tak silne absentuje i pri pohľade na klasické estetické kategórie, sa nateraz nepodarilo dosiahnuť. Téma interdisciplinárnych štúdií, ktorú, ako vidno i z tohto príspevku, vznešené otvára sa priam ponúka pre reflexiu vedenú z pozícií, kde by sa estetika stretala na hraniciach s partnermi.⁴ Neostáva iné, než k tým (znova) hraniciam vykročiť?

Literatúra:

- [1] ADORNO, T.W. 1997. Estetická teorie. Praha: Panglos.
- [2] BAKOŠ, O. 2007. Doslov k Schellingovým filozofickým a estetickým spisom. In: SCHELLING, F.W.J.: Filozofia umenia. Bratislava: Kalligram.
- [3] GUYER, P. 2007. Free Play and True Well-Being: Herder's Critique of Kant's Aesthetics. Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 65, No. 4, s. 353 – 368.
- [4] HERDER, J.G. 1987. Kalligona. Bratislava: Tatran.
- [5] KANT, I. 1975. Kritika soudnosti. Praha: Odeon.
- [6] KVOKAČKA, A. 2005. J.F. Lyotard a Kantova estetika. In BELÁS, Ľ. ed. Kantov odkaz v kontexte filozofickej prítomnosti. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 161 – 166.
- [7] KVOKAČKA, A. 2007. Otázky estetiky vznešena v myslení J.F. Lyotarda. In SOŠKOVÁ, J. ed. Estetika – filozofia – umenie III. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, s. 129 – 141.
- [8] KVOKAČKA, A.: 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: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 198 – 208.

⁴ Porovnaj: DANTO, A.C.: Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia. Bratislava: Kalligram, 2008.

- [9] KVOKAČKA, A. 2012. Možnosti (hermeneutickej) interpretácie klasickej kategórie vznešeného. In Kol. autorov: *Studia humanitatis – Ars Hermeneutica. Metodologietheurgie hermeneutické interpretácie IV*. Ostrava: Filozofická fakulta OU, s. 253 – 274.
- [10] NIETZSCHE, F. 1993. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha, Gryf.
- [11] NIETZSCHE, F. 1994. Nečasové úvahy. In SOŠKOVÁ, J., ed. *Dejiny estetiky II. (Antológia)*. Prešov, FF UPJŠ, s. 45 – 53.
- [12] NIETZSCHE, F. 1996. *Mimo dobro a zlo*. Praha: Aurora.
- [13] NIETZSCHE, F. 2002. *Genealogie morálky*. Praha: Aurora.
- [14] SCHELLING, F.W.J. 1990. *Výbor z díla. Rané spisy*. Praha: Svoboda.
- [15] SCHELLING, F.W.J. 2004. Nejstarší program systému německého idealismu. In SCHELLING, F.W.J. *Drobné spisy a fragmenty*. Praha, Vyšehrad.
- [16] SCHELLING, F.W.J. 2007. *Filozofia umenia*. Bratislava: Kalligram.
- [17] SCHELLING, F.W.J. 2007. *Historical-critical introduction to the philosophy of mythology*. Albany: State University of New York Press.
- [18] SCHOPENHAUER, A. 1997. *Svět jako vůle a představa. Svazek první*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov.
- [19] SCHOPENHAUER, A. 2007. *Svet ako vôľa a predstava*. In: SCHOPENHAUER, A.: *O kráse a umení*. Bratislava: Kalligram.
- [20] SOBOTKA, M. 1990. *Raný Schelling*. In: SCHELLING, F.W.J. *Výbor z díla. Rané spisy*. Praha: Svoboda.
- [21] SOŠKOVÁ, J. 1994. Friedrich Nietzsche. In: SOŠKOVÁ, J.: *Dejiny estetiky II. (Antológia)*. Prešov: FF UPJŠ.
- [22] SOŠKOVÁ, J. 2005. Kantova koncepcia nezainteresovanosti estetických súdov a súčasná estetika. In: BELÁS, I. ed. *Kantov odkaz v kontexte filozofickej prítomnosti*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 64 – 76.
- [23] VANDENABEELE, B. 2007. Schopenhauer on the Values of Aesthetic Experience. *The Southern Journal of Philosophy*, Vol. 45, No. 4, s. 565 – 582.
- [24] WELSCH, W. 1993. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa.
- [25] ZUCKERT, R. 2003. Awe or Envy: Herder contra Kant on sublime. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 3, s. 217 – 232.

Mgr. Adrián Kvokačka, PhD.
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie
Filozofická Fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

www.casopisespes.sk

O nevysloviteľnom v umení (Kant – Schopenhauer – Wittgenstein)

Štefan Haško; . etien@etien.sk

Abstrakt: Cieľom predloženej práce je snaha o pomenovanie možnej súvislosti v Kantových, Schopenhauerových a Wittgensteinových myšlienkach o umení. Nepochopiteľný charakter „idey“ umeleckého diela, koncipovaný Kantovou a Schopenhauerovou estetickou teóriou, skúmam v kontexte s Wittgensteinovým postojom k otázke významu alebo interpretácie umeleckých diel. Tematickú rovinu zvoleného výskumu možno pomenovať ako analýzu tých myšlienok uvedených mysliteľov, ktoré ponúkajú dôvody k mlčaniu „pred“ umeleckým dielom. V druhej časti sústreďujem pozornosť najmä na niektoré súvislosti týkajúce sa Wittgensteinových myšlienok a osobných zážitkov, vysvetľujúcich širší kontext jeho mlčania, resp. mystický rozmer jeho filozofie.

Kľúčové slová: idea, umenie, interpretácia diela, mlčanie, Kant, Schopenhauer, Wittgenstein.

Abstract: The work sets its goal in an attempt to name the possible relationship in Kant's, Schopenhauer's and Wittgenstein's thoughts about art. The notionless character of the 'idea' of an art piece, outlined by Kant's and Schopenhauer's aesthetic theory, will be studied in the context of Wittgenstein's points of view on the question of meaning or interpretation of art pieces. On the theme level, the chosen study can be titled as an analysis of thoughts of the alleged thinkers, these then offer reasons of silence when being 'in front of' an art piece. In the second part I turn my attention mainly to some of the connections concerning Wittgenstein's thoughts and personal experience, which explain in a more broad context his silence, i.e. the mystical dimension of his philosophy.

Keywords: idea, art, interpretation of an art piece, silence, Kant, Schopenhauer, Wittgenstein.

„O čom nemožno hovoriť, o tom treba mlčať.“

Ludwig Wittgenstein

I.

Pokus o pomenovanie a analýzu mnou predpokladanej a potenciálne jestvujúcej súvislosti vo filozofii Immanuela Kanta, Arthura Schopenhauera a Ludwiga Wittgensteina možno azda najúčinnšie zahájiť pripomenutím niektorých myšlienok Kantovej estetickej teórie, vyslovených v diele *Kritika súdnosti*.

Krásne umelecké dielo (*Schöne Kunst*)¹ je podľa Kanta adekvátnym vyjadrením estetickej idey (ďalej len „idey“), ktorú charakterizuje ako „[...] predstavu obrazotvornosti, ktorá dáva podnet k četným úvahám, aniž jí môže byť adekvátni nijaká určitá myšlienka, tj. pojem, ktorou tudíž žiadny jazyk úplne nepostihne a nemôže učiniť srozumiteľnou“ (Kant 1975, s. 130). Porozumenie idey a jej osobitosti upevňuje Kantove (1975, s. 127) vyjadrenie, podľa ktorého sú vzory Krásneho umenia jediným prostriedkom k prevedeniu týchto ideí na potomstvo; čo by sa nemohlo stať púhymi popismi.

Podľa myšlienok Kantovej (1975, s. 130) teórie umenia by sme túto ideu mohli vysvetliť aj ako podmienku vzniku alebo fundament umeleckého diela, teda ako prvú, ideálnu fázu umeleckej tvorby. Vzhľadom na ciele tejto práce je taktiež potrebné pripomenúť, že pri zrode idey nie je obrazotvornosť

¹ Krásne umenie charakterizuje Immanuel Kant ako druh najvzácnejšieho – Slobodného a Estetického umenia, producentom ktorého je génius, koncipovaný ako prírodný dar, alebo vrodená duševná vloha (*ingenium*).

používaná empiricky, t.j. závisle od zákonov asociácie, ale esteticky, čo znamená, že je tvorivá a slobodná. Estetické užitie obrazotvornosti, na rozdiel od empirického, t.j. zameraného na poznanie, je tak zárukou toho, že látka, ktorú nám poskytuje príroda, môže byť spracovaná k niečomu celkom inému, t.j. k tomu, čo prírodu a zároveň hranicu skúsenosti prevyšuje.

Nazdávam sa, že Kantom vysvetlená povaha a status idey v umení vlastne konštituuje autonómny a komunikatívny charakter umeleckých diel, ich jedinečnosť v tom zmysle, že nemôžu byť nahradené alebo rekonštruované napr. v podobe interpretácie umeleckého diela. Preto platí; že jedinou cestou k umeleckému zážitku je umelecké dielo.

Kantova koncepcia idey a jej neuchopiteľnosť pojmovým myslením navyše zakladá ďalší² aspekt nepremosti-teľnej priepasti medzi tvorbou umeleckou a činnosťou vedeckou. Domyslením vyššie uvedeného totiž môžeme azda celkom opodstatnene dospieť k presvedčeniu, podľa ktorého bude aj ten najspôsobilejší pokus umeleckej kritiky o pomenovanie idey umeleckého diela buď pokusom neadekvátnym a vzhľadom na stanovené ciele – nezmyselným, alebo znovu – umelec-kým. Ak by však interpretácia diela ponúkala a vzbudzovala umelecký zážitok, prezrádzala by jednak pochybnosti o správnosti a svojbytnosti umeleckého diela (vo všeobecnosti dokonca pochybnosti o existencii špecifického jazyka umenia), zároveň by to však mohla byť, namiesto interpretácie, iba tvorba iného diela slovesného umenia.

V duchu uvedeného aspektu Kantovej estetiky pokračoval aj veľikán Arthur Schopenhauer, ktorý ideu považuje za životnú iskru Krásnych umeleckých diel. V knihe Svet ako vôľa a predstava cha-rakterizuje pojem ako niečo dokonale určiteľné, vyčerpatel'né a preto volit' si k jeho oznámeniu umelecké dielo je len veľmi neuži-točná okľuka. (Schopenhauer 1998, s. 277, s. 299) Ako sám autor (1998, s. 299-300) uvádza:

„Když při sledování nějakého díla výtvarného umění nebo při čtení básně či při poslechu hudby (která je zaměřena na popsání něčeho určitého) prostřednictvím všech bohatých uměleckých prostředků prohlédneme zřetelný, omezený, chladný, střízlivý pojem a na konci uvidíme, jaké jádro mělo toto dílo, jehož celá koncepce sestávala jen ve zřetelném myšlení a tím v podstatě vyčerpala své sdělení; tak pocítíme hnus a nevoli: neboť vidíme, že jsme ve své účasti a pozornosti oklamáni a podvedeni. Zcela uspokojení dojemem z nějakého uměleckého díla jsme jen tehdy, když v nás zanechá něco, co při všem přemýšlení nemůžeme dovést až ke zřetelnosti nějakého pojmu.“

Schopenhauerove myšlienky o idey a umení, okrem toho, že dokladujú inšpiračný vplyv Kantovej filozofie, ponúkajú dôvod k presvedčeniu, že ak by sa umelecké dielo mohlo bez straty redukovať na pojem – myšlienku, potom by sa celkom opodstatnene naskytla otázka pýtajúca sa na dôvod jej odlišného vyjadrenia, t.j. prekladu do jazyka iného druhu umenia, než umenia slovesného. Je totiž viac, než len pravdepodobné, že daň, ktorú by si pri snahe o zachovanie pôvodnej myšlienky diela vyžadoval takýto

² Vzájomná súvislosť a taktiež dištinkcia medzi umením a vedou sa v Kritike súdnosti explicitne konštituuje na pozadí koncepcie génia a Krásneho umenia. Okrem toho, že umenie sa odlišuje od vedy ako tvorivá schopnosť od vedenia, ako praktická od teoretickej schopnosti, ako technika od teórie, zároveň platí, že tvoriť Krásne umenie sa na rozdiel od vedy nemožno naučiť. Činnosť vedecká je totiž podľa Kanta obmedzovaná pravidlami a aj napriek svojej prednosti pred umením, žiaden, ani ten najzaslúžilejší vedec sa nemôže nazývať „génus“. Navyše – vedecká spôsobilosť je dosahovaná učením, ktoré Kant považuje iba za napodobňovanie, zatiaľ čo génus nenapodobňuje, ale naopak – vytvára. Vzájomná súvislosť sa však prejavuje v potrebe uplatnenia niektorých pravidiel, teda vo vyšskolení (Schulgerechtes), ktoré však nesmie spútať duševné sily génia. (Pozri bližšie: KANT, I.: Kritika Soudnosti. Praha: Odeon 1975, s. 122 – 127.)

spôsob umeleckej tvorby, t.j. adekvátny „preklad“ a s ním spojené – prípadné estetické ozvláštnenie, by bola oveľa vyššia, než akú si vyžaduje preklad textu do cudzieho jazyka.³

Nielen vzájomná dištinkcia, ale aj hierarchia medzi ideou (predstavou) a pojmom (predstavou predstavy) sa vo filozofii Arthura Schopenhauera (1998, s. 277) konštituuje napr. presvedčením, že práve nazeranie je to, čomu sa sprístupňuje vlastná a pravá pod-stata vecí; že všetko pôvodné myslenie sa nedeje v pojmoch, keďže tie sú len púhou abstrakciou vzniknutou odmyslením, ale v obrazoch.⁴

Podľa Ludwiga Wittgensteina (1996, s. 154): „Umelecké dílo je předmětem viděným sub specie aeternitatis [...] Obvyklý pohled na věci vidí předměty takřikajíc z jejich středu, pohled sub specie aeternitatis je vidí zvnějšku. Takže jejich pozadím je celý svět.“

Ako upozorňuje Ray Monk (1996, s. 155), v uvedenom „[...] se jasně projevuje Schopenhauerův vliv. Ten ve svém díle *Svět jako vůle a představa zcela obdobně uvažuje o takové formě kontemplace, kdy „upouštíme od obvyklého způsobu uvažování o věcech“, to znamená, že na věcech už nezkoumáme „Kde, Kdy, Proč a Nač, nýbrž jen a jen Co“: ... a též nepřipustíme, aby se naše vědomí zmocnilo abstraktní myšlení, pojmy rozumu, nýbrž místo toho vše se veškerou silou svého ducha oddáme nazírání, plně se do něho pohroužíme a veškeré vědomí necháme naplnit klidnou kontemplací o právě přítomném přírodním předmětu, ať je jím krajina, strom, skalisko, budova či cokoliv jiného; tak, že se v tomto předmětu zcela ztrácíme [...].“*

Pomenovanú súvislosť možno lepšie objasniť a podčiarknuť tým, ak vedľa seba postavíme pohľad „sub specie aeternitatis“, teda pohľad „z hľadiska večnosti“ a Schopenhauerom vysvetlený spôsob poznávania ideí, ktorých pojem, napriek istým odlišnostiam, Schopenhauer vedome používa v zmysle Platónovej filozofie, t.j. ako večné, nemenné podstaty, ako formy a vzory všetkých vecí.

Schopenhauerovu koncepciu idey pripomínajú taktiež myšlienky, ktoré si Wittgenstein (2005, s. 117) zapísal do svojho denníka ako (dobrovoľný) účastník⁵ prvej svetovej vojny: „Ako vec medzi vecami je každá vec rovnako nevýznamná, ako svet je každá rovnako významná. Ak som kontemploval určitú pec a potom mi niekto povie:

³ V tejto súvislosti možno konštatovať, že umelecké dielo, aspoň na väčšine miest našej planéty, nie je šifrovanou korešpondenciou, ktorej kódovanie nadobúda zmysel z dôvodu ochrany údajov, vojny, cenzúry, alebo akéhosi ozvláštnenia. Fakt, že kvality „kódovania“ myšlienky, ako sa nazdávam, nemôžu ani len participovať na umeleckej tvorbe a hodnotení diela, sa vysvetľuje už tým, že preklad textu do cudzieho jazyka, nech je akokoľvek správny (a náročný), nebudeme považovať za umenie. A to aj napriek všeobecnému trendu vtisnúť a subsumovať pod pojem umenia všetky vynikajúce schopnosti, zručnosti a kvality. (Napr. kulinárske umenie, ume-nie podnikania a pod.) Na túto tému som v r. 2008 vytvoril krátke video s názvom Reklama, ktoré je dostupné prostredníctvom: <<http://www.etien.sk/html/projekty/videoplayer/reklama.htm>>.

⁴ Schopnosťou (bezprostredne) poznávať a v podobe umenia či filozofie oznámiť ideu, t.j. pravú podstatu vecí, disponuje podľa Schopenhauera jedine génus. A to z dôvodu, že ako vrodenný dar a nadmiera intelektu neslúži slepej a nezmyselnej vôli.

⁵ Wittgensteinovu reakciu na správu o vojne a jeho dobrovoľnú účasť v nej vysvetľuje Ray Monk napr. týmito slovami: „Nesmíme se domnívat, že Wittgenstein snad na zprávu o válce proti Rusku reagoval s nespoutanou radostí nebo že propadl hysterické nenávisti ke všemu cizímu, která tehdy zachvátila celou Evropu. V jistém smyslu nicméně válku uvítal, i když ne v první řadě z nacionalistických, nýbrž z osobních důvodů. Podobně ja mnozí další příslušníci jeho generace (například jeho cambridžští druhové Rupert Brooke, Frank Bliss a Ferenc Békassy) se domníval, že zkušeností, kterou získá tváří v tvář smrti, se hlubocelepší. Mohli bychom tedy říci, že do války neodcházel proto, aby sloužil své zemi, nýbrž aby se sám očistil. Spirituální hodnotu zkušenosti, kterou je heroické setkání se smrtí, popisuje ve své knize *Druhy náboženské zkušenosti* William James. Wittgenstein Jamesovu knihu znal a Russetovi v roce 1912 řekl, že by se tak mohl očistit ve smyslu, v němž by si to velice přál. James píše: Je-li na druhé straně člověk, ať už má jinak jakékoli slabiny, připraven pro věc, kterou si sám zvolil, riskovat smrt, a podstupuje-li ji navíc heroicky, pak ho tato skutečnost provždy posvěť. Ve svých válečných denících [...] Wittgenstein naznačuje, že hledal právě toto posvěcení. „Teď jsem dostal příležitost být slušným člověkem, neboť stojím tváří v tvář smrti,“ napsal po první konfrontaci s nepřítelem.“ (MONK, R.: Wittgenstein, Úděl génia. Praha: Hynek 1996, s. 125 – 126.)

teraz však poznáš len tú pec, tak sa môj výsledok zdá pravdaže ničotným. Pretože z tohto pohľadu to vyzerá tak, akoby som tu pec študoval ako jednu medzi mnohými, mnohými vecami sveta. Ak som však tú pec kontemploval, tak ona bola mojim svetom, a naproti tomu všetko ostatné bolo vyblednuté. [...] Prostú prítomnú predstavu možno práve tak chápať ako ničotný momentálny obraz v celom časovom svete, ako aj pravý svet medzi tieňmi.“

Predpokladaná súvislosť v Kantovej a Wittgensteinovej filozofii, ktorú sa pokúsim pomenovať nasledujúcimi riadkami, by mohla byť jedným z priesečníkov ich (odlišného) myslenia, jestvujúcich aj napriek zaujímavosti; že Wittgenstein rozumel Kantovej filozofii iba príležitostne a klasikov filozofie nikdy systematicky neštudoval.⁶

Vo Wittgensteinovom Traktáte, ako upozorňuje Tomáš Došek (2010, s. 84),

„[...] sme videli, že skutočné umělecké dílo bylo zdrojem určitého mystického povýšení jakožto náhledu světa jako obraničeného celku. Ať už to znamená cokoli, chtěl tím jeho autor vyjádřit s největší pravděpodobností to, že skutočné umění nás musí nějak fascinovat, strhnout atp. Zdá se, že je tomu tak i v následující pasáži z druhé poloviny čtyřicátých let: Je pozoruhodné, že někdo může Buschovy kresby nazvat „metafyzickými“. Existuje tedy způsob kresby, který je metafyzický? – Mohlo by se říci: „viděno na pozadí věčnosti“. Tyto čáry však něco zna-menají jen v rámci nějakého jazyka. A je to jazyk bez gramatiky, jehož pravidla nelze udat“. O jakých pravidlech tu Wittgenstein mluví? Kresby Wilhelma Busche, jednoho z nejznámějších německých kreslířů 19. století, tato pravidla nějakým způsobem překračují a to je povyšuje do metafyzické roviny.“

Podobne, ako o veľkolepých a hodnotných dielach uvažoval Wittgenstein, t.j. ako o metafyzike, charakter Kantom koncipovanej idey možno považovať za metafyzický jednak z dôvodu, že ju žiaden jazyk úplne nepostihne, zároveň preto, lebo jej úlohou, parafrázujúc Vlastimila Zátka, je zmyslovo zná-zorniť obrazy, ktoré sa nachádzajú za hranicami empirickej skúsenosti, teda nie sú púhou schematizáciou racionálnych pojmov, ale naopak entitami, skrývajúcimi ťažko definovateľné mystérium.⁷

Na základe uvedeného môžeme konštatovať, že neschopnosť, prípadne zdržanlivosť pri interpretácii umeleckého diela nemusí byť vždy výrazom neporozumenia dielu, alebo nevycibrenosti vkusu, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať.⁸

Na pôde Wittgensteinovej filozofie je celkom pravdepodobné, že celý problém, t.j. vzťah medzi videním a abstraktným – pojmovým myslením, úzko súvisí s heslom, ktoré Stanislav Hubík abstrahoval z Filozofických skúmaní: Nepremýšľaj, ale pozeraj sa!⁹ Heslo, ktoré svedčí o ateoretickom¹⁰ zameraní Ludwiga Wittgensteina a ktoré iste neopúšťa, ale len modifikuje poslanstvo Traktátu.

⁶ Porovnaj: WRIGHT, G. H.: Životopisná črta. In: MALCOLM, N.: Ludwig Wittgenstein v spomienkach : So životopisnou črtou Georga Henrika von Wrighta. Bratislava: Archa 1993, s. 25.

⁷ Pozri bližšie: ZÁTKA, V.: Kantova teória estetiky: Studie k dejinám filozofie 18. storočia. Praha: Filosofia 1995, s. 114 – 115.

⁸ Toto presvedčenie uvádzam s vedomím, resp. aj napriek tomu, že doba Krásneho umenia sa (údajne) pominula.

⁹ Pozri bližšie: HUBÍK, S.: Jazyk a metafyzika : kritika Wittgensteinovej filozofie. Praha: Academia 1983, s. 98., WITTGENSTEIN, L.: Filozofické skúmania. Bratislava: Pravda 1979, s. 55 – 56.

¹⁰ O „ateoretickej“ povahe Wittgensteinovej filozofie sa zmieňuje napr. Vladimír Ruml alebo Stanislav Hubík. Vo svojej knihe „Jazyk a metafyzika“ Hubík uvádza, že skúsenosť s neskoršou filozofiou L. Wittgensteina nás presvedča o tom, že sa snažil byť programovo ateoretický, teda vyhýbal sa vysvetľovaniu javov jazykovej skutočnosti alebo javov ľudskej praxe. (HUBÍK, S.: Jazyk a metafyzika : kritika Wittgensteinovej filozofie. Praha: Academia 1983, s. 73.) (Ako už bolo v texte naznačené, nazdávam sa, že tento filozofický záver Stanislava Hubíka by sme mohli aplikovať aj

Ako uvádza Ray Monk (1996, s. 535): „Pro celé jeho pozdní dílo je důležitá před-stava, že existuje vidění, které je zároveň myšlením (anebo alespoň jakýmsi chápáním).“ Význam hudobnej skladby sa podľa Wittgensteina nedá popísať tak, že sa uvedie niečo, čo hudba znamená, preto platí, že chápanie vety je chápaniu hudby príbuznejšie, než sa súdi. (Monk 1996, s. 536) Porozumenie hudby totiž nie je podľa Wittgensteina procesom, ktorý by sprevádzal počúvanie hudby, ale už samotné počúvanie môže byť sprevádzané znakmi porozumenia.¹¹

V súvislosti s ateoretickým zameraním svojej filozofie sa dokonca k otázkam hod-noty konkrétnych umeleckých diel Wittgenstein (1996, s. 310) vyjadruje takto: „*Cokoliv by mi kdo řekl, všechno bych odmítl, a to ne proto, že vysvětlení je nesprávné, nýbrž proto, že je to vysvětlení.*“

Predpokladám, že k otázke porozumenia umeleckých diel sa v podobných intenciách vyslovuje napríklad formalista Eduard Hanslick¹², podľa ktorého môžeme rozumieť hudobným ideám bez toho, aby sme ich dokázali tlmočiť.

Túto Wittgensteinovu, v podstate „mys-tickú“ pozíciu by sme pravdepodobne mohli skúmať aj v kontexte s anticipačnou filozofiou Kellnera-Hostinského, ktorý pojmom videnie, ako poznamenáva Jana Sošková (2010, s. 149), označuje videnie mysliace, ktorým je možné poznávať naraz empiricky a metafyzicky a ktoré už tak nie je len zmyslovým pozeraním sa, ale celostným poznávaním. Jana Sošková vo svojej knihe s názvom Filozofia a umenie taktiež poznamenáva, že „*Kellner chápal umenie ako stelesnenie mysliaceho a citiaceho videnia [...]*“

Takéto špecifiká umeleckých diel, ako sa nazdávam, ponúkajú jednak dôvody k mlčaniu pred umeleckým dielom, t.j. k mlčaniu v interpretácii tzv. „obsahových“, teda ideálnych a ideových činiteľov podieľajúcich sa na umeleckom zážitku, zároveň konštituuju rezervy v presvedčeniach podobných postojom Cynthii Freelandovej (2011, s. 127)¹³, podľa ktorej nám kritici „[...] *pomáhají nablédnout blíže na umělcovo dílo a lépe mu porozumět.*“ Samozrejme, to ešte neznamená, že kritici nemôžu dielam rozumieť naozaj lepšie.

na „Traktát“, ktorý nielenže svedčí o ateoretickej pozícii Ludwiga Wittgensteina, ale navyše objasňuje jej opodstatnenosť.)

¹¹ V tomto ateoretickom duchu sa pravdepodobne nesie aj Wittgensteinov argument voči predpokladu, že filozofi musia vždy zákonite lepšie porozumieť akýmkoľvek javom. Citujúc Raya Monka: „V tomto roce Wittgenstein ve svých přednáškách znovu a znovu stavěl proti názorům filosofů naše obvyklé vnímání světa. Když filosof – na rozdíl od „normálního občana“ – vyslovuje pochybnosti o čase nebo o duševních stavech, nečiní to snad proto, že proniká hlouběji než normální občan, nýbrž naopak proto, že mu hlubší vhléd chybí: Filozofové mají větší sklon k mylnému chápání než jiní lidé: „Když obyčejný člověk mluví o „dobru“, o „zlu“ atd., máme pocit, že ve skutečnosti neví, o čem mluví. Já vidím ve vnímání něco velmi problematického a on o něm mluví tak, jako by na něm nic problematického nebylo. Máme tedy říci, že ví nebo že neví, o čem mluví? Můžeme říci obojí. Představme si, že lidé hrají šachy. Když já si vezmu pravidla a analyzuji je, vidím komplikované problémy. Ale Smith a Brown zcela jednoduše hrají šachy. Rozumějí ti dva hře? Nu, hrají jí.“ (WITTGENSTEIN, L.: podľa: MONK, R.: Wittgenstein, Úděl génia. Praha: Hynek 1996, s. 359.) V tejto súvislosti Ray Monk vysvetľuje, že kto môže hru hrať, ten ju (podľa Wittgensteina) pochopil. (MONK, R.: Tamtiež, s. 312.)

¹² Eduard Hanslick vo svojej knihe s názvom „O hudobnom krásne“ koncipuje hudbu ako svojbytný umelecký druh, ktorý nie je a nemôže vzniknúť ako preklad z jednej reči do druhej. Komponovaniu hudby by mal predchádzať jedine melodický nápad. Hanslick preto odmieta programovú hudbu a zároveň predstavu, že hudba by mala, alebo mohla byť schopná vyjadriť cit, pojem, historickú udalosť a pod. Podľa autora hudba má dej a vyjadruje idey, avšak tie sú výlučne hudobné – môžeme im rozumieť, ale ostávajú nepreložiteľné. Eduard Hanslick však svoju teóriu nekonicuje a nepredkladá ako normu, ale ako adekvátny postoj k hudobnému krásnu, ktorého vlastnou sférou je jedine hudba inštrumentálna, teda znejúce formy.

¹³ Uvedený záver týkajúci sa adekvátnosti mlčania pred umeleckým dielom, sa netýka vedeckých, formálnych rozborov alebo analýz umeleckých diel (napr. ikonografického rozboru výtvarného diela, určenia techniky umeleckej tvorby, morfolologickej analýzy diela a pod.) Rovnako sa netýka ani dejín (teoretickej) estetiky, v rámci ktorej autori pojednávajú napr. o pojme umenia vo všeobecnosti, o princípoch umeleckej tvorby a recepcie, o estetických

Ak sa vrátíme k ústrednej téme tejto práce a pokúsime sa o zužitkovanie najmä doposiaľ uvedených postrehov, môžeme konštatovať, že vzájomná, potenciálna súvislosť, resp. zlučiteľnosť Kantovej teórie umenia s Wittgensteinovou filozofiou sa konštituuje s ohľadom na (Kantom predpokladanú) neadekvátnosť myšlienok, ktoré v nás celkom prirodzene vzbudzuje (estetická) idea. (Kant 1975, s. 124-141)

Keďže však idea, oznámená Krásnym umeleckým dielom, dáva podľa Kanta podnet k mnohým úvahám a premýšľaniu a podporuje tak kultúru duševných síl (teda je viac poznatkom vzdelávajúcim ducha, než púhym prostriedkom zábavy a pôžitku), nastolená, potenciálna súvislosť vo filozofii obidvoch mysliteľov pretrváva s vedomím, že Kant nám pri kontakte s ideou alebo (Krásnym) umeleckým dielom, na rozdiel od Wittgensteina, neodporúča mlčanie.

Preto platí, že doposiaľ analyzovanú súvislosť vo filozofii obidvoch mysliteľov, aplikovanú na fenomén vyššie uvedeného (problematického) spôsobu interpretácie umeleckých diel, možno nakoniec vyjadriť vzťahom medzi činnosťou neadekvátnou (Kant) a činnosťou nezmyselnou (Wittgenstein).

II.

Fundamentom nasledujúcich postrehov je nesporný fakt, podľa ktorého sa odkaz Wittgensteinovej filozofie neobmedzuje iba na ukázanie dôvodov k mlčaniu o umeleckom diele. Tento fakt je možné (na pôde estetiky) dokladovať zaujímavosťou, že sa týka dokonca „aj“ umeleckej tvorby. Slovanami Ludwiga Wittgensteina (1993, s. 40): „*V umění je obtížné říci něco, co by bylo tak dobré jako: neříci nic.*“ Je pravdepodobné, že túto myšlienku možno aspoň čiastočne objasniť Engelmanovým a Wittgensteinovým komentárom k istej básni, ktorú v roku 1917 Engelmann (citované podľa Monk 1996, s. 161) preložil a zaslal Wittgensteinovi so slovami: „*Téměř všechny ostatní básně (i dobré básně) se snaží vyslovit to, co je nevyslovitelné; zde se o nic takového neusiluje, a právě proto se to podařilo.*“ Wittgenstein k tomu súhlasne poznamenáva, že „*[...] když se nesnažíme vyslovit to, co je nevyslovitelné, nic se neztratí. Toto nevyslovitelné je ale – nevyslovitelně – obsaženo ve vysloveném!*“ (citované podľa Monk 1996, s. 161).

Vetu, ktorou som na tomto mieste poznamenal, že túto prácu som sa pokúšal napísať v (mnou pochopenom) duchu alebo odkaze Wittgensteinovej filozofie, som nakoniec odstránil z dôvodu, že vety náboženstva, etiky a estetiky považuje Wittgenstein (v špecifickom zmysle slova) za nezmyselné.¹⁴

Rovnako som odstránil svoje myšlienky, ktoré jednak prežrádzali, že túto redukciu som vykonal s ohľadom na pomerne častý Wittgensteinov nesúhlas s auto-rmi a prácami, ktoré sa verejne hlásili k jeho filozofii, zároveň objasňovali a špecifikovali dôvod všetkých (odtiaľto) odstránených viet poukázaním na dištinkciu medzi ateoretickým zameraním Wittgensteina a faktom, že táto práca je teóriou – v zmysle Wittgensteinovej filozofie pravdepodobne teóriou estetickou a metafyzickou, teda nezmyselnou.

Vychádzajúc z poznatku, že podľa Wittgensteina (2003, s. 167) je etika a estetika (spolu s náboženstvom) jedným a tým istým – transcendentálnym, bola ako posledná z tejto práce odstránená veta, podľa ktorej

kategóriách a pod. Problémový prístup k umeleckému dielu je (na základe uvedeného) možné pripísať najmä frekventovaným otázkam pýtajúcich sa na to, čo chcel svojim dielom autor povedať.

¹⁴ Anna Remišová uvádza, že „Podľa Wittgensteina existujú vety zmysluplné, nezmyselné a také, ktoré sú bez zmyslu. Za zmysluplné vety sa považujú vety, o ktorých možno povedať, či sú pravdivé, alebo nepravdivé na základe porovnania ich obsahu so skutočnosťou. Vety bez zmyslu – tautológie a kontradikcie, sú výroky, ktoré sú v každom možnom svete pravdivé, alebo sú vždy nepravdivé. Obsah nezmyselných viet sa vzťahuje na hodnoty, na niečo transcendentné, nedá sa o nich povedať, či sú pravdivé, alebo nepravdivé.“ (REMIŠOVÁ, A.: Etické názory G. E. Moora a L. Wittgensteina. Bratislava: ASCO art & science 2004, s. 82.)

mal byť spôsob odstránenia odstránených viet odôvodnený úryvkom Wittgensteinovho referátu o etike; ktorý predniesol na jeseň roku 1929 a ktorým chcel korigovať najvážnejší omyl v chápaní Traktátu, t.j. predstavu, že je napísaný v antimetafyzickom, pozitivistickom duchu: „*Celým mým snažením, a domnívam se že i snažením všech lidí, kteří se kdy pokusili psát nebo mluvit o etice či náboženství, bylo záútočit na hranice jazyka. Toto narážení na stěny naší klece je úplně a absolutně beznadějně. Pokud etika pramení z přání říci něco o nejvlastnějším smyslu života, o absolutním dobru, o absolutně hodnotném, nemůže být vědou. Tím, co říká, se v žádném smyslu nerozmnoužuje naše vědění. Je to však svědectví o určité tendenci v lidském vědomí, svědectví, jehož si osobně nemohu jinak než bluboce vážít a které bych se za žádnou cenu neodvážil zasměšňovat*“ (Wittgenstein, citované podľa Monk 1996, s. 282).

V charakteristike Wittgensteinovej filozofie k tomu Ray Monk (1996, s. 282) hneď vzápätí dodáva:

„Tuto tendenci „narážet na stěny naší klece“ potom ilustroval příklady z vlastní zkušenosti: Chci tento prožitěk popsat proto, abych Vás, pokud je to možné, podnítil k tomu, že si sami v paměti vybavíte prožitky stejné nebo podobné, takže získáme společný základ pro naše zkoumání. Domnívám se, že nejspíš se dá tento prožitěk popsat tak, že když ho zakouším, žasnu nad existencí světa. Potom mívám sklon k tomu, že používám formulaci následujícího rázu: „Jak podivné, že existuje svět“. Hned se zmíním i o dalším prožitku, který rovněž dobře znám, a možná že ho znají i nekteří z Vás. Dal by se označit jako prožitěk absolutního bezpečí. Mám na mysli stav vědomí, kdy mám sklon říci: Jsem v bezpečí, nic mi nemůže způsobit ujmu, at' se stane cokoli.“

Môžeme najskôr podotknúť, že (aj) o tendencii k metafyzike sa vyjadruje Kant v podobnom duchu ako Wittgenstein, keď „[...] viackrát zdôrazňuje, že rozum má „príro-dzený“ sklon prekračovať hranice skúsenosti a pokúšať sa prostred-níctvom ideí o dosiahnutie najvyššieho celku [...]“ (Marcelli 2005, s. 40).

V súvislosti s vyššie uvedeným, nezlučiteľnosť¹⁵ Wittgensteinovej filozofie s pozitivizmom je možné dokladovať, ale i budovať na interpretačných záveroch mnohých renomovaných teoretikov a znalcov Wittgensteinovho filozofického myslenia. Napr. Gottfried Gabriel (2003, s. 16) považuje Wittgensteinove mlčanie za „významné“ a následne konštatuje: „Keďže je významné, Wittgenstein nie je pozitivistom, a keďže zostáva mlčaním, nie je existencialistom, ale – vyjadrené pozitívne – existenciálne filozofujúcim.“ Objasňuje sa to podľa Gabriela najmä predposlednou vetou Traktátu, t.j. vetou predchádzajúcou Wittgensteinovej (2003, s. 173) „výzve“ k mlčaniu: „*Moje vety objasňujú prostredníctvom toho, že ten, kto mi rozumie, ich na konci rozpozná ako nezmyselné, keď pomocou nich – po nich – vystúpil nad ne. (Musí takpovediac odhodiť rebrík potom, čo po ňom vystúpil hore.) Musí tieto vety prekonať, potom uvidí svet správne.*“

Uvedené slová, okrem iného, objasňujú a podčiarkujú doposiaľ analyzované ateoretické stanovisko Ludwiga Wittgensteina a korešpondujú tak s jeho neskorším, respektíve neskoršie objasneným chápaním videnia. Na pozadí interpretačného záveru Raya Monka (1996, s. 251) možno konštatovať, že Wittgensteinovu (2003, s. 17), nazdávam sa – hlbokú úctu k metafyzickému (rozhodne nezlučiteľnú s pozitivistickou pozíciou) azda najzreteľnejšie deklarujú jeho slová týkajúce sa Traktátu, vyložené v liste Ludwigovi von Fickerovi v roku 1919:

„[...] zmysel knihy je etický. Kedysi som chcel dať do Predslovu vetu, ktorá tam teraz fakticky nie je, ktorú Vám však teraz napíšem, pretože pre Vás možno bude kľúčom. Chcel som totiž napísať, že moja práca pozostáva z dvoch častí: z jednej, ktorá tu je, a zo všetkého toho, čo som nenapísal. A

¹⁵ Je zrejmé, že možnosť spájania svojej filozofie s pozitivizmom vlastne Wittgenstein implicitne vylúčil aj svojou tézou, podľa ktorej „Filozofia nie je ani jednou z prírodných vied. (Slovo „filozofia“ musí znamenať čosi, čo stojí nad alebo pod, nie však vedľa prírodných vied.)“ (WITTGENSTEIN 2003, s. 73).

práve táto druhá časť je dôležitá. Moja kniha totiž etično vymedzuje akoby zvnútra; a som presvedčený, že prísne sa dá vymedziť IBA takto. Skrátka, som presvedčený: všetko to, o čom dnes mnohí tárajú, som určil vo svojej knihe tým, že som o tom mlčal.“

Na otázku zlučiteľnosti Wittgensteinovej filozofie s antimetafyzickou tendenciou pozitivistov odpovedá aj Stanislav Hubík, ktorý konštatuje, že útoky vedené proti metafyzickému používaniu jazykových výrazov sú síce podobné útokom, ktorý viedol ranný Wittgenstein proti metafyzickým výrokom, ale metafyzické výroky ešte nie sú metafyzikou. Citujúc Hubíka (1983, s. 102): „Aby mohl kdokoli tvrdiť, že pozdní Wittgensteinova koncepcie je antimetafyzická, musel by dokázať, že usiluje o likvidáciu metafyziky, a nejen o odstránenie filozofického problému plynoucího z „metafyzického užívania“.“

Wittgensteinov postoj k metafyzike podobne vyhodnocuje aj Anthony Grayling (2007, s. 45), ktorý pripomína, že ak

„[...] obsah etiky, náboženství a „životních problémů“ leží vně světa – vně říše faktů a stavů věcí, z nichž se tyto fakty skladají – nelze o nich nic říci. Snažit se o nich něco říkat znamená, vzhledem k tomu, jak funguje jazyk, upadat do nesmyslu. Jak už bylo řečeno, neznamená to, že etika a to ostatní jsou samy nesmysly. Tím je jen pokus o nich mluvit. Podle Wittgensteinova názoru se záležitosti etického a náboženského významu samy ukazují – nelze je konstatovat. Pro Wittgensteina byla tato věc klíčová a vždy dbal na to, aby naznačil, že konečným cílem Traktátu opravdu je právě zjevit prostřednictvím argumentu obledné jazyka (myslení) a jeho spojitosti se světem, jaký je status etických a náboženských hodnot.“

V súvislosti s uvedeným možno nakoniec vysloviť presvedčenie, že ak Wittgenstein považoval za „problematické“ napr. vety náboženstva, etiky a estetiky, celkom inak sa staval ku všetkému náboženskému, morálnemu, estetickému a umeleckému, alebo metafyzickému vôbec.

Nazdávam sa, že Wittgensteinovu ateoretickú – mystickú pozíciu, alebo inak povedané – miesto, z ktorého je vidieť svet správne; na ktorom už nenarážame na steny našej klietky, ale sme schopní zmyselného, významného mlčania, nielen popisujú, ale i oceňujú jeho slová zo začiatku 30-tych rokov minulého storočia, keď uviedol: „Opravdivý objav mi dovoľuje, že kedykoľvek si prajem, mohu s filozofovaním prestať – poskytuje myslenie klid, takže už není trýzněno otázkami, které zpochybňují je samo“ (Wittgenstein 1996, s. 329).

Môžeme ďalej predpokladať, že vyššie charakterizované „zasnutie nad existenciou sveta“ vyjadril Wittgenstein (2003, s. 171) už v Traktáte, keď sa vyslovil, že „Nie to, ako svet je, je mystično, ale to, že je.“

„Zážitok absolútneho bezpečia“; ako upozorňuje Jana Trajtelová (2008, s. 58), si Wittgenstein uvedomil už ako 21 ročný, keď na priemernom divadelnom predstavení vo Viedni zažil čosi, čo možno identifikovať ako náboženskú skúsenosť. Slovanami autorky: „Počas jednej scény vraj ostal náhle mocne zasiahnutý slovami „Nič sa ti nemôže stať“, ktoré na javisku počula ako „Boží“ hlas istá divadelná postava vo svojej ťažšej existenciálnej situácii. Táto jedna veta ním hlboko otriasla.“ (Trajtelová 2008, s. 58)

Nazdávam sa, že v duchu tejto skúsenosti sa Wittgenstein (2003, s. 139) vyslovuje v Traktáte, keď uvádza, že „Subjekt nepatrí k svetu, ale je hranicou sveta.“

Literatúra:

- [1] DOŠEK, T.: Wittgensteinova filozofie psychologie (diplomová práca) FF MU Brno, Katedra filozofie 2010. Dostupné aj prostredníctvom:
<http://is.muni.cz/th/163445/ff_m/I.text_prace.pdf>.

- [2] FREELAND, C.: Teorie umění. Praha: Dokořán 2011.
- [3] GABRIEL, G.: Logika ako literatúra? K významu literárnej formy u Wittgensteina. In: WITTGENSTEIN, L.: Tractatus Logico – philosophicus. Bratislava: Kalligram 2003, s. 13 – 24
- [4] GRAYLING, A. C.: Wittgenstein : Průvodce pro každého. Praha: Dokořán 2007.
- [5] HUBÍK, S.: Jazyk a metafyzika : kritika Wittgensteinovy filozofie. Praha: Academia 1983.
- [6] KANT, I.: Kritika Soudnosti. Praha: Odeon 1975.
- [7] KIŠOŇOVÁ, R., VITÁLOŠOVÁ, V., DÉMUTH, A. (eds.): Wittgensteinovské skúmania. Pusté Úľany: Schola Philosophica 2008.
- [8] MARCELLI, M.: Kantova filozofia: medzi históriou a transcendentalizmom, prirodzenosťou a kritikou. In: Prolegomena ku Kantovi. Trnava: FF TU 2005, s. 33 – 42.
- [9] MONK, R.: Wittgenstein, Úděl géniá. Praha: Hynek 1996.
- [10] REMIŠOVÁ, A.: Etické názory G. E. Moora a L. Wittgensteina. Bratislava: ASCO art & science 2004.
- [11] SCHOPENHAUER, A.: Svět jako vůle a představa. (II. svazek) Pelhřimov: Nová tiskárna 1998.
- [12] SOŠKOVÁ, J.: Filozofia a umenie. Prešov: FF PU 2010.
- [13] WITTGENSTEIN, L.: Denníky 1914 – 1916. Bratislava: Kalligram 2005.
- [14] WITTGENSTEIN, L.: Filozofické skúmania. Bratislava: Pravda 1979.
- [15] WITTGENSTEIN, L.: Rozličné poznámky. Praha: Mladá Fronta 1993.
- [16] WITTGENSTEIN, L.: Tractatus Logico – philosophicus. Bratislava: Kalligram 2003.
- [17] WRIGHT, G. H.: Životopisná črta. In: MALCOLM, N.: Ludwig Wittgenstein v spomienkach : So životopisnou črtou Georga Henrika von Wrighta. Bratislava: Archa 1993, s. 7 – 29.
- [18] ZÁTKA, V.: Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století. Praha: Filosofía 1995.

Mgr. Štefan Haško
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie
Filozofická Fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

www.casopiscespes.sk

Kritická analýza existencie (pojmu) „pravekého umenia“

Lukáš Makky; lukas.makky@unipo.sk

Abstrakt: Pre človeka, ako ľudskú bytosť, je dôležité poznanie, pravda a v neposlednom rade aj schopnosť tvoriť. Na to, aby človek v minulosti prežil, musel sa asimilovať, prispôbiť/pretvoriť a teda vytvoriť si životné prostredie. S touto nutnosťou/túžbou tvoriť súvisí zložka kultúry, ktorú dnes označujeme pojmom umenie. Teoretické uchopenie umenia a pokus o definíciu a vymedzenie pojmu predstavuje problém, ktorý sa v priebehu histórie dostával opakovane do centra pozornosti. Tento problém sa komplikuje, ak sa pozornosť obráti na pravek, čo je spôsobené predovšetkým podobou a kontextom vzniku, aj užitia skúmaných objektov a ak sa objaví nutnosť určenia ich statusu. Úlohou predloženého príspevku je morfológicky a adekvátne terminologicky postihnúť umelecké prejavy slovenského praveku, konkrétne doby železnej s nárokom na všeobecnú platnosť.

Kľúčové slová: praveké umenie, estetická funkcia, definícia, deskriptívne užitie, hodnotiace užitie, otvorené pojmy, uzavreté pojmy.

Abstract: For a person as a human being, is important knowledge, true and at last but not least the ability to create. For the survival of human kind in the past, it was needed to assimilate and to adapt/reshape and so to create the environment. With this need/desire to create is connected a component of culture, which is in present called (fine) art. Because of its uniqueness it was always in the spotlight of human thinking. Theoretical grasp of art and attempt at definition and delimitation of this term represent a problem, which has been during the history repeatedly in the spotlight. This problem complicates, when the attention is turned to the prehistory, what is first of all caused by shape and context of creating and usage of studied objects, and if the necessity of determining their status appears. The aim of given issue is to morphologically and terminologically affect the artistic expressions of Slovak prehistory, in concrete, the artefacts of the Iron Age with the claim to universal validity..

Keywords: prehistory art, aesthetic function, definition, descriptive intake, evaluation intake, open concepts, closed concepts.

Tematické zameranie nášho dlhodobejšieho záujmu obracia pozornosť k pravekému obdobiu, čím sa v našom prípade problematika umenia komplikuje. Jednak je to spôsobené samotným charakterom skúmaného obdobia a taktiež povahou artefaktov, ktoré sa zachovali. Popritom je často sporné, priam myšlienkovovo provokatívne ich vyhodnotenie za umenie. A napokon nutnou rezignáciou na definíciu absentuje aj relevantný kľúč určenia, čo je a čo nie je pravekým umením.

Je pravda, že keď sa teoretik umenia, estetik, archeológ, antropológ, etnológ alebo kulturológ zaoberá pravekými artefaktmi, okrem toho, že analyzuje, akú funkciu plnili v štruktúre spoločnosti a živote jedinca, skôr či neskôr padne otázka po ich stave a význame. Od toho je len krôčik k tomu, aby sa, poslucháči v prednáškovej sále, čitatelia, alebo sám autor, spýtali, či artefakty, o ktorých hovoríme sú, alebo nie sú umením. A vždy sa spýtajú. Aj keď je neľahko odpovedať, dokonca ťažké vyjadriť sa a vytvoriť si názor na daný problém, skôr či neskôr musí každý začať skúmať dané súvislosti a robiť potrebné kroky na ceste tohto objavovania. Aj my sme sa dostali do takej situácie.

Pri estetickom skúmaní praveku, resp. artefaktov a ich interpretácií z viacerých hľadísk, nastala otázka prítomnosti umenia v praveku. Raz sme preferovali jeho prítomnosť, ale s istými výhradami, inokedy sme si uvedomili, že nesúhlasíme s existenciou umenia v praveku, aj keď pádny argument nepadol a nakoniec sme dospeli do štádia, kde sme pocítili priam bytostnú potrebu tento problém, ak nie vyriešiť (čo je napokon nemožné) tak aspoň čiastočne skúmať, prešetriť a vyjadriť sa vo forme štúdie, alebo krátkej

úvahy. Dlhodobu sme sa problému vyhýbali a hľadali si, ako malé dieťa, keď má urobiť niečo, čoho sa otvorene povedané bojí, výhovorky. Napokon problém umenia sám o sebe je komplexný, komplikovaný, rôznorodý a neustále vyvolávajúci diskusie s väčšou alebo menšou prímiesou vášni. Je pochopiteľne, aspoň my sa takto „utešujeme“, cítiť rešpekt k témam, ktoré prechádzajú historickými etapami bez toho, aby stratili na zaujímavosti. Aby bol náš nepokoj aspoň čiastočne utišený a aby sme urobili prvý krok („oboznámili sa“ s našimi možnosťami) do viacvrstevného univerza umenia, museli sme nejako – akokoľvek začať.¹

Väčšina artefaktov, ktoré sa identifikujú ako praveké umenie, vykazuje značnú rôznorodosť a je nutné uvedomiť si, že nepredstavujú „príkladnú“ podobu objektov, ktoré by sme za umenie ochotne označili. Keď sa povie „umenie“, recipient ešte naďalej zotrúva v predstave hmotnej veci visiacej na stene, trojrozmerného objektu reálneho alebo abstraktného tvaru, veľkej masívnej budovy s bohatou výzdobou a pod. Aj keď sa hranice vnímania umenia a celkovej umeleckej sféry podstatne rozrástli, taktiež ako diskurz o ňom, stále sa na umenie väčšinou nazerá uvedeným spôsobom. V podstate sa recipient snaží pod pojmom umenia predstaviť si niečo, s čím by sa mohol po obsahovej, alebo myšlienkovvej, či dokonca formálnej stránke identifikovať a stotožniť a niečo, čo mu je blízke, nie abstraktné. Niečo s čím bežne prichádza do kontaktu, alebo čo reflektuje každodennú, či už duševnú alebo fyzickú realitu. Aj keď odborná verejnosť tento tradicionalizmus chápania umenia prekonala, stále pri analýze pravekých artefaktov nastáva akési spiatocníctvo a pri jeho vyhodnocovaní slúži za vzor podoba umenia do začiatku dvadsiateho storočia, maximálne do prvej polovice 20. stor. – ak ide o abstraktné výjavy.

Otázky ohľadom prítomnosti umenia v praveku (pravekého umenia) sa kopia, keď si uvedomíme, že značnú časť týchto objektov, by sme za umenie nepovažovali ani v súčasnosti. Dokonca ak si uvedomíme funkciu, ktorú tieto artefakty plnili a skutočnosť, kde v súčasnosti koncentrujeme umenie, ako ho chápeme „my“ a kde artefakty podobnej funkcie, ako sú praveké objekty, dostávame sa do slepej uličky a otázky po adekvátnosti nášho určenia podoby pravekého umenia sa vynárajú. Človek si uvedomí, že aj keď je umelecká sféra rôznorodá a všestranná, predsa len množina pravekých artefaktov predstavuje oveľa väčšiu škálu predmetov a pojem umenia je na ne často aplikovaný nekriticky, mechanicky a šablónovite.

Akoby existovala akási premisa pripisovať všetkým starým (archaickým) objektom viacnásobnú hodnotu, ktorá je o to väčšia o čo sa ich tvorcovia nachádzali na nižšom kultúrno evolučnom stupni vývoja. Tento spôsob nazerania na praveké artefakty, je z nášho hľadiska mierne prehnaný. Logicky a zároveň podvedome pociťujeme nesúhlas s automatickým označením akéhokoľvek pravekého artefaktu za umenie, a upozorňujeme, že k takému záveru musíme dospieť a pristupovať opatrne, aby sme pojem sám, nezanesli v nami skúmanom období západným obsahom. (Williams – Lewis 2007, s. 53) Podľa nás sa v konečnom dôsledku pri pravekých artefaktoch nejedná výlučne o umeleckú, ale aj o historickú, antropologickú, kultúrnu a i. hodnotu a tie môžu recipientovi vyvolať obdiv a tak pôsobiť esteticky a teda konkrétny artefakt môže predstavovať estetický hodnotný objekt. Nie je však našim zámerom poukázať na možnosti estetického skúmania pravekých artefaktov. To sme napokon podľa našej mienky dostatočne dokázali vo viacerých publikovaných, alebo odprezentovaných príspevkoch. (Makky 2012a;

¹ Na vyjasnenie treba uviesť, že problematike umenia v praveku sme sa čiastočne už venovali. Konkrétne v štúdiu *Dejiny estetického nazerania na praveké artefakty na Slovensku* v periodikách, monografiách a inej tlači v rokoch 1890-1949, ktorá však predstavovala mapovanie názorov (bez kritického prehodnotenia, ktoré muselo v krátkej dobe a vo väčšom merítku nastať) o umení v praveku z nášho územia a teda nás nemohla uspokojiť po stránke aktuálneho riešenia danej témy. (Pozri bližšie: MAKKY, L.: *Dejiny estetického nazerania na praveké artefakty na Slovensku* v periodikách, monografiách a inej tlači v rokoch 1890 – 1949. In: SOŠKOVÁ, J. (ed.): *Studia aethetica XIV: Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV*. Prešov: FFPV v Prešove 2012, s. 87 – 103.)

Makky 2012b; Makky 2012c) S odmietnutím megalomanského akceptovania všetkých pravekých artefaktov za umenie a preferovaním opatrného vyhodnocovania musíme pripustiť, že zároveň nesmieme byť k existencii umenia v praveku príliš skeptický, nakoľko tento prístup by bol obmedzený. Obe možnosti musíme neustále preverovať a skúmať. Práve táto kombinácia otvorenosti, skepticizmu a opatrnosti komplikuje cele riešenie našej problematiky a je azda aj zdrojom neriešiteľnosti a rôznorodosti záverov ako takých.

Gombrich k tejto rozdvojenosti riešenia problematiky vhodne píše: „*Považujeme-li za umění budování chrámů a domů, malířství a sochařství nebo tkání ozdobných látek, pak na celem světě neexistuje ani jediný národ bez umění. Jestliže však pod pojmem umění rozumíme krásny předmět, na který se chodíme dávat do muzea či na výstavu, nebo něco zvláštního na výzdobu obývacího pokoje, pak si musíme uvědomit, že toto slovo se vžilo teprve nedávno a že mnohým velkým stavitelům, malířům nebo sochařům minulosti se o něm ani nesnilo*“ (Gombrich 2007, s. 53-84).

Množstvo publikácií sa venovalo pravekému umeniu (z najnovších spomeňme, napr. Pravěké umění: evoluce člověka a kultúry, Počátky umění, Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění), ale málokto kriticky posudzuje samotné slovné spojenie a teda prítomnosť, resp. možnú prítomnosť umenia v praveku. Je pravda, že aj keď v súčasnosti neustále prebiehajú búrlivé diskusie o pravekom umení, jaskynné maľby (periatálne umenie), zoomorfne a antropomorfne plastiky, rezby do kostí, parohu, alebo kameňa (prenosné umenie) sú považované už za integrálnu súčasť dejín umenia. Obe podoby výsledkov činnosti pravekého človeka si vydobyli svoje miesto v dejinách, ale nebolo tomu tak vždy. David Lewis – Williams v zaujímavej publikácii Mysl v jeskyni podrobne popisuje trnistú cestu etablovania sa uvedených podôb „pravekého umenia“ a celkom jasne popisuje dôvody ich počiatočného odmietania a taktiež postupného akceptovania.² Existuje bespočet dôvodov prečo by sme praveké artefakty mali zaradiť medzi umelecké predmety a prečo nie. Nebudeme ich tu podrobne rozpisovať, na čo napokon krátka štúdia neponúka ani dostatočný priestor, ale cez stručné načrtnutie sa pokúsime poukázať (ak sme náhodou už tak neurobili) aké rozporuplné je riešenie uvedeného problému.

Jeden zo sporných bodov pravekého umenia, je počiatok umeleckej činnosti ako taký. Ak vychádzame z faktu, že umenie ako ľudská činnosť existuje a je prítomné, musíme hľadať jej počiatky (nehovoríme teraz o vzniku pojmu umenie), ktoré nemôžeme klásť do 18 stor. nakoľko už vtedajší umelci nadväzovali na svojich predchodcov a vtedy nastala len zmena (predovšetkým teoretická a terminologická) vnímania ich činnosti. V smere tejto úvahy sa myslitelia veľmi logicky a prirodzene dostali k pravekému obdobiu, kde napokon započalo ľudstvo po genetickej aj duchovnej stránke. Okrem logického kroku, išlo aj o prirodzený vývoj chápania archeologickej vedy, keď sa zo starožitníckeho obdobia (všetko sa zbieralo bez akejkoľvek analýzy) prechádza k zárodkom odborného skúmania, ktorého výsledky postupne vytlačali staré, tradované povesti, ktorými sa vysvetľovala dávna minulosť.

V prípade, že pripustíme možnosť vzniku mentality človeka v praveku (ktorá už nie je otázna ale je považovaná za holý fakt), reči, manuálnej zručnosti, myslenia, morálky, kultových predstáv a pod., musíme, alebo minimálne môžeme, predpokladať vznik činnosti (aj s jej duchovnou stránkou), ktorá sa postupom vývoja a v priebehu dejín pretvorila na umenie, ako ho poznáme dnes. Preto, ak sa uvádza, že umenie vzniklo v praveku – konkrétne v mladom paleolite (Clottes, Půtová, Soukup 2011, s. 83), pochopiteľne môžeme, ale nemusíme súhlasiť s týmto tvrdením, ale ak ho pripustíme musíme akceptovať existenciu umenia od tohto obdobia. S touto akceptáciou musíme pripustiť, že umenie ako také

² Bližšie pozri: WILLIAMS – LEWIS, D.: Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění. Praha: Academia 2007, s. 53 – 84.

pokračovalo, aj keď v Európe jaskynné maľby zanikajú. Preformulovalo sa, zmenilo podobu a sústredilo sa na objekty iného charakteru, ale s rovnakou, alebo podobnou funkciou.

Ak by chcel niekto tento predpoklad vyvrátiť a nesúhlasit' s umením praveku iného ako mladopaleolitického obdobia (jaskyne, venuše, megality) a teda nepripustiť výskyt umenia v mezolite, neolite, dobe bronzovej alebo dobe železnej, musel by poprieť prítomnosť prvotných impulzov aj na obdobie mladého paleolitu. Táto súvislosť vychádza z princípu zákona zachovania energie (každá akcia vyvoláva reakciu) a teda ak nejaká činnosť získala svoje miesto v realizácii, nemohla zaniknúť a nanovo byť vytvorená. Mohla zmeniť maximálne svoju podobu, funkciu a byť celkovo pretvorená, príp. premiestnená do inej sféry spoločnosti, či kultúry, ale nie zaniknúť a už toľkož nie, ak o danom fenoméne hovoríme v nasledujúcich obdobiach. Pripustením zaniknutia tendencie, ktorá neskôr pokračuje sa vytvára len akási medzera vo vývoji ako takom, ktorá je logicky nemožná a podľa nás je len výsledkom nezrovnalosti v teoretickom bádani a rôznorodosti záverov jednotlivých autorov.

Tu sa však opätovne vynára otázka, ktoré objekty určiť a ktoré objekty neurčiť za umenie a teda aj keď datujeme vznik umenia do mladšieho paleolitu (alebo aj skôr, ako hovoria niektoré aktuálne výskumy (Clottes, Püťová, Soukup 2011, s. 84) a teda pripustíme jeho existenciu už v praveku, ocitáme sa opäť na začiatku nášho problému.

Druhá hypotéza, resp. argumentácia existencie/neexistencie pravekého umenia pramení z nasledovného. Vyberieme si tri konkrétne predmety z praveku, o ktorých sa uvažuje ako o umení a tri predmety z dnešnej doby, aby sme posúdili, či takéto ohodnotenie nie je prehnané – ako sme vyššie už naznačili. Vezmime si napríklad náhrdelník z mušlí alebo sklenených perál, keltské mince a keramické nádoby, pričom ako protiklad uvedieme artefakty podobného charakteru z našej doby: prívesok v tvare krížika, mince a sklenené fľaše. Takto sme vytvorili tri dvojice objektov: náhrdelník z mušlí alebo sklenených perál – prívesok v tvare krížika; keltské mince – súčasné mince; keramické nádoby – sklenené fľaše; pričom prvý člen dvojice vždy predstavuje objekt označený za umenie.

Praveký náhrdelník mohol pôvodne plniť približne rovnaké funkcie ako v súčasnosti plní krížik (cieleno sme vybrali túto podobu dnešného šperku, nakoľko bolo nutné akceptovať aj prítomnosť kultovej a teda náboženskej funkcie) a aj napriek tomu, dnešný krížik nepovažujeme za umenie (s výnimkou umeleckých šperkov). Podobný vzťah platí pri minciach, kde musíme pripustiť, že kvalita vyhotovenia keltských mincí bola naozaj vysoká, ale praveké mince boli primárne tak isto ako dnešné, ktoré sú taktiež kvalitne prevedené, len platidlom a teda mali hlavne funkciu ekonomickú, resp. výmennú.³ A do tretice tak isto ako keramická nádoba, ak nebola „prezdobená“ a neslúžila ako pohrebná urna, alebo iný kultový artefakt, identicky ako dnešné sklenené fľaše na nápoje rôznych značiek plnila predovšetkým praktickú funkciu.

Otázka znie: „čím si praveké artefakty zaslúžili, resp. vydobyli miesto umeleckých predmetov?“ Odpoveď nám ponúka Ján Mukařovský, keď hovorí o dynamickom procese premeny funkcií objektov a o vzťahu jednotlivých funkcií, ktoré akoby neustále „súperili“ a „súťažili“ o dominantné postavenie. Aby Mukařovský ilustroval svoje slová uvádza príklad remesiel. (Mukařovský 1965, s. 23-24) Ideálny príklad predstavujú klasicistické šperkovičky, ktoré v svojej dobe neplnili funkciu umenia, ani neboli za umenie považované, ale súčasní recipienti a súčasní teoretici umenia sa na nich ako na umenie, resp. umelecké remeslo pozerajú. Dochádza k zmene postavenia funkcií a estetická funkcia sa stáva dominantnou v takej

³ V tomto prípade platí výnimka pre pamätne mince a rôzne zberateľské, numizmatické edície, ktoré sú pomerne časté a predlohou, spracovaním a formou oveľa originálnejšie, ako obehové platidlo, ale aj tak môžu plniť funkciu výmennú.

miere, že predmet považujeme za umenie. Identická situácia mohla a podľa všetkého aj nastala pri pravekých artefaktoch. Uviedli sme tri predmety zo súčasnosti, s ktorými každodenne prichádzame do kontaktu a nevenujeme im veľkú pozornosť. Súčasný stav nášho vnímania a nášho nazerania na ne, však neznamená, že v budúcnosti nebudú nazerané a vnímané ako zložky umeleckej sféry. Napokon každá jedna sklenená fľaša sa riadi istým dizajnom presne ako sa v minulosti keramické nádoby riadili nejakou normou, a funkciu zdobenia nádob preberajú v súčasnosti etikety ale aj samotné tvarovanie fliaš. Čo sa týka mincí, tak len keď si vezmeme euro mince, niektoré predstavujú naozaj pozoruhodnú medailérsku tvorbu, či už svojou štruktúrou, použitým materiálom, invenčnosťou prevedenia výjavov alebo tvarom reliéfov.

To, že si praveký človek urobil zo zubov ulovených zvierat, alebo z morských mušlí príviesok (šperk) a nosil ho na krku, alebo si na oblečenie okrovou farbou nakreslil nejaký vzor, ktorý mohol mať symbolický význam, prípadne ozdobil keramiku ornamentom alebo iným výjavom, nerobí ešte z jednotlivých objektov automaticky umenie. Umelecká hodnota nie je primárne prítomná, ale z nášho hľadiska je recentne doplnená minulými interpretáciami a umocnená priepasťou času a sekundárnym vnímaním v múzeách.⁴ Funkcia, ktorá naberaá na dominanciu a čím sa stávajú objekty podobného charakteru pre naše skúmanie zaujímavé je estetická funkcia. Aj napriek tomu, že J. Mukařovský hovorí o jej dominancii v umení, neznamená to, že toto pravidlo má aj reverzný efekt a teda že prítomnosťou estetickej funkcie sa z každého objektu stáva umenie. (Mukařovský 1965, s. 22-24) V kontexte jeho teórie sa tak deje len v prípade ak sa estetická funkcia stane dominantnou, v prípade umenia prepojeného na kult, rovnocennou s kultovou funkciou. Otázka funkcií tento problém ako je očividné ešte viac komplikuje.

Určujúcou by v tomto prípade mohla byť znalosť kontextu, užívania, funkcie a úlohy skúmaných objektov. Vhodne túto myšlienku formuluje G. Dorfler, keď píše: „*Vždy pri analýze prejavov dôb vzdialených je nutné uvedomiť si kontext v ktorom sa tvorilo – nie len historický, ale aj spoločenský, sociálny a v neposlednom rade aj kultúrny. Treba brať do úvahy, že pravdepodobne, ak nie na isto, vnímali ľudia v dávnych dobách odlišným spôsobom*“ (Dorfler 1976, s. 58). Aj týmto záverom sa ocitáme na začiatku problematiky, nakoľko si musíme uvedomiť, že praveké artefakty plnili inú funkciu a boli vyrábané v inom kontexte ako umelecké predmety posledných troch storočí. Zároveň, keď túto pravdu pripustíme a akceptujeme aj fakt, že pojem umenie je konštrukt západnej kultúry, môžeme sa dostať ďalej. V tomto duchu píše D. Lewis-Williams: „*„Umení“ je šikovní slovo, a pokiaľ si budeme nebezpečí jeho západníka obsahu vedomí, môžeme ho obezručne používať*“ (Williams – Lewis 2007, s. 53). Opätovne je nutné prizvukovať, že preverenie, kritický ale nezaujatý prístup a opatrnosť pri vyhodnocovaní artefaktov ako „umenie“, alebo „neumenie“ spoločne so znalosťou kontextu (alebo snahou o jeho znalosť) a funkcie jednotlivých predmetov pri ich vyhodnocovaní je kľúčová.

Ďalší a nami uvádzaný posledný dôvod, prečo sa podľa nás hovorí o umení v praveku – okrem toho, že keď sa začalo objavovať prenosné a jaskynné umenie mladšieho paleolitu, formou, aj keď nie obsahom, pripomínalo vtedy známe umenie – bolo, že vo vývoji dejín ľudského rodu, predstavovalo obdobie mladšieho paleolitu výrobný „boom“ a progresívne obdobie oproti predchádzajúcim periódam. Prvý krát sa objavujú predmety a objekty, ktoré nesúvisia s adaptáciou sa človeka na prostredie alebo od prežitia rodu. Dosahujú úplne inej podoby, formy a kvality. (Clottes, Půtová, Soukup 2011, s. 83) Tieto objekty dokonca niečo svojím tvarom pripomínali a reflektovali a tak zobrazovali svet, ktorý tvorcovia videli, resp.

⁴ K tomuto názoru nás priviedlo preštudovanie publikácie Meze interpretace U. Eca, ktorý analyzuje interpretačné modely a práve jeho druhý model, ktorý zvažuje pri súdoch všetky minulé interpretácie ako nutné participačné faktory pre finálne hodnotenie objektu, resp. jeho chápanie a jeho význam, nás viedol k úvahe sekundárneho, terciálneho, quartiálneho a pod. doplnenia významu a teda logicky aj hodnoty objektov prostredníctvom mynulého vnímania a interpretácie. (Pozri bližšie: ECO, U.: Meze interpretace. Praha: Karolinum 2009, s. 30 – 35).

denotovali k nemu a neboli limitované len na uchopenie a spracovanie hmoty do využiteľnej podoby. Clottes sa odvoláva na prebudenie vedomia človeka (Homo Sapiens), ktoré prekračuje udalosti každodenného života a nazýva ho spiritualitou. Podľa neho mohla byť práve spiritualita človeka, alebo ľudského vedomia príčinou vzniku a následne udržania umenia, resp. duševnej činnosti a výsledkov tejto činnosti, ktoré dnes označujeme za umenie. (Clottes, Půtová, Soukup 2011, s. 83-84)

Problém nastal, keď bolo nutné dané objekty pomenovať. V dobe prvých objavov jaskynného a prenosného umenia, pojmový diapazón človeka nepoznal vhodnejší a komplexnejší pojem, ktorý by sa dal na praveké artefakty uplatniť, ako umenie, najmä keď objavené objekty empiricky a predovšetkým formálne pripomínali jeho primitívne formy (sporné bolo technikou a štýlom jaskynné maliarstvo, ale isté sem, otvorili by sme ďalší problém). Tento pojem v svojej dobe zahŕňal naozaj rôznorodé činnosti, javy a objekty. Taktiež si musíme uvedomiť, že celková škála pojmov pri popise jednotlivých objektov „pravekého umenia“, ktorá sa pomerne rýchlo zaužívala, využíva terminológiu umenovedy, ako napr.: jaskynné maľby, antropomorfné sošky, megalitické stavby, skalné rytiny, reliéfy na kostiach, príp. praveké staviteľstvo a pod. Vzhľadom na to je pochopiteľné, že pojem umenia sa na menované artefakty veľmi ľahko zaužíval, najskôr v odbornej a neskôr aj v laickej oblasti, pričom treba mať na pamäti, že uvedené pomenovanie artefaktov, značne uľahčilo diskusiu o nich.

Môže nám byť vytýkané, že sme doposiaľ neuviedli ani jednu definíciu umenia, ale naďalej zotrvávame v presvedčení, že nie je možná. Samozrejme sa núka možnosť uprednostniť niektoré definície (ktoré by nám boli najbližšie) a na základe preverenia ich aplikácie na praveké artefakty vyčleniť tie „použiteľné“ (kompatibilné) a teda urobiť ústupky a kompromisy rôzneho druhu, ktoré by však v konečnom dôsledku nemuseli byť v prospech našej veci. Tento prístup, tento model práce s artefaktmi a teóriami o nich popisujúcimi, by bol preto nesprávny a išlo by len o mechanické priradovanie prázdnej definície konkrétnemu artefaktu, bez znalosti akéhokoľvek kľúča. Takto by sme sa k odpovedi ani nepriblížili, nakoľko by sme oklieštili artefakty, ktoré sú radené do pravekého umenia o ich pôsobnosť a nadradili by sme akúkoľvek teóriu nad empirické skúmanie a originalnosť skúmaných objektov.

Nemyslíme si, že by bolo vhodné, resp. by sa malo stať našou úlohou zadefinovať a poskytnúť odpovede, či v praveku bolo (resp. či môžeme hovoriť o) umenie, alebo nie. Napokon status umenia v praveku, ako je už aj podľa naznačeného očividné, má viacero vrstiev, ktoré bude treba postupne rozpletať a nie je v našich silách, na rozsahu jednej štúdie, všetky tieto zložky obsiahnuť a zaujať k nim objektívne stanovisko. Môžeme predložiť problém v tejto podobe, keď sa pýtame či niečo je alebo nie je umením a považovať záver z toho vzniknutý za konečný.

Iný spôsob možného prístupu k pravekému umeniu, ktorý bol očividný už vo viacerých častiach práce a podvedome sme k nemu inklinovali a nezadržateľne smerovali, vychádza zo samotného užitia pojmu umenie na praveké artefakty. „*Snad nejzákladnejší problém, ktorý nám skrytý prekáža v objektívnom úsudku, se týka používání samotného slova „umění“*“ (Williams – Lewis 2007, s. 53). Takto stanovený problém, je už svojou formuláciou jasným poľom pre lingvistickú a semiotickú teóriu, ktorá by mohla ponúknuť uspokojivejšie riešenie. Cieľom nasledujúcich riadkov je zhodnotiť spôsob, akým sa pojem umenia používa a aplikuje a posúdiť, či je toto užitie korektné a transparentné príp. preskúmať jeho referenčný rámec aj vo vzťahu k praveku.

M. Weitz sa tomuto problému pomerne podrobne venuje v štúdií *Role teórie v estetice*, kde prezentuje jeho deskriptívne a hodnotiace užitie. Deskriptívne vychádza a nadväzuje na nutné a dostačujúce podmienky, ktoré sú kľúčové pre vytvorenie akejkoľvek definície, s tým rozdielom, že tu nie sú hranične opísateľné a preto hovorí o kritériách uznania, resp. o podmienkach podobnosti. Sú to skupiny vlastností, z ktorých

niektoré nemusia byť prítomné, ale vždy sa nájde aspoň nejaké množstvo týchto vlastností, aby sme daný objekt, ktorý ich obsahuje v deskriptívnom prístupe mohli označiť za umenie. (Weitz 2004, s. 86) Ak sa s touto tézou obrátíme na praveké umenie, vychádzajúc na základe podobnosti a istých vlastností, zistíme že všetky jaskynné maľby, ktoré sa nájdu v budúcnosti, alebo sa našli v minulosti radíme do skupiny pravekého umenia z dôvodu vzájomnej vizuálnej a azda aj myšlienkovvej podobnosti. Tak isto ako tzv. prenosné umenie môže vytvárať vzťah podobnosti s ostatnými „šperkami“ alebo drobnými soškami iných pravekých období a teda byť naďalej považované za ekvivalent prenosného umenia, napr. vo funkcii výzdoby jeho nositeľa. S plným vedomím a azda z opatrnosti sme použili príklad etablovanej (vo vedomí recipientov aj teoretikov umenia) podoby pravekého umenia. Bolo by zaujímavé sledovať, kam by sa naše myšlienky dostali, keby sme použili príklad pravekých artefaktov, ktorých zaradenie do skupiny umenia zostáva sporné, ale vo vzťahu na aplikáciu deskriptívneho užitia pojmu umenie dostačuje aj uvedený príklad.

Druhé užitie M. Weitzu je hodnotiace a jeho povaha je prítomná už a v názve. Toto užitie pojmu umenie, oceňuje objekt, na ktorý je aplikovaný. Podmienky jeho vyslovenia zahŕňajú určité preferované vlastnosti čo charakteristiky umenia, ako ho všeobecne poznáme. (Weitz 2004, s. 85) „... *Typický príklad tohto hodnotiaceho užitia, pohľad, podľa ktorého ríci o něčem, že je uměleckým dílem, znamená implikovat, že jde o úspěšnou harmonizaci prvků*“ (Weitz 2004, s. 86). Práve táto logika uplatnenia pojmu umenie bola daná nutnosťou adekvátne oceniť objekty, s ktorými prišiel človek do kontaktu. Po prvý krát nastala interakcia s jaskynnými maľbami, ktoré naňho urobili obrovský dojem, a pripustil ich kvalitu, viditeľnú symetriu a možný obsah. Vo svojom slovníku nenašiel s výnimkou slova „umenie“ iný pojem, ktorý by vystihoval jeho emócie a zážitok. Toto označenie, toto pomenovanie, neznamenalo nič iné, len ocenenie a ohodnotenie výjavov, s ktorými sa človek stretol. Daný pojem umenia sa zaužíval, nakoľko bol schopný sám o sebe obsiahnuť a priblížiť veľkoleposť nájdených výjavov a sám o sebe bol nositeľom obsahu a hodnoty. Ak by sa našli skeptici, ktorí by stále odmietali možnosť užitia pojmu umenie na praveké artefakty, musíme upozorniť na skutočnosť, podľa ktorej ak pripustíme ocenenie ľudskej činnosti, (v terminologickej rovine) vo forme komplimentu, ktorý bude znieť „toto je umenie“ a teda pripustíme hodnotiace aplikovanie pojmu umenie, neostáva nám nič iné, len hovoriť (v tomto kontexte) o umení ako takom aj v praveku.

Aj keď sme v predloženej analýze prevzatím myšlienok M. Weitzu zhodnotili dvojakosť užitia pojmu umenie, bez toho aby sme ho definovali, predsa len nám autor vo svojej štúdií ponúka pasáž, ktorá sa zdá byť pre naplnenie vytýčeného cieľa podstatnejšou. Kľúčovú úlohu zohráva problém delenia pojmov (vo všeobecnosti) na otvorené a uzavreté.

Uzavreté pojmy sú tie, pri ktorých môžu byť formulované nutné a dostačujúce podmienky a teda definície označujúce ukončený proces, tendenciu alebo udalosť. Oproti tomu otvorené pojmy majú otvorenú štruktúru a podmienky ich aplikácie a uplatňovania sú korigovateľné a prispôsobiteľné. (Weitz 2004, s. 86) Preto, ak chceme uvažovať o umení ako takom, musíme hovoriť o pojmoch otvorených, nakoľko umenie je stále v procese a doposiaľ sa nepodarilo vymedziť definíciu, ktorá by bola prijateľná. Naproti tomu, môžeme o umení renesancie uzatvárať závery a teda vytvoriť aj uzavretý pojem. Tento istý princíp platí v diskurze o období praveku a o artefaktoch, ktoré po sebe zanechalo a sú označované za umenie. Vo vzťahu k tejto myšlienke by sme mohli predostrieť pojem „praveké umenie“. Ako pojem s uzavretou štruktúrou je pre nás prijateľný, no nastáva problém ak máme spísať a vymenovať nutné a dostačujúce podmienky. Tento problém spočíva v obsiahlosti praveku ako obdobia, v jedinečnosti podoby jednotlivých artefaktov z rozličných kútov sveta ako aj v jednotlivých fázach pravekého vývoja. Preto ak by sme chceli začať užívať uzavreté pojmy, jednoduchšie by bolo rozdeliť artefakty do viacerých skupín,

ako napr. umenie doby železnej, umenie neolitu a pod. s tým, že svoje miesto zohrá aj vymedzenie krajiny, nakoľko sa artefakty doby železnej zo Španielska odlišujú od artefaktov zo Škandinávie.

Rozdelenia pravekých prejavov podľa jednotlivých období a územia a teda prevzatím archeologického vymedzenia jednotlivých pravekých kultúr, by sme mohli vymedziť štruktúru pravekého umenia. Museli by sme však akceptovať, že samotný pojem predstavuje semiotické označenie na rovnakom princípe, ako napr. slovné spojenie „jaskynné maliarstvo“, pričom ak by sme chceli vytvoriť vskutku nezavadzajúci pojem s uzavretou štruktúrou, museli by sme hovoriť o jaskynnóm maliarstve mladšieho paleolitu, alebo ešte lepšie o umení frankokantanbersej oblasti.

Nakoľko priestor nášho primárneho skúmania predstavuje doba železná na Slovensku, skúsime štúdiu uzavrieť naformulovaním niekoľkých pojmov z tohto obdobia. Je to fáza pravekých dejín, kedy bolo kultúrne podhubie dostatočné rozvrstvené. Od 8 stor. p.nl. prichádzajú na naše územie Skýti a neskôr Tráci, zatiaľ čo na západnom Slovensku bola situovaná na keramiku bohatá Kalenderberska kultúra s intenzívnymi kontaktmi na Etruskov, a okolo 5. stor. p.nl. začínajú k nám prenikať aj Keltské kmene. Cielene vymedzujeme len tieto kultúry a etniká, lebo ich výrobky sú známe v celej Európe a veľmi často sú považované za umelecké artefakty. Na základe uvedeného, by sme aj preto mohli vytvoriť minimálne tri korektné a uzavreté pojmy. Jednak je to pojem „skýtske umenie“, ktoré má svoje bohaté tvaroslovie a dokonca mu je venovaných viacero publikácií, ako aj detailných rozpracovaní jeho témy a štýlového prevedenia.⁵ Označenie „skýtske umenie“, je rovnako preverená a zaužívané ako „umenie trácke“ a napokon „umenie keltské“. Všetky uvedené pojmy sú skôr zaužívané označenia, ako nami vytvorené uzavreté pojmy, aj keď patria do tejto terminologickej skupiny. Ani tu netreba zabúdať na nutnosť opatrného prístupu k pojmu umenie. Aj preto nastáva otázka: „môžeme vytvoriť pojem „umenie kalenderberskej kultúry“?“ Istotne je nám toto privilegium umožnené, ale bude nám opätovne položená otázka: „ktoré artefakty konkrétne patria do sféry umenia kalenderberskej kultúry a ktoré nie?“ a na prvý pohľad to môže vyzeráť, že sme sa nikam nepohli. Je tu však jedna zmena oproti stavu nášho skúmania v úvode práce.

V konečnom dôsledku určenie, ktorý artefakt môžeme a ktorý nemôžeme označiť za umenie/neumenie záleží len na našom zohľadnení funkcie objektov, aj estetickej a kontextu a teda od zväzenia pôvodného alebo súčasného pohľadu recipienta, príp. užívateľa na jednotlivé objekty. No napokon, aj keď budeme aplikovať pojem umenia z dnešného hľadiska, ktorý nehovorí nič o tvorcoch artefaktu, ani o artefakte, ale o vnímateľovi samotnom, nebudeme môcť pojem užiť pri všetkých pravekých artefaktoch. Napr., rozhodne bude sporné, dokonca neadekvátne pri pravekých nástrojoch. Z toho vyplýva, že aj napriek všetkému, čo sme uviedli v predchádzajúcich riadkoch vo vzťahu k praveku existuje iná dvojakosť použitia pojmu umenie vychádzajúca z Weitzovho vymedzenia. K záveru nám dopomohla aj myšlienka D. L. Williamsa, ktorá sa akosi nesie celou našou prácou: „*Je to (umenie) jeden z oných termínů (...), o nichž se všichni domníváme, že jim rozumíme – dokud nejsme požádání, abychom ho definovali. ... Pojem „umění“ a „umělci“ se však vztahují ke určitým momentům v dějinách a ke určitým kulturám*“ (Williams – Lewis 2007, s. 53-54). Preto môžeme hovoriť o umení nasledovne:

⁵ Pozri: PIOTROVSKY, B.: Scythian art: The legacy of the scythian world: mid – 7th to 3rd century b.c. Leningrad: Aurora Art Publishers 1986.; NOVOTNÁ, M., NOVOTNÝ, B.: Pravek Európy III. Skýti. Bratislava: Univerzita Komenského 1990.

1. Umenie ako umenie – určujúci je dnešný pohľad, resp. pohľad implikujúci predovšetkým deskriptívne užitie pojmu umenie, pri artefaktoch, ktoré svojou štruktúrou, formou a „témou“ evokujú istým spôsobom predstavu umenia, ako sa vníma v klasickom zmysle;

2. Umenie ako „umenie“ – je nutné zohľadniť praveký kontext a pôvodnú funkciu skúmaného artefaktu, kde aplikácia pojmu umenie vychádza z jeho hodnotiaceho užitia.

Celá práca však spoločne s naším snažením stráca na význame, ak odmietneme pripustiť možnosť existencie umenia v praveku, resp. možnosť z nášho hľadiska označiť praveké artefakty pojmom umenie, či už v deskriptívnej alebo hodnotiacej forme. Na záver by sme chceli čitateľa poprosiť o zhovievavosť pri čítaní predložených riadkov. Ak budú niekomu pripadať rozporuplné, neusporiadané a nesústredené pramení to zo samotného charakteru riešenej témy a z nášho lavírovania medzi možnosťami jej skúmania a podobami jednoznačných záverov, ktorým sme sa, ako bolo naznačené snažili vyhnúť. Na záver ostáva jedna úvaha, ktorá pramení z charakteru pojmu umenie a charakteru pravekých artefaktov ako takých. Na základe predloženej štúdie sa nám vynára otázka: „Je vôbec pojem umenie dostatočne komplexný a obsiahly, aj napriek svojej všestrannosti, aby pokryl celé komplikované univerzum artefaktov pravekého obdobia?“.

Literatúra:

- [1] ALDRICH, V. C.: Filozofia umenia. Bratislava: Tatran 1968.
- [2] CLOTTE, J., PŮTOVÁ, B., SOUKUP, V.: Praveké umění: evoluce člověka a kultúry. Praha: Akademie veřejné správy 2011.
- [3] DORFLES, G.: Proměny umění. Praha: Odeon 1976.
- [4] ECO, U.: Meze interpretace. Praha: Karolinum 2009.
- [5] CHALUMEAU, J.-L.: Přehled teórií umění: přehled filozofie a historie umění a kritiky. Praha: Portál 1997.
- [6] GOMBRICH, E. H.: Příběh umění. Praha: Argo 1995.
- [7] MAKKY, L.: Dejiny estetického nazerania na praveké artefakty na Slovensku v periodikách, monografiách a inej tlači v rokoch 1890 – 1949. In: SOŠKOVÁ, J. (ed.): Studia aesthetica XIV: Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. Prešov: FFPU v Prešove 2012, s. 87 – 103.
- [8] MUKAŘOVSKÝ, J.: Estetická funkce, norma a hodnota ako sociální fakty. In: MUKAŘOVSKÝ, J. (ed.): Studie z estetiky. Praha: Odeon 1965, s. 18 – 54.
- [9] NOVOTNÁ, M., NOVOTNÝ, B.: Pravek Európy III. Skýti. Bratislava: Univerzita Komenského 1990.
- [10] PIOTROVSKY, B.: Scythian art: The legacy of the scythian world: mid – 7th to 3rd century b.c. Leningrad: Aurora Art Publishers 1986.
- [11] SVOBODA, J., A.: Počátky umění. Praha: Academia 2011.
- [12] WEITZ, M.: Role teorie v estetice. In: ZUSKA, V. (ed.): Krása, umenie a šerednost. Praha: Karolinum 2004, s. 77 – 88.
- [13] WILLIAMS–LEWIS, D.: Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění. Praha: Academia 2007.

Mgr. Lukáš Makky
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie
Filozofická Fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

www.casopisespes.sk

Môžeme sa hudby báť?

Ivana Hviščová; hviscova.ivana@gmail.com

Abstrakt: V dejinách hudby 20. storočia nachádzame množstvo diel reflektujúcich hrôzostrašné historicko-politické udalosti svojej doby. Tieto diela sú často reakciou na hrôzy 1. a 2. svetovej vojny, teroru politických ideológií, ale i prežitých osobných drám a tragédií. Zaujíma nás akým spôsobom tieto expresívne diela evokujú v ľudskom vedomí negatívne pocity, no najmä, či je možné, aby vyvolávali pocity strachu. Cieľom príspevku je zodpovedať na otázku: Môžeme sa hudby báť? Na základe analógie reálneho fyziologického strachu a existenciálneho strachu sa snažíme postupne determinovať s akým druhom strachu sa stretávame pri počúvaní hudby.

Kľúčové slová: hudobné dielo, poslucháč, emócia, strach, očakávanie.

Abstract: There are a lot of musical works reflecting horrible historical and political events in 20th century. The musical works of the 20th century react to the horror of the WWI and the WWII, violence and political terror of that time ideologies. However the works indisputably witness the experiences of personal drama and trauma inclusively. The article points to the musical induction of the negative emotions in human consciousness with a strong emphasis on the negative emotion of fear. The main aim of the article is to examine the role of a listener in this situation, namely if the listener may experience the emotion of fear while listening to the musical works. Using an analogy of actual experienced fear and fear as described through the perspective of the existential philosophy, the article will portray the various forms of fear that people experience while listening to music.

Keywords: musical work, listener, emotion, fear, expectation.

Dnešný človek sa v každodennom živote konfrontuje s hudbou a jej pôsobením vo zvýšenej miere. Hudba je často kulisou k inej činnosti. Denne sa s ňou stretávame pri nákupoch v supermarketoch, pri obede v reštaurácii, pri sledovaní televízie, najmä reklám, bez toho, aby sme si uvedomili jej psychologicky manipulatívne pôsobenie, a to zámerné evokovanie konkrétnych emócií u poslucháča.

Podobne hudba sa v súčasnom umení stáva súčasťou alebo rovnocennou zložkou iných umeleckých diel a projektov. Hovoríme najmä o interdisciplinárnom umení, v ktorom hudba svojím pôsobením dopĺňa a umocňuje hlavnú ideu a koncepciu diela. V súčasnosti dominuje filmové umenie, opera, muzikál, happening, workshop, multimedialne dielo a i.

V tomto príspevku chceme však pozornosť upriamiť na hudbu samotnú. Konkrétne na hudobné diela, ktoré sú reakciou alebo reflexiou hrôzostrašných a tragických politicko-historických udalostí 20. storočia. Sú to diela, v ktorých sú zobrazované prvky „nekro“, prvky fenoménov hrôzy, smrti a zla, ako sú napr. Ten, ktorý prežil Varšavu od Arnolda Schönberga, Osviečimské Dies Irae od Krzysztofa Pendereckého a i.¹ Zaujíma nás akým spôsobom tieto expresívne diela evokujú v ľudskom vedomí negatívne pocity, no

¹ Sú to diela, v ktorých je hudobný priebeh postavený na netradičných a špecifických hudobných prostriedkoch a to vo všetkých dimenziách hudby. Farba hudby je špecifická neobvyklým zvukovým obohatením, ako sú netradičné nástrojové obsadenie a kombinácie, využívajú sa netradičné polohy a spôsoby hrania na hudobných nástrojoch, ale i používanie neobvyklých spôsobov ľudského hlasu a iných hlukov a šumov. Pravidelný rytmický priebeh hudby je často prerušovaný rytmickými zmenami a atakovaný rytmickými kontrastmi, polyrhythmiou, či pasážami, v ktorých akoby ani rytmus nebol. Melodická línia hudobného priebehu je zámerné potláčaná, árie sú postavené na disonančných intervaloch ako sú tritonus, veľká septíma, malá sekunda a i. Dynamický priebeh hudby je plný

najmä, či je možné, aby vyvolávali pocity strachu. Cieľom nášho príspevku je pokúsiť sa odpovedať na otázku: Môžeme sa hudby báť? Môže v nás hudba evokovať strach? Je zrejme, že každý z nás zažil pri počúvaní hudby aj nepríjemné emotívne stavy, ktoré ho prinútili napr. vypnúť CD-prehrávač. Ak je to možné, pokúsime sa zodpovedať s akým druhom strachu sa pri počúvaní hudby stretávame. Na zodpovedanie tejto otázky je nevyhnutná analógia strachu ako emócie zo psychologického hľadiska, ale aj z iných aspektov, ktoré nás postupne dovedú k záverečnej definícii.

Strach vo všeobecnosti v reálnom živote je definovaný ako akútne, fyziologický strach, ktorého základným spúšťacím stimulom je reálne ohrozenie života, teda nebezpečenstvo.

Pozrime sa najprv na základnú definíciu emócie akútneho fyziologického strachu. „*Strach bývá definován jako emocionální stav v přítomnosti nebo při očekávání nějakého nebezpečného, škodlivého nebo ohrožujícího podnětu, subjektivní prožitek extrémního zneklidnění, touha uniknout nebo podnět zneškodnit útokem, provázená řadou reakcí sympatického NS.*“ (Stuchlíková 2007, s. 145)

Strach je teda emócia, ktorú zažívame v situácii ohrozenia a nebezpečia alebo v situácii, kedy ohrozenie nemôžeme kontrolovať alebo ho zvládnuť. Strach pociťujeme často v situáciách neočakávaného objektu ohrozujúceho prežitie. Zážitok je sprevádzaný produkciou adrenalínu a charakteristickými psychofyziologickými prejavmi a reakciami, ako sú:

- udýchanosť
- zadržanie dychu
- spustená brada – otvorené ústa
- nehybnosť
- redukcia žmurkania
- vysoké telesné napätie
- triaška, či husia koža
- ježenie vlasov
- skutočný alebo začínajúci plač
- závrat,
- ťažkosti s rozprávaním a iné

Na základe spomenutých indikátorov je evidentné, že pri počúvaní hudby sa stretávame s podobným zážitkom alebo minimálne s podobnými prejavmi. Lenže v základnej definícii je spomenutý hlavný stimul strachu, a to reálne ohrozenie. V hudbe nám žiadne reálne ohrozenie života nehrozí. Čoho sa potom bojíme (ak sa bojíme)? Pri počúvaní nám, vynímajúc intenzívny atak zvuku na ľudský sluch spôsobujúci bolesť, žiadne iné reálne nebezpečenstvo nehrozí. Prečo potom zažívame pri počúvaní hudby aj nepríjemné pocity? Čo nás prekvapuje, znervózňuje, irituje a vytvára v nás príjemné, no i nepríjemné napätie?

Odpoveď sa pokúsime nájsť v definícii strachu vznešeného. David Huron používa pojem awe. Mohli by sme ho chápať ako vznešený strach. Strach, ktorý je zmesou úžasu, zdesenia a pokory, strach, ktorý je

kontrastov a zvukových atakov na sluch. Hudba takýchto diel neguje klasické harmonické štruktúry a kombinuje prvky rozšírenej tonality s atonálnymi úsekmi.

inšpirovaný úctou, či bázňou ku kategóriám sakrálneho a mysteriózneho. Je to strach, s ktorým sa stretávame pri percepcii umenia. Strach, ktorý nemá reálne ohrozenie života napr. uštipnutie hada, ale strach, ktorý môžeme zažívať pri pozorovaní jedovatého hada za sklom. (Huron 2006)

Základnou podmienkou zažitia takéhoto vznešeného strachu je však záujem a zainteresovanosť. Človek musí mať potešenie, zažívať slasť zo vznešeného strachu, ktorý pociťuje. Je to pocit strachu, ktorý sa vyvíja smerom ku katarzii. V konečnom dôsledku poslucháč vyhľadáva takéto stimuly, to znamená zaujíma sa o nich.

Týmto argumentom sa dostávame do paradoxného tvrdenia. Podľa posledného zistenia by sme mali mať potešenie z nepríjemného vznešeného strachu v hudbe. Väčšina ľudí však pri takýchto iritujúcich častiach skladby cíti najmenej odpor. Posúvame sa k zisteniu, že strach zažívaný pri počúvaní hudby je vznešený strach – imaginárny strach, ktorého podmienkou je záujem, ale táto definícia nie je kompletná.

Už pri prvej definícii akútneho strachu sme spomenuli, že je zažívaný nielen pri reálnom ohrození života, ale i v situácii, kedy ohrozenie nemôžeme kontrolovať alebo zvládnuť. Teda v situácii, kedy očakávame ohrozenie, ktoré vlastne v hudobnom dianí ani nemusí prísť. Posúvame sa v našej definícii ďalej v tom, že strach v hudbe je podmienený vedomým očakávaním určitého hudobného diania. Vytvára sa teda v určitej situácii imaginárneho nebezpečenstva vyplývajúceho z naučeného očakávania istého hudobného priebehu. Týmto imaginárnym nebezpečenstvom je očakávané budúce hudobné dianie. David Huron vo svojej teórii očakávania analyzuje vznešený strach ďalej. Je to druh reakcie na prekvapenie, ktorý sa vytvára v prirodzenom, spontánnom a naučenom očakávaní istej budúcej udalosti. Vyvoláva tri reakcie: boj, zamrznutie alebo únik. Prekvapenie je reakciou na prirodzenú a neoddeliteľnú súčasť ľudského vedomia – očakávanie.

Čo je to, čo očakávame, resp. neočakávame v hudobnom dianí? A vôbec, čo je to, čo spôsobuje našu averziu, alebo nepríjemné a negatívne pocity ako je strach? Častou odpoveďou býva, že je to ľudská intuícia, že to jednoducho intuitívne vycítíme. Ale čo je obsahom tejto intuície? Zaujímavý postreh môžeme nájsť v teórii existencionálneho strachu, ktorý nám môže ponúknuť určitú časť odpovede.

Marek Wójtowicz sa vo svojej knihe Doświadczenie lęku egzystencjalnego jako sytuacja wyboru venuje rôznym teóriám existencionálneho strachu. Pri charakteristike existencionálneho strachu Paula Tillicha sú pre nás zaujímavé pojmy bytie a nebytie. Nebytie je charakterizované ako neurčitý stav, stály horizont, ktorý strháva bytie do seba. Existencionálny strach je teda stav, v ktorom si je bytie vedomé možnosti svojho nebytia. V reálnom živote tento strach je vlastne strachom zo smrti. Je jasné, že žiadny takýto strach nám pri počúvaní hudby nehrozí.² Ale Tillich vo svojej teórii pokračuje ďalej. To, čo je nebytie je vcelku jasné. Otázka znie, čo je vlastne bytie? Autor analyzuje, že bytie je vtedy bytím, keď je sebaafirmované vo svojej existencii. Kľúčovým termínom je pojem sebaafirmácia – seba identifikácia, ktorú nadobúdame pri potvrdení vlastného JA. Teda ohrozenie bytia nebytím môžeme vysvetliť aj ako ohrozenie sebaafirmácie. Môže to byť stav, keď sa JA dostáva do neistoty, nerozumie niečomu, pociťuje strach zo straty – potvrdenia vlastného JA. Je to strach, v ktorom vidíme vlastnú konečnosť. Tento strach nesie so sebou atribúty ako náhoda, nepredvídateľnosť, nemožnosť určenia významu, účelu, či zmyslu. Jednoducho je to stav, kedy sa existencia javí ako sekvencia náhodných udalostí. Teda strach nie je len reakciou na prítomnosť hrozby, ale na neprítomnosť ISTOTY. (Wójtowicz 2005, s. 58-76)

² Samozrejme, že sú situácie, respektíve také umelecké diela, ktoré svojím zobrazením smrti môžu vo vedomí diváka evokovať pocit existencionálneho strachu zo smrti pri percepcii diela.

Otázka, ktorá sa nám vynára ďalej, znie: O aký druh sebaafirmácie ide pri očakávaní hudobného diania? S akým druhom neistoty sa stretávame pri počúvaní hudby?

Odpovede na tieto otázky úzko súvisia s dvoma aspektmi osobnosti: inštinktívnym princípom hedonizmu, ktorý je prirodzenou podmienkou ľudského správania sa, teda voľby výberu. Princíp hedonizmu v zjednodušenej verzii znie: Maximalizácia príjemného a minimalizácia nepríjemného.

Druhý aspekt je aspekt minulosti, teda nadobudnutej skúsenosti v ľudskom vedomí. Skúsenosť ako kľúčový motív ľudského správania sa, chápeme pri teórii očakávania. Človek je naučený očakávať to, čo najviac vo svojej existencii zažil.

Princíp hedonizmu úzko súvisí s prežívaním ľudských emócií, konkrétne v situácii, kedy sa emócia stáva motiváciou ľudského správania. Nakonečný vo svojej knihe *Ľidské emoce* vysvetľuje hedonistický princíp života ako emocionálne uspokojenie, ktoré úzko súvisí so všeobecnou ľudskou tendenciou maximalizácie príjemného a minimalizácie nepríjemného. „*Motivace tedy, opět zjednodušeně řečeno, směřuje od nepříjemného napětí k jeho příjemnému uvolnění, které je označováno jako uspokojení...*“ (Nakonečný 2000, s. 72).

Človek vedome a so záujmom počúva hudbu, pretože od toho očakáva príjemné uspokojenie, príjemný zážitok, čo nazývame emócia príjemného v hudbe ako motivácia. S nadobudnutým zistením sa posúvame k téze, že okrem zainteresovanosti človeka, je nevyhnutný a prirodzený jeho hodnotiaci postoj. Hodnotiaci funkcia emócie je jednou z jej základných dimenzií. Konkrétne emócia má tri základné dimenzie:

- aktivujúca funkcia – miera vzrušenia,
- hodnotiaci funkcia – miera páčenia sa a nepáčenia sa,
- obsahový faktor - qualia – obsah prežitia emócie – obsah konkrétnej skúsenosti. Napr. strach je to, čo tvorí zážitok strachu tým, čím je.

Miera vzrušenia, jeho intenzita je základným stimulom pre cítenie emócie, ale dostávame sa k zisteniu, že rovnakú mieru vzrušenia môžu mať aj opačné, protikladné emócie. Na základe čoho ich teda dokážeme rozoznať? Odpoveďou je práve druhá dimenzia emócie - hodnotiaci postoj vyplývajúci z miery páčenia sa, či nepáčenia sa.

Konkrétne ako rozlíšime dve protikladné emócie radosť- hnev, ktoré majú rovnakú štruktúru vzrušenia? Majú odlišnú hodnotiacu reláciu. Zatiaľ čo radosť má apetenčnú reláciu, hnev má averznú. Strach patrí takisto do nepríjemných emócií s averznou reláciou. Ak zažívame nepríjemný stav počas počúvania hudby, napr. hudobný strach, je našou prirodzenou reakciou vyhýbanie sa tejto nepríjemnej emócií. Strach pri počúvaní hudby môžeme teda ďalej charakterizovať aj ako duchovnú nepríjemnosť, estetický cit spojený s internalizáciou, teda hodnotiacim postojom. Prvýkrát sme použili pojem cit, preto je teda nevyhnutné rozlíšiť pojmy emócia a cit, ale k tomu sa vyjadríme neskôr. Vráťme sa zatiaľ ešte k emócií a hodnotiacemu postoju človeka.

Zažívať istú emóciu počas počúvania hudby znamená zažívať istý kognitívny proces. Zaujímá nás v akom vzťahu sú myslenie a emócie. Nakonečný (2000, s. 88) vo svojej knihe používa pojem kognície – kognitívnosť, ktorú chápe ako „...*uchopení a další neuronální zpracování senzoryckých rozdílů a společných znaků, resp. variací a invariací.*“ Analyzuje L.Cionpiho teóriu afektívnej logiky, teda vzťahu myslenia a afektov (chápeme ako emócie). Logika, to nie je formálna správnosť postupu myslenia, ale spôsob, akým sú navzájom spájané kognitívne obsahy. Na základe toho hovoríme o logike strachu, logike radosti a pod. Musíme si uvedomiť, že obsahom kognície nie je len myslenie, ale aj cítenie. Ba čo viac, cítenie a myslenie

idú vždy ruka v ruke! *"...neboli cítení a myšlení, afekty a logika jsou neoddělitelnými, komplementárními složkami psychické činnosti, že jsou to komponenty, které zákonitě spolupůsobí."* (Nakonečný 2000, s. 81)

Emócie sú závislé na priebehu a úspešnosti myslenia, čo v bežnom živote znamená, že ľahká neistota alebo napätie nás motivuje k očakávaniu úspechu. Naopak v bezradných, nekontrolovateľných situáciách reagujeme útokom, únikom alebo rezignáciou. Nakonečný (2000, s. 88) v analýze Ciompiho logike afektov pokračuje ďalej. Vedomie vystupuje v nespočetných variantoch zážitkových kvalít. Teda vedomie má istú štruktúru fraktality - mnoho fraktálnych zážitkových kvalít. Avšak zároveň vedomie zahŕňa aj niečo invariantného - teda to, čo jednotlivé varianty charakterizuje tým, čím sú. Hovoríme o štruktúre v štruktúre. *"Afektívni logika znamená dvojí: logiku afektu a afektívitu logiky, což vyjadřuje postulat, že emocionální a kognitivní komponenty čili cítení a myšlení jsou spolu ve všech psychických výkonech neoddelitelně spojeny."*

Významným prvkom kognície je aj významotvorná funkcia pamäti, ktorá úzko súvisí s nadobudnutou skúsenosťou. *"V paměti jsou nějak zakódovány především individuální zkušenosti jedince a každý nově vnímaný podnět je v příslušných mozkových strukturách, o nichž bude pojednáno dále, srovnáván s jeho pamětní reprezentací tak, že je kategorizován, a to nejen z hlediska kognitivního, ale i emotivního významu"* (Nakonečný 2000, s. 79).

Posunuli sme sa k zisteniu, že počúvanie hudby je teda kognitívnym procesom, pri ktorom zapájame súčasne viacero kognitívnych činností - zainteresovanosť, cítenie, hodnotenie, očakávanie a i. Otázka znie, čo vlastne očakávame? Aký druh uspokojenia očakávame pri počúvaní hudby?

Už vyššie sme spomenuli základné prvky ľudskej sebaafirmácie, ktorými sú individualizácia a spoluúčasť. Ako súvisia tieto dva prvky so sebaafirmáciou pri počúvaní hudby? Očakávame potvrdenie vlastnej identity – očakávame, že počas počúvania hudby dôjde k porozumeniu, k identifikácii sa s hudobným dianím ako s novým poznaním, očakávame, že dôjde k potvrdeniu nášho JA. Teda k rezonancii, k stotožneniu sa s konkrétnou hudbou a teda ku komunikácii s dielom. Porozumenie chápeme ako úspešnú schopnosť predvídať následný priebeh hudby. Nakonečný tvrdí, že všetky druhy uspokojenia sú príjemné, ale pre úspech je dôležité správne očakávanie. Teda aj keď očakávame, že nám hudba neposkytne nič príjemné, aj keď očakávame chaos a následné dianie je také, aké očakávame – dôjde k uspokojeniu, pretože naše očakávanie bolo správne!³

Naviac aj v situácii nepríjemného očakávame, že nepríjemné sa postupne zmení na príjemné, teda negatívne na pozitívne (to je tiež prirodzený ľudský princíp hedonizmu). Jednoducho s našou prvotnou motiváciou uspokojenia úzko súvisí túžba mať veci pod kontrolou. V opačnom prípade zažívame negatívne alebo nepríjemné emócie.

Ak hovoríme o nepríjemnom, mali by sme charakterizovať jeho základné prvky - logiku nepríjemných emócií. Základným stimulom, alebo zdrojom emócií vôbec, je intenzívnosť, veľké udalosti, niečo, čo sa vymyká bežnosti. Pri zažívaní negatívnych emócií, pociťujeme intenzívny stav vzrušenia, ktorý hodnotíme ako nepríjemný. Determinujú ho prvky presahujúce ľudskú pohotovosť, teda prvky náhle, príliš intenzívne, dlhotrvajúce, prvky novosti, neistoty, nepravidelnosti, konfliktnosti, intenzívnosti podnetov, ambiguity, instability a pod. Skrátka situácie, ktoré vytvárajú dojem nemožnosti kontroly, existencie ako náhodných sekvencií.

³ Týmto tvrdením nechceme poprieť skutočnosť, že aj prekvapenie alebo nečakaný zvrät môžu byť pre poslucháča príťažlivé. Pozitívne a negatívne pocity zažívame v závislosti na celkovej štruktúre diela, na pomere výskytu očakávaných a neočakávaných hudobných pasáží, na zrozumiteľnosti hudobného diela, ale i našej schopnosti porozumieť hudobnému dielu.

Nespomenuli sme to už niekde? Áno. Pri teórii existencionálneho strachu. Zist'ujeme, že majú rovnakú logiku afektov. Prvok strachu úzko súvisí s kategóriou, či fenoménom hrôzy, desivého a tiesnivého. „V roce 1906 napsal Ernst Jentsch stat' *K psychologii tísnivého*, kde tísnivé definuje jako cosi neobvyklého, co vyvolává „intelektuální nejistotu“, jako něco, v čem „se nevyznáme“ (Eco 2007, s. 464).

Človek to nevyčítá intuitívne, ale na základe fraktality vedomia, v ktorej je uložená štruktúra v štruktúre. Bojíme sa neúspechu v našom očakávaní, teda skôr nenaplnenia nášho očakávania. Sú to väčšinou zneisťujúce situácie, neobvyklé, náhle, ktoré majú nedostatok informácií, všetko, čo našu sebaafirmáciu dostáva mimo našej kontroly, všetko, čo spôsobuje intelektuálnu – duševnú neistotu.

Vyššie sme spomenuli, že je potrebné rozlíšiť pojmy emócia, cit a nálada. Emócia sa odlišuje od nálady svojím trvaním. Nálada je naladenie psychického emocionálneho stavu. Je to dlhšie trvajúci emocionálny stav, napr. smútok.

Cit je vyššou emóciou súvisiacou s individualizáciou a uvedomelým subjektívnym prežívaním osobnosti. Cit od nálady diferencuje konkrétny a istý podnet, cit je vždy reakciou na určitý podnet, zatiaľ čo nálada nemusí poznať svoj zdroj pôvodu. Skutočnosť, že strach je cit – že je to reakcia na podnet, je pre nás kľúčovým zistením toho, prečo môžu existovať určité hudobné obrazy napätia, agresie a iných prvkov evokujúcich strach. Pretože práve tie sú podnetom k zažívaniu hudobného strachu. Ak zažívame strach pri počúvaní hudby, musia mať reálny podnet a tým sú hudobné stimuly strachu – konkrétna hudobná štruktúra vyjadrená konkrétnymi hudobnými prostriedkami.

Zosumarizujeme si na záver tohto príspevku definíciu hudobného strachu, teda strachu, ktorý môžeme zažívať pri počúvaní hudby.

1. Hudobný strach je z fenomenologického hľadiska určitý stav bytia, konkrétne druh bytia bez obsahu. To znamená, že nepoznáme konkrétny obsahový stimul hudobného strachu, nepoznáme reálnu asociáciu, neohrozuje nás žiadne reálne nebezpečenstvo. V prípade, že vylučujeme hudobný atak na sluch alebo vylučujeme napodobňujúce hudobné symboly konkrétne zvuky a predmety z reálneho prostredia, napr. zvončeky, zvuky vrzganí, piskotu, rezania a pod.

Hudobný strach vzniká z jediného reálneho bezobsažného stimulu, ktorým je hudobný symbol napätia, agresie, deštrukcie a iných prvkov fenoménu hrôzy. Jeho dôvodom je podobná logika štruktúry ako je logika prežívaného hudobného strachu.

2. Hudobný strach je vznešený strach. Je reakciou na nebezpečenstvo imaginárneho charakteru. Zo psychologického hľadiska základnými tromi reakciami na reálne nebezpečenstvo sú boj, útek alebo rezignácia. Tieto tri reakcie môžeme v situácii imaginárneho nebezpečenstva nahradiť reakciami ako zježenie – mráz po chrbte, výsmech alebo bázeň. Pre hudobný strach je porovnateľná bázeň – vznešený strach, ktorý súvisí s prvkami presahujúcimi ľudskú chápanie, ľudskú schopnosť pohotovosti v reagovaní, sú to situácie, ktoré nám jednoducho vyrážajú dych. Už vyššie sme spomenuli, že v umení strach a vznešené úzko súvisia s ľudskou úctou a záujmom po mystériu a sakrálnosti.

3. Hudobný strach je citom a nie emóciou. Základná charakteristika emócie úzko súvisí s prežívaním organizmu. Je to vlastne psychologický mechanizmus, uvedomovanie si iba fyzického stavu organizmu, zatiaľ čo cit je vyšším stavom emócie súvisiacim s osobnosťou. Je špecifickým druhom prežívania, a to subjektívneho prežívania. Cit sa viaže s individualizáciou subjektu, s jeho poznaním, je prejavom mysliaceho ducha. Ďalej cit je reakciou na konkrétny podnet. Už vyššie sme spomenuli, že emócie a myslenie sú komplementárnymi činnosťami v ľudskom vedomí. Táto skutočnosť nás posúva do roviny, že emócia nie je odpoveďou ani tak na stimul, ale stimul umocňuje myšlienka. Myšlienka, že nás niečo

ohrozuje! „Každá emócia je navyše postavená na určitých myšlienkach, ktoré definujú jej „formálny objekt“ – je to podmienka, ktorú musí intencionalný objekt splniť, aby mohol byť objektom práve tej emócie. Takže strach zahrňuje myšlienku, že ma niečo ohrozuje...“ (Scruton 2009, s. 316)

V hudobnom díaní je stimulom konkrétna hudobná udalosť, ktorá človeka v prípade strachu dostáva do intelektuálnej neistoty v závislosti na podvedomé očakávanie konkrétneho hudobného výsledku súvisiaceho s naučeným tonálnym počúvaním hudobného diela.

4. Hudobný strach je teda estetický cit. Je to stav, ktorý predpokladá zainteresovanosť subjektu. Uvedomelý záujem človeka o konkrétny objekt je nevyhnutnou podmienkou pre emocionálne prežívanie. V našom prípade uvedomelým záujmom je uvedomelé počúvanie. „Zájmy fungujú jako elementární aktivátory energie, a vytvářejí tak teprve předpoklad pro to, že je něco z okolí vnímáno. Současně nastavují celé tělo na aktivitu“ (Nakonečný 2000, s. 84).

5. Hudobný strach je estetický cit, ktorý sa vytvára v ego-vzťahných situáciách. Je to situácia, v ktorej je ľudské JA konfrontované s určitým priebehom diania danej situácie. Čo je však pre hudobný strach kľúčovým, resp. kľúčovým pre ego-vzťahnú situáciu, je to, že ju konfrontujeme výlučne v prospech nás samých. Hudobný strach je teda estetický cit, ktorý je súčasťou kognitívneho procesu. Cit, ktorý je spojený s internalizáciou osobnosti, s individualizáciou a spoluúčasťou. To znamená, že sa nachádzame v určitom vzťahu k niečomu. Konkrétne vo vzťahu k udalosti, ktorá vytvára implikáciu pre seba, a tou je túžba po uspokojení. Táto túžba sa rodí na základe naučeného očakávania istého hudobného diania. Naučené očakávanie je psychologická situácia, ktorá úzko súvisí s minulosťou osobnosti, s jej doteraz nadobudnutou skúsenosťou a poznaním. Konkrétne v našom prípade jej hudobnú minulosť, takú hudobnú skúsenosť, s ktorou sa najčastejšie vo svojom živote stretávala.⁴ „Psychologická situace zahrnuje „minulou zkušenost individua, jeho současné poznání a smýšlení. Zahrnuje jeho totální svět zkušenosti.“ (Nakonečný 2000, s. 110)

6. Je to cit, ktorý zaujíma hodnotiaci postoj človeka. Poskytuje možnosti sebahodnotenia – signalizuje možnosť úspechu alebo neúspechu. Hodnotíme zažívaný stav ako príjemný alebo nepríjemný. Hudobný strach je nepríjemným stavom vytvárajúcim sa pri percepcii dramatického, nečakaného a napätého hudobného diania. Pri situáciách kedy je zmarené, prerušené, či zneistené očakávanie istého hudobného diania. Teda hudobný strach je evokovaný pri cítení ohrozenia ľudskej sebaafirmácie. Dostáva človeka do konfrontácie s neporozumením, neistotou, nepoznaním, do situácie, kedy jeho podvedomá túžba po úspechu, teda po rezonancii s hudobným dianím, je v nedohľadne. Konkrétne v hudobnom díaní je to sled, kedy sme svedkami rozkladu, deštrukcie hudobnej štruktúry, ktorá nás dostáva do duševnej neistoty. Do situácie, v ktorej dochádza k narušeniu tradičnej formy, usporiadaniu prvkov prinášajcich neočakávanú schému hudobnej štruktúry, zapojeniu nových neznámych kontextov, ktoré rušia tradičnú polaritu a vyváženosť prostriedkov konsonancie a disonance, symetrie a asymetrie a pod.

Dostali sme sa k záveru, že zažívanie strachu pri počúvaní hudby úzko súvisí s problematikou očakávania, resp. neočakávania prekvapivosti hudobných úsekov a pasáží. Situácia, že existuje neúspešné očakávanie znamená, že v ľudskom vedomí musí existovať konkrétny výsledok situácie, ktorý očakáva. A práve tento konkrétny výsledok úzko súvisí s naučenou formou očakávania. Očakávame to, čo sme najviac vo svojej minulosti zažili. Našu hudobnú minulosť predstavuje niekoľko storočná tonálna tradícia, ktorá je v nás

⁴ Tento fakt môžeme analogicky porovnať s Goodmanovým pojmom nevinného oka. Ľudské oko je posadnuté vlastnou minulosťou – v našom prípade ide o nadobudnutú sluchovú minulosť. Pre lepšie pochopenie pozri: GOODMAN, N.: Jazyky umění: Nástín teorie symbolů. Praha: Academia 2007, s. 23-26.

hlboko zakorená.⁵ V ľudskom vedomí existuje niekoľko konkrétnych mentálnych reprezentácií očakávaných výsledkov hudobného diania, ktoré sú závislé na nadobudnutú sluchovú skúsenosť v tonálnej tradícii. Táto problematika už však nie je predmetom nášho príspevku a potrebovala by už ďalší priestor.

Literatúra:

- [1] BUDD, M. 1992. Music and Emotions. The Philosophical Theories. London: Routledge & Kegan Paul.
- [2] ECO, U. 2007. Dějiny ošklivosti. Argo.
- [3] GOODMAN, N. 2007. Jazyky umění: Nástín teorie symbolů. Praha: Academia.
- [4] HRČKOVÁ, N. 2005. Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (1). Bratislava: Ikar.
- [5] HRČKOVÁ, N. 2006. Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2). Bratislava: Ikar.
- [6] HURON, D. 2006. Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation. (Bradford Book). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- [7] LANGEROVÁ, K. S. 1998. O významovosti v hudbe. Bratislava: Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu.
- [8] NAKONEČNÝ, M. 2000. Lidské emoce. Brno: Masarykova univerzita v Brně.
- [9] SCRUTON, R. 2009. Hudobná estetika. Bratislava: Hudobné centrum.
- [10] STUHLÍKOVÁ, I. 2007. Základy psychologie emocí. Praha: Portál.
- [11] WÓJTOWICZ, M. 2005. Doświadczenie leku egzystencjalnego jako sytuacja wyboru. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Mgr. Ivana Hviščová
externá doktorandka
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie
Filozofická Fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

www.casopisespes.sk

⁵ Táto definícia je platná len pre európsku kultúru, resp. pre kultúry, ktoré vyrastali na tradícii tonálnej hudby. Teda netýka sa napr. ázijských a afrických kultúr, ktorých hudobná reč vyrastá na úplne odlišných zákonitostiach.

Úloha pôvodnej a modernej architektúry pri estetizácii verejného priestoru

Jana Pecníková a Anna Slatinská; jana.pecnikova@umb.sk

Abstrakt: Príspevok sa zameriava na aktuálnu otázku estetizácie verejného priestoru a využitia modernej architektúry v historicky cennom prostredí. Cieľom článku je priniesť do centra pozornosti otázky, ktoré s danou témou priamo súvisia. Akým spôsobom v sebe skrýva koexistencia histórie a súčasnosti architektonických diel potenciál odzrkadľujúci imidž mesta? Dokáže symbióza historického a súčasného, starého a nového vytvárať vhodnejšie podmienky pre realizáciu kultúrnych podujatí? Pristupuje súčasný architektonický jazyk k minulosti a jej výtvorom ohľaduplne a s úctou? Verejné miesta, ktoré by mali plniť svoju funkciu, sú do veľkej miery ovplyvňované zásahmi do pôvodnej architektonickej štruktúry, pričom v závere príspevku uvádzame niektoré známe prípady zo zahraničia i zo Slovenska, ktoré potvrdzujú, že estetizácia verejného priestoru je do veľkej miery závislá na rešpektovaní kultúrnej tradície.

Kľúčové slová: estetizácia, verejný priestor, architektúra, kultúrna tradícia, kultúrny priestor.

Abstract: The contribution deals with the topic of aesthetization of public space and use of modern architecture in historically valuable environment. These issues have been debated for a long time. The aim of our contribution is connected with questions concerning the topic of aesthetization. We defined the following questions: How can coexistence of history and present state of architectonic works reflect the city's image. Can symbiosis of historical and contemporary, old and new create more suitable conditions for realizations of cultural activities? Can architecture of today be regarded in terms of respecting the architectonic language of the past and does it respect past monuments with honor? Public spaces that should play its representative function are to a great extent influenced by interventions into historical architectural structure. In the conclusion of our contribution we present the reader with several famous examples from Slovakia as well as from abroad which confirm that aesthetisation of public space is to a great extent dependent on adherence to and respect of cultural traditions.

Keywords: aesthetization, public space, architecture, cultural tradition, cultural space.

Základ estetiky netvorí trvalé zákonitosti, estetické vnímanie sa mení s dobou. V 21. storočí „*nadobúda obrazovo-tvarová stránka života nebyvalý rozmer a vplyv, mení sa jej podstata a funkcia*“ (Kulínková 2010). Estetická sféra sa rozširuje a vďaka moderným masmédiám sa každý rýchlo stáva kritikom, ktorého vkus sa podriaďuje meniacim sa trendom. Táto nivelizácia vkusu vyvoláva priemerné estetické potreby a vo veľkej miere konštatujeme degradáciu estetického v záujme biznisu. Mnohí umelci sa stále pokúšajú uchrániť svoju tvorbu v duchu „kantovskej slobody“, ale to ich vedie k ich osamoteniu a nepochopeniu u širokej verejnosti. Estetiku na prahu tisícročia ovládli mimoestetické záujmy.

Jedna z najvážnejších aktuálnych estetických otázok je spojená s využitím moderných prvkov v historicky hodnotenej architektúre (centrách miest), ktoré sú vnímané širokou verejnosťou, nakoľko sú to prevažne verejne prístupné miesta, ktoré sú rovnako centrami spoločenského života. Estetizácia verejného priestoru je preto vnímaná v širšom kontexte. Jej kritikmi a pozorovateľmi sa stávajú obyvatelia i návštevníci miest, ktorí citlivo vnímajú zásahy do verejného prostredia.

Ako uvádza Yi-Fen Chang vo svojej štúdii, pôvodná architektúra znovu – oživa v moderných rozvíjajúcich sa mestách. Aktuálnym trendom vo svete je prepájanie pôvodnej architektúry s modernými funkciami, ktoré má poskytovať. „*Historická architektúra a historické prostredie majú rozhodujúcu hodnotu v*

modernom svete, odvolávajúc sa na tradíciu, sociálny a kultúrny význam a architektonické formy podľa estetických noriem, ktoré sú v súčasnosti kvalitatívne nedoceníteľné“ (Chang 2009, s. 74)¹.

Ochrana pamiatkovo hodnotných budov by sa mala zmeniť zo „spot“ na „surface“ preservation (Cheng 2009, s. 75)/ ochranu. Cieľom by mala byť tvorba historicky hodnoteného prostredia určeného pre moderný život v duchu vysokej estetickej kvality a kultúrneho prostredia. Architektonické zásahy by mali uchovať historický význam a odkaz budovy, ale vniesť do nej novú vitalitu. Projekt znovu-využitia starších či historických budov by mal vždy zohľadňovať priestor, v ktorom je budova umiestnená, štýl výstavby, dekoráciu i dizajn okolitých budov.

Každý jedinec je silne ovplyvnený svojím okolím, architektúra dneška je tvorená v duchu neobmedzenej voľnosti. „Problém neobmedzeného výberu je však v tom, že nie je tak ďaleko od úplného chaosu.“[4] Ak to boli v minulosti architektonické slohy, ktoré udávali štýl, ktorým sa stavalo, tak dnes je architektúra oslobodená od pravidiel. Estetická funkcia architektúry je často opomenutá a autori experimentujú vo svojej tvorbe kombináciou štýlov, príkladom je dielo Strawberry Hill House (arch. Horace Walpole) alebo Budapeštiansky Vajdahunyad Castle (arch. Ignac Alpar). Ako tvrdí Karl F. Schinkel: „urobiť z niečoho užitočného, praktického a funkčného niečo krásne, to je povinnosť architekta“ (Botton 2006, s. 42)

Každá stavba do veľkej miery podlieha princípu funkčnosti. Estetické hľadisko nie je prioritné, nakoľko údajne existuje toľko druhov krásny, ako je predstáv o šťastí. Friedrich Schiller vo svojej estetickej vízii (Schiller 1995, s. 218) hľadá dokonalosť v idealizovaných umeleckých dielach, ktorá by mala slúžiť ako zdroj inšpirácie, ku ktorej by sa ľudstvo malo vždy vráť. Základnými princípmi sú podľa neho poriadok, rovnováha, elegancia a ucelenosť.

Moderná a pôvodná architektúra odráža viditeľne a priamo koexistenciu kultúrnych hodnôt kedysi a dnes. Každý zásah do verejného priestoru by mal zachovávať istého génia loci. Ako uvádza Kenneth Frampton (Kratochvíl 2005, s. 38): „architektonické dielo vyjadruje spoločné hodnoty v priestore ako hmotné a znakové reprezentácie.“

Súbor architektonických diel spoluvytvára kultúrnu krajinu, ktorá sa zakladá na kultivácii prostredia. „Mesto nie je len sústredením stavieb a zariadení s rôznymi praktickými funkciami, ale znamená zároveň čosi viac. Je historicky vzniknutou podobou ľudského sveta“ (Halík, Kratochvíl, Nový 1996, s. 73) Stavby sú odrazom estetických intencií a ich premien v čase.

Verejný priestor preto zohráva dôležitú úlohu pre formovanie kultúrnych aktivít – či už nevyhnutných, voliteľných alebo spoločenských. Urbanistické prostredie priamo vplýva na stupeň ich rozvinutia. „Je dôležité uvedomiť si, ako sú rôzne kategórie verejných aktivít ovplyvňované kvalitou verejných priestorov a ako zlepšenie tejto kvality dáva šancu k rozvoju predovšetkým voliteľných, v zásade rekreačných, funkcií a sociálnych aktivít“ (Gehl 2000, s. 131) Vizuálnosť miesta prispieva k atraktivite verejného priestoru a v tvorbe génia loci.

Kultúrne inštitúcie by mali byť priamou súčasťou verejného priestoru. Prioritne by mali zabezpečovať prístup k hodnotám, ktoré uchovávajú, ale tiež vytvárať predpoklady pre to, aby každý jedinec mohol na základe slobodnej vôle na tomto dedičstve participovať a rozvíjať ho. (Kesner 2005, s. 14)

Dnes sme svedkami kontroverzných realizácií, ktorých hodnotenia z hľadiska pamiatkového a architektonicko-tvorivého sa diametrálne líšia. Ochrana architektonicky hodnotných stavieb sa akcentuje už od obdobia priemyselnej revolúcie. „Moderný človek je vystavený náporu zmien, urýchlujúcemu sa času, a ako istú

¹ Citát v pôvodnej verzii: *Historical architectures and surroundings are crucially valuable in modern life since the traditions, the social and cultural meanings, and the architectural appearances conforming to aesthetics are all qualitatively invaluable in modern life.*

kompenzáciu preto podvedome ochraňuje tie rázy prostredia, v ktorých sa akoby zastavil čas“ (Halík, Kratochvíl, Nový 1996, s. 163) Intervencia do historicky cenných štruktúr predstavuje náročnú koncepcnú činnosť, ktorá nesie so sebou mnohé riziká. Predovšetkým problém s nevhodnosťou zásahu, nesprávnym ponímaním stanovených regulatívov, devastáciou kultúrnych hodnôt, stratou svojbytnosti priestoru, narušenie autenticity územia. Moderná architektúra by mala tvoriť harmonický celok s obdobiami, ktoré uznávali odlišné estetické hodnoty.

Najmä novostavby v historicky cennom prostredí sa dostávajú do centra záujmu. Ak je pre 20. storočie charakteristický prudký nárast sídiel smerom k periférii, tak rovnako je to prelínanie moderných a pôvodných stavieb. Nastupujúca moderná architektúra do centra pozornosti umiestnila funkčnosť a účel v súlade s hygienickými zásadami. Dochádza k potlačeniu verejného priestoru, pretože moderné hnutie popiera tradíciu a odmieta prvotný charakter miest (Krausová 2012, s. 56). Kríza je vnímaná ako urbanistický problém (zánik priestorových štruktúr súvisí so stratou identity sídla), pričom medzinárodný štýl potláča lokalitu (Norberg, Schulz 2010, s. 194-195).

Moderné stavby by nemali zastierať, že sú produktom dneška. To však nevylučuje, že majú zároveň reprezentovať náš – súčasný – vzťah k minulosti. Minulosť v tomto zmysle nie je výrazovou formou, ale témou architektonickej kompozície. Mala by byť vnímaná ako užitočný hodnotový potenciál, ako zdroj skúsenosti a inšpirácie a most medzi budúcnosťou a minulosťou. Ako píše Věra Kučová (2009, s. 363): *„Jedna krásna stavba nezachráni biedne sídlisko, ale jeden ohavný dom môže ubiť dušu hrdeho mesta.(...) Krása stavebných celkov predstavuje zraniteľný a krehký stav rovnováhy.“*

Estetický pohľad na správnosť či nesprávnosť začlenenia novostavby do existujúcej štruktúry sa líši od odborníka k odborníkovi. Aké by mali byť kritériá posudzovania? Dajú sa definovať kritériá, ktoré by zaručili súlad novej výstavby s historickým prostredím? V niektorých krajinách sú tieto normy dokonca legislatívne kodifikované, ale na jednej strane obmedzujú tvorivosť architektov a na druhej strane vedú k fádnosti.

Najdôležitejším kritériom pri posudzovaní novostavby je existujúca sídelná štruktúra, ako aj ráz krajiny. Cieľom akéhokoľvek projektu by malo byť zachovanie kultúrneho životného prostredia. V tomto prípade je nesmierne dôležité aj použitie vhodných stavebných materiálov. Technický rozmach 20. storočia viedol ku kolíznym situáciám, keď materiály nekorešpondovali, čo neskôr upravila Benátska charta².

Nielen architektúra, ale i pojem verejný priestor je charakteristický značným počtom interpretácií, pričom neexistuje jediná presná definícia, ktorá by svojím obsahom postihla všetky elementy, ktoré verejný priestor tvoria. Pri nazeraní na verejný priestor je nutné vnímať aj iné elementy podieľajúce sa na jeho formovaní a kreovaní úzko prepojené s kultúrnymi, ekonomickými, politickými a inými aspektmi.

Na Xing a Kin Wai Michael Siu (2010) uvádzajú vo svojej štúdiu venujúcej sa historickým definíciám verejného priestoru pôvodné resp. prvé definície verejného priestoru v rôznych historických etapách. Za prvý verejný priestor je považovaná staroveká grécka Agora, neskôr rímske Forum, následne stredoveké trhoviská a námestia významných európskych metropol v 15. a 18. storočí.

Agora, vzor kultúrneho i spoločenského centra určeného pre verejnosť, je teda „verejným priestorom starovekého Grécka, ktorý je charakterizovaný ako demokratické miesto“ (Xing, Siu 2010, s. 40). Práve demokratická funkcia spájaná s voľbami je jednou z črt účelovosti verejných priestorov, ktoré by mali slúžiť najmä na prejav názorov občanov a tým prispievať k myšlienke aktívneho občianstva. Agora bola rovnako aj trhoviskom, ktoré bolo prístupné všetkým občanom.

² Medzinárodná charta o zreštaurovaní pamiatok a sídiel, 1964

Rímske fórum na rozdiel od Agory nebolo len centrom politiky a trhovníctva, ale tvorili ho zložitejšie urbánne štruktúry, čím došlo k obohateniu verejného života. „*Verejný priestor sústreďuje do jedného celku všetky elementy mesta, ako nákupné, sociálne – komunitné, kultúrne či duchovné miesta. Preto okrem fóra, Rímski architekti taktiež vytvorili verejné priestory pre rôzne udalosti spoločenského života ako napríklad trhovisko, amfiteáter, kúpele, arénu, atď. Rímske fórum spájalo akropolu s agorou*“ (Xing, Siu 2010, s. 41). Všetky tieto elementy tvoria základ toho, čo dnes nazývame verejný priestor.

Stredoveká špecifická funkcia trhových miest – verejných priestorov, ktoré sa konštituovali zvyčajne v okolí katedrál, viedla k tvorbe akéhosi komunitného centra. „*Z mnohých týchto veľkých trhovísk a katedrálhych priestorov vznikli dnešné námestia. V skratke, ak trhoviská poskytovali priestor na veľké slávnosti a ceremónie, rovnakú funkciu predtým spĺňalo fórum alebo agora*“ (Xing, Siu 2010, s. 41).

Pre európske metropoly 15. a 18. storočia je typické kreovanie talianskych piazzas, parížskych a londýnskych námestí, ktoré však neboli otvorené verejnosti. Verejný priestor týchto miest bol vo veľkej miere ovplyvňovaný vyššími triedami spoločnosti. Účel týchto súvekových verejných miest pripomínal Paríž v 16. storočí, keď mal odzrkadľovať silu a bohatstvo vyšších vrstiev (Xing, Siu 2010, s. 42).

Verejný priestor v dnešnej dobe musí poskytovať zázemie nielen pre výmenu informácií, ale i pre organizovanie kultúrnych stretnutí a podujatí a navyše musí občanom poskytovať i zábavu a relax. Malo by to byť miesto, kam sa obyvatelia radi vracajú v snahe vnímať priestor nielen ako homogénny, ale kultúrne a sociálne diverzifikovaný. Takýto verejný priestor má ambíciu stať sa estetickým miestom spojeným s oddychom, pri ktorom musíme zohľadňovať i architektonické elementy, ktoré tvoria špecifický obraz mesta, ako i jeho genius loci.

Podarilo sa európskym metropolám či slovenským mestám nadviazať na tradíciu Agory a vytvoriť adekvátny verejný priestor, ktorý esteticky prepája novú a pôvodnú architektúru? Verejný priestor by mal byť symbiózou novej a starej architektúry, z ktorej pramení i jedinečná identita a s ňou spojený imidž mesta. Príklady z praxe potvrdzujú, že ak vo svete je prepojenie nového a starého starostlivo naplánované, na Slovensku pozorujeme skôr kontroverzné realizácie, ktoré zasahujú do verejného priestoru, narúšajú ho a nekorešponujú s kultúrnou tradíciou.

V európskych metropolách, akými sú Paríž, Kolín nad Rýnom, Berlín a Praha, a i. pozorujeme mnohé architektonické zásahy do verejného priestoru. Či už je to Pyramída v Louvri, Umelecké múzeum kolínského arcibiskupstva (Kolumba), Židovské múzeum či Tancujúci dom v Prahe. Kľúčovým faktorom pre posudzovanie estetiky miesta je zhodnotenie vzťahu stavby k jeho zasadeniu do verejného priestoru.

Jedným z najznámejších príkladov prepojenia novej a starej architektúry je Pyramída v Louvri v Paríži vo Francúzsku, ktorá vznikla z požiadaviek prameniacich z kapacitných problémov prevádzkovania múzea. Pri stavbe pyramídy boli použité ako hlavné materiály sklo a oceľ, ktoré sú typické pre modernú architektúru 20. storočia. Použitý materiál bol základom pre vznik kontrastu medzi renesančným až neogotickým Louvrom a sklenenou pyramídou. Významnou charakteristikou pyramídy je fakt, že nepresahuje výšku historického paláca, čím nedochádza k porušeniu celistvosti architektúry. Je to práve spomenutý kontrast, ktorým sa vytvára symbióza medzi historickým a moderným. Aj keď pyramída nebola spočiatku vnímaná pozitívne, táto transparentná budova je dnes jedným z ukážkových príkladov využitia moderných materiálov v súlade s pôvodnou stavbou.

Aj Umelecké múzeum kolínskeho arcibiskupstva (Kolumba) v Kolíne nad Rýnom v Nemecku disponuje bohatou históriou, keďže jeho súčasťou je románsky kostol sv. Kolumba z Iony. V 70. rokoch prestali kapacitné priestory múzea dostačovať a tak vznikla potreba vytvorenia nového projektu a jeho realizácie. Dôležitou podmienkou bolo zachovanie všetkých dochovaných architektonických elementov, pochádzajúcich z doby vzniku. Historické prvky sú zachované, čo dokumentuje i fakt, že novopostavené veže sa začleňujú medzi pôvodné ruiny. „*Nová stavba na seba preberá to staré, ochraňuje to v sebe. Nestiera žiadne stopy*“ (Koban 2007). Novostavba bola vystavaná na pôvodnom pôdoryse, preberá historický odkaz a prostredníctvom súčasnosti dotvára prostredie. Takýmto počínom vyniká dedičstvo minulosti.

Pre začlenenie modernej budovy do prírodného prostredia je vhodným príkladom Židovské múzeum v Berlíne v Nemecku. Pri tomto monumente je dôležité podotknúť, že vytvorený kontrast novovzniknutého objektu s okolitou zástavbou zjemňuje zeleň, park a záhrada starej budovy. Realizácia novej stavby pridruženej k pôvodnej budove je veľmi výrazná. Avšak vzhľadom na kontext zámeru je to nutný počín. Ako uvádza Peter Kratochvíl (2006): „*Múzeum židovstva je pravdepodobne najgeniálnejšou a najkonceptuálnejšou architektúrou, akú som kedy videl.*“

Tančící dom v Prahe v Českej republike je príkladom novostavby v existujúcej pôvodnej výstavbe. Daná budova vznikla z dôvodu zaplnenia prázdneho priestoru v historicky cennom prostredí nábrevia Vltavy. Zároveň bolo primárnym cieľom stavby naplniť potreby obyvateľov hlavného mesta. Výstavba Tančícího domu vyvolala početné diskusie, nakoľko sa stavba nachádza v pamiatkovej rezervácii. Projekt výstavby Tančícího domu je nepochybne unikátnym činom, keďže sa nachádza v jedinečnom historickom prostredí. Badateľné je i spojenie minulého so súčasným i na základe kupoly. „*Pôsobivosť stavby je založená na kontexte i kontraste. Vyššou kupolou je zakončené nárožie, čím elegantne reaguje na rohové veže na ďalších nárožiach*“ (Kučová 2009, s. 43).

Ako je to evidentné na príkladoch významných stavieb nachádzajúcich sa vo vybraných európskych metropolách, ide o kultivovaný, estetickým smerom namierený zásah do urbánneho resp. architektonického prostredia mesta, ktoré rešpektuje historické pozadie a historické hodnoty.

V exemplifikácii historickej a novej architektúry na vybraných príkladoch zo slovenských miest sa predmetom nášho záujmu stali tri mestá: Martin, Banská Bystrica a Bratislava. V meste Martin sme sa zamerali na Národný dom, Štúdio, Milénium. V Banskej Bystrici to bola Mestská radnica a v Bratislave Slovenská národná galéria.

Národný dom v Martine vznikol z potreby vybudovania verejných priestorov v období Národného obrodzenia. V jeho tesnej blízkosti vzniklo i divadelné štúdio (Štúdio) ako i objekt Millénium. „*Na základe rekonštrukcie historického centra vznikla pešia zóna, ktorá priniesla mestu, jeho obyvateľom a návštevníkom novú kvalitu a výraznú, a na slovenské pomery aj netypickú, premenu jeho najvýznamnejších centrálnych priestorov*“ (Lalíková 2003, s. 31-34).

Millénium, jeho stavba, ako i celá rekonštrukcia pešej zóny bola snahou o vytvorenie, resp. prepojenie minulosti s prítomnosťou. „*Architektúra celej pešej zóny, samotný objekt Millénium, odrážajú dobu vzniku, na prelome tisícročí a prezentujú nový multifunkčný verejný priestor*“ (Lalíková 2003, s. 32). Národný dom, Štúdio a Millénium dotvárajú spolu s rekonštruovanou pešou zónou jedinečný imidž mesta a estetický verejný priestor, na ktorom sa môžu uskutočňovať rôzne kultúrne akcie.

V Banskej Bystrici je príkladom prepojenia a začlenenia moderných prvkov do pôvodnej výstavby Mestská radnica, ktorá sa nachádza v historickom centre mesta. Spomínaná časť patrí do mestskej pamiatkovej rezervácie. Proces obnovenia rekonštrukčných prác sa začal až po deviatich rokoch stagnácie, druhá etapa prebiehala v rokoch 2008 – 2010. Zámerom architektov bolo prepojiť architektonicko-historický odkaz

pamiatkovej časti objektu s funkčnosťou novej časti, čím by si objekt zachoval historickú hodnotu, ale splňal by i moderné funkcie. Zámerom v historickej časti budovy bolo zachovať všetky dostupné artefakty ako odkaz minulosti. Architekti v tomto prípade museli brať na vedomie fakt, že objekt je umiestnený v mestskej pamiatkovej rezervácii, čo si vyžadovala zaujať citlivý prístup k riešeniu danej problematiky.

Určité stupne kritiky boli vyjadrené v súvislosti so štítovým ukončením Mestskej radnice, kvôli badateľnému transparentnému prvku. „*Problematické je však práve štítové ukončenie, keďže je skôr stredovekou výpoveďou, pričom interpretácia v duchu tohto obdobia by si zase žiadala štítu dva, keďže pôvodne stáli na mieste tohto objektu dva stredoveké domy*“ (Vodrážka 2000, s. 30-32). V projekte Mestskej radnice sa spája minulosť s prítomnosťou. Na základe rekonštrukcie mesto získala reprezentatívne priestory s využitím historických artefaktov. Budova tak prispieva k budovaniu genius loci mesta a k jeho prestíži.

Budova Slovenskej národnej galérie sídliaca v Bratislave sa nachádza v prostredí hustej zástavby s bohatým architektonickým dedičstvom v centrálnej časti Bratislavy – Staré Mesto. V blízkosti tečie rieka Dunaj. SNG mala podstúpiť vlnu rekonštrukcií práve na základe projektu Premostenia. Ide o projekt, ktorý vo veľkej miere kontrastuje s pôvodnou historickou zástavbou a je predmetom kritiky hlavne zo strany verejnosti. Počas realizácie došlo k mnohým neočakávaným zmenám, ktoré prispeli k nekvalitnému prevedeniu návrhu stavby. „*Stavba bola daná do užívania predčasne a ku dňu kolaudácie mala 1200 stavebných chýb*“ (s.a. 2011). Kritická situácia sa začala riešiť, avšak ani 10 rokov po uzavretí Premostenia nedošlo k realizácii plánov a výsledný návrh rekonštrukcie je zatiaľ v nedohľadne.

Ako je zrejmé z jednotlivých príkladov uvedených stavieb v európskych metropolách a na Slovensku, architektúra by mala rešpektovať históriu a odkaz kultúrneho dedičstva. Pri zachovaní parametrov vychádzajúcich z týchto oblastí, sa stavba môže stať reprezentatívnym a unikátnym príkladom spojenia, resp. symbiózy minulosti s prítomnosťou, ako aj kontrast medzi týmito dvomi časovými úsekmi sa môže stať komplementárnym prvkom verejného priestoru, s ktorým ako občania prichádzame každodenne do kontaktu.

Na príklade slovenských stavieb, ktoré boli podrobené značnej rekonštrukcii, môžeme vidieť ako architekti a vedúci projektov vyriešili citlivú otázku budov, ktoré spadajú do mestskej pamiatkovej rezervácie. Okrem úspechov dominujú pri rekonštrukciách stavieb i početné neúspechy, ktoré sa týkajú hlavne posledného analyzovaného objektu, menovite SNG v Bratislave. Práve na základe projektov akým bol projekt Premostenie môžeme vidieť, ako môže nekvalitné prevedenie stavby takýchto národne významných inštitúcií, akými SNG nepochybne je, viesť k znehodnoteniu kultúrnych, umeleckých a spoločenských hodnôt. Nakoľko kvôli stavebným chybám došlo i k devalvácii hodnotných artefaktov a zbierok, ktorými SNG disponuje. Z tohto príkladu vyplýva jednoznačné ponaučenie i pre budúce generácie a budúce stavebné projekty, ktorých realizácia môže verejný priestor urobiť (aj neurobiť) estetickým pri zachovaní historických elementov doby.

Literatúra:

- [1] BOTTON, DE, A. 2006. Architektura štěstí. Zlín: Kniha Zlín.
- [2] CÍLEK, V. 2002. Krajiny vnitřní a vnější. Praha: Dokořán s.r.o.
- [3] GEHL, J. 2000. Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství. Brno: Nadace Partnerství – Program Partnerství pro veřejná prostranství a Jan Gehl.
- [4] HALÍK, P., KRATOCHVÍL, P., NOVÝ, O. 1996. Architektura a město. Praha: Academia.

- [5] HODROVÁ, D. 2006. Citlivé město (eseje z mytopoetiky). Praha: Filip Tomáš – Akropolis.
- [6] KESNER, L. 2005. Marketing a management muzeí a památek. Praha: Grada Publishing, a.s.
- [7] KOBAN, I. 2007. Kolumba. Umělecké muzeum kolínského arcibiskupství. [online]. 15. 7. 2007 [cit. 9. 9. 2013]. Dostupné na internete: <<http://archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=2247&type=city>>.
- [8] KOSTROŇ, E. 2011. Psychologie architektury. Praha: Grada Publishing, a.s.
- [9] KRAUSOVÁ, P. 2012. Prelínanie kultúrnych hodnôt minulosti a súčasnosti na príkladoch slovenskej architektúry. Brno: Masarykova univerzita.
- [10] KRATOCHVÍL, P. 2005. O smyslu a interpretaci architektury. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze.
- [11] KRATOCHVÍL, J. 2006. Židovské muzeum v Berlíně. [online] 22. 7. 2006 [cit. 20. 9. 2013]. Dostupné na internete: <<http://archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=52&type=city>>.
- [12] KUČOVÁ, V. 2009. Novostavby v památkově chráněných sídlech. In: Monumentorum tutela, Ochrana pamiatok č. 20. Bratislava: Pamiatkový úrad SR.
- [13] KULINKOVÁ T. 2010. Estetika a umenie v našom živote. Bratislava: Centrum ďalšieho vzdelávania UK 2006 – 2010. [cit. 26. 9. 2013]. Dostupné na internete: <<http://www.cdvuk.sk/blade/?c=962&estetika-a-umenie-v-nasom-zivote>>.
- [14] LALÍKOVÁ, D. 2003. Pešia zóna Martin – II. etapa. Súťaž. Stavba roka 2003. Kvalita v stavebníctve. Príloha TOP 100. Eurostav, roč. 9, č. 5, s. 31 – 34.
- [15] NORBERG – SCHULTZ, CH. 2010. Genius loci (Krajina, miesto, architektura). Praha: Dokořán.
- [16] OČENÁŠOVÁ – ŠTRBOVÁ, S. 2010. Moja Banská Bystrica. Banská Bystrica: Enterprise, s.r.o.
- [17] SCHILLER, F. 1995. Listy o estetickéj výchove, Praha: Votobia 1995.
- [18] VODRÁŽKA, P. 2000. Radnica v Banskej Bystrici. Obnova a dostavba: obnova a dostavba historickej budovy radnice v Banskej Bystrici. Projekt, roč. 42, č. 1, s. 30 – 32.
- [19] XING, N., SIU, M. W. K. 2010. Historic Definitions of Public Space: Inspiration for High Quality Public Space. Hong Kong: Polytechnic University.
- [20] YI-FEN CHANG, Y.-F. 2009. A Study on the Development and Reuse of Spaces of Woo's Garden. Yunlin: National Yunlin University Taiwan.

Mgr. Jana Pecníková & Mgr. Anna Slatinská
Katedra európskych kultúrnych štúdií
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica

www.casopisespes.sk

Náčrt dejín barokovej školskej hry Spoločnosti Ježišovej v Prešove I.

Lukáš Kopas; lukas.kopas@gmail.com

Abstrakt: Predmetom autorovej štúdie je problematika dejín jezuitského školského divadla, ktoré sa v rokoch 1673 až 1773 rozvíjalo vo výsostne evanjelickom prostredí jedného z najvýznamnejších stredísk reformácie v Hornom Uhorsku a to v slobodnom kráľovskom meste Prešov. Štúdia mapuje dejiny jezuitskej školskej hry v Prešove na pozadí dejín prešovského evanjelického kolégia, ktoré najmä vo svojej prvej dejinnej etape (1666 – 1711) zrkadlilo búrlivý zápas medzi habsburským absolutizmom a uhorskou stavovskou spoločnosťou, teda predovšetkým zápas medzi katolíckou a evanjelickou cirkvou. Imanentnou súčasťou štúdie je diferenciacia stovadsiatich jezuitských školských predstavení podľa jednotlivých období rozvoja barokovej dramaticko-divadelnej produkcie jezuitov v meste Prešov a zároveň ich charakterizácia v intenciách dobových záznamov jezuitských kronikárov.

Kľúčové slová: Školská hra, Humanizmus a renesancia, Reformácia, Barok, Rekatolizácia, Jezuiti, Výchovno-vzdelávací systém, Kolégium.

Abstract: The aim of the author's paper is the issue of the history of Jesuit school theatre, that was developing during the years 1673 to 1773 in the highly protestant environment in the one of the most important reformation centres in Upper Hungary, namely in the independent royal city Prešov. The paper is focus on the history of Jesuit school play in Prešov in background history of Lutheran college in Prešov, that mostly in its first historical stage (1666-1711) reflected stormy struggle between Hungarian Habsburg absolutism and the estates company, that is mainly the struggle between catholic and protestant church. Immanent part of the paper is differentiation of one hundred and twenty Jesuit school plays according to individual periods of development of baroque – dramatic theatre production of Jesuits in the city of Prešov and its characterization along the lines of historical records of Jesuit chroniclers as well.

Keywords: School play, Humanism and Renaissance, Reformation, Baroque, Recatolization, Jesuits, Educational system, College.

„Téma jezuitského divadla na Slovensku, späť s obdobím barokovej kultúry u nás, je veľmi obsiahla, žiaľ, dosiaľ málo preskúmaná aj spracovaná“ (Pašteka 1993, s. 227). Takto pred dvadsiatimi rokmi hodnotil Július Pašteka stav poznania jedného z najvýznamnejších fenoménov slovenských divadelných dejín druhej polovice 17. a 18. storočia. Je smutné, že ani po dvoch desaťročiach od jeho konštatovania sa problematike barokového jezuitského školského divadla a drámy na území Slovenska nedostalo v našej odbornej literatúre väčšej pozornosti.¹ A práve táto skutočnosť sa stala východiskovou inšpiráciou predkladanej štúdie, ktorej hlavnou ambíciou je načrtnúť obraz dejín jezuitskej školskej hry, rozvíjajúcej sa v rokoch 1673 až 1773 na jednej z najvýznamnejších škôl svojho druhu nie len na území Slovenska, ale i v strednej Európe a síce na prešovskom kolégiu. Je to predovšetkým úsilie o vyplnenie bielych miest v

¹ Jedným z dôvodov môže byť aj skutočnosť, že množstvo dobových materiálov (ako sú napr. tlačené programy jezuitských školských hier a pod.), ktoré pre výskum dejín barokovej dramaticko-divadelnej produkcie na území Slovenska predstavujú nenahraditeľné historické pramene, sa buď vôbec nezachovalo alebo odjakživa patrilo do správy inštitúcií sídliačich mimo územia Slovenskej republiky, čo možno v súčasnosti pravdepodobne označiť za jeden z hlavných faktorov determinujúcich charakter výskumu tejto rozsiahlej problematiky. Pravdaže, inak tomu nebolo ani v minulosti, kedy výskum spomínanej problematiky navyše retardoval aj vplyv ideológie.

mozaike divadelných dejín mesta Prešov, čím štúdia rovnako smeruje k snahe obohatiť dejinný kontext slovenského jezuitského školského divadla a drámy druhej polovice 17. a 18. storočia.²

Školské hry, ktoré v rámci svojej genézy nenapodobňovali žiadnu divadelnú tradíciu a ktoré akoby vznikali „samé zo seba“ prešli istou formou vývoja, než dosiahli svoju konečnú podobu. Začiatok tohto vývoja sa úzko viaže na náboženské rituály spodobnené v kresťanskej dráme, za ktorej najvýraznejší prejav pokladáme stredoveké mystérium. (Juharos 1933, s. 7)

Nebyt' však obdobia humanizmu a renesancie, ktoré skúmaním textov starých latinských dramatikov pretvorilo spomínanú kresťanskú drámu na svojský útvar, nemohli by sme dnes uvažovať o dejinách školskej hry, zrodenej práve vďaka tomuto procesu. (Juharos 1933, s. 7-11)

Je potrebné zdôrazniť, že vznik a vývoj školskej hry bol v európskom priestore do výraznej miery determinovaný spoločensko-politickými a kultúrno-ideovými faktormi daného obdobia, ktorým sa počas celej doby jeho trvania, ako aj počas období nasledujúcich v plnej miere podriaďovala i funkcia a charakter školskej dramaticko-divadelnej produkcie. Pravdaže, inak tomu nebolo ani na našom území, kde školská hra, či už protestantská alebo neskôr katolícka,³ v plnej miere reflektovala úzus európskeho vývoja tohto fenoménu.

V porovnaní s ostatnými európskymi krajinami sa nástup školskej hry na území Slovenska oneskoril. Úroveň politického a hospodárskeho rozvoja našich miest v 16. storočí, odrážajúca sa najmä v hospodársko-spoločenskej zaostalosti krajiny, nevytvárala vhodné podmienky pre výraznejší rozmach humanizmu a renesancie. Prichádzajúc z Nemecka, šíriilo sa k nám toto nové myšlienkové hnutie spolu s reformáciou. Tú vo svojej špecifickej umiernennej forme neprijalo iba meštianstvo, ale aj šľachta a duchovenstvo. V tomto období sa tak na Slovensku hlavnými strediskami kultúry a vzdelania stali mestské reformačné školy, ktoré viedli vo Wittenbergu alebo iných európskych mestách odchovaní rektori a vďaka ktorým došlo nie len k zabezpečeniu dobrej úrovne týchto škôl, ale i k rozšíreniu školských hier na našom území. Jedným z takýchto absolventov Wittenbergskej univerzity bol aj rektor bardejovskej mestskej školy, žiak Martina Luthera a Filipa Melanchtona,⁴ Leonard Stöckel. Práve on ako jeden z prvých školských reformátorov zaviedol na našom území tradíciu uvádzania školských hier a to nie len v Bardejove či na Slovensku, ale aj na území celého Uhorska. Jeho hra *Historia von Susanna in Tragedien weise gestellet zu vbung der Jugent zu Bartfeld in Vngern*, skrátene *Historia von Susanna* („História o Zuzane“), mala v Bardejove premiéru v roku 1556 a v roku 1559 vyšla tlačou vo Wittenbergu. Táto hra je výnimočná práve

² V minulosti sa výskumom dejín školskej hry v Prešove hádam najvýraznejšie zaoberala Milena Cesnaková-Michalcová, ktorá však v tejto oblasti podrobnejšie zmapovala predovšetkým dejiny protestantskej dramaticko-divadelnej produkcie na prešovskom kolégiu. V kontexte jej výskumu tak obraz dejín jezuitskej školskej hry v Prešove ostáva aj naďalej nekomplexný. Štúdiom divadelných dejín mesta Prešov sa už niekoľko rokov systematicky zaoberá aj Peter Himič. Avšak ten vo svojej vedecko-výskumnej práci ťažiskovo nekladie dôraz na najstaršie obdobie v divadelných dejinách mesta, t.j. na predchalupkovské obdobie. Pravdou však ostáva, že pri svojom výskume sa tohto obdobia čiastočne dotýka.

³ V období baroka rozlišujeme v súvislosti s katolíckou dramaticko-divadelnou produkciou na našom území paralelne sa rozvíjajúcu jezuitskú, piaristickú a františkánsku vetvu školských hier (pozri: PAŠTEKA 1993, s. 227 – 259).

⁴ Martina Luthera, E. D. Rotterdamského a rovnako i Filipa Melanchtona musíme nevyhnutne vnímať ako kľúčové postavy v európskych dejinách školskej hry. Všetci traja sa totižto obrovskou mierovou zaslúžili o etablovanie tohto fenoménu v európskom systéme výchovy a vzdelávania. Boli to predovšetkým ich aktivity, na ktoré v neskorších obdobiach na našom území nadviazal nie len spomínaný rektor bardejovskej mestskej školy Leonard Stöckel, ale aj jeden z najvýznamnejších pedagógov svojej doby Ján Amos Komenský, ktorý sa nenahraditeľným spôsobom zaslúžil o udomácnenie školskej hry v našom vzdelávacom systéme. Práve jeho inovatívne prístupy vo výučbe markantne ovplyvňovali výchovnú činnosť protestantských pedagógov pôsobiacich v 17. storočí na území Slovenska a pochopiteľne aj v meste Prešov (pozri: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1997).

tým, že predstavuje prvú tlačenú školskú hru v Uhorsku. Na našom území sa dokonca stala natoľko známou, až napokon zľudovela a dlhú dobu sa udržiavala vo forme ľudovej hry. Po smrti Leonarda Stöckela v roku 1560 sa iniciatíva produkcie a uvádzania školských hier v Bardejove nevytratila, no čoraz väčšími sa začala presúvať do mesta Prešov, ktoré bolo vždy pod silným vplyvom práve Stöckelových divadelných aktivít. (Cesnaková – Michalcová 1967, s. 44-49)

Podobne ako tomu bolo v iných slovenských mestách, aj v Prešove sa rozvoj školskej hry odjakživa spájal s dobre rozvinutým školstvom. Jeho počiatky v meste siahajú až do 15. storočia. Prvý písomný záznam o existencii mestskej školy v Prešove pochádza z roku 1429, hoci nemožno vylúčiť, že mestská škola tu mohla existovať ešte omnoho skôr. Kde presne mala budova najstaršej školy svoje sídlo s istotou povedať nevieme. Predpokladá sa, že bola s najväčšou pravdepodobnosťou situovaná v tej časti námestia, ktorú by sme z hľadiska dobovej architektúry mesta mohli označiť za najviac nápadnú. S určitosťou ale vieme, že začiatkom 16. storočia dal mestský magistrát vybudovať novú, poschodovú školskú budovu, ktorá však pri požari v roku 1525 utrpela značné škody a tak bolo mesto nútené postaviť inú školskú budovu, pre stavbu ktorej si tentokrát zvolilo miesto nachádzajúce sa v blízkosti dnešnej konkatedrály sv. Mikuláša. Samotná budova sa využívala až do roku 1667, kedy stratila svojej opodstatnenie. (Žilka 1967, s. 7-8) Keď v roku 1531 prijalo mesto Prešov učenie Martina Luthera, dostala sa prešovská mestská škola pod patronát evanjelickej cirkvi. Tá na pôde mesta predstavovala jedinú cirkev až do roku 1671. K transformácii pôvodnej prešovskej mestskej školy na gymnázium došlo v rozmedzí rokov 1550 až 1556 a to zásluhou jej rektora Žigmunda Geleia, ktorého do riaditeľskej funkcie osobne navrhol Filip Melanchton. (Dupkala 1999, s. 15-18)

V rokoch 1650 až 1651 sa u Prešovčanov zrodila myšlienka pozvať na uvoľnené miesto rektora prešovskej evanjelickej mestskej školy Jána Amosa Komenského, ktorý v tomto období pôsobil v neďalekom Blatnom Potoku. (Kominarec – Repeľ 2003, s. 12) Komenský počas svojho blatnopotockého pobytu udržiaval s Prešovom veľmi čulé styky a školskú prax v meste neovplyvňovali iba jeho učebnice, ale i nové metódy vo vyučovaní, ktoré sa výrazne odzrkadlili aj v oblasti školského divadla. Napokon však mestský magistrát od tejto ambície upustil a to predovšetkým z konfesiónálnych dôvodov. Prešovčanom vraj prekážalo inklinovanie Komenského ku kalvínskym obradom na úkor luteránskych bohoslužieb. Z tohto dôvodu bol za rektora mestskej školy zvolený Ján Matthaëides ml. (Dupkala 1999, s. 16-17)

Možno povedať, že pôvodná mestská škola v Prešove dosiahla v danom období veľmi vysokú úroveň, vďaka ktorej sa stala známou aj za hranicami Uhorska. (Karšai 1967, s. 41) Významné renomé v Európe nadobudla najmä zásluhou študijných úspechov svojich absolventov na univerzitách vo Viedni, Prahe, Krakove a Taliansku. (Kominarec – Repeľ 2003, s. 12) Takýto razantný progres školstva v meste zákonite viedol k rýchlemu rozšíreniu školskej hry v miestnom systéme výchovy a vzdelávania. Dosiaľ známe záznamy nasvedčujú tomu, že prvým divadelným predstavením v meste Prešov bola pravdepodobne jedna z Plautových komédií, ktorú si v roku 1518 so svojimi študentmi pripravil miestny učiteľ Lőrinc Wolf. Na jeho počine je zaujímavá najmä skutočnosť, že išlo o vôbec prvé uvedenie spomínaného autora na našich školských divadelných doskách. (Cesnaková – Michalcová 1967, s. 49) Samozrejme, nebol to len Lőrinc Wolf, kto sa v 16. storočí výrazne podieľal na rozvoji školského divadla v Prešove. Na jeho divadelnú činnosť neskôr nadviazal aj Sebastian Steinhoffer (Chmelko 1971, s. 9), pričom poznáme aj dobové záznamy dokladajúce skutočnosť, že v rokoch 1519 až 1523 došlo v meste k uvedeniu hry o sv. Kataríne a hry o sv. Dorote. (Cesnaková – Michalcová 1967, s. 49) Od tohto momentu sa ako najmarkantnejší dôkaz kontinuálneho vývoja školskej hry v Prešove javí prvý záznam o ranobarokovom školskom predstavení, ktorého autorom bol Peter Eisenberg a ktoré v plnej miere reflektovalo vysokú úroveň školského

divadelníctva na prelome 17. storočia v meste. (Pozri Cesnaková – Michalcová 2004; Hoza 1937; Port 1975) Išlo o predstavenie s názvom *Ein Zwiefacher Poetischer Act und Geistliches Spiel Von den dreyen Gaben der Weysen auss Morgenlande. ...* („Dvojité básnický akt a duchovná hra o troch daroch mudrcov z Východu. ...“). Hoci sa v odborných slovenských publikáciách vo väčšine prípadov stretávame s datovaním, podľa ktorého došlo k predvedeniu tohto predstavenia na prešovskej mestskej škole 12. a 25. januára 1561, názory niektorých odborníkov poukazujú na fakt, že toto tvrdenie nemusí byť celkom správne. (Himič 1997, s. 129-136)

Z vyššie uvedeného teda vyplýva, že počiatky rozvoja školskej hry v divadelných dejinách mesta Prešov spadajú do prvej polovice 16. storočia. Svoj vrchol však tento rozvoj dosahuje až po založení prešovského kolégia v roku 1667, kedy už školskú dramaticko-divadelnú produkciu v meste začleňujeme do barokovej epochy.

V kontexte dejinného vývoja školského divadla v Prešove a rovnako aj na území celého Slovenska to bolo práve obdobie baroka, v ktorom vývin fenoménu školskej hry, podobne ako v ostatných stredoeurópskych krajinách, omnoho viac než predtým ovplyvňovali politické a ideové aspekty každodenného diania v spoločnosti. Ukončenie tridsaťročnej vojny v roku 1648 umožnilo Habsburgovcom zamerať svoju pozornosť na východnú časť ríše, kde sa od tohto momentu sústredili predovšetkým na šírenie rekatolizácie.⁵ Na území Uhorska, ako aj v celej monarchii zohrali v dejinách tohto procesu rozhodujúcu úlohu katolíckej rehole a to najmä rehoľa jezuitov, piaristov a františkánov. Na rozdiel od stredovekých kontemplatívnych rádov predstavovali tieto rehole veľmi aktívnu skupinu obyvateľstva, do područia ktorej sa dostalo celé katolíckej školstvo (Mišianik 1958, s. 156-157). Podobne ako učitelia protestantských mestských škôl v 16. storočí, aj jezuiti si boli dobre vedomí významu školských hier v systéme výchovy a vzdelávania.⁶

Zosilnenie protireformačného tlaku a násilnej katolizácie v Uhorsku zo strany Viedne, vyplývajúce z nespokojnosti Habsburgovcov s kompromisom uzatvoreným s uhorskými evanjelikmi v roku 1645, ako aj z výsledkov tridsaťročnej vojny, napokon vyústilo do ambície hornouhorských evanjelických stavov vytvoriť akúsi protiváhu ideologickému vplyvu silnejúceho katolíckeho školstva na území východného Slovenska. Utvorením vyššej evanjelickej školy, resp. kolégia chceli tieto stavy jasne demonštrovať svoju silu vo vzťahu k narasta-júcemu vplyvu absolutistickej vlády viedenského panovníckeho dvora. (Kónya 1998, s. 84-85) Za účelom zahájenia realizácie tejto ich predstavy bola 11. augusta 1665 do Prešova zvolaná cirkevná synoda, na ktorej sa za účasti zástupcov Košíc, Prešova, Bardejova, Levoče, Sabinova a Kežmarku, teda šiestich slobodných kráľovských miest východného Slovenska, ako aj zástupcov šľachty Šarišskej župy začali rokovania o zriadení takéhoto typu školy. (Karšai 1967, s. 43-44) Po mnohých problémoch, ktoré tieto rokovania sprevádzali sa napokon zástupcovia slobodných kráľovských miest a stolíc východného Slovenska dohodli so zástupcami hornouhorských grófov, barónov a magnátov na realizácii navrhovaného projektu. Za budúce sídlo evanjelického kolégia si zvolili mesto Prešov. Túto

⁵ Nástup rekatolizácie, resp. protireformácie v Habsburskej monarchii spadá do obdobia vlády Ferdinanda I. a vrcholí za vlády Leopolda I. a Jozefa I.

⁶ Príchod jezuitov do Uhorska sa spája s obdobím druhej polovice 16. storočia. V roku 1561 im ostrihomský arcibiskup Mikuláš Oláh daroval v Trnave kolégium, ktoré však už v roku 1567 vyhorelo, čím bolo predošlé nestabilné postavenie rádu na území mesta definitívne spečatené a jezuiti museli Trnavu opustiť. Do mesta sa príslušníci Spoločnosti Ježišovej vrátili až v roku 1615, kedy v meste dostali do správy kláštor sv. Jána Krstiteľa, pričom od tohto momentu tu začali vyvíjať aktívnu divadelnú činnosť. Tá sa úzko spájala s činnosťou mestského kolégia, obnoveného v roku 1616 a po založení univerzity v roku 1635 ešte zosilnela. (Pozri: KRAPKA, E.: *Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku*. Cambridge: Dobrá kniha 1990.)

svoju vzájomnú vôľu verejne vyhlásili 18. novembra 1665 na stavovskom zasadnutí v Košiciach. (Kónya 1998, s. 85) Vyučovanie sa na prešovskom kolégiu slávnostne začalo 18. októbra 1667 (Karšai 1967, s. 46) a podľa školského poriadku, spísaného ešte 16. apríla 1667, mala jeho organizácia formu desaťtriedneho gymnázia.⁷ Najnižšou triedou bola trieda alfabetická, v ktorej učili Ján Simonides, Mikuláš Hadik a Štefan Szép. Triedu začiatočníkov mali na starosti Martin Sárossy a Ján Jankovič. V gramatickej triede vyučoval Andrej Szántho a v triede syntaktickej Ján Schnatzinger. Poetickú triedu viedol Pavel Michaeli s a rétorickú triedu Adam Lazy. Profesorom triedy logikov sa stal Eliáš Ladiver ml. a profesorom triedy metafyzikov a fyzikov Izák Caban. Triedu praktickej filozofie a zemepisu viedol dr. Michal Pankratius a profesorom najvyššej triedy, teda triedy teológov sa stal dr. Samuel Pomarius, ktorý bol zároveň aj rektorom školy. (Karšai 1967, s. 46) Spomedzi menovaných profesorov boli v tomto období na prešovskom kolégiu najviac divadelne činní Izák Caban a Eliáš Ladiver.

Ako reprezentatívny výchovno-vzdelávací ústav hornouhorských evanjelických stavov začalo novozałożené prešovské kolégium aktívne vstupovať do spoločensko-politického diania v Uhorsku najmä prostredníctvom svojich pedagógov a študentov. Táto zaangažovanosť ústavu sa prirodzene prejavila aj vo vojensko-politickom boji majoritnej väčšiny uhorskej spoločnosti proti habsburskému absolutizmu, ktorý na rozdiel od zápasov z predchádzajúcej epochy vstúpil v období baroka do kvalitatívne odlišnej etapy.⁸

Po vyzradení Vesselényiho sprisahania v roku 1670 sa mesto Prešov spolu s ostatnými slobodnými kráľovskými mestami Horného Uhorska pridalo na stranu proti-habsburského odboja. Tento čin sa v konečnom dôsledku ukázal ako neuvážení, pretože po krátkom a neorganizovanom odpore hornouhorských stolíc obsadil cisársky generál Spankau v podstate celé územie východného Slovenska. Mesto Prešov samozrejme nebolo výnimkou. Následné represie cisárskeho dvora namierené proti stavovskej opozícii ako hlavnej reprezentantke protestantizmu v meste sa logicky dotkli aj samotného kolégia. To bolo 9. júla 1672 odovzdané jezuitom. (Kónya 1997, s. 21) Daný stav netrval dlho a už 21. septembra 1672 sa prešovským mešťanom vďaka úspechom kuruckej výpravy na území Uhorska podarilo obsadiť mesto.⁹ Jezuiti boli nútení odísť. Následná reštitúcia slobody vyznania a konfesijných pomerov z obdobia pred rokom 1670 sledovala okrem iného aj prinavrátenie všetkých majetkov evanjelikom v rátane kolégia. Odpor mesta však nebol dlhodobo udržateľný a koncom roka 1672 sa prešovskí mešťania museli opätovne vzdať cisárskemu vojsku. Represie zo strany Viedne sa tentoraz zamerali na úplnú elimináciu vplyvu miestnej evanjelickej inteligencie a to najmä prostredníctvom definitívnej likvidácie evanjelickej

⁷ Keď sa po roku 1673 dostala budova kolégia a starej mestskej školy do správy jezuitskej rehole, zmenila sa organizácia vyučovania na gymnázium z pôvodnej desaťtriednej formy na formu šesťtriednu.

⁸ V prvej etape dejín prešovského kolégia (1666 – 1711) to neboli len dvaja spomínaní pedagógovia, ktorí sa nenahraditeľným spôsobom zaslúžili o mimoriadny rozvoj školskej hry vo výchovno-vzdelávacom systéme ústavu. Na tomto vzostupe mali svoj podiel aj Ján Schwartz a Ján Rezik. Dejiny protestantskej dramaticko-divadelnej produkcie na prešovskom kolégiu v období baroka sú však známe a preto nie je potrebné tieto skutočnosti opakovať. (Pozri: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Divadelný život na prešovskom kolégiu. In: Sedlák, I. (eds.): Prešovské kolégium v slovenských dejinách. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo 1967, s. 262 – 265. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Divadlo na Slovensku v období feudalizmu (12. – 18. storočie). In: Cesnaková-Michalcová, M. (eds.): Kapitoly z dejín slovenského divadla : Od najstarších čias po realizmus. Bratislava: SAV 1967, s. 11 – 183. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: Z divadelných počiatkov na Slovensku. Bratislava: Národné divadelné centrum 1997.)

⁹ K prvému kontaktu príslušníkov jezuitskej rehole s mestom Prešov došlo už v roku 1583, kedy cezeň precestoval pápežský legát p. Anton Possevino, ktorého úlohou v danom období bolo preveriť náboženskú situáciu v tejto časti strednej Európy. Avšak pokus o trvalé osadenie jezuitskej rehole v meste sa udial až v roku 1671. (Pozri: KRAPKA, E.: Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku. Cambridge: Dobrá kniha 1990.)

cirkvi v meste. Aj z tohto dôvodu došlo v dňoch 8. až 10. marca 1673 za prítomnosti generála Ota Volkra, jágerského biskupa Františka Szegedyho, jágerského kanonika a troch jezuitov ku skonfiškovaníu kolégia. (Kónya 1997, s. 29-31)

Tu by bolo potrebné na chvíľu sa pristiaviť pri problematike úlohy kolegiálneho ústavu, ktorá inštitúcií po týchto udalostiach pripadla. O tom, že ústav začal od roku 1673 plniť úlohu jezuitského gymnázia nemožno pochybovať. Problém však nastáva v súvislosti s otázkou, či sa sídlom tohto gymnázia stalo samotné kolégium alebo neďaleko stojaca pôvodná mestská škola. Ponúkajú sa nám dve možné odpovede. Zatiaľ čo František Karšai tvrdí, že jezuitské gymnázium začalo vyučovanie 18. marca 1673 v budove kolégia. (Karšai 1967, s. 49) Peter Kónya (1998, s. 91) a zastáva názor, že jezuiti v priebehu marca 1673 premenili kolégium na svoju rezidenciu a gymnázium zriadili v budove bývalej mestskej školy. (Kónya 1997, s. 33-35) Za východisko z naznačenej polemiky môžeme považovať skutočnosť, že tak ako budova kolégia, tak aj budova pôvodnej mestskej školy pripadli v roku 1673 jezuitom. A práve tí začali tento dejinne a urbanisticky prepojený komplex objektov v danom období naplno využívať na realizáciu protireformačných cieľov, ktoré sa v súvislosti s rehoľou Spoločnosti Ježišovej odjakživa spájali s výchovno-vzdelávacím procesom.¹⁰

Príchodom jezuitov do Prešova v roku 1673 sa v divadelných dejinách mesta začala písať nová história a síce história jezuitskej školskej hry. Dejiny školského divadla Spoločnosti Ježišovej v Prešove tak vstúpili do svojej prvej etapy a to etapy počiatkov, ktorú vymedzujeme rokmi 1673 až 1682.

Počiatková etapa v dejinách školskej hry Spoločnosti Ježišovej v Prešove sa nevyhnutne spájala s procesom prispôsobovania sa jezuitskej dramaticko-divadelnej produkcii podmienkam, ktoré vo výsostne protestantskom prostredí mesta nevytvárali vhodnú klímu na výraznejší rozvoj katolíckej školskej hry. Dôkazom tohto tvrdenia môže byť aj fakt, že v spomínanom období nacvičili jezuiti so svojimi žiakmi iba jediné predstavenie, ktorého názov žiaľ nepoznáme. Vieme však, že k jeho predvedeniu došlo na jezuitskom gymnázii v roku 1673 a to pri príležitosti slávnostného ukončenia školského roka. Jezuitský kronikár sa v tejto súvislosti zmiňuje o tom, že predstavenie zožalo u dobového obecnstva veľký úspech (Staud 1986, s. 415) a to najmä vďaka vynikajúcemu výkonu žiakov a rovnako aj vďaka svojmú aktuálnemu námetu, ktorý spočíval v riešení akejsi spornej otázky.¹¹

Na základe vyššie uvedených skutočností teda môžeme vyvrátiť tvrdenia niektorých slovenských divadelných historikov, najmä Mileny Cesnakovej-Michalovej (1997, s. 58), ktoré za prvé jezuitské divadelné predstavenie v Prešove označujú hru Chremes, k predvedeniu ktorej došlo na jezuitskom gymnázii v roku 1693.

Krátko po vypuknutí povstania Imricha Thökölyho v roku 1678 sa jeho vojsku podarilo získať kontrolu nad takmer celým Uhorskom v rátane slobodného kráľovského mesta Prešov. To bolo obsadené 17. augusta 1682 a už po troch dňoch prítomnosti kurucov v meste tu došlo k zvoleniu nového evanjelického magistrátu. Spolu s obnovením protestantskej cirkvi bolo pochopiteľne obnovené i evanjelické kolégium a jezuiti museli mesto opustiť.

¹⁰Založením jezuitského gymnázia v areály kolégia sa prešovskí jezuiti usilovali naplniť v meste úzus protireformačných tendencií tohto obdobia, v rámci ktorých sa vo vzťahu k výchovno-vzdelávaciemu procesu stali pochopiteľne neodmysliteľnými divadelné aktivity rehole, tvoriace nevyhnutný doplnok výučby v jej školskom systéme.

¹¹ Pod vplyvom udalostí spojených s výsledkom Vesselényiho sprisahania môžeme predpokladať, že išlo o námet, ktorý sa zaoberal otázkami konfesijného charakteru.

V nadväznosti na situáciu v Uhorsku po zajatí Imricha Thökölyho Turkami si mesto Prešov 11. septembra 1685 z pragmatických dôvodov zvolilo kapituláciu. Na základe jej podmienok garantoval generál Schulz mešťanom Prešova nedotknuteľnosť výdobytkov ich povstania a to nie len v konfesionalnej, ale i v školskej oblasti, čím mohla výučba evanjelických pedagógov na kolégiu pokračovať. Takéto výhodne postavenie protestantov v meste si nemohol nevšimnúť viedenský dvor na čele s Leopoldom I., ktorý v súvislosti s riešením tejto otázky už v novembri 1686 ustanovil zvláštnu komisiu vedenú košickým generálom Štefanom Csáky. Členov komisie panovník poveril definitívnym vyriešením konfesijných problémov v Hornom Uhorsku a to v duchu stanov prijatých na šopronskom sneme v roku 1681. Samotná komisia prišla do Prešova 7. januára 1687 a okrem dvoch kostolov na námestí skonfiškovala evanjelikom i budovu kolégia a starej mestskej školy. Obidva objekty nanovo pripadli jezuitom, do područia ktorých sa opätovne dostalo i celé školstvo v meste. Evanjelickí kňazi a učitelia boli nútení Prešov opustiť. (Kónya 1997, s. 33-35)

Návrat príslušníkov Spoločnosti Ježišovej do mesta znamenal pre dejiny jezuitskej školskej hry v Prešove nástup ich druhej, t.j. prechodnej etapy, ktorá spadá do obdobia rokov 1687 až 1707.

Prechodnú etapu v dejinách školskej hry Spoločnosti Ježišovej v Prešove je potrebné chápať najmä ako obdobie, v rámci ktorého došlo k znovuoobnoveniu činnosti jezuitského gymnázia na pôde prešovského kolégia. Jezuitská dramaticko-divadelná produkcia tu v tomto období zaznamenala výrazný vzostup a to aj vďaka skutočnosti, že opätovné pedagogické aktivity profesorov jezuitskej rehole už mali v meste určité zázemie. Práve zvýšená intenzita uvádzania školských hier na jezuitskom gymnáziu poukazuje na skutočnosť, že v rokoch 1687 až 1707 mala katolícka školská hra v meste omnoho stabilnejšie postavenie ako v predchádzajúcej epoche a že sa tu začala čoraz väčšmi udomáčať.

K uvedeniu prvého divadelného predstavenia na obnovenom jezuitskom gymnáziu došlo v roku 1693, kedy žiaci gramatickej a syntaktickej triedy predviedli už spomínanú hru Chremes, ktorá vznikla spracovaním jednej z Terentiových hier a ktorá bola v tomto období podľa jezuitského kronikára nie len pomerne známou, ale dokonca aj veľmi obľúbenou. (Staud 1986, s. 415) Len čo v roku 1696 nacvičili jezuiti so svojimi žiakmi hru Christus passus („Utrpenie Krista“), (Takács 1937, s. 37) došlo v nasledujúcich rokoch na prešovskom jezuitskom gymnáziu k uvedeniu ďalších piatich hier, o ktorých sa divadelná historička Milena Cesnaková-Michalcová (1997) vo svojej štúdií Divadelný život na prešovskom kolégiu taktiež vôbec nezmiňuje. Ide o hru D. Aloisius patronus („Ochranca Alojz“), ktorá bola prešovskými študentmi predvedená v roku 1697 a po ktorej v roku 1699 nasledovala jedna mravoučná hra, uvedená počas fašiangov a jedna historická hra, ktorú žiaci predviedli na konci školského roka. (Staud 1986, s. 415) Záznam dobového kronikára však neobsahuje názvy týchto hier a s rovnakou situáciou sa stretávame aj v prípade dvoch nasledujúcich hier z roku 1700, k predvedeniu ktorých došlo na jezuitskom gymnáziu taktiež vo fašiangovom období a v závere školského roka. V decembri 1701 predstavili prešovskí žiaci miestnemu publiku počas adventného obdobia hru Neander omnia antiqua fastidiens et nova cuncta cupiens („Neander pohrdajúci všetkým starým a túžiaci po všetkom novom“). (Ruby 1890, s. 59) O rok neskôr, t.j. v roku 1702 predviedli študenti poetickej a rétorickej triedy divadelnú hru s názvom Mustaphas Sulimanni orientis regis filius („Mustafa, syn orientálneho kráľa Sulejmana“). Spomedzi všetkých štyroch výjavov tejto hry bol podľa dobového kronikára najzaujímavejší práve ten, v ktorom žiaci stvárnilí usmrtenie Mustafu na príkaz samotného kráľa Sulejmana, čo bolo pre Mustafovu veľkú oddanosť svojmu otcovi nečakaným zvratom v deji predstavenia. O to prekvapivejší musel byť pre divákov moment, keď sa ukázalo, že dôvodom Mustafovej smrti bolo podozrenie zo zrady, z ktorej ho obvinili iba na základe jeho zriedkavých cností, ktorými ako človek disponoval. (Takács 1937, s. 41) K

ďalším divadelným predstaveniam z tohto obdobia, o ktorých v slovenskej odbornej literatúre nenájdeme žiadnu zmienku patrí aj bližšie neurčená hra z roku 1703. (Staud 1986, s. 413-416)

Definitívny záver prechodnej etapy v dejinách školskej hry Spoločnosti Ježišovej v Prešove nastal v roku 1707 a to v súvislosti s rýchlo postupujúcim povstaním Františka II. Rákócziho, ktoré vypuklo v roku 1703. Po takmer ročnom obliehaní mesta Prešov sa 4. decembra 1704 podarilo kuruckému vojsku preniknúť za jeho hradby, kde 2. januára 1705 nariadil Rákócziho komisár František Bertóthy jezuitom okamžité odovzdanie kolégia do rúk evanjelikov. S výnimkou svojho predstaveného Jána Baptistu Kolba však mohli všetci príslušníci rehole ostať v meste aj naďalej. (Kónya 1998, s. 96-97) V tomto turbulentnom období sa ich sídlom stal tzv. grécky dom a sídlom ich gymnázia útulok v blízkosti minoritského kostola,¹² kde si v roku 1707 so svojimi študentmi pripravili divadelné predstavenie, o ktorom z dobových záznamov vieme, že predstavovalo bezprostrednú a naozaj veľmi ostrú reakciu rehole na spomínané dianie v meste. Jezuitský kronikár žiaľ názov tohto predstavenia neuvádza, avšak spomína fakt, že v ňom zohrala významnú úlohu hudba, (Staud 1986, s. 413-416) ktorá mala v rámci kompozície barokových jezuitských školských hier svoje významné miesto predovšetkým v zborových scénach.

Hoci sa po roku 1707 kontinuita rozvoja školskej hry Spoločnosti Ježišovej v Prešove na istú dobu prerušila, netrvalo dlho a vývoj tohto fenoménu prekročil prah svojej najplodnejšej etapy a síce etapy etablovania jezuitskej školskej hry v meste Prešov, ktorej záver bol podmienený až medzinárodnými udalosťami vedúcimi k rozpusteniu jezuitskej rehole v roku 1773.

Literatúra:

- [1] CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. 1967. Divadlo na Slovensku v období feudalizmu (12. – 18. storočie). In: Cesnaková-Michalcová, M., eds. *Kapitoly z dejín slovenského divadla : Od najstarších čias po realizmus*. Bratislava, s. 11 – 183.
- [2] CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. 1967. Divadelný život na prešovskom kolégiu. In: Sedlák, I., eds. *Prešovské kolégium v slovenských dejinách. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo*, s. 261 – 269.
- [3] CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. 2004. *Z divadelnej minulosti na Slovensku*. Bratislava: Divadelný ústav.
- [4] CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. 1997. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava: Národné divadelné centrum.
- [5] DUPKALA, R. 1999. *Prešovská škola*. Prešov: ManaCon.
- [6] HIMIČ, P. 1997. Divadelná kultúra na prešovskom kolégiu (Poznámky k faktografii). In: Kónya, P. – Matlovič, R., eds. *Prešovské evanjelické kolégium, jeho miesto a význam v kultúrnych dejinách strednej Európy*. Prešov: Biskupský úrad Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi a.v. na Slovensku, s. 129 – 136.
- [7] HOZA, Š. 1937. Najstaršie začiatky drámy a mystéria na Slovensku. In: *Naše divadlo*, č. 6, 83 – 92.
- [8] CHMELKO, A. 1971. *Divadlo na východnom Slovensku*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo.
- [9] JUHAROS, F. 1933. *A magyarországi jezsuita iskoladrámák története*. Szeged: Magyar Irodalomtörténeti Intézet.

¹² Členovia rehole spravovali tieto objekty do 15. februára 1707, kedy boli opätovne nútení opustiť mesto. (Pozri: KRAPKA, E.: *Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku*. Cambridge: Dobrá kniha 1990.

- [10] KARŠAI, F. 1967. Prešovské kolégium v dejinách pedagogiky. In: Sedlák, I., eds. *Prešovské kolégium v slovenských dejinách*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, s. 41 – 67.
- [11] KOMINAREC, I. – REPEL, M. 2003. *Prešovské evanjelické kolégium a jeho osobnosti*. Prešov: Prešovská univerzita.
- [12] KÓNYA, P. 1998. Prešovské evanjelické kolégium v období protireformácie (1670 – 1705). In: Dupkala, R., eds. *Prešovské evanjelické kolégium v kontextoch európskeho historického a filozofického vývinu*. Prešov: ManaCon, s. 81 – 102.
- [13] KÓNYA, P. 1997. Prešovské evanjelické kolégium v politických zápasoch konca 17. a začiatku 18. storočia. In: Kónya, P. – Matlovič, R., eds. *Prešovské evanjelické kolégium, jeho miesto a význam v kultúrnych dejinách strednej Európy*. Prešov: Biskupský úrad Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi a.v. na Slovensku, s. 21 – 44.
- [14] KRAPKA, E. 1990. *Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku*. Cambridge: Dobrá kniha.
- [15] LAZAR, E. 1980. *Dvojitý básnický akt Petra Einsenberga*. In: Slovenské divadlo, č. 1, 117 – 137.
- [16] MIŠIANIK, J. 1958. *Dejiny staršej slovenskej literatúry*. Bratislava: SAV.
- [17] PAŠTEKA, J. 1993. K trnavskej tradícii jezuitského barokového divadla : Niekoľko poznámok na okraj veľkej témy. In: *Slovenské divadlo*, č. 3, 227 – 259.
- [18] PETRIK, G. 1892. *Magyarország Bibliographiája 1712 – 1860. Zv. IV.* Budapest: Pallas Részvénytársaság Nyomdája.
- [19] PORT, J. 1975. Inscenačný princíp prešovskej novoročnej hry o troch daroch mudrcov z východu z roku 1651. In: *Slovenské divadlo*, č. 2, 268 – 286.
- [20] RUBY, J. 1890. *Az eperjesi Kir. Kath. Főgymnasium története 1673-1890*. Eperjes: Kósch Árpád Könyvnyomdája.
- [21] STAUD, G. 1886. *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561–1773. Zv. II.* Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia.
- [22] TAKÁCS, J. 1937. *A jezsuita iskoladráma (1581 – 1773). Zv. II.* Budapest: Korda Részvénytársaság Nyomdája.
- [23] ŽILKA, J. 1967. Prešovské Kolégium 1667 – 1918. In: Lazar, E., eds. *Pamätnica prešovského kolégia 1667 – 1967*. Prešov: Mestský národný výbor, s. 7 – 22.

Mgr. Lukáš Kopas
 absolvent FF PU v PO (študijný program: Dejepis Estetika),
 v súčasnosti študent DF VŠMU (študijný program: Divadelná réžia a dramaturgia)

www.casopisespes.sk

Estetické myslenie na Slovensku v rokoch 1890 – 1949 v kontexte európskej a stredoeurópskej estetiky (správa z konferencie)

Lenka Bandurová; lenka.bandurova@unipo.sk

Konferenciu, na ktorej sa zišlo takmer 30 vysokoškolských pedagógov, vedeckých pracovníkov, zástupcov profesionálnej praxe a doktorandov zo Slovenska a Čiech zorganizoval dňa 25. 10. 2012 Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie FF PU v Prešove. Konferencia bola výstupom riešenia grantovej úlohy VEGA č. 1/0557/11. Hlavným cieľom konferencie bolo vytvoriť priestor pre diskurz a interdisciplinárny dialóg vedcov z rôznych oblastí (filozofie, estetiky, teórie umenia, dejín umenia, dejín kultúry) a odkrývať, komentovať, interpretovať i reinterpretovať, analyzovať estetické myslenie sledovaného obdobia, pripomínať osobnosti, ktoré participovali na formovaní slovenskej estetiky.

Konferencia bola rozdelená do 6 blokov. Príspevky, ktoré zazneli na konferencii možno podľa tematického zamerania rozdeliť do 3 kategórií.

Do prvej kategórie patrili príspevky, ktoré kládli dôraz na výskum teoretickej estetiky slovenských autorov, na slovenské estetické myslenie v európskom ale aj celosvetovom kontexte, na konkrétne historické súvislosti v oblasti estetiky a umenia na Slovensku, na vzájomnú komunikáciu estetických myšlienok a názorov, globálnu estetiku, reflektovanie slovenskej estetiky v zahraničí, či možné reinterpretácie umeleckých centier Slovenska (nielen Bratislavy). Tieto témy boli prezentované v príspevkoch: v prvom bloku Doc. Věry Beranovej, ktorá vo svojom príspevku predstavila estetické myslenie a konanie v prostredí Bratislavy 40. rokov 20. storočia. V druhom bloku príspevok J. Soškovej zosumarizoval a analyzoval estetické témy vo filozofii I. Hrušovského. L. Bandurová ponúkla zaujímavý pohľad na teóriu hodnôt amerického mysliteľa G. Santayana a slovenského estetika M. Várossa. E. Dušenková vystúpila v treťom bloku s príspevkom Medailérska tvorba na Slovensku po roku 1948. J. Mojdis predstavil Francúzske vplyvy na rozvoj slovenskej kultúry a umenia koncom 19. a 20. storočia. V štvrtom bloku predstavil A. Kvokačka profil estetického myslenia Štefana Krčméryho. V piatom bloku prezentovala Ž. Pittnerová Feministické myslenie v slovenskej estetike v kontexte prozaických textov B. Slančíkovej-Timravy, alebo hľadanie symbolickej postavy tvorivej ženy v estetickom myslení na Slovensku na prelome 19. a 20. storočia a M. Zbojan uviedol podnetné myšlienky v príspevku Zápas o moderné maliarstvo. Šiesty blok konferencie bol venovaný mladým vedeckým pracovníkom, doktorandom. A. Košičanová hovorila o reflexiách S. K. Langerovej v slovenskej a českej estetike. L. Makky ponúkol zaujímavý pohľad na Dejiny estetického nazerania na praveké artefakty na Slovensku v periodikách, monografiách a inej tlači v rokoch 1890 – 1949. Posledným príspevkom, ktorý spadá do prvej kategórie bol príspevok Š. Haška pod názvom Vajanského poňatie geniality v Kantovej koncepcii génia.

Druhá kategória príspevkov, ktoré zazneli na konferencii sa venovali analýze estetických myšlienok podrobnejšie (teoreticky, programovo a prakticky) v literatúre, v historických, teoretických, literárno-vedeckých a literárno-kritických publikáciách slovenských autorov, ktoré prezentujú a analyzujú estetické témy, myšlienky, koncepty, reflexie a rôzne modifikácie a interpretácie estetických názorov a myšlienok. Komplexný pohľad na literárnu estetiku skúmaného obdobia poskytla v štvrtom bloku V. Žemberová v príspevku Zo slovenskej literárnej estetiky, rovnako aj v piatom bloku M. Germušová v prezentácii

Modalita literárnej estetiky v období slovenského literárneho realizmu. Špecifický pohľad estetického prelínania prezentoval M. Markovič v štvrtok bloku príspevkom Literárnoestetické súvislosti Krčmériho štúdia staršej slovenskej literatúry, rovnako ako aj M. Petriková, ktorá hovorila o Hronského prorocte moderny. G. Mikáľková prezentovala Literárnohistorickú a estetickú reflexiu romantizmu na Slovensku v období po roku 1890. N. Čeklovská, v šiestom bloku analyzovala a interpretovala estetické parametre básnickej tvorby E. B. Lukáča.

Do tretej kategórie príspevkov, ktoré zazneli na konferencii patria myšlienky a názory zaoberajúce sa hudobnou estetikou na Slovensku. V prvom bloku konferencie zaznel príspevok Krútnava Eugena Suchoňa v zmäti estetických kontroverzií od M. Štefkovej, ktorá veľmi inšpiratívne a podnetne analyzovala sociálny, kultúrny a politický kontext diela, ktoré ovplyvnili jeho umelecké i estetické kvality. V druhom bloku J. Hatrik svojim príspevkom Idú ešte múdrosť a veda spolu? ponúkol nezvyčajný pohľad do tajomného sveta autora praktickej estetiky. V treťom bloku príspevok T. Pírníkovej K začiatkom hudobno-estetickéj koncepcie profesora O. Ferencyho vysvetľuje pojmy a metodiku myšlienok v hudbe a príspevok S. Kopčákovej Náčrt dejín hudobnoestetického myslenia na Slovensku v rokoch 1918 – 1949 – metodologické skice, kontexty a výsledky sumarizuje estetické témy hudobno-teoretických myšlienok. V piatom bloku zaznel príspevok Ernst Kurth v kontexte európskej a slovenskej muzikológie od V. Fulku, v ktorom vysvetľuje vznik slovenského hudobno-estetického teoretického myslenia v európskom kontexte.

V priebehu diskusií, ktoré neustále prebiehali aj mimo konferenčných priestorov, sa ukazovalo, že priestor, ktorý táto konferencia vytvorila pre odborníkov z mnohých vedných odborov má opodstatnenie a dialóg ktorý medzi nimi vzniká pomôže pri skúmaní estetiky, estetického myslenia na Slovensku v rokoch 1890 – 1949. Interdisciplinárny diskurz pomôže lepšie analyzovať a interpretovať spomínané obdobie, kedy sa kreovalo estetické myslenie a estetické názory na Slovensku. Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie vydal zborník z tohto významného a inšpiratívneho podujatia pod názvom Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. Prešov. 2012

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie
Filozofická Fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

www.casopisespes.sk

Špecifiká kultúrneho a spoločenského vývoja východného Slovenska (správa z konferencie)

Adrian Džugan; dzuganad@gmail.com

Pokus o zmapovanie historického procesu a vývoja východného Slovenska, prezentovaného rôznymi vednými odbormi, sa stal cieľom konferencie konanej 12. októbra 2012 na pôde Prešovskej univerzity v Prešove. Úlohy organizátorov sa zhostili interní a externí doktorandi z Inštitútu estetiky, vied o umení a kulturológie v spolupráci so svojimi kolegami z Inštitútu histórie. Bola tak vytvorená organizačná báza samotného interdisciplinárneho podujatia. Trinásť prednášajúcich prezentovalo výsledky, resp. stav svojho odborného výskumu, v oblasti spoločenských vied, estetiky, histórie, vied o umení a literatúry.

Po úvodnom príhovore prorektora Prešovskej univerzity pre vedu a doktorandské štúdium Prof. PhDr. Petra Kónyu, PhD. a priblíženia fenoménu reformácie na východnom Slovensku, sa slova ujala Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc. s príspevkom Problémy skúmania dejín estetického myslenia na Slovensku, kde naznačila problémy estetického myslenia na Slovensku. Svoje tézy a dlhodobé skúsenosti aplikovala na Evanjelické kolégium v Prešove kde vymenovala a pristavila sa pri jednotlivých osobnostiach estetického myslenia, práve z tohto pôsobiska. Autorom druhého príspevku bol Lukáš Makky, ktorý vystúpil s príspevkom Interpretácia vybraných „kultových“ sošiek z východného Slovenska. Nasledovala Ivana Živčáková, ktorá sa venovala ornamentu ako estetickému prvku keramiky na východnom Slovensku. Snad najucelenejšia, čo do nadväznosti, bola sekcia histórie, konkrétne príspevky venované cirkevným dejinám (A. Kónyová, Z. Dzimková, A. Džugan). Opomenúť nemožno ani práce M. Kosmáčovej a L. Rendeka. V prvom prípade ide o príspevok k rodu Perínskovcov, konkrétne jeho hospodárskym dejinám s presahom do genealógie tohto rodu. Lukáš Rendek priblížil rekvirovanie kampanologických pamiatok počas prvej svetovej vojny. Na záver tejto sekcie predstavil Gabriel Vizslay činnosť Východoslovenského múzea na začiatku a konci druhej svetovej vojny.

Druhý blok, venovaný vedám o umení, otvorila S. Kopčáková s príspevkom venovaným hudobnej kultúre v Šarišskej župe v 19. storočí. Hudbe sa venoval aj S. Baláž, ktorý analyzoval hudobný folklór v obci Raslavice. Nasledovala E. Kušnírová s príspevkom Genéza profesionálneho divadla ako kontinuálny vývin z tradície ochotníckeho divadla. J. Migašová oboznámila prítomných s primitivizmom v maľbách košickej moderny, zasadeným do kontextu stredoeurópskeho umenia dvadsiaty rokov minulého storočia.

Samotné podujatie poukázalo na množstvo špecifik spomínaného regiónu a treba poznamenať, že témy k tejto problematike neboli ani zďaleka vyčerpané. Do popredia treba postaviť i samotný interakčný charakter zúčastnených vedných disciplín, čo len umocňuje predpoklady ich ďalšej - užšej spolupráce. V duchu myšlienky J. M. Korabinského: „Kto chce milovať zem svojich otcov, musí ju aj poznať“, pevne veríme, že konferencia tohto druhu nebola na FF PU poslednou a že podobné aktivity napomôžu i mladej generácii poznávať región v ktorom žije.

Mgr. Adrian Džugan
absolvent FF PU v PO (študijný program: História),
od roku 2010 člen Slovenskej genealogicko-heraldickej spoločnosti so sídlom v Martine

www.casopisespes.sk
