



ESPEES

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

Vol. 4 No 1
June 2015

elcu 5/20

Reprodukcia:
Štefan Prukner:
Kalendár praveku, 1967,
Slovenská národná galéria, SNG
Zdroj: Webumenia.sk

ESPES (elektronický časopis Spoločnosti pre estetiku na Slovensku)

roč. 4/č. 1 - 2015

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.

Lukáš Makky, PhD.

PhDr. Miron Pukan, PhD.

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. © 2015

ISSN 1339 - 1119

OBSAH

Úvodník/ 3

Štúdie:

K problému rozpadu a konštitúcie nových poslucháčskych návykov zo zorného uhla hudobnej estetiky/ 4
Slávka Kopčáková

Langerovej estetiky: reflexie v dejinách európskej estetiky/ 12
Agáta Kočišanová

Periféria kultúry, periféria umenia: Dubuffet dnes/ 21
Adrián Kvokačka

Poznámky k pravekému umeniu: východiská a možnosti definície/ 26
Lukáš Makky

Hesse v Arkádii (charakteristika výtvarnej činnosti literáta Hermanna Hesseho)/ 39
Jana Migašová

Reklama ako popkultúrny produkt/ 47
Eva Peknušiaková

Recenzie, anotácie a rozhovory:

KOPČÁKOVÁ, S. 2015. Hudobná estetika a populárna hudba/ 57
Anna Babjaková

MIGAŠOVÁ, J. a MAKKY, L. 2015. Metamorfózy, transformácie a vektory posunu centra a periférie v priestoroch umenia a kultúry/ 60
Anna Prištiaková

Úvodník

Vážení čitateľa a prispievateľa,

o Vašu pozornosť sa uchádzajú opäť názory rôznych odborníkov na problémy umenia a estetického posúdenia predstáv a názorov reprezentovaných umeleckými dielami, ale aj tých predstáv a názorov, uvoľňovaných počas vnímania umeleckých diel. Vnímanie umeleckých diel poskytuje viacdimenzionálny zážitok, ktorého trajektória smeruje od vnímania diela, usporiadania jeho materiálu, formy až po vytváranie ideí a obsahov, ktoré sú fixované spôsobom spracovania materiálu do foriem. Zároveň však každé vnímanie umeleckých diel smeruje aj „za“ umenie, t. j. k tomu, čo je prostredníctvom umenia pomenované, značené, spochybnené alebo potvrdené. Odhaľovanie všetkých stránok a dôsledkov vnímania a hlavne vnímania zmyslu vnímania potvrdzuje opodstatnenie estetiky ako tej disciplíny, ktorá môže, pretože má na to metodologické a pojmové nástroje, prenikat' práve do týchto, často mystifikovaných a nepochopených, alebo jednostranne vyhodnocovaných, ale v zásade mnohotvárných zásad vnímania a vnímania zmyslu vnímania. Dejiny umení a rovnako dejiny estetických či filozofických teórií potvrdzujú, že estetické analýzy stavu umenia a stavu skutočností mimo umenia boli odhaľujúce, reflektujúce, označujúce stav mysle a stav čítania určitej kultúry, historického obdobia alebo stavu myšlienkovvej a širšie duchovnej atmosféry spoločnosti. Nie je tomu inak ani v súčasnosti. Aj s ohľadom na súčasné problémy sa ukazuje, že estetika nie je ani „nezodpovednou“ disciplínou, ani extrémne subjektivistickou, vyúsťujúcou do nevšímavosti, alebo zbavujúcou sa „zodpovednosti“. Počítanie so subjektom a s jeho právom na názor, na pocit, na emócie, na predstavy je práve tou zárukou, ktorá vedie k zodpovednosti.

Sme presvedčení, že ponúkané príspevky budú motívom k premýšľaniu a možno aj k napísaniu príspevkov, ktoré vnesú ďalšie názory, prístupy, pohľady na uvedené otázky z pozície nie len estetiky, dejín a teórie umení ale aj ďalších disciplín.

Redakcia časopisu Espes.

K problému rozpadu a konštitúcie nových poslucháčskych návykov zo zorného uhla hudobnej estetiky*

Slávka Kopčáková; slavkakopcak@centrum.sk

Abstrakt: Predmetom úvah je populárna hudba ako fenomén, ktorý v 20. storočí spolu s prienikom masových a nahrávacích médií do hudobného umenia vyvolal totálnu zmenu poslucháčskych návykov. Spolu s inováciami kompozičných techník resp. prístupov k hudobnej produkcii a interpretačných zvyklostí sa objavili aj možnosti modifikovať zvuk nielen zo strany tvorcu a interpreta, ale aj poslucháča. Nový typ poslucháča či počúvania si vyžaduje skúmanie otázok tzv. adekvátneho počúvania v adekvátnej auditívnej situácii. V príspevku autorka cez historické súvislosti mapuje vývojové premeny v počúvaní. Paralelne zvažuje aj otázky profesionálnej a laickej participácie na hudobnej komunikácii cez súčasné tendencie spredmetnené v úvahách hudobných estetikov, teoretikov ako aj tvorcov. **Kľúčové slová:** populárna hudba, médiá, poslucháčske návyky, kompozičné techniky, adekvátne počúvanie, hudobná komunikácia, hudobná estetika.

Abstract: The matter of considering popular music as a phenomenon that in the 20th century, along with the penetration of mass-media and recording into music, has caused a complete change in listening habits. Together with innovations in compositional techniques, or better approaches to music production and performing practice, the possibilities of modifying sound, not only in connection to the author and performer but also to the listener, have arisen. A new type of listener as well as a new kind of listening demands scrutinization of issues connected to so-called adequate listening within adequate auditive situations. In the contribution the author, through historical connections, surveys developmental changes in listening. Parallely, the author also takes into account issues of professional and lay participation in musical communication through current tendencies objectified in the deliberations of music aestheticians, scholars as well as authors (composers, producers).

Keywords: popular music, media, listening habits, compositional techniques, adequate listening, music communication, musical aesthetics.

„Nazdávam sa, že hudobné umenie bude v elektronickej dobe väčšmi súčasťou našich životov než len ich ornamentom a že ich tak zmení oveľa blbšie.“

Glenn Gould

Populárna hudba sa stala fenoménom každodennosti, do určitej miery aj hudbou pre každého, ak tým myslíme širokú populáciu naprieč takmer celou planétou, ktorá ju počúva, začuje či konzumuje v rozsahu od niekoľkých letmých či náhodilých okamihov až po niekoľko hodín denne. Populárna hudba však predstavuje aj vedecký problém, pretože je súčasťou široko vymedzeného predmetu muzikologickej disciplíny hudobná estetika, ktorým je hudba, skúmanie jej podstaty a účinkov. V určitých obdobiach bola populárna hudba dokonca aj predmetom ideologických predstáv ako potenciálny nástroj formujúci vkus

* Táto štúdia je výstupom z projektu VEGA č. 1/0137/15 s názvom: *Hudobnoestetické myslenie na Slovensku. K problémom genézy, vývinu a kreovania v 19. a 20. storočí.*

nového človeka. Dnes je tu namiesto ideológie neviditeľná zato všemocná ruka trhu, ktorá za posledné desaťročia výrazne zmenila poslucháčske návyky. Apercepčné možnosti človeka síce zrejme nezlepšila, iba ak ich dosah na vnútorný svet človeka posunula ďalej od hľadania estetického smerom k hedonizmu a povrchnému stretávaniu sa s hudbou rôznej kvality. Potenciálne však môže platiť aj opačné, že nové technológie môžu iniciovať čoraz väčšiu aktivitu vo vzťahu k možnostiam manipulovať s nahratým ale ďalej upravovateľným materiálom. Stále je to však hudba v zmysle jej najširších definícií (auditívne umenie), a to, ako sa s jej výrazovými možnosťami a mimohudobnými väzbami zaobchádza, je na míle vzdialené jej pôvodnému určeniu a zmyslu, resp. jej estetickým vlastnostiam ako atribútom pripísaným hudbe vo vrcholiacom romantizme a moderne.

Nástup elektronizácie hudobných prostriedkov priniesol omnoho väčšie možnosti intenzity zážitku, jeho vrstevnatosti ale aj možnosti rozhodovania nielen zo strany tvorcov, producentov, interpretov, ale rovnako aj poslucháča. Aj on sa postupne stáva činiteľom ovplyvňujúcim špecifický zážitok v špecifických prostrediach, kde sa s hudobnou stretáva. Glen Gould (2013, s. 157) sa domnieva, že úloha hudby v ľudskom auditívnom prostredí bude len a len narastať: „*To, že hudba zohráva v tvarovaní nášho prostredia takú širokú úlohu, podľa môjho názoru naznačuje, že napokon zaujme tú bezprostrednú, úžitkovú a „konverzačnú“ rolu, ktorú dnes v našom každodennom živote zohráva jazyk.*“ Akiste je to názor extrémny, na druhej strane určité významy v medziľudskej komunikácii sa ako v minulosti (signalizačná funkcia krátkych hudobných útvarov, lovecké motívy a pod.) tak aj dnes bežne generujú práve s pomocou hudobných symbolov (znelky na železničných staniach, džingle, signály, zvučky hudobných relácií, znelky festivalov či spoločenských udalostí atď.).

O narastajúcej úlohe hudby pre ľudstvo hovorí v súčasnosti mnoho autorov. Filozofický pohľad prináša Axel Brüggenmann (2015), zamýšľajúc sa nad mocenskými praktikami novo konštituovaného islamského štátu, zakazujúcimi hudbu (klasickú ako aj moslimský rapp), ktoré nemajú nič spoločné s náboženskou vierou. Brüggenmann (2015, s. 27) poukazuje na kozmologický princíp stvorenia a vzniku života teoreticky podložený už v staroveku a antike fyzikou alikvotných tónov: „*Ak má každý tón nekonečne veľa (naším uchom nevímateľných) podtónov, ktoré privádzajú do kmitania zasa iné, rovnako naladené veci, nemal by byť celý svet prepojený prostredníctvom kmitania zvukov? Alebo vyjadrené inak: svet a kozmický princíp ožívajú až skrz hudbu. Trocha tejto samozrejmosti nás snáď nedoviedie bližšie k určitému Bohu, ale môže pomôcť chápať nás všetkých ako hudobné bytosti – ako spoločnosť, ktorého sloboda a kvalita života sa odzrkadľujú v soundtracku nášho sveta.*“ To, ako dokážeme „hudobné motívy“ nášho sveta vnímať a odpovedať na ne, patrí z recepčného hľadiska k jedným z indikátorov, ukazujúcim, kam sa ľudské spoločstvo vyvíja a kam potenciálne speje. Estetické vnímanie a rezponzia na estetický podnet v esteticknej situácii totiž podliehajú premenám, ktoré prebiehali od zárodkov signalizačnej a zvukovej komunikácie s pomocou zvuku v praveku až k vytvoreniu vyspelej (umeleckej) hudobnej kultúry počas dlhého historického vývoja človeka v jeho auditívnom prostredí.

Na konci reťazca hudobnej komunikácie smerujúceho od tvorca k interpretovi a napokon k poslucháčovi, stojí práve poslucháč ako jedinečná entita resp. subjekt.¹ Jeho psychickou aktivitou sa tento reťazec uzatvára a završuje. Ako psychicky aktívna individualita rozhoduje do veľkej miery o estetickom pôsobení a účinkoch hudby, naplnení funkcií hudby cez jej voľbu a individuálnu modifikáciu funkčného pôsobenia konkrétneho hudobného prejavu. Vlastne až na úrovni jeho vedomia za spolupôsobenia nevedomých faktorov sa rozhodne, do akej miery sa dielo stalo súčasťou jeho mentálneho sveta, ako zarezonovalo, či a ako ho

¹ Z hľadiska komerčnosti populárnej hudby a jej účelového zacielenia na výrobu zisku je však poslucháč skôr iba objektom pôsobenia.

ovplyvnilo, čo v ňom zanechalo ako novú mentálnu stopu pre jeho ďalšiu sebareflexiu či vnímanie vlastného života.

Je to práve poslucháč, kto sa ako aktívny (sebainicializujúci subjekt) dostaví na miesto, kde sa hudobná komunikácia odohráva. On prichádza so svojimi dispozíciami, náladami a emocionálnym naladením, nezávislými od nastavenia a pohnútok autora k tvorbe, do určitej miery však závislými na nastavení a pohnútkach interpretov v procese interpretácie. On sa spolupodieľa na sociálnych interakciách (na koncerte, v klube, pri komunikácii fankubov, na sociálnych sieťach a pod.), prináša svoje preferencie i vkusové rámce (vlastné hodnoty a ich kritériá), aby počas percepcie a apercepcie a po jej završení prijal, neprijal, adoroval, znenávidel, rezonoval či len jednoducho započul bez hlbšieho zážitku zvuk nazývaný hudobnou produkciou. Nesmierne dôležité sú situačné faktory a skutočnosť či je hudba prezentovaná spôsobom, aký je obvyklý, alebo či sa zmenou kultúrnych podmienok minimálne z generácie na generáciu tento spôsob postupne začína vymykať zaužívaným (niekedy už aj vyžitým) konvenciam.

Premeny poslucháčskych návykov, nie sú len otázkou 20. storočia v celej svojej páľivosti ako dôsledku diverzifikácie poslucháckej obce, súvisiacej so vznikom populárnej hudby a médií. Apercepčné návyky ako antropologické konštanty metamorfovali v priebehu celého vývoja hudby od jej prvopočiatkov v podobe protoestetických podnetov a prototónovej komunikácie, ktorá sa v určitom momente esteticky emancipovala od jej signalizačnej funkcie smerom k umeniu. Josef Hutter (1943, s. 203) jednoznačne vyhlasuje: „*Zkrátka u hmoty, ktorá se hodila za hudební nástroj, musel se vyskytnout člověk, aby tón poznal a v tónu sebe poznal. Počátek hudby je proto určité problém estetický*“.² Antika so svojím bohatým ale nánosmi stáročí málo dokumentovateľným hudobným umením prechádzala od klasického k helenistickému obdobiu zmenami vo funkciách a dôvodoch pestovania, využívania či počúvania hudby. Vnímanie hudby v totalite a jednote s ďalšími umeniami (tzv. trojdenná chorea) postupne prechádzalo od ústupu celostného zmyslového vnímania smerom k funkciám hudby súvisiacim viac so zábavou, reprezentáciou, vo vývojových sínusoidách smerovala k povrchnejším či virtuóznejším formám hudobných produkcií.

V komparácii s antikou, stredoveký chorál už bol nemysliteľný bez náboženského rozmeru, bol vo svojej podstate najmä spievanou modlitbou, nebol zamýšľaný ako primárne hudobný prejav. Súčasne s bedlivým striehnutím nad jeho čistotou a elimináciou nových nánosov v okruhu kláštorných spoločenstiev, vznikala sekulárna rytierska ako aj ľudová hudobná kultúra, ktorá umelecké prejavy kreovala z hľadiska funkčnosti v značnej variabilite (zábava nižších vrstiev, mystika, spievaná poézia ako umenie vyšších vrstiev, informovanie a interpretácia udalostí, tanečné funkcie atď.). V neskorom stredoveku znalci hudbu analyzovali ako vedu prepojenú s kozmológiou či matematikou, spočiatku analyzovali intervalové súzvuky viac teoreticky, teda či zodpovedajú pravidlám konsonantnosti a disonantnosti, kánonu a pod., ale až ku sklonku epochy sa stávala čoraz väčšmi dôležitá otázka toho, ako znejú a či potešujú ľudské ucho a dušu. Renesančný obrat k človeku priniesol vnímanie hudby už nie ako vedy, ale ako umenia tvoreného a vnímaného ľudskou individualitou s jej emóciami a vycibrenými zmyslami. V baroku sa ľudia kochali bohatou harmóniou (cez ktorú sa v neskorších obdobiach dokonca definovalo hudobné krásno), jej častými a okázalo intenzívnymi zmenami. Určité posluchácke zručnosti si už vyžadovala identifikácia viachlasnosti v rámci jednej melodickej línie, ktorá poukazovala na viacvrstevnosť či hierarchickosť sveta.

² Autor pripúšťa, že začiatky hudby sú síce utajené a nedokladovateľné najstaršími archeologickými nálezmi, ale aj keď sa to nedá časovo presne vymedziť, rozhodne prehistorický človek uvedomele a umelo (ako nutné kritérium hudby) vyludzoval a tón a zužitkovával o pre svoje duševné hnutia. Hudobný nástroj bol síce nájdený náhodne (ako hotový produkt prírody alebo vznikol pri obrábaní hmoty), podstatnou je skutočnosť, že zvuk-tón, ktorý vyludzoval, sa človeku zapáčil natoľko, že ho chcel mať a uchovať pre budúce dni, vedome teda hľadal zopakovanie svojho estetického zážitku.

V hudobnom klasicizme normy krásy založenej na symetrii, jasnosti a melodickosti ohurovali a zároveň vytvárali nového poslucháča stelesňujúceho napĺňanie ideálu citovo-výrazovej estetiky odvodeného z osvietenských ideí. V 18. storočí sa v nemeckom Manheime objavuje prvá generácia českých emigrantov, ktorá pomáhala utvárať hudobnú reč klasicizmu. V manheimskom orchestri bolo zavedené crescendo a decrescendo, pričom reakcie publika na túto novú „hudobnú udalosť“ boli také extrémne, že poslucháči vstávali a sadali so podľa toho, či sa zvuk zosilňoval alebo zoslaboval. Dnešnou terminológiou povedané išlo o psychofyziologické reakcie na počúvanú hudbu. Tie sa však ešte nerovnajú estetickému zážitku ako ideálnemu naplneniu komunikácie s hudbou, ktorý má svoju kognitívnu ako aj emocionálnu zložku, pričom sú obe založené na podnetoch na vedomej úrovni.

19. storočie je prelomové v tom, že sa v jeho priebehu paralelne s búrlivým vývojom hudobného umenia – ako v tomto období privilegovaného a vyzdvihovaného na najvyšší piedestál – vyvíjala a od ľudovej (a ďalších druhov úžitkovej hudby) definitívne osamostatňovala populárna (ľahšia, zábavná, relaxačná atď.) hudba. Zmeny v recepčných návykoch pri počúvaní hudby sa čoraz viditeľnejšie rýsovali v oboch vývojových líniiach hudby: v umeleckej (neskôr nazvanej klasickej či vážnej) ako aj v zábavnej (neskôr nazvanej populárna z hľadiska masovosti jej poslucháčov a nadobúdania komerčných atribútov). Doboví pozorovatelia kultúrneho diania uvádzali, že pri Beethovenovi či pri počúvaní hudby R. Schumanana, F. Liszta, boli ľudia uvádzaní akoby až do tranzu. Dokonca vznikli aj dobové maľby, vyobrazujúce reakcie publika na hudbu romantikov.³ Obzvlášť Beethovenova hudba bola chápaná ako rozvracajúca konvenčné očakávania svojím heroizmom alebo vážnou intímnosťou. Práve to spôsobovalo, že poslucháč vnímal túto hudbu tak, akoby autor hovoril priamu k nemu ako ku individu. Akoby sa každý poslucháč, síce prítomný vo verejnom priestore v sále zrazu ocitol vo svojom vlastnom časopriestore a ponoril do vlastného privátneho sveta. Nicolas Cook (2000) uvádza, že po roku 1820 (keď už bol veľikán hluchý), jeho oddaní stúpenci začali sa usilovať chápať jeho hudbu takým spôsobom, akým poslucháči hudbu pravdepodobne nikdy predtým nevnímali.

19. storočie nám prinieslo zrejme tie najextrémnejšie prípady poslucháčskej zaangažovanosti (v oblasti tzv. vysokého umenia), na druhej strane gejzír zábavy a hedonizmu, ktoré priniesol vznikajúci hudobný priemysel (opereta, tanečné domy, zábavné podniky, zrodenie jazzu a d.). Neskorší vývoj v 20. storočí sa rozchádzal akoby dvoma smermi: jedným boli nové hudobné prúdy (počnúc modernou a prvou avantgardou), kde poslucháč buď pristúpil na skladateľovu hru, alebo jednoducho nestačil držať krok s vývojom v rámci svojej apercipčnej výbavy (ako dedičstva romantizmu a postromantizmu). Druhým smerom bola postupná degradácia, retardácia poslucháčskej schopnosti aktívnej recepcie a upadanie do hedonizmu hotových prefabrikátov, hotových receptov, hotových typových diel, niekedy podobných ako vajce vajcu,⁴ čo vyvrcholilo v hitovej produkcii 20. storočia.⁵ Tu už zrazu akoby ani nebolo potrebné pestovať a s pomocou hudobnej alebo umeleckej výchovou zušľachtovať a zdokonaľovať svoje poslucháčske schopnosti či vyvíjať väčšiu mentálnu aktivitu pri počúvaní. Poslucháč neochotný aktívne recipovať, ale ochotný nechať sa zabávať postupne zachytával vlny modernej populárnej hudby,⁶ ktorá sa

³ Nicolas Cook (2000, s. 20-21) uvádza napr. olejomaľbu Ferdinanda Khnopffa: *Listening to Schumann* (Počúvanie Schumanna) z r. 1883, či vodomaľbu Eugene Louis Lami: *Upon hearing a Beethoven symphony* (Počúvajúc Beethovenovu symfóniu), z r. 1840.

⁴ Hovoríme o štandardizovanom type populárnej piesne využívajúcom osvedčené pravidlá a finesy, ktoré na poslucháča zaručene zapôsobia. (Michalec 2012)

⁵ Treba tu však aj podotknúť, že niektoré menšinové žánre, znejúce inak ako soft populárna hitová produkcia sa postupne začali znova približovať ku kultu tzv. rudimentárneho zvuku, extatickému prežívaniu jeho rytmickej stránky či extrémnej intenzity, pripomínajúci magické či orgiastické rituály kmeňových kultúr našich predkov.

⁶ Tradičná populárna hudba je pojem, ktorý označuje vývojovo starší prúd populárnej hudby počnúc druhou polovicou 19. storočia, ktorá modernú populárnu hudbu vývojovo predchádzala, pričom medzníkom je vstup amerického jazzu na scénu euroatlantickej kultúry.

datuje od vstupu jazzu na americkú a neskôr aj európsku resp. svetovú scénu. Kultúra rock and rollu a beatovej hudby 60. rokov 20. storočia, tvrdsích hardrockových a punkových odnoží 70. a 80. rokov, len potvrdila, že nie je potrebné sa nadmieru usilovať, stačí si len vybrať a stať sa súčasťou niekedy až stádovitej komunity fanúšikov kĺzajúcich po povrchu mimohudobných metaskutočností opriadajúcich takéto produkcie. Aby sme však neboli jednostranní či nesúdili unáhle a nespravodlivo, je potrebné uviesť, že v každej z týchto etáp nemožno poprieť ani vznik umeleckých hodnôt a rovnako aj existenciu poučených a hodnotovo orientovaných nadšencov a fanúšikov, telom aj dušou oddaných zvolenému hudobnému štýlu či interpretačnému zoskupeniu.

Na nový typ poslucháča nás už upozorňoval T. W. Adorno vo svojej kultovej a nespočetne krát citovanej štúdií *O fetišovom charakteru v hudbe a regresi sluchu* z r. 1936, ktorá u nás prvý raz vyšla v r. 1964. Urobil tak svojimi nechvalnými výrokmi resp. poukazom na to, ako ľudia začali hudbu od 30. rokov 20. storočia počúvať či skôr „konzumovať“. Súviselo to s nástupom rozhlasu ako postupne dominantným médiom šírenia populárnej hudby ľahšieho razenia. Zaujímavé postrehy vyslovil aj k premenám hudobného vedomia poslucháčskej masy, konštatoval, že nemajú nič spoločné s vkusom. Pojem vkusu bol už v čase jeho výroku podľa Adorna (1964a) prekonaný. Pojem „nový poslucháč“ reprezentoval preňho skôr ideologický konštrukt, čo vysvetľuje jeho chápanie poslucháča ako akceptujúceho kupca (Adorno 1964a), keďže ľahká hudba nikdy nebola určená na plnenie autonómnych funkcií a tento nešvár podľa jeho úsudku prenikal z ľahkej hudby aj do hudby vážnej (umeleckej). Adorno bol už v polovici 30. rokov presvedčený o oddelenosti oboch sfér, pričom ľahkú hudbu nechápal ako propedeutiku pre vážnu hudbu (nepovažoval ich za ontogeneticky identické). Nebol ani presvedčený o tom, že by si vážna hudba dokázala vypožičať kolektívnu silu od ľahkej (zábavnej) hudby, konštatujeme, že podľa neho málo spolu súviseli už v čase jeho úvah.⁷

Takto prezentovaný vzťah medzi oboma sférami dnes chápeme už skôr ako dobový názor, aj keď Adorno na druhej strane zároveň čiastočne aj koriguje svoje tvrdenie, keď konštatuje (1964a), že rozdiely v ich vnímaní sa stierajú, a to z dôvodu, že obe sú manipulované odbytovou schopnosťou. „Infantilné počutie“ (Adorno 1964b, s. 15) si v ľahkej hudbe žiada tie najpohodlnejšie a najbežnejšie riešenia, preto mysliteľ napáda aj pseudoaktívny charakter fanúšika (tzv. jitterbugs), ktorý zmyslovosť (zrejme myslí psychofyziologické telesné reakcie) pri počúvaní len imituje, svoje pohybové reakcie predstiera, nie sú autentické a zrejme ani hudbu autenticky neprežíva, len sa snaží napríklad zapadnúť a pod.

Adornov preslávený pojem „regresia sluchu“ neznamena návrat na nižšiu vývojovú úroveň poslucháča, skôr ide o infantilný stupeň ako výsledok straty schopnosti vedome počúvať. Slovo „vedome“ je tu kľúčom, a vlastne podstatou jeho jasnozrivej prognózy ohlasujúcej problému s adekvátnym počúvaním hudby už v polovici 30. rokov 20. storočia.⁸ Navyše otázky recepcného nezaujmu, pasivity, nezainteresovanosti, nezaangažovanosti do počúvania vo svojej kultovej štúdií rozširuje aj na oblasť vážnej hudby. Ba je dosť dobre možné, že celé jeho pojednanie bolo zamerané do veľkej miery práve na ňu. Mysliteľove úvahy nám aj po desaťročiach otvárajú okná do možných metodologických prístupov k analýze fenoménu populárnej

⁷ Aj ďalší autori sa prikláňajú k tomu názoru, napríklad Ivan Poledňák (2007) konštatuje, že zdroje popu a jazzu vyšli z jedného prúdu, moderná populárna hudba (novší vývojový stupeň popu) je priamym dedičom jazzovej hudby. Rozdiel medzi populárnou hudbou a ľudovým umením je však zásadný. Populárna hudba je totiž plodom 20. storočia a vzniká za iných podmienok a niekedy z tých istých, inokedy z úplne iných pohnútok ako hudba ľudová, v jej prospech pracujú od začiatku technológie, masová komunikácia, priemyselné spracovanie riadené často najmä ekonomickými záujmami. Obe oblasti sú však protipólom hudby vážnej (klasickej, artifizálnej) v tom zmysle, že sa v nich prejavujú tvorivé sklony a schopnosti, ktoré vyvierajú zdola (od neškolených, neprofesionálnych atď. tvorcov).

⁸ Štúdiá vyšla po prvý raz už v roku 1936.

hudby, pretože zvažujú situačné, psychologické a sociálne faktory omnoho skôr, než ich muzikológia a estetika začali vo vzťahu k zábavnej hudbe vôbec brať vážne.

Ak si premietneme situáciu v poslucháčskych návykoch s ohľadom na premenu poslucháča na „počujúceho diváka,“⁹ ktoré sa v posledných dekádach stupňuje, uvažujeme nad tým, či je možné vôbec nájsť nejaké zovšeobecňujúce tvrdenia vo vzťahu k podmienkam recepcnej situácie. Alebo či, naopak, nebude potrebné pre „mnoho hudieb“ zadefinovať aj rôznorodé charakteristiky týkajúce sa recepcie, teda či nedospejeme až k situácii „viacerých recepcií“, v ktorých však už hudobné reč nie je tou podstatnou alebo jedinou entitou určujúcou ich povahu. Situačné faktory a aktivita subjektu (komplementárna k aktivite pôvodcov hudobnej produkcie) pri tvorbe konkrétnej auditívnej situácie budú zrejme aj v najbližšej budúcnosti zohrávať čoraz väčšiu rolu. Mohli by sme konštatovať, že už dávnejšie neplatí (v Adornovskom duchu), že len sústredené, tzv. znalecké počúvanie hudobných prejavov je tou jedinou správnou cestou k naplneniu seba prostredníctvom umenia.

Podľa Ola Stockfelta (2013) autonómne reflexívne počúvanie nie je jediným adekvátnym počúvaním, ľudia môžu počúvať adekvátne rôzne typy hudby a robiť to rôznymi spôsobmi, i keď nie všetky pretrvali dodnes ako formalizované spôsoby počúvania. Jeho termín „adekvátne počúvanie“ znamená žánrovo normatívny spôsob počúvania viazaný na danú situáciu. Definuje ho nasledujúco (Stockfelt 2013, s. 118): „*Adekvátne počúvanie je, spolu s adekvátnymi spôsobmi počúvania v adekvátnej situácii, normatívnou súčasťou hudobného žánru, takisto, ako je ňou i znejúci materiál.*“ Autor vyzdvihuje situačný faktor ako jeden z kľúčových momentov, pretože vyjadruje požiadavky a konvencie danej sociálnej situácie v subkultúre, do ktorej hudobný prejav náleží. Podľa neho (Stockfelt 2013, s. 118) nejde o akýsi nadradený, viac žiadúci, lepší, hudobnejší, intelektuálnejší atď. spôsob počúvania, ale o budovanie schopnosti počuť to, čo „*je v danom hudobnom žánri podstatné, čo je adekvátne pochopeniu hudby v rámci zrozumiteľného kontextu špecifického žánru.*“

Spôsob počúvania je dokázateľne závislý od žánru hudby, situácie, od voľby poslucháčov, pričom je potrebné zobrať do úvahy fakt, že nie každý typ počúvania je vhodný pre každý typ zvukovej štruktúry. Dnes už totiž problém nestojí na tom, ktoré sú tie najhodnotnejšie hudobné prejavy, žánre či hudobné okruhy, ale dôležité je nachádzanie efektívneho módu hudobnej komunikácie medzi skladateľom, interpretom a recipientom tak, aby sa do centra znova dostal estetický zážitok v úzkej súčinnosti konkrétnymi funkciami hudby, jej zacielením a výrazovými možnosťami. Preto považujeme za veľmi dôležité rozvíjať v mladom človeku nielen obdiv a rešpekt k veľkým hodnotám či posolstvám, ale rovnako aj vzťah k populárnej hudbe. Hľadanie spôsobu, ako upútať jeho pozornosť smerom k jej hodnotnejším výsledkom je v tomto procese (v hudobnej edukácii, neformálnom hudobnom vzdelávaní a informálnom sebazvedávaní) životne nevyhnutné.

Adjektívum hodnotnejší, odvodený o kategórie hodnoty, má priamy vzťah k slovu kvalita, ktorá ostáva imperatívom pri umeleckej tvorbe bez ohľadu na to, kam konkrétny hudobný prejav prináleží. Pod pojmom „kvalitná hudba“, myslíme v našom ponímaní takú hudbu, ktorá je muzikantsky zvládnutá, obsahuje potenciálne umelecké a estetické hodnoty, je naplnená určitým posolstvom a je schopná vzbudzovať emócie a pozitívne životné naladenie.¹⁰ Iba hudba tvorená s intenciou byť primárne najprv hudbou (aj keď sa neskôr možno stane aj „tovarom“ či predmetom konzumu), ktorá chce byť poctivým umením a koncentrovať v sebe umelecké a estetické hodnoty, má v hudobnej komunikácii potenciál konštituovať

⁹ Napríklad na hudobný klip sa primárne dívame, na koncerte chceme miesto, odkiaľ uvidíme hoci možno počuteľnosť nebude vôbec vyhovujúca atď.

¹⁰ Túto definíciu preberáme v podobe, ako sme ju kreovali v našej práci (Kopčáková, 2015, s. 124) pojednávajúcej o estetických problémoch populárnej hudby.

vo vedomí aktívneho percipienta estetický objekt a prinášať v prežívaní, ale aj vo výslednom zážitku ako vnútornej rezonancii na ňu, estetické hodnoty.

V posledných dekádach už nie je dost' dobre možné uvažovať o vývoji hudobného umenia (v širšom zmysle auditívnej kultúry) v intenciách celistvosti či možnosti hudobné prejavy niekam zaškatuľkovať, priradiť, jednoznačne zhodnotiť či ustanoviť a nadobro zadefinovať ich estetické a umeleckého hodnoty. Globálna neprehľadnosť a svojbytná existencia hudobných prejavov (čoraz väčšmi práve vo virtuálnom priestore), sa síce javí ako strata pôdy pod nohami či potenciálne riziko, predsa však na opačnom póle stojí obrovský benefit pomenovaný už mnohokrát – a ním je skutočnosť, že nikdy predtým nemalo také množstvo ľudí prístup k toľkým hudobným prejavom, od narcistického nonsensu, gýča, braku až k tej najumeleckejšej hudbe, ako je tomu dnes. Za to vďačíme médiám a priestoru, ktorý dostáva hudba na internete. Práve za prispenia nepreberných možností mnohonásobného prežívania a potenciálneho porovnávania môže mladý človek nadobúdať postupne dôležitú schopnosť rozlišovať, kriticky hodnotiť a v konečnom dôsledku vyberať si. A vôbec nezáleží na tom, či ide o hudbu klasickú, hudbu minulosti či novú hudbu tvorenú akademicky vzdelanými profesionálmi sledujúcu neomodrené umelecké trendy či napredujúceho sounadrtu, alebo hudbu populárnu, zachytávajúcu a osobito tvarujúcu hudobný vývoj každej jednej generácie v úplne odlišných životných podmienkach

Podľa Lubomíra Dorůžku (1981, s. 15) je práve význam populárnej hudby v ľudskej spoločnosti nesmierne dôležitý, čo vyjadruje slovami: „*Pro miliony lidí je právě tato hudba spjata s jejich každodenní existencí daleko bezprostředněji než svět vysokého umění, k němuž zdaleka ne všichni z nich dospějí. Pro většinu zůstane po celý život populární hudba jedinou cestou, jíž k nim pronikne třeba jen oslabený a neurčitý dotek toho, čemu se říká umění.*“ Ide však o to, aby sa v široko recipovanej hudobnej kultúre ako aj v edukácii nevytvárali iba ad hoc situácie pre posluchácke aktivity akéhokoľvek druhu (v dominantnej miere závislé na komercii a médiách), ale rozširovali sa možnosti aj pre stretnutie s kultivovanejšími hudobnými žánrami, ktoré sú zároveň ústretové vo vzťahu k hudobným preferenciám a postojom mladých ľudí. K tomu však sú potrebné určité usmernenia v pedagogickom pôsobení, opierajúce sa o najnovšie poznatky hudobnej estetiky a hudobnej filozofie súčasne reagujúce na myšlienkové svety tvorcov vysvetľujúcich vlastné tvorivé postupy a techniky v kontexte nových technologických možností, ktoré dynamizujú auditívnu kultúru.¹¹ Z hľadiska konštitúcie adekvátnych poslucháčskych návykov, cieľ by sme mohli identifikovať nasledujúco: akýkoľvek hudobný štýl či druh hudby by mal byť predkladaný, vnímaný, recipovaný a prijímaný tak, aby za súčasnej participácie poslucháča na tvorbe estetického objektu ako aj rezonancii naň v podobe estetického zážitku, mal tento hudobný prejav potenciál usmerňovať v duchu humanity ľudske správanie, myslenie a prežívanie života svojho poslucháča.

Literatúra:

- [1] ADORNO, T., W. 1964a. O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. In: Divadlo, roč. 15, č. 1, s. 16 – 22.
- [2] ADORNO, T., W. 1964b. O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. In: Divadlo, roč. 15, č. 2, s.12 – 18.
- [3] BELIČOVÁ, R. 2002. Recepčná hudobná estetika: Introdukcia. Nitra: FF UKF. ISBN 80-80-50-549-7.

¹¹ Súčasnú estetické myslenie v spolupráci s edukačnou teóriou a praxou má potenciál dávať v tomto smere auditívnej kultúre potrebné impulzy.

- [4] BRÜGGEMANN, A. 2015. Hudba v zbláznenom svete. Vojny zúria, zvuky sa zakazujú. Aké možnosti má hudba vo svete konfliktov? (preložila Agata Schindler). In: Hudobný život, roč. 47, č. 10, s. 26-27. ISSN1335-4140.
- [5] COOK, N. 2000. Music: A Very Short Introduction. New York: Orford Unversity Press Inc. ISBN 978-0-19-285382-0.
- [6] DORUŽKA, L. 1981. Panoráma populárni hudby. 1918 – 1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní. Praha: Mladá fronta.
- [7] GOULD, G. 2013. Perspektívy nahrávania. In: COX, Ch. a WARNER, D. eds. Audiokultúra. Texty a modernej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum, s. 146-158. ISBN 978-80-89427-22-2.
- [8] HUTTER, J. 1943. Hudební myšlení. Od pravýkřiku k vícehlasu. Praha: Václav Tomsa.
- [9] KOPČÁKOVÁ, S. 2015. Hudobná estetika a populárna hudba. Prešov: FF PU. ISBN 978-80-5551400-0.
- [10] MATZNER, A., POLEDŇÁK, I., WASSERBERGER, I. a kol. 1983. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Praha: Editio Supraphon.
- [11] MICHALEC, M. 2012. Romantizmus populárnej hudbe. Nitra: UKF v Nitre. ISBN 978-80-558-0110-0.
- [12] RATAJ, M. ed. 2012. Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury. Praha: AMU a Čs. rozhlas. ISBN 978-80-7331-229-9.
- [13] STOCKFELT, O. 2013. Adekvátne spôsoby počúvania. In: COX, Ch. a WARNER, D. eds. Audiokultúra: Texty a modernej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum, s. 114-120. ISBN 978-80-89427-22-2.

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
Filozofická Fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
slavkakopcak@centrum.sk

www.casopisespes.sk

Langerovej estetika: reflexie v dejinách európskej estetiky

Agáta Košičanová; akosicanova@gmail.com

Abstrakt: Jedným z hlavných cieľov nášho príspevku sa stane analyticky, komparačne i dedukčne zameraná reflexia tejto americkej filozofky-estetičky v cudzojazyčných, predovšetkým anglicky písaných zmienkach, ale aj v našich zdrojoch. Sústreďme sa čiastočne aj na už spomínané reflexie z predošlých konferencií a pridáme k nim aj ďalšie, nielen knižné a minulé charakteristiky autorov o nej píšucich, ale aj súčasné internetové zdroje, ktoré sú pre ľudí dneška už neoddeliteľnou súčasťou života a nevyhnutným zdrojom vedomostí. Výsledkom takýchto úvah by sa malo stať ďalšie bližšie ozrejmienie pozície tejto ženy v esteticko-filozofickom svete 20. a 21. storočia. Rovnako zaujímavým cieľom tohto príspevku bude pre nás, vzhľadom na hore uvedené úvahy, aj priblíženie komparačného náhľadu na súčasnejších/modernejších autorov filozoficko-estetického sveta umenia a ich teórií v súvislosti s pre nás doteraz známou a reflektovanou časťou celoživotnej práce Susanne Langer. Naše bádania by teda výsledne mali smerovať k bližšej kompletizácii odpovede na našu neustále pretrvávajúcu otázku o význame a poslanstve filozofie umenia a estetiky tejto kontroverznej osobnosti dejín amerického sveta filozofie a estetiky.

Kľúčové slová: reflexia Susanne Langer, americká estetika, slovenská a česká estetika, súčasnosť.

Abstract:

One of the main article goals are going to be especially analytical, comparing as well as deductive English language specialised reflections of this philosopher and aesthetics-studious person together with our Slovak and Czech language sources. The part of our work is going to be also concentrated on the previous conferential reflections, but an addition of the next, not only her bookish and past characteristics, but also the current Internet ones, that are an integral part of our life and inevitable information sources, is going to be presented too. All these considerations' result should be the following, closer Langer's clarification in the 20th and 21st century aesthetics-philosophical world. Due to all the above mentioned ideas, the next article goal of the same interest relevance is going to happen the comparative current/modern authors theories of the philosophical-aesthetics art world insight, concerning the understood and reflected Susanne Langer's part of her lifetime work so far. Our research should then be focused on closer assembling of our answer to the continually ongoing question about the philosophy of art and aesthetics's meaning and message of this controversial american philosophical and aesthetics world figure.

Keywords: reflection of Susanne Langer, American aesthetics, Slovak and Czech aesthetics, present.

Motto: „*Art is the objectification of feeling and subjectification of nature*“¹ (Langer, S. K.)

Určenie miesta Susanne Langer vo filozoficko-estetických smeroch 20. storočia nie je jednoduché. Jej reflexia a spôsob nadväzovania na jej názory sú na jednej strane premenlivé a na druhej v určitom zmysle stabilné. V našom príspevku sa pokúsime poukázať na komunikáciu estetikov a filozofov 20. storočia osobitne v USA a na Slovensku s podstatnými stanoviskami S. Langerovej, týkajúcich sa umenia a estetiky.

¹ Zaujímavosťou tohto výroku Susanne Langer je, že ho aj v 21. storočí nachádzame medzi najslávnejšími výrokmami na internetovej stránke zameranej na výroky slávnych osobností (bližšie pozri: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/s/susanne_langer.html). Predkladáme ho teda ako dôkaz pretrvávajúceho dedičstva a odkazu jej práce, ktorý sa bude tiahnuť pozadím celého príspevku, objasňujúceho postavenie tejto autorky v dejinách európskej aj celosvetovej estetiky.

V našich predchádzajúcich textoch o Langerovej sme sa sústredili na chronologickú i komparačnú reflexiu anglicky píšucich autorov. Spomeňme napríklad Hope Stoddarda (1970) a jeho zdôraznenie tvorčej osobnosti Langerovej, alebo Lachmanove poukázanie na jej metodologický posun metafyziky svojho učiteľa Whiteheada, či stanovisko Michaela Kellyho (1998), ktorý ju považoval za výnimočnú a vyčnievajúcu filozofku, alebo spomeňme Donalda Drydena, ktorý považuje Langerovú za zakladateľku „Asociácie pre symbolickú logiku“ a za vizionárku, alebo Ranjana K. Ghosha (1979), a jeho samostatnú prácu venovanú Langerovej, usilujúcu o komplexný pohľad. Je dôležité upriamiť pozornosť aj na sympóziu venované Langerovej, na ktorom vystúpili so zásadnou analýzou jej myslenia S. Morawski, T. Adorno, A.C. Danto. Výlučne jej tvorbe sa venovali najmä Lachmann a Schultz v roku 2000. Najnovšou a komplexnou je práca Roberta E. Innisa pod názvom *Susanne Langer in Focus* z roku 2009. Na Slovensku sa Langerovej venuje viac sporadická, t. j. nesystematická pozornosť. Nemožno nebrať na vedomie, ak hovoríme o slovenských reflexiách aj to, ako danú autorku reflektuje česká odborná verejnosť, pretože jazyková príbuznosť češtiny a slovenčiny stále udržiava stav, kedy to, čo je napísané a publikované po česky je čítané a je známe odbornej verejnosti na Slovensku.²

20. storočie nebolo voči S. Langerovej macošské a jej názory sú stále komunikované vo filozofickej a estetickej obci. V našom príspevku sa pokúsime o komplexnejšiu reflexiu spomínaných názorov na Langerovej estetické myslenie. Upozorníme na odlišnosti spôsobov reflektovania Langerovej konceptov u známych estetikov ako sú napríklad Richard Shusterman, George Dickie, Nelson Goodman, či Moris Weitz, poukážeme na reflexiu Langerovej v slovenskej a českej estetike a na pozadí uvedených názorov sa pokúsime stručne načrtnúť perspektívu Langerovej estetiky pre súčasnosť.

Pripomeňme, že reflexia Langerovej myslenia na Slovensku je stále viac sporadická ako systematická, hoci musíme brať do úvahy jazykovú príbuznosť slovenčiny a češtiny a tak aj české reflexie sa stávajú súčasťou slovenskej odbornej spisby. Cez slovenské a české preklady prehľadových prác z dejín filozofie a estetiky sa možno dozvedieť aj o tom, ktorí historici filozofie prípadne estetiky zaraďujú S. Langerovú ako teoretičku do dejín estetiky a prípadne do dejín filozofie. Slovenskej odbornej verejnosti je S. Langerová predstavovaná napríklad v českom preklade Tagliabueho *Dejín estetiky* (1985), v prednáškach z teórie estetiky a umenia a dejín estetiky J. Soškovej (roky: 2004 - 2007),³ zmienka o Langerovej je aj v jej skriptách (Sošková, 1994), potom v práci M. Perniolu (2000), v skriptách Rudolfa Brejku (1999), či v článkoch Václava Zygmunta (1970) a M. Lukeša (1996).⁴

Sústredíme sa na najnovšiu prácu, analyzujúcu a komentujúcu filozofické a estetické názory S. Langerovej a tou je komplexný pohľad Innisa (2009) na filozofické a estetické myslenie S. K. Langerovej. Jeho prácu je možné považovať za zatiaľ jediný komplexný pohľad na filozofické a estetické myslenie S. K. Langerovej.

R. Innis ponúkol možnosť nazrieť do vzťahu Langerovej a hlavných prúdov anglo-americkéj filozofie a estetiky 20. storočia aj vtedy, keď dva roky pred vydaním štúdie *Susanne Langer in Focus* predniesol svoj príspevok na sympóziu pri príležitosti 40. výročia prvého vydania Langerovej trilógie *Myseľ*.⁵ Na uvedenom stretnutí sa viacerí filozofi usilovali zaradiť filozofku do dejín filozofie, porovnať jej myslenie (s jej

² Pre kompletný chronologicko – komparačný sumár svetovej a našej reflexie Susanne Langer pozri: Košičanová 2015, s. 132-135.

³ Práve prednášky z dejín estetiky Jany Soškovej z Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove vytvorili náš záujem o podrobnejšie skúmanie Langerovej estetického myslenia a tento záujem sa realizoval v diplomovej práci, rigorózne práci a nakoniec aj dizertačnej práci

⁴ Pre kompletný sumár reflexie Susanne Langer v českom a slovenskom odbornom prostredí pozri: Košičanová 2012, s. 148-157.

⁵ V závere ju charakterizoval slovami jej žiaka Arthura Danta „[...] ako „jednu z najdôležitejších filozofických vizíí posledných čias““ (Innis 2007).

inšpiračnými zdrojmi⁶), aj s Johnom Deweyom⁷ a ďalšími filozofmi. Spomedzi všetkých spojení, ktoré Innis vo svojom príspevku objavil (bližšie pozri: Innis 2007, s. 8)⁸ je tým najpodstatnejším spojenie Langerovej s pragmatistami. Tí totiž podľa Innisa, rovnako ako ona verili v kontakt filozofie s vedami a teda „[...] *zavrbovali 'čistú' filozofiu* [zvýraznila A. K.]“⁹ a spoločne navrhovali nový kľúč filozofie, smerujúci k praktikovaniu filozofie a nie k doktrínácii filozofie.¹⁰ (Nevyriešenou otázkou zostáva, či tzv. čistá filozofia je len teóriou bez možnej aplikácie a či tzv. praktická filozofia je návodom na konanie – ale to ponechávame ako otvorené.)

Innis upozornil na súvislosť a prepojenie Langerovej, Peirca a Deweyho. O Shustermanovej *Estetike pragmatizmu* z roku 2003 sa v jej doslove od Zdenky Kalnickej dozvedáme, že „*Kritici ju hodnotili ako jednu z najzaujímavejších filozofií umenia súčasnosti*“¹¹ (Kalnická in Shusterman 2003, s. 415) a my sa domnievame, že k nej je možné priradiť Langerovej estetiku. Tu samozrejme vzniká problém pri interpretácii uvedeného faktu. Na jednej strane S. K. Langerová komunikuje s analytickou estetikou (cez vplyv Wittgensteina), na druhej strane cez komunikáciu s Peirceom a Deweyom akoby bola bližšie k pragmatickej estetike aj v druhej polovici 20. storočia.

Shusterman je presvedčený o nadvláde analytickej filozofie,¹² ktorá v Amerike „[...] na konci 50. rokov [...]“ (2003, s. 26) jednoznačne prevládala dovtedajší pragmatizmus. Pripomeňme dobu tvorby Susanne Langer: *Filozofia podľa Nového kľúča* vznikla v roku 1942 a na ňu nadväzovala práca *Cítenie a forma* (1953) hovoriaca viac o umení. Následne je zverejnená jej práca *Problémy umenia* (1957) a *Reflexie o umení* o rok neskôr (porovnaj: Craig 1998, s. 354-355). Z hľadiska časového je možné povedať, že celou pragmatickou estetikou ako prúdom sa ťahne nenápadný duch S. Langerovej, stojaci na križovatke pragmatizmu a analytickej

⁶ Nakoniec Innis priznáva Langerovej snahu charakterizovať celý proces prechodu od zvieracej k ľudskej mysli naturalistickú kontinuitu („[...] a kvalitatívny, nie ontologický zlom medzi zvieracími a ľudskými oblasťami“ (Innis 2007, s. 7)) a práve v tom, vidí „[...] najbližšiu orientáciu klasického amerického filozofického projektu. [...] Pre Langerovú je ľudská mentalita rovnako ako pre Peirca a americkú tradíciu triadická, zabraňujúca charakteristicky symbolickú mediáciu/interpoláciu/prostredníctvom“ (Innis 2007, s. 7).

⁷ Tri príspevky: „1. Zaradenie Langerovej filozofického projektu; 2. Vitálny rytmus a dočasná forma u Langerovej a Deweyho; 3. Susanne Langer: filozofka ako zvestovateľka a vizionárka. Prvý príspevok skúma ústredné kontexty celého Langerovej filozofického projektu, druhý skúma hlboké podobnosti/spríaznenosti medzi ústredným estetickým zámerom Langerovej práce a kulminujúcim majstrovským dielom Johna Deweyho a tretí príspevok skúma heuristickú plodnosť Langerovej neskoršej práce pre rekonštrukciu ľudských vied, vrátane biológie“ (Innis 2007, s. 2) charakterizoval Innis aj v pôvodnej verzii úvodu (2007, s. 2).

⁸ S Piercom, od ktorého sa podľa neho odlišovala skôr terminologicky než významovo, ju podľa Innisa spája semiotika (čo vidno v neustálom záujme „[...] o problém 'významu' a jeho mnohorakých foriem, v ktorých je stelesnený“ počnúc *Praxou filozofie* až po *Mysel*“ (Innis 2007)) a poznanie, že „[...] radikálna reflexia na to 'logické' vedie k rozšírenému a nepreskúmanému preformulovaniu 'symbolického'“ (Innis 2007). S Johnom Deweyom zasa to, že jeho filozofia je rovnako ako u Langerovej „[...] rozhodne ale nereduktívne naturalistická [úprava A. K.]“, s Williamom Jamesom ju spája podľa neho viera v „[...] záujem o prirodzenosť seba a [...] o vedomie [...]“ (Innis 2007), čo sa podľa Innisa odrazilo v jej dielach hĺbkou filozofických implikácií „[...] široko zablženej psychológii“ (Innis 2007), a s Johnom Herbertom Meadom, s ktorým Langerová spája „[...] dôraz na prepletenie komunikatívnych a intelektuálnych dimenzií jazyka, robiac tak z jazyka jeden z ústredných bodov symbolických procesov, ktoré konštitujú humanizáciu“ (Innis 2007). Nakoniec je to jej učiteľ Whitehead (s ktorým aj ona udržiavala „[...] metafyzický záujem a [...] filozofickú procedúru progresívnej generalizácie konceptov, [...] vždy v úzkom kontakte s empirickým výskumom každého druhu [...]“ (Innis 2007).

⁹ Aj keď ona neimitovala fyzikálne vedy, ale obrátila sa „[...] ku komplexnému mixu psychológie a to primárne vo...forme Gestaltu, k štúdiám imaginácie, k teórii jazyka, k matematike a symbolickej logike, k evolučnej biológii a histórii kultúry, osobitne k histórii mýtu a náboženstva“ (Innis 2007).

¹⁰ „Pod vplyvmi Henryho Sheffera, jej učiteľa 'logiky', Whiteheada, jej 'veľkého učiteľa a priateľa' a veľkého nemeckého učenca, Ernsta Cassirera sa [...] domnievala, že analýza významov musela byť zakorenená v presnom a komplexnom výpočte 'logiky znakov a symbolov' a 'symbolických foriem' ktoré táto logika štrukturovala a umožnila. Takýto spôsob uvažovania ju oddelil od záujmov a procedúr anglofónnej analytickej filozofie, ktorá dominovala americkej filozofickej scéne. [...] zatiaľ čo pripúšťala, že Peirce urobil veľké pokroky vo vývoji takejto logiky, neprevzala žiadnu z jeho technickej terminológie aj keď rekonštruovala, alebo prinajmenšom okopírovala jeho vedúce rozlíšenia, využívajúc odlišné zdroje“ (Innis 2007, s. 4).

¹¹ Kalnická uvádza zdroj, ktorý ju takto zhodnotil: „Leypoldt, G.: The Pragmatist Aesthetics of Richard Shusterman: A Conversation, Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, A Quarterly of Language, Literature and Culture, XLVIII, Jahrgang 2000, 1, 57-71.“ (Shusterman 2003, s. 423)

¹² „[...] ktorá odvtedy predstavuje hlavný prúd anglo-amerického tradície“ (Shusterman 2003, s. 26).

filozofie 20. storočia. Potvrdením tohto stavu môže byť aj práca Innisa, ktorý vo svojej prednáške spomínaného sympózia spojil Langerovej pozíciu (s "logikou" znakov, symbolov a významov štrukturujuúcich skúsenosť) a pozíciu klasickej americkej, pragmaticky zameranej filozofickej tradície (s reflexiou skúsenosti), do jednotiacej, inšpiračnej a nie protikladnej, bojujúcej pozícií.¹³ Priznal jej dokonca množstvo živého a len málo mŕtveho (Innis 2007).¹⁴

Vráťme sa však k Shustermanovi a pozrime sa aspoň na tie najvýraznejšie, skryté podobnosti Langerovej a Deweyho pragmatizmu. Analytickú filozofiu definuje Shusterman tak, že „[...] tvrdila, „že ani jeden prvok alebo pojem nemá nezávislú identitu a podstatu, ale že je v plnej miere funkciou svojich vzťahov so všetkými podstatnými prvkami a pojmi celku, do ktorého patrí“ (Shusterman 2003, s. 28). Jednou z najpodstatnejších čŕt Deweyho estetiky je podľa neho „[...] somatický naturalizmus [...], ktorého cieľom je „obnoviť kontinuitu estetickéj skúsenosti s normálnymi životnými procesmi“ (Shusterman 2003, s. 30). Veľmi podobne hovorí Langerová o nadradenosti abstraktných foriem umenia, „symbolizujúcich“ práve vďaka tomu, že ukazujú celú „[...] dynamiku subjektívnej skúsenosti, vzorcu vitality, citovosti, pociťovania a emócií“ (Langer 1957, s. 176-177) o čosi viac.¹⁵ Podobne používa Langerová aj pojmy ako významová forma a životne dôležité rytmy v knihe *Cítanie a forma*. Rovnako tak aj jej tvrdenie o hudobnom využití slov a o básni miznúcej v piesni (porovnaj: Langer 1957, s. 84), kde objavuje „[...] jeden z najvzrušujúcejších fenoménov v...umení... „konečná abstrakcia“, alebo „transcendencia“ [...] bod, kde sa imaginatívne rozdiely v rámci umení zďajú [...] nachvíľu povolit“ [...] kde každé umenie „ašpiruje smerom k podmienkam hudby“ a kde sa hudba stáva nekonečnou víziou čítania“ (Langer 1957, s. 88 -89) – to všetko smeruje k chápaniu zjednotenej skúsenosti, ktorú nachádzame aj u Shustermana.

Langerovej subjekt - človek ako abstrakčné médium, svetom stvorené, svet tvoriace bytie, sa zrkadlí aj v Shustermanovom priznaní, že umelecké diela ako materiálne produkty¹⁶ „[...] nemajú nijakú umeleckú hodnotu

¹³ „Tematické záujmy zdieľané Susanne Langerovou a klasickej americkou filozofickou tradíciou ich spájajú dokopy vo vzájomnom posilňovaní, dopĺňovaní a v živom napätí. Ničou, ktorá zošiva dokopy Langerovej filozofický projekt a americkú filozofickú tradíciu je Langerovej kľúčový a nevyhnutný vklad o tom, že zameranie sa na „logiku“ znakov, symbolov a významov, jej celoživotný záujem, neodváža filozofickú reflexiu stranou od skúsenosti, osi americkej filozofie, ale vrhá nové svetlo práve na to ako je samotná skúsenosť štrukturovaná a dosahovaná/ sprístupnená. Práve toto je hlboké a silné „puto, ktoré spúta““ (Innis 2007, s. 4; pozri: Innis 1994 a 2002). V prepracovanom úvode publikovanom v tom istom roku v americkom *Journal of Speculative Philosophy* (bližšie pozri: Innis 2007, s. 1) je jeho charakteristika Langerovej diela doplnená relevantným priznaním jej vyslovene okrajovej pozície v americkom profesionálnom filozofickom svete a zároveň statusom najväčšieho pretrvávajúceho dedičstva, ktorým je množstvo čitateľov pokračujúcich a rozvíjajúcich jej myslenie načrtnuté v *Novom kľúči*. Ten mal podľa Innisa posunúť americkú filozofiu do nových, neprebádaných oblastí zmysľania s „[...] hlbokými problémami koreňov významu a symbolizácie [...] do rôznorodosti nefilozofických zdrojov, ktoré sa zaoberali predstavivosťou, jazykovou teóriou, mýtom a veľkým poriadkom umenia, obzvlášť hudby [...]“ (Innis 2007, s. 1). V diele *Cítanie a forma* badal Innis, povedané jeho slovami „[...] pokus osadiť profil koberentnej filozofie umenia [...]“ (Innis 2007, s. 1) a v *Mysli*, neuzatvárajúcej, ba presne opačne, otvárajúcej podľa neho „[...] nové cesty premýšľania o myslí v prírode“ (Innis 2007, s. 1) veľmi ťažkú úlohu, ktorú si stanovila – vytvoriť s využitím všetkých zdrojov empirických vied základný model ľudskej mysle od jeho samej podstaty (Innis 2007). V spomínanej prepracovanej verzii potom už len dodal, že okrem vyše 50-ročnej akademickej kariéry rozvinula aj ojedinelú „[...] a silnú cestu ‘praktikovania filozofie’ [...]“ (Innis 2007).

¹⁴ Za zmienku stojí okrem iného ešte fakt, že už v roku 2007 si tento autor pri sumárnej charakterizácii Langerovej inšpiračných zdrojov (vcelku sú Langerovej inšpiračné zdroje u Innisa definované tým, že ona a jej súčasníci „[...] majstronsky vypichujú myšlienku o tom [dodatok A. K.], že sme „vlastnení“ svetom podľa toho ako bo my vlastníme [...] To je zdrojom fluktuujúcej jednoty a stálosti našej skúsenosti [...]“ (Innis 2007, s. 7); „To, čo je pre Langerovú primárne nie je iba radikálne rozlíšenie medzi indikáciou a symbolizáciou, ktoré poznamenáva „veľký posun“, ale radikálne rozlíšenie medzi dvoma formami symbolizácie: diskurzívnou formou a prezentačnou formou. Diskurzívna forma, exemplifikovaná par excellence v jazyku a matematike je poznačená linearitou, prekladateľnosťou, existenciou nezávislých znamenajúcich jednotiek a pravidiel pre ich spojenie (ktoré Karl Bühler), ktorý mal na Langerovú značný vplyv a ktorý je citovaný aj v jej *Filozofii* podľa Nového kľúča nazval „dogmom lexikónu a syntaxe“) a tak ďalej. Prezentačná forma je poznačená bytím tu a teraz/ all-at-once-ness, neprekladateľnosťou a nedostatkom nezávislých jednotiek ako aj vnútornou zviazanosťou/ oddanosťou vyjadreného významu k vyjadrujúcej alebo výrazovej forme“ (Innis 2007, s. 7-8). Všimol si, že na jej koncepcii „[...] fluktuujúcej jednoty a stálosti našej skúsenosti [...]“ (Innis 2007, s. 7) je založené dielo *Symbolické druby* Terrencea Deacona z roku 1997, ktoré však náhľad našej spomínanej trojice – Dewey, Langerová, Peirce neprekračuje (Innis 2007).

¹⁵ „Abstraktný proces umenia je úplne odlišný než je ten vo vede [...] Formy ryabstrahované v umení nie sú tými, ktoré sa nachádzajú v racionálnom diskurze, ktoré nám slúžia na symbolizovanie verejných „faktov“. Sú komplexnými formami schopnými symbolizovať dynamiku subjektívnej skúsenosti [...]“ (Langer 1957, s. 176-177).

¹⁶ Polemika o možnostiach definovania umenia.

[...] lebo bez používajúceho subjektu sú mŕtve a nezmyselné a považovať ich za nezávislé hodnoty prispieva ku [...] premene na tovar a zbožštenie, ktoré zamorujú dnešnú umeleckú scénu“ (2003, s. 89-90).

Podobne keď Langerová vyčleňuje hranicu, ktorá oddeľovaním vecí ich zároveň spája a vytvára tak procesnú filozofiu (ako je napríklad dnes definovaná na stránke www.wikipedia.cz), sa evokuje pri ďalšom Shustermanovom stanovisku: „Kde je všetko dokonalé, tam neexistuje uspokojenie [...] Potrebujeme vzrušenie a chaos, pretože „okamih prechodu od zmätku k harmónii je okamihom „keď život prežívame najintenzívnejšie“ [...] Nemôžeme však túto harmóniu uchovať naddlo – z estetického skúsenosti sa tešíme iba chvíľu. Predstavuje rytmický ideál pokoja, ktorý má [...] so životom spoločnú potrebu rozmanitosti [...] Rovnako stimuluje vznik nového, ako usporadúva staré [...]“ (2003, s. 70).

Langerovej viera v silu ľudskej mysle a zachovávanie morálnej rovnováhy rovnakým dynamickým, nie nemenným princípom v diele *Mysel*, napadá aj pri, na predošlú úvahu nadväzujúce, Shustermanove porovnanie Deweyho a Mukařovského. Shusterman vidí súvislosť medzi dynamickou a dialektickou štruktúrou (J. Mukařovský) a vnútornou organizáciou síl a vnútorných protirečení, zahŕňajúcich zmenu alebo pohyb (Shusterman 2003).

Poslednú paralelu vidíme v súvislosti medzi Langerovej výrokom (o náležitosti vnímania subjektu vo všetkom, čo sa vnímania týka - motto) a Shustermanovým polemizovaním o pravde. Keď totiž v kapitole *Dno interpretácie* tvrdí, že to, čo v skutočnosti existuje, sú iba rozličné perspektívne spôsoby chápania, nie výhradná pravda,¹⁷ uvedomujeme si, že ona k tomu došla kedysi už vo svojom prvom diele *Prax filozofie* z roku 1930 (Shusterman 2003).¹⁸

Posuňme sa teraz aj k ďalším estetikom, ktorých je možné identifikovať ako myšlienkové zázemie pre Langerovej filozofické a estetické stanoviská. Keď Shusterman v druhej kapitole svojej knihy pojednáva o potrebe či zbytočnosti definície umenia, analyzuje na seba reagujúcich Danta, Dickieho i Weitzsa. Sieť podobností a príbuzností postačujúca na klasifikáciu umenia toho posledného¹⁹ prekonaná Dickieho inštitucionálnou teóriou,²⁰ či Dantovou²¹ opozitnou reakciou, teda znásobením interpretácie „[...] „konštitujúcej“ umelecké dielo,“ (Shusterman 2003, s. 81)²² hraničiacich dokonca s koncom dejín umenia²³ ako „[...] reflexívne, škatulkujúce definície [...]“ (Shusterman 2003, s. 78-79),²⁴ holisticky zameranému Shustermanovi nevyhovujú. Jedine Deweyho pragmatizmus, ktorý vedie teóriu k tomu, aby zohrala aktívnu rolu „[...] pri novom myslení a zmene podoby umenia [...]“ (Shusterman 2003, s. 86) a nie je teda škatulkou, víťazí.

¹⁷ „[...] nemôže existovať nijaké jednoznačné a výlučné chápanie niečoho [...] existujú skôr mnohé čiastkové alebo perspektívistické spôsoby chápania, z ktorých ani jeden neposkytuje úplnú a výhradnú pravdu“ (Shusterman 2003, s. 199).

¹⁸ Tejto záľadnej otázke venovala logicky jasnú stať a došla k záveru, že absolútna pravda okrem zdanlivosti jej vytvárania v jazykovom systéme, v realite neexistuje, presne tak, ako nemá zmysel baviť sa o konečnosti a nekonečnosti času.

¹⁹ Weitz umenie klasifikuje a hodnotí, (lebo nie každé dielo nazvané umeleckým, je umelecky aj oceňované) a tvrdí, že na jeho osvojenie nám „[...] „vo Wittgensteinovskom duchu“ [...] stačí komplexná sieť podobností a [...] príbuzností, ktorými sú umelecké diela pospájané [...]“ (Shusterman 2003, s. 76).

²⁰ Zameranou na proces vzniku, nie vlastnosti umenia („[...] podstata umenia, ktorú možno definovať pravdepodobne nespočíva v ich viditeľných vlastnostiach, ale v procese ich vzniku [...]“ (Shusterman 2003, s. 77), kde jeho diela stanovujú inštitúcie (umelecké dielo definuje ako „artefakt [...] ktorému niekto, konajúci v mene istej spoločenskej inštitúcie (sveta umenia), udelil status kandidáta na verejné uznanie (podľa poznámky pod čiarou č. 4: Dickie 1971 in Shusterman 2003, s. 77) [...] Podstata jeho prístupu sa však nezmenila a z môjho genealogického hľadiska je prvá vplyvná verzia vhodnejšia“ (Shusterman 2003, s. 77).

²¹ Toho vidí ako jedného „[...] z dnešných najtvorivejších a umelecky najsenzitívnejších estetikov [...]“ (Shusterman 2003, s. 80).

²² „[...] a keďže svet umenia nie je ničím iným než ako abstrakciou umeleckých, kritických, historiografických a teoretických činností konštitujúcich dejiny umenia, umenie je v podstate komplexom historických činností alebo tradícií...ktoré treba definovať historicky“ (Shusterman 2003, s. 81).

²³ „[...] tak sa [úprava A. K.] príbeh umenia ironicky obracia proti sebe: [...] keď nám prinieslo pochopenie svojej vlastnej historickej podstaty, naplnilo svoje historické poslanie a v sitom zmysle tak ukončilo svoje vlastné dejiny [...]“ (Shusterman 2003, s. 82).

²⁴ Zachycujúcej, nie prehľbujúcej či zdokonaľujúcej teóriu súčasného chápania umenia (Shusterman 2003).

Ak Shusterman spoznáva, že samotný charakter umenia spôsobuje jeho logickú nedefinovateľnosť²⁵ a tým opäť paraleluje s anti-dogmatickým zameraním Langerovej, môžeme chápať jej reagovanie na dilemy jej doby²⁶ v jej teórii, spomínané spájanie dvoch tradícií filozoficko-estetického myslenia ako zmenu náhľadu na umenie? To by potom znamenalo, že ho deweyovsky povedané, posunula?

Ak Shusterman prechádza od analytika – Goodmana (2003) a jeho redukovanej teórie²⁷ radšej k postštrukturalizmu a jeho pragmatistickej snahe zasahovať do umeleckého diela a vytvárať tak jeho význam,²⁸ vidíme cestu Langerovej ako vizionárky postštrukturalizmu. Rovnako tak jej pozíciu už v roku 1959 ponímal Fred Blum: „[...] ako principiálny exponent po-cassirerovského idealizmu v Amerike a nemeckej psychológii Gestalt [...]“, netvoriaca pod vplyvom vtedy (v americkej psychológii a filozofii 20. storočia) prevládajúceho „[...] pragmatizmu, behaviorizmu alebo pozitívizmu [...] reprezentujúceho ženu dôležitú revíziu dominantných prúdov vtedajšej americkej filozofie“ (1959, s. 393-394).

Pri Shustermanovom tvrdení, že „*Estetika pragmatizmu (ktorej cieľom je podľa nebo estetické prepojiť bližšie s praktickým) sa zrodila u [...] Deweyho – a uňho takmer aj skončila [...]*“ (2003, s. 18), si všimame rok 1954 a tvrdenie jedného z prvých amerických učencov filozofie a estetiky hudby – Edwarda Arthura Lippmana, ktorý povedal: „*Cítenie a forma je [...] možno najdôležitejšiu estetickou prácou od čias Deweyho práce Umenie ako skúsenosť [...]*“ (podľa: Blum 1959; bližšie pozri: Lippman [online]). Je Langerová jeho možnou pokračovateľkou? To, či si rovnakú, či podobnú otázku týkajúcu sa jej postavenia ako medzníka, filozofky-estetičky, spájajúcej procesnou filozofiou dve spomínané tradície myslenia v Amerike 20. storočia, všimol aj Shusterman, ostáva nezodpovedanou otázkou, vyžadujúcou si ďalšie štúdium. Stojí teda aj za rozsahom tohto príspevku.

Všetkými predošlými úvahami dostávame sa opäť k našej pôvodnej otázke prof. J. Soškovej, vyslovenej na jednej z prednášok z dejín estetiky (prednesenej 21. 2. 2006, vychádzajúc zo záznamu autorky príspevku): „*Dejiny umení a periodizácia dejín estetického myslenia nemôžu byť rovnaké, lebo medzi nimi nie je kompatibilita. Umenie zvláštne komunikuje s estetickou teóriou, lebo vyjadruje určitý stav estetického myslenia v danej dobe ale zároveň sa obracia na minulosť, či predvída – kladie estetickéj teórii nové otázky [...]*“. Pýtame sa teda: Ako komunikovalo umenie s estetickou teóriou v dobe kedy Susanne Langer žila? Čím sa v jej ponímaní obracalo umenie na minulosť či predvídalo - kladlo estetickéj teórii nové otázky? Prečo potom estetická teória Susanne Langer pôsobila už za jej života ako záhada? A tak, v opakujúcej sa snahe nájdenia jednoznačnej pozície Susanne Langer, skúsime odpovedať. Výsledok: ak táto osobnosť nabádala v polovici 20. storočia k spojeniu dvoch tendencií uvažovania v americkom prostredí, ak nabádala k spojeniu emocionálneho a kognitívneho, diskurzívneho a nediskurzívneho ako existenčne podmienených elementov celku, ktorý ich oddelením zaniká a zároveň započína nový celok, možno aj presne tak, ako to robí za úmyslom odstránenia elitárstva Shusterman, kam smeruje dnešný vek a jeho umenie?

²⁵ „*Slovom, „veľmi expanzívny a dobrodružný charakter umenia“ spôsobuje, že jeho definícia je „logicky nemožná“*“ (Shusterman 2003, s. 76).

²⁶ Aj Shusterman parafrázoval Deweyho koncepciu problémov filozofie ako „[...] skôr intelektuálnej odozvy [úprava A. K.] na sociokultúrne podmienky a dilemy doby“ (Shusterman 2003, s. 87).

²⁷ Voči estetickéj hodnote kognitivisticky redukovajúcou teóriou estetickéj skúsenosti (Shusterman 2003); v poznámke sa uvádza odkaz na jeho *Jazyky umění* z roku 1984.

²⁸ Postštrukturalizmus hodnotí Shusterman ako zameraný proti analytickej obmedzenosti fixovaného sebestačného umeleckého diela, chce doňho chce teda zasahovať a podobne ako pragmatizmus s otvoreným, plastickým univerzom – materiálom pre ľudské pretváranie, vytvárať tak jeho význam, pretože hovoríme o „*Deweyho pojme sveta ako „látky na premenu“*“ (poznámka č. 45. in Shusterman 2003, s. 67).

Nedávno zhladnutá na robotiku zameraná prezentácia profesora Mikuláša Hajduka z Technickej Univerzity v Košiciach začínala slovami: „*Roboty budú všade [...] neveríte? [...] budete prechádzať po ulici a nedokážete rozpoznať či stretávate robota alebo človeka [...]*“.²⁹ Kooperácia takého robota a človeka viedla k otázke založenej na fakte radikálnych a závratne rýchlych zmien pokračujúcich k premene sveta... alebo žeby k premene človeka? Čo potom vytvorí človek z človeka v budúcnosti? Bude to azda tak, ako hovorievala Langerová vo svojich úvahách o strate rovnováhy na úkor nás samých? Privysoko rozvinutí s prinízkou morálkou alebo privysoko siahajúci s primitívnymi morálnymi pravidlami? Ten prvý prípad prináša pád, ten druhý, slovami Susanne Langer, dynamickú rovnováhu.

A čo potom dnešné umenie? Ako zareaguje na človeka a na robota, alebo na človeka robota? Sme nabádaní k zastaveniu sa v prítomnosti. Robot dneška (ako sme to videli na videu) je prvkom dokonalosti, o ktorej existencii v spätosti s existenciou absolútnej pravdy však Langerová pochybovala a ju vyvrátila. Odstránením prvku chybovosti prináležiaceho iba cíteniu, prežívaniu a uvažovaniu človeka, siahame niekam, kde nie je možnosť učenia sa, pokroku, či pohybu, čo videl aj Shusterman ako mŕtvy bod. Tento prvok je však v Langerovej filozoficko-estetickom uvažovaní prvkom ústredným, je znakom života, je teda, veľmi skrátene, životom. Čo nastane ak ho odstránime úplne? Paradoxom dnešných rokov je vysoká úroveň rozvoja technológie a v porovnaní s minulosťou rýchlejší nárast chudobných, často negramotných, cítiacich ľudských bytostí. Je to potom rovnováha, proces jej strácania sa, jej opak, alebo nový druh rovnováhy? Alebo len utopické otázky? Isté je, že umenie odráža slovami Gordona Grahama „Zeitgeist“ (2004, s. 186)³⁰ doby svojho vzniku, či slovami Wölfflina, tak ako ho citoval Scruton (1957: 53): „[...] fyzickú podstatu človeka [...] návyky jeho vystupovania a pohybu, bez ohľadu na to, či sú ľahké a hravé [...] vážne a dôstojné [...] jedným slovom, [...] vyjadruje 'Lebensgefühl' (životný pocit) nejakej epochy“ (Graham 2004, s. 186; porovnaj: Košičanová 2010, s. 55-56).

Po poukázaní na Langerovej význam subjektu ostáva potom už len posledná otázka: ak už v 40. rokoch minulého storočia napísal „*Americký publicista Ch. A. Reich, že sa „Zdá [...] že žijeme ve společnosti, kterou nikdo nevytvořil a nikdo ji nechce*“ (Doubravová 2002, s. 75) sú aj dnešné súradnice tvorby Susanne Langer opodstatnenou apeláciou na návrat k človeku? Odpoveď ostáva nateraz vo fakte, že táto žena je aj v 21. storočí rebelkou³¹ a vizionárkou³² výstižne zapadajúcou do „kolektívneho nevedomia“.³³

²⁹ Odprezentované dňa 15. 10. 2015 prof. na záverečnej konferencii projektu Scientia pro Vita na Gymnáziu Pavla Horova.

³⁰ Graham rozoberá problematiku chápania architektúry v 7. kapitole svojej knihy *Filosofie umění* (porovnaj: Košičanová 2010, s. 55).

³¹ V *The New York Times* sa už v roku 1985 v nekrológu prvýkrát stretávame s jej označením „rebelky“ a odlišením jej chápania plnohodnotného, plnovýznamového statusu umenia, ekvivalentnému jazyku od obmedzeného pozitivistického náhľadu (bližšie pozri: Greer 1985). V Biografickej encyklopédii žien vo svetovej histórii z roku 2002, je opäť rebelkou, namietajúcou „[...] že filozofia by v 20. storočí mohla byť revolucionizovaná rozširujúcou znalosťou symbolov a ich používania [jedna z tých filozofov, ktorí – doplnila A. K.] vyčleňujú kvôli svojej zaujatosti revolučným prístupom k filozofii ako k disciplíne“ (pozri: Langer in highbeam [online]). Aj v roku 2006 v *Encyklopédii svetovej biografie* je „Jednou z najrozšírejších čítaných filozofov 20. storočia...rovnaako ako pionierkou v danej oblasti a jednou z pár moderných mysliteľov [...] ktorá vysvetlila umeleckú expresiu a pokúsila sa dať ju do vzťahu s inými aktivitami ľudskej mysle.“ Popri filozofke je tu aj estetikou a opäť ako „[...] rebelkou, keďže tieto úvahy zobrať predtým než začala písať po celé desaťročia vo filozofii iba menšiu úlohu...aj v oblasti estetiky bola nezvyčajnou...verila, že umenie a hudba, aj keď odlišné vo svojich základných štruktúrach, boli fundamentálnymi formami ľudskej aktivity, vzťahujúcimi sa na rovnocennými vo význame k hovorenému jazyku“ (bližšie pozri: Byers a Bourgoin 2006). Langerovej videnie umenia ako významovo rovnocenného ekvivalentu významu jazyka, badáme aj v *Encyklopédii filozofie* z roku 2006, kde je „[...] americkou filozofkou, ostávajúcou signifikantnou vďaka svojim osobitým pohľadom na filozofiu umenia [...]“ (bližšie pozri: Dilworth 2006).

³² A to tým, že „[...] svojou myšlienkou estetického obratu ako akumulácie perspektív o čítaní zmenila ich samotné zameranie výskumit“ (Connie 2000). Zarážajúcejším príspevkom tohto zdroja je, že jej „[...] videnie času, pohybu a duševnej činnosti [...] stáva sa predzvestou postštrukturalistického myslenia jej nasledovníkov [...]“.

³³ V *Novej svetovej encyklopédii*, obnovujúcej rozsiahlejší opis jej života a práce v roku 2007, zbierajúc informácie z ďalších 5 encyklopedicky ladených zdrojov - *Stanford Encyclopedia of Philosophy, The Internet Encyclopedia of Philosophy, Guide to Philosophy on the Internet, Paideia Project Online, Project Gutenberg*, píše autor o jej oživení statusu estetiky ako prelomového odvetvia filozofie od čias jej písania, no priznáva, že „So vzostupom postmodernej teórie je [...] značne zanedbávaná...jej doktrína, osobitne s ohľadom na prezentačnú symbolickú aktivitu [...] sa stala integračnou súčasťou "kolektívneho nevedomia" mnohých osôb [...] v anglicky-hovoriacich krajinách [...] jasný príklad jej dedičstva

Literatúra:

- [1] BLUM, F. 1959. *Susanne Langer's Music Aesthetics* (dissertation thesis). Boston: Boston University: The Department of Music in the Graduate College of the State University of Iowa.
- [2] BREJKA, R. 1999. *Vybrané kapitoly z dejín hudobnej estetiky III*. Bratislava: HTV VŠVU. ISBN 80-85182-63-7.
- [3] CRAIG, E. 1998. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Volume 5. London and New York. ISBN: 0415-18710-9.
- [4] DOUBRAVOVÁ, J. 2002. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál. ISBN80-7178-566-0.
- [5] GRAHAM, G. 2004. *Filosofie umění*. Brno: Barrister& Principal. ISBN 80-85947-53-6.
- [6] INNIS, R., E. 2007. *Placing Langer's Philosophical Project*. In: *The Journal of Speculative Philosophy: New Series*, roč. 21, č. 1, s. 4-15, ISSN 1527-9383.
- [7] INNIS, R., E. 2007. *Symposium on Susanne K. Langer, Introduction*, University of Massachussets, Lowell. In: *Journal of Speculative Philosophy*, roč. 21, č. 1, str. 1 – 3, ISSN 1527-9383.
- [8] INNIS, R. E. 2009. *Susanne Langer in Focus (The Symbolic Mind)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. ISBN 978-0-253-35278-1.
- [9] KOŠIČANOVÁ, A. 2010. *Estetická teória S. Langerovej: rigorózna práca*. Prešov: FF PU v Prešove.
- [10] KOŠIČANOVÁ, A. 2012. *Reflexie S. K. K. Langerovej v slovenskej a českej estetike*. In: SOŠKOVÁ, J. ed. *Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. Studia Aesthetica XIV*. Prešov: FF PU v Prešove, s. 148-157. ISBN 978-80-555-0727-9.
- [11] LANGER, S., K. 1957. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner.
- [12] LUKEŠ, M. 1996. *Susanne K. Langerová*. In: *Illuminace (studie z oboru estetiky)*, č. 8, s. 69-71. ISSN 0862 – 397x.
- [13] PERNIOLA, M. 2000. *Estetika 20. století*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. ISBN 80-246-0213-X.
- [14] SHUSTERMAN, R. 2003. *Estetika pragmatizmu: Krása a umenie života*. Bratislava: Kaligram. ISBN: 80-7149-528-X.
- [15] SOŠKOVÁ, J. 1994. *Dejiny estetiky II : Antológia*. Prešov: Filozofická fakulta v Prešove Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach, s. 14–16. ISBN 80-7097-099-5.
- [16] TAGLIABUE, M., Q. 1985. *Současní estetika*. Praha: Odeon. ISBN 01-085-85.
- [17] ZYKMUND, V. 1970. *K otázce interpretace významu výtvarného symbolu*. In: *Filosofický časopis*, roč. 18, s. 84.

je v piatej kapitole knihy neurovedca Howarda Gardnera z roku 1982 Art, Mind, and Brain. A Cognitive Approach to Creativity, venovanej výlučne jej mysleniu. Nedávne objavy v neurovede, vysvetľujúce odlišovanie charakteristik vnútornej súbry medzi pravou a ľavou hemisférou mozgu a esenciálnou rolou emócie ako mediátora, dávajú jej dielu blbší význam“ (bližšie pozri: Delahunt 2011).

Internetové zdroje:

- [1] BOURGOIN, S., M. a BYERS, P., K. 2006. Encyclopedia of World Biography [online]. [cit. 2015-17-07]. http://www.encyclopedia.com/topic/Susanne_Knauth_Langer.aspx
- [2] CONNIE, C., P. 2000. American National Biography Online, heslo: "Langer, Susanne K" [online]. [cit. 2015-17-07]. <http://www.anb.org/articles/16/16-02412-print.html>
- [3] DELAHUNT, M. 2011. New World Encyclopedia [online]. [cit. 2015-15-07]. <http://www.artlex.com/>
- [4] DILWORTH, J. 2006. Encyclopedia of Philosophy [online]. [cit. 2015-17-07]. <http://www.highbeam.com/doc/1G2-3446801068.html>
- [5] GREER, W., L. 1985. Susanne K. Langer, Philosopher, is Dead at 89 [online]. [cit. 2015-17-07]. www.nytimes.com/1985/.../susanne-k-langer-philosopher-is-dead-at-89.html
- [6] INNIS, R., E. 2007. Reassessing Susanne Langer: Forty Years After the Essay on Human Feeling. [online]. Panel Discussion Proposal, Three Participants. [2014-30-03]. <http://www.philosophy.uncc.edu/mleldrid/SAAP/USC/PD04.html>
- [7] KOŠIČANOVÁ, A. 2015. Susanne Langer a periféria. In: MIGAŠOVÁ, J. a MAKKY, L. eds. Metamorfózy, transformácie a vektory posunu centra a periférie v priestoroch umenia a kultúry [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 132-142. ISBN 978 – 80 – 555- 1467 – 3, s. 132-135. [cit. 2016-07-01]. <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Migasova2>
- [8] LANGER, S., K. [online]. [cit. 2015-17-05]. <http://www.highbeam.com/doc/1G2-2591305172.html>
- [9] LANGER, S. K., [online]. [cit. 2015-17-07]. http://www.brainyquote.com/quotes/authors/s/susanne_langer.html
- [10] LIPPMAN, E., A. 2015. [online]. The Department of Music at Columbia University, New York, USA. [cit. 2014-27-05]. http://music.columbia.edu/Edward_Lippman_1920-2010

PhDr. Agáta Košičanová
Externý doktorand
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
akosicanova@gmail.com

www.casopisespes.sk

Periféria kultúry, periféria umenia: Dubuffet dnes

Adrián Kvokačka; adrian.kvockacka@ff.unipo.sk

Abstrakt: Globalizačné tendencie kultúry, idea multikulturalizmu, vnášanie a preberanie cudzorodých prvkov do kultúry, otvorená koketéria "západu" s kultúrou a umením "východu", eklekticismus, ale aj paradoxnosť toho, čo sa stalo moderným osudom umenia po postmodernej dekonštrukcii (aj jeho) zmyslu a redukcia jeho zástoja na službyschopnosť v premenlivých aktualizáčnych rolách smerujúcich ako k individu, tak spoločnosti, ma 46 rokov po vydaní knihy Dusivá kultúra opakovane privádzali k jej prečítaniu a prehodnoteniu. Témou teda je skúmanie platnosti Dubuffetovho apelu, jeho zasadenie do širších súvislostí podôb "dehumanizácie" umenia, ale tiež preskúmanie jeho odkazu práve v kontextoch vzťahu kultúra - umenie. Nové hľadanie, resp. stanovovanie periférie v umení a kultúre by popri neukončenej téme oživujúcej akademické debaty posledných rokov, ak nie desaťročí, teda téme definovania umenia (samo osebe definuje nielen svoje centrum, ale aj svoju perifériu), sa mohlo a malo prizastaviť pri otázkach inštitucionalizovania umenia; vzťahu umeleckej produkcie a jej kultúrneho kontextu, ktorý je neprenosný; "foucaultovskej" moci diskurzu ustanovenom kultúrou; neobyčajne zaujímavej afínite umenia a reklamy; estétskosti kultúry; presadzovaní tém diskontinuity a plurality ako v myslení (filozofickom, či o kultúre vôbec), tak aj v samotnej umeleckej tvorbe, teda pri témach, ktoré Dubuffet avizuje a argumentačne roztvára. Temer polstoročie po jeho výzve a jej záverečných slovách - "proto nám umelecká produkce, která kulturu nepodrobuje důkladné kritice a účinně neodhaluje její zbytečnost a nesmyslnost, není žádným útočištěm" - nám prichodí pomyslné skladať účty. Dubuffet dnes.

Kľúčové slová: estetika, Dubuffet, kultúra, umenie.

Abstract: Globalization trends of culture, the idea of multiculturalism, bringing and acceptance of foreign elements into the culture, open coquetry of the "West" with culture and arts of the "East", eclecticism, but also paradoxical what happened to be the fate of modern art after postmodern deconstruction of the meaning (including also the sense of Art) and the reduction of his function to ability to serve in variable updating roles towards individual and society, is 46 years after the release of books Asphyxiating Culture repeatedly bringing me to read and review it. The topic, therefore, is to examine the validity of Dubuffet appeal, its insertion into the broader context of the forms of "dehumanization" of art, but also review of the reference just in the context of relations culture - art. New search respectively the determination of periphery in arts and culture should besides unfinished theme energizing academic debate of last years, if not decades, thus defining theme of Art (it defines itself not only its center, but also its periphery), can and should briefly look at the issue of the institutionalization of art; the relationship of artistic production and its cultural context, which is not transferable; "foucaultian" power of discourse established by culture; extremely interesting affinity of art and advertising; aestheticism of culture; enforcement of discontinuity issues and pluralism as in the thought (philosophy, and culture in general) also within the artistic creation, namely for topics that Dubuffet advises and argumentations plays. Nearly half a century after his call and its final words - "therefore, our artistic production, which is not subjected to a thorough critique of culture and effectively not reveals the futility and absurdity, is no refuge for us" - we need to talk about our accountability. Dubuffet today.

Keywords: aesthetics, Dubuffet, culture, art.

„Myslení očekává právě od umělců [...], že bude zavedeno na cesty objevů.“

Dubuffet

Hľadanie esencie periférneho v umení, teda výzva celého 20. storočia, ktoré vykonáva nečakané operácie pri hľadaní svojej svojbytnosti a právoplatnosti, ma priviedla späť k autorovi Dusivej kultúry, umelcovi

plným menom Jean Philippe Arthur Vincent Dubuffet. Jeho vymedzenie hraníc a pomenovanie procesov, ktoré podmieňujú, živia, alebo nechávajú, resp. s nádejou formulované: nechávali odumrieť v minulosti periférne sa mi stalo nanovo otázkou. Moja anotácia smeruje k revízii základných inštrukcií Dubuffetovho myslenia, tak ako ich aktuálne čítam. Sadu týchto inštrukcií mám následne v úmysle dokladovať ako (ne)aktuálnu v kontexte premien kultúry a umenia posledného polstoročia, prirodzene len vo vybraných aspektoch, bez nároku na všeobecnú platnosť. Dnes deklarovaná vedomá strata, opustenie centralizmu a univerzalizmu s inklináciou k periférnosti ako nastávajúcej novej norme, sa v celku tendencií súčasného globalizovaného sveta ukazuje ako jedna z ciest pre revitalizáciu estetického, umeleckého a kultúrneho „prepadu“ do uniformity.

Primárnou osou Dubuffetovho vzťahu ku kultúre jej jej otvorená kritika. Nejde o mladícku (študentskú) vzburu latentne či priamo prítomnú vo všetkom čo vo Francúzsku poznačí máj 1968, ide o výpoveď zrelého 67 ročného muža. Človeka, ktorý už zdá sa nemôže konať inak a voči kultúrnej politike Francúzska prehovára v niekoľkých rovinách. Je to otvorená kritika súdobej kultúry, ktorá sa presadzuje indoktrináciou. Dubuffet tu badá a pomenúva, že to je štátny dirigizmus, keďže presadzovanie kultúry sa deje inštitúciou, Ministerstvom kultúry, čo na miesto slobodnej kultúry dosadzuje „náhražku“. Už po niekoľkých rokoch svojej existencie (1. ministrom kultúry sa stane 8.1.1959 André Malraux ako predseda vlády, neskôr inštalovaný ako chargé des Affaires culturelles 14.4.1962.) sa na ministra kultúry, ktorým je stále Malraux, „zosype“ zdrvivúca obžaloba. Dubuffet napíše:

„Kultura jakožto symbolický bůh žádá po svých ministrech už jen děkovné obřady, patřičně spojené s patriotickými slavnostmi; v tom exceluje pan Malraux, za vydatného vřešení Euripidova a Apellova, Vergiliova a Descartesova, Delacroixova, Chateaubriandova a všech ostatních stálíc na jeho nebi. Jeho proslovy, podobny vyzvánění zvonů, se nesou ve stejném tónu jako velikonoční kázání a při jejich recitování na sebe bere patřičný výraz velekněze. Obnovy osobní duševní aktivity se už u této maskary ani u jejich posluchačů nedočkáme, a ti si tobo jsou vědomi; věří pouze, že když se čas od času této mše zúčastní a splní tak svou povinnost jako pomocní kněží, nebudou ji muset sloužit sami“ (Dubuffet 1998, s. 20).

Nečudo, že podľa Dubuffeta „kultúra postupne preberá miesto, ktoré bolo prv vyhradené náboženstvu“ (Dubuffet 1998, s. 4).

Základným momentom Dubuffetovej knihy je téza, ktorá predstavuje kultúru ako antibiotikum. Kultúra vrhá ostré svetlo na vybrané výtvy, „bromadí světlo v jejich prospěch bez ohledu na to, že vše ostatní zůstane ve tmě. Tak je v zárodku udušen (neboť tvorba se rozvíjí, když má něco málo světla, a hyne, když nemá žádné) každý chvílkový rozmár, jehož zdrojem nejsou privilegované výtvy. Přezít mohou pouze jejich napodobovatelé [...] Počet výtvy, které se těší onomu světlu, uštedřovanému kulturou, je nutně omezený, zatímco takových rozmárů je nespočetně, tedy bylo by jich nespočetně, kdyby jim kultura nebránila přijímat světlo“ (Dubuffet 1998, s. 9). Priama analógia s medicínskou praxou je namieste. Kultúra, tak ako antibiotikum, nechá pri živote len istý vymedzený okruh organizmov – diel. Čo na tom, že tvorba v ich „svetle“ je schematizovanou a epigónskou?

Kultúra teda sama seba ustanovuje do role arbitra. Definovanie kultúry (nech už motivované akokoľvek filozoficky, sociologicky atď.) vymedzuje hranice a nás právom zaujíma, čo je za týmito hranicami (vedenia a tvorenia „vo svetle“ kultúry). Definovanie kultúry znamená definovanie centra. Vždy nanovo (aj keď je tá novosť mnohokrát pochybná), opakovane, s neúprosnou intenciou vymedzenia územia. Pohyb za hranicami, pohyb po periférii privádza kultúru k dvom zdanlivo paradoxným krokom, ktoré poznáme: alebo periférne absorbuje, „protože si je dobře vědoma devaluace svého směšně konzervujícího postoje, pustila se do vlastní obnovy a začala se pyšnit svým eklekticismem, vědoma si toho, že bude chytřejší učinit si z ducha novosti svého spojení, svěst ho a

natrvalo se ho zmocniť“ (Dubuffet 1998, s. 18), alebo, a to v prípade zásadne a ozajstne subverzívneho výtvoru, ktorý je tak ďaleko za semipermeabilnou membránou kultúry, že kultúra stráca dostredivú silu, ktorou by ho mohla k sebe pripútať a zmocniť sa ho. Takéto výtvary však „*byly vždy dokonale zhanobeny a nikdy neměly v kultuře ani to nejmenší místo*“ (Dubuffet 1998, s. 18).

Kultúra a jej umenie sú založené mocensky, založené na presadzovaní aktuálnej verzie vedenia. Veď „*kultura by neškodila, kdyby zůstala pouze informačním materiálem. Ona je však mnohem víc než to, je způsobem vyjadřování a myšlení, způsobem nazírání, cítění a chování. Kultura poskytuje svým nositelům iluzi vědění, která je naprosto zhoubná, protože ten, kdo neví, hledá a diskutuje, ale ten kdo věří, že ví, spokojeně spí*“ (Dubuffet 1998, s. 36). No nielen to, kultúra vynájde slovník, ustanovuje slovník diskurzu, „*slovník, který je nepřítelem myšlení*“ (Dubuffet 1998, s. 51). Nie inak, resp. v obdobnej intencii bude hovoriť Foucault v Ráde diskurzu (Foucault 2006), nie inak povie Lyotard v Rozepři (Lyotard 1993), alebo v texte Hrobka intelektuála:

„Umelec, spisovatel, filozof ako taký je zodpovedný iba voči otázke: čo je to maliarstvo, písanie, myslenie? To znamená, že sa mu vraví: vaše dielo je pre mnohých nezrozumiteľné, a to oprávnene, musí to tak byť, neberte to ako výhradu. Jeho adresátom nie je verejnosť a ja vravím: ani „spoločenstvo“ umelcov, spisovateľov atď. V skutočnosti nevie, kto je adresátom; a toto znamená byť umelcom, spisovateľom atď.: vyslať „správu“ do púšte. Nevie, kto je jeho posudzovateľom, pretože keď robí to, čo robí, skúmajú sa aj kritériá, prijaté v maliarstve, literatúre atď. A teda zároveň aj hranice, ktoré určujú uznané oblasti, žánre, disciplíny. Povedzme, že experimentuje. V nijakom prípade nechce kohokolvek kultivovať, vzdelávať, vychovávať. Každá snaha podriaďiť jeho aktivitu kultúrnym náplniam sa mu oprávnene zdá neprijateľná“ (Lyotard 1997, s. 13 - 14).

Dubuffet svetu oznamuje otvorene: je potrebné skončiť s kultúrou! To znamená „*zničit představu, o niž se opírá, totiž představu hodnoty, která je přisuzována umělecké produkci [...] jakmile se tržní hodnota (uměleckého diela) oddělí od mytické hodnoty estetické, ceny při tomto druhu transakcí výrazně klesnou a přestanou páchat škodu*“ (Dubuffet 1998, s. 54 - 55). Tendencia problematizovania hodnoty umenia, jeho podstaty a (ne)rozlíšiteľnosti od bežnej veci oživuje vôbec debaty šesťdesiatych rokov, veď Danto zverejní svoju zásadnú štúdiu Svet umenia v roku 1964 a nadobro premení budúce reflexie o umení. (Danto 1964) K tomu zaujímavovo konštatuje Ciporanov „*Ačkoliv Danto ve svých pozdějších textech věnovaných problematice identifikace a kategorizace umění koncept světa umění opouští ve prospěch tematizace referenčních či sémantických podmínek uměleckosti, George Dickie jej přejímá a učíní jej klíčovým pojmem své institucionální teorie*“ (Ciporanov 2008, s. 74).

Kontinentálna situácia je ale nastavená zásadne inak. Dubuffetov obrat ku kritike inštitucionálnej matrice prebieha prakticky paralelne s jej pozitívnym rozpracovaním v zámorskom priestore. Za všetky indicie len jedna citácia: „*ale zdaleka nejzajímavější moment v uvažování mého profesora je to, že když jsme hovořili o plátnech, která nemají nic společného s díly homologovanými kulturními experty, čímž jsem měl pochopitelně na mysli jiná plátna než ta, která se ocitají v muzeích, můj společník se zcela samozřejmě domníval, že mluvím o dílech, která visí v muzeích, ale ve své době nenabyla převahy. Jeho myšlení, a zde je možno určit míru jeho podmíněnosti, totiž vylučuje, že by mohly existovat obrazy, které nejsou vystaveny v žádném muzeu. Pro něj něco, co není vystaveno v muzeu, nemá nárok nazývat se obraz, prostě to neexistuje*“ (Dubuffet 1998, s. 27). Taká kultúra deklasuje v konečnom dôsledku umenie. Kultúra nielenže zbavila umeleckú tvorivosť vážnosti, ale „*veřejnost na ni pohlížej jako na cosi směšného, jako na pouhou keratochvíli těch méně schopných, zbytečnou a jalovou*“ (Dubuffet 1998, s. 22). Ono to asi ani nemôže byť inak, veď kultúra žije vo svojej reprodukovateľnosti a expanzii a dostáva vnímateľa do úzkych, prestáva rozumieť jej pravidlám, uvažuje a nechá sa presvedčiť „*že hodnota umělecké produkce je určována na základě kritérií, která není s to pochopit*“ (Dubuffet 1998, s. 55 - 56).

Čo s tým? Íst' si po výpožičky, nové modely funkcií umenia, nové podoby umenia inde? Nechat' sa poučiť, zažiť inakosť? Cítiť tu ako odpoveď blahodárny závan transkultúrneho, multikultúrneho? U Dubuffeta určite nie: „*umelecká produkcia má význam len skrze postavení, ktoré zaujímá vzhľadom ke svému kontextu, a zvlášt' skrze vzťah k umění převládajícímu ve chvíli, kdy je vytvořena, a k dílům, která ji předcházejí. Proto téměř dokonale ztrácí veškerý smysl, jakmile je od tohoto kontextu, jenž je od ní neoddelitelný, izolována. Z toho plyne zbytečný charakter umělecké produkce, pocházející od jiného etnika, než je naše, nebo produkce, která byla vytvořena v jiné době a jejíž kontext proto nyní nemůžeme plně pocít'ovat*” (Dubuffet 1998, s. 90). Ambícia presahov, osvojení a tvorivých vmachov transponovaných do lokálne pocit'ovaného, hoci globálneho kontextu sa vytráca ako nezmyselná. Ako však relativizovať, umlčať tragicky strnulé centrum, ktoré pretrváva vďaka externej podpore inštitucionalizovanej mocou? Neostáva iné než kontinuálny zápas proti kultúre. Nevyhnutne sa musíme vydat' hľadať nie „pro vše jediný universální klíč, (jenž) nás vede do slepé uličky; cítíme, že bychom měli změnit tradiční (unitaristický) způsob našeho myšlení a vrhnout se do víru plurality” (Dubuffet 1998, s. 98). Z pozície kultúrnej a umeleckej periférie tvoriť umenie. Umenie, ktorého ak nie hodnotu tak valenciu tvorí „jeho zpochybnujúci vzťah k soudobé kultúre. Všude kolem musí pochopitelně zuřit nějaká kultura, kterou by bylo možné zpochybnit” (Dubuffet 1998, s. 91).

Ako sme naložili s Dubuffetovým odkazom? Čo nám prinieslo posledné polstoročie? Globálnu kultúru, pradio multikultúrneho a silnejúcu pochybnosť, že vieme, čo je umenie, kedy vlastne je a kde vlastne je. Premena kultúry a jej umenia bola turbulentná. Centrum kultúry a umenia roztvorilo náruč čo najširšie. Prejavy periférie, prejavy subkultúry dvíha na pomyselný piedestál, premení na tovar, produkt, devaluje pôvodné v prospech globálneho. Parafrázujúc Foucaulta sa dnes pýtame: je treba brániť kultúru a jej umenie? Pravdepodobne odpovieme: áno! Dobré, a akú kultúru a ktoré umenie? Realizujeme Dubuffetov projekt, alebo sme znova sklzli do vyjazdených koľají?

V jednom nedávnom príspevku, komentujúcom dôsledky globalizácie v oblasti umenia, som si s istým porozumením a pritakaním prečítal: “*tradičná dichotómia centrum – periféria sa v dôsledku informačných technológií, masmédií, migrácií obyvateľstva, s'abovavého spôsobu života, či zániku fyzických vzdialeností ukázala ako prekonaná*” (Sošková 2009, s. 295). Nuž teda a aké centrum a aká periféria? Nie je globálna kultúra a jej umenie extenziou vybraných centier a neopakuje sa antibiotická minulosť? Rozšírenie hraníc poznateľnosti sveta malo priviesť iné pred dané, vystaviť koncízne budovaný svet umenia v rámci kultúry inakosti iných svetov. Periféria je vždy za hranicami, ale čo keď nás pohyb za hranicami privedie nie k exotizmu periférie (aj umeleckému), ale k novo zakladaným centrom s neutíchajúcim úsilím presadiť sa v globálnom meradle? Globalizácia má naozaj “*ekonomicko-mocenský charakter vyúsťujúci do politických dôsledkov ovládania kultúry ako manipulačného prostriedku*” (Sošková 2009, s. 290).

Nepovieme nič nové, ak budeme konštatovať, že oblasť “umenia” trpí nadprodukciami. Každé centrum vytvára druhotné produkty vysokej kultúry. Nadprodukciami, tak ako v každej oblasti, plodí deriváty, eklektické ponášky, ale hlavne svoju kvantitou umocňuje v spoločnosti bezradnosť prameniaca zo straty orientácie, straty prehľadu, neporozumenia, (druhotnej) negramotnosti. Fatálne upnutie sa na rebríčky, kultúrne vignetty cien kultúrneho priemyslu končí sklamaním s trpkou príchuťou “kultúrneho podvodu”. Aj na tento neduh doby sme našli všeliak. Je ním globalizovaná kultúra s globalizovaným umením. “*Globalizované produkty majú špecifické vlastnosti, vyzerajú rovnako – typicky, vnucujú sa, riadia emočné stavy a myšlienkové stavy, manipulujú ľudské správanie, vynucujú si určité vypočítateľné voľby správania a rozhodovania sa*” (Sošková 2009, s. 291). No umenie zostalo individuálnou výpoveďou. “*Je to výsostne subjektívna výpoveď umelca [...] nemôže byť v úplnosti a absolútnosti porozumená, dešifrovaná, odhalená príjemcami*” (Sošková 2009, s. 291).

Globálne umenie je vo svojej prefabrikovanosti transkultúrne, zamerané na obsiahnutie tranzitívnych prvkov, lebo netranzitívnosť bráni tomu, čo je entertainment. Stratíme kultúrnu identitu nadobro? Alebo inak: ako ju ešte máme, pociťujeme? Nemá to byť umenie, čo má ukazovať cestu? Pred časom Sošková píše v reflexii Pražského bienále (2003): „*Umeni preskúmavali, ako „prežiť”, t.j. ako nájsť v globalizovanom svete priestor na sebaurčenie, nezávislosť či rezistenciu*“ (Sošková 2009, s. 295). Je len dobre, že napriek silnejúcim tlakom, ktorý deformuje masy, ich vkus a preferenčné správanie sa, ešte existuje také umenie, ktoré sa nevzdalo a skúma, vzdoruje. Dubuffetov odkaz ani po takmer päťdesiatich rokoch nezostarol a je vitálnym príspevkom k dnešnej diskusii o stave umenia a nás.

Literatúra:

- [1] CIPORANOV, D. 2008. Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho. In: Aluze, r. 2008, č. 2, s. 71 – 80. ISSN 1803-3784.
- [2] DANTO, A. C. 1964. Artworld. In: The Journal of Philosophy, roč. 61, č. 19, s. 571-584, ISSN 0022-362X.
- [3] DUBUFFET, J. 1998. Dusivá kultúra. Praha: Herrmann & synové. Nestr.*
- [4] FOUCAULT, M. 2006. Rád diskurzu. Bratislava: Agora. ISBN 80-969394-3-2.
- [5] FOUCAULT, M. 1997. Hrobka intelektuála a iné články. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-141-6.
- [6] LYOTARD, J., F. 1993. Rozepře. Praha: Filosofia. ISBN 80-7007-119-2
- [7] SOŠKOVÁ, J. 2009. Problémy autentického umenia v globálnej kultúre. In: KAPSOVÁ, E. a REŽNÁ, M. eds. O interpretácii umeleckého textu 24. Autentické a univerzálne v tvorbe a interpretácii umenia. Nitra: FF Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, s. 290 – 299. ISBN 9d78-80-8094-433-9.

Mgr. Adrián Kvokačka, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
adrian.kvockacka@ff.unipo.sk

www.casopisespes.sk

* Poznámka: Uvádzanie strán pri označení citácií vychádza zo stránkovania, ktoré prvú stranu autorského textu považuje za stranu č. 1.

Periféria kultúry, periféria umenia: Dubuffet dnes

Adrián Kvokačka; adrian.kvockacka@ff.unipo.sk

Abstrakt: Globalizačné tendencie kultúry, idea multikulturalizmu, vnášanie a preberanie cudzorodých prvkov do kultúry, otvorená koketéria "západu" s kultúrou a umením "východu", eklekticismus, ale aj paradoxnosť toho, čo sa stalo moderným osudom umenia po postmodernej dekonštrukcii (aj jeho) zmyslu a redukcia jeho zástoja na službyschopnosť v premenlivých aktualizáčnych rolách smerujúcich ako k individu, tak spoločnosti, ma 46 rokov po vydaní knihy Dusivá kultúra opakovane privádzali k jej prečítaniu a prehodnoteniu. Témou teda je skúmanie platnosti Dubuffetovho apelu, jeho zasadenie do širších súvislostí podôb "dehumanizácie" umenia, ale tiež preskúmanie jeho odkazu práve v kontextoch vzťahu kultúra - umenie. Nové hľadanie, resp. stanovovanie periférie v umení a kultúre by popri neukončenej téme oživujúcej akademické debaty posledných rokov, ak nie desaťročí, teda téme definovania umenia (samo osebe definuje nielen svoje centrum, ale aj svoju perifériu), sa mohlo a malo prizastaviť pri otázkach inštitucionalizovania umenia; vzťahu umeleckej produkcie a jej kultúrneho kontextu, ktorý je neprenosný; "foucaultovskej" moci diskurzu ustanovenom kultúrou; neobyčajne zaujímavej afínite umenia a reklamy; estétskosti kultúry; presadzovaní tém diskontinuity a plurality ako v myslení (filozofickom, či o kultúre vôbec), tak aj v samotnej umeleckej tvorbe, teda pri témach, ktoré Dubuffet avizuje a argumentačne roztvára. Temer polstoročie po jeho výzve a jej záverečných slovách - "proto nám umelecká produkce, která kulturu nepodrobuje důkladné kritice a účinně neodhaluje její zbytečnost a nesmyslnost, není žádným útočištěm" - nám prichodí pomyslné skladať účty. Dubuffet dnes.

Kľúčové slová: estetika, Dubuffet, kultúra, umenie.

Abstract: Globalization trends of culture, the idea of multiculturalism, bringing and acceptance of foreign elements into the culture, open coquetry of the "West" with culture and arts of the "East", eclecticism, but also paradoxical what happened to be the fate of modern art after postmodern deconstruction of the meaning (including also the sense of Art) and the reduction of his function to ability to serve in variable updating roles towards individual and society, is 46 years after the release of books Asphyxiating Culture repeatedly bringing me to read and review it. The topic, therefore, is to examine the validity of Dubuffet appeal, its insertion into the broader context of the forms of "dehumanization" of art, but also review of the reference just in the context of relations culture - art. New search respectively the determination of periphery in arts and culture should besides unfinished theme energizing academic debate of last years, if not decades, thus defining theme of Art (it defines itself not only its center, but also its periphery), can and should briefly look at the issue of the institutionalization of art; the relationship of artistic production and its cultural context, which is not transferable; "foucaultian" power of discourse established by culture; extremely interesting affinity of art and advertising; aestheticism of culture; enforcement of discontinuity issues and pluralism as in the thought (philosophy, and culture in general) also within the artistic creation, namely for topics that Dubuffet advises and argumentations plays. Nearly half a century after his call and its final words - "therefore, our artistic production, which is not subjected to a thorough critique of culture and effectively not reveals the futility and absurdity, is no refuge for us" - we need to talk about our accountability. Dubuffet today.

Keywords: aesthetics, Dubuffet, culture, art.

„Myslení očekává právě od umělců [...], že bude zavedeno na cesty objevů.“

Dubuffet

Hľadanie esencie periférneho v umení, teda výzva celého 20. storočia, ktoré vykonáva nečakané operácie pri hľadaní svojej svojbytnosti a právoplatnosti, ma priviedla späť k autorovi Dusivej kultúry, umelcovi

plným menom Jean Philippe Arthur Vincent Dubuffet. Jeho vymedzenie hraníc a pomenovanie procesov, ktoré podmieňujú, živia, alebo nechávajú, resp. s nádejou formulované: nechávali odumrieť v minulosti periférne sa mi stalo nanovo otázkou. Moja anotácia smeruje k revízii základných inštrukcií Dubuffetovho myslenia, tak ako ich aktuálne čítam. Sadu týchto inštrukcií mám následne v úmysle dokladovať ako (ne)aktuálnu v kontexte premien kultúry a umenia posledného polstoročia, prirodzene len vo vybraných aspektoch, bez nároku na všeobecnú platnosť. Dnes deklarovaná vedomá strata, opustenie centralizmu a univerzalizmu s inklináciou k periférnosti ako nastávajúcej novej norme, sa v celku tendencií súčasného globalizovaného sveta ukazuje ako jedna z ciest pre revitalizáciu estetického, umeleckého a kultúrneho „prepadu“ do uniformity.

Primárnou osou Dubuffetovho vzťahu ku kultúre jej jej otvorená kritika. Nejde o mladícku (študentskú) vzburu latentne či priamo prítomnú vo všetkom čo vo Francúzsku poznačí máj 1968, ide o výpoveď zrelého 67 ročného muža. Človeka, ktorý už zdá sa nemôže konať inak a voči kultúrnej politike Francúzska prehovára v niekoľkých rovinách. Je to otvorená kritika súdobej kultúry, ktorá sa presadzuje indoktrináciou. Dubuffet tu badá a pomenúva, že to je štátny dirigizmus, keďže presadzovanie kultúry sa deje inštitúciou, Ministerstvom kultúry, čo na miesto slobodnej kultúry dosadzuje „náhražku“. Už po niekoľkých rokoch svojej existencie (1. ministrom kultúry sa stane 8.1.1959 André Malraux ako predseda vlády, neskôr inštalovaný ako chargé des Affaires culturelles 14.4.1962.) sa na ministra kultúry, ktorým je stále Malraux, „zosype“ zdrvivúca obžaloba. Dubuffet napíše:

„Kultura jakožto symbolický bůh žádá po svých ministrech už jen děkovné obřady, patřičně spojené s patriotickými slavnostmi; v tom exceluje pan Malraux, za vydatného vřešení Euripidova a Apellova, Vergiliova a Descartesova, Delacroixova, Chateaubriandova a všech ostatních stálíc na jeho nebi. Jeho proslovy, podobny vyzvánění zvonů, se nesou ve stejném tónu jako velikonoční kázání a při jejich recitování na sebe bere patřičný výraz velekněze. Obnovy osobní duševní aktivity se už u této maskary ani u jejich posluchačů nedočkáme, a ti si tobo jsou vědomi; věří pouze, že když se čas od času této mše zúčastní a splní tak svou povinnost jako pomocní kněží, nebudou ji muset sloužit sami“ (Dubuffet 1998, s. 20).

Nečudo, že podľa Dubuffeta „kultúra postupne preberá miesto, ktoré bolo prv vyhradené náboženstvu“ (Dubuffet 1998, s. 4).

Základným momentom Dubuffetovej knihy je téza, ktorá predstavuje kultúru ako antibiotikum. Kultúra vrhá ostré svetlo na vybrané výtvy, „bromadí světlo v jejich prospěch bez ohledu na to, že vše ostatní zůstane ve tmě. Tak je v zárodku udušen (neboť tvorba se rozvíjí, když má něco málo světla, a hyne, když nemá žádné) každý chvílkový rozmár, jehož zdrojem nejsou privilegované výtvy. Přezít mohou pouze jejich napodobovatelé [...] Počet výtvorů, které se těší onomu světlu, uštedřovanému kulturou, je nutně omezený, zatímco takových rozmárů je nespočetně, tedy bylo by jich nespočetně, kdyby jim kultura nebránila přijímat světlo“ (Dubuffet 1998, s. 9). Priama analógia s medicínskou praxou je namieste. Kultúra, tak ako antibiotikum, nechá pri živote len istý vymedzený okruh organizmov – diel. Čo na tom, že tvorba v ich „svetle“ je schematizovanou a epigónskou?

Kultúra teda sama seba ustanovuje do role arbitra. Definovanie kultúry (nech už motivované akokoľvek filozoficky, sociologicky atď.) vymedzuje hranice a nás právom zaujíma, čo je za týmito hranicami (vedenia a tvorenia „vo svetle“ kultúry). Definovanie kultúry znamená definovanie centra. Vždy nanovo (aj keď je tá novosť mnohokrát pochybná), opakovane, s neúprosnou intenciou vymedzenia územia. Pohyb za hranicami, pohyb po periférii privádza kultúru k dvom zdanlivo paradoxným krokom, ktoré poznáme: alebo periférne absorbuje, „protože si je dobře vědoma devaluace svého směšně konzervujícího postoje, pustila se do vlastní obnovy a začala se pyšnit svým eklekticismem, vědoma si toho, že bude chytřejší učinit si z ducha novosti svého spojení, svěst ho a

natrvalo se ho zmocniť“ (Dubuffet 1998, s. 18), alebo, a to v prípade zásadne a ozajstne subverzívneho výtvoru, ktorý je tak ďaleko za semipermeabilnou membránou kultúry, že kultúra stráca dostredivú silu, ktorou by ho mohla k sebe pripútať a zmocniť sa ho. Takéto výtvary však *„byly vždy dokonale zhanobeny a nikdy neměly v kultuře ani to nejmenší místo“* (Dubuffet 1998, s. 18).

Kultúra a jej umenie sú založené mocensky, založené na presadzovaní aktuálnej verzie vedenia. Veď *„kultura by neškodila, kdyby zůstala pouze informačním materiálem. Ona je však mnohem víc než to, je způsobem vyjadřování a myšlení, způsobem nazírání, cítění a chování. Kultura poskytuje svým nositelům iluzi vědění, která je naprosto zhoubná, protože ten, kdo neví, hledá a diskutuje, ale ten kdo věří, že ví, spokojeně spí“* (Dubuffet 1998, s. 36). No nielen to, kultúra vynájde slovník, ustanovuje slovník diskurzu, *„slovník, který je nepřítelem myšlení“* (Dubuffet 1998, s. 51). Nie inak, resp. v obdobnej intencii bude hovoriť Foucault v Ráde diskurzu (Foucault 2006), nie inak povie Lyotard v Rozepři (Lyotard 1993), alebo v texte Hrobka intelektuála:

„Umelec, spisovatel, filozof ako taký je zodpovedný iba voči otázke: čo je to maliarstvo, písanie, myslenie? To znamená, že sa mu vraví: vaše dielo je pre mnohých nezrozumiteľné, a to oprávnené, musí to tak byť, neberte to ako výhradu. Jeho adresátom nie je verejnosť a ja vravím: ani „spoločenstvo“ umelcov, spisovateľov atď. V skutočnosti nevie, kto je adresátom; a toto znamená byť umelcom, spisovateľom atď.: vyslať „správu“ do púšte. Nevie, kto je jeho posudzovateľom, pretože keď robí to, čo robí, skúmajú sa aj kritériá, prijaté v maliarstve, literatúre atď. A teda zároveň aj hranice, ktoré určujú uznané oblasti, žánre, disciplíny. Povedzme, že experimentuje. V nijakom prípade nechce kohokolvek kultivovať, vzdelávať, vychovávať. Každá snaha podriaďiť jeho aktivitu kultúrnym náplňiam sa mu oprávnené zdá neprijateľná“ (Lyotard 1997, s. 13 - 14).

Dubuffet svetu oznamuje otvorene: je potrebné skončiť s kultúrou! To znamená *„zničiť predstavu, o niž se opírá, totiž predstavu hodnoty, která je přisuzována umělecké produkci [...] jakmile se tržní hodnota (umeleckého diela) oddělí od mytické hodnoty estetické, ceny při tomto druhu transakcí výrazně klesnou a přestanou páchat škodu“* (Dubuffet 1998, s. 54 - 55). Tendencia problematizovania hodnoty umenia, jeho podstaty a (ne)rozlíšiteľnosti od bežnej veci oživuje vôbec debaty šesťdesiatych rokov, veď Danto zverejní svoju zásadnú štúdiu Svet umenia v roku 1964 a nadobro premení budúce reflexie o umení. (Danto 1964) K tomu zaujímavovo konštatuje Ciporanov *„Ačkoliv Danto ve svých pozdějších textech věnovaných problematice identifikace a kategorizace umění koncept světa umění opouští ve prospěch tematizace referenčních či sémantických podmínek uměleckosti, George Dickie jej přejímá a učíni jej klíčovým pojmem své institucionální teorie“* (Ciporanov 2008, s. 74).

Kontinentálna situácia je ale nastavená zásadne inak. Dubuffetov obrat ku kritike inštitucionálnej matrice prebieha prakticky paralelne s jej pozitívnym rozpracovaním v zámorskom priestore. Za všetky indicie len jedna citácia: *„ale zdaleka nejzajímavější moment v uvažování mého profesora je to, že když jsme hovořili o plátnech, která nemají nic společného s díly homologovanými kulturními experty, čímž jsem měl pochopitelně na mysli jiná plátna než ta, která se ocitají v muzeích, můj společník se zcela samozřejmě domníval, že mluvím o dílech, která visí v muzeích, ale ve své době nenabyla převahy. Jeho myšlení, a zde je možno určit míru jeho podmíněnosti, totiž vylučuje, že by mohly existovat obrazy, které nejsou vystaveny v žádném muzeu. Pro něj něco, co není vystaveno v muzeu, nemá nárok nazývat se obraz, prostě to neexistuje“* (Dubuffet 1998, s. 27). Taká kultúra deklasuje v konečnom dôsledku umenie. Kultúra nielenže zbavila umeleckú tvorivosť vážnosti, ale *„veřejnost na ni pohlíží jako na cosi směšného, jako na pouhou keratochvíli těch méně schopných, zbytečnou a jalovou“* (Dubuffet 1998, s. 22). Ono to asi ani nemôže byť inak, veď kultúra žije vo svojej reprodukovateľnosti a expanzii a dostáva vnímateľa do úzkych, prestáva rozumieť jej pravidlám, uvažuje a nechá sa presvedčiť *„že hodnota umělecké produkce je určována na základě kritérií, která není s to pochopiť“* (Dubuffet 1998, s. 55 - 56).

Čo s tým? Íst' si po výpožičky, nové modely funkcií umenia, nové podoby umenia inde? Nechat' sa poučiť, zažiť inakosť? Cítiť tu ako odpoveď blahodárny závan transkultúrneho, multikultúrneho? U Dubuffeta určite nie: „*umelecká produkcia má význam len skrze postavení, ktoré zaujímá vzhľadom ke svému kontextu, a zvlášt' skrze vzťah k umění převládajícímu ve chvíli, kdy je vytvořena, a k dílům, která ji předcházejí. Proto téměř dokonale ztrácí veškerý smysl, jakmile je od tohoto kontextu, jenž je od ní neoddelitelný, izolována. Z toho plyne zbytečný charakter umělecké produkce, pocházející od jiného etnika, než je naše, nebo produkce, která byla vytvořena v jiné době a jejíž kontext proto nyní nemůžeme plně pocít'ovat*” (Dubuffet 1998, s. 90). Ambícia presahov, osvojení a tvorivých vmachov transponovaných do lokálne pocit'ovaného, hoci globálneho kontextu sa vytráca ako nezmyselná. Ako však relativizovať, umlčať tragicky strnulé centrum, ktoré pretrváva vďaka externej podpore inštitucionalizovanej mocou? Neostáva iné než kontinuálny zápas proti kultúre. Nevyhnutne sa musíme vydat' hľadať nie „pro vše jediný universální klíč, (jenž) nás vede do slepé uličky; cítíme, že bychom měli změnit tradiční (unitaristický) způsob našeho myšlení a vrhnout se do víru plurality” (Dubuffet 1998, s. 98). Z pozície kultúrnej a umeleckej periférie tvoriť umenie. Umenie, ktorého ak nie hodnotu tak valenciu tvorí „jeho zpochybnujúci vzťah k soudobé kultúre. Všude kolem musí pochopitelně zuřit nějaká kultura, kterou by bylo možné zpochybnit” (Dubuffet 1998, s. 91).

Ako sme naložili s Dubuffetovým odkazom? Čo nám prinieslo posledné polstoročie? Globálnu kultúru, pradio multikultúrneho a silnejúcu pochybnosť, že vieme, čo je umenie, kedy vlastne je a kde vlastne je. Premena kultúry a jej umenia bola turbulentná. Centrum kultúry a umenia roztvorilo náruč čo najširšie. Prejavy periférie, prejavy subkultúry dvíha na pomyselný piedestál, premení na tovar, produkt, devaluje pôvodné v prospech globálneho. Parafrázujúc Foucaulta sa dnes pýtame: je treba brániť kultúru a jej umenie? Pravdepodobne odpovieme: áno! Dobre, a akú kultúru a ktoré umenie? Realizujeme Dubuffetov projekt, alebo sme znova sklzli do vyjazdených koľají?

V jednom nedávnom príspevku, komentujúcom dôsledky globalizácie v oblasti umenia, som si s istým porozumením a pritakaním prečítal: “*tradičná dichotómia centrum – periféria sa v dôsledku informačných technológií, masmédií, migrácií obyvateľstva, s'abovavého spôsobu života, či zániku fyzických vzdialeností ukázala ako prekonaná*” (Sošková 2009, s. 295). Nuž teda a aké centrum a aká periféria? Nie je globálna kultúra a jej umenie extenziou vybraných centier a neopakuje sa antibiotická minulosť? Rozšírenie hraníc poznateľnosti sveta malo priviesť iné pred dané, vystaviť koncízne budovaný svet umenia v rámci kultúry inakosti iných svetov. Periféria je vždy za hranicami, ale čo keď nás pohyb za hranicami privedie nie k exotizmu periférie (aj umeleckému), ale k novo zakladaným centrom s neutíchajúcim úsilím presadiť sa v globálnom meradle? Globalizácia má naozaj “*ekonomicko-mocenský charakter vyúsťujúci do politických dôsledkov ovládania kultúry ako manipulačného prostriedku*” (Sošková 2009, s. 290).

Nepovieme nič nové, ak budeme konštatovať, že oblasť “umenia” trpí nadprodukciami. Každé centrum vytvára druhotné produkty vysokej kultúry. Nadprodukciami, tak ako v každej oblasti, plodí deriváty, eklektické ponášky, ale hlavne svoju kvantitou umocňuje v spoločnosti bezradnosť prameniaca zo straty orientácie, straty prehľadu, neporozumenia, (druhotnej) negramotnosti. Fatálne upnutie sa na rebríčky, kultúrne vignetty cien kultúrneho priemyslu končí sklamaním s trpkou príchuťou “kultúrneho podvodu”. Aj na tento neduh doby sme našli všeliek. Je ním globalizovaná kultúra s globalizovaným umením. “*Globalizované produkty majú špecifické vlastnosti, vyzerajú rovnako – typicky, vnucujú sa, riadia emočné stavy a myšlienkové stavy, manipulujú ľudské správanie, vynucujú si určité vypočítateľné voľby správania a rozhodovania sa*” (Sošková 2009, s. 291). No umenie zostalo individuálnou výpoveďou. “*Je to výsostne subjektívna výpoveď umelca [...] nemôže byť v úplnosti a absolútne porozumená, dešifrovaná, odhalená príjemcami*” (Sošková 2009, s. 291).

Globálne umenie je vo svojej prefabrikovanosti transkultúrne, zamerané na obsiahnutie tranzitívnych prvkov, lebo netranzitívnosť bráni tomu, čo je entertainment. Stratíme kultúrnu identitu nadobro? Alebo inak: ako ju ešte máme, pociťujeme? Nemá to byť umenie, čo má ukazovať cestu? Pred časom Sošková píše v reflexii Pražského bienále (2003): „*Umelci preskúmavali, ako „prežiť”, t.j. ako nájsť v globalizovanom svete priestor na sebaurčenie, nezávislosť či rezistenciu*“ (Sošková 2009, s. 295). Je len dobre, že napriek silnejúcim tlakom, ktorý deformuje masy, ich vkus a preferenčné správanie sa, ešte existuje také umenie, ktoré sa nevzdalo a skúma, vzdoruje. Dubuffetov odkaz ani po takmer päťdesiatich rokoch nezostarol a je vitálnym príspevkom k dnešnej diskusii o stave umenia a nás.

Literatúra:

- [1] CIPORANOV, D. 2008. Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho. In: Aluze, r. 2008, č. 2, s. 71 – 80. ISSN 1803-3784.
- [2] DANTO, A. C. 1964. Artworld. In: The Journal of Philosophy, roč. 61, č. 19, s. 571-584, ISSN 0022-362X.
- [3] DUBUFFET, J. 1998. Dusivá kultúra. Praha: Herrmann & synové. Nestr.*
- [4] FOUCAULT, M. 2006. Rád diskurzu. Bratislava: Agora. ISBN 80-969394-3-2.
- [5] FOUCAULT, M. 1997. Hrobka intelektuála a iné články. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-141-6.
- [6] LYOTARD, J., F. 1993. Rozepře. Praha: Filosofía. ISBN 80-7007-119-2
- [7] SOŠKOVÁ, J. 2009. Problémy autentického umenia v globálnej kultúre. In: KAPSOVÁ, E. a REŽNÁ, M. eds. O interpretácii umeleckého textu 24. Autentické a univerzálne v tvorbe a interpretácii umenia. Nitra: FF Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, s. 290 – 299. ISBN 9d78-80-8094-433-9.

Mgr. Adrián Kvokačka, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
adrian.kvockacka@ff.unipo.sk

www.casopisespes.sk

* Poznámka: Uvádzanie strán pri označení citácií vychádza zo stránkovania, ktoré prvú stranu autorského textu považuje za stranu č. 1.

Hesse v Arkádii (charakteristika výtvarnej činnosti literáta Hermanna Hesseho)

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

Abstrakt: Príspevok je zameraný na sekundárnu oblasť tvorby Hermanna Hesseho – výtvarné umenie. Jednotlivé úseky textu mapujú, analyzujú a interpretujú jeho maliarske vyjadrenia. Interpretované sú v kontexte so súdobým, rozvíjajúcim sa nemeckým expresionizmom i v komparácii s jeho literárnym vyjadrením. Zvolenými metódami interpretácie predmetu skúmania sú analýza ikonografie a psychológia zobrazenia.

Kľúčové slová: výtvarné umenie, Hermann Hesse, maľba, krajinomaľba, akvarel, expresionizmus.

Abstract: The paper deals with the auxiliary field of Hermann Hesse work – fine art. Particular parts of the text map, analyse and interpret his fine art expressions. They are interpreted in the context with contemporary, developing German expressionism as well as in comparison with his literary language. Methods chosen for interpretation of his work are iconography analysis and psychology of depiction.

Keywords: Fine Art, Hermann Hesse, painting, landscape painting, aquarelle, expressionism.

„V rukách som nosil malý maliarsky stolček, ktorý vyzeral ako kúželnícke náradie a faustovský kabát, s ktorými som vlastne už kúžlil a tisíckrát vybral bitku proti stupídnej realite. Na chrbte som niesol rucksak, v ktorom som mal malú maliarsku dosku, paletu s akvareľmi, fľašku s vodou a niekoľko dobrých talianskych papierov“ (Hesse 2007).

Rozsahovo stručný príspevok študijného charakteru pramení z intenzívnej poly-estetickej skúsenosti s románmi a poviedkami Hermanna Hesseho (1877 - 1962), ktoré sú vzácnym prípadom literárneho vyjadrenia výtvarnosti a bohatej zmyslovej obraznosti. Predložený text je analyticko-interpretácnym pojatím (s dôrazom na ikonografickú analýzu a psychológiu zobrazenia) mapovania výtvarnej činnosti jednej z kľúčových osobností literatúry 20. storočia. Najdôležitejšie spracovania, či interpretácie Hesseho výtvarnej činnosti sú texty V. Michelsa, neúnavného editora a vydavateľa Hesseho diela (ktorý doplnil doslovom aj knihu *Radosti záhradníka*, 2012), štúdia G. Weiss-Sussex, ktorá preveruje možnosti vzťahu medzi Hesseho „písaním“ a „maľovaním“ a napokon pramene, reprodukcie a korešpondencia zo zdedenej pozostalosti, spracované a publikované S. Hesseom¹ na stránkach elektronického zdroja Hermann-Hesse Portal.

Nemecký literát sa dostal k maľovaniu v lete roku 1916, teda ako 43 ročný. Silver Hesse (2007) dodáva, že jeho nasledujúca výtvarnícka kariéra pramenila v terapii a postupne prerastala k vášni. Hesse bol

¹ Silver Hesse je vnukom Hermanna Hesseho a zároveň vlastníkom jeho korešpondencie. Je zürišským architektom zameraným na environmentálne stavebníctvo, zároveň je jeho úlohou spravovať spisovateľovu pozostalosť, ktorá patrí rodine. Niektoré podstatné informácie, vrátane reflexie spisovateľovej maliarskej činnosti a jeho názorov na výtvarné umenie (pravdepodobne z pozície architekta) zverejnil na stránkach web portálu, ktorý založil – s názvom Hermann Hesse Portal.

výtvarníkom – autodidaktom, maľba mala byť prostriedkom prekonávania existenciálnej krízy.² Táto vedľajšia, či „podružná“ umelecká činnosť priniesla približne 3000 akvarelov, ktoré zachytávali najmä tessinskú krajinu v žiarivom kolorite. Priamou príčinou bola psychoanalytická terapia doktora J. B. Langa, ktorý spisovateľa podnecoval v zaznamenávaní snov do obrazov. Maľba mala sprvoti plniť funkciu úniku, bohatosť a krása tessinskej krajiny však bola napokon mimoriadne inšpiratívna a postupne sa výtvarné tvorenie stalo pre spisovateľa významnou a cieľavedomou činnosťou. V domčeku v Berne začínal skromne a opatrne. Maliarstvo sa stalo centrom záujmu až v novom bývaní v Montagnole. Tam vznikli stovky malých akvarelov, najmä v lete 1919.³

V roku 1917 sa Hesse venoval autoportrétom a o rok neskôr začal pracovať na ilustráciách pre *Wanderung* (*Putovanie*⁴ – kontemplácie nad krásou Tessinských Álp doplnené akvarelovými krajinkami vo forme akýchsi skicovitých obrázkov – publikované v roku 1920). V roku 1919 Hesse ilustroval rozprávku *Der schwere Weg* a maľoval akvarely ako sprievod textu *Gedichte des Malers*. Prvú výstavu otvorila bazilejská Kunsthalle v roku 1920, niektoré reprodukcie boli publikované v periodiku *Wieland* (Mníchov). Portfólio *Jedenást akvarelov z Tessinu* vzniklo v roku 1921. V roku 1922 vystavoval spoločne s E. Noldem v múzeu Winterthur.⁵ Neskôr napísal a zilustroval rozprávku *Piktors Verwandlung* for Ruth Wenger a 50 jeho prác bolo vystavených v Berlíne, 100 akvarelov bolo následne možné vidieť na drážďanskej výstave. V roku 1955 vyšlo prvé vydanie *Aquarelle aus dem Tessin* a série pohľadníc reprodukovaných podľa jeho malieb. V roku 1957, pri príležitosti Hesseho osemdesiatich narodenín, sa otvorila výstava jeho akvarelov v Schiller-Nationalmuseum v Marbachu⁶ (Hesse 2007). Avšak iba časť týchto prác bola ďalej reprodukováaná. „Hesse bol spisovateľom z nutnosti a maliarom z vlastného rozhodnutia. Písanie bolo sladkou agóniou, maľovanie skôr detinskou radosťou. Jeho pero odkrývalo tienisté stránky ľudí, jeho štetec ukazoval farebnosť života“ (Mileck 1981, s. 68). Médium maľby – na rozdiel od literárneho média – odkrývalo svojho autora ako spokojného a vďačného.

Z hľadiska ikonografie rozsiahly súbor akvarelov predstavuje skicovité záznamy krajín a prírodných detailov (kvety, zriedka zvieratá), úplne v nich absentuje figúra, či stafáž. Hesse v liste Cuno Amietovi (z roku 1922) ľutuje svoju neschopnosť maľovať čokoľvek iné, ako „jednoduché krajinky“. Aj keď verí v krásu iných motívov, ako obloha, zvieratá, roľnícky život, či to najdôležitejšie – krásu ľudí, ktorú zreteľne vníma ako „hlboké pohnutie“, nie je schopný ju zobrazit’ (Hesse 2007). Mileck (1968) potvrdzuje, že jeho akvarely sú väčšinou pastorálnymi výjavmi: mierumilovne zoskupené domčeky, buď graficky detailné, alebo nahrubo načrtnuté. Hornaté krajiny sú často rozostrené v kontúrach a kopce s roztrúsenými obydliami sú uložené do hmly, pôsobia takmer surrealisticky.

Väčšina krajín je zameraná na vyjadrenie tektoniky krajiny a rytmického pohybu domov a stiech na úpätiach kopcov. Uplatňovaná je najmä vzdušná, farebná perspektíva. Najčastejšie objavujúcimi sa motívmi je dom, strom, trávnatý porast, záhon, krajinný výsek. V prípade stromov je vidieť snahu o druhovú presnosť nadobudnutú štúdiom tvaru a detailu.

² Napriek pacifistickému presvedčeniu musel čeliť realite svetovej vojny, jeho syn trpel vážnym ochorením, manželka upadla do psychických ťažkostí, napokon zažil aj otcovu smrť (1916).

³ Mnohé z nich boli vystavené v Bazilei (1920), niektoré v Lugane – v marci 1920, ostatné boli uverejnené vo *Winterthur* (1922) a v roku 1923 ho uvádza aj *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Všeobecný lexikón výtvarných umelcov).

⁴ V našom okruhu vyšla textová časť *Wanderung* vo zväzku Souborné dílo VI (2000), ako preklad zväzku edície *Gesammelte Werke Subrkamp Verlag* vydávanej vo Frankfurt nad Mohanom a zostavovanej Volkerom Michelsom.

⁵ Henry Francis du Pont (zberateľ a hortikulturalista) založil pred takmer 60 rokmi múzeum *Winterthur* vo svojom rodnom dome a otvoril ho verejnosti. V súčasnosti je popredným múzeom pre americké úžitkové a dekoratívne umenie.

⁶ Po jeho smrti (1962) vznikla a realizovala sa putovná výstava, ktorá mala zastávku v Tokyu (1976 a 1996), v Paríži (1977), v New Yorku a Montreale (1980), v San Franciscu a Chicagu (1981), v Madride (1985), v Luxemburgu (1987), v Hamburgu (1992) a v Sappore (1995).

Podľa slov J. Milecka (1981, s. 68) sú pokojné jazerá, luxusné záhrady, vznešené stromy, kaplnky na cestách zobrazené „odzbrojujúco naivným spôsobom“. Je nutné tento postreh doplniť – naivný spôsob maľby sa manifestuje v mnohých tendenciách, smeroch i školách rozvíjajúcej sa moderny po 1. svetovej vojne, v spojení s idylickou krajinomaľbou je uplatnený v prácach expresionizmu. Hesse však neaspiruje iba na prosté zachytávanie dojmov z obdivovanej krajiny, vidí prírodu symbolisticky. V tomto ohľade naň mohol zapôsobiť jeho blízky priateľ – maliar Albert Welti (1862-1912), ktorý bol Böcklinovým žiakom a autorom symbolických krajinomalieb (robených suchým pastelom). (Hesseho poviedka *Dom snov* je nazvaná podľa Weltiho litografie.) Spisovateľ teda výtvarne tvoril ako „poučený“, vedomý si vývoja maliarstva a aktuálnych, moderných tendencií. Čo sa týka kontaktov s umelcami, okrem priateľstva so symbolistom A. Weltim a spoločnej výstavy s expresionistom E. Noldem, mal blízky vzťah s P. Kleem a v Zürichu sa stýkal s okruhom dadaistov, vrátane Hansa Arpa, Raoula Hausmanna, či jeho prvého životopisca – Huga Balla. (Middell 1975)

Podľa G. Weiss-Sussex (2009) sa Hesse po skúsenosti s prácou na *Wanderung* vrátil k porovnávaniu média maľby a básne vo svojej zbierke *Gesichte des Malers/Básne maliara* (1920) – obsahujúcej 10 básní sprevádzaných drobnými akvarelovými krajinami. V komparácii jednotlivých zbierok a ilustrácií autorka spozorovala vývoj – aj keď sa literát vždy pridŕžal podobnosti s predlohou, v neskorších akvareloch už kládol dôraz na formálne hodnoty farby, rytmu, farebných vzťahov – najmä kontrastov, čo jej dokonca pripomenulo stratégie svetoznáameho „orfistu“ R. Delaunaya (1885-1941) a expresionistu A. Mackeho (1887-1914).

Ak by sme pripustili porovnávanie s expresionistami, sledovali by sme líniu umelcov, ktorí sa venovali krajinomaľbe so špecifickým, naivným rukopisom a to by nás malo nasmerovať najmä k tvorbe autorov ako G. Münther, V. Kandinskij, P. Klee, J. Itten a i. Naivistická štylizácia umelcov tejto tendencie má však korene vo vedomom nasledovaní detskej tvorby a tzv. primitivistických spôsobov zobrazenia sprostredkovaných „výbojmi“ gauguinovského syntetizmu a fauvizmu. Ako uvádza Hesseho biografka E. Middella (1975, s. 138), spisovateľ súhlasil s prínosom „vtrhnutia“ primitívnych kultúr do „zjemnelého a nudného chrámu európskeho umenia“ prostredníctvom umenia P. Gauguina a V. van Gogha. Z hľadiska štylistiky je teda Hesseho spôsob maľby súčasťou línie tzv. „emocionálneho primitivizmu“, ktorý pomenoval a opísal R. Goldwater (1967). Ide o spôsob zobrazovania, ktorý sa vyskytuje u viacerých členov skupín *Die Brücke* (Nolde, M. Pechstein, E. Heckel) a mníchovskej *Der Blaue Reiter* (V. Kandinskij, F. Marc, G. Münther). Tvrdenie je založené na poznaní, že expresionisti, podobne ako iné začínajúce avantgardné smery (najmä fauvizmus), objavili pre svoj výtvarný prejav exotizmy rozličných pôvodov. V tom istom čase sa dostávalo do výtvarného slovníka Európanov čínske, indické, perzské, africké a napokon aj európske ľudové umenie, predovšetkým nemecké ľudové drevorezy 16. storočia. Avšak členovia oboch skupín boli len veľmi málo zaujatí formálnymi kvalitami „primitívneho“. To, čo ich očarilo, bola „sila a autenticita“, intenzita a groteskný výraz.

Ak rozšírime porovnávanie o kontext strednej Európy, mohli by sme nájsť príbuzný maliarsky naturel aj u nás. Iný variant „romantického primitivizmu“ bol živým umeleckým názorom ďalšej z dôležitých postáv maďarskej avantgardy – A. Lesznai. Vyvinul sa z idylického vzťahu k rodnému, nižnohrušovskému kraju a k jeho prírode, ktorý manifestovala najmä v lyrike a v naivizujúco-magickom a folklórne zafarbenom štýle ilustrácií rozprávok (Migašová 2012). Hesse si bol vedomý naivného výrazu svojej tvorby, ponechával svoj prejav v „nedokonalesti“, či „surovosti“, dával priestor autenticite pred podrobným štúdiom remeselnej stránky spracovania jeho záznamov. Jeho „naivnosť“ – na rozdiel od F. Marca a A. Lesznai – je teda vedomá, avšak nie predstieraná. Na základe motiviky a motivácie k tvorbe, by sme ho mohli zaradiť ku

skupine Nedeľných maliarov (či maliarov „zlatého srdca“), no ani tu celkom nepatrí – Hesse nie je „insitným⁷ autorom“, miera jeho sofistikovanosti v zobrazení priestorových a objemových kvalít obrazu je príliš vysoká. Literát je v tomto ohľade solitérom – autentická naivnosť sa u neho mieša s so znalosťami výtvarného spracovania krajiny a súdobých modernistických formálnych výdobytkov.

Štylistický charakter spisovateľových výtvarných prác sa však neodvíja len od vonkajšieho zásahu expresionistických maliarov, ale od jeho osobných, interných preferencií zobrazovania špecificky videnej reality. Vlastný spôsob „videnia“ odкрýva porovnateľne aj v literárnych textoch. Vo svojej inter-mediálnej komparácii ponúka G. Weiss-Sussex (2009)⁸ hlbší pohľad do vzťahu medzi Hesseho literatúrou a obrazmi. Pokúša sa dokázať, že štrukturálne a tematické korešpondencie medzi jeho maľbami a textami sú jasne definovateľné. Autorka dokladá tvrdenia citovaním samotného Hesseho, ktorý sa vyjadril, že nejednotlivé žiadna diskrepancia medzi jeho básnickou a výtvarnou prácou, keďže aj vo svojich maľbách siaha nie po naturalistickej, ale po poetickej pravde (citované podľa Weiss-Sussex 2009, s. 345). Autorka zároveň správne dodáva, že reprezentácia jeho „poetickej pravdy“ nie je dosiahnuteľná mimetickými prostriedkami, keďže ide o expresiu vnútorného kontaktu medzi fyzickým svetom a subjektívnym svetom umelca. Hesse rozvíjal koncept umenia ako expresie poetickej pravdy. Z tohto uhla pohľadu je prirodzené, že zvolil formy preferované súdobými nemeckými expresionistami – redukovanosť tvarov, fauvisticky uvoľnená farebnosť a jednotlivé farby ako nositeľov symbolických obsahov.

Napriek uvedenému sú Hesseho maľby zreteľne spájané s predlohou a aj keď ich nemožno nazývať naturalistickými, prevláda v nich ikonicitá. Sám spisovateľ však priznáva svojim obrazom „snovú dimenziu“. V liste pre Helen Weltiovú (napísaný r. 1919) tvrdí, že jeho akvarely sú určitým druhom básní alebo snov, ktoré nesú vzdialenú spomienku na osobné pocity a potreby [...] (Hesse 2007). Krajinomáľba ako výsledok psychoanalýzy sa stala pre spisovateľa projekciou snových predstáv. Vzťah medzi vonkajšou a vnútornou podobnosťou obrazu a motívu Hesse vyjadruje v záverečnej kapitole románu o Klingsorovi (kedy opisuje maliarov autoportrét):

„Tento strašlivý, a přesto tak kouzelně krásný obraz, jeho poslední zcela dokončené dílo, stojí na konci onoho léta, na konci neshýchaně zanáčené, zbesilé práce jako její vrchol a koruna. Mnozí si povšimli, že každý kdo Klingsora znal, hned ho na tomto obraze neklamně poznal, ačkoliv se žádný obraz nikdy tolik neodchýlil od naturalistické podoby. [...] Jiní v něm spatřují poslední smělý, ba zoufalý pokus oprostít se od předmětu: tvář malovaná jako krajina, vlasy připomínající listí a stromovou kůru, oční důlky jako skalní rozsedliny – říkají, že obraz připomíná přírodu, jen jako mnohý horský hřbet připomíná lidskou tvář, mnohá větev ruce a nohy, jen zpozřdálí, jen obrazně. Mnozí však naopak nevidí právě v tomto díle nic, než objekt sám, Klingsorovu tvář, jím samým s neúprosnou psychologí rozloženu a vysvětlenou, obrovskou konfesi, bezohledné, řvoucí, dojemné, děsivé vyznání. [...] Všechny tyto způsoby nazírání jsou možné a ještě řada jiných“ (Hesse 1961, s. 166-167).

Opisovaný autoportrét sa vyznačuje vnútornou pravdivosťou, ktorá sa v žiadnom prípade nezakladá na naturalistickom zobrazení a ktorá – ako Hesse píše v nasledujúcich pasážach románu – vzniká v totálnej samote a v stave akejsi posadnutosti, agónie.

⁷ Autorom pojmu „insitné umenie“ je Štefan Tkáč, slovenský kunsthistorik. Pojem je ekvivalentom pre „naivné umenie“, avšak nezataženým negatívnymi konotáciami a pejoratívnymi obsahmi.

⁸ Táto analytická štúdia je zameraná najmä na ilustrácie, ktoré vyhotovil samotný Hesse pre knihy: *Wanderung, Klingsors letzter Sommer, Gedichte des malers, Piktors verwrdlungen*.

Ako tvrdí v správnom postrehu G. Weiss-Sussex, akvarelové náčrty v jeho manuskriptoch nie sú ani ilustráciami, ani náhodnými doplnkami, či dekoráciami stránok knihy; plnia viac funkciu iniciály pred textom (ako ich poznáme zo stredovekých iluminácií). Obrázky sú teda indikátormi nálady textu, povedané parafrázou Hesseho vyjadrenia: ich hodnota nie je umelecká, ale tkvie v tom, že básň i obraz pochádzajú od toho istého autora, jeho osobného štýlu, nálady, čiže hodnota pramení vo vzácnej jednote medzi textom spisovateľa a jeho ilustráciami (Weiss Sussex 2009). Je to jednota nazývaná *Empfindung* (nálady, emócie, precítienia), ktorá preniká texty a obrazy vo *Wanderung*.

Životný spôsob maliara a jeho práce reflektuje spisovateľ v autobiograficky pojatom románe *Klingsorovo posledné leto*, ktorý napísal v čase, kedy sa stal zámoček Casa Camuzzi v Montagnole jeho domovom. Tu – podľa slov G. Weiss-Sussex – opustil bledé a neutrálne odtiene Putovania a nahradil ich intenzívnymi a jasnými farbami, sústredil sa na ich formálne vzťahy a medzihry. Hesseho maliarska činnosť a skúmanie farieb a tvarov obohatili – podľa interpretátorky – eidetické kvality a slovnú bohatosť písania. V prípade opisu krajiny dosahuje zmyslovú intenzitu prostredníctvom aplikovania takých figúr, ktoré sú príbuzné maliarskym postupom: (a) používa pomenovania farebných pigmentov (ako napríklad veronská zelená, smaragdová zelená, emeraldová zelená, ružovo-žltá, atď.); (b) kladie dôraz na expresívnu hodnotu farby tak, ako to figuruje v maliarskom programe expresionistov; (c) vytvára intenzívne detailné opisy krajiny (Weiss-Sussex 2009).

Hesse (1961, s. 113) používa autorkou uvedené názvy pigmentov v opise Klingsorovho maliarskeho koloritu na sklonku života: „*Jeho paleta měla tenkrát už jen málo, nadmíru málo svítivých barev: kadmiovou žlut' a červeně, veronskou zeleně, smaragd, kobalt, fialový kobalt, francouzskou rumělkou a geraniový lak.*“ Na inom mieste textu o maliarovi Klingsorovi literárne zreteľne opisuje svoje videnie farieb a používa expresionistické výrazivo (najmä v prípade použitia Kandinského výrazu „znenie farby“):

„*A teď rozsáhlejší barevné skvici, bílé listy se svítivými barevnými plochami akvarelu: červená vila v mlázi obnivé žhoucí jak rubín na zeleném sametu, a železný most u Castiglia, rudý na modrozeleném kopci, vedle řilová bráz, narižovělá silnice. Dále: komín cihelny, rudá raketa před chladivě jasnou zelení stromů, modrý ukazatel cesty, světle fialové nebe s tlustým, jakoby uválcovaným mrakem. Ten list je dobrý, to může zůstat. Škoda toho vzedu do stáje, rudohnědá na ocelové obloze je správná, mluví a zní; ale je to nebotové, slunce mu svítilo na papír a šíleně od něho bolely oči*“ (Hesse 1961, s. 117-118).

Na úryvku je viditeľné, že Hesse uvažuje najmä o vzťahoch farieb, o kontrastoch a o ich výraze. V románe o Klingsorovi uvažuje aj o kvantitatívnom pomere jednotlivých farieb v krajinomaľbe: „*Ale když jde o to, přebásnit barvou kus přírody, pak ovšem vždycky záleží na tom, aby těch několik barev bylo přesně, navlas přesně v témž poměru, v témž vzájemném napětí jako v přírodě*“ (Hesse 1961, s. 118). Dané opisy krajiny primárne exponujú nielen aspekty farebnosti, ale aj tvarové a kompozičné špecifiká. V črte Jazero, strom, kopec píše (Putovanie): „*Bylo jedno jezero. Nad modrým jezerem a do modrého nebe se tyčil zeleně a žlutě jarní strom. Za jezerem na klenutém kopci poklidně odpočívalo nebe. U paty stromu seděl poutník. Žluté plátky květů mu padaly na ramena. Byl unavený a měl zavřené oči. Ze žlutého stromu na něho zostupoval sen*“ (Hesse 2000, s. 127). V nedokončenej poviedke *Dom snov* (ktorú písal na motívy Weltiho litografie, 1914) dokázal ešte predtým, než sa začal venovať maľovaniu, literárne vystihnúť kompozíciu krajinomaľby rozčlenenú do tzv. priestorových „plánov“:

„*Celou tu zelenou luční končinu ohraničovalo neviditelné říční údolí, za nímž se tábla dlouhá, tichá pásma lesnatých pahorků, ještě dále pak další vlna zelených kopců již v modravém oparu a za ní zcela modrý strný břeben předhůří s probleskujícími pásy holých skal. Teprve za tímto třetím modrým*

pásmem se v nekonečné dálce a výšce vznášely sněžné hory, tu a tam v oblacích, snově zbarvené, zjasňované a porůznu zas přitlumované v skutečnost jakoby odpoutanou, bledý svět duchů bez paměti, avšak pravdivější a trvalejší než blízkost“ (Hesse 2012, s. 146).

Uvedený úryvok je komponovaný ako plocha krajinomalby – do priestorových plánov, ktoré sú zobrazené a odlišované pomocou farebnej (vzdušnej) perspektívy. Prvým plánom je zelený pás lúky, druhým plánom je pásmo lesov, tretí plán je jasne odlišený farebne – ako zelená „v modrom opare“, štvrtým plánom je už „úplne modrý“ pás hôr a piatym plánom je biely pás zasnežených hôr. Text kopíruje horizontálne členenú kompozíciu obrazu a aktivizuje vizuálne predstavy opisovaných vrchov, ktoré spisovateľ pozoroval zo svojho bernského obydlija. Maliarskou realizáciou daného textu je napríklad akvarel *Výhľad na Gotthard* (1924), kde síce nie správne uplatňuje vzdušnú perspektívu, ale sviežo vystihuje tektoniku hôr, ktoré ponecháva bielymi na pozadí oblohy ružovkastých odtieňov, ktoré by mohli byť tým, čo nazýva v uvedenom úryvku „snovým zafarbením“.

V Hesseho výtvarnej tvorbe je zreteľná spojitosť medzi zdanlivo nespojitelným - hortikultúrou, turistikou a maľbou. Jeho vizuálne vyjadrenie úzko súvisí s jeho precítením krajiny a prírody. Výtvarná činnosť sa u neho navyše rozvíja v čase zvýšeného záujmu o prácu v záhrade. Preto môžeme uvažovať, že motivácia jeho tvorby je úzko spätá s jeho záhradníckou činnosťou. Realizácie v záhrade mali pre literáta nie len terapeutický, psychohygienický aspekt, ale aj rozmer estetický a etický.⁹ Hesse sa venoval záhrade už v Gaienhofene a potom aj po presťahovaní do Bernu. Podľa V. Michelsa tu mala pre spisovateľa záhrada funkciu samozásobenia a nezávislosti od civilizácie (a funkciu protiváhy voči „nabubrelej viliamovskej spoločnosti“). Michels (2012, s. 202) píše, že Hesseho láska k záhrade začínala už v roku 1904, kedy sa presťahoval na vidiek k Bodamskému jazeru podľa vzoru Tolstého, Thoreaua a anglického sociálneho reformátora Williama Morrisa. „K tomu patrila i snaha o autarkiu, o nezávislosť na civilizácii [...]“. Po prvej svetovej vojne (1919) sa presťahoval do barokového paláca nad Luganským jazerom, kde sa – podľa slov Michelsa (2012, s. 209) - „vyskolil za maliara“ a napísal *Demiana*, *Siddhárthu* a román *Narcis a Goldmund*, ktoré „iniciovali tretiu renesanciu jeho diel.“ (Demian je napokon dielom, v ktorom je tematizovaný rozpor medzi nevinnosťou šťastného detstva a chaotickou pudovosťou života bez pravidiel.) Sám spisovateľ sa v liste svojej študentke z Duisburgu (napísanom r. 1930) zdôveril, že jeho obrazy ukazujú nevinnosť prírody, ktorá je aj v najťažších časoch schopná rozhábať v ľudoch vieru a slobodu (Hesse 2007).

Vo februári 1934 sa v liste ilustrátorovi G. Böhmerovi¹⁰ dôkladne zdôveril o všetkých povinnostiach a radoostiach, ktoré mu ukladá jeho záhrada. Ozrejmuje, že priateľovi posielal záhradnícku „idylu“, avšak iba násilím sa prinútil sústrediť sa a nevnímať aktuálne politické dianie, ktoré prirovnáva k hlučnej, vtieravej osobe, ktorá sa považuje za dôležitú: „[...] *priznat jí humornost, třebaže se tak často škebí, by bylo falešné*“ (Hesse 2012, s. 138). Podstatným je tiež konštatovanie, že v tomto období pracuje iba ako maliar a „záhradník“: „*Dělím svůj den mezi studio a práci na zahrádě, ta slouží meditaci a duchovnímu trávení, a proto jí vykonávám sám*“ (Hesse 2012, s. 136).

Dokladom prepojenia záhradníctva a vizuálneho tvorenia sú maľby, ktoré majú charakter botanických ilustrácií – napríklad *Narcisy* (akvarel), *Modrý kosatec* (perokresba, 1920), *Tulipány a narcisy* (akvarel, 1928), *Kvety*

⁹ Pozri bližšie Janick, J. 2014. Horticulture and Art. In: Dixon, G., R. a Aldous, D. E. (Eds.) Horticulture: Plants for People and Places, Volume 2. Springer Netherlands, s. 1197-1225.

¹⁰ Tento nemecký grafik a ilustrátor prišiel do Montagnoly na spisovateľovo pozvanie v roku 1923 a o čosi neskôr sa tam nastáhoval. Je autorom vzácnych skíc, ktoré dokumentujú Hesseho prácu na záhrade.

magnólie (akvarel, 1928), či *Kytica cínií* (akvarel, 1930).¹¹ V týchto drobných prácach nesleduje uvoľnenie rukopisu a hru farieb, ale snaží sa o presnosť detailu v prospech špecifik rastlinného druhu. Záhradné motívy zobrazuje aj v inom type maľby, ktorej príkladom je *Kvetinový záhon* (akvarel v liste R. Rollandovi, 1923). Aj tu sa zaujíma o rôznorodosť druhov, no mimetický záznam kvetov sa stáva prostriedkom k uvoľnenej, dekoratívne pojatej kompozícii, ktorá konverguje k abstrakcii. Napokon celý súbor Hesseho prác je možné rozdeliť do skupiny prác študijného charakteru, kde používa najmä akvarel kombinovaný s technikou perokresby (napríklad *Casa Bodmer*, 1933) a skupiny maliieb (napríklad *Tessinská dedina*, 1920), ktoré sa snažia prekročiť hranicu popisnosti, akcentujú tvarový a farebný kontrast, expresívne hodnoty farieb a približujú sa krajinomaľbám nemeckého expresionizmu (napríklad F. Marca, A. Mackeho, G. Münther).

Spisovateľ reflektuje svoju výtvarnú činnosť, keď v liste B. Hesseovi (napísaný r. 1928) hovorí o poslaní „malých“ maliarov, ktorí, aj keď o sebe pochybujú, majú svoju úlohu a účel, pokiaľ ostanú úprimní sami k sebe. Mnohí maliari, ktorí boli považovaní za nešikovných, či barbarov sa neskôr ukázali byť ušľachtilými bojovníkmi, ktorí pracovali vo veľkej samote a dnes sú uctievaní viac, ako tzv. „klasické talenty“. (Hesse 2007) Hesseho maliarska činnosť je určite sekundárnou záležitosťou jeho tvorby a z hľadiska súdobého európskeho (formovo orientovaného) výtvarného kontextu neznamena žiaden progresívny, či výnimočný pohyb, je však dokladom a výsledkom existencie autentickej umeleckej bytosti (minimálne preto je našou povinnosťou jej venovať zaslúženú pozornosť).¹²

Tieto obrazy sa nachádzajú na hranici vysokého, naivného, terapeutického umenia (alebo lepšie povedané, stoja mimo týchto kategórií). Vznikli z mimoumeleckých pohnútok, no sú vyjadrením túžby po kráse: povedané nietzscheovsky, vládne im apolónsky tvorivý pud. Máloktorá autorská osobnosť dokáže v sebe vystopovať a očistiť pocit krásy a potom ho v rýdzej podobe sprítomniť v literárnej, či maliarskej umeleckej forme. Spisovateľ si vyberal napodobivý (mimetický) spôsob zobrazenia s určitým stupňom schematizácie, ktorá vyplývala z jeho „poučenia“ o expresionistickom maľovaní. „Schéma“, ktorú využíval, mala zo začiatku povahu detskej kresby, no vyvíjala sa k sofistikovanej kompozičnej skladbe. Zaujímal ho tvar prírodného detailu a vyjadrenie idyllickej nálady vo väčších krajinných výsekoch, no vo svojom výtvarníckom vývoji nepokračoval v podrobnom štúdiu maľovania hĺbky, priestoru, či svetelných efektov. Na neskorších prácach dvadsiatych rokov už vidieť stupeň technickej a kompozičnej vycibrenosti s vopred premysleným zámerom a s dôrazom kladeným na farebný kontrast, akcent a harmóniu. Hesseho maliarske dielo v kontexte s jeho románmi, poviedkami, listami, či črtami poskytuje vzácne pramene poznania špecifickej autorskej bytosti, ktorá existovala na pozadí mnohých pohybov – vedeckého zázemia psychoanalýzy, východných meditačných techník, spoločenského chaosu medzivojnového obdobia, pacifistického presvedčenia, nietzscheovského akcentovania samoty, expresionistického a surrealistického hľadania autenticity a pravdy.

Literatúra:

- [1] CORNILS, I., ed. 2009. *A Companion to the Works of Hermann Hesse*. New York: Camden House. ISBN 9781571133304.

¹¹ Reprodukcie sú dostupné v knihe *Radosti záhradníka* (Hesse 2012).

¹² Mnoho maliieb, ktoré vznikli v plodnom, tvorivom období (1919-1931) na území švajčiarskej Montagnoly, sú aktuálne súčasťou stálej expozície Múzea Hermanna Hesseho, zriadeného talianskou inštitúciou Fondazione Hermann Hesse Montagnola. Výstava je umiestnená vo veži paláca Camuzzi od roku 1997. Pozri bližšie: Fondazione Hermann Hesse Montagnola [online]. <http://www.hessemontagnola.ch/index.php?node=28&lng=4&rif=484673eed7>

- [2] Exhibition of Colorful Landscapes by the Swiss Painter Albert Welti. 2011. In: Artandcointv [online]. [cit. 2015-10-10]. <http://www.artandcointv.com/blog/tag/albert-welti-artist/>
- [3] GOLDWATER, R. 1967. Primitivism in Modern Art. Toronto: Alfred A. Knopf, Inc. and Random House, Inc.
- [4] HESSE, H. 1961. Klingsorovo poslední léto a jiné prózy. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [5] HESSE, H. Souborné dílo VI. Pohádky. Putování. Obrázková kniha. Stopa ze snu. Praha: Argo. ISBN 80-7203-285-2.
- [6] HESSE, H. 2012. Radosti zahradníka. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0644-2.
- [7] HESSE, S. ed. 2007. Hesse Portal [online]. [cit. 2015-10-10]. <https://www.hermann-hesse.de/en>
- [8] MIDDEL, E. 1975. Hermann Hesse. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. ISBN 3-379-00603-3.
- [9] MICHELS, V. 2001. Afterword by Volker Michels. In Hesse Portal [online]. [cit. 2015-10-10]. https://www.hermann-hesse.de/files/pdfs/en_nachwort.pdf
- [10] MILECK, J. 1981. Hermann Hesse: Life and Art. Berkeley: University of California Press. ISBN 9780520041523.
- [11] MIGAŠOVÁ, J. 2012. Primitivismus v malbách Košickej moderny v kontexte stredoeurópskeho umenia dvadsiatych rokov. In: Makky, L. – Migašová, J. – Haško, Š. (eds.): Špecifická kultúrneho a spoločenského vývoja východného Slovenska. Prešov: FF PU, s. 188 – 205. ISBN 978-80-555-0739-2.

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

www.casopisespes.sk

Reklama ako popkultúrny produkt

Eva Peknušiaková; evapeknusiakova@gmail.com

Abstrakt: Článok charakterizuje a analyzuje reklamu ako popkultúrny produkt. Text interpretuje vybranú problematiku reklamnej produkcie vychádzajúc zo širšieho kulturologického kontextu – východiskovými sa stali pojmy masová a populárna kultúra. Krátka analýza poukazuje na fakt, že súčasné televízne reklamné spoty môžu byť na jednej strane produktom masového charakteru (centrum, mainstream), na strane druhej aj produktom s umeleckou hodnotou (periféria).

Kľúčové slová: masová kultúra, populárna kultúra, centrum, periféria, reklamný text, reklama, vizualizácia.

Abstract: The article analyzes the ad text as pop-cultural product, that can stand in its center - the mainstream or on the periphery. The text is approaching the issue from a broader culturological context, through the issue of mass and popular culture. Short analysis brings television advertising spot both as a common commercial product, and as a product of artistic value.

Keywords: mass culture, pop culture, centrum, periphery, advertising text, advertising, visualization.

Úvod

Začiatkom augusta roku 2013 nasadila verejnoprávna televízia do vysielania sériu reklamných spotov,¹ ktoré divákov informovali o tom, že ich vysielanie nie je prerušené reklamou. Imidžová kampaň sa stretla s pozitívnym ohlasom verejnosti, a to aj napriek tomu, že si pred začiatkom takmer každého programu vlastne reklamu pozrela. Paradox, ale iste prijateľnejší ako niekoľko minút trvajúci reklamný blok, ktorý do vysielania nasadzujú komerčné televízie. Generálny riaditeľ RTVS Václav Mika vtedy na portáli omediach.com informoval, že tak chceli upozorniť na jednu z charakteristík, ktorá odlišuje verejnoprávnu inštitúciu od komerčných televíznych staníc najviac.

Reklama v akejkolvek forme sa v súčasnosti stáva už skôr neželaným prvkom v mediálnej komunikácii. Pri sledovaní televízie sa jej percipient snaží vyhnúť voľbou iného programu, na čo veľmi skoro zareagovali programovacie techniky nasadzovaním reklamných blokov v ten istý čas na viacerých televíznych programoch. V prostredí internetu sa užívateľ snaží čo najrýchlejšie nájsť symbol „x-ka“, aby nežiaduci mediálny obsah odstránil. Aj napriek kreativite reklamných tvorcov sa percipienti reklame buď vyhýbajú, alebo sa k nej stavajú pasívne.

Prostredníctvom nasledujúceho textu by sme však chceli poukázať na to, že okrem „reklamného centra“ existuje aj „reklamná periféria“, schopná ponúknuť alternatívny reklamný obsah, ktorý sa vymyká stereotypnosti bežných komerčných reklamných textov, v našom prípade televíznych reklamných spotov.

¹ Tvorcovia imidžovej kampane: vizuálny koncept pripravil Milan Prekop, copy text –Robo Bunča, animátor - Tomáš Hradský, audiodizajn – Miloš Fedor (www.omeiach.com, 2013).

Vzťah masovej a populárnej kultúry

Interpretovať reklamný text ako súčasť masovej kultúry a popkultúry si vyžaduje zadefinovať predovšetkým pojem kultúry a jej vývoja v spoločnosti, ako aj ich vzájomný vzťah. Nepochybne, jedno podmieňuje druhé a jedno bez druhého by nemohlo existovať, potvrdzujúc to slovami britského sociológa Anthonyho Giddensa (1999, s. 32): „Pojmy „kultúra“ a „spoločnosť“ se od sebe síce dajú rozlíšiť, ale jsou mezi nimi velmi úzké vazby. Společnost je systém vzájemných vztahů spojující jednotlivce. Bez společnosti nemůže existovat žádná kultura.“ Rovnako Pavol Rankov (2002, s. 37) píše o spoločnosti a kultúre ako o „spojených nádobách“. Zadefinovať pojem *kultúry* však nie je jednoduché, keďže na ňu môžeme nahliadať z rôznych hľadísk spoločenskej činnosti a práve jej definíciu so spoločnosťou spája aj nórsky sociálny antropológ Thomas Hylland Eriksen (2008), ktorý ju označuje za súhrn schopností, predstáv a noriem osvojujúcich si členmi spoločnosti. Iní kultúru označujú za „souborn duchovních a materiálních hodnot vytvořených a vytvářených lidstvem v celé jeho historii“ (Malina a kol. 2009, s. 2067) a Chris Barker (2004, s. 96) ju spája „s otázkami sdílených sociálních významů [...], jimiž dáváme světu smysl“. Našou snahou je poukázat najmä na uvedené prepojenie, vzájomné ovplyvňovanie a formovanie kultúry v procese vývoja spoločnosti, dôvody vzniku masovej kultúry a úlohu médií v šírení masovo produkovaných textov, teda aj textov reklamných.

Ak sa vrátíme k načrtnutému vzťahu spoločnosti a kultúry, je potrebné uviesť, že tento vzťah v sebe zahŕňa istú dvojnásobnosť – kultúru ako všeobecný pojem na jednej strane, vykazujúci základné podobnosti v rámci celej spoločnosti a ako súbor istých špecifik užšie vymedzeného spoločenstva na strane druhej (Eriksen, 2008). Mohli by sme to aplikovať na teóriu o kultúrnych modeloch,² ktoré vo svojej publikácii *Co je to kultura* (1996) sumarizuje Robert Lawless. *Ľudový model* stotožňujeme so súhrnom podobností a *analytické modely* zase so súbormi odlišností, v rámci kultúr viacerých národov, pričom vo väčšine prípadov zohľadňujú istú oblasť ľudských aktivít (napr. komunikácia, obchodovanie, hlasovanie a pod.). R. Lawless vymedzuje štyri najznámejšie analytické kultúrne modely (1996, s. 28; porovnaj Rusnák 2013, s. 10 – 11): *model výberu*, *model výmeny*, *model adaptácie* a *model difúzie*. V kontexte vybranej témy budeme pracovať len s modelom výmeny, ktorý sa síce uplatňuje predovšetkým v trhovom správaní, ale v sociálnom styku má opodstatnenie najmä tam, kde aspoň jednu zložku správania možno považovať za určitý druh tovaru (Lawless 1996). Tým sa postupom času stala samotná kultúra a jej produkty. Spomínaný moment nastal v 18. storočí, kedy došlo najprv v Európe k rozšíreniu priemyselných revolúcií, ktoré ovplyvnili aj samotnú spoločnosť. V dôsledku zvyšovania objemu produkcie, jej zefektívneniu a zrýchleniu sa dovtedajšia tradičná spoločnosť zmenila na spoločnosť modernú s inými črtami, správaním, ale predovšetkým potrebami. Človek začal naplňať, okrem základných prirodzených potrieb,³ aj spotrebiteľské túžby (dôvodom bol väčší výber spotrebného tovaru), ktoré však T. H. Eriksen (2008) nepovažuje za prirodzené, hoci v súčasnosti sú už vnímané ako samozrejme. Predmetom masovej produkcie sa stala aj kultúra, čo v 20. rokoch 20. storočia kritizovali členovia frankfurtskej školy, najmä Theodor Adorno⁴ a Max Horkheimer, ktorí poukazovali na fakt, že kultúra sa stáva komoditou, s ktorou je možné obchodovať ako s akýmkoľvek iným tovarom. Masovo produkovaná kultúra sa stala predmetom kritiky predovšetkým v 60. rokoch minulého storočia, kedy filozofi, mediálni teoretici, sociológovia poukazovali na viacero negatívnych aspektov masovej kultúry a masovej spoločnosti

² Model ako „zjednodušená reprezentácia reálneho sveta“ (Lawless 1996, s. 15).

³ Maslowova pyramída je modelom reflektujúcim potreby človeka ako biopsychosociálnej bytosti, kde základnú tvoria telesné, fyziologické potreby a vrchol pyramídy potreby spájajúce sa s potrebou seberealizovania (Burton 2012).

⁴ V nedokončenej eseji *Schéma masovej kultúry* (1942), ktorá nadväzovala na *Dialektiku osvietenstva* (spoluautorom bol M. Horkheimer), zosumarizoval svoju kritiku masovej spoločnosti a jej prvkov, napr. filmu, reklamy, populárnej hudby a pod.

ako je degradácia kultúrnych hodnôt, nenáročnosť masovo produkovaných kultúrnych obsahov, narastajúci vplyv masových médií a pod.

Hannah Arendtová sa vo svojej eseji *Križe kultúry* (1961) zamýšľa nad vzťahom masovej spoločnosti a masovej kultúry a uvažuje nad tým, či je tento vzťah rovnaký ako vzťah spoločnosti a kultúry všeobecne. Úvahu uzatvára názorom, že ide o javy prepojené, avšak spoločným menovateľom nie je masa, ako by sa mohlo prvotne zdať, ale spoločnosť s odlišnými charakterovými črtami, najmä spotrebúvaním kultúrnych obsahov.⁵ Masa aj napriek tomu zohráva významnú úlohu, nakoľko ovplyvňuje správanie svojich členov. Sigmund Freud (1923, s. 18) ju označuje za „*impulzívnu, premenlivú a vznetlivú*“ – človek ako súčasť masy stráca zábrany a naopak, nadobúda pocit zbavenia sa zodpovednosti (čo sa často odzrkadľuje aj v konzumnom správaní).

H. Arendtová (1961) aj Antonina Kloskowska (1967) zhodne označujú masovú kultúru za dôsledok priemyselnej revolúcie, Umberto Eco (1964) ju však s priemyselnou produkciou stotožnil. Vo svojom diele *Skeptikové a teshitelé* (1964) sa zaoberá aj otázkou kvality, úrovne masovej kultúry, pričom vychádza z koncepcie troch intelektuálnych rovín Dwighta MacDonalda (1962): *high*, *middle* a *lowbrow* (in Eco, 2006, s. 34). D. MacDonald kultúru delí na *elitnú* (určenú úzkemu okruhu ľudí), ktorá zodpovedá intelektuálnej rovine *high*; *midcult* (možno ju stotožniť s intelektuálnou rovinou označovanou za *middle*), ktorá je akoby prechodovou zónou a pracuje s prvkami elitnej aj masovej kultúry a *masscult* (tiež ako *lowbrow*), teda masová kultúra tak, ako už bola definovaná – ako priemyselná činnosť. D. MacDonald neodsudzuje ani tak masovú kultúru ako spomínaný *midcult*, dôvodom je, že: „*využíva*“ [midcult, pozn. E. P.] *objevů avantgardy a ty pak „banalizuje“ a proměňuje v konzumní objekty*“ (tamtiež). Práve tento proces považuje za znižovanie kvality elitnej kultúry. U. Eco vychádzajúc z uvedenej koncepcie, pracuje najmä s prvkami vysokej (elitnej) a nízkej (masovej) kultúry a hľadá argumenty jednak na „obžalobu“ (*skeptikové*) masovej kultúry, a jednak na jej „obhajobu“ (*teshitelé*). Kriticky pristupuje predovšetkým k aspektu priemyselnej (masovej) produkcie kultúrnych obsahov, ich masovému šíreniu médiami, nezúčastnenosti percipientov na produkcii, nenáročnosti percepcie, nízkej kvality a znižovania kritického myslenia percipientov, ovplyvnenia ekonomickými skupinami, ktoré masovosť produkcie ešte podporujú a pod.

U. Eco však v konečnom dôsledku kritizuje MacDonalдовu koncepciu rozdelenia kultúry a jej obsahov na *high*, *midcult* a *masscult* a argumentuje, že tieto hranice sú priepustné, pretože niektoré kultúrne obsahy mohli byť vytvorené na jednej úrovni, ale percipované môžu byť už na inej (ako príklad uvádza komiks, ktorý je produktom *masscult*, ale je zároveň obsahom, ktorý vyhľadávajú aj percipienti s náročnejšími požiadavkami na kultúrne, mediálne texty). Na príklade konkrétneho reklamného textu sa pokúsime objasniť spracovanie masovo produkovaného obsahu percipientom a jeho pretransformovanie do textu popkultúrneho. Reklamná kampaň *VÚB banky*, ktorú začiatkom roka 2011 vytvorila agentúra *Istropolitana Ogilvy*, bola postavená na narácii minipríbehov dvoch postáv – majstra a učňa, ktorých náplňou práce bolo lepenie billboardov (samozrejme, išlo o billboardy VÚB banky). V sérii reklamných spotov bol dodržaný istý stereotyp charakteristický pre situačnú komiku – dve charakterovo aj formálne príznakové postavy (starší a mladší) a ich nešikovné konanie pri práci, pričom dej minipríbehu bol zároveň propagáciou bankovej služby. Reklamný spot, v ktorom odznelo slovné spojenie „dúky, Broňa“ (ako reakcia na poškodenie billboardu nápisom „milujem Broňu“), sa stal natoľko populárnym, že uvedená replika prenikla do bežnej

⁵ Masovo produkované kultúrne obsahy sa podľa H. Arendtovej (1961) stali prostriedkom, ktorým ľudia začali vyplňať nadobudnutý voľný čas a v prevažnej miere slúžili na zábavu, pretože ďalším rysom masovej spoločnosti je práve túžba po zábave, nie po kultúre. „*Kultura se vztahuje k predmětům a je fenoménem světa, zábava se vztahuje k lidem a je fenoménem života*“ (s. 76).

reči spoločnosti, objavovala sa v komunikácii na sociálnych siet'ach (Chvojková 2011) (vo forme mémov⁶), stala sa súčasťou textu piesne,⁷ a dokonca oblečenia⁸. Opísaný spôsob prístupu ku kultúrnemu, mediálne šírenému textu je už súčasťou popkultúry, ktorá má podľa Juraja Rusnáka bližšie k ľudovej kultúre, a zdôrazňuje predovšetkým „užší kontakt medzi jej [popkultúry, pozn. E. P.] tvorcami a užívateľmi“ (2013, s. 12). Tým sa vymedzuje voči kultúre masovej, ktorej percipienti na produkciu dosah nemajú a len pasívne prijímajú ponúkané obsahy (Malíček 2012). Popkultúra je tvorená „zdola“ a „nemožno [ju, pozn. E. P.] vopred vyrobiť, [...] musí sa stať populárnou medzi publikom“ (Rusnák 2013, s. 13). Obaja autori teda zdôrazňujú predovšetkým aktívny prístup percipientov pri dekódovaní obsahov popkultúry. Spôsob narábania s mediálne šírenými kultúrnymi obsahmi naznačuje rozvrstvenie popkultúry do troch rovín, pričom každá si vyžaduje iné, o niečo intenzívnejšie interpretačné zainteresovanie. Juraj Malíček (2012) pracuje s pojmami *mainstream*, *slipstream* a *periféria*, kde *mainstream* považuje za „vonkajškovo najzjavnejšie, najpríznačnejšie prejavy“, ide teda o pomerne povrchné percipovanie popkultúrneho textu, bez hlbšieho zainteresovania a komunikácie s autorom. Dôkazom je príklad, ktorý sme poskytli – masovo produkováný reklamný text sa v podobe piesne obsahujúcej známu repliku, prípadne trička s daným nápisom, stali textami popkultúrnymi, keďže boli užívateľmi spracované a pretransformované do inej podoby a kontextu. Ako opak *mainstreamu* sa vymedzuje *periféria* alebo okraj, ktorý sa vyznačuje „hlbokým ponorom do popkultúrneho artefaktu [...] a je výrazom osobného vzťahu recipienta k popkultúre“ (Malíček 2012, s. 52), tu ide zväčša o produkty subkultúr. Prechodovú zónu v rámci recepčných úrovní tvorí *slipstream*, istý sprostredkovateľ textov a tém medzi *mainstreamom* a *perifériou*. Podľa J. Malíčka (2012, s. 54) si vyžaduje hlbšie recepčné zainteresovanie, avšak percipienta nezaťažuje „znalosťou detailnejších kontextov“. Mohli by sme to ilustrovať súčasnou produkciou animovaných filmov, ktoré sú prioritne vnímané ako texty určené detskému divákovi, avšak pri percepcii dospelým jedincom sa odkrýva množstvo interpretačných presahov. Viaceré animované filmy (napr. *Hľadá sa Nemo*, *Madagaskar*, *Za plotom*, *Walle*, *Shrek* a pod.) sú v prevažnej miere intertextuálnymi látkami či už v hudobnej (vo filme o Shrekovi bolo použitých viacero známych populárnych piesní, napr. *Like a Virgin* od speváčky Madonny, *Hallelujah* v podaní speváka a skladateľa Leonarda Cohena), prípadne vo filmovej oblasti (postavy tučniakov vo filme *Madagaskar* sú zobrazované ako herci z grotesiek). P. Rankov píše o tzv. *dvojitom kóde*, vďaka ktorému sa darí masovo produkoványm textom zaujať aj časť elitného publika.⁹

Reklama ako popkultúrny produkt – centrum a periféria

Dôvod, prečo sa v článku zameriavame na televízny reklamný spot¹⁰ je fakt, že aj napriek značnému technologickému pokroku a rozvoju možností produkcie rôznych foriem reklamy patrí aj naďalej medzi tie najúčinnnejšie. Autori I. Crha a J. Křížek (2008) to zdôvodňujú spektrom výrazových prostriedkov, ktoré má audiovizuálny reklamný text k dispozícii: obraz, pohyb, farba, zvuky/ruchy, hudba a pod. Účinnosť

⁶ Najmenší komponent kultúry, ktorý medzi sebou ľudia šíria imitáciou; ide o „nákazlivé“ myšlienky, ktoré navzájom medzi sebou súťažia o prežitie (Dawkins 2006).

⁷ [http://www.mojevideo.sk/video/e015/diky-brona-\(piesen\).html](http://www.mojevideo.sk/video/e015/diky-brona-(piesen).html)

⁸ <http://www.mimidarcek.sk/darceky/tricko-diky-brona>

⁹ J. Fiske (1989) zase pracuje s pojmami *narrowcast* a *broadcast codes*, kde možno tiež badať istú dvojakosť – *broadcast codes* sú prístupné širšiemu spektru percipientov, keďže majú menšiu paradigmu a zdôrazňujú spoločné sociálne skúsenosti; *narrowcast codes* sú, naopak, špecifickejšie a na ich percepciu je potrebné formálne usmernenie.

¹⁰ Televízny spot (aj rozhlasový) – krátka informácia vysielaná medzi jednotlivými časťami rozhlasového alebo televízneho programu (prípadne vnútri neho), zameraná na propagáciu tovaru, služby či na posilňovanie vzťahu príjemcu k istej trhovej komodite [...], charakteristická komplexným formálnym stvárnením, ucelenou dramaturgiou, krátkym trvaním (väčšinou do 20 – 30 s.) a symbiózou viacerých zložiek (vizuálnou, zvukovou, grafickou, hudobnou) (Berger 1989, s. 351 – 354; porovnaj Rusnák a kol. 2010, s. 235 – 236).

televíznej reklamy vyhodnocujú až 60% aj z hľadiska počtu zasiahnutých zmyslov (Crha a Krížek 2008). Samozrejme, aj televízny spot, ako jedna z foriem reklamného textu, má okrem predností (už uvedené množstvo výrazových prostriedkov, na základe ktorých je štruktúrovaný; atraktívnosť z hľadiska dramatickej prezentácie; možnosť ovplyvnenia masového publika, ale aj istá miera selektívnosti a pod.) aj nevýhody, ktoré vyplývajú najmä z jeho rozsahu, preto často môže poskytnúť len obmedzené množstvo informácií, percipient sa k spotu nemôže vrátiť (v prípade printovej reklamy áno), existuje možnosť *zappingu* (prepínania programových kanálov) a v neposlednom rade je to aj samotný obraz, pri ktorom je nutné rátať s variabilitou interpretácie,¹¹ a teda aj istými odchýlkami od zámeru autora daného reklamného textu.

Štandardná štruktúra televízneho spotu (a reklamného textu všeobecne) rozlišuje tri základné zložky: *logo* (grafická identifikácia organizácie, firmy, inštitúcie atď.); *bodycopy* (súhrn auditívnych alebo vizuálnych informácií tvoriacich obsah); *slogan* (pomenovanie vlastností propagovaného produktu alebo služby; má skratkovitý charakter); (Rusnák 2008, s. 210). V prípade mainstreamovej produkcie reklamných spotov sa táto štruktúra dodržiava aj z dôvodu jej predvídateľnosti, a tým aj jednoduchšieho dekódovania posolstva. Avšak, akonáhle sa daná predvídateľná štruktúra zmení, môže dôjsť k nesprávnemu pochopeniu, interpretácii alebo nezáujmu zo strany percipienta. Ak by sme to mali ilustrovať konkrétnym príkladom z hľadiska nekonvenčnej reklamnej produkcie, uviedli by sme tvorbu amerického režiséra Davida Lyncha.¹² Filmovej tvorbe sa venuje od svojich študentských čias (koniec 60. rokov 20. stor.), no rovnako intenzívne od roku 1988 produkuje reklamné spoty¹³. Ako príklad sme vybrali dva, ktoré režisér vytvoril v rokoch 2011 (*David Lynch Signature Cup Organic Coffee, Barbie*) a 2012 (*David Lynch Signature Cup Organic Coffee, Oh yeah*) a propagoval nimi vlastnú značku kávy. Prvý menovaný nie je koncipovaný ako bežný televízny reklamný spot, čo tvrdíme na základe jeho minútáže (4.02 min.). V priebehu trvania tohto krátkeho videa vedie samotný režisér monológ s hlavou bábiky Barbie (obr. 1). Až v úplnom závere je zobrazený produkt – káva *David Lynch Signature Cup Organic Coffee* (obr. 2). V prípade tohto videa nie je podstatná jazyková zložka, ani vizuálna zložka samotná, ale ich netradičná kombinácia, ktorá je snahou podania informácie o káve ako o produkte.

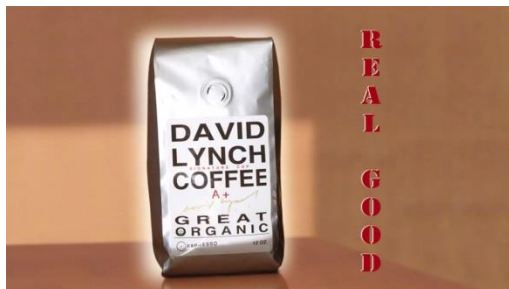
¹¹ Dôvodom je odlišný spôsob percepcie – jazykové texty spracovávame synteticky, zatiaľ čo obrazové texty analyticky. Pri vizuálnych textoch na presnom poradí znakov nezáleží, sú umiestnené na ploche vedľa seba (V. Flusser (2002)) a proces ich percepcie je do istej miery individuálny. Každý percipient má vlastné návyky pri čítaní vizuálnych kódov, iné ho zaujíma prioritne, prvky nachádzajúce sa v našom zrakovom poli vnímane rôzne, niečo vyčleňujeme do popredia, iné ostáva v pozadí (Reifová 2004; porovnaj aj Vysekalová 2007, s. 81).

¹² David Keith Lynch (nar. 20. januára 1946) je americký filmový, televízny režisér, visual artist, maliar a hudobník. Svoj prvý úspech zaznamenal s filmom *The Elephant Man* (1979), ktorý bol nominovaný na Oscara v 8 kategóriách. Komerčne úspešným sa stal jeho televízny seriál *Twin Peaks* (1990). V roku 1997 nakrútil kultový film *The Lost Highway*, ktorý je považovaný za synonymum k štýlu film noir. Okrem filmovej a televíznej tvorby sa venuje aj reklame – nakrútil reklamné videá pre vlastnú značku kávy *David Lynch Signature Cup Organic Coffee* ako aj kampaň pre švédsku odevnú spoločnosť H&M s populárnou speváčkou Lanou Del Rey. Tvorba D. Lyncha je založená na surrealizme a snovosti. (*David Lynch*, www.csfd.cz, 2014).

¹³ Prvou reklamnou produkciou bola séria spotov pre značku parfumov Calvin Klein (www.lynchnet.com/ads, 2003).



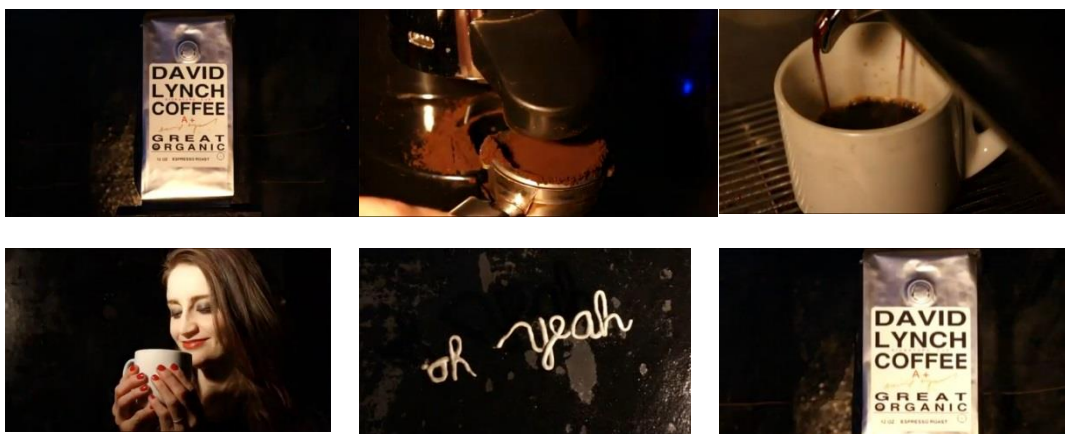
Obr. 1



Obr. 2

Lynch, D.: David Lynch Signature Cup Organic Coffee, Barbie, 2011

Druhé uvedené video (obr. 3) sa už jednak svojou stopážou (46 sekúnd), ale aj štruktúrou (vyústenie narácie spotu k pointe – zobrazeniu produktu) viac približuje televíznemu reklamnému spotu, stále si však zachováva autorský vklad režiséra D. Lyncha – tmavá, ponurá atmosféra, rýchly strih, svetelné efekty a pod.



Obr. 3

Lynch, D.: David Lynch Signature Cup Organic Coffee, Oh yeah, 2012



Obr. 4

Jacobs Krönung, 2014

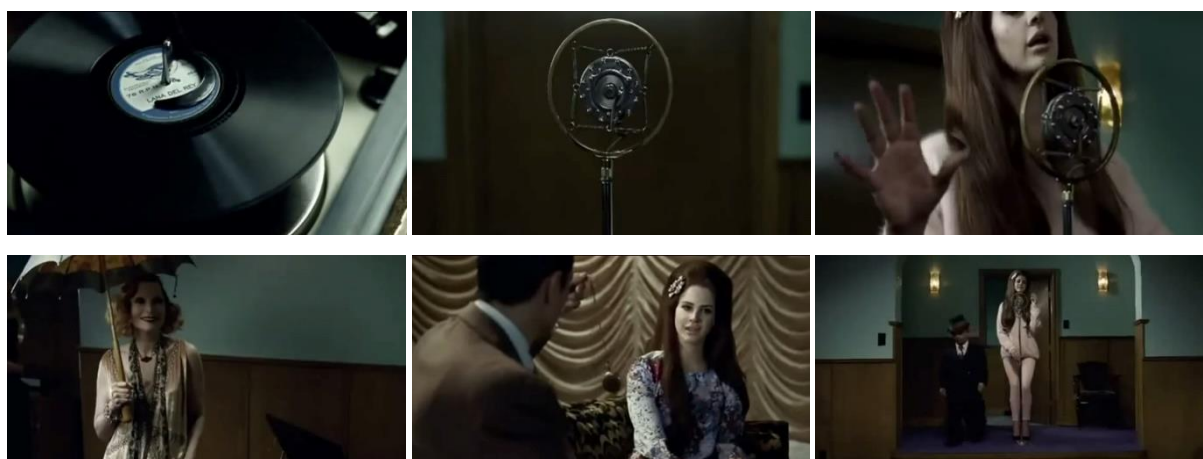


Obr. 5

Príkladom štandardného televízneho reklamného textu mainstreamovej produkcie je spot propagujúci kávu *Jacobs Krönung* (obr. 4 a 5), ktorý produkt promuje prostredníctvom známych osobností – slovenského moderátora Martina „Pyca“ Rauscha a českej herečky Kristýny Leichtovej. Reklamný spot so stopážou 21 sekúnd je založený na humornom dialógu protagonistov, ktorým upozornili na aktuálnu predajnú ponuku, kedy pri kúpe produktov *Jacobs Krönung* majú zákazníci možnosť získať limitovanú edíciu *Jacobs brnčekov* s rôznymi motívmi. Na rozdiel od produkcie D. Lyncha ide v tomto prípade o pomerne nenáročný reklamný

text s jednoduchou štruktúrou a vizuálne atraktívnu formou (farebnosť prostredia, farebnosť produktov – hrnčekov). Na základe uvedených argumentov sa nám ako prijateľnejší, na percepciu a následnú interpretáciu nenáročnejší, javí reklamný spot propagujúci produkt *Jacobs Krönung*, kedy je možné správne identifikovať reklamné posolstvo aj bez hlbšieho zainteresovania do kontextu. Z uvedeného vyplýva, že v prípade percepcie a interpretácie reklamných spotov D. Lyncha by aktivita percipienta mala byť výraznejšia, s prijatou informáciou musí pracovať, čím ju pretvára a výsledkom je nový text, ktorý môžeme označiť ako *idiotext* – spracovaný subjektom percipienta.

Predchádzajúce príklady ilustrovali rozdiel medzi centrom a perifériou v reklamnej produkcii, konkrétne audiovizuálnych reklamných spotov. Faktom však zostáva, že s analyzovanými spotmi amerického režiséra D. Lyncha sa slovenskí percipienti v našom televíznom prostredí stretnúť nemohli, preto sme ako ďalší príklad jeho nekonvenčnej reklamnej produkcie vybrali reklamnú kampaň, ktorú vytvoril pre švédsku odevnú spoločnosť *H&M* v roku 2012. Hlavnou protagonistkou televízneho spotu, ktorý sa vysielal aj na Slovensku, bola v súčasnosti populárna americká speváčka Lana Del Rey.¹⁴ Reklamný spot sa odohráva v interiéri pripomínajúcom menšiu spoločenskú sálu, takmer bez nábytku. Dôraz sa kladie na speváčku a prítomných ľudí, s ktorými sa dostáva do letargickej interakcie. Rovnaké črty správania možno badať aj na ostatných protagonistoch. Aj keď uvedený reklamný spot vykazuje istú naratívnu štruktúru, táto nesmeruje k žiadnej pointe a reklamné posolstvo je sprostredkované len oblečením speváčky, ktoré propaguje. V komerčnej verzii reklamného textu sa v záberoch, v ktorých je Lana del Rey dominantná, objavuje v grafickej podobe text s popisom módného modelu a jeho cenou. Aj napriek komerčnému charakteru si uvedený reklamný spot zachováva výrazné črty poetiky Lynchových filmov (osobitne *Modrý zamat* z roku 1986, pričom spájacím prvkom bola pieseň z 50. rokov minulého storočia s rovnakým názvom (v anglickom jazyku *Blue Velvet*¹⁵), ktorá odznela aj vo filme) – ponurá atmosféra, detailné (najmä na tváre protagonistov zamerané zábery) či spomalené zábery, formálne výrazné stvárnenie jednotlivých postáv (charakteristické karikovanie niektorých črt) a pod., čím sa vraciame k téze o *dvojito m kódovaní*, ktoré umožňuje vkladať do mediálneho obsahu mainstreamového charakteru aj prvky popkultúrne, zrozumiteľné a atraktívne aj pre elitné publikum.



Obr. 6
 H&M, 2012

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=f61hsGpM7FQ>

¹⁵ Autormi piesne boli Bernie Wayne and Lee Morris. (Blue Velvet (song), 2014, www.en.wikipedia.org).

Záver

Pavol Rankov (2002) citujúc Jeana Baudrillarda (1993) spája nástup postmodernej kultúry so všeobecným trendom estetizácie spoločnosti, čo sa v konečnom dôsledku odráža aj v reklamnej komunikácii. Dôraz sa kladie na formu, nie na obsah, a tá sa čoraz viac vizualizuje. Za estetické hodnoty reklamnej informácie P. Rankov považuje predovšetkým atraktívne spojenie obrazu, hudby a textu.

V článku sme sa snažili poukázať na rozdiel produkcie reklamného textu medzi masovou kultúrou a popkultúrou a rovnako na fakt, že „*study of pop culture requires the study not only of the cultural commodities out of which it is made, but also of the ways that people use them*“ (Fiske 1989, s. 15); (štúdium popkultúry nevyžaduje len poznatky o kultúrnych komoditách, z ktorých je vytvorená, ale tiež spôsoby ako ich ľudia používajú; vlastný preklad, pozn. E. P.). Informačná spoločnosť sa vyznačuje kvantitatívnym a kvalitatívnym nadbytkom informácií, ktoré sa stali púhou komoditou, súčasťou konzumu, reklamné prostredie nevynímajúc.

Literatúra:

- [1] BARKER, Ch. 2006. Slovník kulturních studií. Praha: Portál. ISBN 80-7367-099-2.
- [2] CRHA, I. a KŘÍŽEK, Z. 1998. Jak psát reklamní text. Praha: Grada Publishing. ISBN 8024724522.
- [3] DOUBRAVOVÁ, J. 2002. Sémiotika v teorii a praxi. Praha: Portal. ISBN 978-80-7367-493-9.
- [4] ECO, U. 2006. Skeptikové a těšitelé. Praha: Argo. ISBN 8072037064.
- [5] ERIKSEN, T., H. 2008. Sociální a kulturní antropologie. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-465-6.
- [6] FISKE, J. 1989. Understanding Pop culture. London: Routledge.
- [7] FREUD, S. 1996. Psychológia masy a analýza ja. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-123-8.
- [8] GIDDENS, A. 1999. Sociologie. Praha: Argo. ISBN80-7203-124-4.
- [9] KLOSKOWSKA, A. 1967. Masová kultura. Praha: Svoboda.
- [10] LAWLESS, R. 1996. Co je to kultura. Olomouc: VOTOBIA. ISBN 80-7198-106-0.
- [11] MALÍČEK, J. 2001. Popkultúra: Návod na použitie. Nitra: Filozofická fakulta Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. ISBN 978-80-558-0204-6.
- [12] PEKNUŠIAKOVÁ, E. 2014. Elektronické médiá a popkultúra - semiotika reklamného textu (poznámky o vizualizácii súčasných televíznych reklamných textov). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- [13] RANKOV, P. 2002. Masová komunikácia: masmédiá a informačná spoločnosť. Levice: Koloman Kertész Bagala, L.C.A. ISBN 80-88897-89-0.
- [14] REIFOVÁ, I. a kol. 2004. Slovník mediálních studií. Praha: Portál. ISBN 80-7178-926-7.
- [15] RUSNÁK, J. 2008. Textúry elektronických médií. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-8068-952-0.
- [16] RUSNÁK, J. a kol. 2010. Texty elektronických médií. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-555-0256-4.

- [17] RUSNÁK, J. 2013. Popkultúra v elektronických médiách. Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-555-0720-0
- [18] VYSEKALOVÁ, J. a kol. 2007. Psychologie reklamy. Praha: Grada Publishing, a.s. ISBN 8024721965.

Internetové zdroje

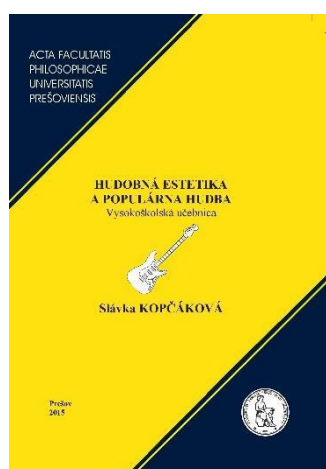
- [1] Anonym. 2003. Lynchnet [online]. [cit.2015-04-09] <http://www.lynchnet.com/ads/>
- [2] Anonym. 2012. Lana Del Rey - Blue Velvet (Full H&M Commercial).mp4 [online]. [cit.2015-04-08] <https://www.youtube.com/watch?v=MqdIxGYtPqs>
- [3] Anonym. 2012. Díky Broňa (pieseň) [online]. [cit.2014-04-19] [http://www.mojevideo.sk/video/e015/diky_brona_\(piesen\).html](http://www.mojevideo.sk/video/e015/diky_brona_(piesen).html)
- [4] Anonym. 2012. Tričko DÍKY, BROŇA [online]. [cit.2014-04-19] <http://www.mimidarcek.sk/darceky/tricko-diky-brona>
- [5] ARENDT, H. 2014. Krize kultury [online]. [cit.2014-03-11] <http://dok.rwan.sk/Psychologia/Arendtova,%20Hanah%20-%20Krize%20kultury.pdf>
- [7] CHVOJKOVÁ, M. 2011. Díky, Broňa alebo O tom, ako Anet k meninám prišla, [online]. [cit.2014-05-18] <http://chvojkova.blog.sme.sk/c/265553/Diky-Brona-alebo-O-tom-ako-Anet-k-meninam-prisla.html>
- [8] KERNOVÁ, M. 2013. RTVS bez reklám, ohlasuje nová kampaň [online]. [cit.2015-04-10] <http://www.omeiach.com/reklama/item/2055-rtvs-bez-reklam-ohlasuje-nova-kampa%C5%88>
- [10] MARTIN "marcca" M. 2012. David Lynch [online]. [cit.2014-03-09] <http://www.csfd.cz/tvurce/2993-david-lynch/>
- [11] LYNCH, D. 2011. Signature Cup Organic Coffee, Barbie [online]. [cit.2014-02-11] <http://www.adweek.com/adfreak/david-lynch-hits-barbie-crazy-coffee-spot-131492>
- [12] LYNCH, D. 2012. Signature Cup Organic Coffee, Oh yeah [online]. [cit.2014-02-11] <http://www.adweek.com/adfreak/david-lynch-hits-barbie-crazy-coffee-spot-131492>
- [13] JACOBS CZ SK. 2014. Jacobs hrnčky pre spoločné chvíle – Kristýna Leichtová a Martin Pyco Rausch [online]. [cit. 2014-03-30] https://www.youtube.com/watch?v=kF_8HrMNVo8
- [14] MALINA, J. a kol. 2009. Antropologický slovník. Brno, Akademické nakladatelství CERM v Brně [online]. [cit. 2012-01-16] <http://is.muni.cz/elportal/?id=858696>

Mgr. Eva Peknušiaková, PhD.
Inštitút slovakistických, mediálnych
a knižničných štúdií
FF PU v Prešove
evapeknusiakova@gmail.com
eva.peknusiakova@unipo.sk

www.casopisespes.sk

KOPČÁKOVÁ, S. 2015. Hudobná estetika a populárna hudba. Vysokoškolská učebnica. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove, ISBN 978-80-5551400-0.

Anna Babjaková; annx12@yahoo.co.uk



Slávka Kopčáková, muzikologička pôsobiaca na Inštitúte estetiky a umeleckej kultúry Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove, je autorkou publikácie *Hudobná estetika a populárna hudba*, ktorá vychádza vo vydavateľstve Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity, s účelom poskytnúť študentom odborov zaoberajúcich sa hudobným umením a estetikou na slovenských vysokých školách, prehľad o jednotlivých parametroch pojmu populárna hudba v kontexte hudobnej estetiky. Komplexnosť vzájomných zložitých vzťahov a prepojení populárnej hudby vo vzťahu k estetike hudby je vo všeobecnosti známa a, ako spomína hneď v úvode vysokoškolskej učebnice aj samotná autorka, na našom území pomerne málo zmapovaná. Vznik ďalšej z mála publikácií tohto druhu, je teda o to viac vítaný, predovšetkým v dobe silnejúcej dominancie médií, markantnú časť obsahov ktorých tvorí práve

populárna hudba, generujúca obrovskú základňu recipientov.

Nová vysokoškolská učebnica má potenciál prispieť k zvýšeniu úrovne orientácie študentov estetiky, učiteľstva estetiky a hudobného umenia či študentov muzikológie, v oblasti populárnej hudby, a to v otázkach týkajúcich sa povedomia o jej vzniku, vývoji a jednotlivých aspektoch hudobnej estetiky vo vzťahu k nej. Texty zhrnuté do štyroch kapitol (*1. Teoretické východiská a základné pojmy, 2. Populárna hudba v systéme kultúry, 3. Hudobná estetika a celá sféra rocku a popu, 4. Estetika jazzu a populárnej hudby*) sú usporiadané logicky a systematicky. Práve zmysel či snaha o systematickosť je veľmi potrebná pri spracovávaní témy charakteristickej svojou mnohvrstevnosťou. Záver každej z kapitol tvorí systém motivačných a kontrolných otázok, zameraných na preverenie miery pochopenia prebraných tém ako aj kreatívne a aplikačné premýšľanie o problematike.

Úvodná kapitola *Teoretické východiská a základné pojmy* poskytuje teoretické východiská a definície základných pojmov, načrtáva zložitú otázku delenia hudby na sféru hudby artificálnej a nonartificálnej, charakterizuje jednotlivé formy populárnej hudby a vymedzuje v rámci nej pojmy druh, žáner a štýl. Úvod druhej kapitoly s názvom *Populárna hudba v systéme kultúry* mapuje širší rámec a populárnu hudbu tu autorka zasadzuje do kontextu populárnej kultúry, pričom poskytuje niekoľko jej zásadných definícií. Nájdeme tu aj novo konštituovaný pojem českej muzikológie „popfusic“, reprezentujúci náčrt pomerne závažnej otázky vyprázdnenia a sebarecyklácie popmusic s možnosťou jej ďalšieho vývoja, čím učebnica potvrdzuje svoju aktuálnosť. Autorka vhodne a vyvážene pracuje s vedeckou a odbornou literatúrou autorít z nášho myšlienkového prostredia ako aj zo zahraničia, avšak s dôrazom na autorov pôsobiacich v našom prostredí,

čo je dôsledkom faktu, že texty sú výsledkom výskumu realizovaného v rámci vedeckého projektu VEGA, s názvom „*Hudobnoestetické myslenie na Slovensku. K problémom genézy, vývinu a kreovania v 19. a 20. storočí*“. Nájdeme v nich teda odkazy na authority, akými sú Ivan Poledňák, Antonín Matzner, Yveta Kajanová, Renáta Beličová, Radoslav Podpera, Jiří Fukač ale aj Theodor W. Adorno, Arthur Danto, Roger Scruton, Leonard Bernstein a ďalších vybraných autorov.

V druhej kapitole je pomerne široký priestor venovaný problematike funkcií populárnej hudby a ich vymedzeniu. Nachádzame tu niekoľko typov delení resp. klasifikácie funkcií hudby (Jozef Kresánek, Jiří Fukač, Ivan Poledňák, Miloš Schnierer, Alan P. Merriam) Po nich nasleduje charakteristika jednotlivých okruhov populárnej hudby, ako o nich hovorí Antonín Matzner a kol., t.j. populárna hudba tradičná, moderná populárna hudba a hudba jazzového okruhu. Charakteristika jednotlivých okruhov sa prelína s historickým vývojom, u nás ovplyvneným socialistickým realizmom spojeným s reštrikciami uvalenými na niektoré hudobné formy, druhy a žánre, tvoriace zásadné východiská populárnej hudby (jazzová hudba, estetike ktorej je v publikácii venovaná samostatná kapitola).

Produkčnému aspektu tvorby, kladúcemu dôraz na konvencionalizáciu tvorby, sa venuje stat' o tzv. hitovej produkcii populárnej hudby. Načrtávajú sa tu postupy s dôrazom na jednoduché konštrukčné formy hitov, alebo povahu obsahu textov, ale aj téma smrti hitu, v dôsledku neprehľadnosti a zahltenosti súčasného poslucháča enormným množstvom hudby z prostredia internetu. Predposledná tretia kapitola publikácie nazvaná *Hudobná estetika a celá sféra rocku a popu* predstavuje všeobecný, avšak koncentrovaný pohľad na problematiku vzťahu hudobnej estetiky a populárnej hudby, približuje vzájomné interdisciplinárne vzťahy ako aj hlavné okruhy problémov otvorenej diskusie, približujúcich v súvislosti s populárnou hudbou. Takými sú napríklad aj úvahy o neopodstatnenosti delenia hudby na nonartificiálnu a artificiálnu, (čím predznamenáva všeobecné vedomie o komplikovanosti niektorých estetických okruhov), otázky úpadku populárnej hudby, sociologické aspekty a mnoho ďalších. Kapitola je svojím obsahom zásadná a účinne informuje o súčasnom stave estetického diskurzu.

Posledné subkapitoly tejto časti sú venované najrozšírenejším štýlom populárnej hudby a to rocku a popu. Pri popisoch povahy rockovej kultúry autorka detailne opisuje ich povahu. Prostredníctvom rocku sa postupne dostáva k punkovej a punkrockovej kultúre 70. rokov. Analýzu hardrockovej a metalovej produkcie nachádzame v častiach venovaných subkultúram, v závere ktorých autorka zachováva objektivitu a dáva čitateľovi možnosť postrehnúť pluralitu názorov na hudobné prejavy metalovej produkcie. Známy Scrutonov odsudzujúci názor je konfrontovaný s opozičným, oceňujúcim katarzný účinok metalovej produkcie. Štvrtá kapitola s názvom *Estetika jazzu a populárnej hudby* prináša prehľad vzniku a vývoja jazzovej hudby. Vzhľadom na silný vplyv jazzovej hudby na neskorší vývoj populárnej hudby je adekvátne a logicky zvolenou bodkou. Nezanedbáva sociálny rozmer a podmienky vzniku jazzu, jeho štýlotvorné prvky vedúce k vzniku jednotlivých jazzových žánrov, ako aj estetické aspekty jazzovej hudby.

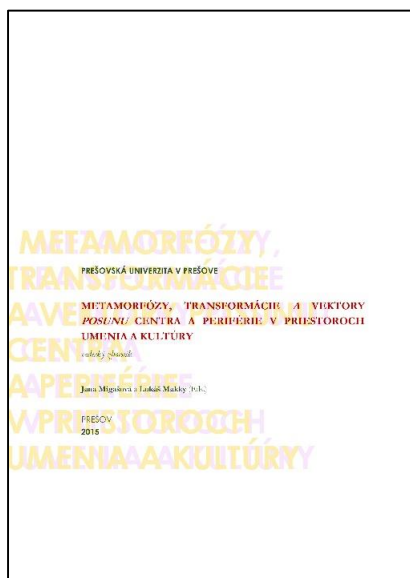
Záverečná (vlastne už piata) kapitola *Záverečné úvahy v kontexte komparácií* sa vracia k leitmotívu celej práce, a to k otázke, či je potrebná disciplína „estetika populárnej hudby“. Autorka sa retrospektívne vracia ku myšlienkovej konštrukcii významného nemeckého muzikológa českého pôvodu Vladimíra Karbusického, vedie s ním dialóg a predkladá riešenie, ponechávajúci zadné dvierka aj pre otvorenosť tejto otázky do budúcnosti. Vysokoškolská učebnica Slávky Kopčákovej poskytuje hlboký, systematický pohľad na mnohorozmernú problematiku estetiky populárnej hudby a napriek nevyhnutne širokému záberu, je zostavená prehľadne a systematicky, obsahovo vyčerpávajúco a súčasne otvárajúc priestor pre ďalšie úvahy a diskusie, čím je predurčená nájsť si v systéme vzdelávania široké uplatnenie.

Mgr. Anna Babjaková
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
Externý doktorand
annx12@yahoo.co.uk

www.casopisespes.sk

MIGAŠOVÁ, J. a MAKKY, L. 2015. *Metamorfózy, transformácie a vektory posunu centra a periférie v priestoroch umenia a kultúry*. Prešov: Prešovská Univerzita v Prešove, ISBN 978-80-555-1467-3.

Anna Prištiaková; anna.pristiak@gmail.com



Vedecký zborník *Metamorfózy, transformácie a vektory posunu centra a periférie v priestoroch umenia a kultúry* sumarizuje štúdie, ktoré tematicky nadväzujú na predošlé iniciatívy Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry FF PU v Prešove, týkajúce sa témy vzťahu centra a periférie. Ako uviedli samotní editori: „dlhotrvajúci odborný záujem J. Bakoša (od roku 1984), ktorý vyvrcholil v knižnej publikácii *Periféria a symbolický skok* (2000), pre editorov zborníka predstavuje množstvo nasmerovaní a inšpiratívnych téz“. Príkladom ďalších iniciatív v rámci témy, tak aktuálnej práve pre slovenský kontext, je medzinárodná konferencia Spolku mladých umenovedcov a konzumentov umenia ERRATA v roku 1999 (*Centrum-okraj? Elita-priemer*), ďalej podujatie organizované Ústavom literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre (*O periférnosti inak*, 2002), a taktiež aj aktivity a publikácie Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry (realizované výskumy estetiky na periférii alebo špecifiká regionálneho

umeleckého priestoru, online projekt *Biele miesta*, konferencie *Špecifická kultúrneho a spoločenského vývoja na východnom Slovensku* 2012, *Umenie na periférii a periféria v umení* 2014, a iné.).

Zborník predstavuje pokračovanie v skúmaní bohatosti a všestrannosti problému periférie a centra a ilustruje možnosti transformácie ich vzťahu. Tento vzťah definuje a analyzuje nielen z topografického, ale aj kultúrneho, umelecko-historického a spoločenského hľadiska. Príspevky sú rozdelené do štyroch celkov, pričom kritériom delenia je vnútorná obsahová štruktúra jednotlivých príspevkov, nehľadiac na priznanú vedeckú príslušnosť. Štúdie dvadsiatich prispievateľov sú kategorizované v týchto celkoch: I. Teoreticko-metodologické špecifiká vzťahu „periféria-centrum“, II. Kultúrna a topografická periféria, III. Prejav komplementarity periférie a centra a IV. Inšpiratívnosť a tematizácia periférie.

Prvý tematický okruh zahŕňa teoreticko-metodologické príspevky. Autori v príspevkoch jednak približujú špecifické, a preto často periférne prístupy skúmania (Beáta Benczeová: *Nostalgická paradigma v sociokultúrnej koncepcii Michela Maffesoliba*, s. 15-29), prípadne aplikujú prístupy s historicky daným centrálnym charakterom na periférne a nedocenené kultúrne produkty (Štefan Haško: *K otázke verejného (ne)uznania umeleckých diel v Kantovej teórii umenia /Kant – Dickie – Levinson/*, s. 30-36). Analyzujú kultúru ako ekonomický činiteľ (bez negatívneho zreteľa) a zároveň nazerajú na euroatlantickú kultúru cez pojem globalizácie, pričom do

opozície k nej kladú altermodernu ako periférny prejav (Ján Husár: *Ekonomika kultúry, globalizácia a plánovanie nových centier umenia*, s. 37-45), zaoberajú sa chápaním periférnych a centrálnych prvkov v literatúre a v poetologickom kontexte (Pavol Markovič: *Binárna opozícia „centrum-periféria“ v kontexte lingvistickej a kondicionálnej poetiky*, s. 46-53). V závere tematického okruhu sú skúmané fenomény periférie a centra vo vzťahu k oblasti estetickej teórie (Jana Sošková: *Estetická teória a problémy centra a periférie*, s. 54-65).

Druhý tematický okruh otvára príspevok Adriána Džugana *Mendikantské rehoľné komunity a periféria (sonda do problematiky)* (s. 67-75), v ktorom sa autor zameril na konkrétne rehoľné komunity a ich miesto na geografickej periférii mesta, ktorá sa však stáva vďaka aktivitám rehole kultúrnym, spoločenským a duchovným centrom mestskej komunity. Luciana Hoptová v príspevku *Od periférie k periférii: Vplyv vnútropolitického vývoja Bieloruska na kultúrny život krajiny v medzivojnovom období* (s. 76-89) opisuje kultúrny život a kultúrne aktivity v krajine, ktoré boli často legislatívne odsúvané na okraj a zároveň bez podpory štátu. Vďaka viacerým iniciátorom však napriek tomu pretrvali a obhájili svoje miesto v európskom kontexte. Peter Laučík približuje v príspevku *Desať dní pekelnej slobody Petra Repku (1967)* (s. 90-100) pokus spisovateľa (člena Osamelých bežcov) stráviť v Demänovskej jaskyni desať dní. Laučík opisuje Repkovo prežívanie bez prirodzeného svetla, kedy sa ľudské vnímanie okolitého sveta mení a jaskyňa sa tak stáva nielen topografickou perifériou, ale aj perifériou pocitovo vzdialenou k nášmu bežnému či dokonca alternatívne (ako ho bežne chápeme) životnému priestoru. Posledným príspevkom v tematickom okruhu je príspevok *Slovensko ako križovatka pravekého sveta - periféria a centrum* (s. 101-114) Lukáša Makkyho, ktorý približuje vybrané praveké kultúry a pamiatky pochádzajúce z územia Slovenska a poukazuje na nedocenenie ich originality a umeleckej hodnoty, ktorá odzrkadľuje periférnu tvorivosť nášho územia.

Tretí tematický okruh prezentuje analýzy konkrétnych prejavov periférnej kultúry alebo presuny aktivít z periférnej oblasti do centrálnej a naopak. Hneď prvá je detailná štúdia Slávy Kopčákovej, ktorá poukazuje v príspevku *Periféria a „periférnosť“ foriem hudobného života na príklade fenoménu vojenskej hudby v Prešove v 19. storočí* (s. 116-126) na fenomén hudobného života, ktorý nepovažuje za marginálny. Argumentuje ho skutočnosťou, že hudobníci z vojenských kapiel patria medzi centrálnu osobnosť hudobného a teda aj kultúrneho života v mestách a prinášajú kvalitné hudobné zážitky. Ďalší z autentických umeleckých prejavov prekračujúcich periférny kontext opisuje Júlia Kopilcová (*AMCtrio, jazzová formácia prekračujúca periférny kontext*, s. 127-131). Približuje tvorbu súčasnej jazzovej formácie pochádzajúcej z Prešova, ktorá sa ambíciou vnašať do hudobnej tvorby originalitu zaraďuje medzi stredoeurópsku jazzovú špičku. Agáta Košičanová uvádza vo svojom príspevku *Susanne Langer a periféria* (s. 132-142) príklad osobnosti – mysliteľky 20. storočia, ktorá stojí na hrane centra a periférie. Susanne Langerová bola dlho zaznávaná a nenasledovaná, napriek tomu, že autorka príspevku dokladuje Langerovej aktuálnosť a pokrokovosť hodnú rovnocenného zaradenia k ostatným mysliteľom 20. storočia. V prípade tejto osobnosti ide teda o perifériu, ktorá je výsledkom jej nekonvenčného myslenia. Mária Lechmanová vo svojom príspevku *Skladateľ Jozef Grešák-príslušník „periférie“ slovenskej hudobnej kultúry?* (s. 143-156) venuje pozornosť ďalšej osobnosti hudobného života. Tento hudobný skladateľ predstavuje príklad zaznávanej osobnosti, ktorá sa snaží presadiť v centre kultúrneho diania a „propagovať“ v ňom vysoký potenciál ľudovej hudby a tematizáciu osudov ľudí, žijúcich na spoločenskej periférii - v regióne, z ktorého pochádza aj samotný hudobný skladateľ. Ďalšiu z periférnych hudobných foriem predstavila autorka Zuzana Selčanová. Vo svojom príspevku *Melodram v českej kultúre* (s. 157-161) sa venuje žánru, ktorého periférnosť vyplýva zo skutočnosti prelínania hudobných štýlov. Autorka opisuje vývoj melodramy v kontexte českej kultúry a poukazuje na vhodnosť využitia tohto žánru v pedagogickom procese. Posledný príspevok tretieho bloku zborníka *Obrazy z fotografie: prekračovanie hraníc malby a fotografie* (s. 162-173) sa venuje fotografii a maliarstvu a ich vzájomnej komunikácii

a ovplyvňovaní. Autor Martin Zbojan v ňom mapuje ako sa fotografia prepracovala z okrajovej pozície v rámci vizuálneho umenia na miesto v centre záujmu umelcov o fotografiu ako preferovanú techniku či tému vizuálneho umenia.

Posledný, štvrtý tematický blok otvára príspevok autora Tomáša Bozóa, *Characteristics of Japanese Art and its influence on impressionism and post-impressionism* (s. 175-183), v ktorom sa zameriava na priblíženie japonského umenia a demonštráciu jeho prvkov, ktoré sa vyskytli v impresionizme a postimpresionizme. Upozorňuje tiež na skutočnosť, že v Európe sa považuje za periférne každé umenie, ktoré nie je európskeho a severoamerického pôvodu. Konštatuje, že prevláda tendencia zhŕňať ázijské umenie do jedného prúdu. Peter Laučík v príspevku *Jaskyne Osamelého bežca Ivana Laučíka (1944-2004)* (s. 184-199) analyzuje priestor jaskyne ako tematickú inšpiráciu v poézii – v konkrétnych básnických zbierkach. Opisuje ako Laučíkove básne prechádzajú od témy jaskyne ako priestoru k téme priblíženia pocitu zo života v jaskyni. V ďalšom príspevku (*Preferencia detskej tvorby ako súčasť slovenskej výtvarnej moderny*, s. 200-217) autorka Jana Migašová prezentuje slovenských moderných výtvarníkov, ktorí boli inšpirovaní detskou tvorbou. Na preferenciu detskej štylizácie nazerá ako na obrat k dovtedy periférnym oblastiam vizuálnej kultúry. Štúdia autorky Martiny Petříkovej „*Centrum*“ ako *periféria* a „*periféria*“ ako *centrum v umeleckej interpretácii* (s. 218-231), taktiež súvisí s deťmi, v tomto prípade však ide o analýzu atypických priestorov, v ktorých sa odohráva dej knihy pre deti (*Prečo bývajú za mestom*, 2014) Petra Stamma a Juttu Bauera. V príspevku Ondreja Pet'kovského (*Umelecká tvorba ľudí s mentálnym postihnutím ako periférny umelecký prejav*, s. 232-249) má čitateľ možnosť nazrieť do sveta ľudí s mentálnym postihnutím. Autor sa zameral na ich zručnosť a umeleckú produkciu. Poskytuje detailný historiografický, psychologicko-analytický, interpretačný a galerijný prístup k dielam, ktorých uznanie ako umelecky hodnotných výtvorov art brut si vyžaduje v mnohom detailný prístup. Na príspevok tematicky nadväzuje príspevok Jany Soškovej *Je „art brut“ umením? Pre a proti* (s. 250-261). Autorka reaguje na výstavu ART BRUT LIVE – sbírka abcd v Centre súčasného umění DOX, ktorej sa zúčastnila dvakrát. Návštevy autorku vyprovokovali ku kritike galérie, ktorá nebola schopná zabezpečiť fundovaný výklad, ktorý by sprostredkoval plnohodnotný estetický zážitok. Autorka v príspevku ponúka možnosti „ako“, „a kedy“ nazeráť na výtvory art brut ako na umelecké diela a otvára otázku hraníc umenia a „neumenia“.

V sumárnom hodnotení príspevkov uvedených v zborníku môžeme konštatovať, že sú nielen veľmi umne usporiadané do zmysluplného celku, ale prinášajú bohaté a všestranné nazeranie na problém periférie a centra. Je tomu tak aj vďaka participácii autorov z rôznych vedeckých či umeleckých oblastí (pohľad estetikov, hudobníkov, výtvarníkov, literátov, historikov...). Zborník zahŕňa okrem odbornej pestrosti aj rôznu skúsenostnú úroveň autorov (texty doktorandov, docentov, profesorov,...), napriek tomu však pôsobí vyvážené. Referáty nadväzujú jeden na druhý a vzájomne sa dopĺňajú, sú hodnotným príspevkom k frekventovanej téme. Vedecký zborník má teda vďaka svojej farebnosti a širokému záberu potenciál oslovit' jednak odbornú verejnosť zainteresovanú v prezentovanej téme, ale aj širšie umelecké či pedagogické publikum.

Mgr. Anna Prištiaková
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
anna.pristiak@gmail.com

www.casopisespes.sk
