



# ESPES

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

**Vol. 4, No 2**  
December 2015

Reprodukcia:  
Július Szabó:  
Koštra, 1969,  
Slovenská národná galéria, SNG  
Zdroj: Webumenia.sk

**Šéfredaktor**

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.

**Redakčná rada**

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, 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)

**Výkonní redaktori**

Mgr. Jana Migašová, PhD.

Lukáš Makky, PhD.

**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

# OBSAH

---

## Úvodník/ 3

### Štúdie:

**Vizuálne umenie a obrat k neurovedám/ 4**

Katarína Ihringová

**Estetická skúsenosť dnes. Skúmanie somaestetiky vo vzťahu k estetike každodennosti a estetike environmentu/ 10**

Adrián Kvokačka

**Divadelná poetika inonárodného tvorca (Henryk Rozen)/ 16**

Eva Kušnírová

**Miesto praveku v dejinách a teórií výtvarného umenia 20. storočia v stredoeurópskom priestore/ 26**

Lukáš Makky

**Vizuálna kompozícia farieb ako estetická kvalita filmu/ 47**

Jozef Mergeš

**V záujme starostlivosti o "naše" avantgardy: estetické, axiologické a umelecko-teoretické polohy kritičky a kunsthistoričky Ivy Mojžišovej/ 60**

Jana Migašová

**Umelecký text ako interpretačný problém a podnet pre estetickú výchovu: k problematike interpretácie grafickej knihy Shauna Tana Pravidlá leta/ 69**

Martina Petříková

**Koncept filozofie umenia a estetiky umenia S. K. Langerovej/ 85**

Jana Sošková

**Medzi súradnicami prózy, histórie a literárnej estetiky/ 93**

Viera Žemberová

### Recenzie:

**KOPČÁKOVÁ, S. 2013. Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí/ 101**

Renáta Beličová

**ŠEDÍK, M. 2014. Filozofia umenia/Analytická tradícia/103**

Lukáš Makky

## Úvodník

---

Vážení čitateľa a prispievateľa,

umenie sa výrazne zmenilo za ostatných sto rokov a so zmenou jeho podôb, foriem, obsahov a výrazov sa celkove menia aj spôsoby jeho vnímania a v konečnom dôsledku aj dosah jeho vplyvu na vnímateľov. Príspevky v našom časopise reagujú z rôznych metodologických pozícií na zmeny v povahe umeleckých výpovedí ale aj na zmeny v trajektórií vnímania umeleckých diel a v konečnom dôsledku aj na nové estetické a umenovedné teórie, usilujúce sa rozpoznať stav, zámery a spôsoby výpovedí umeleckých diel. Nové generácie poslucháčov a ich vzťah k spôsobu vnímania hudby, k vstupu médií do tradičnej osi dielo-inštitúcia-vnímateľ, alebo postavenie umeleckých inštitúcií pri identifikácii a odlíšení umenia a nie- umenia, či nutnosť koncepčne analyzovať prejavy popkultúry a jej mnohotvárneho vzťahu k dejinám umenia a k rozlíšeniu umenia a umeniu podobných produktov, či problémy zaradenia historických artefaktov do sústavy vnímateľných umeleckých výtvorov sú trvalo aktuálne problémy súčasného umenia a estetiky. Osobitne sa to prejavuje v neustálom rozhraničovaní umenia a nie- umenia, identifikácie komunikácie rôznych druhov umenia v jednom výtvore, alebo dotykov umeleckých a mimoumeleckých výtvorov, ktoré sú súčasne prezentované médiami. Spomínané súvislosti nie sú vyčerpané a je možné predpokladať, že sa objavia novšie súvislosti, ktoré budú meniť tradičné pohľady na umenie a spôsoby jeho vnímania.

Redakcia časopisu ESPEŠ sa nazdáva, že vzťahy medzi jednotlivými druhmi umenia, rozpoznávanie a určovanie hraníc umenia a umeniu podobných výtvorov, problém transformácie vnímania umenia vstupom elektronických médií medzi tvorcu, dielo a vnímateľa, zisťovanie estetickej potenciality a dosahu umenia a umeniu podobných či hraničných produktov budú dlhodobo pútať pozornosť estetikov, teoretikov a kritikov umenia.

Redakcia časopisu Espes.

## Vizuálne umenie a obrat k neurovedám\*

Katarína Ihringová; katka.ihring@gmail.com

**Abstrakt:** Základným problémom súčasnej teórie umenia je nové sústredenie sa na obraz. Toto zvýznamnenie vizuality so sebou okrem iných zásadným paradigiem prináša do súčasnej kultúry aj interdisciplinárny dopad, kedy nielen humanitne, ale aj prírodovedne orientované vedné disciplíny dokážu nájsť spoločné pole svojho vedeckého záujmu. Výsledkom je vyprofilovanie sa novej vednej disciplíny – tzv. neuroestetiky, predstavitelia ktorej prišli s odvážnym tvrdením, že lokalizovali centrum krásy.

**Kľúčové slová:** vizuálne štúdie, kognitívne vedy, neuroestetika, Semir Zeki, centrum videnia.

**Abstract:** The basic problem of contemporary art theory is a new focus on a image. This emphasis of visuality brings amongst other radical paradigms interdisciplinary impact to the contemporary culture, too. Not only humanity, but also natural scientific disciplines are able to find common fields of his scientific interest. The result is a profiling of new scientific discipline – neuroaesthetics. It's leaders came up with a bold statement that located the beauty center.

**Keywords:** Visual Studies, Cognitive Sciences, Neuroaesthetics, Semir Zeki, Center of Vision.

Keď v roku 1987 teoretik vizuálnych štúdií a profesor dejín umenia William J. Thomas Mitchell publikoval svoju knihu *Ikonológia: Obraz, text, ideológia*, predostrel v nej niekoľko nových problémov dejín umenia. Dejiny umenia oslobodil od striktnej „kunsthistorickej“ analýzy a interpretácie umeleckého diela z hľadiska dejinného či sociálneho a sústredil sa na problém obrazu, ako základného konceptu vizuálnej antropológie, vizuálnej kultúry, ako i teórie videnia. Práve teória videnia v úzkom vzťahu s práve sa rozvíjajúcimi kognitívnymi štúdiami priniesla nový spôsob vnímania umeleckého diela.

W.J.T. Mitchell súčasnú vedu o obraze pomenoval pojmom, ktorý bol v dejinách a teórii umenia udomácnený a jeho status bol od čias Erwina Panofského (2013) jasne daný. Vedu o obraze nazval identicky – ikonológiou,<sup>1</sup> ktorej predmetom skúmania je rétorika obrazu s dvojitým významom: ako štúdiom toho, čo môžeme a vieme povedať o obraze a štúdiom toho, čo obrazy samy hovoria o sebe. Mitchell však *image* – obraz vníma, v duchu vizuálnych štúdií, v širšom kontexte, a tak za obraz nepovažuje len vizuálny obraz, ale akúkoľvek vizuálnu reprezentáciu. Tú rozdeľuje do piatich základných skupín, tzv. obrazových rodín: *grafické* (obrazy, sochy, kresby), *optické* (zrkadlové obrazy, projekcie), *perceptuálne* (zmyslové prejavy), *mentálne* (sny, spomienky, fantázie) a *verbálne* (metafory, popisy) (Mitchell 1987). Každá jedna z týchto obrazových vetiev v otázke bádania prislúcha inej vednej disciplíne: mentálne obrazy patria do oblasti psychologického a epistemologického výskumu, grafickými a optickými obrazmi sa zaoberajú dejiny umenia, verbálne obrazy sú súčasťou bádania literárnej vedy, kým perceptuálne obrazy sú súčasťou najširšej intelektuálnej oblasti. Sú predmetom výskumu fyziológie, neurológie, psychológie, dejín umenia, filozofie, ale aj literárnej vedy. Ide

\* Text bol vypracovaný v rámci grantu č. 004TTU-4/2015 *Kognitívne aspekty estetickej skúsenosti*.

<sup>1</sup> Mitchellovské chápanie ikonológie na rozdiel od tradičného chápania tohto pojmu sa nezaobrá skúmaním len estetických objektov, ale akýchkoľvek vizuálnych objektov- napr. masmediálnych obrázkov, diagramov, grafov atď.

o špecifickú podobu obrazu, o akúsi obrazovú predstavu, ktorá žije v našej pamäti, v našich predstavách. Sú to obrazy v mysli, ktoré si zachovávame i po materiálnom zničení reálneho obrazu.<sup>2</sup> Podobne sú na tom mentálne obrazy, ktoré sú primárnym problémom moderných teórií mysle, ako i vizuálnych štúdií. Vznik mentálneho obrazu je pritom konfrontovaný so zrkadlovým obrazom, či s princípom camery obscury<sup>3</sup> v dejinách fotografie, kedy pomocou tmavej komory, cez ktorú preniká svetlo sa prenáša obraz na protiľahlú stranu s presným zachovaním perspektívy. Aj mentálny obraz vzniká akouśi projekciou vonkajšieho sveta do našej mysle a pamäte, výsledkom čoho sú sny, obrazy minulosti, ba dokonca i obrazy fantazijné, nezakladajúce sa na reálnom zážitku.

Na základe takejto podrobnej obrazovej klasifikácie Mitchell dospieva k dvom záverom: ak v súčasnej dobe vo všetkých kultúrno-spoločensko-politických diskurzoch prevláda obraz nad textom a obrazy nás obklopujú zo všetkých strán, sú súčasťou nášho života, tvoria náš život, ovplyvňujú našu percepciu sveta, potom charakteristickým pojmom modernej doby je tzv. *Pictorial Turn* – obrat k obrazu (Mitchell 1994). Podľa Mitchella ide o myšlienkovú figúru (tropus) objavujúcu sa v pravidelných intervaloch v dejinách kultúry, vždy vtedy, keď prichádzajú nové reprodukčné techniky (fotografia, film, masmédiá,...). Zároveň ide o dejinné pokračovanie pojmu „*lingvistický obrat*“ Richarda Rortyho (1967), ktorý celú západnú filozofiu považuje za cyklus niekoľkých po sebe nasledujúcich obrátov, pričom práve ten lingvistický reprezentoval lingvistické, semiotické, štrukturalistické a postštrukturalistické smerovanie vo filozofii, v lingvistike a v estetike. Lingvistické teórie jazyka však už nie sú schopné dostatočne reflektovať súčasný stav v masovej kultúre, v ktorej dochádza k dominancii vizuality. Nie len tej výtvarnej, ale aj verbálnej, v podobe metafor či iných obrazných pomenovaní, sociologickej, psychologickkej, politickej,<sup>4</sup> či dokonca i filozofickej vizuality.<sup>5</sup> Preto bolo nevyhnutné, aby lingvistický obrat bol nahradený obratom k obrazu,<sup>6</sup> pri ktorom ide o „*postlingvistické, postsemiotické znovuoobjavenie obrazu ako komplexného vzťahu medzi vizualitou, technológiou obrazu, inštitúciami, diskurzom, telom a figúrou*“ (Mitchell 2009, s. 16). Zároveň ide o skutočnosť, pri ktorej si musíme uvedomiť, že pozeranie/videnie je rovnako intelektuálne náročné ako jazykové dekodovanie, interpretovanie a analyzovanie textu. Mitchell toto pozeranie nazýva „*vizuálnou gramotnosťou*“ (Mitchell 2009).

Druhým záverom, ku ktorému Mitchell dospieva svojou klasifikáciou obrazu a charakterizovaním obratu k obrazu je skutočnosť, že zvýznamnenie vizuality v súčasnej kultúre so sebou prinieslo interdisciplinárny dopad, kedy nielen humanitne orientované vedné disciplíny, ale i prírodovedné vedy dokážu nájsť spoločné, styčné body svojho vedeckého záujmu. Takto sformované nové medziodborové spojenia, narúšajú stabilné a statické paradigmy v jazyku vedy a otvárajú doposiaľ nepoznané možnosti výskumu. „*[...]v posledných desaťročiach teórie obrazu a vizuálnej kultúry prijaly za svoju mnohým obecnější problematiku a posunuli se tak od konkrétních otázek v dějinách umění přes „rozšířené pole“, které zahrnuje psychologii a neurovědy, epistemologii, etiku, estetiku a mediální*

<sup>2</sup> W.J.T. Mitchell hovorí aj o technických reprodukciami, ktoré zachovávajú existenciu obrazu aj keď originál nie je fyzicky prítomný.

<sup>3</sup> Problémom camery obscury ako i samotnej fotografie, ktorá sa stáva podnetom k hlbokému filozofickému zamysleniu sa zaoberá aj Roland Barthes v diele *Světlá komora: Poznámka k fotografii* (2005).

<sup>4</sup> O vzťahu obrazu a moci (aj tej politickej) viď knihu *Obraz a moc. Rozhovory s francúzskymi mysliteľmi* (Fišerová 2015), v ktorej ponúka prehľad názorov na vzťah obrazu a moci v myslení najvýznamnejších súčasných francúzskych mysliteľov (G. Didi-Haberman, M.J. Mondzainová, J. Ranciere, a ďalších).

<sup>5</sup> „*Tento vývoj stejně jako Rortyho lingvistický obrat generuje celé nové chápání filozofie samotné, takové, které je možné vysledovat až např. ke kritice logocentřismu Jacquesa Derridy, která upřednostňuje grafický a prostorový model psaní, nebo k tvrzení Gillesse Deleuze, že filozofie byla vždy fascinována otázkou obrazu, a tudíž byla vždy formou ikonologie*“ (Mitchell 2009).

<sup>6</sup> Spolu s obratom k obrazu prichádza aj tzv. jazyk videnia. Mitchell sa pri ňom odvoláva na Geoga Berkelyho, ktorý je autorom tohto pojmu. Podľa neho ide o univerzálny, prírodný jazyk, na rozdiel od hovorených jazykov, ktoré sú vždy formované kultúrnymi konvenciami daného spoločenského zoskupenia. I napriek tomu, že jazyk videnia je univerzálny, nie je vrozený, a preto je potrebné sa ho učiť.

*a politické teorie, až poněco, co bychom mohli nazvat metafyzikou obrazů*“ (Mitchell 2009, s. 6). Můžeme to pozorovat například už při vyššie spomenutých mentálních obrazoch, či mentálních reprezentáciách, pri ktorých dochádza k zásadnému stretu dvoch vedných disciplín, ktorých spojenie nebolo do tohto momentu predmetom diskusie. Ide o spojenie vizuálnej kultúry s kognitívnymi vedami, ba dokonca v niektorých prípadoch až s neurovedou, teda s vedami pracujúcimi s odlišnými metodologickými, metodickými i tematickými postupmi a metódami. No i napriek mnohým konfrontačným stretom, môžeme najmä na základe posledných výskumov pozorovať ich vzájomné prieniky.

## Obrat k neurovedám

Neuroveda, ako veda o nervovom systéme človeka (i živočícha), o nervových bunkách, o zložitom nervovom systéme, o neurónových sieťach zaznamenala v posledných desaťročiach obrovský rozkvet, najmä vďaka technologickým možnostiam skúmania ľudského mozgu. Ide predovšetkým o technologické zobrazovanie mozgu pomocou fMRI (funkčnej magnetickej rezonancie), EEG (elektroencefalografie) či PET (pozitronovej emisnej tomografie), ktoré umožňujú prostredníctvom graficko-vizuálneho záznamu pozorovať činnosť a zloženie mozgu, široké spektrum jeho porúch, chorôb a poškodení. Zároveň vďaka nadobudnutým poznatkom začala neuroveda rozširovať pole svojho pôvodného záujmu aj o oblasť kognitívneho poznania (pozri: Beňušková in Rybár, Beňušková a Kvasnička 2002), kedy za asistencie spomenutých technologických zobrazení sa začali skúmať kognitívne funkcie a procesy človeka ovplyvňované vonkajším i vnútorným svetom jedinca. Išlo v rovnakej miere o procesy rozumového i zmyslového poznávania, ako napr. myslenie, zapamätávanie si, učenie, ale i pociťovanie a vnímanie. Neuroveda ako experimentálna veda, sa tak dostala do úzkej korelácie s psychológiou a sociológiou. Výsledkom čoho bola tzv. kognitívna neuroveda. Neuroveda však postupne zasahovala aj do takých aspektov poznávania, ktoré dovtedy prislúchali výlučne humanitným vedám, konkrétne vedám o umení, kultúre, filozofii a estetike. V prípade filozofie mysle je tento vplyv opodstatnený, keďže základným predmetom výskumu a bádania je práve myseľ, rôzne jej mentálne funkcie, vlastnosti, mentálne reprezentácie, vzťah mysle k jazyku, či dokonca identita osobnosti, slobodná vôľa atď. Ako je to však vo vzťahu neurovedy a estetiky, poprípade vo vzťahu neurovedy a vizuálnych štúdií? Akým spôsobom sa dokázala táto exaktná veda infiltrovať do výsostne humanitnej, ba dokonca môžeme povedať zmyslovej vedy? Kde sú korene tohto vzťahu a akým spôsobom dochádza k vzájomnej súčinnosti? Môžeme nájsť konkrétne vizuálne príklady, kedy sa výsledky neurovedných výskumov udomácnili aj vo svete vizuálnych štúdií? A či ich výskyt vo svete umenia je natoľko opodstatnený, že má význam pre teoretiku umenia sa vôbec zaoberať týmto problémom? To sú primárne otázky, ktoré si kladieme pri analýze vzťahu neurovedy a vizuálnych štúdií (poprípade dejín umenia), a ktoré v poslednom desaťročí rezonujú už nie len v kontexte kognitívnych štúdií, ale aj v kontexte vizuálnych štúdií. Tie z historického hľadiska, ako už bolo povedané pri myslení W.J.T. Mitchella, považujeme za rozvíjajúcu sa vednú disciplínu upriamujúcu svoju pozornosť na vnímanie akéhokoľvek obrazu (teda aj vedeckého, medicínskeho či reklamného), ktorý nás obklopuje, a teda ovplyvňuje naše rozumové i zmyslové procesy poznávania. Primárnym stretom oboch disciplín sa stáva práve samotný obraz a spôsob vnímania, poznávania a videnia umeleckého diela, pričom okrem analýzy a interpretácie obrazu sa rovnako dôležitou zložkou stáva aj poznávanie ľudského mozgu a sledovanie tých umeleckých faktorov, ktoré sa podieľajú na aktivácii určitých mozgových oblastí.

K prvým priekopníkom skúmania interakcie umeleckého vnímania, estetického prežívania a spoznávania ľudského mozgu patrí anglický neurobiológ Semir Zeki, ktorý tento problém po prvý krát predostrel v roku 1999 v diele *Vnútorný zrak: Skúmanie umenia a mozgu* a indický neurológ Vilayanur S. Ramachandran v tom

istom roku v článku napísanom spolu s Williamom Hirsteinom pod názvom *Veda umenia: Neurologická teória estetickéj skúsenosti*. Obaja razili teóriu, že vnímaním umeleckého diela sa aktivujú nervové mechanizmy v ľudskom mozgu, ktoré môžeme pozorovať práve prostredníctvom technologických zobrazení mozgu (fMRI, EEG, PET). Hoci filozofi a estetici sa stáročia pokúšali hľadať odpoveď na otázku čo je krása a ako sa prejavuje, až spomenutí neuroestetici prišli s odvážnym tvrdením, že lokalizovali centrum krásy. Semir Zeki dokonca vyhlásil, že krása sa nenachádza v oku diváka, ale v ľudskom mozgu, konkrétne vo veľmi špecifickej časti mozgu v tzv. mediálno-frontálnom cortexe, teda v mozgovej kôre, ktorá sa nachádza tesne za očami. Zeki na základe svojho výskumu, ktorý urobil na množstve zvolených respondentov zistil, že keď sa ľudia pozerajú na niečo krásne, miesto v prednej časti mozgovej kôry sa rozsvieti. To znamená, že dôjde k zvýšenej hladine prietoku krvi v tejto oblasti. Je presvedčený, že ide o všeobecnú reakciu na krásu u všetkých ľudí a že dokázal lokalizovať centrum krásy a potešenia. Ďalším jeho zistením bola skutočnosť, že krása vnímaná očami v podobe výtvarného diela a krása vnímaná ušami v podobe hudby má to isté centrum krásy. V prípade, že ľudia vidia škaredý objekt, rozsvieti sa úplne iná oblasť mozgovej kôry.

Primárnym problémom vo vzťahu k vizuálnym štúdiám sa tak stáva vzťah videnia a vedenia, ktorý má v dejinách estetiky a teórie umenia už svojich predchodcov. František Mikš na margo vplyvu neurológie na vnímanie obrazu hovorí: „*Moderné neurologické výskumy ukázali, že náš vizuálny svet je výsledkom komplexného procesu, nielen jednoduchej reflexie vecí okolo nás*“ (2008, s. 52). Ľudské oko, desaťročia považované za najdôležitejší orgán maliara, prostredníctvom ktorého vidí a vníma okolitý svet, sa v Zekiho argumentácii mení na obyčajného prostredníka medzi svetom a mozgom, teda rozumovým poznaním a vedením. Sietnica oka je pritom napojená na konkrétnu časť mozgovej kôry, na „vizuálno-zmyslové centrum“ (Zeki 1998, s. 71), či centrum videnia.<sup>7</sup> To je zložené z množstva menších centier, špecializujúcich sa na rozmanité aspekty vizuálneho vnímania. Jednotlivé centrá sú aktivované prostredníctvom maliarskych špecifik. Konkrétnejšie - kynetické umenie aktivuje centrum V5, kým napríklad fauvizmus aktivuje centrum V4, ktoré najintenzívnejšie reaguje na farbu. Mondrianov neoplastický obraz by rozvibroval centrum V1, najlepšie odpovedajúci na podnety horizontálnych a vertikálnych línií. Jednotlivé maliarske techniky a žánre podnecujú rôzne nervové bunky v ľudskom mozgu. Následne získané skúsenosti sú pretransformované do vyšších, kognitívnych centier, úlohou ktorých je interpretovať vizuálny obraz nachádzajúci sa v centre V1, V4, V5 atď. Pojem videnie tak v Zekiho myslení nadobúda ďalší rozmer, keď ho definuje ako spôsob získavania poznatkov o svete (Zeki 1998). Tzv. *aktívne videnie* má svoju opodstatnenosť až vo vzťahu k vedeniu a poznávaniu. Podobným spôsobom sa dopracováva aj k samotnej definícii funkcie umenia, ktorá spočíva na hľadaní konštantných, trvalých, charakteristických črt vonkajšieho sveta (objektov, situácií, povrchov, tvárí,...) umožňujúcich lepšiu poznateľnosť okolitého sveta. Zeki dokonca vyslovuje myšlienku o neurobiologickej definícii umenia. Ide o definíciu umenia na pozadí poznání a interpretování neurologických pochodov ľudského mozgu.

Semir Zeki vo svojej teórii pracuje s ďalšími analýzami umeleckého diela,<sup>8</sup> estetického zážitku a estetického prežívania, ktoré sú však z hľadiska teoretikov umenia diskutabilnou témou a v posledných rokoch jeho názory vyvolali medzi kritikmi a teoretikmi umenia búrlivú diskusiu.<sup>9</sup> K základným problémovým okruhom

<sup>7</sup> Vo všeobecnosti sa centrum videnia nachádza v prednej časti mozgovej kôry, ktoré reaguje na umelecké podnety odlišným sfarbením.

<sup>8</sup> Jeden zo Zekiho záverov je, že ak človek vidí krásny objekt, aktivuje sa u neho v prednej časti mozgu v tzv. *Medial orbito-frontal coetu* (mozgová kôra) svetlo a dôjde k zvýšeniu hladiny prietokov. Ide teda presne o tú časť mozgu, ktorá sa podľa neho spája s krásou a potešením.

<sup>9</sup> V českom prostredí napr. Ladislav Kesner.



patria otázky: Do akej miery môže vedecký prístup pochopiť tvorivý umelecký proces? Jazyk anatómie mozgu je príliš zložitý nato, aby ho mohli používať a orientovať sa v ňom humanitne založení ľudia bez špecifického vzdelania. A s tým súvisí otázka: Je možné vtesnať široký umelecký rozsah tvorby, percepcie, kontemplácie do tohto vedeckého jazyka? Či otázka Ladislava Kesnera: ak je percepcia sociálne konštruovaná a má svoju históriu môžeme ju definovať len na základe výsledkov magnetickej rezonancie? Tieto a ďalšie otázky stále viac rezonujú jednak v teórii umenia, ale aj v samotnej neuroestetike. Ich existencia je na mieste, pretože aj vďaka nim sa otvára nový priestor na diskusiu a posúvajú sa jednak vedecké, neurovedné hranice smerom k umeniu, ale i hranice umenovedné smerom k vede.

Ako konkrétny príklad vzťahu neuroestetiky a vizuálneho diela môžeme uviesť tvorbu britského umelca žijúceho a pracujúceho v Londýne, ktorý má k neuroestetike veľmi blízko. Je priamy spolupracovník Semira Zekího a snaží sa výsledky neurovedných výskumov aplikovať do umeleckej tvorby. Jeho meno je Patrick Hughes (1939) a je autorom pojmu REVERSPEKTIVE čiže Revers Perspektive Paintings (spätné perspektívne maľovanie). Ide o diela vytvorené na základe optickej ilúzie na 3 dimenzionálnom povrchu, kde časti obrazu, ktoré sa nám zdajú byť najvzdialenejšie sú vlastne k nám najbližšie. Jeho obrazy ukazujú aké klamlivé môže byť naše videnie. Divák pristupuje zdanlivo k plochému obrazu, ktorý sa však pri správnom uhle pohľadu zmení na 3D obraz. Výsledkom je pohybujúci sa umelecký zážitok. Priamy vzťah oka a mozgu je tak sponychbený. To, čo vidí oko, nie je presne to, čo vníma náš mozog.



Patrick Hughes: *Mizníce Benátky*, 2007

### Literatúra:

- [1] BEŇUŠKOVÁ, I. 2002. Kognitívna neuroveda. In: RYBÁR, J., BEŇUŠKOVÁ, I. a KVASNIČKA, V. 2002. Kognitívne vedy. Bratislava: Kalligram. s. 47-104. ISBN 80-7149-515-8.
- [2] GOMBRICH, E., H. 1985. Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování. Praha: Odeon. ISBN 01-525-85.
- [3] KESNER, L. 2008. Dějiny umění a teorie mysli. In: Umění, roč. 56, č. 1, s. 16-28. ISSN 0049 5123
- [4] KESNER, L. ed. 2011. Obrazy mysli - Mysl v obrazech. Brno: Moravská galerie v Brně. ISBN 978-80-7027-239-8.

- [5] KESNER, L. 2011. Umění, mysl, neuroscientismus a humanitní vědy. In: Kontexty, roč. 3, č. 2, s. 42-55. ISSN 1803-6988.
- [6] KUZMÍKOVÁ, J. 2014. Literatúra v kognitívnych súvislostiach. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-88746-258-6.
- [7] MIKŠ, F. 2008. Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění. Brno: Barrister&Principal. ISBN 9788073640453.
- [8] MIKŠ, F. a KESNER, L. ed. 2009/2010. Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám: Ke stému výročí narození E. H. Gombricha. Brno: Barrister&Principal. ISBN 9788087029572.
- [9] MITCHELL, W., J., T. 1987. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 9780226532295.
- [10] MITCHELL, W., J., T., 1994. Picture Theory. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 0226-532-32-1.
- [11] MITCHELL, W., J., T. 2009. Vizuální gramotnost nebo gramotnostní vizuálnost [online]. <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/z/3021/VIZUALNI-GRAMOTNOST-NEBO-GRAMOTNOSTNI-VIZUALNOST.html/>
- [12] PANOFSKÝ, E. 2013. Význam ve výtvarném umění. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2236-3.
- [13] RORTY, R. ed. 1967. The Linguistic Turn.; Recent Essays in Philosophical Method. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 978-0198505198.
- [14] ZEKI, S. 1999. Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. Oxford University Press.
- [15] RAMACHANDRAN, V., S. a HIRSTEIN, W. 1999. The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. In: Journal of Consciousness Studies, roč. 6, s. 15-51.
- [16] ZEKI, S. 1998. Art and the Brain. In: Dædalus [online]. roč. 127, s. 71-103, ISSN 1548-6192. <http://www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/Daedalus.pdf>.

---

Mgr. Katarína Ihringová, PhD.  
Katedra dejín a teórie umenia  
Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave  
[katka.ihring@gmail.com](mailto:katka.ihring@gmail.com)

---

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

---

## Estetická skúsenosť dnes. Skúmanie somaestetiky vo vzťahu k estetike každodennosti a estetike environmentu

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

---

**Abstrakt:** Názov príspevku je narážkou na text Richarda Shustermana *Back to the Future: Aesthetics Today*. V texte sa snažím preskúmať podobnou stratégiou aktuálny stav problematiky estetickej skúsenosti. Sledujem Shustermanove tézy počínajúc textom *The End of Aesthetic Experience*, aby som našiel odpoveď na otázku, či somaestetika bude relevantnou v dnešnej situácii, kedy dochádza k strate záujmu o problematiku estetickej skúsenosti. Odpoveď spočíva čiastočne v skúmaní vzťahu medzi estetickou skúsenosťou a estetikou environmentu a „každodennou“ estetikou (everyday aesthetics), na ich ďalšiu analýzu poukázal Shusterman sám. Výsledok výskumu nás vedie k obnoveniu úlohy estetickej skúsenosti v súčasnej estetike mimo estetiky (alebo filozofie) umenia.

**Príučové slová:** Shusterman, somaestetika, estetická skúsenosť.

**Abstract:** Title of the paper is the allusion to an article by Richard Shusterman. In the text, I trying to explore in the similar strategy the current state of aesthetic experience. Starting from *The End of Aesthetic Experience* I follow the notion of aesthetic experience which "will be strengthened and preserved the more it is experienced; it will be more experienced the more we are directed to such experience; and one good way of directing us to such experience is fuller recognition of its importance and richness through greater attention to the concept of aesthetic experience". Is the somaesthetics became the answer to the loss of interest in aesthetic experience? The answer lies partly in examining the relationship between aesthetic experience and aesthetics of environment and everyday aesthetics, which further analysis of the notion pointed Shusterman himself. Result of research leads us to renewed role of aesthetic experience in contemporary aesthetics beyond the aesthetics (or philosophy) of art.

**Keywords:** Shusterman, somaesthetics, aesthetic experience.

---

Ponajprv predstavím motivácie, ktoré ma viedli k takto stanovenej téme. Bezpochyby sa v základe tohto rozhodnutia ako prvá motivácia objavuje silnejšia tendencia súčasnej estetiky, ktorá cielene venuje značnú časť svojej pozornosti vedecko-výskumnej, grantovej a publikačnej oblasti, ktorá sa nachádza za hranicami umenia, alebo tým, čo je dnes reprezentované pojmom umenia. Značná rozkolísanosť pri jeho definovaní, ktorú ustanovila podoba umenia prvej polovice 20. storočia a ktorú prehľbil v roku 1964 Arthur Coleman Danto svojou pamätnou štúdiou *Artworld* (Danto 1964) a prirodzene procesy ňou spustené, to všetko odkrylo cestu k hľadaniu novej oblasti, teda oblasti staronovej, oblasti mimo umenia. Táto rovina vyústila hneď v roku 1966 k inej, minimálne pre anglofónny svet, prelomovej štúdii Ronalda Hepburna *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty* (Hepburn 1966). Hepburn naštartoval skúmanie estetiky prírody, resp. environmentálnu estetiku. Toto plne regulérne smerovanie si estetika osvojila a popri rodiacej sa teoretickej báze inštitucionálnej teórie umenia, postštrukturalizmu, postmoderne a analytickej estetike, ktoré, a hlavne posledne spomínaná, sledujú peripetie umenia a jeho pojmu, tu estetika roztvára pôvodne marginalizované témy, témy vytesnené na okraj záujmu ako je estetika každodennosti, príroda, environment, gender a in (Dadějk 2010).

Mohlo by sa zdať, že somaestetiku radím k týmto marginálnym oblastiam poľa estetiky. Mal som za to, že nie je až tak nosnou pre súčasný diskurz. Avšak silnejšie ohlasy a nové spojenectvá (diskusné skupiny,

vlastný časopis *Journal of Somaesthetics* etablovaný na Aalborg university v Dánsku atď.), ktoré somaestetika dnes získava, ostatne aj samostatný panel pre somaestetiku na Krakovskom kongrese, ukazuje, že som sa azda mylil. Na svoju obhajobu môžem len povedať, že somaestetika sa na Slovensku ešte nestala témou. Pravda existujú o nej zmienky - Mistrík (2015), Makky (2015) a i.), ale nikde som nezachytil cieľnú ambíciu toto podrobne skúmať (a participovať). To je druhá motivácia.

Tretia motivácia, ktorá dala aj podobu názvu tohto príspevku je derivovaná od východiskového stavu somaestetiky, ktorá bola reakciou na problém estetickéj skúsenosti, jej "koniec" v kontexte záverov analytickej estetiky, teda analytickej filozofie umenia. Termín koniec estetickéj skúsenosti nepoužívam náhodne. Odkazuje na text Richarda Shustermana s rovnakým názvom (Shusterman, 1997). Netriviálnu otázku formuluje Shusterman až potom, čo predstaví v obrysoch argumenty kritikov pojmu estetickéj skúsenosti, ktoré v polstoročnej retrospektíve predstavujú tieto mená: Benjamin podľa Shustermana konštatuje stav, kedy „*estetická skúsenosť a jej schopnosť byť identifikujúcou vo vzťahu k umeniu a jeho transcendentnej autonómii erodovala pod vplyvom modernizácia a technológií*“ (Shusterman 1997, s. 31), u Danta si všíma najmä tézu o „*zmyslovo vnímateľných vlastnostiach, vrátane tých, ktoré sú súčasťou estetickéj skúsenosti, [ktoré] sú nedostatočné vo veci rozlíšiteľnosti umenia a nie-umenia*“ (Shusterman 1997, s. 37). Je očividné, že Shusterman číta Danta pozorne, lebo oznamuje aj nasledovný záver: „*Odkedy je estetická skúsenosť neadekvátna pri vymedzení umenia, Danto ju virtuálne ignoruje, subordinuje ju pod iný pojem, ktorý podľa neho bude spôsobilý vykonať akt rozlíšenia. Týmto pojmom je interpretácia. [...] Danto navyše ponúka aj iný argument, podľa ktorého je pojem estetickéj skúsenosti nielen neužitočný, ale dokonca nebezpečný, lebo samotný pojem estetiky vnútorne trivializuje umenie ako to, ktoré vyhovuje pocitu páčenia sa, slasti, boci by malo tendovať k významu a pravde [...]*“ (Shusterman 1997, 37). Medzi kritikov pojmu estetickéj skúsenosti ďalej Shusterman radí Deweyho, Beardsleyho a Goodmana. Až po tejto expozícii sa v závere svojej štúdie Shusterman spýta takto: „*Možno sa estetická skúsenosť, a nie teda len nejaké filozofické ocenenie jej pojmu, už takmer dotýka svojho konca. Čo vôbec môže filozofia urobiť, aby predišla jej úplnej strate?*“ (Shusterman 1997, s. 39). Myslím, že s odstupom času dnes vieme povedať, že Shusterman na otázku odpovedá projektom somaestetiky. A ja sa teda pýtam: podarilo sa somaestetike zabrániť úplnej strate estetickéj skúsenosti?

Nadišiel čas, aby sme sa na somaestetiku pozreli bližšie. Pohľad späť ukazuje takmer 20 ročné úsilie o rehabilitáciu počiatkov estetiky, na ktoré zanevrela moderna a inauguráciu novej, z nášho pohľadu a diskurzu špeciálnej estetiky v podobe somaestetiky. Shusterman svoj projekt roztvára, ako sám tvrdí, po prvýkrát v nemčine v roku 1996 (Shusterman 2012). Samotný otec zakladateľ sa netají, že jeho obrat k soma, ďalší z obrátov po lingvistickom obrate, po obrate k obrazu, inšpiruje jeho pobyt v Berlíne, menovite Wolfgang Welsch a Gernot Bohme. Ich publikácie nenašli v angloamerickom priestore väčšiu odozvu. Tak či onak sa v polovici 90-tych rokov rodí nový projekt, ktorý konvenuje vzrastajúcemu záujmu estetiky o problémy zmyslového vnímania, teda percepcie, ktoré sú prirodzene vedené aj voči ich "disponentovi", t.j. telu. Nástup na scénu estetického diskurzu bol opatrný, Shusterman *Journal of Aesthetics and Art Criticism* publikuje štúdiu *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal* (Shusterman 1999) v ktorej vraví, parafrázujem, že osnovať, zakladať novú filozofickú disciplínu po troch mileniách dejín filozofie sa môže zdať ako "bezohľadný akt arogancie" (Shusterman 1999, s. 299), arogancie, ktorá potom pokračuje tým, že táto filozofická disciplína je orientovaná na telo. Vyslovuje však predpoklad, že pôjde o disciplínu, ktorá sa skutočne bude dotýkať podstatných filozofických otázok. Veď cieľom je: „*ukázať jej možnú službyschopnosť, nie je radikálnu novosť. Ak je somaestetika radikálna, tak len v zmysle jej návratovosti k niektorým z tých najhlbších koreňov estetiky a filozofie*“ (Shusterman 1999, s. 299). Shusterman sám vychádza z analytickej filozofie, ale pre svoj projekt "novej filozofickej syntézy" neváha siahnúť ani do iných oblastí a usiluje sa „*inkorporovať idey z pragmatizmu, fenomenológie, hermeneutiky, postštrukturalizmu a východoázijského myslenia*“ (Shusterman 2012, s. 105).

Samotné ciele somaestetiky, disciplíny nevyhnutne interdisciplinárnej a to práve pohybom estetiky za hranicou umenia, sa objavujú v jej základnej "provizórnej" definícii. „*Somaestetika je zameraná na kritické štúdium tela ako miesta senzorickeho estetického hodnotenia a tvorivého sebaapretvárania a na jeho zdokonalenie*“ (Shusterman 1999, s. 302). Shusterman vie, že sa ocitá na tenkom ľade a preto aj považuje interdisciplinaritu za kľúčovú v koncepte somaestetiky:

*„somaestetika musí byť interdisciplinárna, lebo porozumenie a kultivácia spôsobov použitia tela ako média pre zmyslovú percepciu a tvorivé sebavyjadrenie sa môže realizovať skutočne až vtedy, keď svoju pozornosť zameriame na skúmanie rozličných rolí a funkcií tela v rozličných oblastiach ľudského života a rozličných environmentoch [...] toto skúmanie zahŕňa ako anatómiu a fyziológiu, tak aj spoločenské a humanitné vedy a samozrejme umenie samotné“* (Shusterman 2012, s. 117)

V predchádzajúcom texte som už naznačil obraty filozofie a estetiky k jazyku, vizualite, lebo som chcel predznačiť sadu obratov, ktoré používa Shusterman v momente, keď predstavuje osobitosť a svojbytnosť svojho nového somaestetického prístupu. Teda relatívne nového, lebo je to prístup, ktorý opiera relevantné témy minulosti estetiky ako vedy. Shusterman sleduje premeny, ktoré v dejinách a súčasnosť znamenal obrat k zmyslovosti – perceptual turn - (Shusterman 2012, s. 106 – 108), správne identifikuje trend 20. storočia, ktorý rozširuje hranice estetiky v jej zameraní na oblasť nie umenia - non art focus turn (Shusterman 2012, s. 109 – 112) a to všetko preto, aby v rámci obratu estetiky k praxi - practical turn (Shusterman 2012, s. 113 a n.) predstavil nový obrat - somatical turn, ktorý síce schematizujúco, ale uspokojuivo dokáže ukázať prepojenie predchádzajúcich obratov v soma, v tele. Obrat k zmyslovosti je vlastne pokračovaním Baumgartenovho spôsobu definovania estetiky ako samostatnej vednej disciplíny. Pozornosť sa znovu bude dávať na základnú koncepciu estetiky definovanú práve fokusom na percepciu, vrátane perceptívnych schopností, praktík a skúsenosti. Túto pôvodnú a originálnu ideu široko ponímanej estetiky somaestetika posúva do oblasti, ktorú „*nanešťastie Baumgarten vynechal vo svojom programe a to je oblasť kultivácie tela*“ (Shusterman 1999, s. 299). Nie inak sa voči nej podľa Shustermana zachovala aj filozofia moderny. Opomenúvala ju.

Obrat k mimoumeleckému priestoru je Shustermanom vedený cez problém estetickej skúsenosti. Táto zahŕňa omnoho väčšie pole než by bola jej nežiadúca redukcia na skúsenosť generovanú a vedenú umením. Súčasný a mnou už naznačený trend rozširuje pole predmetu estetiky za pôvodnú hegelovskú paradigmatu filozofie umenia. Pre tento krok hovorí estetizácia sveta, estetické dimenzie každodenného života atď. Samozrejme tu sme už priamo pri téme environmentálnej estetiky, ktorá siaha za hranice estetiky prírody, aby ponúkla pohľad na mnohoraké dimenzie ľudského environmentu. K tejto téme sa vrátim v závere. Dodajme však, že napriek istej nekoncíznosti Shustermanovej pozície a trvalému stavu jej provizórnosti, keď autor dodnes ponúka len pôvodnú definíciu, ktorú ďalej nerozpracúva, podarilo sa mu ustanoviť, alebo minimálne obnoviť záujem o tému estetickej skúsenosti (Carrol 2002; Matravers, 2003; Shusterman a Tomlin 2008).

Obrat k praktickému znamená pre Shustermana návrat k predmodernej predkantovskej estetike. Podľa neho to bol predsa Baumgarten, kto chcel dosiahnuť pre estetiku nielen status vedy, ale jeho návrh obsahuje tiež cieľ zlepšenia senzorickej percepcie. „*Estetika bola zamýšľaná ako normatívny projekt, ktorý mal svojim záberom zasiahnúť za hranicu krásnych umení*“ (Shusterman 2012, s. 113). Navyše, ako Shusterman dodáva, estetika nemala byť len teoretizovaním, ale zahŕňala praktické cvičenia na kultiváciu zmyslovej percepcie. „*Estetika nie je púhou kontempláciou, estetika znamená akciu*“ (Shusterman 2012, s. 113).

Dnes zaznamenávame, tvrdí Shusterman, „*snahy o znovuoobnovenie praktických dosahov estetiky. [...] Aplikácie sú vedené do oblasti "umenia života", každodennej estetiky, varenia, environmentálneho dizajnu, kozmetiky atď. [...] lebo dnešná estetika už nemôže popierať praktickú funkcionálnosť*“ (Shusterman 2012, s. 115).

Autorov myšlienkový obrat k telu (*somatic turn*) v sebe zahŕňa trojicu predchádzajúcich obratov, a možno práve v posilnení kooperácie týchto troch obratov je akoby ich vyústením. Týmto si projekt somaestetiky zasluguje našu pozornosť i napriek tomu, že by sa mohlo zdať Shustermanovo projektovanie somaestetiky ako priveľmi individuálne, vo vzťahu ku konkrétnemu jedincovi, ktorý bude alebo môže, či by mohol konať bez ohľadu na podoby "iného", či už znovu individuálneho alebo širšieho nás zakladajúceho poznania. Ale nie je to tak. Shusterman naopak upozorňuje, že „*každá zmyslová skúsenosť je ukotvená v kultúrnom a poznávacom pozadí*“ (Shusterman 2012, s. 117). Neprekvapí nás, že v samotnom jadre somaestetických metodologických úvah je zreteľne postavená téma interdisciplinarity. Samotný Shusterman povie, že „*interdisciplinarita je kľúčom ku koncepcii somaestetiky*“ (Shusterman 2012, s. 117). Toto konštatovanie nie je samoúčelné. Naopak autorovi poodkrýva možnosť interagovať somaestetiku ako špeciálnu estetiku s veľmi otvorenou varietou disciplín a vied. Somaestetika bola zakladaná do tej istej miery ako praktická oblasť, do akej miery bola vysvetľovaná somaestetika ako teoretická otázka. A tak sa vedľa vetvy analytickej somaestetiky<sup>1</sup> objavuje pragmatická somaestetika<sup>2</sup> a dokonca somaestetika praktická s naozajstným predmetným poľom, ktoré skôr zahŕňa aktuálnu prax telesnú (cvičenie) než len prostý diskurz o praxi. Práve táto praktická somaestetika (o Shustermanovi je známe, že takéto workshopy sám realizuje a vedie) je zdá sa podstatná pre naplnenie pôvodného zámeru zlepšenia nášho rozumenia telu... (Shusterman 1999, s. 307).

Somaestetiku teda je možné podľa Shustermana chápať ako subdisciplínu estetiky, ako špeciálnu estetiku, ako protipól napr. hudobnej estetiky, environmentálnej estetiky a pod. Avšak jej špecifické zameranie (orientácia na telo) si vyžaduje jednu poznámku. Zatiaľ čo iné špeciálne estetiky sú definované cez druh umenia, alebo špeciálnu oblasť estetických objektov (environment), tak somaestetika sa realizuje krížom cez celú varietu týchto špeciálnych estetik. „*To preto, že rozumie telu nielen ako objektu s estetickými hodnotami, ale poníma ho ako rozhodujúce médium pre zdokonalenie našich komunikácií s inými estetickými objektmi. [...] Je možné ľahko pozorovať somaestetický zakladaný pokrok, zlepšenie presnosti zmyslov, pohybov muskulatúry, povedomie o zážitku, ktoré bezpochyby k pochopeniu a praxi takých tradičných umení ako je hudba, maľba a tanec*“ (Shusterman 1999, s. 308). Cesta na ktorú Shusterman somaestetiku smeruje je za hranicami. Nepochybné za hranicami umenia, konvenčného pojmu estetiky i filozofie. Špekulácii, podľa ktorej by somaestetika mala byť vlastne chápaná ako subdisciplína filozofie samotnej verí pomenej aj samotný autor keď konštatuje: „*vyžadovalo by to širšiu koncepciu filozofie*“ (Shusterman 1999, s. 308).

Vrátim sa ale k pôvodnej otázke a teda či sa podarilo somaestetike zachrániť estetickú skúsenosť a akým spôsobom somaestetika dokázala prispieť do diskurzu estetiky environmentu a estetiky každodennosti. V prvom prípade sa pole predmetu environmentálnej estetiky dostalo do centra Shustermanovho záujmu len ako príklad extenzie pôvodného rámca predmetu estetiky ako filozofie umenia. Priestor, ktorý mu ponúkal ľudský environment nepodchytil, nepostihol, spoľahol sa len zacielenie somaestetiky na otázky tela, jeho sensorických schopností, čo teda nie je málo, ale počiatočný rozvrh nebol dostatočne rozpracovaný. Tu je

<sup>1</sup> Analytická somaestetika je zameraná na deskripciu faktov a teórií. Analytická somaestetika „*popisuje základnú povahu cez telesnosť nazeranej stránky percepcie a praktík, ale tiež ich funkcie v našom poznaní a konštrukcii reality*“ (Shusterman 1999, s. 304). Shusterman inšpirovaný Foucaultom a Bourdieom upozorňuje na také otázky analytickej estetiky: „*ako je telo tvarované mocou, silou a používané ako nástroj na jej udržanie; akým spôsobom sú konštruované telesné normy zdravia, zručnosti, krásy, sexuality a genderu do podoby, kedy odzrkadľujú a podporujú sociálne konštrukcie a sily*“ (Shusterman 1999, s. 304).

<sup>2</sup> Pragmatická somaestetika je zameraná na metódy. má normatívny a preskriptívny charakter vždy keď predstavuje špecifické metódy pre telesné zdokonaľovanie a vstupuje do ich komparatívnych kritík. Vždy predpokladá analytickú somaestetiku, ale ide ďalej za prosté analýzy a vystupuje viac metodologicky (Shusterman 1999).

teda Shustermanov vklad veľmi "vágny", odkazuje na International Institute of Applied Aesthetics vo fínskom Lahti a pragmaticky ďalej tento kontext v podstate ignoruje. To neznamená, že tu pre reflexiu estetickéj skúsenosti nie je miesto. Naopak, myslím si, že tento priestor, priestor environmentu má bytostne svoje miesta v estetickéj skúsenosti. K uvedenému tvrdeniu porovnaj napr. závery textu *Odkrývanie estetického charakteru (veľko)mesta ako krajiny. Mestský environment v pokantovskej estetike 21. storočia* (Kvokačka 2013).

Omnoho väčší priestor pozornosti somaestetiky získava široko vrstvená problematika estetiky každodennosti. Ona spolu s estetikou populárneho umenia pre Shustermana znovu reprezentuje prekročenie hraníc "krásneho umenia". Tá posledne zmienená nám nie je neznáma, ale postihol ju rovnaký osud a Shusterman, aspoň pokiaľ je nám známe, na tejto oblasti ďalej systematicky a programovo nepracuje. Pri estetike každodennosti Shusterman pozoruje dve línie jej uchopovania, dve línie estetického oceňovania bežných predmetov, udalostí, miest a činností. Alebo sa kladie dôraz na zdôrazňovanie bežnosti, všednosti, ordinárnosti, alebo v druhom prípade naopak zdôrazňovanie špecifického čiastkového estetického charakteru v ktorom ordinárne, bežné veci môžu byť oceňované esteticky cez ich vnímanie a tak transfigurované do špecifickej skúsenosti. Prvá koncepcia tak realizuje oceňovanie ordinárneho ako ordinárneho, pozornosť sa teda nesústreďuje na žiadne výnimočné kvality, ktoré by si vyslúžili špeciálny záujem. Druhý prístup exponuje v premene objekty každodennosti. Tu sa estetické oceňovanie každodennosti dostáva do obdobných pozícií ako sa realizuje v kontakte s umením (vrátane pocitov, zážitkov, emócií) ale bez toho, aby sme pocitovali problematickosť, interpretačnú ťažkosť vysokého umenia. Shusterman sa cielene snaží formulovať argumenty v prospech svojho vlastného zámeru, veci somaestetiky a tak sleduje také triviálne oblasti, ktoré každodennosť zbavuje akejkolvek príznakovosti estetickéj funkcie (estetika jedla, obliekania, pohybu), lebo všetci nevyhnutne sa stravujeme, obliekame a hýbeme (Shusterman 2012). I tieto triviálne činnosti však môžu, pri troche úsilia zmenou kontextov niest' význačnosť estetických kvalít... Ale či sú spôsobilé v nastolenom trende zvýšenej „zameranosti na estetiku všedného“ (Shusterman 2012, s. 110). priniesť zásadnú rekonfiguráciu poľa predmetu estetiky, akýsi metodologický obrat k somatickému pólu, tak tu je odpoveď minimálne neistá. Nespochybnujem teraz moju prvotnú motiváciu k bližšiemu pohľadu do tejto oblasti, naopak, rozumiem jej ako veľmi produktívnej. Somaestetika však stojí interdisciplinárne na primných východiskách, čo azda spôsobilo, že od prvého rozvrhnutia pred dvadsaťročím sa nedospelo k žiadnej zásadnej evolúcii vlastnej teoretickej pozície, o produktívnosti ktorej to nevytvára nič pozitívne.

### Literatúra:

- [1] CARROLL, N. 2002. Aesthetics Experience Revisited. In: *British Journal of Aesthetics* [online], roč. 42, č. 2, s. 145–168. ISSN 1468-2842.
- [2] DADĚJÍK, O. 2010. Environmentální estetika. In: ZAHŘÁDKA, P. ed. *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, s. 373–383. ISBN 978-80-87474-11-2.
- [3] DANTO, A., C. 1964. Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, roč. 61, č. 19, s. 571-584, ISSN 0022-362X.
- [4] HEPBURN, R., W. 1966. Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty. In: WILLIAMS, B. a MONTEFIORE, A. eds. *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, s. 285–310.

- [5] MAKKY, L. 2015. Estetická výchova ako nutná zložka vzdelania a výchovy žiaka – interdisciplinárny pohľad. In: Edukácia, roč. 1, č. 1, s. 142–150. ISSN: 1339-8725
- [6] MATRAVERS, D. 2003. The Aesthetic Experience. In: British Journal of Aesthetics [online], roč. 43, č. 2, s. 158–174. ISSN 1468-2842
- [7] MISTRÍK, E. 2015. Somatická estetika (heslo). In: Estetický slovník [online]. [cit. 2015-12-2] <http://www.estetickyslovník.sk/category/texty-hesiel/sn-sr/>
- [8] SHUSTERMAN, R. 2012. Back to the Future: Aesthetics Today. In: The Nordic Journal of Aesthetics, č. 43, s. 104–124. ISSN 2000-9607.
- [9] SHUSTERMAN, R. 1999. Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism [online], roč. 57, č. 3, s. 299–313. ISSN: 1540-6245.
- [10] SHUSTERMAN, R. 1997. The End of Aesthetic Experience. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism [online], roč. 55, č. 1, s. 29–41. ISSN: 1540-6245.
- [11] KVOKAČKA, A. 2013. Odkryvanie estetického charakteru (veľko)mesta ako krajiny. Mestský environment v pokantovskej estetike 21. storočia. In: ESPES [online], roč. 2, č. 2, [cit. 2015-12-2] <http://casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-2-cislo-ii/136-odkryvanie-estetickeho-charakteru-velko-mesta-ako-krajiny-mestsky-environment-v-pokantovskej-estetike-21-storocia>

---

Mgr. Adrián Kvokačka, PhD.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
FF PU v Prešove  
[adrian.kvockacka@ff.unipo.sk](mailto:adrian.kvockacka@ff.unipo.sk)

---

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

---



## Divadelná poetika inonárodného tvorcu (Henryk Rozen)\*

Eva Kusnírová; eva.kusnirova@unipo.sk

---

**Abstrakt:** V štúdiu sa venujeme divadelnej a režijnej tvorbe poľského tvorcu Henryka Rozena, ktorého poetika v kontexte slovenskej divadelnej kultúry nie je kritickéj ani širšej verejnosti neznáma. Svedčí o tom aj rad jeho réžii na scénach východoslovenských profesionálnych divadiel (ŠD Košice, DJZ Prešov, Scéna Jorik, Bábkové divadlo Košice, DAD Prešov), ako aj niekoľkoročná lektorská činnosť na divadelných workshopoch v rámci festivalu Akademický Prešov. Naším zámerom je poukázať na bohatú umeleckú činnosť, inšpirácie, prínosy a východiská režijnej práce ako aj na výsledky a reflexie inscenačnej tvorby tohto zahraničného tvorcu resp. aj na možné spôsoby umeleckej výpovede. Henryk Rozen patrí k režisérskym osobnostiam, ktoré sú reflektovanými osobnosťami nielen v slovenskom ale aj v európskom kultúrnom prostredí, kam na základe svojej tvorby jednoznačne a právom patrí.

**Príučové slová:** divadelná poetika, Henrik Rozen, réžia, divadlo.

**Abstract:** In the contribution, theatre art works and theatre directing conception of Henryk Rozen, the Polish author whose poetics is rather well-known in the context of Slovak theatre culture to the scholars as well as wider public, is discussed. The proof of these activities is rendered by a series of directing expressions on stages of professional theatres at eastern part of Slovakia (ŠD Košice, DJZ Prešov, Scéna Jorik, Puppet Theatre Kosice, DAD Presov) as well as by several years of his lecturing during theatre workshops within the festival Academic Presov. Intention of the treatise is to highlight the richness of his artistic activity, inspirations, ways of artistic statement, benefits and ways of directing as well as the results of a reflection on the performance of above mentioned artist. Henryk Rozen is the mastermind personality reflected not only in the Slovak cultural background but also in the European context.

**Keywords:** theater poetics, Henrik Rozen, theater direction, theater.

---

Divadlo je jedným z relevantných druhov umenia a už svojou podstatou je formou spoločenského vedomia, a preto bolo a je neoddeliteľnou súčasťou života ľudskej spoločnosti, jej histórie a kultúry. Vzhľadom na bezprostredný kontakt s divákom a aktuálnosť zobrazovanej problematiky predstavuje divadlo jeden z najviac spoločensky pôsobivých umeleckých druhov. Pre súčasné divadlo, ako aj pre vlastný profil divadelnej kultúry je dobré, keď sa vyvíja aj v interakcii tvorivých kontaktov s inonárodnými susednými divadelnými kultúrami. Máme tým na mysli aj slovenské divadlo 21. storočia, pre ktoré nie je úplnou samozrejmosťou tvorivý kontakt s umelcami napríklad poľského, maďarského či ukrajinského divadla a pod. Svojím spôsobom výnimkou je aj prípad viacnásobného pôsobenia poľského režiséra Henryka Rozena vo východoslovenských amatérskych, ale predovšetkým v profesionálnych divadlách. Henryk Rozen patrí k významným umeleckým osobnostiam s bohatou divadelnou, rozhlasovou a televíznou tvorbou nielen v poľskom kultúrnom prostredí, ale aj v európskych súvislostiach, o čom svedčí nielen rad získaných ocenení za divadelnú a rozhlasovú réžiu doma a v zahraničí,<sup>1</sup> ale aj úspešné hostovanie ako

---

\* Táto štúdia je jedným z grantových výstupov projektu VEGA 1/0570/15.

<sup>1</sup> Uvádza iba niektoré ocenenia H. Rozena: cena *Prix Italia* za rozhlasovú hru *Z głębokosci wód* (1989); ocenenie Grand Prix na festivale *Dve divadlá Sopot* za réžiu drámy *Rzeka* (2003) a ešte dve ocenenia získané na spomínanom festivale, a to v roku 2004 za réžiu rozhlasovej hry *Brzytny kata Sellinger*a a v roku 2011 za scenár k hre *Ulica*, ako aj cenu Grand Prix verejnosti na 30. Celopoľskej

divadelného režiséra v divadlách v Anglicku, Francúzsku, Írsku a samozrejme aj na Slovensku. Nemali by sme pritom zabudnúť ani na jeho extenzívnu pedagogickú činnosť<sup>2</sup> na Fakulte rádia a televízie Sliezskej univerzity v Katoviciach (1981 – 1984), kde viedol odbor rozhlasovej réžie, ako aj na jeho prednáškovú činnosť na Fakulte herectva Štátnej vysokej školy filmu, televízie a divadla Leona Schillera v Lodži (1985 – 1991). V súčasnosti pôsobí ako umelec na voľnej nohe. H. Rozena by sme mohli označiť za jedného z „vyslancov“ poľskej kultúry na Slovensku.

### Počiatky hereckého umenia, prvé zahraničné prínosy a inšpirácie

Začiatky hereckého umenia H. Rozena sa spájajú so Štátnou vysokou divadelnou školou Aleksandra Zelwerowicza (v súčasnosti Akademia teatralna) vo Varšave (1963 - 1967), konkrétne so štúdiom herectva. Po úspešnom ukončení štúdia sa jeho prvým pôsobiskom stáva mestské divadlo *Teatr im. Juliusza Osterwu Gorzówce*, kde počas necelých dvoch rokov (1967/1968) svojho pôsobenia vytvoril tri herecké postavy. Prvou bola postava Hippolyta Wieloslawskiego v adaptácii románu poľského spisovateľa Stefana Żeromskiego *Przedwiośnie* (Skoro na jar), druhou bol Zdzislaw v komédii *Radcy pana radcy* (Pán radný si nevie rady) od poľského dramatika a básnika Michała Bałuckiego a v poradí tret'ou bol Merkucio (Rómeov priateľ) v známej Shakespeareovej tragédii *Rómeo a Júlia* o dvoch mladých ľuďoch, ktorých rodiny bojujú proti sebe.

V roku 1968 H. Rozen získava angažmá v *Teatre im. Stefana Jaracza* v Olsztyne na severovýchode Poľska, kde počas dvoch rokov účinkuje v troch inscenáciách *Klucz do Berlina* (Kľúč do Berlína) od poľského spisovateľa a satirika Jerzyho Korczaka, v inscenácii *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale* (Vnímaný zázrak čiže Krakovčania a Horalí) a v najznámejšej Goldoniho hre *Sluga dwóch panów* (Sluha dvoch pánov). V spomínaných divadlách sa stretol a mal možnosť spolupracovať s režisérskymi osobnosťami: Janom Kreczmarom, Janom Bleszyńskim, Januszom Obidowiczom, Zygmuntom Hübnerom, Lechom Emfazy Stefańskim, Tadeuszom Kozłowskim, Pankiewiczom Krzysztofom a s Lidiou Zamkow, Jerzym Golińskim v *Teatre im. J. Słowackiego* a ďalšími.

V roku 1970 odchádza do *Teatru im. Juliusza Słowackiego* v Krakove, a práve tu začína uvažovať nad iným umeleckým smerovaním než doteraz. Aj napriek tomu, že herectvo ho naplňuje, volí si štúdium činohernej réžie (1971/1978) na Štátnej vysokej divadelnej škole Aleksandra Zelwerowicza. Počas štúdia réžie v prvom ročníku získava štipendium vo Francúzsku. Jedným z dôvodov získania štipendia bola znalosť francúzskeho jazyka, ktorého skúška sa uskutočnila na vtedajšom Ministerstve kultúry a umenia. Druhým dôvodom bolo odporúčanie dekana fakulty prof. Bohdana Korzeniewskiego, aby sa H. Rozen stretol so zástupcami francúzskej sekcie International Theatre Institute, kde mu bolo ponúknuté štipendium. V 70. rokoch 20. storočia možnosť vycestovať do západnej Európy bolo určite pre mladého človeka zo socialistickej krajiny nielen významným medzníkom v jeho živote či umeleckom smerovaní, ale aj novým, inšpiratívnym, tvorivým priestorom na získanie nových skúseností či nových režisérskych postupov v inscenovaní hier.

Práve Paríž, mesto umenia, mu ponúka príležitosť oboznámiť sa s poetikou francúzskej divadelnej skupiny La Compagnie Renaud-Barrault, ktorú v roku 1946 Jean-Louis Barrault zakladá spolu so svojou manželkou Madeleine Renaud,<sup>3</sup> známou francúzskou herečkou. Vzhľadom na vytvorenie si plastickejšieho obrazu

---

prehliadke Malých javiskových foriem v Šetine, ktorú získalo Hudobné divadlo z Gdynie za inscenáciu *Opica* Jerzego Niemczuka v réžii H. Rozena (1995) a mnoho ďalších ocenení (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

<sup>2</sup> Medzi jeho študentov, v súčasnosti už známe poľské divadelné či rozhlasové osobnosti, patrili: Janusz Kukuła, Jan Warenyca, Paweł Sala, Wojciech Markiewicz, Waldemar Modestowicz, Andrzej Jarski a ďalší (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

<sup>3</sup> Lucie Madeleine Renaud – patrí medzi významné osobnosti francúzskeho divadla. Študovala herectvo na Národnom konzervatóriu dramatických umení v Paríži. Po ukončení štúdia nastupuje do najslávnejšieho francúzskeho divadla Comédie

o tejto skupine prinášame stručný náčrt jej divadelnej činnosti. Prvým sídlom spoločnosti sa na desať rokov stáva Théâtre Marigny, pričom na doskách tohto divadla bolo uvedených viac ako štyridsať premiér v Barraultovej réžii. Neskôr, v rokoch 1957 - 1958 súbor mení priestor a presúva sa do Théâtre Sarah Bernhardt. Spoločnosť Renaud-Barrault sa svojou inscenačnou tvorbou počas 50. rokov prezentuje aj v zahraničí a podniká veľké turné v Južnej Amerike, USA a Kanade, ako aj v niektorých európskych krajinách. V roku 1959 J. L. Barrault prijíma post riaditeľa druhej hlavnej štátnej scény Odéon-Théâtre de France, kde pôsobí až do roku 1968. Počas jeho pôsobenia v tomto divadle sa súčasťou dramaturgie stávajú aj premiéry hier najnovších francúzskych dramatikov, s ktorými mal Barrault úzky kontakt (E. Ionesco, G. Schéhádé, M. Durasová, F. Billetdoux, J. Genet). Zároveň s Barraultom do Odéon-Théâtre de France vstupuje aj La Compagnie Renaud-Barrault, ktorá tým stráca svoju samostatnosť a stáva sa súborom tohto divadla. V rok 1968 je Barrault konfrontovaný s problémami, ktoré súvisia so študentskými protestmi v Paríži, keď dovolil demonštrantom použiť jeho divadlo, čím si znepriatelil vládu a práve to sa stalo dôvodom, prečo prichádza o divadlo a o finančnú podporu. Obnovený osemnásťčlenný súbor sa preto sťahuje z Théâtre de France a začína pôsobiť v športovej hale Elysée-Montmartre. Práve tu Barrault vytvára sériu inscenácií zo života významných osobností (*Rabelais*, *A. S. Exupery*, *Jarry na kopci*, *Tak pravil Zarathustra* podľa F. Nietzscheho atď.) Po piatich rokoch tento priestor opúšťa a presúva sa do novo otvoreného *Théâtre d'Orsay*, na scéne ktorého sa objavujú aj texty súčasných autorov, pričom jedným z nich je aj hra Collina Higginsa, *Harold a Maude*.

Mladý štipendista H. Rozen prijíma ponuku od Barraulta a stáva sa asistentom réžie pri inscenovaní spomínanej Higginsovej hry. Preklad hry do francúzštiny zabezpečil Jean-Claude Carriere a premiéra inscenácie sa uskutočnila v divadle Theatre Recamier v roku 1973. V tejto hre, ktorá sa v repertoári udržala šesť rokov ide o príbeh bizarnej dvojice osemnásťročného chlapca Harolda a osemdesiatročnej dámy Maude, ktorí sa spoznajú na pohrebe. Obaja sú totiž pravidelnými účastníkmi pohrebných obradov, i keď ich pohánky nie sú rovnaké. Na jednej strane je Harold, ktorý je sériovým samovrahom a na druhej strane Maude, ktorá prekypuje radosťou zo života a vierou, že každý koniec je len začiatkom niečoho nového, lepšieho. V spoločnosti Maude sme spolu s Haroldom postupne očarovani plnosťou a hĺbkou života a práve prostredníctvom jej krásneho nekonvenčného pohľadu na svet uveríme, že ak budeme chcieť, môžeme naozaj všetko (Herold a Maude in slovackedivadlo [online]). V titulnej role Maude sa predstavila Barraultova manželka, Madeleine Renaud. Rozen dostal možnosť zúčastniť sa na konkurze pri výbere hercov do hry, a v tejto súvislosti si spomína na mladého človeka, ktorý bol obsadený do postavy Harolda, no nebol až taký talentovaný, ako si režisér Barrault spočiatku myslel. „*A práve tu sa prejavilo Barraultovo majstrovstvo pri práci s hercom. Bol nevšedne trpezlivý, veľmi pozorný, mal rafinovaný vkus. Naučil tohto mladého človeka hrať*“ (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015). Slovenský teatroológ Miloš Mistrík (2005, s. 178) v knihe Herecké techniky 20. storočia o Barraultovi poznamenáva: „*že kultivoval herectvo uvoľnené, nadväzujúce na taliansku renesanciu a na Moliérov odkaz, herectvo emocionálne nasýtené, ľudické, pritom s racionalistickým vedomím pravidiel a hraníc scénickej komunikácie. Zároveň rozvíjal herectvo tak, aby neprestalo byť dramatické, aby bolo vždy inšpirované dramaturgicko-režijným výkladom literárneho diela. Jeho herectvo sa nachádzalo medzi divadlom a dramatickou literatúrou, pričom nič z toho nezanebávalo, práve naopak pevne spájalo.*“

---

Francaise (1921 - 1946), kde v 20. rokoch stvárňuje iba vedľajšie postavy až v 30. rokoch dostáva príležitosť si zahrať v hlavných úlohách, a v tomto divadle sa stretáva aj so Jeanom-Luisom Barraultom, ktorý v roku 1940 sa stáva jej druhým manželom. Čo sa týka filmovej kariéry M. Renaud, tak sú to napr. filmy: *Študentka Helena Wilfurová* (1936), *Záhadný pán Victor* (1938), *Radovánky* (1951), *Najdlhší deň* (1962) a rad ďalších filmov. Koncom 80. rokov jej posledná divadelná rola bola v hre Anglická milenka a posledná filmová rola babičky vo filme *Vo svetle jazera* (www.csfd.cz).

V súvislosti s touto hrou si Rozen spomína aj na zaujímavé scénické riešenie, ktoré sa odohrávalo v priestore obrovského skladiska z doby Jeanne d'Arc. Kompozícia priestoru hry bola asketicky jednoduchá. Na niekoľkých miestach boli javiská alebo mansiony, kde bol umiestnený iba jeden scénický prvok, ktorý fungoval jednak ako reálna vec, ale zároveň, aj ako symbol. Napríklad obyčajná skriňa sa mení na pekel, kde horí ľudská kostra. Pri jednom mansione asi vo výške troch metrov bolo nad javiskom postavené lešenie, po ktorom sa pohybovali herci, čo bolo nebezpečným, ale zaujímavým momentom hry. V tejto súvislosti ešte jedna poznámka: na toto lešenie sa šplhala sedemdesiatročná Madeleine Renaud (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

H. Rozen mal možnosť počas svojho štipendijného pobytu bližšie spoznať tohto vynikajúceho francúzskeho herca a režiséra, aj keď v čase ich spolupráce mal už Barrault šesťdesiatdva rokov.

*„Barrault, jeden z posledných dedičov medzivojnovnej tradície 20. storočia, mal úzke vzťahy ako so surrealistickým hnutím, tak k Moliérovmu domu, ale jeho tvorba mala najbližšie k umeleckému profilu Kartelu. [...] Z jeho princípov rozvíjal tie, ktoré sa zhadzovali s jeho ideou „totálneho divadla“. Odmietal naturalizmus, usiloval sa o poetickú skratku v scénografii, o výraznosť slova, dokonalosť remesla a všestrannosť hereckej tvorby. Totálne divadlo v jeho koncepcii znamená úplné využitie všetkých výrazových prostriedkov, ktoré je schopné poskytnúť ľudskú bytosť, vrátane hudobnosti predstavenia, snahy o rýchle prebudenie divákovej fantázie a citový kontakt“ (Semil a Wysińska 1998, s. 27).*

Rozen obdivoval u Barraulta hlavne to, ako moderne dokázal myslieť o divadle.

*„Tak ako Barrault moderne myslel o divadle, tak teraz uvažujú niektorí súčasní umelci. Barrault vedel veľmi inšpiratívne analyzovať hru a tvoriť prúd nepatrných a zdanlivo nesúvisiacich etúd, ktoré vytvárali zaujímavú divadelnú kompozíciu. Mal som možnosť si to s ním párkrát prakticky vyskúšať. Teraz je to súčasť môjho štýlu režijnej práce. Barrault vedel klasické veci interpretovať moderne. Prebral som od neho niektoré idey, ako „polyfonickú“ rytmizáciu scénického pohybu, Barrault bol v tom geniálny – v rytmizovaní pohybu hercov, ako aj vo vytváraní rytmu jednotlivých sekvencií predstavenia, a to ma inšpirovalo. Prevzatú Barraultovu rytmizáciu som využil v inscenácii Sluha dvoch pánov v Divadle Jonáša Záborského v Prešove. Prebral som tiež od neho koncepciu hľadania syntetickej divadelnej metafory – obrazu čo nie je ilustrácia, ale vystihuje ideu“ (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).*

## Vyslanec poľskej kultúry vo východoslovenských divadlách

Divadelná poetika H. Rozena v kontexte slovenskej divadelnej kultúry nie je kritickej ani širšej verejnosti neznáma, o čom svedčí aj rad inscenácií realizovaných v košických a prešovských profesionálnych divadlách, ako aj kritické reflexie jeho režisérskych tvorby. Nezanedbateľným prínosom v kontexte jeho všestrannej činnosti je aj lektorská činnosť s mladými vysokoškolskými/amatérmi v divadelných workshopoch, ktoré sú každoročne od roku 1989 neoddeliteľnou súčasťou festivalu Akademický Prešov. Ako zahraničný hosťujúci režisér začína svoju spoluprácu práve v *Štátnom divadle* (ďalej ŠD) v Košiciach. Pri utvorení si celkového obrazu o režijnej tvorbe H. Rozena na scénach východoslovenských divadiel môže byť pomôckou aj nasledujúci chronologický prehľad divadelných inscenácií: Stanislaw Ignacy Witkiewicz – *V malej kúrii* (ŠD, premiéra 26. 5. 2001); Janusz Glowacki – *Štvrtá sestra* (ŠD Košice, premiéra 11. 6. 2004); Carlo Pais – *Vždy keď sa holím* (ŠD Košice, premiéra 15. 10. 2005); Nikolaj Koljada – *Murlin Murlo* (ŠD Košice, premiéra 2. 2. 2007); Carlo Goldoni – *Sluha dvoch pánov* (DJZ Prešov, premiéra 8. 5. 2007); Karol Horák – *Prachy, žúr a svetlo večné* (Scéna Jorik, BD Košice, premiéra 18. 5. 2007); Karol Horák – *Buridanov osol* (DAD Prešov, premiéra

6. 11. 2009); Andrzej Stasiuk – *Čakanie na Turka* (ŠD Košice, premiéra 28. 1. 2011); Janusz Glowacki *Antigona v New Yorku* (TeatrRovás, premiéra 29. 10. 2011), ktorá bola uvedená v Máraiho štúdiu Divadla Thália.

Divadelnú poetiku Henryka Rozena by sme mohli bližšie prezentovať práve na jeho režijnej práci v Štátnom divadle v Košiciach. Do spomínaného divadla prichádza H. Rozen ako hosťujúci režisér na pozvanie riaditeľa divadla Petra Himiča, ktorý bol od začiatku tejto spolupráce aj dramaturgom Rozenových inscenácií. Prvou premiérou tejto režijno-dramaturgickej dvojice (Rozen – Himič) bola hra poľského dramatika Stanislaw Ignacy Witkiewicza<sup>4</sup> *V malej kúrii*. Táto groteskná komédia na košickej scéne je výsledkom spolupráce medzi poľským Divadlom Wandy Siemaszkovej v Rzeszówe (v tom čase bol H. Rozen umeleckým šéfom tohto divadla) a Štátnym divadlom Košice, ale je aj novou inscenáciou v činohre ŠD, keďže ide o prvý slovenský preklad (I. Horváth) divadelnej hry spomínaného poľského dramatika.

O uvádzaní Witkiewiczových hier na slovenských javiskách by sme mohli hovoriť ako o kroku do neznáma, pretože u nás podobný typ autora absentuje.

*„Witkiewicz bol originálnym mysliteľom a experimentátorom, ktorého široký rozhlad po súdobých myšlienkových prúdoch, hlbavý a rozporný naturel a nezmieriteľný odpor k doterajšiemu zameraniu a konvenciám kultúry a umenia doviedli v rámci medzivojnových avantgardných programov k teórii tzv. čistej drámy. Witkiewiczova tvorba je polemicky vybrotená proti poetike realizmu a naturalizmu a iluzionistickému divadlu. Odráža atmosféru nepokojnej doby s ostrými spoločenskými konfliktmi, s nezmyselným ničením hodnôt a hlbokú mravnú krízu a vyvoláva pokrivené obrazy a skutočnosti. Jeho dráma [...] smerovala ku grotesknému divadlu s oslabenou psychologickou motiváciou, so zobrazením absurdity, s paródiou divadelných konvencií, filozofických a spoločenských systémov a problémov“ (Pelikán in Štěpán a kol. 2000, s. 511).*

Hra disponuje rozličnými kultúrnymi kódmi, ktoré pre nášho diváka nemusia byť úplne čitateľné. Poľskému režisérovi Henrykovi Rozenovi je Witkiewiczova dramatika<sup>5</sup> a jej súvislosť s kultúrnym prostredím a históriou Poľska dobre známa. Za jednu z výhod hosťujúceho režiséra môžeme považovať aj to, že sa dokáže pozrieť na umelecký súbor inými očami. Inscenáciu preto postavil na štylizovanom herectve, využil typizáciu, hyperbolu, parodický nadhľad (Vannayová 2001). Režisér postavy umiestnil nielen na javisko, ale aj do priestoru hľadiska, ako napríklad postavu Anastázie, ktorá prichádza z druhého sveta a prihovára sa k ostatným z balkóna. Pohyb Anastázie na javisku pripomínal baletné kroky na špičkách vznášajúcej sa nadpozemskej bytosti. Súčasťou inscenácie boli aj spevácke, hudobné i tanečné momenty. Výrazovo bohatá hudba klavíra a huslí dodávala hre snovú atmosféru. Herci používali výrazné gestá, hlasný a parodický prejav, preexponované, preštylizované herectvo, založené na výraznej mimike, intonácii a prehnanom výraze.

Režisér mal neľahkú úlohu, pracoval v cudzom jazyku, ktorý je však slovenčine podobný. Na margo uvedeného tvrdenia Rozen konštatuje: *„je to občas zradné, lebo sú slová, ktoré rovnako znejú aj v poľštine, ale znamenajú niečo úplne iné. [...] S dramaturgom Petrom Himičom sme narazili na nie najlepší preklad hry, a tak sme museli*

<sup>4</sup> Stanislaw Ignacy Witkiewicz – poľský spisovateľ, dramatik, románopisec, filozof, maliar, teoretik umenia. Študoval výtvarné umenie a filozofiu v Krakove a v zahraničí. Po nacistickom útoku na Poľsko spáchal samovraždu. Od 60. rokov získava jeho tvorba mimoriadny ohlas doma i v zahraničí. Pôvodne sa jeho hry pokladali za nerealizovateľné, no v súčasnosti sa Witkiewicz považuje za predchodcu poľského divadla absurdity. Výber z jeho diel: *Oni* (1920), *Vodná sliepka* (1921), *Tumor Mózgowicz* (1921), *Bláznivá lokomotíva* (1923), *Blázon a Jęptiška* (1923) a odborné štúdie *Szkice estetyczne* (1922), *Wstęp do teorii czystej formy w teatrze* (1923) (Pelikán in Štěpán a kol. 2000).

<sup>5</sup> Henryk Rozen inscenoval niekoľko Witkiewiczových divadelných hier na javiskách v Poľsku. V roku 1974 inscenácia *Wyzwolenie* v Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgiorki w Białymstoku, v roku 2002 to bola inscenácia *Obuwici* v Teatrze Polskim Bielsko-Biala, a aj rozhlasové spracovanie hry *Oni* pre Teatr Polskiego Radia v roku 2010 (Rozen: osobný rozhovor 11. januára 2016).

veľa vecí meniť. Podľa mňa to bolo koniec koncov veľmi zaujímavé predstavenie“ (Rozen: osobný rozhovor 11. januára 2016). Ako už bolo naznačené, text prešiel výraznou dramaturgickou úpravou aj preto, že v hre sa nachádzali slová na hranici dadaizmu a nonsensu, ale aj výrazy, pre ktoré nebolo ľahké nájsť slovenskú podobu. Ich vtíp spočíva v tom, čo nám pripomínajú. Hudbu k inscenácii zložil renomovaný poľský skladateľ, režisérovi priateľ, Piotr Moss.<sup>6</sup> K pôvodnému poľskému textu mal režisér podľa dramaturga aj emocionálny vzťah. Dramaturg Peter Himič konštatuje: „že to bol náročný text aj na poľské pomery, a aby mohol byť uvedený na Slovensku vyžadoval intelektuálnu pripravenosť hercov, ktorú si Rozen overil v druhej fáze, a to pri práci s hercami za stolom. Hra V malej kúrii je príkladom toho, ako využíva metódu kontra charakterov a obsadzuje hercov do rolí, ktoré im nie vždy pasujú, to znamená do úloh, ktoré sú v opozite k nim samotným. Rád dokazuje, že každého možno postaviť do istého charakteru“ (Himič 2015).

H. Rozena by sme mohli zaradiť k režisérom, ktorí sa vyznačujú precíznou prácou a dôkladnou analýzou dramatického textu, čo do značnej miery súvisí s jeho prácou režiséra v rozhlase. V prvej fáze režisérskej práce rozoberá text nielen zo sémantického hľadiska, ale zaujíma sa aj o suprasegmentálne časti slova, t. j. ako dané slovo alebo veta v slovenskom jazyku znie, resp. jednoducho povedané, aký má fonetický rozmer vypovedané slovo. V druhej fáze veľmi poctivo pracuje na texte za stolom s hercami (tzv. čítačky), keď si hercov overí a otestuje. „Tým, že im veľmi často kladie otázky skúma nielen ich umelecký rozmer, ale aj intelektuálny predpoklad. Podľa toho potom prispôbuje aj režijnú predstavu o tom, ako by hra mala vyzerať. Nie je typ režiséra, ktorý chce ísť hneď do priestoru, ale chce s hercami text čítať“ (Himič 2015).

Režisér Henryk Rozen vníma túto inscenáciu „ako hru o živote a smrti a vtipe osudu, pretože príznak hlavnej brdinky, ženy, ktorá zomrela, chodí celý čas po dome. Hlavným zámerom bolo z inscenácie spraviť baladu o živote po smrti, akýsi makabrický kabaret, kde sa stretávajú živí s mŕtvymi. Súčasťou inscenácie boli aj piesne, balady, aby zvýraznili, že okrem niektorých javiskových udalostí a nastolených problémov, nie je skutočné nič. Na zvýraznenie neskutočného, nerealistického som využil tiež surrealistickú scénografiu vytvorenú Maciejom Preyerom“ (Rozen: osobný rozhovor 27. januára 2016).

V dramaturgickom pláne ŠD Košice sa v roku 2004 objavuje hra súčasného poľského dramatika Janusza Głowackého<sup>7</sup> *Štvrtá sestra*,<sup>8</sup> ktorá je ironickou alúziou na Čechovovu drámu *Tri sestry*, kde jedna z postáv uvažuje, čo svet čaká o niekoľko desaťročí. V tejto smutno-smiešnej komédii sa dozvedáme o živote moderných troch sestier na pozadí rozkladu morálky rano-kapitalistického Ruska. Hra je trpkou komédiou o svete, v ktorom žijeme. Vypovedá o troch sestrách Vierke, Táni a Kati, ktoré tak ako každá žena túžia po láske a dobrom živote. Snívajú o tom, že raz budú žiť v Amerike a zmení sa im osud. V roku 2002 po tejto hre siahlo aj Slovenské národné divadlo v réžii Emila Horvátha (premiéra 23. 11. 2002), ešte skôr ako bola realizovaná na javisku ŠD Košice. Aj keď sa dramatik Janusz Głowacki možno dal inšpirovať drámou A.

<sup>6</sup> Piotr Moss – poľský skladateľ, ktorý v rokoch 1968 – 1972 študoval skladbu na Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej vo Varšave v triede Grażyny Bacewicz, neskôr u Piotra Perkowskiho a Krzysztofa Pendereckého. V rokoch 1976 a 1977 študoval v Paríži a od roku 1981 tam žije. Je autorom mnohých orchestrálnych, komorných, sólových, zborových, vokálno-inštrumentálnych a divadelných skladieb. Získal aj rad významných ocenení na rôznych súťažiach ako napr. v Ríme, Brazílii, Berlíne, Krakove atď. V roku 2002 mu bol udelený francúzsky titul *Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres* za jeho prácu ako skladateľa a za jeho prínos v šírení kultúry vo Francúzsku a vo svete (Anonym 2014).

<sup>7</sup> Janusz Głowacki – dramatik, prozaik, publicista, filmový scenárista. Vyštudoval poľskú filológiu vo Varšave. Na prelome 60-tých a 70-tých rokov začal pracovať ako scenárista. V tom období vzniká film Andrzeja Wajdy *Polowanie na muchy* (Poľovačka na muchy), opierajúci sa o Głowackého tvorbu. Je tiež autorom scenára populárneho filmu *Rejs* (Plavba, 1970), ktorý je podľa niektorých považovaný za najlepšiu poľskú komédiu všetkých čias. Od roku 1982 žije v USA, kde prednáša na tamojších univerzitách a píše scenáre. Americké divadlá zaujal hrou *Polowanie na karaluchy* (Poľovačka na šváby, 1986). Najväčším úspechom na dramatickom poli sa stala hra *Antygona w Nowym Jorku* (Antigona v New Yorku, 1992) často hraná v USA aj Európe (Pelikán in Štěpán a kol. 2000).

<sup>8</sup> Televízna adaptácia *Štvrtá sestra* v režijnom spracovaní poľskej divadelnej režisérky Agneški Glińskiej získala hlavnú cenu na medzinárodnom divadelnom festivale v Dubrovniku, Grand Prix na Televíznom festivale divadla v Sopotoch (2003) a taktiež cenu za najlepšiu televíznu hru na festivale v Kazimierzi (Himič 2004).

P. Čechova, ich poetika je rozdielna, čo dokumentujú aj slová recenzenta: „Čechov budoval na všedných situáciách a zobrazoval obyčajných ľudí pričom odhaľoval príčiny spoločenských javov. Glowacki všedné situácie hyperbolizuje, pričom konštatuje anomálne deformácie súčasného depresívneho sveta. Čechovove postavy odhaľovali dusivé spoločenské skutočnosti a mali tragické podfarbenie“ (Rácz 2004, s. 13).

Tvorcom inscenácie *Štvrtá sestra*<sup>9</sup> sa podarilo vytvoriť predstavenie, súčasťou ktorého bola hudba, spev a videoprojekcia, ktorá sa využívala „na sprítomnenie udalostí, formulujúcich vedľajšie dejové línie, tvorcovia použili projekčné plátno v úzadí javiska. Premietané filmové dokrútky bližšie špecifikovali motívy konania postáv“ (Rácz 2004, s. 13). Na plátne sa premietali tiež zábery z odovzdávania Oscarov, ako aj zábery zvierat z cirkusu. Čo sa týka hudby v inscenácii, na jednej strane to bola hudba legendárnej anglickej rockenrollovej skupiny Beatles. a na druhej prítomnosť akordeonistu na javisku, ktorý hre dodával autentický ruský ľudový nádych. Rámec hry tvorí súčasná doba, kde nechýbajú mafiáni, mobilné telefóny a kde sa sledujú televízne programy s udeľovaním Oscarov. Inscenácia je smutnou reflexiou nášho sveta, ktorá hovorí o tom, že ľudský život stratil cenu. Celé Rusko visí vo vzduchu hore nohami, pretože jediná vec, ktorú si tu vážia, sú prostitútky a mafiáni. Aktérmi komických situácií sú generál so ženou, predstavujúci manželskú dvojicu alkoholikov a, parodický mafián Kost'a, ktorého v závere celého zabalzamovali. „V snahe využítokovať tvorivý potenciál činohercov sa režisér snažil realizátorov aktivizovať a priviesť k prekonaniu zložitého procesu tvorivej interpretácie. To všetko v intenciách žánrového vymedzenia, ktorým je groteska“ (Rácz 2004, s. 13). Režisér v inscenácii viedol hercov k hyperbolizovanému herectvu. Scéna bolo rozdelená na dva hracie priestory, na priestor izby v generálovom dome, kde bola umiestnená veľká manželská posteľ, drevený stôl so stoličkami, šatníkové skrine a na priestor štúdiovej scény, vytvorenej na vyvýšenom pódiu, kde sa odohrali scény ľubostného aktu najmladšej dcéry Táne s mafiánom.

Janusz Glowacki vo svojich dielach „používa satirickú, ironickú, grotesknú a parodizujúcu perspektívu. Prvotný záujem o každodennú realitu ustúpil parabolickému videniu skutočnosť“ (Vítová in Štěpán a kol. 2000, s. 160). Henryk Rozen považuje inscenáciu „*Štvrtá sestra*“ za najlepšiu hru Janusza Glowackého, kde sa zobrazuje paródia života postkomunistických jednotiek v novej realite kapitalizmu. Poukazuje sa pritom na to, ako nová realita pokazila ľudí a zmenila ich hodnoty a túžby. Zámerom bola snaha o vytvorenie paródie novej skutočnosti, a poukázanie na to, že ideály 19. storočia už nefungujú a nemôžu fungovať v súčasnom svete (Rozen: osobný rozhovor 27. januára 2016).

Latinskoamerické divadlo je na doskách košického divadla nie príliš častým javom. Hra *Vždy keď sa bolím* (1988) (komédia o manželskom páre a jednej nedeli v ich živote) od argentínskeho dramatika Carlosa Paísa bola uvedená v ŠD Košice na malej scéne, v divadelnej sezóne 2005/2006. Premiéra bola prvým uvedením hry autora z tejto juhoamerickej krajiny na Slovensku. Navyše, táto hra bola venovaná herečke Ľubici Blaškovičovej k jej životnému jubileu. Režisér predstavenia prezradil, že „hlavným motívom práce na tejto hre bola najprv snaha nájsť text, ktorý by sa hodil na túto príležitosť a sadol by jubilantke. Dnes je v móde uvádzat' hry, kde sa predvádzajú mladší herci a na javisku sa bijú a nadávajú, preto nebolo ľahké nájsť text vhodný pre pár zrelých hercov“ (Kiraľvargová 2005, s. 4).

V tejto hre badať nielen absurdné motívy, ale i magické prvky. Tieto magické prvky, vstupujúce do príbehu, však náš divák nemusí vždy pochopiť, čo treba vnímať, aj ako určitý problém predovšetkým pre hercov, ktorí sa s týmto javom, typickým pre tvorbu latinskoamerických autorov, museli popasovať v prvom rade. V príbehu sa to prejavovalo najmä fantazírovaním Roberta, ktorý sníval o mačacej žene. Mačacia žena bola aj reálne prítomna na javisku a jeho predstava bola teda skutočne zhmotnená. Rozen si s tým poradil veľmi

<sup>9</sup> Henryk Rozen sa o pár rokov neskôr (2010) k hre *Štvrtá sestra* vracia a uvádza ju v rozhlasovej verzii v Teatrze Polskiego Radia.

dobre a podarilo sa mu vytvoriť inscenáciu, na ktorej sa diváci zabávali a možno sa aj zamysleli nad svojimi životmi.

Hra poukazuje na vzťahy medzi ženou (Elisa) a mužom (Roberto) v tridsaťročnom manželstve, na to, že každý sa chce i v pokročilom veku cítiť príťažlivý a najmä chce žiť, ako aj o neschopnosti ľudí komunikovať medzi sebou, ako aj o tom, že každý občas túži po zmene, ak je so svojím životom nespokojný. V hre sa objavuje situačný humor a výstižné dialógy, ktoré okoreňujú celé predstavenie. „*Paradoxná kompozícia tejto komédie spočíva v prevrátenej perspektíve jej dramatickej štruktúry, ktorá sa prejavuje napríklad nenásilným vkladaním komických epizód do tragických situácií*“ (Himič a Kolcun 2005). Inscenácia síce rozoberá témy manželskej krízy, opúšťania partnera a životnej zmeny ako aj tému starnutia, ale všetko nadľahčene a prostredníctvom komických dialógov.

V inscenácii veľakrát zaznela aj latinskoamerická hudba, ktorá predstaveniu dodávala špecifickú atmosféru. Postavy sa pohybujú po scéne, akoby po svojom byte. V centre javiska sa nachádza gaučová súprava (starožitný trojmiestny diván) a kreslo na sedenie, ktoré predstavujú obývaciu izbu. Po stranách javiska sú zrkadlá so stolíkom. Muž sa pred zrkadlom holí a žena maľuje. V inscenácii sa v závere hry objaví aj živá mačka, ktorú prináša Marisa na rukách.

Režisér sa snažil v hre poukázať na rutinu nielen manželského, ale celkovo aj nášho každodenného života, hoci inscenácia *Vždy keď sa holím* je napísaná ako komédia, ktorú Rozen nekoncepoval ako frašku, ale ako filozofickú úvahu o našich životoch, túžbach a snoch. „*Človek práve pri holení vedie filozofické debaty so sebou samým, uvažuje nad svojím životom, čo a ako by mohol zmeniť. Podľa mňa je to hra o ľuďoch, ktorí sa v živote nudia, vykonávajú deň čo deň tie isté činnosti, a práve to by chceli zmeniť. A to je možno dôvodom, prečo začínajú fantazírovať a možno i šaliť*“ (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

O dva roky neskôr (2007) na javisko ŠD prichádza hra ruského dramatika Nikolaja Koljadu<sup>10</sup> *Murlin Murlo*<sup>11</sup> (1989), ktorá je tragikomédiou o láske, o viere v Boha, o dnešnom svete a ľuďoch, ktorí v ňom žijú. Je to príbeh o mladom ruskom dievčati Oľge, ktorú všetci muži prezývajú Murlin Murlo, podľa slávnej Marilyn Monroe. Hoci sa na slávnu ženu tak trochu aj podobá, jej život nie je ani zďaleka tak úspešný. Hra nám ponúka obraz súdobého ruského človeka. Inscenácia prináša pohľad do života protagonistky Oľgy, jej sestry Iny a ich suseda Michaila. Tieto postavy zavedú diváka do súčasného Ruska, ktoré je poznačené totalitným režimom (Himič 2007). Hra hovorí o tom, ako každý z nás túži po láske a zaujímavom živote, ale poukazuje i na to, aké ľahké je podľahnúť falošným ideálom a beznádeji. Podľa Rozena „*hra je kritikou neperspektívneho života človeka, ktorému systém obmedzil fantáziu. Pre mňa je zaujímavá nie naturalistická, ale morálna a mystická stránka hry*“ (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015). Inscenácia nám približuje život sovietskeho človeka a umeleckou formou podáva výpoveď o tom, že problémy tu stále boľú, sú aj budú a ako by sa s nimi mal človek popasovať tak, aby sa z toho nezbláznil.

Režisér do postavy intelektuála Andreja obsadil Stanislava Pitoňáka, ktorý sa na začiatku prezentuje ako decentný a mierne hanblivý človek, no jeho charakter neskôr prechádza zaujímavým vývojom od nádejného

<sup>10</sup> Nikolaj Koljada – ruský prozaik, dramatik, režisér, herec. Študoval na divadelnej škole vo Sverdlovsku (v súčasnosti Jekaterinburgu) a bol prijatý do kurzu herectva u bývalého hlavného režiséra Sverdlovskej televízie Vadima Michajloviča Nikolajeva. Jeho ranná tvorba bola uverejňovaná v časopise Ural. Neskôr študoval na Literárnom inštitúte v Moskve, kde v poslednom ročníku napísal svoju prvú divadelnú hru *Hráme na fanty* (1986), ktorá bola s veľkým úspechom v 90. rokoch uvádzaná na javiskách v Rusku. V roku 1992 mu bolo ponúknuté štipendium v nemeckom Stuttgarte na Akadémii umení Schloss Solitude. Po návrate z Nemecka (1993) vytvára odbor pre budúcich dramatikov na Jekaterinburskej divadelnej škole. V roku 2001 zakladá svoje vlastné divadlo Koljada-Téatr, kde je aj umeleckým šéfom. Jeho tvorba je známa nielen v Rusku ale aj v zahraničí (www.wikipédia.ru).

<sup>11</sup> Inscenácia je celoslovenskou premiérou Nikolaja Koljadu v profesionálnom divadle, pretože doposiaľ bola na Slovensku uvedená iba divadelníkmi z ochotníckeho súboru Gašpara Fejérpataky Belopotockého v Liptovskom Mikuláši v roku 2005.



hrdinu až k zbabelcovi. Kľúčom k produkcii je mladá, naivná Oľga, paródia na Marilyn Monroe. Oľga je obeťou svojho milenca, akčnej sestry a nakoniec aj Andreja, ktorý ju na konci hry znásilní. Tvorcovia zvýraznili jej štylizáciu do filmovej postavy. Postava Oľginej sestry Iny v podaní Aleny Ďuránovej púta pozornosť jej hereckou osobnosťou a jej divadelnou efektívnosťou. Obe sestry spája viera, že ich život vyrieši nejaká vonkajšia okolnosť, hoci aj koniec sveta. Z väčších divadelných efektov tvorcovia zámerne rezignovali (Uličianska 2007). Herci na javisku často používali vulgárne slová, opíjali sa, kričali po sebe. Násilie bolo vyjadrené vonkajšou fyzickou akciou. V inscenácii s diagnózou sovietskeho človeka dýchala naturalisticky bezprostredná beznádej, niekedy až takmer ničota. Rozen vo svojej režijnej kompozícii rozbitosť sveta podčiarkol i chaosom v tvárnych prostriedkoch divadelného predstavenia (Timko 2007). Tvorcovia inscenácie pracovali najmä so svetlom, hudba v hre neodznala vôbec, okrem spevu Oľginej sestry Iny, ktorý pripomínal bolestný žiaľ. Scénu tvoril jednoducho zariadený Oľgin byt s kuchynkou a izbou. V strede javiska sa nachádzal pohybujúci paraván s dverami, ktoré umožňovali prechod z izby do kuchyne. Interiér izby dotvárali malé okná s okenicami, posteľ s perinou a vankúšom, stôl a drevené stoličky. Na stenách izby a dverách boli nalepené plagáty Marilyn Monroe. V zadnej časti javiska boli umiestnené železné schody, cez ktoré bolo možné vystúpiť na ďalšie poschodie obytného domu.

Podľa režiséra je naďalej centrálnou témou dramatickej literatúry, ktorá sa nikdy nevytráti zo scény umenia, a s ktorou sa neustále trápi ľudský rod, opisovanie neslobody. Či už sú to veľikáni ruskej literatúry ako Turgenjev alebo Čechov alebo je to Koljada, všetci títo autori sa snažia prezentovať hrdinov svojich diel, ako osoby konajúce v konkrétnom, reálnom svete, nepriateľskom voči všetkým prejavom profánneho, alebo tiež kresťanského milosrdenstva (Himič 2007).

Pre Rozena je *Murlin Murlo* predovšetkým hra o tom, ako sa človek nevie ubrániť pred niektorými agresívnymi ľuďmi. Inscenácia vykresľuje príbeh zo života, v ktorom sa ťažko hľadajú metafory, pretože hra je skomponovaná veľmi realisticky v starom ruskom štýle. Pre režiséra bolo podstatné, aby všetky charaktery postáv boli pravdivé, aby inscenácia nebola len o tragédii, ale aby sa ukázalo, ako sú niektorí ľudia v kritických situáciách veľmi smiešni. Režisérovým zámerom bolo spraviť z tragédie komédiu o tragických udalostiach (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

Zatiaľ poslednou inscenáciou v réžii H. Rozena na doskách košického divadla je hra poľského autora Andrzeja Stasiuka<sup>12</sup> *Čakanie na Turka*<sup>13</sup> (2009), ktorá je vtípnou groteskou o tom, čo sa deje v našej spoločnosti, najmä vo všetkých socialistických krajinách po revolučných zmenách v roku 1989, keď sa všetky tradičné veci komunizmu zrušili a prišli nové. Je to príbeh o ľuďoch, ktorí sa nedokážu prispôbiť týmto zmenám a stále len snívajú o tom, čo už bolo. Nevedia sa zmieriť s príchodom nových čias a s narušením ich stereotypu. Hra hovorí jednoducho povedané o tom, ako sme žili, a ako žijeme teraz. Hana Rodová (2011) o hre píše: „jej špecifikom však je, že hovorí o hraniciach, ktoré sú pádom komunizmu a otvorením schengenského priestoru zrušené, a v tom prípade predané tureckému investorovi.“ Hra síce poukazuje na vážne témy, na priestor, v ktorom žijeme, ale všetko je to podané vtípnou, ale aj ironickou formou. Už samotný názov je vtípom autora, je to parafráza na Beckettovho *Čakanie na Godota*. V hre sú prítomné dve línie, prvá je reakciou ľudí na zmenu režimu alebo na zmeny všeobecne a druhou je postavenie imigrantov. „Autor práve

<sup>12</sup> Andrzej Stasiuk – básnik, prozaik, dramatik. „Medzi čitateľmi a kritikmi je veľmi populárnym autorom vďaka osobitému štýlu a nebanálnym témam. Fascinuje ho problém morálnej zodpovednosti vo svete bez pevne daných smerovanií“ (Bakula, B., in Štěpán, L. a kol. 2000, s. 454). Z jeho prozaických diel sú známe diela *Biela vrana* (1994), podľa tohto románu bol aj natočený film, ale nebol pustený do distribúcie, *Cez riekku* (1996), *Haličské poviedky* (1995), *Devät'* (1999) ako aj jeho divadelné hry *Tmavý les* a *Čakanie na Turka*.

<sup>13</sup> Hra „*Čakanie na Turka*“ bola spracovaná v rádiu Slovensko v réžii Petra Vilhana. Rozhlasová adaptácia divadelnej hry mala premiéru 13. 12. 2009, teda o dva roky skôr ako divadelné spracovanie. V rozhlasovej verzii účinkovali herci z Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove spolu s hercami ŠD Košice. „Hra *Čakanie na Turka* mala svoju poľskú premiéru na renomovanej divadelnej scéne, v *Teatrze Starom w Krakowie*“ (Himič 2011).

cez Turkov rozoberá problém imigrácie v súčasnej Európe, postavenia imigrantov, napríklad aj tých, ktorí prichádzajú z Ázie. Vtipným spôsobom poukazuje aj na vzťahy rómskej menšiny s majoritným národom“ (Bejda 2011, s. 4).

Základom inscenácie je to, ako sa bývalý colník Edek celý život strážiaci hraničný priechod dozvedá, že jeho funkciu nahradila súkromná bezpečnostná služba. Navyše sa dozvedá, že pozemok, na ktorom teraz stoja, je už majetkom nejakého Turka, ktorý sa má každú chvíľu objaviť. Postavy tak bezmocne čakajú na neznámeho a bohatého Turka, ktorý v závere hry nakoniec aj prichádza. Dej inscenácie je lokalizovaný do prostredia už neexistujúcej slovensko-poľskej hranice, čo dokumentuje aj samotná scéna vytvorená ako autentické miesto pohraničia, ihličnatý les na pravej strane javiska a na ľavej strane bufet s občerstvením, so stolným futbalom, stolíkom a krčmovými stoličkami. Po stranách javiska sú umiestnené aj prázdne debničky od piva Zlatý Bažant. „*Skladačkovo poňatá scéna vtipne a v náznakoch predstavuje tzv. územie nikoho. [...] Hudba Mariána Čekovského je zmesou žánrov s prvkami humoru a podčiarkuje Stasiukov text*“ (Rodová 2011).

Text Andrzeja Stasiuka teda nie je prvoplánový a ponúka divákovi viacero rovín. Súčasný poľský autor vo svojom diele nadväzuje na tradície poľskej romantickej komédie. Novodobý exodus národov, celosvetová migrácia, regionálnosť, kozmopolitizmus sú témy, ktorým sa venuje. Obraz „pohraničia“ v Čakaní na Turka nie je presýtený cynizmom, je tam viac výsmechu a zhovievavosti s ľudskými slabosťami. Aj preto je to atraktívna a iná predstava divadla, odvolávajúca sa na poľskú klasickú komédiu, ako aj na tradíciu poľského kabaretu (Rozen in Himič 2011). Režisér v inscenácii „*si za svoj interpretačný kľúč zvolil grotesku, so sklonom k ľahkej paródii, hyperbole. Využíva zápletky, gagy, scénu, telá hercov, hudbu, ale najmä text postavený na vtipu a humore na vyťaženie maxima z daných situácií. Nie vždy sa ale podarilo vyťažiť z originálu toľko ľahkosti a vtipu, ako by sa dalo, čo je podmienené aj tým, že naše javiská nie sú zvyknuté na takúto uvoľnenosť, a herci pripravení ut'abovať si zo seba [...]*“ (Rodová 2011). Henryk Rozen zakomponoval do inscenácie zbor pašerákov, pripomínajúci antický chór, ktorý do deja nezasahoval, iba ho vtipne komentoval. Zbor predstavovali členovia zboru opery ŠD Košice, okrem jedného z nich, jeho náčelníka herca Róberta Šudíka. Hostujúci režisér je už v košickom divadle pomerne známy. „*Jeho inscenačná koncepcia vychádzala z pokusu vytvoriť zážitkovo pestrý tragikomický i groteskný svet, v ktorom sa pohybuje súčasník*“ (Bilý 2011, s. 13). Režisér opäť chcel publikum najmä pobaviť, hoci text hovorí o témach, ktoré až také smiešne nie sú. „*V každom prípade nejde o silnú umeleckú výpoveď skôr o reflexiu doby*“ (Rodová 2011).

V každom prípade možno na záver konštatovať, že Henryk Rozen je v širokej divadelnej obci známou osobnosťou, intencie tvorby, ktorej dokázali osloviť jednak inscenátorov, ale aj publikum mnohorakosťou tvorivých aspektov, či už z hľadiska obsahu alebo inscenačných postupov, čo sa okrem iného prejavilo aj v bohatých kritických reflexiách inscenovaných hier tohto poľského režiséra na doskách slovenských divadiel. Zámerom tohto príspevku bolo aspoň čiastočne poukázať na umeleckú genézu, intenciu divadelnej poetiky H. Rozena, vplyv tradície i moderny na jeho tvorbu, ako aj na stratégiu inscenačných postupov v podmienkach slovenského divadelníctva s osobitným zreteľom na špecifiká východoslovenského divadelného života. Okrem iného to poukazuje aj tvorivý potenciál regionálneho divadelníctva uberať sa v budúcnosti nielen cestou tradičného divadla resp. udržiavania konzervativizmu tvorby inscenácií predovšetkým z hľadiska komerčného úspechu, ale aj z hľadiska odvahy uvádzať aj inscenácie vyznačujúce sa nekonvenčnými témami i neštandardnými, ba dokonca možno aj provokujúcimi inscenačnými postupmi. Vzhľadom na limity takto prezentovaných náhľadov bude v budúcnosti potrebné venovať pozornosť práve takejto tvorbe v komplexne zameranom výskume, čo nesporne môže prospieť postulovaniu komplexného pohľadu na dramatickú tvorbu jednak zo spoločenského hľadiska podmienok posttotalitných štátov a jednak z hľadiska poetiky postmoderného divadla, ako reflexie doterajšej divadelnej tvorby v invenčnej konfrontácii s aktuálnym spoločenským i umeleckým dianím.

**Literatúra:**

- [1] BEJDA, R. 2011. Groteska o ľuďoch, ktorí v novom svete neprestali snívať o tom, čo už pominulo. In: Košický večer, roč. 21 (43), č. 4, s. 4. ISSN 1336-5320.
- [2] BILÝ, S. 2011. Tragikomický obraz. In: Literárny (dvoj) týždenník, roč. 24, č. 21 - 22, s. 13. ISSN 0862-5999.
- [3] Harold a Maude. In: Slovacke divadlo [online]. [cit. 2015-12-09]. <http://www.slovackedivadlo.cz/inscenace/harold-maude>
- [4] HIMIČ, P. 2001. V malej kúrii. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [5] HIMIČ, P. 2004. Štvrtá sestra. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [6] HIMIČ, P. 2007. Murlín Murlo. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [7] HIMIČ, P. 2011. Čakanie na Turka. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [8] HIMIČ, P. a KOLCUN, M. 2005. Vždy keď sa holím. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [9] KIRALVARGOVÁ, D. 2005. Režisér jej kázal trochu ohlúpnuť. In: Košický večer, roč. 16 (37), č. 41, s. 4. ISSN 1336-5320.
- [10] MISTRÍK, M. 2003. Herecké techniky 20. storočia. Bratislava: VEDA. ISBN 80-224-0779-8.
- [11] Anonym, 2014. Piotr Moss. In: Polskie centrum informacji muzycznej [online]. [http://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&view=czlowiek&id=41&lang=pl](http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&view=czlowiek&id=41&lang=pl)
- [12] RÁCZ, J. 2004. Tri sestry, jeden nevlastný brat a jeden likvidátor. In: Literárny (dvoj) týždenník, roč. 17, č. 40 - 41, s. 13. ISSN 0862-5999.
- [13] RODOVÁ, H. 2011. Čakanie na dobrú grotesku. In: Divadelný ústav [online]. [cit. 2015-12-19]. <http://www.theatre.sk/isrecenzie/556/97/cakanie-na-dobru-grotesku/?cntnt01origid=97/>
- [14] SEMIL, M. a WYSIŇSKA, E. 1998. Slovník světového divadla (1945 - 1990). Praha. Divadelní ústav. ISBN 80-7008-066-3.
- [15] ŠTĚPÁN, L. a kol. 2000. Slovník polských spisovatelů. Praha: Libri. ISBN 80-7277-005-5.
- [16] VANNAYOVÁ, M. 2001. Groteskný obraz spoločnosti. In: Domino fórum, roč. 10, č. 24, s. 19. ISSN 1335-4426.
- [17] ULIČIANSKA, Z. 2007. Správa o svete pred veľkým zemetrasením. In: Sme, roč. 15, č. 34, s. 15. ISSN 1335-440X.
- [18] TIMKO, M. 2007. Nebo, očistec, peklo. In: KOD: Konkrétne O Divadle, roč. 1, č. 5, s. 20 - 22. ISSN 1337-1800.

---

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
FF PU v Prešove  
[eva.kusnirova@unipo.sk](mailto:eva.kusnirova@unipo.sk)

---

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

---

## Miesto praveku v dejinách a teórii výtvarného umenia 20. storočia v stredoeurópskom priestore

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com

---

**Abstrakt:** V dejinách a teórii umenia zastáva umelecká produkcia pravekého človeka osobitú a celkom špecifickú miesto. Už od objavenia prvých veľkolepých diel a drobných plastík, prejavili odborníci záujem o pochopenie pravekého umenia. Jeho integrácia ako plnohodnotného umeleckého vývojového obdobia však bola trnistá a najväčkolepejšia umelecká produkcia stála na prahu 20. storočia na hranici akceptácie a zamietnutia. Snaha zaradiť rôznorodú produkciu do zaužívaných a „tradičných“ konceptov umenia zlyháva a predstavuje značný problém v reflexii a vyhodnocovaní pravekých artefaktov ako takých. Príspevok sleduje teoretickú spisbu umenovedného charakteru stredoeurópskeho priestoru, popisujúcu praveké artefakty. Cieľom a hlavným úsilím autora je zadefinovať, rozčleniť a chronologicky vymedziť etapy vnímania pravekého umenia a pravekej produkcie v kontexte dejín umenia, jeho miesto v dejinách umenia, ale aj zhodnotiť reálnu mieru umenovedného prístupu k pravekým artefaktom. Vzhľadom na rôznorodosť umeleckej produkcie bude nutné sledovať stredoeurópske kontexty (aj v téme, aj v pôvode jednotlivých textov) s dôrazom na podobu kultúrneho obrazu územia Slovenska a doplniť chronicky známych teoretikov (J. Volko-Starohorský, B. Svoboda, K. Šourek, V. Wagner, V. Krička, J. Dekan, K. Pieta, J. Eisner, M. Szabó, I. Hunyady, J. Chochorowski) aj o analýzu menej známych domácich a zahraničných prác (F. Kubišťa, M. Vančo, A. Matejček, J. Kostrzewski a pod.).

**Kľúčové slová:** Praveké umenie, praveký artefakt, praveké remeslo, umelecké reflexie

**Abstract:** The artistic production of prehistoric man takes very special status and place in the history and theory of art. Ever since the appearance of the first grand work and small sculptures, experts expressed interest in the understanding of prehistoric art. Its integration as a full artistic development period, however, was arduous and the most of magnificent artistic production stood at the threshold of the 20th century on the edge of acceptance and rejection. The effort to include a diverse prehistoric production to well-established and "traditional" concepts of art fails and become a problem in reflection and evaluation of prehistoric artifacts themselves. This article follows the theoretical art-historical literature of the Central European space describing prehistoric artifacts. The objective and the main effort of the author of this article, is to dissect and define the chronological phases of perception of prehistoric art and prehistoric production in the context of art history, to describe his place in art history, but also to evaluate the real degree of art-historical approach to the prehistoric artifacts. Given the diversity of artistic production, it will be necessary to monitor Central European context (even in a subject, even in the origin of individual texts) with an emphasis on the form of the cultural image of Slovakia and the chronically known theorists (J. Volko-Starohorský, B. Svoboda, K. Šourek, V. Wagner, V. Krička J, Dekan, K. Pieta, J. Eisner, M. Szabo, I. Hunyady, J. Chochorowski) complemented with the analysis of less well-known domestic and foreign works (F. Kubišťa, M. Vančo, A. Matejček, J. Kostrzewski etc.).

**Keywords:** Prehistoric art, prehistoric artifact, prehistoric craftsmanship, artistic reflections

---

Pravek ako obdobie najstaršej kreativity a jeho archeologický (spočiatku skôr starožitnícky) výskum nešli vždy ruka v ruku. Bolo to spôsobené predovšetkým tým, že záujem o najstaršie artefakty nebol pôvodne (v renesancii) systematický a predstavoval hlavne úsilie o naplnenie kabinetov kuriozít, alebo snahu odhaliť antické pamiatky, ktoré sa v tej dobe začali v Európe objavovať, či uvedomele „zbierať“. Taktiež koncepcia západného umenia, ktorá sa stala významná pre posledné storočia umeleckej teórie, a teda dominovala väčšine obdobiu systematického archeologického skúmania praveku ešte neexistovala. Paradoxné je, že prvé

nálezky a najstaršie nájdené artefakty v takej podobe ako sú nám dnes známe, boli veľmi blízko remeselnému ponímaniu objektov (pre vnímanie umenia ako remesla pozri: Prokop 2014), ktoré dnes už klasicky označujeme za umenie, a preto autentickjšie zapadali do škály vtedy obdivovaných produktov. Aj v nasledujúcich etapách ľudských dejín bol záujem dobrovoľných a polo amatérskych výskumníkov, či polyhistorov sústredený viac na staroveké pamiatky. Prepojenie praveku, archeológie a teórie umenia prišlo až neskôr.

V 19. storočí prebehlo obrodienie, lepšie povedané kreovanie metodológie a postupov archeologickej práce, čo prinieslo žiadané ovocie. V následnosti na výdobytky osvietenstva a na rodiace sa systematické snahy národnej vzdelanosti, dochádza k väčšej popularite archeológie a k vzrastu počtu „archeologických“ pracovníkov aj na našom území. Snahy romantikov naklonili pozornosť verejnosti (odbornej i laickej) k najstarším národným dejinám, ale i k najstarším pamiatkam jednotlivých krajín a akosi prirodzene sa začalo hľadať najstaršie, resp. pôvodné umenie ako príklad najvyššieho stupňa tvorivého ducha a dôkaz ľudskej kreativity. V logickej súvislosti s pomerne čerstvými nálezmi objektov vysokého veku, systematizáciou archeologickej práce v Európe a so zrodom učených spoločností, či iných vzdelávacích a vedeckých inštitúcií, sa pozornosť pri hľadaní umenia presúva do praveku.<sup>1</sup> Svoju rolu „popularizácie“ v Euroázijskom kontexte zohralo aj objavenie jaskynných malieb v Altamire, o ktorých informoval v r. 1880 Marcelino de Sautuola a na kongrese antropológie a prehistórie v Lisabone profesor Villanova. Vlna zmiešaných emócií a pobúrenia nad „kacírskymi“ tvrdeniami o veku malieb sa niesli Európou na prelome 19. a 20. stor. (Jelínek 1990).

19. storočie v našom geopolitickom priestore (Rakúsko – Uhorsko) ako obdobie, na ktorom stavala alebo cielene a kriticky s ním diskutovala (s jeho výsledkami) česko-slovenská a slovenská veda v nasledujúcom storočí, ponúka viaceré zaujímavé práce a dostatočný počet nadšených národopiscov, ktorý sa viac alebo menej venovali aj archeologickej práci a osvete. Zameranie predloženého príspevku však nedovoľuje, aby som sa týmto osobnostiam venoval menovite, dokonca ani v stručnej podobe. Na druhej strane nespomenúť najvýznamnejších jedincov, predovšetkým tých, ktorí priamo participovali na začlenení praveku do dejín umenia (so zreteľom na Slovensko) by bolo neúctivé voči ich zásluhám. Medzi takéto osobnosti (z domácich autorov) patrili napr.: Andrej Kmet', Július Botto, Jozef Ľudovít Holuby, Ľudovít Vladimír Rizner (Polla 1996). Z moravských spolupracovníkov o naše územie výrazný záujem prejavil Lubor Niederle, čo vyústilo do Andrejom Kmet'om recenzovanej publikácie *Ľudstvo v dobe predhistorické se zvláštnym zreteľom na slovanské zeme* (1893). Explicitné objavenie sa problému umenia a praveku v našom prostredí predstavil už v roku 1866 František Florian Rómer, ktorý sa v spise *Műregészeti Kalauz, küllönös teskinterrel Magyarországra/Príručka pravekého umenia so zreteľom na Uhorsko* venoval okrajovo aj Slovensku (Polla 1996).<sup>2</sup> V stredo európskom priestore môže byť zaujímavá publikácia *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Von den Anfängen bis um 500 von Christi/Prehistória vizuálneho umenia v Európe: Od začiatkov až po r. 500 pred Kristom*, ktorú vydal Moritz Hoernes v r. 1898 (Novotný 2013).

Pri písaní príspevku som sa dostal do kolízie s pôvodným zámerom zadefinovať, rozčleniť a chronologicky vymedziť etapy vnímania pravekého umenia a pravekej produkcie v kontexte dejín umenia, určiť jeho miesto v dejinách umenia, ale aj zhodnotiť reálnu mieru umenovedného prístupu pri skúmaní pravekých artefaktov. Aj napriek tomu, že som tento záber vymedzil stredo európskym priestorom, jeho splnenie by predstavovalo masívny bibliografický súpis s minimálnou reflexiou a kritikou jednotlivých prameňov. Selekcia v tomto prípade je nielen žiaduca, ale priam nutná, a preto bude predložený príspevok vyhraný

<sup>1</sup> Bližšie pozri kap. *Archeológia v období renesancie a prvé pokusy o učené spoločnosti a Predmúzejné obdobie* (Polla 1996).

<sup>2</sup> Príručka bola spolkom Históriaantik Könyvkiadó opätovne, v pôvodnej podobe, vydaná v r. 2009 v Budapešti.

(česko-)slovenským priestorovým kontextom (vo veci nálezov), so zohľadnením širšej teoretickej základne, prípadne územne (kultúrnou situáciou motivovanej) väčšej kontextualizácie.

Je na mieste vyjasniť na základe akých kritérií, či akého vymedzenia pravekého umenia prebieha ponúkaná kritika teoretických spisov. Problematická je sama (avizovaná) reálna miera umenovedného prístupu k pravekým artefaktom, ktorá má z môjho hľadiska do istej miery podobnú metodológiu a postupy ako história a archeológia. Nie je mojou snahou predostrieť definíciu pravekého umenia, ani kriticky a nutne subjektívne prehodnotiť to ktoré smerovanie jeho vymedzenia, ale z dôvodu historickej presnosti a prezentácie čo najúplnejšieho obrazu postavenia praveku v dejinách umenia priblížiť konkrétne nazeranie v jednotlivých etapách a na úrovni jednotlivých kapitol. Vo všeobecnosti, nehľadiac na obdobie vzniku odbornej spisby o praveku by sa dalo povedať, že umelecké artefakty praveku predstavujú špecifickú a osobitú produkciu, nadstavbu bežne používaných predmetov, ktoré sú obohatené prostredníctvom výzdoby o estetickú funkciu a v ideovej štruktúre nadobúdajú iné, špeciálne a komplikovanejšie funkcie a významy, najčastejšie prepojené s kultom a obradmi. Ak konkrétna kapitola nebude sledovať, alebo aspoň neponúkne žiadnu definíciu umenia, uvedené vymedzenie v zmysle charakteristiky, nie definície, bude určujúce. Načrtnutie, alebo aspoň naznačenie hranice medzi umením a neumením je vzhľadom na zameranie predloženej publikácie kľúčové, aj keď nemôže byť jej predmetom. Stieraním hraníc predmetu skúmania sa potom ťažko rozlišuje medzi umenie sledujúcimi a nesledujúcimi zdrojmi a o to zložitejšie sa dá zaujať kritický postoj k prameňom. Vzhľadom na trnistú a pomaly sa rozbiehajúcu cestu dejín a teórie umenia, je nutné do analýzy zaradiť aj publikácie výlučne archeologického charakteru. Ich prínos spočíval predovšetkým v priebehu prvej polovice 20. stor. v presadení nutného dopytu po pravekom umení.

Prezentované chronologické členenie archeologického a umenovedného materiálu nesleduje politické ani iné externé impulzy, ale výhradne zmenu povahy a charakteru skúmanej spisby, či výstavnej praxe. Na základe tohto kritéria je možné vyčleniť štyri etapy miesta praveku v dejinách umenia:

- 1) Systematizácia výskumu a tvorba prvých spisov (1900 – 1936);
- 2) Popularizácia pravekého umenia (1937-1947);
- 3) Od fragmentarizácie ku komplexnosti pravekého umenia (1948 – 1990);
- 4) Vyhranenosť a teoretická jednoznačnosť prístupu k pravekému umeniu (od r. 1991).

### **Systematizácia výskumu a tvorba prvých spisov (1900 – 1936)**

Začiatky a predovšetkým prvé desaťročia 20. storočia tesne nadväzujú na spisbu a odborné práce predchádzajúceho veku. Často je zachovaný aj prístup a spôsob analýzy pravekých artefaktov, ktorý sa len postupne a veľmi pozvoľna mení. Spočiatku sa objavujú prevažne zahraničné publikácie venujúce sa skôr širším kontextom, prípadne stále živej diskusii o jaskynných maľbách a paleolitickému umeniu ako takému (Hoernes 1925; Höernes a Menghin 1915; Menghin 1931; Kostrzewski 1931; Kúhn 1923, 1925, 1928; Obermeier 1912), ktoré mali len druhotný význam pre naše prostredie. Vyskytujú sa však aj publikácie domácich autorov so širším záberom: *Dějiny umění výtvarných 1: Starý věk* (1905) Karla Mádla a *Dějepis umění: Umění doby předdějinne a starého věku* (1922) Antonina Matějčka, či špecifikovanejšie publikácie venujúce sa istému, mladšiemu výseku pravekých dejín ako napr.: *Figury kammiene t. zv. bab w Azji i Europie i ich stosunek do mitologii Slonian/Kamenné sochy tzv. báb v Ázii a Európe a ich vzťah k mytológii Slovanov* (1910) Włastislawa Demetrykiewicza, *A zöldbalmopuztai székita letet/Skýtske artefakty lesostepnej oblasti* (1928) R. Fettichaa *Umění člověka diluviálního* (1925) J. Neumana.

Zvlášť zaujímavé je postavenie Jána Volka – Starohorského, ktorý vo svojej esejistickej stati *Počiatky kultúry* (1926) hľadá pôvod umeleckej tvorivosti v praveku a nerobí tak len prevzatím západných vzorov, ale ponúka teoretické argumenty osobitým spôsobom. Napísal: „[...] *my v prírode nachodíme už len hotové kultúry a hoci sú ony i ďaleko staré, ale ako pozorujeme, nijako nie sú počiatkom kultúry. Sú už hotovým, celkovým výtvorom, ktorý sa časom na čas a v pokroku času stále a stále mení, dospieva a zdokonaľuje, vytvára nové formy a nové tvary. Počiatok kultúr nám je ešte vždy hmlistou rúškou tajnosti zakrytý.*“ (Volko – Starohorský 1926, s. 7). Starohorského teoretickým úvahám predchádzalo napísanie dvoch archeologických štúdií (*Neolitická jaskyňa v Liptove, jej poloha a magurský pieskovec* (1909) a *Prví Liptáci a Roháčka (822 m) ako praobydlisko* (1909)), čo jednoznačne dokazuje nielen jeho zanietenosť a správne uvažovanie, ale aj odbornú spôsobilosť vo veci praveku (Polla 1996). Autor akoby predznamenal, či skôr vystíhol spôsob vnímania pravekých artefaktov v prvých desaťročiach 20. storočia, kde sa z národopisného a vlastivedného hľadiska typického pre 19. stor. odborná spisba postupne presunula do roviny kulturologických analýz a aj napriek užívaniu pojmu umenia či tvorivosti pojednávala o kultúre ako takej. Spolu s Pavlom Bujnákom, ktorý Starohorského predstihol skoro o dve desaťročia v úvahách o pôvode umenia, nasmerovali slovenskú odbornú verejnosť k počiatkom tvorivosti a explicitne poukázali na obdobie praveku (Bujnák 1909/10).

Pojem umenia sa aj napriek akademickému záujmu a situovaniu jeho pôvodu do praveku (v nemecky hovoriacich krajinách je tento záujem badateľný už koncom 19. stor. (Novotný 2013)) neobohatilo o definíciu alebo aspoň kritériá, ktoré by dovoľovali konkrétnym artefaktom prideliť požadovaný status. Priamo pri aplikácii na praveké artefakty sa pojem umenia v prvej polovici 20. stor. používal skôr voľne, ako napr.: „[...] *nachodíme zbroje a nástroje prvotného človeka, na ktorých už vidíme istý stupeň umenia*“ (Slávik 1929, s. 235), „[...] *můžeme snad spatřovati jakýsi národní svéráz reliéfního umění gálskeho*“ (Ondrouch 1937, s. 21).

K definícii umenia, ktorá sa nepriamo dotýka aj praveku (predovšetkým vo vzťahu k Starohorského myšlienkam), by sme si mohli dopomôcť časťou z úvodu knihy *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku* (1930) od Vladimíra Wagnera. „*Výtvarné umenie je tým štádiom kultúry ľudstva, ktoré nastalo vtedy, keď duch človeka, prídúc k poslednému bodu životných požiadavkou, bol všestranne presiaknutý tvoriacimi momentmi, a ostával mu ešte pritom prebytok nevyužitej energie. Táto energia časom vzrástla v mohutnú lávu, ktorá musela vykypieť a uplatniť sa. Predovšetkým dotkla sa reálnej a abstraktnej psychiky človeka, a pobádala ho k tvorbe. Tak to bolo pred mnohými tisícami rokmi, a tak je to aj dnes. Expanzívita umenia závisí od psychickej kvality človeka. Na tejto spočíva sila a trvácnosť diela*“ (Wagner 1930, s. 5). Ako dokazuje vybraná pasáž, už v prvých dejinách slovenského výtvarného umenia sa implicitne hľadá obdobie prapôvodného umenia, ktoré inklinuje ku kultúre. Autor však nesmeruje svoje požiadavky k praveku, ktorého prieskum v tom období celkom intenzívne prebiehal a prvá kapitola začína už kresťanským umením. Dalo by sa to ospravedlniť národno-politickým a kultúrnym uhlom pohľadu, ale od tohto prístupu Wagner v predhovore (*Prívet*) ustupuje. Jeho publikácia však rešpektuje geografický a etnografický charakter ako jednotiaci element umenia, ktoré posudzuje (Wagner 1930). Z tohto dôvodu je pochopiteľné, že sa pravekým pamiatkam vyhol alebo možno o nich vôbec neuvažoval.

V tom istom roku vyšla aj kniha *Staré umění na Slovensku*. Jan Hofman do svojho skromného spisu na rozdiel od Wagnera pravek už zaraďuje. Dokonca mu venuje v chronologickom členení samostatnú kapitolu *Pravěk - Středověk*, ale analýzu pravekého obdobia redukuje len na jedinú vetu venovanú dobe bronzovej, kde chápe praveké umenie len v podobe bronzových predmetov a hneď sa zameriava na obdobie Rímskej ríše (Hofman 1930). Je nezvyčajné, aby bola celá etapa dejín takto redukovaná, obzvlášť ak si uvedomíme situáciu v iných krajinách a pomerne známe objavy jaskynného umenia, no autorov zámer sledoval očividne niekam inam.

Do tohto obdobia spadá aj v Poľsku vydaná publikácia *Sztuka prehistoryczna Europy/Umenie pravekej Európy*(1934) z pera Józefa Żurowského. Na rozdiel od prvých komplexných spisov, ktoré vychádzajú u nás, je poľská publikácia zameraná výhradne na etapu pravekého vývoja. Toto kritérium jasne vymedzilo smerovanie textu, a preto neprekvapí jeho štruktúra, ktorá pokrýva faktograficky korektne (vzhľadom na stav bádania v danej dobe) celé obdobie praveku. Nie je prítomná častá selekcia a oklieštenie na vybrané etapy praveku, alebo potreba zahŕňať do praveku aj ranokresťanské obdobie (aby nešlo len o ukázanie „pohanských“ predmetov). Vzhľadom na skromný rozsah (68 s.) je pozoruhodná dôslednosť a erudovanosť mapovania európskeho pravekého umenia. Publikácia je rozdelená na dva základne celky: a) Sztuka Dyluwjalna (paleolit)/Umenie diluviálne; b) Sztuka Podyluwjalna (mlodsza epoka kamienna, epoki bronzu i żelaza)/Umenie podiluviálne, ktoré sú individuálne členené na menšie časové horizonty (Żurowski 1934).

Autor vstupuje priamo do počiatku praveku a popisujúc kamenné artefakty pračloveka uvádza, že „[...] *sú vyrábané so zmyslom pre symetriu a krásu formy* [...]“ (Żurowski 1934, s. 3). Vyjadruje predpoklad možnej prítomnosti umeleckých foriem z materiálu podliehajúceho nepriazni času, k čomu ho viedli predovšetkým nálezy farbív (uvažuje o komparácii s umením prírodných národov), ale veľmi uvedomelo praveké nástroje s umením nestotožňuje a tvrdí, že absentujú dôkazy existencie umenia v počiatkoch praveku. Vzhľadom na to, že je umenie často zamieňané s remeselnými výrobkami a dôkazmi ľudskej činnosti a tvorivosti, je príjemne prekvapivé, že si autor už v r. 1934 uvedomuje rozdiel medzi pravekým umením a nástrojom (aj keď neponúka kritérium identifikácie umenia), ktorého počiatok datuje do mladšieho paleolitu. Autor sa však nezameriava len na jaskynné umenie, ale pozornosť venuje aj pravekému umeniu strednej Európy, s dôrazom na Poľsko (Żurowski 1934).

Aj napriek menovaným pokusom, väčšina prác tohto obdobia (predovšetkým u nás) mala výhradne archeologický, národopisný a vlastivedný zámer, kde autor (identicky ako dnes) popisoval archeologické lokality a jednotlivé nálezy v historicko-kultúrnom kontexte. Vypísať všetky publikácie, ktoré vznikli do r. 1936 by bolo veľmi prácne a z hľadiska analyzovaného problému zbytočné, preto spomeňme, že činný zo staršej generácie ostali ešte napr. Július Botto (1908, 1914) Ľudovít Rizner (1903) a Jozef Ľudovít Holuby (Polla 1966). Spomedzi nových archeológov treba spomenúť predovšetkým zakladateľskú osobnosť vedeckej archeológie, Jana Eisnera, prvého profesora archeológie na Komenského univerzite v Bratislave (1924 docent, 1934 riadny profesor) (Novotný 2013), ktorý sa už od obdobia svojho pôsobenia v Turč. Sv. Martine zameral na Slovensko a nadviazal intenzívnu spoluprácu so staršou generáciou domácich archeológov (Eisner 1921, 1922, 1931, 1933, 1936; Polla 1966).

Až paranoidne pôsobí autorove vyhýbanie sa užitia pojmu umenie. Všeobecný pojem, ktorý volí, je archeologická pamiatka a nemá potrebu rozširovať alebo transformovať, či dokonca definovať ho (Eisner 1933). Keby neprispel krátkym textom (*Slovensko v pravěku a na počátku dějin*) k pravekým pamiatkam do katalógu *Umění na Slovensku: Odkaz země a lidu*, ktorý spadá až do ďalšej vývojovej fázy vzťahu praveku a umeleckej spisby, bol by som naklonený tvrdiť, že aj napriek sčítanosti a širokým vedomostiam, bol Eisner voči problému pravekého umenia chladný (Eisner in Šourek 1938).

Z teoreticko-umeleckého hľadiska ide v analyzovanej fáze v prevažnej miere o práce, ktoré nie sú ničím výnimočné, ani priekopnícke a viac sa pohybujú na pôde archeológie a múzejníctva ako na pôde dejín umenia (výnimku predstavuje Neuman so skúmaním paleolitického umenia, ale problém pozostáva v jeho ojedinelosti a nezaradení pravekej tvorivosti do celku dejín výtvarnej kultúry). Ich príspevie pozostáva v cielenom a systematickom mapovaní pravekých pamiatok z územia Slovenska, na ktorom sa v neskoršom období budovalo umelecké prehodnotenie a interpretácia. Ide o materiálové štúdie, ktoré sú vo svojej



dôslednosti obdivuhodné a pre zaradenie pravekých artefaktov do umenovednej spisby nedocniteľné. Napokon, jednotlivé výskumy, ktoré sú takto zaznamenané, vytvorili „kabinet“ pravekého umenia. Aj z tohto dôvodu nemožno hovoriť o vyhranených problémoch, alebo preferovaných spôsoboch nazerania na praveké artefakty.

Významný a pre výskum slovenského praveku kľúčový Eisnerov text *Slovensko v pravěku* (1933), preto síce predstavuje unikátne komplexné zmapovanie Slovenska v európskom kontexte, ale ničím iným sa nepovyšuje nad zaužívaný trend v teórii a archeologickej praxi. Naopak, výnimku a osobité postavenie v rámci odbornej spisby predstavuje Hofmanové príspevok, ktoré už v r. 1930 (u nás) začlenilo pravek do dejín umenia a aj keď sa pravekému umeniu ako takému (predovšetkým z dnešného hľadiska) nevenuje, ukázal smer ako ďalej postupovať. Ešte o niečo odvážnejší bol Žurowského počín, ktorý stojí v snahe uchopiť praveké umenie ako celok, značne osamotene.

Prítlačivosť „nášho“ praveku dokumentuje aj záujem zahraničných autorov, z pomedzi ktorých si pozornosť zaslúži predovšetkým (aj Eisnerom citovaný) austrálsky archeológ pôsobiaci na Britských ostrovoch, jeden z popredných a vedúcich osobností archeológie 1. ½ 20. stor., Vere Gordon Childe, ktorý svoj bádateľský záujem presunul na oblasť strednej Európy už v r. 1929, keď vydal *The Danube in prehistory*/Dunaj v pravěku. Prepracovanosť a zaujímavosť spracovanej témy potvrdzuje aj jej druhé vydanie v r. 1976, množstvo citácií a pozitívne recenzie (pozri: Heurtley 1931; Mahr 1932). Autor neustále aj v neskorších publikáciách nazeral na praveké dejiny dunajského regiónu a obzvlášť jej stredoeurópsku časť, ako na osobitý kultúrny priestor, čím sa dá povedať, dlhodobo „propagoval“ praveké bohatstvo nášho regiónu.

### Popularizácia pravekého umenia (1937-1947)

Vymedzený krátky úsek prináša veľmi pozoruhodný vývoj v záujme o praveké umenie v skúmanom kontexte. Nejde ani tak o kvantitatívny nárast, ako skôr o kvalitatívne vyššie a sústredenejšie zameranie sa na praveké umenie a o koncentráciu vyprofilovaných informácií o ňom. Iný prístup k pravekému umeniu sa však prejavil aj v popularizácii, či skôr v zľudštení teoretickej spisby o pravekých artefaktoch a v ich verejnej prezentácii, nielen pred odborníkmi.

V r. 1937 sa na pražskom hrade uskutočnila výstava pod názvom *Umění na Slovensku – odkaz země a lidu* (Šourek 1938). Karel Šourek v úvodnej poznámke ku súboru dokumentov charakterizuje zameranie publikácie nasledovne: „*nechce býti dílem uměleckohistorické literatury, ale jen nejvyšším názorným přispěním celé velké oblasti uměleckého dění* [...]“ (Šourek 1938, s. XIV). Realizovaná výstava mala ilustrovat' a ponúknuť obraz pravekého umenia na Slovensku. Práca, ktorá je označená ako súbor dokumentov vskutku ponúka len údaje katalógového charakteru a teoretická zložka je na také rozsiahle obdobie redukovaná na minimum. Taktiež je tu opätovne prítomná tendencia „prehliadnutia“ pravekého obdobia, ktoré veľmi stručne priblížil Ján Eisner (Eisner in Šourek 1938). I keď publikácia predstavuje po obsahovej a formálnej stránke materiál veľmi príbuzný predchádzajúcemu obdobiu, posúva vzťah odbornej verejnosti a pravekého umenia na vyššiu úroveň. Fakt, že praveké umenie bolo zozbierané a v rámci jedného celku vystavené s ostatnými produktmi umeleckej činnosti, ho postavil na roveň ostatných druhov a foriem umenia.

V tom istom roku sa realizovala aj výstava *Staré umění na Slovensku*, ktorú pripravila *Umělecká beseda v Praze*. Ako sa píše v textovej časti sprievodného katalógu, výstava ukazuje obraz slovenského umenia od počiatku, i predpoklady, za ktorých vznikol „[...] rozumíme-li jimi řadu památek výtvarné kultury kmenů proslých Slovenskem v době předhistorické anebo v rané době dějin země [...] je [tu – doplnil L. M] sbromážděn výběr památek, v nichž po prvé

problematiku výtvarný a umelecký zmysl primitívnych obyvateľů země od starší doby kamenné přes neolith, první a druhou dobu bronzovou a kulturu doby železné, až po desáté stolení nášše letopočtu [...]“ (Hégr 1937, s. 15). Z registra v katalógu je jasné, že prípravná organizačná komisia nerozlišovala, ani inak neselektovala jednotlivé typy artefaktov. Použili chronologické delenie artefaktov bez záujmu o širšie kritické prehodnotenie ich umiestnenia a zoradenia. Napokon tento prístup bol pochopiteľný a predovšetkým praktizovaný v danej dobe a umelecká produkcia staršieho obdobia sa zväčša nazerala cez pojem kultúry, no nijak osobitne sa nevydeľovala z pamiatkového fondu ako takého. Pozitívne treba však vnímať komplexnosť a predovšetkým počet vystavených pravekých artefaktov.

O tom, že téma počiatku umenia a teoretické uchopenie jeho skúmania bolo živé, svedčí aj výstava pravekého oddelenia Národného músea *Počátky lidstva ve světle anthropologie, archeologie a umění* (1947), o ktorej nás krátkou recenziou informoval Bedřich Svoboda (1947). Recenzent uvádza, že výstava zaznamenala záujem širšej odbornej ako i laickej verejnosti. Autor píše: „*Tři složky výstavných předmětů byly ve větším sále rozloženy tak, že stěny a okrajové plochy zdobila díla umění, lidské výrobky a nástroje byly rozloženy v pásnu vnitřním a střed vyplnili tělesné pozůstatky, respektive jejich odlitky.*“ (Svoboda 1947, s. 207).

Akúsi funkciu úvodného, či skôr vstupného teoretického spisu do vymedzenej etapy plní *Úvod* Josefa Čapka v pomerne populárnej knihe *Umění přírodních národů* (1. vyd. 1938). Autor sa síce v publikácii zameral na umenie a umelecké formy tzv. prírodných národov, ale uvedomujúc si paralely a istý „zamrznutý“ stav pravekej kultúry v primitívnom umení, teoretizuje aj o ústredných problémoch praveku. Na obmedzenom priestore sa čitateľ oboznamuje v skratkovitej a veľmi zhustenej podobe s teóriami vzniku umenia, spomedzi ktorých autor preferuje ľudskú bázeň (napojenie na vieru, náboženstvo) ako prvotný impulz k vzniku umenia. Na bázni, ale vyššej intenzity, trvá aj v prípade černošskej plastiky, keď za základ považuje „*bytostný strach z démonov a bobov*“ (Migašová 2013, s. 254). Očividne umenie nediferencoval, ale chápal ho ako komplexný proces a progres, ktorého praveké umenie, rovnako ako umenie primitívnych národov, predstavujú len istú vývojovú fázu. Umenie primitívnych národov je v jeho ponímaní akýmsi pokračovateľom a zachovaním pravekého prejavu.

Nesleduje len hmotnú manifestáciu umeleckej činnosti a umenia ako takého, ale zachádza ku koreňom ľudskej túžby, či dokonca k potrebe po umení, alebo jeho slovami, k „veškeré bytnosti“ umenia a vidí ju v mágii (Čapek 1949, s. 42). Diskusiu prepojenia mágie, náboženstva a umenia uzatvára otázkou: „*Kdyby se umění nezrodilo v tak těsné souvislosti s náboženstvím, mohlo by se vůbec tak záhy a tak schopně a účinně stati tlumočnickem a nositelem citu náboženského, jak to známe z celých dějin umění?*“ (Čapek 1949, s. 53). Skratkovitosť prinášajúca koncentrované problémy teórie umenia, kde autor zachádza aj do estetických problémov pravekého umenia je taká obdivuhodná, že sa všetky problémy, do ktorých autor zasiahol nedajú ani vymenovať, určite však treba spomenúť, že autor komparuje teóriu naturalizmu a ornamentu ako dôvod možného zrodu umenia a pojednáva aj o vzťahu umenia k životu človeka a k praktickej funkcii a pod. Čapkov text predstavuje hlbokú studnicu konštruktívnych (aj keď intuitívne formulovaných) nápadov hodných ďalšej analýzy.

Odvážny pokus predstavuje zapojenie sa Jana Filipa dielom *Umelecké řemeslo v pravěku* (1941) do diskusie. Štruktúrou je práca špecifická, lebo autor nesleduje chronologicky jednotlivé obdobia (s výnimkou časti prvej kapitoly, ktorá slúži ako úvod k umeleckému remeslu), ale s dôrazom na spôsoby obrábania kovu, sleduje podoby a transformácie jednotlivých výzdobných techník ako napr.: granulácia, filigrán, plátovanie, inkrustácia, prelamovanie, niello a pod. od počiatku používania kovov, až do doby raného stredoveku. Najväčší prínos a originalitu myslenia autor prezentuje hneď v prvej kapitole, kde sa snaží praveké artefakty rozdeliť, či skôr kategorizovať na (vlastné) remeslo, umelecké remeslo a výtvarné umenie. „*Drobné řemeslné umění, tvořící v pravěkých nálezech hlavní náplň našich pramenů, jako dílo velkého počtu neznámých mistrů, je vlastně uměním*

bezejmenným, postrádajúcim individualitu tvóročého jedince a naznačujúcim len osobitosť určité skupiny, celku alebo oblasti. [...] Toto remeslné umění má svůj vlastní pojem krásna a své zákony tvorění“ (Filip 1941, s. 9). Trúfalé, no argumentačne podložené, je Filipové vyhlásenie, že: „S monumentálním uměním, nesoucím všechny rysy individuality svého tvůrce, se ve vlastním pravěku téměř nesetkáváme (Filip 1941, s. 10). Autor síce neponúka kritérium a nemenuje základné črty pravekého umenia, ale vzhľadom na jeho vyhlásenie o absencii tejto formy hmotnej kultúry v praveku, ktorej neoddeliteľnú zložku očividne tvorí ľudská individualita (ako kritérium vlastné skôr mladším obdobiam), si pri analýze českého praveku vystačí s ním zafinovaným pojmom umeleckého remesla.

Na margo pravekého umenia sa v rozsiahlom spise *Kronika objeveného věku* (1941), konkrétne v malej pasáži *Kouzelné umění*, vyjadruje (uvažujúc o paleolitickom umení východu a západu a porovnávajúc jeho možné východiská a reálne vyústenia) aj Jaroslav Böhm alebo Jiří Neustupný ktorý v rovnakom roku publikoval spis *Pravěké umění v Čechách a na Moravě* (1941). Do diskusie k pravekému umeniu sa zapojil aj profesor Jozef Florián Babor, publikujúci kratšiu stat' *O najstaršom výtvarnom umení* (Babor 1945/6), zameranú na paleolitické prejavy obyvateľov Slovenska. Zo zahraničných autorov treba upozorniť predovšetkým na Włodzimierza Antoniewicza, ktorý v pomerne obširnej publikácii *Historia sztuki najdawniejszych społeczeństw pierwotnych/Dejiny umenia najstarších prvotných spoločenstiev* (1938) ponúka širšie kontexty európskeho pravekého umenia alebo na publikáciu *Die Kunst der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit Oesterreich/Umenie mladšej doby kamennej a doby bronzovej v Rakúsku* (Willvonseder 1936).

Osamotene na dlhšie obdobie stojí u nás publikácia nadväzujúca na preferovaný trend v Českej časti republiky, ktorá predstavuje teoretické vyústenie a vrchol skúmania pravekého umenia na Slovensku. *Výtvarný prejav slovenského praveku* (1942) Vojtecha Kričku (žiaka J. Eisnera) priam anticipuje zmenu v prístupe k pravekým artefaktom (umeniu), ktorá mala nastať v odbornej spisbe v nasledujúcom období. Autor síce neponúka kategorizáciu pravekých artefaktov, ale cielene smeruje čitateľa ku keramike, „[...] ktorej prísna a pre predhistorickú dobu taká príznačná slobovosť vo forme, ornamente i technike najlepšie vystihuje nielen podstatu výtvarného ducha tej-ktorej doby, ale aj svojráz tej-ktorej kultúrnej oblasti [...]“ (Krička 1942, s. 6). Ján Dekan sa na margo Kričkovho príspevia vyjadril slovami: „[...] kultúrna verejnosť ju [publikáciu *Výtvarný prejav slovenského praveku* – doplnil L. M] prijala ako dávno očakávaný dôkaz životaschopnosti vtedy ešte nevelmi známej slovenskej archeológie. Odtvdy [...] stúpol aj záujem širokej čitateľskej obce o jej výsledky“ (Dekan in Paulik 1980, s. 11). Podobne pozitívne vníma Kričkovu publikáciu aj Ľubomír Novotný (2013), ktorý upozorňuje na to, že ide o prvú samostatnú prácu publikovanú o pravekom umení na Slovensku.

Aj napriek tomu, že publikácia pokrýva skromných 45 strán vreckového formátu a venuje sa aj obdobiu, ktoré do praveku dnes už neradíme, ide o (dovolím si povedať) odvážnu a priekopnícku prácu. Jej prínos nie je v rozsiahlych, či veľmi podrobných a metodologicky prepracovaných analýzach, ale v jednoduchom a systematickom spísaní vybraných a reprezentatívnych artefaktov pravekej tvorivosti. Prevažujúce nahládanie na umenie cez kultúrny obraz nie je odstránené, ale jednotlivé produkty pravekého človeka majú dostatočný priestor aby boli vnímané ako zložky umeleckej produkcie a nielen ako výsledky remeselnej činnosti. Krička priam bagatelizuje zrod umenia, keď o pravekých obyvateľoch píše: „[...] stvářňovali a krásili si první obyvatelia Slovenska svoje úžitkové predmety, a najmä predmety kultového významu [...]“ (Krička 1942, s. 6). Autor nezahlcuje čitateľa prílišným a zbytočne podrobným príkladovaním archeologických lokalít, ale citlivou selekciou vyberá signifikantné artefakty, ktoré vystihujú umeleckú produkciu jednotlivých pravekých etáp, predovšetkým s cieľom humanizácie a priblíženia tohto najstaršieho umenia.

V celkovom pohľade sa nedá hovoriť o nejakej plošnej kvalitatívnej zmene v odbornej spisbe, či o zmene pohľadu a prístupu v teoretických prácach, ktorému stále dominuje bádateľský (archeologický) prístup. Nie je prítomná ani nejaká výrazná reforma, na ktorú by v neskoršom období programovo a cielene autori

nadväzovali, alebo vychádzali z nej. Čapkove, Filipové a Böhmové prispenie však ukazuje, že teoretici zachádzajú aj za rámec prostého menovania hmotných artefaktov a dopĺňajú odborné texty o úvahy nad charakterom pravekého umenia, či nad kategorizáciou pravekých artefaktov. Realizované výstavy dokazujú, že táto dištinkcia a nutnosť rozlišovať význam jednotlivých artefaktov tu bola vždy prítomná, no nie formulovaná. Osviežujúci a komplexný pohľad, nadväzujúci napr. na Wágnerové celistvé vnímanie dejín umenia, predstavuje Kríčov spis nazerajúci na tvorivú činnosť ako na komplexný, vývojom transformovaný proces, neodsúvajúci najstaršie výsledky ľudskej kreativity niekam na okraj záujmu, či do osobitého skúmania.

### Od fragmentarizácie ku komplexnosti pravekého umenia (1948 – 1990)

Celková zmena v umenovednej spisbe nastala v druhej polovici 20. stor. Vývoj, ktorý u nás predznamenal Krička, v Čechách napr. Novotný a Böhm, alebo v Poľsku už Żurowski a Antoniewicz sa v tomto období naplno zrealizoval. Vzniká väčší počet odborných publikácií, ktoré mali neustále bližšie skôr k archeologickému ako ku kunsthistorickému skúmaniu, o čom svedčí aj použitá metodológia a miera, obsah a hranice prezentovanej interpretácie jednotlivých výtvorov. Pojem umenia nebol kriticky prehodnotený, ale vychádzajúc z aplikácie a z miery sebavedomia, ktorá pri použití pojmu platila, povedal by som, že napr. Ján Jelínek v kombinácii s Bohuslavom Novotným vystihli akúsi vnútornú dvojdomosť pravekého umenia, ktorá sa uplatňovala v teórii. Na základe prepojenia ich téz, by sa mohla definícia pravekého umenia ako bola v tomto období vnímaná, charakterizovať asi nasledovne:

*„[...] umění je komplexní jev, jeden ze způsobů hledání inovací. Je nedílnou součástí lidského biosociálního vývoje a podílelo se spolu s jeho ostatními složkami na vzniku dnešního člověka. Umění je celosvětovým jevem, i když se v různých populacích projevuje odlišně, různým způsobem a různou intenzitou (Jelínek 1990, s. 7). [...]Počátky výtvarného projevu začínají okamihom, keď človek vytvoril prvý nástroj. Už v jeho prvotnej forme, v jeho vzhľade, prejavuje sa tvorivá schopnosť človeka. Svoj cit pre krásu, potrebu prejavit' svoju tvorivú silu, svoju obrazotvornosť, snažil sa človek uplatniť na predmetoch, ktoré ho obklopovali a ktoré boli súčasťou jeho každodenného života“ (Novotný 1958, s. 5-6).*

Praveké výrobky v tejto etape definitívne prenikli do dejín umenia a stali sa plnohodnotnou zložkou umeleckej kultúry. Viditeľné je aj (či mimovoľné, alebo cíelené) čiastočné uplatnenie Filipovej kategorizácie pravekých artefaktov.

Výstavná prax venujúca sa pravekému umeniu, či umeleckému remeslu neutíchla, o čom svedčí napr. Böhmov katalóg *Nejstarší umění* (1949), realizácia výstav *Pravěké náměty v umění* (Neustupný, Schäfer a Turek 1954), *Počátky šperku* (Neustupný, Hásek, Adamczyková, Břeň a Turek 1955) alebo *Z pravekého umenia na Slovensku* (1966), pod vedením Magdy Pichlerovej. Špecifikum poslednej menovanej výstavy predstavuje cíelená selekcia a zúženie prezentovaných artefaktov na keramické nádoby, konkrétne bukovohorskej a kalenderberskej kultúry, ktoré sú podľa Jána Guziho chápané ako vrcholné umelecké prejavy slovenského praveku (Guzi in Pichlerová 1966). Guzi vysvetľuje v úvode katalógu zameranie na keramický materiál slovami: *„Keramika v pravekom období je odrazom ľudského života. Úžitková keramika je odrazom denných potrieb človeka, kým city a myslenie sa odrážajú v kultovej keramike. Na základe nej sledujeme záujmy, rôzne vplyvy o umeleckom čítaní tej či onej epochy pravekých dejín“* (in Pichlerová 1966, s. 7). O rok neskôr kurátorka vysvetľuje selekciu a výber artefaktov na stránkach *Archeologických rozhledov*, keď píše: *„Cieľom výstavy bolo ukázať [...] jedinečné*

*kultúrne pamiatky, ktoré nám dnes dávajú doklady o umeleckom cítení pravekého obdobia. Pretože hlavnou formou umeleckého vyjadrenia v pravekom období bola prevažne hrnčiarska hlina, hlavné slovo na výstave mala keramika. Z veľkého množstva dokladov pravekého hrnčiarstva sme však vybrali iba keramiku z dvoch časových úsekov, a to z tých, kde práve Slovensko vydalo doteraz najkrajšie doklady stredoeurópskeho praveku“* (Pichlerová 1967, s. 253).

Medzi kľúčové práce venujúce sa pravekému umeniu nášho geopolitického regiónu, so zreteľom na detailný popis patria napr.: *Pravěké umění* (Forman, Forman a Poulik 1956), *Počiatky výtvarného prejavu na Slovensku* (Novotný 1958), *Keltské mince typu Biatec z Bratislavy, poklad veľkých strieborných mincí z roku 1942* (Ondrouch 1958), *Život a umenie doby železnej na Slovensku* (Paulik, Novotná a Benadík 1962), *Z pravekého umenia na Slovensku* (Pichlerová 1966), *Pamätky praveku na území ČSSR: Od lovců mamutů ke státu Přemyslovců* (Sklenář 1973), *Umenie dávnovekého Spiša* (Vladár 1978), *Venuše slovenského praveku* (Vladár a Turčány 1979), *Pravěké umenie na Slovensku* (Paulik 1980), *Umenie a život doby kamennej* (Pavúk 1981), *Keltské umenie na Slovensku* (Zachar 1987). Do tohto obdobia spadá aj poľský preklad *Histoire des arts cédoratif des origines à non jour, suivie de le design et les tendances actuelles*/História umeleckého priemyslu od počiatkov až do dnešných dní od Henry de Moranta, ktorý vyšiel v r. 1981 pod názvom *Historia sztuki zdobniczej od pradziejow do współczesności*. Autor sa tu v širších súvislostiach svetového umenia venuje aj ornamentike a výzdobe pravekého umenia. Väčší priestor, ale aj to len pár strán, venuje obdobiu doby železnej (De Morant 1981). Naďalej sa objavujú zahraničné publikácie pripomínajúce význam jaskynného umenia a preferujúce paleolitické umenie (so značným vplyvom na naše prostredie), ako napr. *Sztuka przedhistoryczna w pierwszych formacjach rozwoju społecznego*/Praveké umenie ranných spoločenských zriadení (Kostrzewski 1950), *Four hundred centuries of Cave Art*/Štyristo storočí jaskynného umenia (Breuil 1952; pozri: Levine 1957), *Sztuka społeczeństw paleolitycznych*/Umenie paleolitických spoločností (Hensel 1957) alebo *Poklad je ukrytý v Altamire* (Hartensteinová 1968). Tento zahraničný vplyv je badateľný aj v domácej spisbe, kde pretrvala popularita paleolitického umenia. Jíří Neustupný hneď na začiatku etapy (1948) prispel článkom zameranom na paleolitické umenie Čiech *Le paléolithique et son art en Bohême*/Paleolitické umenie v Čechách a v *Památkach archeologických* publikoval tiež krátky článok (*Paleolitické umění*) o pravekom umení. Nasledovaný bol napr. Jánom Jelínkom, ktorý upriamil pozornosť na paleolitické umenie západného sveta v *Umění skalních maleb prvobytné společnosti* (1961) a Jurajom Bártom v publikácii *Slovensko v staršej a strednej dobe kamennej* (1965).

Pozornosť čitateľa určite zaujal aj francúzsky historik pravekého umenia Louis – René Nougier, ktorý vydáva *L'art préhistorique*/Praveké umenie (1966), ale u nás je známejší z preloženej kapitoly venovanej pravekému umeniu v *Dejinách umění* (1977) J. Pijoana, ktorú treba bez väčšej skepsy chápať ako „návod“ na uznanie miesta pravekého umenia v dejinách. Rovnakú funkciu mohli plniť aj skôr encyklopedické a ilustratívne preklady zahraničných publikácií ako napr.: *Prehistorické a primitívne umenie* (Lommel 1972), alebo *Umění pravěku a starověku* (Hyughe 1967). Klasické dejiny praveku s dôrazom na hmotnú kultúru, ktoré mapujú sledované prostredie, predstavuje Jazdzewského *Pradzieje Europy środkowej*/Pravek strednej Európy (1981).

Hneď v prvých rokoch danej etapy pokračuje činnosť už menovaných domácich autorov. Jan Filip (1949; Machteld a Filip 1974) sa napr. v rámci série *Osmero knih o Praze, stavebním a umeleckém vývoji města* v prvom diely (*Praha pravěká*) zamerail predovšetkým na archeologické nálezy umeleckej hodnoty (alebo ním v predošlej etape formulované, artefakty umeleckého remesla) a pamiatky urbanistického charakteru necháva v úzadí. Jíří Neustupný naďalej dokazuje svoju dominanciu v starších etapách praveku (Neustupný 1948, 1950), čo ho viedlo aj k rozsiahlejšej analýze v prípade *Studie o eneolitické plastice* (1956). Autor tu mohol zájsť do širšej interpretácie s dôrazom na umenovedný prístup, ale stále je viazaný archeologickým nazeraním a aj tú malú mieru analýzy sústreďuje predovšetkým na materiálne vyhodnocovanie jednotlivých plastiek.

Zdá sa, že r. 1949 bol pre praveké umenie v Československu veľmi priaznivý. Dokazuje to špeciálne dvojčíslo revue *Blok: časopis pro umění*, ktoré bolo venované pravekému umeniu (Sečková 2013). „Úvodní článek redakce s názvem „Proč o pravěkem umění?“, odkazuje na úryvek Zdeňka Nejedlého, který píše: „Učíte se tu především chápat samy nejelementárnější podmínky a zákony hospodářského a sociálního vývoje lidstva: vztah člověka k přírodě, první organizaci lidí i význam práce pro další vývoj, až konečně i vznik duchovní nadstavby nad těmito materiálními základy. A za druhé naučili jsme se tu znát síly, které určovaly a nemohly neurčovat i další vývoj našich dějin“ (Sečková 2013, s. 35). Táto zmena v nazeraní redakcie časopisu *Blok*, dokazuje postupnú transformáciu a nadobúdanie vážnosti, ktorú praveké umenie získavalo aj u nás. Ak bolo ochotné takto koncipované periodikum zachádzať do najstarších kontextov, znamená to, že záujem o praveké umenie presiahol hranice archeológie a nadobúdalo nové postavenie. V časopise sa prezentovali napr. J. Neustupný (1949) *Vítězství a pád pravěkého naturalizmu*, J. Filip (1949) *Umělecká tvorba na sklonku pravěku a v ranne dobe dějinné*, alebo Vilém Hank (1949) komparujúci praveký, ľudový a stredoveký ornament v štúdiu *Variace a desymetrisace* (podľa Sečková 2013).

Teoreticky významné postavenie zastáva doslov Jána Dekana *Umenie kúziel – kúzlo umenia* v Hartensteinovej publikácii *Poklad je ukrytý v Altamire* (1968). Dekan hneď na začiatku svojho komentára uvádza dôležitý rozmer interpretácie, ktorý pramení z jeho archeologického zázemia, kde obhajuje v podstate prístup všetkých predošlých prác, ktoré sa snažili objasniť a čo najintenzívnejšie priblížiť dobový kontext, ktorý praveké umenie „zrodil“ a z ktorého by sme mali podľa neho pri popise pravekej tvorivosti bez rozdielu vychádzať (Dekan in Hartensteinová 1968). Autor sa zaoberá aj možným pôvodným významom, či dokonca zrodom umeleckých artefaktov: „[...] neboli teda myslené ako diela umelecké, nemali samostatné určenie a neboli stvorené ani pre oči ktoréhokoľvek diváka. Vytryskli z každodenných potrieb svojho tvorcu, z jeho túžob a životných predstáv“ (Dekan in Hartensteinová 1968, s. 131). Ide síce o krátky text, ktorý je vo svetle obrovských jaskynných malieb ešte umenšený, no Dekan nekompromisne odhaľuje ústredné témy, ktoré presahujú rozmer archeológie, či kultúry a cieľavedome prenikajú do oblasti umeleckej teórie a dejín umenia. Podobne ambiciózne vyznieva aj Fridrichov *Príspevek k problematice počátku uměleckého a estetického citění u paleoantropů* (1976), na ktorý dlhé obdobie nikto dostatočne výrazne nenadviazal.

Osobitné postavenie zastáva publikácia *Dějiny umění pravěku a starověku: období prvobytně pospolné a otrokářské společnosti* (1969), ktorá sa snažila explicitne integrovať praveké umenie do širšieho kontextu európskej umeleckej tradície a presadiť koncept celistvého vnímania dejín umenia, ktoré začínajú pravekom ako plnohodnotným vývojovým obdobím. Autor však vo svojej snahe zlyháva, keď slovenskému praveku venuje, veľmi marginálne formulované, necelé tri strany textu (Kubišta 1969). Vzhľadom na rozsah (246 strán) textovej časti a autorom deklamované „hrubé rysy dejín umenia“ by sa dala „skromnosť“ informácií akceptovať (Kubišta 1969, s. 5). Charakter autorovej práce však v kontexte ostatných publikácií predstavuje mierne spiatocnícky krok, a preto aj keď ide o pokus originálny a na danú dobu odvážny, vo výsledku nespĺňa autorom vytýčené ciele. Horšie je, že ani historické, kultúrne a archeologické kontexty nie sú prepracované v požadovanom rozsahu a v publikácii zaznieva skôr sociologický a religionistický tón.

Väčšina monografických prác, ktoré sa objavili v odbornej spisbe (až do 90-tych rokov), predstavovali systematicky a metodologicky vyhranené texty zaoberajúce sa v širšom hľadisku pravekou kultúrou, so zreteľom, ale nie výhradným zameraním, na umeleckú produkciu a hmotné artefakty. Často, ako napr. v prípade publikácie *Umenie dávnovekého Spiša* (Vladár 1978), *Venuše slovenského praveku* (Vladár a Turčány 1979), či *Praveká plastika* (Vladár 1979) ide o uchopenie parciálnej zložky umenia, konkrétneho druhu umenia, alebo o pokus etablovať pravekú umeleckú tradíciu jednotlivých regiónov Slovenska. Tieto ilustratívne publikácie trpia v širšom porovnaní skratkovitosťou a dalo by sa povedať, že ide skôr o nejakú podobu úvodov do problematiky, ako o samostatné obsahovo dostačujúce publikácie. Redukciu informácií

väčšinou v dostatočnej miere nahrádza obrazová príloha, ktorá je vždy bohatá a kvalitne prevedená, čo azda malo vo svojej strohosti „zatraktívniť“ a čiastočne „odhaliť“ praveké umenie Slovenska.

Iné a na prvý pohľad aj neujasnené miesto v umenovednej literatúre podobného charakteru zastáva publikácia *Dávnoveké zbrane na Slovensku* Ondreja Ožďányho (1983). Možno príde čitateľovi nepatričné spájať dva tak odlišné, dokonca protikladné prvky ako je vojna a umenie do jedného celku, ale publikácia vyšla v sérii *Dávnoveké umenie na Slovensku: Ars slovaca antiqua* a autor toto zaradenie vysvetľuje slovami: „Na výrobe militárií sa najmä v mladších dejinných obdobiach zúčastňoval celý rad remeselných odvetví. A tak štúdium vývoja výroby zbraní a vojenstva vôbec pomáha lepšie chápať charakter a technickú úroveň spoločnosti v praveku a vo včasnodejinnom období. Je jedným z kameňov mozaiky vytvárajúcej plastický obraz o materiálno-technickej základni nositeľov rôznych archeologických kultúr a o sociálno-ekonomickej štruktúre spoločnosti, pretože i zbrane sú koniec – koncov produktom ľudskej práce a teda i súčasťou materiálnej kultúry (Ožďány 1983, s. 10). Širšie kritérium výberu artefaktov, zbraní, dovoľuje autorovi písať aj o objektoch mimo umeleckej tvorivosti, čo sa môže zdať problematické, ale upozorňuje, že „ornamentika zbraní okrem estetickéj funkcie skrývala v sebe aj kultový a náboženský symbolizmus“ (Ožďány 1983, s. 10). V pravom slova zmysle ide o prezentáciu dekoratívneho umenia, ale nakoľko autor nemusel kategorizovať a definovať výber artefaktov, ktorý je nutné stanoviť v prípade umeleckých predmetov, mohol pravek predstaviť už od svojich počiatkov, kde „klasické“ praveké umenie ešte neexistovalo. Požiadavkou na ornamentálnosť, ako doplňujúcu vlastnosť, posunul zdobené zbrane na vyššiu úroveň a sám určil hranicu bežných a hodnotnejších predmetov. Rovnako špecifickú funkciu v prostredí umenovednej literatúry plní aj 19-ty zväzok série *Ars slovaca antiqua: Počiatky odievania na Slovensku* (Furmánek a Pieta 1985), ktorý sa selektívne zamerá na dejiny módy v praveku ako na špecifickú zložku umeleckej kultúry, ktorej sa nevenovala u nás v minulosti veľká pozornosť. Vzhľadom na nepriaznivé podmienky pre textíliu je práve tento typ hmotnej kultúry dochovaný väčšinou v sekundárnych zdrojoch v podobe malieb, rytín či plastik ľudí.

Výrazne spomedzi všetkých uvedených publikácií vytrča *Praveké umenie na Slovensku* (1980) Jozefa Paulíka a *Keltské umenie na Slovensku* (1987) Leva Zachara. Obe menované publikácie si vydobyli špecifické miesto v dejinách výtvarného umenia, ale aj v dejinách skúmania praveku. Predstavujú vyváženú kombináciu a interdisciplinárny diskurz dejín umenia aj archeológie a ponúkajú komplexný výsledok, kde autori zachádzajú často za rámec faktografického a snažia sa po formálnej aj obsahovej stránke o inovatívne interpretácie a darí sa im formulovať originálne závery. Svojou povahou by mali spadať už do nasledujúceho obdobia, ale v 90-tych rokoch skôr anticipujú charakter publikácií nasledujúceho obdobia. Preto by bolo dobré na obe publikácie nazerať ako na príslub metodicky vyhranenejšieho prístupu k pravekému umeniu, ktoré uzatvárajú jednu etapu vývoja umenovednej literatúry pravekého umenia.

### **Vyhranenosť a teoretická jednoznačnosť prístupu k pravekému umeniu (od r. 1991)**

Čas, kedy odborná i širšia verejnosť dostala prvé syntetizované dejiny výtvarného umenia, kde sa „nezabudlo“ na praveké umenie, a teda sa nenačrtla hrubá čiara medzi pravekým a „iným“ (v zmysle: *recipientovmu vedomiu bližším*) slovenským umením, nastal roku 1991. Vydavateľstvo Osveta vydalo obsiahlu publikáciu *Slovensko v obrazoch: výtvarné umenie*, ktorá je v komplexnom pohľade na dejiny slovenského umenia zameraná v prvej časti aj na obdobie praveku (Novotný 2013). Integrácia a vydobytie si miesta pravekých artefaktov v očiach verejnosti, či vyvolanie záujmu o praveké umenie, bolo takto dokonané. Akonáhle boli praveké artefakty definitívne začlenené do dejín umenia, nadobudli status prestíže a hodnoty, ktorý presiahol hodnotu danú konštruktom „praveké umenie“. Pravek sa stal plnohodnotnou súčasťou dejín umenia. V rovnakom duchu postupovalo vydavateľstvo Slovart, keď publikovalo *Umenie na Slovensku: Stručné dejiny*

*obrazov* (Bartošová 2007) a potvrdilo miesto najstaršieho umenia v aktuálnej kultúre. V duchu staršej, ale stále potrebnej tradície podrobnejšieho a špecializovanejšieho, a teda aj metodologicky a interpretačne vyhranenejšieho pohľadu na praveké obdobie, vznikla ešte knižná publikácia *Od doby kamennej po Veľkú Moravu: Dejiny umenia Slovenska* (Vančo 2011) a *Počiatky pravekého umenia na Slovensku* (Novotný 2013), ktorá tvorí svojou prepracovanosťou (možno) nový míľnik v dejinách výskumu pravekého umenia. Autor na úctyhodnom priestore približuje praveké artefakty ako zložky umeleckej činnosti a nie ako prvky hmotnej kultúry, iba s možnou umeleckou hodnotou (bližšie pozri: Makky 2014b). Svoju teoretickú zdatnosť a užšie analytické nahliadanie dokázal už v príspevkoch *K počiatkom portrétno umenia* (2002), či *K počiatkom výtvarného umenia* (2005). Širšie kontexty paleolitického umenia rieši napr. Jíří A. Svoboda v *Počátkoch umění* (2011), Jean Clottes, Barbora Půtová a Vaclav Soukup s knihou *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*, ale aj Lewis – Williams s priam kultovou knihou *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění* (2007), ktorá si získala u nás širokú čitateľskú základňu a mala nedozeraný a stále výrazný dopad na odbornú spisbu. Autor ponúka niektoré základné teoretické otázky a odpovede o vzniku umenia, či dokonca o formovaní ľudskej psychy a jej priame dôsledky na formovanie ľudskej kultúry. Vo Williamsových stopách kontextualizovania paleolitického umenia, s napr. šamanskými praktikami a vhlľadom do možných vysvetlení a využitia pravekého umenia, pokračuje J. A. Svoboda (1997, 1998, 2000, 2002, 2007), až sa prepracováva do antropologicko – semioticko – estetických analýz v svojom poslednom diele (2011). Jeho *Počátky umění* sú unikátnym projektom a vzhľadom na užívanie estetických kategórií, termínu vkusu, analýzou podôb komunikácie prostredníctvom pravekého umenia, komparáciou praktickej a estetickej funkcie pravekého umenia, samotnej analýzy pojmu pravekého umenia a pod., presahuje možnosti predkladanej práce.

Podobné úvahy a interpretácie posúvajú najsúčasnejšiu teoretickú spisbu na úplne novú úroveň. Často sa objavujú štúdie, ktoré skúmajú a analyzujú pôvod pravekého umenia, jeho hodnotu alebo morfológickú štruktúru, či spracovanie konkrétnej tematiky a užitie istých symbolov, a teda štúdie, ktoré s pravekými artefaktmi reálne pracujú ako s predstaviteľmi umeleckej oblasti a skúmajú ich tak. Mohli by sme sem zaradiť napríklad štúdie *Jsou paleolitická zobrazení skutečné umění?* (Valoch 1993), *Čas, prostor, příběh a identita: poznámky ke struktuře paleolitického myšlení* (Svoboda 2000), *Symbole von Rad und Sonne in der Kunst der Bronzezeit* (Novotná 2001), *Paleolit a mezolit: myšlení, symbolismus a umění* (Svoboda 2002), *Abstraktion in der keltischen Munzkunst* (Kolníková 2002), *Odraž duchovního světa v materiální kultuře Moravské malované keramiky* (Kovárník 2004), uvedené Novotného štúdie (2002, 2005), ale aj niektoré práce autora príspevku (Makky 2013a, 2013b, 2013c, 2014a).

Dôležité je ujasniť pozíciu a charakter umeleckej teórie praveku v poslednej fáze. Aj keď dochádza ku kvantifikácii skúmaných prác, naďalej pretrvávajú primárne archeologický, numizmatiký a historický prístup so zreteľom na hmotnú alebo prostredníctvom interpretácie aj na duchovnú kultúru praveku (napr. Čambal 2012; Furmánek 2004; Gačková 2004; Gašaj 2013; Megaw 2012; Podborský 2006).<sup>3</sup> To čo sa zmenilo, je miera odbornej teórie, nazerajúca na vybrané praveké artefakty ako na umelecké objekty a súčasne k nim pristupujúca aj metodológiou dejín a teórie umenia. Dokonca tento umelecko-teoretický prístup preniká aj do archeologického skúmania a mapovania, no vždy je autorom jednotlivých štúdií uvedomelý a dokonca cielene zvolený. Archeologické, ale aj umelecké analýzy poslednej etapy predstavujú príklad interdisciplinárneho prístupu, kde sa často stretávajú v individuálnych štúdiách. Umenovedný prístup sa stáva rovnako žiaduci, ale aj rešpektovaný ako archeologické bádanie a skúmanie praveku tak posúva do nových polôh. Aj napriek tomu, že príspevok mal postihnúť len 20. stor., prvé roky nového storočia zdá sa na

---

<sup>3</sup>Všetky uvedené publikácie predstavujú identické rozvrstvenie prístupov k pravekým artefaktom ako predošle obdobia.



teoretickej rovine analýzy pravekého umenia tvoria organický celok so záverom druhej polovice 20. stor. a vývoj a transformácia odbornej spisby stále pokračuje.

### Literatúra:

- [1] ANTONIEWICZ, W. 1938. Historia sztuki najdawniejszych społeczeństw pierwotnych - część I. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.
- [2] BABOR, J., F. 1945/6. O najstaršom výtvarnom umení. In: *Historica Slovaca*, roč. 3 – 4, s. 44-61.
- [3] BÁRTA, J. 1965. Slovensko v staršej a strednej dobe kamennej. Bratislava: Slovenská akadémia vied.
- [4] BARTOŠOVÁ, Z. et. al. 2007. Umenie na Slovensku: Stručné dejiny obrazov. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-8085-435-5.
- [5] BOSSERT, H., Th. 1928. Geschichte des Kunstgewerbes Aller Zeiten und Völker I. Band in Verbindung mit zahlreichen Fachgelehrten herausgegeben. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A. G.
- [6] BOTTO, J. 1908. O gemerských nálezoch z doby neolitu a bronzu. In: *Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti*, roč. 13, s. 83-96
- [7] BOTTO, J. 1914. Gemer pred tisíc rokmi. In: *Slovenské pohľady*, roč. 34, s. 231-244,
- [8] BÖHM, J. 1941. Kronika objeveného věku. Praha: Družstevní práce.
- [9] BÖHM, J. 1950. Nejstarší umění. Praha: Státní archeologický ústav v Praze.
- [10] BREUIL, H. 1952. Four hundred centuries of Cave Art. Montignac, Dordone: Centre d'ntudes et de Documentation Préhistoriques.
- [11] BUJNÁK, P. 1909/10. Stará a nová estetika. In: *Prúdy*, roč. 1, s. 136
- [12] CLOTTES, J., PŮTOVÁ, B. a SOUKUP, V. 2011. Praveké umění: evoluce člověka a kultúry. Praha: Akademie veřejene správy. ISBN: 978-80-87207-04-8.
- [13] ČAMBAL, R. 2012. Keltská plastika kanca zo Slovenskej Novej Vsi. In: TURČAN, V. ed. *Zborník Slovenského Národného Múzea: Archeológia*, roč. 106. Bratislava: Slovenské národné múzeum, s. 125-130. ISBN 978-80-8060-296-3.
- [14] ČAPEK, J. 1949. Umění přírodních národů. Praha: Československý spisovatel.
- [15] DE MORANT, H. 1981. Historia sztuki zdobniczej od pradziejow do współczesności. Warszawa: Arkady, s. 36-41.
- [16] EISNER, J. 1921. Sbíerka pamiatok pravekých a pamiatok z počiatku doby dejinnej v muzeume v Turčianskom Sv. Martine. In: *Časopis Museálnej slovenskej spoločnosti*, roč. 18, č. 1, s. 1-21.
- [17] EISNER, J. 1922. Prehľad pravekého osídlenia Slovenska a Podkarpatskej Rusi. In: *Prúdy – revue mladého Slovenska*, roč. 6, s. 425–432
- [18] EISNER, J. 1933. Slovensko v pravěku. Bratislava: Učená spoločnosť Šafáriková.
- [19] EISNER, J. 1936. Slovensko v pravěku a vo včasnej dobe dejinnej: zvláštny odtlačok zo Sbíirky přednášek a rozprav, řada III, svazek 7. Praha.
- [20] EISNER, J. 1938. Die vor- und frühgeschichtliche Forschung auf dem Gebiete der Slowakei und der ehemaligen Karpatenukraine in den Jahren 1918-1938 [separát]. Leipzig: S. Hirzel.

- [21] EISNER, J., HOFMAN, J. a PRÁŠEK, V. 1931. Príspevky k praveku, dejinám a národopisu Slovenska: Sborník archeologického a národopisného oboru slovenského vlastivedného múzea za r. 1924 – 1931. Bratislava: Vlastivedné múzeum, Universum.
- [22] FILIP, J. 1941. Umělecké řemeslo v pravěku. Praha: Společnost přátel starožitností.
- [23] FILIP, J. 1949. Osmero knih o Praze, stavebním a uměleckém vývoji města I.: Praha Pravěká. Praha: Pražské nakladatelství.
- [24] FILIP, J. 1949. Umělecká tvorba na sklonku pravěku a v ranné době dějinné. In: Blok: časopis pro umění, roč. 3, č. 6-10.
- [25] FORMAN, B., FORMAN, W. a POULIK, J. 1956. Pravěké umění. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- [26] FRIDRICH, J. 1976. *Príspevek k problematice počátku uměleckého a estetického citění u paleoantropů*. In: Památky archeologické, roč. 67, s. 5-30.
- [27] FURMÁNEK, V. 2004. Zlatý vek v Karpatoch: Keramika a kov doby bronzovej na Slovensku (2300 – 800 pred n. l.). Nitra: AU SAV. ISBN 80-88709-69-5.
- [28] FURMÁNEK, V. a PIETA, K. 1985. Počiatky odievania na Slovensku. Bratislava: Tatran.
- [29] GAČKOVÁ, L. et al. 2004. Archeologické dedičstvo Zemplína, pravek až včasný stredovek. Michalovce. ISBN 80-969191-4-8.
- [30] GAŠAJ, D. 2013. Klenoty archeologiczne: Muzeum Wschodnioslowackiego w Koszycach (Archeological treasures of the East Slovak Museum in Košice). Krosno: Muzeum Podkarpackie w Krośnie. ISBN 978-83-930273-7-8.
- [31] HAMPEL, J. 1886. A bronzkor emlékei Magyarhonban I. Budapest: Az Orsz. Reg.
- [32] HAMPEL, J. 1892. A bronzkor emlékei Magyarhonban II. Budapest: Az Orsz. Reg.
- [33] HAMPEL, J. 1896. A bronzkor emlékei Magyarhonban III. Budapest: Az Orsz. Reg.
- [34] HANK, V. 1949. Variace a desymetrisace. In: Blok: časopis pro umění, roč. 3, č. 6-10,
- [35] HARTENSTEINOVÁ, E. 1968. Poklad je ukrytý v Altamire. Bratislava: Smena.
- [36] HENSEL, W. 1957. Sztuka społeczeństw paleolitycznych. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- [37] HEURTLEY, W., A. 1931. Review of V. Gordon Childe 'THE DANUBE IN PREHISTORY'. In: Antiquity, roč. 5, s. 124-125. .
- [38] HÉGR, M. 1937. Výstava staré umění na Slovensku v Praze 1937. Praha: Umělecká Beseda, s. 15.
- [39] HOERNES, W. 1925. Urgeschichte der bildenen Kunst in Europa: den Anfängen bis um 500 vor Chr. Wien: Holzhausen Verlag.
- [40] HOERNES, W. a MENGHIN, O. 1915. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Chr. Princeton: A. Schroll.
- [41] HOFMAN, J. 1930. Staré umění na Slovensku. Praha: Orbis.
- [42] HUYGHE, R. ed. 1967. Encyklopedie: Umění pravěku a starověku. Praha: Odeon.
- [43] JANŠÁK, Š. 1948. Predveké Slovensko. Bratislava: Štátne nakladateľstvo v Bratislave.

- [44] JAZDZEWSKI, K. 1981. Pradzieje Europy środkowej. Wrocław: Verlag ossolineum.
- [45] JELÍNEK, J. 1961. Umění skalních maleb prvobytné společnosti. Brno: Moravské muzeum.
- [46] JELÍNEK, J. 1990. Umění v zrcadle věků: Počátky umělecké tvorby. Brno: Moravské zemské muzeum, ústav Anthropos Brno.
- [47] KOLNIKOVA, E. 2002. Abstraktion in der keltischen Munzkunst (Am Beispiel einiger Goldmunzen aus der Slowakei). In: Sborník Národního Múzea v Praze. Řada A. historie, roč. 56, s. 111-116. ISSN 0036-5335.
- [48] KOVÁRNÍK, J. 2004. Odras duchovního světa v materiální kultuře MMK: Další zvláštní keramické typy. In: Otázky neolitu a eneolitu. Praha: Ústav archeologické památkové péče středních Čech, s. 171-205. ISBN 80-86756-02-5.
- [49] KOSTRZEWSKI, J. 1931. Początki kultury ludzkiej: Wielka Historia Powszechna. Warszawa.
- [50] KOSTRZEWSKI, J. 1950. Sztuka przedhistoryczna w pierwszych formacjach rozwoju społecznego. Poznań: Muzeum archeologiczne.
- [51] KRIČKA, V. 1942. Výtvarný prejav slovenského praveku. Martin: Matica slovenská.
- [52] KUBIŠTA, F. 1969. Dějiny umění pravěku a starověku: období prvobytně pospolné a otrokářské společnosti. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- [53] KÜHN, H. 1923. Die Kunst der Primitiven. München: Delphin Verlag.
- [54] KÜHN, H. 1929. Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co.
- [55] LEVINE, M., H. 1957. Four Hundred Centuries of Cave Art: Review. In: American Anthropologist, roč. 59, s. 142-143.
- [56] LEWIS – WILLIAMS, D. 2007. Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1518-1.
- [57] LOMMEL, A. 1972. Prehistorické a primitívne umenie. Bratislava: Pallas.
- [58] MAHR, A. 1932. Review of V. Gordon Childe 'The Danube in Prehistory'. In: The Antiquaries Journal, roč. 12, s. 78-80.
- [59] MACHTELD, M., J. a FILIP, J. 1974. Frühe Stufen der Kunst. In: Propyläen Kunstgeschichte, roč. 14. Berlin: Propyläen Verlag.
- [60] MÁDL, K., B. 1905. Dějiny umění výtvarných 1: Starý věk. Praha: Bursik a Kohout.
- [61] MAKKY, L. 2013a. Komunikačné kompetencie pravekých artefaktov. In: Espes [online], roč. 2, č. 2. <http://www.casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-2-cislo-ii/126-komunikacne-kompetencie-pravekych-artefaktov>
- [62] MAKKY, L. 2013b. Koncepcia Jána Mukařovského ako možný prístup estetického skúmania praveku In: Sborník z II. mezinárodní vědecké konference studentů doktorských studijních programů v oblasti společenských věd. Praha: Nakladatelství Epocha, s. 446-460. ISBN 978-80-7425-211-2.

- [63] MAKKY, L. 2013c. Kritická analýza existencie (pojmu) "pravekého umenia" In: Espes [online]. roč. 2, č. 1, ISSN 1339-1119. <http://www.casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-2-cislo-i/122-kriticka-analyza-existencie-pojmu-pravekeho-umenia>
- [64] MAKKY, L. 2014a. Možnosti estetického skúmania praveku, alebo "prítomnosť" estetického v praveku. In: OLOŠTIAK, M. ed. 9. študentská vedecká konferencia: zborník plných príspevkov[online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 20-27. ISBN 978-80-555-1064-4. <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Olostiak6>
- [65] MAKKY, L. 2014b. Počiatky pravekého umenia na Slovensku. In: Espes [online], roč. 3, č. 1. [http://www.casopisespes.sk/rocnik3/cisloI/lukas\\_makky1.pdf](http://www.casopisespes.sk/rocnik3/cisloI/lukas_makky1.pdf)
- [66] MATEJČEK, A. 1922. Dějepis umění: Umění doby předdějinne a starého věku. Praha: Jan Štenc.
- [67] MATEJČEK, A. 1942. Dějiny umění v obrysech. Praha: Malenrich.
- [68] MEGAW, V. 2012. 'Go east young man!': Antipodean thoughts on the earliest La Tène art in Slovakia (with particular reference to the fortified settlement of Horné Orešany). In: BŘEZINOVÁ, G. a VARSÍK, V. eds. Archeológia na prahu histórie: K životnému jubileu Karola Pietu. Nitra: Archeologický ústav SAV, s. 447-460. ISBN 978-80-89315-42-0.
- [69] MENGHIN, O. 1931. Weltgeschichte der Steinzeit. California: A. Schroll & Company.
- [70] MEYER, P. 1973. Historia sztuki Europejskiej: Tom I: Od starożytności do schyłku średniowiecza. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.
- [71] MIGAŠOVÁ, J. 2013. Tendencie primitivizmu v procese formovania slovenskej výtvarnej moderny. In: KUBÍČEK, T. a WIENDL, J. eds. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 252-267. ISBN 978-80-244-3418-6.
- [72] NEUMAN, J. 1925. Umění člověka diluviálního. Praha.
- [73] NEUSTUPNÝ, J. 1941. Pravěké umění v Čechách a na Moravě. Praha: Umělecká beseda.
- [74] NEUSTUPNÝ, J. 1948. Le paléolithique et son art en Bohême. In: Artibus Asiae, roč. 11, č. 3, s. 214-238.
- [75] NEUSTUPNÝ, J. 1949. Vítězství a pád pravěkého naturalismu: Pravěké umění od starší doby kamenné do střední doby bronzové. In: Blok: časopis pro umění, roč. 3, č. 6-7,
- [76] NEUSTUPNÝ, J. 1950. Paleolitické umění. In: Památky archeologické, roč. 43, s. 5-12.
- [77] NEUSTUPNÝ, J. 1956. Studie o eneolitické plastice. Praha: Národní museum v Praze.
- [78] NEUSTUPNÝ, J., HÁSEK, I., ADAMCZYKOVÁ, J., BŘEŇ, J. a TUREK, R. 1955. Počátky šperku. Praha: Národní museum.
- [79] NEUSTUPNÝ, J., SCHÄFER, J. a TUREK, R. 1954. Pravěké náměty v umění. Praha: Národní museum.
- [80] NOVOTNÁ, M. 2001. Symbole vom Rad und Sonne in der Kunst der Bronzezeit. In: Sztuka epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie środkowej. Wrocław: PAN Wrocław, s. 365-375. ISBN 978-83-910911-7-1.

- [81] NOVOTNÝ, B. 1958. Počiatky výtvarného prejavu na Slovensku. Bratislava: Vydavateľstvo krásnej literatúry.
- [82] NOVOTNÝ, B., KAHOUN, K. a BACHRATÝ, B. 1991. Slovensko v obrazoch: Výtvarné umenie. Bratislava: Osveta. ISBN 80-217-0341-5.
- [83] NOVOTNÝ, I. 2002. K počiatkom portrétneho umenia. In: Vývinové súvislosti výtvarnej kultúry na Slovensku. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, s. 55-59. ISBN 80-89074-30-8.
- [84] NOVOTNÝ, I. 2005. K počiatkom výtvarného umenia. In: umenie na Slovensku v historických súvislostiach. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, s. 10-19. ISBN 80-8082-040-6.
- [85] NOVOTNÝ, I. 2013. Počiatky pravekého umenia na Slovensku. Martin: Matica slovenská.
- [86] NOUGIER, L., R. 1966. L'art préhistorique. Paris: Presses Universitaires de France.
- [87] NOUGIER, L., R. 1977. Praveké umění. In: PIJOAN, J. 1977. Dějiny umění I. Praha: Odeon, s. 9-47.
- [88] OBERMEIER, H. 1912. Der Mensch der Vorzeit. Berlin: Allgemein Verlags-gesellschaft.
- [89] ONDROUCH, V. 1937. Barbarské mince z Levíc. In: Bratislava, roč. 11, č. 1, s. 21.
- [90] ONDROUCH, V. 1958. Keltské mince typu Biatec z Bratislavy, poklad veľkých strieborných mincí z roku 1942. Bratislava: SAV.
- [91] OŽDÁNY, O. 1983. Dávnoveké zbrane na Slovensku. Bratislava: Tatran.
- [92] PAULIK, J. 1980. Praveké umenie na Slovensku. Bratislava: Tatran.
- [93] PAULIK, J. 1993. Bronzom kované dejiny. Bratislava: Card Cad. ISBN 80-88716-04-7.
- [94] PAULIK, J., NOVOTNÁ, M. a BEADÍK, B. 1962. Život a umenie doby železnej na Slovensku. Bratislava: SVKL.
- [95] PAVÚK, J. 1981. Umenie a život doby kamennej. Dávnoveké umenie Slovenska. Bratislava: Tatran.
- [96] PETRAŇ, J. et al. 1985. Dějiny hmotne kultúry I. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- [97] PICHLEROVÁ, M., 1966. Z pravekého umenia na Slovensku. Bratislava: Slovenské národné múzeum.
- [98] PICHLEROVÁ, M. 1967. Výstava „Z pravekého umenia na Slovensku“. In: Archeologické rozhledy. roč. 19, č. 2, s. 253-254.
- [99] POQBORSKÝ, V. 2006. Náboženství pravěkých evropanů. Brno: Ústav archeologie a muzeologie FF Masarykovy univerzity. ISBN 80-210-4178-1.
- [100] POLLA, B. 1996. Archeológia na Slovensku v minulosti. Martin: Matica slovenská.
- [101] RIZNER, I. 1903. Náleziská starožitností v Uhrách. In: Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti, roč. 8, s. 24-54.
- [102] SEČKOVÁ, B. 2013. Uměnovědná tematika v revue Blok 1946-1949: magisterská diplomová práce. Vedúci práce: M. Jeřábek. Brno: Masaryková univerzita, FF, Ústav hudební vědy.
- [103] SKLENÁŘ, K. 1973. Památky pravěku na území ČSSR: Od lovců mamutů ke státu Přemyslovců. Praha: Orbis.

- [104] SLÁVIK, J. 1929. Niečo z osídlenia Slovenska až po vpád Tatarov v r. 1241. In: Prúdy, roč. 13, s. 235-246.
- [105] SVOBODA, B. 1947. Počátky lidstva ve světle anthropologie, archeologie a umění. In: Časopis Národního Musea, roč. 116, s. 206 – 207.
- [106] SVOBODA, J. 1986. Mířtři kamenného dláta. Praha: Panorama.
- [107] SVOBODA, J. 1995. L'art gravettien en Moravie: Contexte, dates et styles. In: L'Anthropologie, roč. 100, s. 254-267.
- [108] SVOBODA, J. 1997. Gravettské umění na Moravě: reflexe světa paleolitických lovců. In: Umění, roč. 45, č. 5, s. 410-419. ISSN 1804-6509
- [109] SVOBODA, J. 1998. Magdalénske umění v českých zemích: Variabilita stylu u paleolitických lovců. In: Umění, roč. 46, č. 6, s. 512-521. ISSN 1804 6509
- [110] SVOBODA, J. 2002. Paleolit a mezolit: myšlení, symbolismus a umění. In: Panorama biologické a sociokulturní antropologie, roč. 6. Brno: Univerzita Masaryková v Brne.
- [111] SVOBODA, J. 2000. Čas, prostor, příběh a identita: Poznámky ke struktuře paleolitického myšlení. In: Archeologické rozhledy, roč. 52, s. 183-208. ISSN 0320-1267.
- [112] SVOBODA, J. 2007. Upper Paleolithic steppe of North Eurasia: Implication for the shamanic hypothesis. In: Rock art in the frame of the cultural heritage of humankind XXII. Capo di Ponte: Centro camuno di studi prehistorici/UNESCO, s. 473-478.
- [113] SVOBODA, J., A. 2011. *Počátky umění*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1925-7.
- [114] ŠOUREK, K. eds. 1938. Umění na Slovensku, odkaz země a lidu. Melanteich.
- [115] VALOCH, K. 2003. Jsou paleolitická zobrazení skutečně umění? In: Archeologické rozhledy, roč. 55, s. 386-388. ISSN 0320-1267.
- [116] VANČO, M. 2011. Od doby kamennej po Veľkú Moravu: Dejiny umenia Slovenska. Bratislava: Perfekt. ISBN 978-80-8046-566-7.
- [117] VLADÁR, J. 1978. Umenie dávnovekého Spiša. Bratislava: Pallas.
- [118] VLADÁR, J. 1979. Praveká plastika. Bratislava: Tatran.
- [119] VLADÁR, J. a TURČÁNY, V. 1979. Venuše slovenského praveku. Bratislava: Tatran.
- [120] VOLKO – STAROHORSKÝ, J. 1926. Počiatky kultúry. In: Sborník Museálnej slovenskej spoločnosti, roč. 20, č. 1, s. 7-14.
- [121] WAGNER, V. 1930. Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava: Spolok sv. Vojtecha.
- [122] WILLVONSEDER, K. 1936. Die Kunst der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit Oesterreichs: Die bildende Kunst in Oesterreich. Vienna.
- [123] ZACHAR, L. 1987. Keltské umenie na Slovensku. Bratislava: Tatran.
- [124] ŽUROWSKÍ, J. 1934. Sztuka prehistoryczna Europy. Lwów: Wydawnictwo zakladu narodowego umienia ossolinskich.

---

Mgr. Lukáš Makky, PhD.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
Filozofická fakulta  
Prešovská univerzita v Prešove  
[lukas.makky@gmail.com](mailto:lukas.makky@gmail.com)

---

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

---

## Vizuálna kompozícia farieb ako estetická kvalita filmu

Josef Mergeš; jozefmerges@gmail.com

---

**Abstrakt:** Príspevok sa zaoberá vizuálnou kompozíciou farieb a jej aplikovaním vo filmovom umení, pričom zdôrazňuje dôležitosť farby ako mieneného prvku v mizanscène filmového diela. Napriek tomu, že žijeme vo svete zloženom z farieb a aktívne ich vnímame, farba ako estetický prostriedok filmu sa v úvahách teoretickej obce nestáva častým objektom záujmu. Spôsobené je to predovšetkým sekundárnym charakterom farby pri vnímaní filmového diela na úkor obrazu ako celku. Farba spravidla pôsobí vo filme realisticky, a preto málokedy vychádza do popredia. Pri bližšom pohľade na jej funkciu v mizanscène a naratívne filmového diela však možno autorskú motiváciu výberu farieb vo filme označiť za zreteľne podmienenú. Príspevok identifikuje a sumarizuje typológiu načrtnutých autorských motivácií.

**Kľúčové slová:** vizualita, kompozícia, farba vo filme, filmové umenie, filmový priemysel.

**Abstract:** The paper deals with the visual composition of color and applying it to the art of cinema, highlighting the importance of color as an element in the mise en scène of a cinematographic work. Despite the fact that we live in a world composed of colors and perceive them in an active way, color as an aesthetic means of the film is not often taken as object of interest. It is mainly caused by secondary nature of colors perception of the cinematographic work at the expense of the picture as a whole. Color generally acts in the film realistically, and therefore rarely comes to the fore. A closer look at its function in mise en scène and narratives proves that the motivation of choosing colors in the film is clearly identified as conditional. This paper attempts to identify and summarize the typology of the above outlined motivations.

**Keywords:** visibility, composition, color in cinema, film art, film industry.

---

Tón, sýtosť a svetlosť: to sú tri fyzikálne vlastnosti farby, ktoré v mysli človeka vytvárajú dojem farebného vnemu. Vnímanie farieb je samozrejmom súčasťou ľudského videnia. Farba človeku pomáha rozoznávať predmety, prípadne ho orientuje v životnom priestore, avšak ako kvalitu určitého predmetu ju každý človek vníma individuálne, pretože farba nie je „na predmetoch“, ale vo vnútri nášho vnímania (Aumont 2010). Vnímanie farieb je teda potrebné chápať ako kognitívny proces, a tým pádom môže u rôznych individualít vyvolávať rôzne asociácie. Aj to je možno dôvod, ktorý vedie k domnienke, že každá farba ovplyvňuje človeka špecifickým spôsobom (Bellantoni 2005), pričom v konečnom dôsledku človek nebýva ovplyvnený navonok, avšak ovplyvnené zostávajú jeho pocity. Farbu teda vo vzťahu filmu a diváka možno chápať ako sugestívny prvok, ktorý má udržiavať pozornosť diváka a usmerňovať špecifickosťou vybraných farebných škvrn jeho estetický zážitok.

Paradoxne, základ vnímania farby ako estetickej kvality, vychádza, resp. je odvodený fyzikálne. Očakávaný vplyv rozličných kombinácií farieb možno odvodzovať z tzv. kola farieb, ktoré zohľadňuje vzťahy medzi jednotlivými farbami. Podľa koncepcie kola farieb napríklad dve protihlé farby považujeme za komplementárne, ich miešaním vzniká buď biela, alebo čierna farba. V takomto pomere ide vždy o farby, ktoré sa dopĺňajú a všeobecne ich považujeme za kontrastné, avšak hodiace sa k sebe. Analógová kombinácia troch farieb zasa vzniká tak, že si vyberieme z kola ľubovoľnú prvú farbu, ďalšiu vynecháme,



druhú farbu, ďalšiu vynecháme a tretiu farbu.<sup>1</sup> Táto kombinácia farieb vyznieva harmonicky, žiadna z farieb „neruší“ ďalšiu. Tradične nachádzame takéto spojité rozvrstvenie farieb v prírode (odtieň jesenného lístia, farby pôdy). Okrem komplementárnej a analógovej kompozície farieb ešte teoreticky rozoznávame monochromatickú kompozíciu (obmedzená paleta známa z maliarstva, využívanie odtieňov jednej farby; (porov. Thompsonová – Bordwell 2012)), komplementárnu kompozíciu doplnenú o jednu analógovú farbu (zjemnený kontrast, jedna vyvažujúca farba), triadickú kompozíciu (tri farby rovnako vzdialené jedna od druhej, vyvoláva nekonvenčnosť) a tetradickú kompozíciu (dve komplementárne dvojice farieb).<sup>2</sup>



Obr. 1: Koleso farieb

Farbu vo filmovom diele vnímame prirodzene a máme tendenciu ju prehliadať, hoci je často jedným z faktorov určujúcich poetický rozmer filmového diela. Farebnosť bola vnímaná ako zásadná pre upútanie pozornosti diváka už v čase osvietenstva. Keďže bola považovaná za rozlišujúci znak maľby, stávala sa nosnou aj pre navodenie pocitu vznešenosti vychádzajúceho z účinkov umeleckého diela (Mirzoeff 2012). Farba vo filme sa však často vníma doplnkovo, akoby bývala len štýlovou požiadavkou, zapadajúcou do realistického spracovania látky, ktorá musí byť formálne splnená. Jej sekundárny charakter nepriamo potvrdzuje napríklad N. Mirzoeff (2012), keď farbu označuje za „zaujímavý“ doplnok perspektívy. Podľa Mirzoeffa umelci už oddávna bojujú s presným vystihnutím jednotlivých farieb, čo farbu logicky odsúva, uvažujúc vo filmových kontextoch, do oblasti technologických noriem. Vedť aj v tradične rešpektovanej literatúre venujúcej sa filmovému umeniu sa farba spomína práve v rámci iných filmových prostriedkov, prípadne sa odsúva do samostatných kapitol o technológiách. Potvrdiť to možno výrokom J. Monaca, ktorý tvrdí, že filmári experimentovali s farbou už od prvých dní filmu, avšak brzdila ich „komplikovaná technológia farebného filmu“ (2004, s. 114).

Farba sa ako filmový vyjadrovací prostriedok v odbornej literatúre spája buď s filmovou mizanscénou, teda s kontrolou predkamerovej reality, ktorá sa objaví na filmovom poličku (konkrétne funkcia zvolenej farby podporujúcej umelecký zámer autora), alebo so samotným záberom kamery ako s jednou z jeho kvalít (sýtosť, kontrast). P. Mihálik upriamuje pozornosť na

<sup>1</sup> Tento postup platí pre koleso farieb zložené z 24 farieb. Pri jednoduchšom kolese zloženom z 12 farieb si vyberáme prvú a tretiu farbu v poradí. Kompozíciu farieb si čitateľ môže vyskúšať online napríklad tu na sessions college [online]: <http://www.sessions.edu/color-calculator>

<sup>2</sup> Viac k danej tematike dostupné na Tiger color [online]: <http://www.tigercolor.com/color-lab/color-theory/color-theory-intro.htm>

farbu napríklad vtedy, keď hovorí o veľkom význame svetelného a farebného aspektu kompozičného riešenia ako prostriedku „organizácie vnímania diváka a pôsobenia na jeho emócie“ (Mihálik 1983, s. 73). Farbu v úlohe jedného zo stavebných kameňov filmovej mizanscény zdôrazňujú aj M. Pramaggiore a T. Wallis, keď vyzdvihujú fakt, že filmoví tvorcovia si vyberajú farbu kostýmov a rekvizít podľa toho, aký estetický a emocionálny účinok chcú dosiahnuť, a to zo škály teplých (energických) a chladných (upokojujúcich) farieb, mysliac pri tom na vizuálnu percepciu filmového diela (Pramaggiore a Wallis 2008). Napríklad kostýmy postáv bývajú často farebne zladené s prostredím, v ktorom sa dej odohráva. D. Bordwell v tomto kontexte pripomína možnosť vyčleniť postavu z prostredia, alebo ju prostredím pohltiť (Thompsonová a Bordwell 2012), a to práve na základe súladu, resp. nesúladu farby kostýmu s prostredím.

Možno sa domnievať, že filmári pracujú so zobrazovaním farieb väčšinou plánovane. Kameraman Roger Deakins však upozorňuje (Bellantoni 2005), že striktný analytický proces výberu farieb je niekedy nahradený inštinktívnym výberom správnej farby, ktorá „vyzerá dobre“. Niektoré problémy s výrobou filmu, konfrontujúc autorský zámer s výslednou podobou diela, predurčuje technologický ráz filmu. Vo filmovom remesle sa totiž môže stať, že farba, ktorá je pripravovaná v technickom scenári, v konkrétnych svetelných podmienkach nemusí spĺňať očakávania tvorcov, nemožno ju správne nasnímať, prípadne, ako potvrdzuje T. Wynn, vedúci výpravy filmu *Malcolm X*, ak sa nejakú farbu snažíte, naopak, obmedziť, nemožno sa jej v konečnom dôsledku vyhnúť:

*„V treťom dejstve, Malcolm konvertoval na Islam. Cítil som, že išlo o najnaturálnejší čas v Malcolmovom živote – skúšal som teda použiť farby, ktoré asociujeme s prírodou...farby zeme. Odtiene hnedej, okrovej a zelenej. Bez oranžovej či červenej. Snažil som sa eliminovať červenú kompletne a použiť ju až pri atentáte na Malcolmá“*  
 (Bellantoni 2005, s. 17).

T. Wynn ďalej spresňuje, že v tejto snahe neuspel, pretože v Egypte, na mieste, kde sa film nakrúcal, neboli k dispozícii iné, než červené koberce. Z vyššie uvedených výpovedí tvorcov teda vyplýva, že farba je štandardne uznávaným výrazovým prostriedkom, ktorý však občas kvôli technologickým obmedzeniam nedosiahne požadovanú kvalitu.

### Uplatňovanie farby vo filmovom diele – asociatívnosť

Farba môže prostredníctvom filmu asociovať určité dojmy. V rôznych kontextoch však konkrétna farba môže vyvolávať rozličné asociácie. Z vyššie uvedených výpovedí tvorcov teda vyplýva, že každá zo základných farieb spektra disponuje možnosťou vyvolať rôzne emočné alebo psychologické reakcie, pričom tie môžu byť často aj protikladného významu.<sup>3</sup> Na tomto mieste uvádzame vlastnosti farieb, ktoré vymedzila spomínaná autorka, pričom ich aplikovala na filmy americkej produkcie (2005):

**červená:** mocná, bujná, vzdorovitá – úzkostlivá, zlostná, romantická;

**žltá:** hojná, neodbytná, smelá – nevinná, výstražná, idylická;

<sup>3</sup> Oddelené trojice vlastností naznačujú dvojaký charakter konkrétnej farby. Napríklad zelená farba sa najčastejšie spája s vitalitou, paradoxne však zelené vo filmoch bývajú aj jedý.

**modrá:** bezmocná, intelektuálna, hrejivá – melancholická, chladná, pasívna;

**oranžová:** hrejivá, naivná, romantická – exotická, toxická, prírodná (pôda);

**zelená:** zdravá, rozporná, životodarná – jedovatá, zlovestná, skazená;

**fialová:** bezpohľavná, klamná, fantastická – záhadná, zlovestná, éterická.

Spomínaná kategorizácia farieb je metodicky postavená na ľudskom vnímaní a pocitoch. Psychologické aspekty pôsobenia farieb možno považovať za východiskové pri vymedzovaní postupov, ktoré tvorcov filmu motivujú k výberu konkrétnej farby vo filmovom diele. Pri vymedzovaní ďalších funkcií farby vo filme sa teda k vyššie uvedenému systému vzťahov jednotlivých základných farieb budeme vracat'.

### Uplatňovanie farby vo filmovom diele – medzi kontrastom, doplnením, orientáciou a súladom

Farbu možno v súčasnom filmovom umení funkčne uplatniť viacerými spôsobmi. Podobne ako línia a tvar, aj farba v obraze vymedzuje predmety a pomáha v mysli diváka organizovať videný priestor. Pri kompozičnom nastavení záberu sa farba zohľadňuje napríklad v súvislosti s vytváraním obrazového kontrastu. Podľa D. Bordwella farebné kontrasty v zábere nemusia byť vždy výrazné, pretože divák citlivo reaguje už na malé rozdiely (Thompsonová a Bordwell 2012). Tvorcovia filmu si pri jeho nakrúcaní dozaista uvedomujú, že na relatívne tmavej ploche záberu každý svetlejší, respektíve kontrastný motív púta, a zároveň odvádza pozornosť diváka.

Režisér Christopher Nolan vo filme *Interstellar* púta pozornosť využívaním palety odtieňov modrej a hnedej farby (obr. 3, 5), ktoré sú v neustálom kontraste (obr. 2, 4, 8, 10, 44, 45) a ako potvrdzuje vrcholiaci verbálny konflikt na obrázku 4, často sú v hodnotovom rozpore. Hnedá farba vzniká kombináciou červenej, žltej a modrej farby.<sup>4</sup> Skutočne, uvažujúc v kontexte Bellantoniovej rozdelenia farieb, postavy vo filme disponujú jednak vlastnosťami vzdorovitosti, neodbytnosti, a jednak vlastnosťami bezmocnosti a intelektuálnosti. Nolan komplementárny vzťah modrej a hnedej farby využíva pri zobrazovaní spočiatku harmonického vzťahu medzi otcom a dcérou (obr. 8). Skutočnosť, že samotná hnedá farba v sebe obsahuje modrú, naznačuje osudovú spojitosť postáv, ktoré sa týmito farbami na úrovni kostýmov vymedzujú.



Obr. 2



Obr. 3

<sup>4</sup> Prípadne kombináciou červenej, čiernej a žltej farby.



Obr. 2



Obr. 3

V prvých záberoch filmu má dcéra na svetlomodrom tričku hnedý uterák, čím sa vizuálne približuje svojmu otcovi (obr. 9). Budúci rozpad tohto harmonického vzťahu však signalizuje napríklad spoločné pozorovanie „ducha“ (obr. 5), počas ktorého majú na sebe postavy oblečenie modrej farby, ale už v rôznych odtieňoch. Dcéra (ako dieťa) je častejšie zobrazovaná v modrých odevoch, čo vrcholí scénou otcovho odchodu, keď sa stáva definitívne chladnou, pasívnou a bezmocnou (obr. 10). Ako dospelá a zatrpknutá voči otcovi, ktorý sa nevrátil, je dcéra spočiatku odievaná do chladných zelených odtieňov (obr. 11), avšak v závere filmu nachádza svojho otca a vzťah k nemu, čo je v rovine vizuálnej korešpondencie farieb naznačené hnedou bundou (obr. 12). Po tomto vyvrcholení sa dcéra (ako dospelá) vracia do farieb, v ktorých sa cíti najlepšie (intelektuálne, obr. 13). Tento príklad prechodu od „hnedosti k modrosti a späť“ potvrdzuje, že ak sa farba vo filme stane v súvislosti s postavami transformujúcou, potom z percepčného hľadiska usporadúva naratívnu líniu filmu. Známe sú napokon príklady aj z čiernobielej éry, keď sa osudové ženy obliekali do bielych a čiernych kostýmov podľa toho, aké ciele chceli práve dosiahnuť.<sup>5</sup>

Že sa vybudovaný vzťah medzi postavami vo filme znázorňuje aj prostredníctvom farieb kostýmov, ktoré nosia, potvrdzuje aj príklad z filmu *My sme Millerovi*. V tejto komédii si štyria cudzí ľudia snažia spoločnými silami zarobiť a stávajú sa falošnou rodinou, aby mohli z Mexika do USA bezpečne prepašovať omamné látky. Keď sú členovia „rodiny“ prvýkrát pokope (obr. 6), ich oblečenie je z hľadiska farieb rôznorodé a nezladené. Na konci filmu po prekonaní peripetií príbehu už rodina pôsobí harmonicky a celistvo (obr. 7).<sup>6</sup>



Obr. 6



Obr. 4

<sup>5</sup> V tomto kontexte je prínosné vidieť napríklad noirové filmy *Hlboký spánok* a *Poistka smrti*.

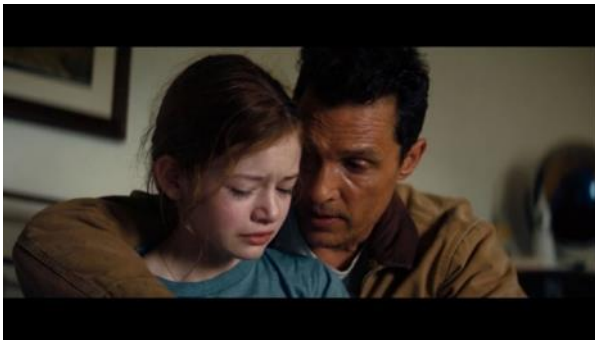
<sup>6</sup> Tu navyše vstupuje do dešifrovania významu aj súdržnosť rodiny ako celku, ktorá je v zábere na konci filmu jasne zreteľná.



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10

Samozrejme, film<sup>7</sup> z hľadiska vnímania farieb nie je postavený len na kontrastoch rozličných farieb, ale aj na opakovaných zobrazovaniach jednej farby (porov. Thompsonová a Bordwell 2012). Farba totiž pomáha organizovať filmové dielo aj vo forme opakujúceho sa motívu. V prípade filmu *Interstellar* je opakujúcim sa motívom popri dominantnej hnedej a modrej farbe aj sekundárna žltá farba, ktorá spolu so zelenou dopĺňa, povedzme, naturálnu paletu farieb použitú pre daný film.<sup>8</sup> Zelená farba sa vo filme objavuje v jej životodarnej podobe (obr. 15: ohrozenie vitality prachovým mračnom, obr. 16: vizuálne potvrdenie konečného víťazstva – prekypujúceho života), žltú farbu možno identifikovať hlavne v tvare pásov vymedzujúcich priestor (obr. 15, 17), prípadne v rovine podporujúcej výstrahu vychádzajúcu zo situácie (obr. 14, 15).

<sup>7</sup> Thompsonová a Bordwell v citovanej publikácii používajú namiesto všeobecného pojmu film konkrétny pojem filmová forma, čo je „celkový systém vzťahov, ktoré možno nájsť medzi jednotlivými prvkami“ vo filme (2012, s. 86).

<sup>8</sup> Film v konečnom dôsledku naozaj hovorí o sile prírody a možnostiach človeka podnikat' kroky proti jej pôsobeniu.



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14

Uvedený spôsob aplikácie doplnkových farieb použitých vo filmovom diele možno vymedziť napríklad aj vo filme *Neznámy*. Chladné bledomodré a bledozelené tóny filmu oživujú občasnú bordovú líniu a tvary (obr. 18: kravata, obr. 19: obšívka kabáta, obr. 20: obrúsok pod pohárom, obr. 21: batožina a dáždnik v pozadí, obr. 22 – 25 zreteľné), ktoré, kombinujúc v sebe červenú a fialovú farbu, predznamenávajú úzkostlivosť či záhadnosť.



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 19



Obr. 21

Obr. 18



Obr. 20



Obr. 22

Príklady z obr. 18 – 25 dokazujú, že farba púta pozornosť diváka, upozorňuje ho na celkové smerovanie diela a vytvára dojmy spojené s danou farbou. Farba je v prípade filmov *Interstellar* aj *Neznámy* motívom, ktorý pomáha vizuálne rozprávať. Farba tu nie je len prilepená na predmet, ale je výtvarným symbolom, ktorý rozvíja príbeh a usmerňuje divácke očakávania.

Vo vyššie uvedených prípadoch ide o príklady využitia farieb, ktoré odkazujú skôr na kontrastné vzťahy vo filmovom priestore, než na jeho organizáciu. Prostredníctvom farby sa však často organizuje filmový priestor tak, aby v určitých častiach záberu vizuálne ladil s postavami. Na obr. 8 možno vidieť otca „farebne zladeného“ s hnedozeleným prostredím, v ktorom sa nachádza, naopak, jeho dcéru zobrazuje záber vo farbách motorového vozidla. Podobne obr. 13 zobrazuje dcéru vo farbách zladených s prostredím za ňou. V týchto prípadoch teda postavy v priestore nie sú nápadné, nevystupujú z neho, ale sú s ním v súlade. Podobné príklady možno identifikovať napríklad vo filme *Bľbý a bľbší sú spať*. Na obr. 26, 28 tričko mužskej postavy farebne ladí s budovou za jeho chrbtom, podobne na obr. 27, 29 modrá blúzka ženskej postavy ladí s modrými škvrkami za ňou (napr. modré autá, muž v modrej košeli, priečelie obchodu). Ide o bežný koncept práce filmárov.



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25

Obr. 26

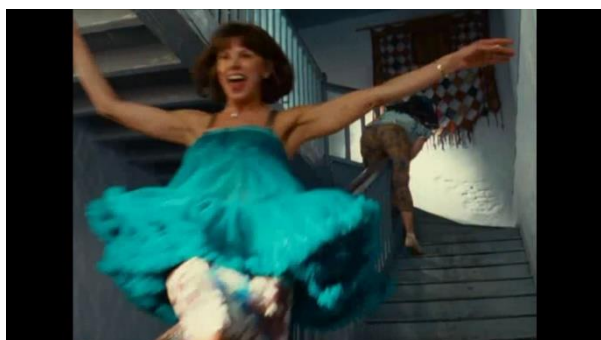
Význam súladu jednej dominantnej farby s postavami možno manifestovať na príklade z filmu *Mamma Mia!*. Vo vybranej scéne (obr. 30 – 36) je najvýraznejšou farbou azúrová modrá, ktorá svojou upokojujúcou sýtosťou odkazuje na more a pohodlný svet, ktorý je s ním spojený. Dominantne modrý charakter scény podporuje okrem množstva rekvizít v modrej farbe (napr. fén, zábradlie, modrá čiapka) aj prítomnosť mora a modré kostýmy hercov. Príznačným pre túto scénu je však výrazne nápadný spôsob, s akou sa efekt modrej farby posilňuje. Ružové oblečenie v prednom pláne je totiž nekompromisne strhnuté zo šnúry (obr. 35), aby scéna naďalej mohla pôsobiť tak modro, ako sa len dá.



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30





Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34

V danom príklade sa teda jedna farba vymedzuje ako dominantná, pričom sa jej podriaďujú aj postavy. Samozrejme, zladenie postáv s prostredím často naznačuje dominanciu daných postáv voči postavám nezladeným s farbami priestoru. Manifestovať to možno zábermi z obr. 37 – 39, na ktorých sú zločinci opticky v prevahe nielen preto, že disponujú zbraňami, ale aj vďaka chladne sfarbenému prostrediu, v ktorom pôsobia istejšie, než postavy v ohrození<sup>9</sup> (obr. 39).



Obr. 35



Obr. 36

Voči chladnému prostrediu sa vymedzuje napríklad mužská postava vo filme *Metóda*. Záver tohto filmu ukazuje, že farba má vplyv na budovanie optiky, ktorou divák vníma dramatickú postavu. Žena sedí na červenom gauči symbolizujúcom jej moc a nadhľad (obr. 41), vystupuje sebavedomo, mocne, no predsa úzkostlivo. Počas záverečnej scény vo výťahu už postavy stoja v priestore chladnej a neutrálnej farby, ktorá podčiarkuje ich pocity. Muž – sebavedomý hráč – je tu akoby v neutrálnej pozícii (obr. 40), žena – citovo

<sup>9</sup> Samozrejme, miera istoty a neistoty sa tu odráža najmä na úrovni gestiky.

zničená hrou – je zobrazená v chladnom rozpoležení, avšak v prostredí, v ktorom city nemožno prejaviť. Chlad týchto postáv, vychádzajúc z narácie, totiž nekorešponduje, je rôznej povahy (naznačuje to línia, ktorá postavy vymedzuje).



Obr. 37



Obr. 38

### Uplatňovanie farby vo filmovom diele – farba predznamenáva (?)

Farba zrejme skutočne prispieva k pochopeniu príbehu a vzťahovým súvislostiam vnútri jeho štruktúry, navyše, farba vo filme môže vystupovať ako dôležitý identifikačný činiteľ. Nielenže prikladá vlastnosti postavám, ale vo vedomí diváka vyvoláva pocity a stáva sa symbolom, ktorým možno odvodiť nasledujúce udalosti. P. Bellantoni nazvala svoju publikáciu venovanú farbám vo filme príslovečne: *If It's Purple, Someone's Gonna Die*. Podľa Bellantoniovej sa totiž fialová vo filmoch objavuje vtedy, keď niekto alebo niečo odchádza. Smrť tu, samozrejme, netreba brať doslova, ale ako formu straty či odlúčenia (2005, s.191).

Skutočne, vo filme *Interstellar* má syn hlavného hrdinu oblečenú fialovo-bordovú mikinu (obr. 3). Táto farba predznamenáva jeho odchod – odlúčenie od sestry, ktoré nastáva v neskoršej časti filmu. Podobne, pred prvým zostupom z vesmírnej lode je hlavná postava oblečená do fialovo-bordového trička, ktoré akoby predznamenávalo, že sa niekto z výpravy nevráti (obr. 42, 43). Po danej výprave neprišla posádka len o člena, ale aj o 27 rokov času.

Čierne oblečenie vedkyne Brand zasa implicitne odkazuje na smútok, ktorý prežíva. Keď neskôr nastane odhalenie, ktoré tento smútok explicitne odkrýva aj pre divákov, farba jej oblečenia pri prvom stretnutí (obr. 44) s hlavným hrdinom získava hlbší význam. Brand sa svoj smútok snaží skrývať napríklad v bielom plášti (obr. 45), či neskôr v skafandri.



Obr. 39



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42

## Na záver

Hoci je počet farebných odtieňov nekonečný, existuje tendencia vnímať farby zástupne. Farba teda môže pôsobiť v štruktúre filmového diela ako stereotypný prvok. Veď napokon, asociatívnosť spojená s farbami je postavená práve na dlhodobom zvyku vnímať farby podľa určitej schémy, vychádzajúcej hlavne zo škály teplých, chladných a neutrálnych farieb. V súvislosti s farbou vo filme sa čoraz častejšie ozývajú názory, že mainstreamové filmy sú často zobrazované v dvoch komplementárnych farbách, najčastejšie v kombinácii oranžovej a modrej (porov. Sciretta 2009), pričom oranžová tu má zastupovať zlo a modrá dobro (porov. Wong 2013). Tento trend potvrdzuje napríklad viacero plagátov na novú časť Hviezdnych vojen *Star Wars: Sila sa prebúdzá*.

Za základné autorské motivácie pri výbere farieb do filmu možno považovať asociatívnosť smerovanú k divákovi a posilnenie naratívnej organizácie diela prostredníctvom opakovania esteticky vhodných farebných motívov. Vybranou farebnou schémou sa jednak presadzuje a dodržiava vnútorný súlad scén, a jednak jej úpravou možno obohatiť film o kontrastné prvky logicky naviazané na štruktúru narácie.

V úvode príspevku sme spomínali, že farby vníma každý človek subjektívne. Červené závesy na obr. 46 (*Neznámy*) symbolizujú hrozbu, upozorňujú na blížiacu sa nebezpečenstvo, na úder moci. Pozorný divák, uvedomujúci si funkčnosť kompozície farieb vo filme, pri pohľade na závesy tento stiesňujúci, úzkostlivý pocit zákonite nadobudne. Menej pozorný divák si červenú ako neoddeliteľnú a logickú súčasť danej scény uvedomí až v jej katarznom okamžiku (obr. 47). Tak či onak, aj v jednom aj druhom prípade je výsledný dojem totožný, avšak v tom prvom prípade vznikol z dynamicky vytvoreného zážitku, v druhom vznikol z momentálneho efektu. Tak ako sa totiž v obraze rozvíjajú línie a tvary, tak sa dynamicky rozvíja aj farebná schéma v jeho vnútri.



Obr. 43



Obr. 44

### Literatúra:

- [1] AUMONT, J. 2010. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-73311-65-0.
- [2] BELLANTONI, P. 2005. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Oxford: Elsevier. ISBN 978-024-0806-88-4.
- [3] BARSAM, R. a MONAHAN, D. 2010. *Looking at Movies – An Introduction to Film*. New York: W. W. Norton & Company Ltd. ISBN 978-039-3932-79-9.
- [4] MIHÁLIK, P. 1983. *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava: Tatran.
- [5] MIRZOEFF, N. 2012. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia.
- [6] MONACO, J. 2004. *Jak číst film*. Praha: Albatros.
- [7] PRAMAGGIORE, M. a WALLIS, T. 2008. *Film – A Critical Introduction*. Pearson.
- [8] SCIRETTA, P. 2009. *Orange/Blue Contrast in Movie Posters* [online]. [cit. 2015-10-31] <http://www.slashfilm.com/orangeblue-contrast-in-movie-posters>
- [9] THOMPSONOVÁ, K. – BORDWELL, D. 2012. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- [10] WONG, D. 2013. *Why the New Hunger Games Movie is Orange and Blue* [online]. [cit. 2015-10-31] <http://www.cracked.com/quick-fixes/why-new-hunger-games-movie-orange-blue>

### Citované filmy:

- [1] *Blbý a blbší sú späť / Dumb and Dumber To*. 2014. USA. Réžia Bobby Farrelly, Peter Farrelly.
- [2] *Interstellar / Interstellar*. 2014. USA, Veľká Británia. Réžia Christopher Nolan.
- [3] *Malcolm X / Malcolm X*. 1992. USA, Japonsko. Réžia Spike Lee.
- [4] *Mamma Mia! / Mamma Mia!*. 2008. USA, Veľká Británia, Nemecko. Réžia Phyllida Lloyd.
- [5] *Metóda / El método*. 2005. Argentína, Španielsko, Taliansko. Réžia Marcelo Piñeyro
- [6] *My sme Millerovci / We're the Millers*. 2013. USA. Réžia Rawson Marshall Thurber.
- [7] *Neznámy / Unknown*. 2011. USA, Veľká Británia, Nemecko, Francúzsko. Réžia Jaume Collet-Serra.
- [8] *Star Wars: Sila sa prebúda / Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*. 2015. USA. Réžia J. J. Abrams.

---

Mgr. Jozef Mergeš, PhD.  
Inštitút slovakistických, mediálnych  
a knižničných štúdií  
FF PU v Prešove  
jozefmerges@gmail.com

---

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

---

## V záujme starostlivosti o "naše" avantgardy: estetické, axiologické a umelecko-teoretické polohy kritičky a kunsthistoričky Ivy Mojžišovej

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

**Abstrakt:** Štúdia predstavuje analytické zhodnotenie kľúčových textov slovenskej kritičky, teoretičky a historičky výtvarného umenia – Ivy Mojžišovej. Text pozostáva z analýz čiastkových problematík – význam a poslanie kritiky výtvarného umenia v 20. storočí na Slovensku a povaha tzv. „autenticity“ ako kľúčové kritérium pre kritické reflexie výtvarného umenia.

**Kľúčové slová:** slovenské výtvarné umenie, umelecká kritika, autenticita, Iva Mojžišová.

**Abstract:** The paper represents analytic evaluation of key works of Slovak critic, art-theoretician and art-historian – Iva Mojziso. The study contains analysis of its partial problems – the meaning and the function of art-critique in 20th century in Slovakia and nature of so called “authenticity” as key criterion of critical reflexions of fine art.

**Keywords:** Slovak fine art, art critique, authenticity, Iva Mojziso.

Text je snahou vyjadriť skromnú poctu kunsthistoričke, teoretičke a výtvarnej kritičke Ive Mojžišovej (1939),<sup>1</sup> ktorá nás pred rokom opustila, no zanechala bohatú plejádu esejí, štúdií a kritik, ale i komplexných syntetických prác, ako napríklad históriu a charakteristiku prvej slovenskej školy umeleckého priemyslu s názvom *Škola moderného videnia* (2013). Predkladaný text je zároveň pokusom o analytické zhodnotenie jej umelecko-teoretických, umelecko-historických a umelecko-kritických prác a pomenovanie ich špecifického prínosu do okruhu slovenskej spisby o súdobom umení. Zároveň je príspevkom k charakteristike umelecko-kritickej a umelecko-teoretickej kategórie „autenticity“, ktorá silno zaznela v česko-slovenskej reflexii umeleckej (predovšetkým literárnej) tvorby 60. rokov, no dnes figuruje v odborných reflexiách umenia len sporadicky.<sup>2</sup> V českom kultúrnom prostredí sa k tejto kategórii v súvislosti s existencializmom a koncepciou autentického subjektu vyjadrovali najmä V. Černý a J. Chalupický, v slovenských reflexiách zaznieva u D. Tatarku a J. Červeňa. Formulácie ich názorov pramenili v pôvodnej heideggerovskej (neskôr prevzatej Sartrom) opozícii „vlastného“, daného zvnútra a „nevlastného“, diktovaného zvonku (Zajac 1999). Uvedený pojem je „erbovým znakom“ a najvyšším kritériom Mojžišovej kritik, preto sme si dali za úlohu uvažovať o pôvode a povahe koncepcie autenticity v časopriestore autorkinej činnosti.

<sup>1</sup> Táto, podľa M. Hamadu (2009, s. 9), „jedna z najvýznamnejších osobností slovenskej i československej kultúry 2. polovice 20. storočia“, rodená Bratislavčanka, nikdy svoje rodné mesto na dlhšie neopustila. V roku 1961 vyštudovala dejiny umenia a históriu, v čase, kedy z politických dôvodov prepustili A. Güntherovú - Mayerovú. Po absolútoriu pôsobila na Slovenskej akadémii vied, kde sa venovala slovenskému a euro-americkému modernizmu. V „rokoch nečasu“ pracovala na encyklopedických heslách a na výskume divadelných dekorácií, v septembri 2009 jej Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave udelila titul Doctor honoris causa.

<sup>2</sup> Ostatným zásadným príspevom k tejto téme je zborník referátov z literárnej konferencie 41. Bezručovej Opavy *Autenticita a literatura* z roku 1999, v ktorom figurujú mimoriadne inšpiratívne príspevky P. Zajaca, V. Žemberovej, či Z. Stanislavovej. V zahraničí sa téme venuje D. Dutton (*Authenticity in Art* 2003) a César Graña (*Meaning and authenticity: further essays on the sociology of art* 1989). Heslo autenticita výrazu je tiež súčasťou publikácie nitrianskej školy: *Thezaurus estetických výrazových kvalít*.

Názory Ivy Mojžišovej predstavujú jedinečné umelecko-teoretické a estetické postuláty, ktoré stoja v kontexte súdobej umelecko-teoretickej spisby trochu osamotene: nie sú (a neboli) ani vypätou apologetikou masami nepochopených avantgárd, ani oportunistickým, frázovitým „bľabotaním“ o potrebe spoločenskej zodpovednosti umenia a význame socialistického realizmu.

Známymi, a dnes už – pre štúdium slovenského umenia – nevyhnutnými prácami, sú jej reflexie umenia členov Skupiny Mikuláša Galandu, najmä M. Paštéku (pozri: Mojžišová 1970), V. Kompánka (pozri: Mojžišová 1968) a A. Barčíka.<sup>3</sup> Jedinečným príspevkom k európskemu avantgardnému daniu je fenomenologicky pojatá štúdia o sochárskej tvorbe A. Giacomettiho (pozri: Mojžišová 1971), eseje o umení J. Albersa (pozri: Mojžišová 2002), L. Kassáka (pozri: Mojžišová 2007), či o scénografických prácach Bauhausu (pozri: Mojžišová 1964); v slovenskom kontexte autorka sledovala divadelnú, aj televíznu scénografiu (pozri: Mojžišová 1993). V rovnocennej pozícii k voľnému umeleckému dielu pristupovala v bádani nepreskúmaných oblastí úžitkového výtvarníctva,<sup>4</sup> a to najmä v hľadaní dejín slovenskej fotografie a v odhaľovaní „archeológie“ bratislavskej Školy umeleckého remesla.<sup>5</sup> Napokon sa obracala aj k vlastnej profesii – prehodnocovaním činnosti umeleckého kritika a vypracovala stručné dejiny tohto žánru, ktoré sa stali súčasťou knihy vydané v českom jazyku – *Kritika porozuméním* (2011).

Okrem zreteľnej preferencie výtvarnej tendencie Novej figurácie (ktorú chápala ako výtvarné vyjadrenie „Zeitgeistu“ a umelecký pendant existencializmu) sa opakovane vyjadrovala ku konštruktivismu i kinetickej tvorbe. Medzi názorovo príbuznými a hojne citovanými autormi dominujú najmä M. Merleau – Ponty, J. P. Sartre,<sup>6</sup> V. Havel, V. Černý, M. Hamada a D. Tatarka. Z hľadiska filozofie umenia možno povedať, že konvergovala najmä k myšlienkam fenomenológie a existencializmu, v niektorých prácach však zaznievajú aj formulácie pojmového aparátu semiotiky.<sup>7</sup>

V centre jej záujmu stálo napätie medzi pojmami umenia, umeleckého remesla a umeleckého vzdelávania. Znovovo otvárala tému zdanlivého protikladu konceptuálne ladenej koncepcie avantgárd a predstavy tzv. „výtvarnosti“, s čím súviselo aj nové prehodnocovanie prítomnosti krásy a ďalších estetických kategórií v „dospievajúcej“ výtvarnej moderne. S tým je spojené tematizovanie ďalšieho napätého vzťahu, a to medzi autentickým (a slobodným) tvorením a nepravdivým, falošným, či epigónskym „pseudo-umením“, ktoré na seba bralo nie len podobu preferencií oficiálnej estetiky vládnucej ideológie, ale podchvíľou sa snažilo pripomínať najnovšie výdobytky avantgardných smerov.

---

<sup>3</sup> Pozri bližšie: Koláže Andreja Barčíka (Mojžišová 1994). Esej pochádza z roku 1967, bola neuverejnená. Zbierka textov *Giacomettiho oko* obsahuje práce zo 60. a 70. rokov, z ktorých väčšina vyšla časopisecky počas Mojžišovej spolupráce s denníkom *Smena*, nie všetky však redakcia časopisu povolila uverejniť. Esej o Barčíkových kolážach je teda jednou z nich. Kritička sa v tejto zbierke „vyjadruje“ aj k autorom mimo okruhu „Galandovcov“, ako napríklad I. Štěpán, A. Sigetová, V. Kraicová, V. Popovič, a i.

<sup>4</sup> Iste tu má podstatnú zásluhu školenie u A. Guntherovej – Meyerovej, ktorá taktiež vyhľadávala „biele miesta“ slovenskej výtvarnej kultúry a okrem starostlivosti o barokové a gotické pamiatky sa rovnocenným záujmom venovala aj výstavám súdobých výtvarných umelcov, ľudovej tvorbe a umeleckému remeslu.

<sup>5</sup> Škola bola založená na princípe koncepcie weimarského Bauhausu, ktorej vedúcou osobnosťou bol J. Vydra a vyučujúcimi boli významné osobnosti slovenskej výtvarnej moderny ako E. Fulla, M. Galanda, F. Reichental, J. Horová, F. Malý a i. Podobne ako Bauhaus, aj bratislavská ŠUR trvala len do začiatku druhej svetovej vojny (1928-1939).

<sup>6</sup> Sartre nastolil a rozvinul problém autentického života v knihe *Bytí a nicota* (2006), pre reflexiu tejto koncepcie pozri bližšie: Weberman 2011.

<sup>7</sup> V štúdiu *Maliar Milan Paštéka* (Mojžišová 2009), pôvodne uverejnené v roku 1967, dokonca zaznieva Schapirova koncepcia semiotiky nemimetických prvkov na mieste, kde hovorí o sémanticky rozhodujúcom priestore obklopujúcom figúry Paštékových maliieb. Či Mojžišová Schapira nasleduje, alebo jeho koncepciu anticipuje, je otáznou (Schapiro referát bol prednesený v roku 1966 na poľskom kolokviu, ale publikovaný bol až v roku 1969, zatiaľ čo Mojžišovej štúdia vyšla v roku 1967. Môžeme sa teda iba odvážne domnievať, že išlo o jej originálne postrehy (porovnaj: Schapiro 2006).

## Kritika

Mojžišovej prerozprávanie „príbehu výtvarnej kritiky“ má pramene v klasicistickom uvažovaní o umení, ktorého presný umelecký program venoval kritike to nevyhnutné – „[...] *kritériá, ako určujúce znaky, o ktoré sa pri posudzovaní umeleckých diel dalo spoľahlivo opierať*“ (Mojžišová 2009, s. 333). Dôležitým míľnikom vo vývoji kritiky je podľa autorky Diderotov nástup a jeho schopnosť „polopremeny“, čo znamená, že sa dokázal vžiť do postavenia autora, o ktorom práve písal; vedel na dielo hľadieť z podobného zorného uhla ako ten, ktorý ho vytvoril. Dôležitosť Baudelaïrovho prispenia k žánru mala byť v zdôraznení zaujatosti kritika a v potrebe rozlišovania medzi veľkosťou talentu a priemernosťou, či medzi pôvodnosťou a eklecticismom. Sledovaný vývoj kritiky ponúka Mojžišovej formuláciu toho, čím má kritika byť: má byť zameraná na „*skutočný kritický súd*“ a jeho zdôvodnenie. Kritický súd má byť pozdvihnutý do „[...] *postavenia naozajstného formulátoria kritérií – vždy závislých a podmienených umením samým*“. Kritik má byť obhajcom hodnôt „[...] *životaschopných, vitálnych, pravých proti zdanlivým, alebo nepravým*“ (Mojžišová 2009, s. 352). Cieľovým bodom vývoja žánru je „*skutočná a úplná*“ kritika, ktorá vyklíčila z potrieb ľudí – laikov, z „[...] *potreby publika vojsť do dialógu s umením*“ (Mojžišová 2009, s. 352). Príbuzné stanovisko vyjadril M. Lipták vo svojej fenomenologickej analýze umeleckej kritiky: otázka, či využívanie kritérií falšuje umeleckú skúsenosť je zároveň otázkou, či kritika falšuje umeleckú skúsenosť; avšak nevyhnutná miera deformácie umeleckej skúsenosti ju nefalšuje – a to preto, lebo umelecká kritika je motivovaná hodnotovými rozdielmi medzi umeleckými dielami samotnými (Lipták 2013).

V nedávno realizovanom interview hodnotí slovenská esejistka súčasnú kritiku v kontraste s tou, o ktorú sa vo svojom profesijnom živote programovo snažila: „*Skôr chyba kritika ako taká, akoby bolo len prostredie bez vášne a bez výhrad. [...] Ak aj vznikajú publikácie a štúdie, zriedkavo prinášajú niečo nové, neraz sa opakuje to, čo už niekto povedal. No často ide aj o to, že kritici nemajú kam písať*“ (citované podľa Németh 2010). Mojžišová vychádzala z diela samého, ako však ukazujú jej stratégie, nikdy dielo neoddeľuje od autora, je predsa záznamom jeho videnia. Preniknúť do podstaty autorovho videnia sa objavuje ako kritičkin prvotný cieľ. Odborne i ľudsky sa zaujímala najmä o svojich „generačných súkmeňovcov“ – „Galandovcov“ (a nie len o nich). Vzhľadom na dobový kontext autorkinej umelecko-kritickej práce je prítlačivosť autorov, ktorí sa hlásia k pokračovaniu avantgárd celkom pochopiteľná. Ak však hovorí o „najlepších umelcoch svojej doby“, okrem „Galandovcov“ spomína aj A. Klimu – predstaviteľa geometrickej abstrakcie, či A. Brunovského – predstaviteľa imaginatívnej polohy Novej figurácie (Mojžišová 2009).

V autorkiných esejach sa demonštruje suverénne realizovaná, vopred jasne premyslená stratégia. Sleduje predovšetkým individuálne jedinečnosti autora z hľadiska štýlu a motívov; kontinuitné a diskontinuitné pohyby vo vývoji autorovho diela, kde pochopenú kontinuitu pomenúva tzv. „*konštantami*“ (trvalo prítomné fenomény v tvorbe sledovaného umelca). Príkladom expozície umeleckej kontinuity je interpretácia Fullovej tvorby. Vo svojej pocte Fullovej práci nachádza okrem celoživotného rešpektu k remeslu a neustálej konvergencie k univerzálnosti aj formálnu konštantu, ktorou je „[...] *obnažená kresbová stavba alebo architektúra tvaru, často veľmi zložitá, ale aj veľmi premyslená a rafinovaná*“ (Mojžišová 2009, s. 16). Kritička sa snaží o výklad autorovej špecifickej práce s výtvarnými prostriedkami (tzv. „*tvárny princíp*“)<sup>8</sup> a svoje vlastné prežívanie ich výtvarnosti prekladá do lyricky zafarbeného referenčného jazyka. Kľúčovým kritériom je však nadčasový aspekt diela pochopený ako „autenticita“.

<sup>8</sup> Pojem „tvárny princíp“ Mojžišová používa v zmysle prirodzeného spôsobu výberu výtvarných foriem ako základného momentu vyjadrenia.

Apelovanie na autenticitu je nutné chápať v širšom kontexte povojnového umelecko-kritického diskurzu v Československu. Z elaborátu D. Grúňa o českej a slovenskej kritike 60. rokov je vhodné vybrať nasledovné tvrdenia: „*Základnou premisou kritiky 60. rokov bola elokvencia, priebornosť, zápas. Na tejto premise stavala kritika svoj cieľ presadiť moderné umenie ako hodnotu, ktorá má svoje miesto v socialistickom spoločenskom zriadení*“ (Grúň 2009, s. 43). Štúdiá P. Zajaca (1999) ozrejmujú, že autenticita ako ontologická a poetologická kategória sa vynára v československom uvažovaní o literatúre už v štyridsiatych, potom v šesťdesiatych aj v osemdesiatych rokoch. V šiestej dekáde 20. storočia je však (podľa pisateľa) tento pojem kľúčovým slovom. „*V diskusiách šesťdesiatych rokov šlo pritom pojmovo o protipostavenie modernej ‘autenticity’ a socialistickorealistickej ‘pravdivosti’, ktorá sa už koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov začala chápať ako ideologická konštrukcia. Šlo o opozície pôvodnosť– odvodenosť, pričom neodvodenosť sa chápala ako svojbytnosť či pôvodnosť. V špecificky slovenskej podobe sa potom používali aj pojmy úprimnosť – falošnosť a znútornosť – vonkajškosť*“ (Zajac 1999, s. 21). Polemiku tzv. modernistov a tradicionalistov po roku 1963 nahradila diskusia o progresívnosti a autenticite. Proti R. Matuštkovi, ktorý obhajoval progresívne, pro-avantgardné tendencie vystúpila I. Mojžišová a ako prvá vo výtvarnej oblasti prišla s kritériami autenticity výrazu a pravdy umelcovej osobnosti, ktoré začiatkom 60. rokov do oblasti slovenskej literárnej kritiky zaviedol M. Hamada: „*Aktuálnosť sa chápe povrchno, jednostranne, dogmaticky, ako fazona najnovšieho stribu... Lenže aktuálne je to, čo je príznačné nielen pre dobu, ale pre každého človeka, čo je autentické a kľučí z osobnej skúsenosti, vedomia, citu i tela tvorcu a čo sa zhmotňuje v diele spontánne, jasne a celistvo*“ (citované podľa Grúň 2009, s. 46) Z tohto vyjadrenia napokon vyplýva zaujímavá skutočnosť – apel na pravosť a pôvodnosť nemá ani tak korene vo frázoovitosti dogmatických noriem socialistického realizmu, ale v náruživom a slepom nasledovaní „zameškaných“ európskych avantgárd.

### Kritérium autenticity

Užitočnú analýzu pojmu autenticity poskytujú štúdiá D. Duttona<sup>9</sup> (2003): autor rozlišuje tzv. „nominálnu autenticitu“ a „autenticitu výrazu“. Zatiaľ čo „nominálna autenticita“ je určiteľná pomerne jednoducho – na základe identifikácie pôvodu a proveniencie diela,<sup>10</sup> „autenticita výrazu“ korešponduje s pojmom odvodeným z filozofie existencializmu, kde je autentický život chápaný ako taký, ktorý sa vyznačuje kritickou a nezávislou suverenitou nad svojimi voľbami. Dutton poukazuje na autenticitu v hudbe, kedy hovorí o „dôveryhodnosti interpreta“ vyplývajúcej z jeho originálneho, nie odvodzovaného (napodobovaného) spôsobu hrania od niekoho iného. Takto je autenticita vnímaná ako „*pravá hudobnosť umelcovej osobnosti*“: Novozélandský filozof umenia však poukazuje aj na menej pertraktovaný aspekt autenticity – na potrebu „pôvodného publika“ (resp. na potrebu prítomnosti publika, ktorému bolo pôvodne dielo určené).<sup>11</sup> Strata „pôvodného publika“ znamená stratu žijúcej kritickéj tradície, ktorú publikum poskytuje pre akúkoľvek „vitalnú“ umeleckú formu. Dutton nasleduje tolstojovské myšlienky, keď rozlišuje sentimentálne a manipulatívne umenie na jednej strane a umenie „úprimnej expresie“ na strane

<sup>9</sup> Dennis Dutton (1944-2010) bol významným filozofom umenia. Pôsobil na University of Canterbury na Novom Zélande. Jeho najvýznamnejším príspevkom k estetike je jeho koncepcia prepojenia kategórie krásy s darvinizmom – v monografii *The art instinct: beauty, pleasure, & human evolution* (2009).

<sup>10</sup> Dutton určuje „nominálnu autenticitu“ aj výrazom „historická pravda“.

<sup>11</sup> Na príklade ľudového umenia Huicholov (posledný intaktný národ Latinskej Ameriky) Dutton poukazuje na dôležitosť „kontinuity“ v chápaní autenticity výrazu. Kontinuitu vysvetľuje ako trvalú, konštantnú prítomnosť formy. Dodáva, že dôležitým aspektom pre existenciu autenticity výrazu je aj pôvodné obecnstvo – „*indigenous audience*“ (teda Huicholovia), ktoré ostalo neporušené. Pokiaľ je toto ľudové, hlboko mysticky založené umenie tvorené pre export (pre „západného človeka“), stráca pôvodnú rolu v tradičnej spoločnosti a zároveň pôvodné impulzy, motivácie k jeho tvorbe. Vtedy sa stáva umenie podľa Duttona neautentickým.



druhej.<sup>12</sup> Rozdiel medzi týmito produkciami nie je výhradne formálny: je to stelesnenie osobnej oddanosti dielu, čo „manipulatívnemu umeniu“ chýba.

Pojem autenticity sa do Mojžišovej odborného idiolektu dostáva prostredníctvom rozšíreného heideggerovského existencializmu<sup>13</sup> (na našom území) a ako trefne poznamenala K. Vacková (1999, s. 84) vo svojom skúmaní kritickej koncepcie J. Lopatky: „[...] *bez vedomia smrteľnosti a z toho plynúcej neopakovateľnosti ľudského bytia by nebola autenticita.*“ Autenticita ako kritérium pre umenie je u Mojžišovej chápaná, nazieraná a svojbytno konštruovaná na podklade existencialistického diskurzu, z ktorého pramení aj názorové príbuzenstvo a stanoviská kritickej práce a esejistiky V. Havla (ktorého texty je možné chápať ako divadelno-kritický pendant názorov o výtvarnom umení I. Mojžišovej).

Havel diskutuje o autenticite v umení na mnohých miestach svojej esejistiky. V eseji *O umění (tak vůbec)*<sup>14</sup> hľadá príčiny toho, prečo má z veršov P. Kohouta alebo J. Šotoly pocit „neautenticity“: „[...] *že z nich na mne číší jakási neurčitá falešnost, zprostředkovanost, jakýsi apriorismus, jakási strašně snaživá touha být literaturou (jistého druhu), doplňovaná však nemožností literaturou (daného druhu) skutečně do všech konsekvencí být, jakási upocená chtěná, do sebe zahleděná a sebe milující literární póza, jakási velice průhledná a zcela 'nevelkorysá' snaha napsat cosi, co si myslíme, že by bylo výborné, kdybychom napsali*“ (Havel 1999, s. 686). Pojem „literárnej pózy“ určuje ako opozitum autentickej tvorby.

Umenie (podľa Havla) nevzniká z túžby robiť umenie, ale z túžby sprítomnenia a ozrejmnenia určitej skutočnosti, ktorú sme dokonca „nútení“ pudovo sprítomňovať.<sup>15</sup> Povaha tejto „túžby“ je mimo-umelecká a faktor, či bude, alebo nebude výsledkom umenie, je v procese tvorby nepodstatný. Autor musí byť v každom okamihu sám sebou, a to nesprostredkované, dôsledne a bezvýhradne. „*A čím víc jsme sami sebou v naší neopakovatelné konkrétnosti (a ve zcela nepravděpodobné zvláštnosti svého záměru), tím obecnější je – paradoxně – nakonec naše poselství světu: jsouce lidmi, přibližujeme-li se sami sobě, přibližujeme se tím totiž nutně k člověku vůbec, neboť jak ukazuje Heidegger, obecná podstata je v tom, co je nejzvláštnější na jednotlivém případě*“ (Havel 1999, s. 686-687).

V eseji s názvom *Příspěvek k anatomii pózy*<sup>16</sup> situáciu autenticity dokresľuje pojmom „prezradenia“ autora v diele. Dielom sa autor „priznáva“ sám k sebe, zároveň aj sám seba „prezrádza“. Pokiaľ sa jeho priznania a prezradenia kryjú a jeho autoštylizácia je formou sebauvedomenia, autor je v diele naozaj „sám sebou“, je teda autentickým, vtedy aj jeho dielo má predpoklad byť autentické (Havel 1999).

Avšak Mojžišovej používanie pojmu autenticity predstavuje určitý významový posun od Havlovej koncepcie odsudzovania kalkulovaného pseudo-umenia, či „literárnej pózy“. Túto kvalitu formuluje ako taký charakter

<sup>12</sup> Na Tolstého spis *Čo je to umenie* (1898) sa v súvislosti s autenticitou v poľskom okruhu filozofie umenia odkazuje Edward Abramowski (1868-1918), ktorý síce publikoval najmä politicky orientované filozofické spisy, úvahy o umení boli však centrom jeho záujmu a otázky o možnosti existencie autentickej tvorby vysvetľoval v intenciách kritiky kapitalistickej spoločnosti (pozri: Mencwel 2006).

<sup>13</sup> Esenciálne formulácie problematiky sú prítomné v 51. a 52. paragrafe spisu *Bytie a čas*: „*Pobyt je konstituován odemčeností, t.j. rozpoložným rozuměním. Autentické bytí k smrti nemůže před nejlustnější, bezevztažnou možností ubýbat a v útěku si ji zakrývat a překrucovat podle tobo, jak jí rozumí neurčité „ono se“.* Existenciální rozvrh autentického bytí k smrti musí tudíž nalézt momenty, které by toto bytí k smrti konstituovaly jako rozumění smrti neuhybajícího a nezakrývajícího bytí k uvedené možnosti“ (Heidegger 2002, s. 297).

<sup>14</sup> Esej bola napísaná v roku 1965.

<sup>15</sup> V pojme sprítomnenia sa ozýva podnetná koncepcia D. Summersa (2005) z textu *Real Metaphor*, ktorá pôvodne vyšla v zborníku editovanom N. Brysonom, M. A. Hollyovou a K. Moxeyom, v roku 1991. Aj u Summersa je – zjednodušene povedané – obraz sprítomnením toho, čo už prítomné nie je; obrazy sú nositeľmi chýbajúceho a vyplývajú z našej túžby po chýbajúcom. Vhodnú a užitočnú ilustráciu idey sprítomňovania chýbajúceho v kultových predmetoch pravekého umenia vytvoril L. Makky (2012, s. 6): „*Můžeme pokračovat v hypotézach a povedat', že túžba (ktorá je podľa autora prítomná) zvýšit počet stáda, bola reflektovaná a naplněná minimálně výrobou hlěněných plastik dobytka a tento istý princip bol uplatněný, ak nastúpila túžba na jedné strane obetovat' „bobom“ ale na druhé strane zachovat' počet zvířat svojho stáda, která bola uspokojěná zničením menovaných sošek a teda substituciou obetí ako takých.*“

<sup>16</sup> Aj táto esej pochádza z roku 1965.

výtvarného umeleckého diela, ktoré v sebe navyše nesie pravdivosť výtvarnosti a pravdivosť materiálu. Preto zdôrazňuje negatívne aspekty odtrhnutia sa vizuálneho umenia od remeselnej stránky vytvárania. Odlíšujúcim momentom v autorkinej koncepcii autenticity je dejinné vysvetlenie epigónstva ako výsledku industrializácie,<sup>17</sup> s ktorou prišla „[...] *ke slovu nepravdivosť*“. [...] *Pôvodnú pokoru remesla vystriedala pýcha stroja a je celkom prirodzené, že John Ruskin a neskôr William Morris hľadali východisko v návrate ke morálke stredovekých húb [...]*“ (citované podľa Pekárovej 2000, s. 13). Tento názor nie je len povrchným preberaním ruskinovských ideí, ale je výsledkom hlbších úvah o výtvarnom tvorení (či dokonca tvarovaní) ako o telesnej skúsenosti. V Mojžišovej kritickej reči odkazuje široko pojatý pojem autenticity k istému spôsobu umeleckého života jednotlivca a k etike jeho tvorby. V tomto bode sa ukazuje jej významné špecifikum – na rozdiel od väčšiny interpretátorov, z hľadiska pátrania po štýlových vplyvoch ju najviac zaujíma moment rezistencie – ten moment autorovho vývoja, v ktorom jedinec vplyvom odoláva, resp. v ktorom si vplyvy prispôsobí svojim individuálnym umeleckým potrebám.<sup>18</sup>

V štúdií o Paštékovej tvorbe zaznieva najsilnejší tón jej kritik veľmi jasne – ide o akúsi, povedzme – „autorskú hygienu“ – apel na neustále očisťovanie sa od nekriticky, či podvedome prijímaných umeleckých vplyvov. V reflexii Paštékovej tvorby sa k preferencii autenticity pridružuje aj sloboda a spontánnosť na jednej strane a „*zmysel pre prácu*“, či „*vnútorná etika tvorby*“ na strane druhej. V súvislosti s písaním o „Galandovcoch“, ako tých, ktorí prelomili začarovaný kruh 50. rokov, zaznieva obrana z „tábora“ existencializmu: „*Tí najtvorivejší z nich sa dokážu započúvať do svojho vnútorného hlasu a dať mu v diele čo najvoľnejší priestor*“; ich najdôležitejšou výzvou je „[...] *starostlivosť o vlastnú individualitu [...]*“ a „[...] *vďaka chuti stať sa autentickejšími Galandovci kultivujú individualitu [...]*“ (Mojžišová 2009, s. 29). Z toho vyplýva, že Mojžišová nerozmýšľa o autenticite v zmysle bezbrehého automatizmu (pollockovských náhod, či divokého Art brut), autenticita je výsledkom voľby – byť autentickým.

Uvedené tvrdenia je možné argumentovať aj slovami M. Hamadu: „*Pre väčšinu slovenských teoretikov a kritikov umenia bol postulát rýchlej a preto najčastejšie povrchnej modernizácie umenia najnaliehavejší, čo viedlo neraz ke neplodným sporom, do ktorých Iva Mojžišová nevstupovala*“ (Hamada 2009, s. 10). Literát sa preto pýta na povahu „neautenticity“ a odpovedá súhlasne, v súlade s Mojžišovej myšlienkami – je to akási prílišná túžba podobať sa na európske, či svetové umelecké tendencie aj za cenu netvorivého preberania programov či neo-štýlov. V Mojžišovej koncepcii autenticity sa vynára aj preferencia a obdiv tvorby, ktorá pramení z akejsi nevyhnutnosti a pudu k výtvarnosti – zavrhovala prísne racionálne, sofistifikované, konceptuálne prejavy avantgárd, podobne ako ekonomicky motivované prejavy oficiálneho umenia. Túto vrodenuú lásku k výtvarnosti podčiarkuje u viacerých autorov ako preferovaný fenomén – u L. Fullu, M. Paštéku, či V. Kompánka. V tomto momente jej úvahy korešpondujú s postrehmi V. Havla, kedy tiež hovorí o nevyhnutnosti umeleckej tvorby vyplývajúcej z potreby „[...] *osmysliť kus jakési skutočnosti, ktorou jsme puzeni – díky vlastní vyšinutosti – přítomňovat*“ (Havel 1999, s. 686).

V porozumení Paštékovej práce môžeme vidieť autorkino chápanie remeselnej zručnosti ako prostriedku k slobode tvorby: „*Časom získal tú voľnosť, ktorá plodí prirodzený vzťah medzi myšlienkou a materiálom malby*“ (Mojžišová 2009, s. 25). Z tohto hľadiska výtvarných foriem a výtvarnosti je pozoruhodné (no dobovo príznačné), že oceňuje kvalitu „nedokončenosti“ a vzápätí sa sťažuje: „*Slovenské maliarstvo trpí komplexom*

<sup>17</sup> Na tomto mieste zaznieva „prorocká“, kritická esej W. Benjamina – *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (pozri bližšie: Benjamin 1999).

<sup>18</sup> Tento moment rezistencie, ktorý súvisí s vedomým priznaním vlastného „výtvarného ega“ však nepochádza zo sféry umenia, ale odvoláva sa (čiastočne) k mimoumeleckej realite – k morálke.

*dobotovenosti*<sup>6</sup> (Mojžišová 2009, s. 36) „Nedokončenosť“ je z jej pohľadu symptómom voľnosti, tvorivej slobody, prirodzenosti a spontaneity.

Z hľadiska zvýznamňovania „výtvornosti“ a „tvárneho princípu“ je dôležitá jej jedinečná práca o Giacomettiho sochách (bližšie pozri: Mojžišová 2004, s. 21). Mojžišová je presvedčená, že Giacometti zobrazoval naozaj to, čo videl, z jeho špecifickej perspektívy. Zbavil sa pojmovovo korigovaného videnia, či videnia transformovaného myslením, „[...] *zriekol sa korektívu rozumu a obnovil prapôvodnú mágiu čistého videnia*“ (Mojžišová 2009, s. 66). Giacometti (ako prvý po Cézannovi) načrel do oblasti „viditeľna“ a otvoril otázky hĺbky. Hĺbka je u tohto sochára vtelením zväzku medzi Ja a vecou a je tou „najexistenciálnejšou“ dimenziou priestoru. Giacomettiho dielo teda nie je iba filozofickou výpoveďou, ale jedinečnou výtvornou udalosťou (Giacomettiho portréty označuje ako „dobré a pravdivé“, sú dvojitémi podobizňami – ukazujú osobnosť človeka vystihnutú iným človekom a vyjadrujú aj podobu tvorcovu).

Mojžišovej sa napokon, podľa svojho zámeru, podarilo vytvoriť „skutočnú a úplnú“ kritiku aplikovaním kritéria autenticity, ktoré si „požičiava“ z mimoumeleckej oblasti. Svoje kritérium dopĺňa o hodnoty „výtvornosti“ a „tvárneho princípu“, ktorý chápe sčasti ako manifestáciu „vrodeného výtvorného pudu“, na druhej strane musí byť vedome kultivovaný v procese starostlivosti o vlastnú individualitu a v spolupráci s étosom práce sa v tomto procese vyhýba nekritickému podľahnutiu vplyvom. Tak Mojžišová dosiahla dokázať potrebu uvažovania o morálke v procese umeleckej tvorby; táto morálka však nemá nič spoločné s jednoduchou slušnosťou, či etiketou. Kládne na umelca nárok neustáleho poznávania a „priznávania“ vlastnej individuality v kontexte kontinuity s tradíciou, čo zároveň znamená, že kritikom takého umelca musí byť ten, kto starostlivo „trénuje svoje videnie“ k možnosti hodnotového „rozlíšenia“ jednotlivých umeleckých diel.

### Literatúra:

- [1] BENJAMIN, W. 1999. Iluminácie. Bratislava: Kalligram.
- [2] DUTTON, D. 2003. Authenticity in Art. In: Dennisdutton.com [online]. [cit. 2015-12-09] <http://www.dennisdutton.com/authenticity.htm>; [Pôvodne uverejnené v The Oxford Handbook of Aesthetics, edited by Jerrold Levinson, New York: Oxford University Press, 2003].
- [3] GRÚŇ, D. 2009. Archeológia výtvarnej kritiky. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-8085-980-0.
- [4] HAMADA, M. 2009. Filozofia umenia Ivy Mojžišovej. In: MOJŽIŠOVÁ, I. Giacomettiho smiech? Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení. ISBN 978-80-89259-33-5.
- [5] HAVEL, V. 1999. Eseje a iné texty z let 1953 – 1969. Praha: Torst. ISBN 80-7215-089-8.
- [6] HEIDEGGER, M. 2002. Bytí a čas. Praha: Oikoymenh. ISBN 80-7298-048-3.
- [7] LIPTÁK, M. 2013. Možnosti umeleckej kritiky: fenomenologická analýza. Trnava: Filozofická fakulta. ISBN 978-80-8082-702-1.
- [8] MAKKY, L. 2012. Interpretácia vybraných "kultových" sošiek z východného Slovenska. In: MAKKY, L., MIGAŠOVÁ, J. a Š. HAŠKO, eds. Špecifiká kultúrneho a spoločenského vývoja východného Slovenska. Prešov: FF PU v Prešove, s. 29-30, ISBN 978-80-555-0739-2.
- [9] MENCWEL, A. 2006. Edward Abramowski – wizja twórczości autentycznej. In: Kulturologia polska XX. wieku [online]. [Cit. 2015-12-09]. <http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=opis>

- [10] MOJŽIŠOVÁ, I. 1964. Scénická tvorba Bauhausu. In: Acta scaenographica, roč. 4, č. 10, s. 185-192.
- [11] MOJŽIŠOVÁ, I. 1968. Nad dielom Vladimíra Kompánka. In: Výtvarný život, roč. 14, č. 7, s. 14-18. ISSN 0139-7214.
- [12] MOJŽIŠOVÁ, I. 1971. Giacomettiho oko. In: Ars, roč. 5, č. 1-2, s. 191-204.
- [13] MOJŽIŠOVÁ, I. 1993. Priestor a architektúra vo filme. In: Projekt, roč. 35, č. 5, s. 4-6.
- [14] MOJŽIŠOVÁ, I. 1994. Giacomettiho oko. Bratislava: AF s.r.o. ISBN 80-967022-1-1.
- [15] MOJŽIŠOVÁ, I. 2001. Kritika porozumením. Praha: Malovaný kraj. ISBN 978-80-904956-0-9.
- [16] MOJŽIŠOVÁ, I. 2002. Josef Albers sa vracia? In: Domino forum, roč. 11, č. 36, s. 19. ISSN 1335-4426.
- [17] MOJŽIŠOVÁ, I. 2004. Giacomettiho smiech? In: Domino forum, roč. 13, č. 14, s. 21. ISSN 1335-4426.
- [18] MOJŽIŠOVÁ, I. 2007. Na skok u Lajossa Kassáka. In: pocta Kassákovi. Tisztelet Kassáknak Katalóg. Nové Zámky: Galéria umenia Nové Zámky.
- [19] MOJŽIŠOVÁ, I. 2009. Giacomettiho smiech? Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení. ISBN 978-80-89259-33-5.
- [20] MOJŽIŠOVÁ, I. 2013. Škola moderného videnia: bratislavská ŠUR 1928 – 1939. Bratislava: Artforum, Slovenské centrum dizajnu. ISBN 978-80-8150-010-7.
- [21] NÉMETH, J. 2010. Kritika by nemala iba kritizovať. (Iva Mojžišová o tom, že umeniu netreba vždy rozumieť a že dobré diela aj texty musia najmä očariť.) In: Sme [online], 12. august, [cit. 2015-10-12]. <http://kultura.sme.sk/c/5502600/kritika-by-nemala-iba-kritizovat.html>
- [22] PEKÁROVÁ, A. 2000. Od misky z dlaní k „thonetke“. Malá historická reflexie o vzťahu umenia, remesla a dizajnu v rozhovore s I. Mojžišovou. In: Designum, roč., č. 3, s. 40, 45-46. ISSN 1335-034X.
- [23] SCHAPIRO, M. 2006. Dílo a styl. Praha: Argo.
- [24] SUMMERS, D. 2005. Reálna metafora: pokus o novou definíciu „konceptuálneho“ zobrazení. In: Vizuální teorie: současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. Jinočany, s. 121-154. ISBN 8073190540.
- [25] VACKOVÁ, K. 1999. K problematice tzv. autenticity v kritické koncepcii Jana Lopatky. In: KŘIVÁNEK, V. ed. Autenticita a literatura. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV, ČR, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, s. 83-90.
- [26] WEBERMAN, D. 2011. Sartre on the Authenticity, Required if My Choices are to Be Truly Mine. In: Filozofia. Roč. 66, č. 9, s. 879-889.
- [27] ZAJAC, P. 1999. Autenticita ako rétorická figúra. In: KŘIVÁNEK, V., ed. Autenticita a literatura. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV, ČR, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, s. 21-28.

---

Mgr. Jana Migašová, PhD.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
Filozofická fakulta  
Prešovská univerzita v Prešove  
[jana.migasova@unipo.sk](mailto:jana.migasova@unipo.sk)

---

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

---

## Umelecký text ako interpretačný problém a podnet pre estetickú výchovu: k problematike interpretácie grafickej knihy Shauna Tana *Pravidlá leta*

Martina Petriková; mpetrikova9@gmail.com

**Abstrakt:** V príspevku sa zaoberáme grafickou knihou Shauna Tana *Rules of Summer* (2013, v českom vydaní *Pravidla léta*, 2014), knihu možno zaradiť do literatúry „z rozhrania“, teda do kontextu literatúry pre deti a mládež, ale aj do literatúry pre dospelých recipientov. Literárny text je významovo intenzifikovaný ilustráciami, pretože „obsahy“ poznania, ktoré získavajú ústredné postavy, sú zastúpené fantastickými obrazmi z emocionálnej pamäti chlapca, či z podvedomia. Autor vo svojej knihe zobrazuje periférne priestory a ich segmenty (cesta, továrenský priestor, budovy s nádržami, vrakovisko a pod.) i subjekty (chlapci, mechanické bytosti). Vyberá si zabudnuté, alebo zneviditeľnené priestory (objekty), letný prázdninový čas ako čas uvoľnenia fantázie a vypovedá o detstve i dieťaťu, o sile priateľstva prostredníctvom symbolického významu priestoru a času, neobyčajných dejov i objektov, ktoré sú ozvláštnené o fantazijný aspekt. Ako naznačuje názov *Tanovej grafickej knihy*, autor ním vymedzil čas, počas ktorého sa definujú pravidlá priateľstva ako elementárnej ľudskej väzby na „perifériu“ spoločnosti, či v industrializovanom svete. Vybraný umelecký text ako interpretačný problém a predmet umenovednej reflexie sa môže stať aj podnetom estetickéj výchovy.

**Kľúčové slová:** umelecký text, grafický príbeh, motív, žáner, interpretácia.

**Abstract:** The paper deals with Shaun Tan's picture book *Rules of Summer* (2013, in Czech – *Pravidla léta*, 2014). The book may be included in literature "from interface", therefore in the context of literature for children and youth, but also in literature for adult recipients. The literary text is semantically intensified with illustrations, because "contents" of knowledge that are received by central characters are represented by brilliant images of emotional memory and subconscious of the boy. In his book author shows the peripheral areas and segments (road, factory, the building with tanks, junkyard, etc.) and subjects (boys, mechanical beings). He chooses forgotten spaces (buildings), summer vacation time as the time for releasing imagination and tells about childhood and child, about the power of friendship through the symbolic meaning of space and time, extraordinary storylines and objects that are enriched with the imaginative aspect. As the name of Tan's picture book implies, the author has specified the time during which the rules of friendship are defined as elemental human bond at the "periphery" of the company or in the industrialized world. Selected artistic text as a problem of interpretation and an object of art theory reflection can become an aesthetic education initiative.

**Keywords:** artistic text, graphic story, motif, genre, interpretation.

### Úvod

*„In between we're kind of left with a bit of a puzzle as to what is exactly happening and this is something that I find especially appealing as a creator is [...] mysterious imagery [...] stories where you, you get a sense of what's going on but it's not entirely clear and your imagination is fairly free to construct the details.“* Shaun Tan

V príspevku sa budeme zaoberať problematikou interpretácie vybranej grafickej knihy Shauna Tana *Rules of Summer* (2013), v českom vydaní *Pravidlá leta* (2014). Knihu možno zaradiť do kontextu literatúry pre deti a mládež, ale aj do literatúry pre dospelých recipientov. A keďže sa v knihe slovo a obraz snažia o prekračovanie, či rozrušovanie hranice, ktorá ich oddeľuje, pretože „obsahy“ poznania, ktoré získavajú ústredné postavy a ktoré sú sprostredkované slovom, sa rozširujú aj o poznanie zastúpené vo vizuálnom texte fantastickými obrazmi z emocionálnej pamäti, či z podvedomia, možno hovoriť o grafickej alebo obrázkovej knihe. Autor zobrazuje periférne priestory a ich segmenty (cesta, továrenský priestor, budovy s nádržami, vrakovisko a pod.) i subjekty (chlapcov), ktoré sú otvorené kontaktu s mechanickými bytosťami. Vyberá si teda zabudnuté, alebo zneviditeľnené priestory a ich objekty, letný prázdninový čas ako čas uvoľnenia fantázie a vypovedá slovom a obrazom o detstve i dieťaťu, o sile priateľstva prostredníctvom symbolického významu priestoru a času, neobyčajných dejov, subjektov i objektov, ktoré sú ozvláštnené o fantazijný aspekt. Ako naznačuje názov Tanovej grafickej knihy, autor ním vymedzil čas, počas ktorého sa definujú pravidlá priateľstva ako elementárnej ľudskej väzby na „periférii“ spoločnosti, či v industrializovanom svete.

Vybranú grafickú knihu považujeme práve kvôli koexistencii slova a obrazu pri kreovaní zmyslu umeleckého obrazu sveta za interpretačný problém, ktorého riešenie si vyžaduje literárnovedné poznanie i výtvarné, širšie umenovedné poznanie, ale práve preto sa stáva kniha aj podnetom pre literárnu, výtvarnú a estetickú výchovu.

### Spisovateľ a výtvarník Shaun Tan

Shaun Tan (1974), austrálsky spisovateľ, ilustrátor a filmár, držiteľ Oscara za krátky animovaný film *The Lost Thing* z roku 2011 i Ceny Astrid Lindgrenovej z roku 2011 je autorom viacerých kníh určených nielen pre deti a mládež, ale aj pre dospelého recipienta.

Po Erikovi (2010, v českom preklade 2011) a po Príbehoch z konca predmestia (2008, v českom preklade 2011) bol v roku 2012 vydaný v českom preklade aj Tanov grafický román *Nový svet/The Arrival* (2006). V roku 2013 zas vyšla vo vydavateľstve OZ Slniečkovo v slovenskom preklade Tanova *Stratená vec/The Lost Thing* (2000). O rok neskôr bola vydaná v českom vydavateľstve Labyrint ďalšia z Tanových grafických kníh s názvom *Pravidlá leta*. Kniha je určená pre malých i veľkých a bola adaptovaná do podoby určenej pre iPad.

Shaun Tan vyštudoval výtvarné umenie a anglickú literatúru a svoj talent najplnšie prejavil okrem literatúry a knižných ilustrácií aj pri tvorbe a režirovaní krátkych animovaných filmov. Informácie o jeho živote a tvorbe (obrázkové knižky, divadelné a filmové adaptácie, ilustrácie a obrazy, tvorivé projekty, komentáre, názory a rozhovory...) možno nájsť na oficiálnej stránke spisovateľa a výtvarníka (<http://www.shauntan.net/>).

### Poznámky k interpretácii grafickej knihy od Shauna Tana *Pravidlá leta*

Grafická kniha Shauna Tana *Pravidlá leta/Rules of Summer* (2014) je podľa vyjadrení autora, spisovateľa a ilustrátora, zverejnených na jeho oficiálnej stránke, určená pre malých aj veľkých, ako o tom napovedá aj jedna z vytvorených skíc, ktorá je doplnená textom.



For the little and the big.

RULESOFSUMMER.COM.AU

**Obr. 1**

Náčrt obrázka, ktorý nasleduje po obrázku z predsádky (dvojlist, ktorý je časťou prilepený na dosku knihy).  
(<http://www.shauntan.net/books.html>)

Autor Shaun Tan hovorí vo vzťahu k obsahu knihy o príbehu dvoch chlapcov, mladšieho a staršieho, ba dokonca o najlepších priateľoch či bratoch (pozri: <http://www.shauntan.net/>). Pri identifikovaní inšpirácie, pôvodu alebo zrodu myšlienky Pravidiel leta hovorí o nelineárnom rozprávaní, ktoré vychádza zo sekvencií deja vyjadrených prostredníctvom 25 obrazov (s obálkou 26) a mapujúcich letnú detskú skúsenosť. Príbeh reflektuje aj pravidlá, ktorými sa riadi a napokon aj utvrdzuje priateľstvo dvoch chlapcov.

Už na zadnej obálke knihy s obrázkom (vo formáte krajiny, obr. 2), ktorý zobrazuje ústredné chlapčenské postavy, je titul a ten možno podľa autora chápať aj ako krátky text: „*Nikdy neporušuj pravidla. Zvlášť, keď ť jim nerozumíš*“ (Tan 2014, zadná obálka).



**Obr. 2**

Rules of Summer (prelude to a parade).  
(<http://www.shauntan.net/>)

Už z názvu obrázka, či z textu, ktorý ho sprevádza, vyplýva, že stvárnená sekvencia deja sa zväzuje s „predhrou“ či predzvesťou neobyčajného sprievodu dvoch chlapcov a mechanických bytostí (na kľúčik, so zväčšeným okom alebo s iným špecifickým znakom – s obmedzenou, teda prerušovanou alebo neprirodzenou funkčnosťou, s rozjatrenými zmyslami a pod.) obilným poľom, ktoré je zobrazené v popredí, pred industriálne orientovaným priestorom, ktorý zastupuje továrenský komín. Metódou zobrazenia, farebnosťou i morfológiou zaujímavých objektov či prvkov v krajine, je perspektívne skracovanie, ktoré prvky obrazu so zväčšujúcou sa vzdialenosťou zmenšuje, takže vták nad horizontom na pozadí pôsobí ako vzdialený objekt v pomere k mladšiemu z chlapcov, ktorý v popredí zobrazenia spája znaky ľudského a mechanického, teda fantastického, čím sa aj zdôrazňuje spolubytie ľudských



i mechanických bytostí. Dominantnosť a dôležitosť objektu potvrdzuje aj intenzívne farebné sfarbenie (červeného) mechanického „oka“ ako pokrývky (masky) chlapcovej hlavy. Na druhom (strednom) pláne obrazu sa nachádza starší z chlapcov, ktorý kráča spolu s mechanickou bytosťou, čím sa navodzuje dojem harmónie v ich vzťahu.

Vrchná pravá časť elipsy, ktorá uzatvára priestor zvlneného obilného poľa a tvorí horizont, „rámcuje“ aj príbeh „fragmentu“ sprievodu. Zvlnené obilie rozviruje či rozochvieva priestor popredia, elipsa zas svojím zaoblením evokuje zakrivenie Zeme, takže zneistí postavenie človeka, ale príbeh aj situuje do širšieho ne/pozemského kontextu, ktorý je otvorený „veciam“ medzi nebom a zemou. Doplnkovou farbou k žltej až oranžovej farbe (zrelého) obilia je modrá farba (jej použitie vyvoláva efekt vzdľajúceho sa) neba, takže farebnosť obrázka pôsobí opticky nesmierne výrazne a nielen vzbudzuje, ale aj umocňuje dojem letnej horúčavy.

Zaujímavosťou zobrazenia je evokovanie využitia geometrického princípu zlatého rezu, keďže môžeme identifikovať tvar špirály so stredom v mechanickom „oku“ (pútajúcom divákov pohľad) so symbolickým významom, na základe čoho možno uvažovať o dokonalosti či harmonickosti spolužitia fantastických a ľudských bytostí.

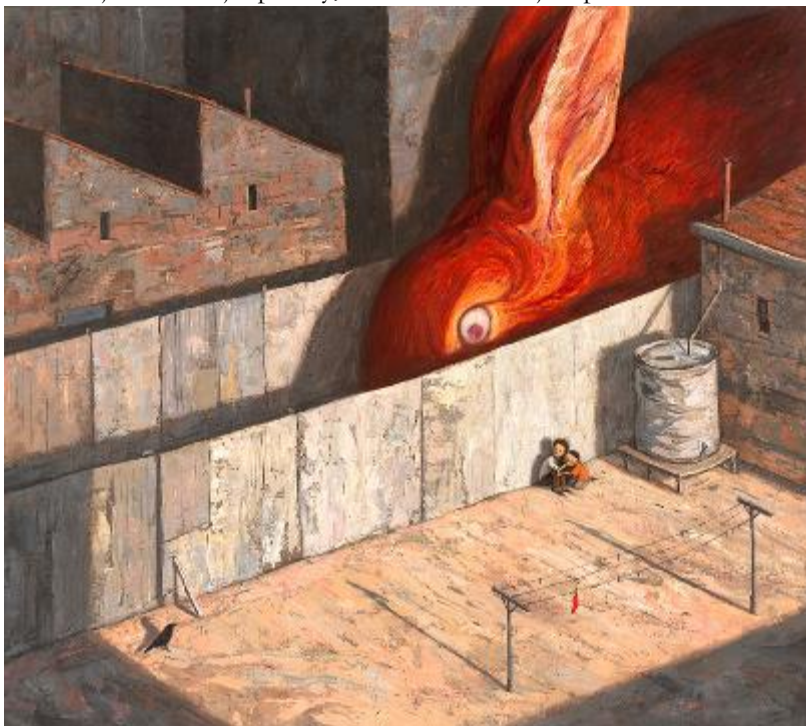
Interpretáciu o prepájaní „neba a zeme“ potvrdzuje aj ďalšia časť príbehu v obrazoch, pretože na predsádke/ach knihy mladší z chlapcov uteká s kufrikom v ruke a chce dobehnúť staršieho z dvojice, ktorý odlieta v lietajúcom stroji. Aj v tomto prípade je obrázok rozdelený na dve časti, pričom jedna z nich, pozadie, evokuje pokročilú industrializáciu a popredie obrázku zas fantazijný „únikový“ priestor. Predel medzi časťami obrázku je zrejмый, ba dokonca umocnený žltou farbou (obilia), ktorá rozhraničuje pozadie a popredie. Na diagonále, ktorá je umiestnená krížom k zakriveniu plochy popredia (obilie a tráva), sú zobrazení chlapci, a tak sa prepája nebo i zem, či inak, zem sa otvára v letnom prázdnotovom čase fantázií.

Obrázok predchádzajúci vlastný príbeh (porovnaj obr. 1) svojou farebnosťou (s dominanciou žltej farby mäkkých, jemných odtieňov) navodzuje dojem horúceho leta, ale situovaním ústredných chlapčenských postáv s hudobnými nástrojmi do epicentra obrazu vypovedá aj o ich hravosti a priateľstve, ba dokonca o napodobňovaní staršieho mladším z chlapcov, keďže menší sa ocitá v rade za vyšším. Kresba čiar farbičkou na ľavej strane dvojlistu a text – „*Pro malé i velké*“ (Tan 2014) – predznamenajú svojho adresáta, teda ne/intencionalitu grafického umeleckého textu.

Prvý z obrázkov využíva z vyjadrovacích a výrazových prostriedkov, ktoré sú príznačné pre výtvarné umenie, predovšetkým líniu (vertikály elektrických stĺpov a komínov, ktoré evokujú prímestský priestor), plochu (na jej zobrazenie sa využíva lineárna i atmosférická perspektíva, pričom v popredí obrazu tmavé plochy budov vzbudzujú dojem neobývaného industriálneho priestoru), svetlo a tieň (svedčia o čase poludnia, keďže vrhnuté tieň sú krátke), ako aj tmavú farbu budov v kontraste k oslňujúcej poludňajšej farebnosti bledého neba. Ústredným motívom je pustá cesta, smerujúca k úbežníku – bodu, v ktorom sa zbiehajú línie obrazu, ktorou kráča len dvojica dobrých priateľov (o povahe priateľstva napovedá aj gesto šepotu staršieho mladšiemu z chlapcov).

Na ďalšej dvojstrane sprostredkúva rozprávač informáciu o poznaní, ktoré nadobudol v priebehu minulého leta – „*Tobte jsem se naučil minulé léto*“ (Tan 2014), čím sa situuje v čase, ale nepriamo vzbudzuje aj zvedavosť potenciálneho recipienta otázkou o „obsahoch“ získaného poznania, ktoré možno sprostredkovať prostredníctvom zásadných fantastických obrazov z (emocionálnej) pamäti (či z podvedomia, ak uvažujeme o fantastických subjektoch/objektoch – napr. králik veľkých rozmerov, dravé vtáky v oblekoch).

Rozprávač „príbehu v obrazoch“ sprostredkúva 15 pravidiel, čím zároveň člení príbeh na 15 obrazov a ich príbehov. Prvé pravidlo, ktoré platí v priateľskom vzťahu, znie takto: „*Nikdy nenechávať jednu červenou ponožku na prádelni šnúre*“ (Tan 2014). Spolu s obrazom, ktorý pôsobí znepokojivo, upozorňuje na nebezpečenstvo, zviazané so signálnou červenou farbou ponožky, keďže obyčajná vec z ľudského sveta vzbudzuje ohrozenie dvojice nadrozmerným, teda fantastickým červeným králikom. V symbolickom zmysle možno uvažovať o červenej ako o farbe (negatívnej) ničivej sily a o nadrozmernom králikovi zas ako o mesačnom symbolickom zvierati (podľa Becker 2007), ktoré sa spája s nebezpečenstvom nočného času, príp. s osvetlením vyľakaných chlapcov v tme (či v popoludňajšom tieni). Výtvarník využíva predovšetkým plochu, líniu, farbu, svetlo i tieň, pričom expresívny tón nadobúda kresba najmä využitím intenzívne sfarbenej červenej plochy, ktorá orientuje pozorovanie diváka motívom zvieracieho „oka“,



všadeprítomného vizuálneho princípu, ale aj oblým elipsovým tvarom králičieho tela oproti horizontálam plotov a vertikálam stien a rohov budov na obraze, ktoré sú však usporiadané na (prerušenej) diagonále, čím sa dramaturgizuje dej a dynamizuje kompozícia. Nosným motívom sa stáva strach chlapcov, ktorí sa krčia vo vzájomnom objatí pred králičím zrakom, či hrozbou zviditeľnenia, čo však možno chápať aj ako zdieľanie takých situácií, ktoré upevňujú priateľstvo.

**Obr. 3**

'Never leave a red sock on the clothesline.'

(<http://www.shauntan.net/>)

Druhé pravidlo – „*Nikdy nejíst poslední olivu na večírku*“ (Tan 2014) – sa tematicky viaže na problémy spoločenského začlenenia či spoločenskou udalosťou evokovanej sociálnej fóbie. Dominuje motív v spoločnosti združených sokolov, ktoré sú do istej miery antropomorfizované oblekmi evokujúcimi vysoký úrad. Obklopujú dvojicu chlapcov, pričom starší z nich je vystrašený a odťahuje mladšieho od stola s „poslednou olivou“. V symbolickom zmysle možno hovoriť o olive (olivovníku) ako o symbole poznania, životnej sily či víťazstva (podľa Becker 2007, s. 198), takže jej zjedenie implikuje posun v živote chlapcov. Sokol je zas považovaný za božské symbolické zviera, či symbol dvorného životného štýlu, avšak dominancia sokolieho „oka“ ako symbolu videnia či zviditeľnenia predznamená aj ohrozenie slobodného procesu získavania poznania. Z výtvarného hľadiska sa využíva predovšetkým farba (červená, čierna, biela), plocha a línia, či protiklad. Dramaturgizuje sa aj akt pozorovania, a to smerom pohľadu sokolov, čím sa stávajú oči ústrednými, aj keď roztrúsenými bodmi, okolo ktorých sa sústreďuje druhý plán kompozície a navodzuje dojem robustnosti či mohúcnosti spoločenstva, ktoré je zacielené na objekty z prvého plánu obrazu, chlapcov. V popredí obrazu možno považovať za expresívnejšiu červenú plochu stola, ktorá svojou

farebnosťou evokuje symboliku krvi, teda ohrozenia. Výkrik staršieho chlapca tiež evokuje bezradnosť a zdesenie, dokonca aj diagonála, prerušená telom sokola, vzbudzuje dojem obmedzenia či obkľúčenia. Rozľahlosť priestoru sa navodzuje pozadím obrazu, ktoré využíva atmosférickú perspektívu, takže vzbudzuje dojem osihotenosti ľudských protagonistov v pomere k vtáčim postavám reprezentujúcim spoločenské ukotvenie.

Tretie pravidlo – „*Nikdy neupustiť svoju sklenicu*“ (Tan 2014) – je inšpirované „rybárskou“ skúsenosťou, aj keď letný lov sieťkami je zacielený na nezvyčajné lietajúce tvory. Zníženie línie horizontu podmieňuje optické prečnievanie nádrží a zdôrazňuje pozadie s oblohou a lietajúcimi tvormi. Z kompozičného hľadiska architektúra budov s nádržami evokuje usporiadanie do (nerovnoramenného) trojuholníka/ov, takže pomerne neisté postavenie figúr chlapcov stojacich na vyvýšených nádržiach „uzemňuje“ pevná základňa.



**Obr. 4**  
(Tan 2014)

Problém obrazu a textu ako segmentov grafického príbehu tkvie v pustení záväzacieho pohára, pretože mladší z chlapcov takto stráca nádobu potrebnú na ulovené lietajúce tvory a z priateľskej/bratskej súťaže sa sám vyradzuje. Avšak problém napokon vedie k definovaniu pravidla ako predpokladu harmonicky strávených (potenciálnych) prázdnin. Zrovnoprávnením vzduchu (oblohy) a vody („rybolov“ lietajúcich tvorov) sa otvára detský svet fantastickým skúsenostiam, ktoré nie sú vymedzené hranicami načrtávanými dospelými.

Štvrté pravidlo – „*Nikdy nenechávať přes noc otevřený zadní vchod*“ (Tan 2014) – je výsledkom reflexie neobyčajnej situácie preniknutia prehistorických organizmov do kontextu ľudského obydľia nezatvoreným zadným vchodom. Z hľadiska výtvarného spracovania témy a problému sa využíva predovšetkým farba (červená, odtiene modrej a šedivej, či žltá), ako aj priestor, plocha a línia, či protiklad svetla a šera. To súcno, ktoré sa vyznačuje priebojnosťou a expanduje do uzavretého ľudského obydľia či izby, je vo svojom dynamickom prejave stvárnené červenou farbou ako farbou nového života, plodenia a rastu, ale aj nebezpečnej expanzie, či žltou farbou ako farbou večnosti i zrelosti, ktorá sa oddeľuje od čiernej farby (podľa Becker 2007, s. 42, s. 349). Akt pozorovania vyhrotenej situácie je vyjadrený smerom pohľadu chlapcov z tretieho plánu obrazu, pričom v jeho druhom pláne sa zobrazuje akt genézy života či expanzie prehistorického života, čo nielen priťahuje chlapčenskú pozornosť, ale predovšetkým mobilizuje ich činnosť (upratovanie synekdochicky vyjadrené lopatou a vedrom). Oproti svetlu a červenej i žltej farbe z druhého plánu obrazu sa v jeho popredí presadzuje tieň či šero, v ktorom sú zobrazené prehistorické organizmy v tmavších tónoch farieb, čím sa zdôrazní akt tvorenia. Do výšky prerastajúci život sa zobrazí vyjadrovacím a výrazovým prostriedkom vertikálnych línií, ako aj špirál (života), avšak dramatický a dynamický ráz kompozície zobrazenia sa dosahuje aj využitím svetelnej elipsy. Problematické ladenie témy obrazu sa utlmuje perspektívou riešenia fantastického aktu tvorenia – upratáním izby.

Výtvarné stvárnenie témy piateho pravidla – „*Nikdy nešlapat na šneka*“ (Tan 2014) – využíva perspektívne zobrazenie, teda ilúziu ustupujúceho priestoru, ako aj motív cesty (životom). V kontrapunkte k zemskému povrchu – opornej ploche kompozície a ploche so zníženým horizontom, ktorá naznačuje stabilnú pozíciu človeka na Zemi, sa zobrazuje vzdušný vír, tornádo, ktoré nadobúda neobvyklé rozmery. Týmto spôsobom



sa načrtne problém pre/činu, ktorý môže vzbudiť ne/adekvátnu odozvu, a tak upozorniť na ľudské konanie a jeho povahu i dôsledky. Dynamizmus deja z pozadia obrazu ako následku činu z prvého plánu obrazu a dramatismus prírodného úkazu sa zobrazí vyjadrovacími a výrazovými prostriedkami línie a plochy, evokujúcimi spojnice vrcholov a stredu rovnostranného trojuholníka, keďže v jednom bode na horizonte sa spája trojica línií vychádzajúcich z rohov obrazu.

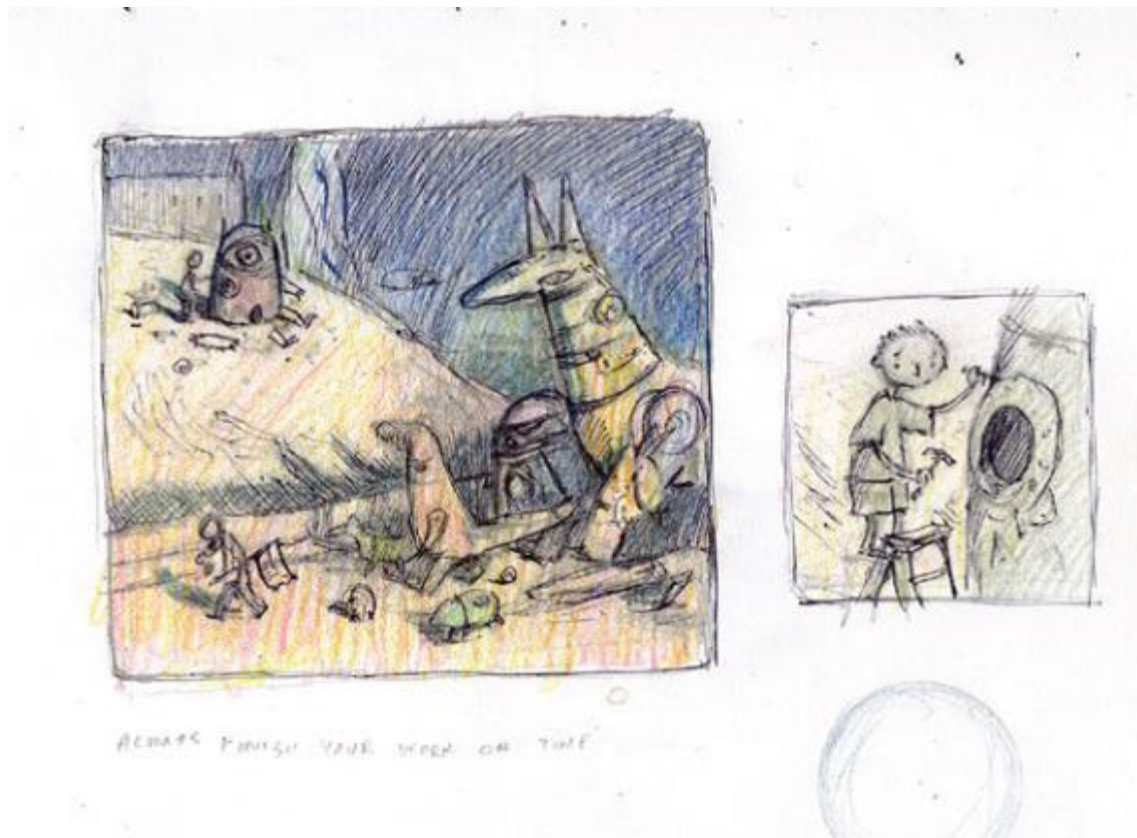
**Obr. 5**  
(Tan 2014)

Šieste pravidlo – „*Nikdy nepřijít na přehlídku pozdě*“ (Tan 2014) – reaguje na problém oneskorenia a neúčasti mladšieho z chlapcov na prehládke. Témou zobrazenia sa stáva rozmanitosť mechanických bytostí na prehládke vedenej starším z chlapcov a problémom je zas meškanie mladšieho z nich, keďže ním



predvádzaná mechanická bytosť si vyžiadala ešte opravu či vylepšenie, ako to naznačuje aj detail kresby Shauna Tana (obr. 7). Vyčlenenie z kontextu prehládky sa výtvarne vyjadří zobrazením chlapca a jeho mechanického spoločníka, ktorý je pokazený, na druhom pláne obrazu. Dynamizmus kompozície sa dosahuje stvárnením pohybu bytostí na prehládke, ako aj ich rozmanitosťou. Pozornosť pritahuje oko sediacej mechanickej bytosti a stáva sa tak ohniskom druhého plánu obrazu. V prvom pláne sa využíva pomyselná diagonála, ktorú formujú veľkostné rozdiely medzi účastníkmi prehládky.

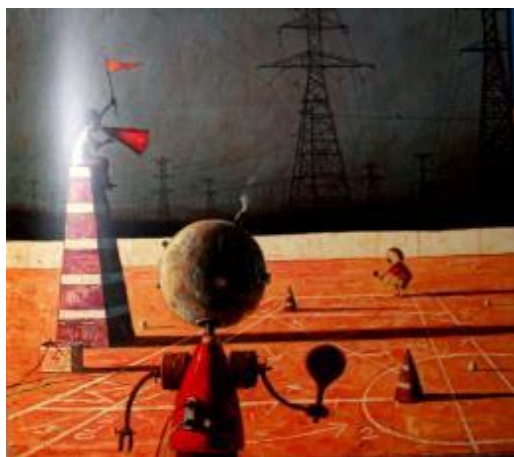
**Obr. 6**  
'Never be late for a parade'.  
(<http://www.shauntan.net/>)

**Obr. 7**

Náčrt obrázka 'Never be late for a parade'.

(<http://www.shauntan.net/>)

Siedme pravidlo – „*Nikdy nezkažiť dokonalý plán*“ (Tan 2014) – vo výtvarnej realizácii tematicky reaguje na prenikanie mechanických bytostí do ľudského kontextu (izba, vidlička, nôž), teda na situáciu ukoristenia jahody štyrmi ozbrojencami. Vizualným ohniskom obrazu je červená jahoda, ktorá orientuje pozorovanie diváka a vymedzuje sa ako farebný oporný bod na neutrálnom pozadí v priestore miestnosti so špecifickou textúrou. Asymetrické rozmiestnenie ozbrojencov dynamizuje kompozíciu a naznačuje premyslený plán akcie. Problém či disproporciu možno vybatovať pri odtrhnutí časti chvosta jednej z mechanických bytostí, čo môže evokovať chybu pri realizácii plánu.

**Obr. 8**

(Tan 2014)

Ôsme pravidlo – „*Nikdy se nehádat s rozhodčím*“ (Tan 2014) – sa viaže na problém hádky či obrany svojho konania a tematicky zas na (sú)hru chlapca a mechanickej bytosti. Z výtvarného hľadiska je plocha obrazu rozdelená na dve farebné časti, využíva sa kontrast medzi svetlom či osvetlenou plochou kurtu a šerom alebo tmavnúcou oblohou. Navodzuje sa aj kontrast medzi chladnými farbami pozadia, podmieňujúcimi dojem, že stĺpy elektrického vedenia sa vzdávajú, a tak svedčia aj o industrializácii prostredia, ako aj teplými farbami popredia, ktoré umocňujú dojem rozľahlosti herného priestoru.

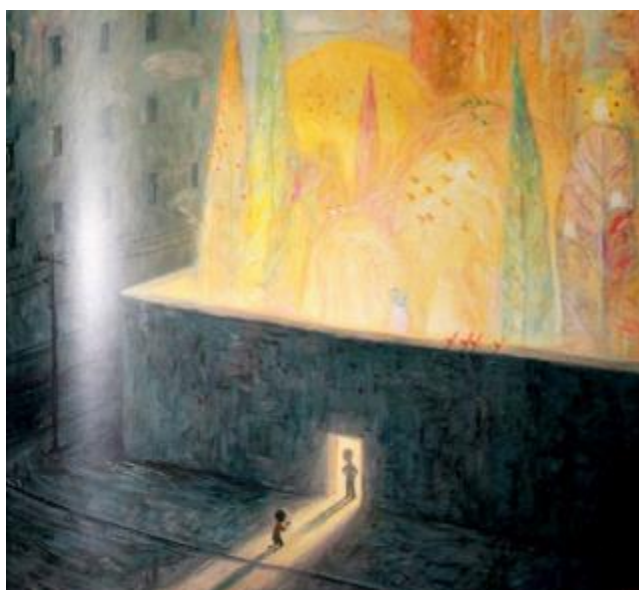
Deviate pravidlo – „*Nikdy nedávat klíče někomu neznámému*“ (Tan 2014) – reflektuje situáciu vpádu a začlenenia „cudzieho“ do domovského kontextu, čo sa výtvarne prezentuje v podobe usadenia sa na pohovku a pozerania televízneho programu. Z výrazových a vyjadrovacích prostriedkov sa uplatní svetlo oproti tieňu a v svetle šíriacom sa z obrazovky ako zdroja svetla sa zobrazia vedľa seba „cudzia“ nadrozmerná mačka a starší z chlapcov. Umocnenie či ukotvenie „cudzieho“ prvku v domovskom kontexte sa dosahuje



Obr. 9  
(Tan 2014)

tieňohrou, keďže hlavy dvojice usadenej na pohovke vrhajú tieň uší. V prípade mačky je tieň opodstatnený, avšak v prípade chlapca symbolicky vypovedá o prispôbení sa staronovým podmienkam, keďže portrét nad pohovkou a jedenie pukancov naznačujú, že ide o dlhšie sa formujúci vzťah. Červená farebná plocha okna, z ktorého na situáciu nazerá mladší z chlapcov, oživuje obraz, pritahuje pozornosť, ale aj znepokojuje expresivitou sfarbenia v pomere k chladným tónom farieb. Upozorňuje na vyčlenenie chlapca ako na jeden z problémov zobrazenia.

Desiate pravidlo – „*Nikdy nezapomenout heslo*“ (Tan 2014) – vo výtvarnom stvárnení reflektuje situáciu prosenia ako reakcie na zabudnuté heslo do „iného“, fantastického priestoru. Ten vyrastá zo záhrady a prerastá jej hranice (plot), ktoré materiálom a tvarom zapadajú do kontextu mestskej industrializovanej krajiny. Avšak záhrada je v kontrapunkte k betónovému mestu a reprezentuje farebný snový či fantastický svet, ktorý dynamizuje a ozvlášťňuje kompozíciu obrázku, keďže živé farebné súcno (stromy s vtákmi či kvetmi) nemá rovnaké, pravidelné tvary či tvary pravouholníkov, uzatvárajúcich len pravé uhly ako je to pri



Obr. 10  
(Tan 2014)

budovách mestských stavieb. Z výtvarných vyjadrovacích prostriedkov a z prostriedkov kompozičnej výstavby sa uplatnil protiklad pastelovej farebnosti, svetla a tmavej farby i tieňa, ako aj plôch mesta a záhrady. Kompozíciu oživuje aj dopad svetla z otvorených dverí do záhrady, čím sa nielenže naznačí možnosť mladšieho z chlapcov vstúpiť do „tajného“ priestoru vďaka poznaniu hesla alebo prosbe, ak heslo zabudol, ale aj nevšednosť a prítlačivosť záhrady ako vytúženého cenného miesta aj vďaka farbám z oranžovo-žltej farebnej stupnice a rozmanitosti živého súcna.

Jedenáste pravidlo – „*Nikdy nebledat důvody*“ (Tan 2014) – reaguje na problém bitky dvoch priateľov, ktorá sa v osvetlenom žltom kruhu stáva ohniskom obrazu. Kompozíciu dynamizujú aj do kruhu zoskupené

rozmanité postavy knihy, zvieratá i mechanické bytosti, ktoré sa z tieňa prizerajú bitke, takže pri tomto usporiadaní subjektov/objektov možno hovoriť o krivkovej kompozícii. Riešenie problému naznačí až ďalší z obrázkov, keďže mladší z chlapcov sa stáva zajatcom staršieho z nich.

Dvanáste pravidlo – „*Nikdy se nenechat poraziť*“ (Tan 2014) – sa zviaže so štyrmi obrazmi a zároveň sekvenciami príbehu, ktoré vyjadrujú prostredníctvom postupu filmového strihu nielen vzdiaľovanie sa pozorovateľa od miesta chlapcovho uväznenia, ale i plynutie času v skokoch a s ním spojené strácanie sa predmestia s priemyselnými budovami pod nánosmi piesku. Kompozíciu prvého zo štvorice obrazov ozvlášťuje napätie medzi priemyselným svetom a netradičným statickým zoskupením vrán, ktoré stoja v polkruhoch a prostredníctvom antropomorfizácie, odovzdávajú korunu staršiemu z chlapcov, prepájajú ľudský a zvierací svet. Oranžovo sfarbené objekty či predmety (okienko a koruna) svojou farebnosťou oživujú jednotvárne pôsobiaci chladný farebný tón obrazu. Ďalšie z obrazov načrtávajú mesto v sivom farebnom tóne a s ohniskom v tmavom priestore väzenia/dopravného prostriedku. Dym vystupujúci z jeho komína jedným smerom dynamizuje kompozíciu spolu s letom vrán, ktoré sa zoskupujú okolo tohto priestoru. Posun v čase, ktorý sa naznačí prekrytím mesta pieskom, je čitateľný na ďalšom z obrázkov, avšak



Obr. 11  
(Tan 2014)

situovanie objektu s väzením/dopravným prostriedkom sa v priestore nemení, takže evokuje plynutie reálneho času, nie letného či fantastického času, ktorý prežívajú chlapci. Ak budeme považovať objekt s okienkom za dopravný prostriedok, ako to potvrdí interpretácia ďalšieho z obrazov, tak posun v priestore možno interpretovať ako pohyb na perifériu, nie apokalyptickú premenu mesta. Ďalší z obrazov zobrazuje detail objektu, ktorý je obklopený vránami a pohlcovaný tmou, čo evokuje stemnenie priestoru, ale vlastne negatívnejšie emocionálne prežívanie času a priestoru neslobody.

Trináste pravidlo – „*Vždy mít u sebe štípačky*“ (Tan 2014) – ponúka inštrukciu na riešenie problému predchádzajúcich sekvencií príbehu v obrazoch. Priateľstvo zvíťazí nad dočasným negatívnym citom ako výrazom neporozumenia alebo zlyhania, a tak sa starší z chlapcov chystá vyslobodiť mladšieho priateľa. Postup známy z filmového strihu, priblíženie sa k pozorovanému a stvárňovanému objektu (väzenia/dopravného prostriedku), sa využije aj pri reflexii situácie vyslobodenia mladšieho z chlapcov. Ohniskom obrazu sa stane tmavý objekt, ktorý oživujú len tri drobné teplými farbami sfarbené škvrny (okienko, svetlo, dym z komína). Kompozíciu dynamizuje starší z chlapcov na bicykli, ktorý nesie kliešte, aby vyslobodil svojho priateľa. Ilúzia pohybu a dramatizácia deja sa dosahuje aj pohybom objektu, o ktorom svedčí smer dymu z komína a predné svetlo.

Štrnásť pravidlo – „*Vždy znát cestu domů*“ (Tan 2014) – nadväzuje na problém i tému predchádzajúcich sekvencií už zobrazením následku predchádzajúcich činov. Návrat domov na bicykli sa nesie v znamení

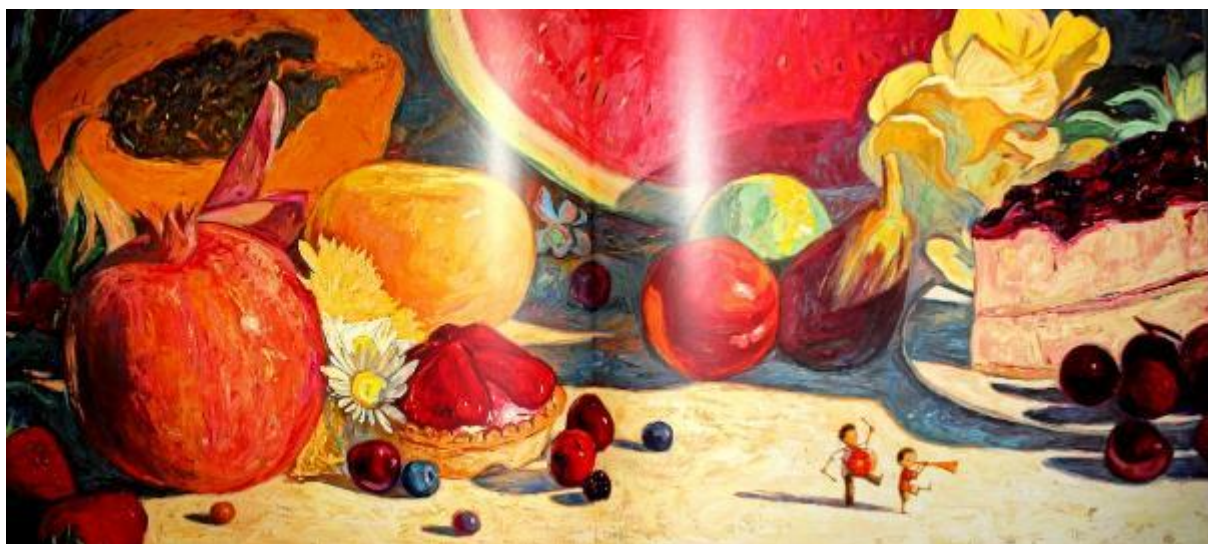
cesty mŕtvou predmestskou (?) krajinou. Vrakovisko či pohrebisko vecí i zvierat z prvého a druhého plánu obrazu sa svetlosťou a farebnosťou ocitá v popredí v pomere k chladným a tmavým tónom farieb z pozadia. Z vyjadrovacích a výrazových prostriedkov príznačných pre výtvarné umenie sa teda využíva predovšetkým svetlo a tieň, farby a líniami členený (stratifikovaný) priestor. Ilúziu pohybu navodzujú len chlapi na bicykli ako drobné segmenty, ktoré sú súčasťou obrazu zničeného sveta.

Pätnáste pravidlo – „*Nikdy nepromarnit posledný letný deň*“ (Tan 2014) – je vyústením prázdninového príbehu v obrazoch. Ponúka pravidlo, podľa ktorého je potrebné žiť a prežívať život naplno. Vo výtvarnej interpretácii reaguje na možnosť s veľkým úsilím prekročiť hranice (vyjadrené symbolikou múru) všednej skúsenosti, teda prekonať prekážku či prekážky na ceste za poznaním i dobrodružstvom. Z kompozičného



Obr. 12  
(Tan 2014)

hľadiska sa teda využije vyvýšený horizont, ktorý svedčí o veľkosti prekážky. Neistotu navodzujú aj zošikmená línia múru a línie úzkeho rebríka, po ktorom vystúpili obaja chlapi. Využije sa aj kontrast svetla oblohy a tmavej plochy vysokého múru. Riešenie – prekonanie prekážky na chlapčenskej ceste časom leta a priestorom periférie tak vyznieva ako optimistické predznamenanie završenia detskej skúsenosti. Uzavretie príbehu ako vyjadrenia plnosti života však zobrazuje až nasledujúci obrázok, ktorý stvárňuje pestrofarebnú explóziu plodov z času zrenia, a to so symbolickou podobou ovocia a zákuskov.



Obr. 13  
(Tan 2014)

Kompozícia vyobrazenia zátišia má podobu horizontálneho pravouholníka, čím sa rozširuje do „krajiny“ detstva a plnosti, či plnohodnotného detstva. Súčasťou krajiny sú minimalizované postavy chlapcov



v popredí obrazu, ktoré hrajú na hudobných nástrojoch, takže prostredníctvom evokácie iných (akustických) vnemov znásobujú mnohorakosť (teplé farby, rozmanitosť tvarov ovocia a kvetín) a mnohorozmernosť obrazu sveta.

Uzavretie príbehu a napokon aj jeho znovuobnovenie prostredníctvom fragmentov (obrazov) či spomienok, ktoré detské kresby (obrazy) na stenách asociujú, sa teda realizuje „obrazmi v obraze“ záverečnej situácie. Oproti niekdajšiemu sledovaniu televízneho programu starším z chlapcov a mačkou tentoraz televízny program sledujú spoločne obaja chlapci. Na pozadí, ale aj v popredí obrazu sú roztrúsené detské kresby predmetov, ktoré sa stávajú znakmi relevantných skutočností z príbehu a „časť za celok“ zastupujú jednotlivé dejové segmenty. Z interpretačného hľadiska možno dokonca uvažovať o odhalení situácie, v ktorej chlapci kreovali a svojou fantáziou ozvlášťovali reálny svet. Kresba ako spôsob seberealizácie a kompenzovania nedostatočného poznania reality sa javí aj ako možnosť fantazijného rozširovania poznania o svete.

### **Umelecký text ako podnet pre literárnu, výtvarnú a estetickú výchovu**

Vybranú grafickú knihu sme podrobili interpretácii, pričom sme zúročili literárnovedné poznanie i výtvarné, širšie umenovedné poznanie. „Spolubytie“ slova a obrazu pri kreovaní zmyslu umeleckého obrazu sveta v literatúre, užšie, v grafických knihách, sa stáva aj podnetom, či inšpiráciou pre literárnu, výtvarnú a estetickú výchovu v kontexte nižšieho sekundárneho vzdelávania a pri zohľadňovaní medzipredmetových vzťahov. Aj preto je zrejmé, že „riešenie“ interpretačných problémov, „legitímne“ (pozri Eco 1995) dekodovanie významu a zmyslu („spolubytia“) slova a obrazu v procese recepcie grafických kníh na hodinách literárnej, výtvarnej alebo estetickú výchovy sa môže stať nielen zdrojom (emotívneho druhu) poznania, ale aj prostriedkom žiackeho literárneho, výtvarného, estetického (seba)vyjadrenia (verbálnej alebo realizačnej/vizuálnej interpretácie). Samozrejme, je potrebné, aby na zvládnutie takýchto výziev boli metodicky pripravení aj učitelia alebo študenti učiteľstva slovenského jazyka a literatúry, výtvarného umenia alebo estetiky ako potenciálni učitelia.

Interpretácia grafickej knihy vo výchovno-vzdelávacom procese si vyžaduje voľbu vhodných interpretačných postupov a metód, ktoré v nadväznosti na ISCED2 a v našom prípade aj na názory R. Fishera (2004, s. 7 – 9) vedú k samostatnému a účinnému učeniu sa (prostredníctvom recepcie obrazu a textu) a k rozvoju (kritického) myslenia: učenie s myslením, kladenie otázok, plánovanie, diskusia, mentálne mapovanie, divergentné myslenie, kooperatívne učenie, individuálne vedenie, hodnotenie, vytváranie učebného spoločenstva. V procese interpretácie sa môže rozvíjať (verbálne, vizuálne) vnímanie a (vizuálne, verbálne, divergentné, teda tvorivé, kritické) myslenie recipienta umeleckého diela, no predovšetkým sa formuje a rozširuje priestor pre emocionálne zakúšanie (v umeleckom obraze modelovanej) skutočnosti a pre jej fantazijné presahovanie recipientom. Rôznorodosť spracovania poznania žiakmi podmieňuje aj učiteľovu voľbu rôznych postupov, či metód rozvíjania myslenia.

Ak uvažujeme o recepcii grafickej knihy, potom musíme zdôrazniť aj to, že jej zmysel je výrazom spolupôsobenia myšlienok zaznamenaných slovom i v názornej obrazovej podobe v procese kreovania diela, čo podmieňuje proces dekodovania významu grafickej knihy a jej estetickú informáciu. Dekodovanie významu vyžaduje poznanie dvoch jazykových kódov, a to jazyka (vypovedateľné, jazyková referencia, diskurz – pozri Petříček 2014), ako aj výtvarného jazyka (viditeľné, výtvarná reprezentácia, figúra – pozri Petříček 2014; s prvkami a zložkami – bod, línia, plocha, farba, tvar, priestor, svetlo a tieň, kompozícia a pod.).

Učiteľovo „manažovanie“ žiackeho vyjadrovania myšlienok slovom a obrazom vo vzťahu k téme a problému hodiny môže teda v optimálnom prípade viesť k adekvátnemu rozvíjaniu žiakovho myslenia. Učiteľova voľba vhodných stratégií a metód ako prostriedkov rozvíjania poznania a predovšetkým myslenia, ale následne aj žiackeho literárneho, výtvarného, či estetického sebavyjadrenia by mala odzrkadľovať aj výsledky hľadania súvzťažností so zámerom grafickej knihy (slova a obrazu), s modelovým autorom a jeho tvorivými stratégiami, a to v procese literárnovednej, výtvarnej, širšie, umenovednej interpretácie umeleckého diela. Predpokladáme totiž korešpondencie medzi uplatňovaním jednotlivých (autorských) stratégií v konkrétnych literárnych dielach a „ziskom“ z ich uplatnenia, ich tvorivým využitím pri práci s textom. Aj preto sme predradili riešenie interpretačných problémov pred tvorivú metodiku realizácie vyučovacej hodiny.

Vyjadrené graficky a v nadväznosti na Umberta Eca (1995):

- modelový autor (splýva so zámerom literárneho/vizuálneho textu) → zámer textu (odobrí legitímnu interpretáciu modelového čitateľa, ktorá je kontrolovaná vnútornou súdržnosťou literárneho/vizuálneho textu) → modelový čitateľ (nachádza modelového autora)
- autor (tvorivá autorská stratégia, kódovanie zmyslu literárneho/vizuálneho textu) → text (diskurz, figúra) → čitateľ (stratégie a metódy recipienta, dekódovanie zmyslu literárneho/vizuálneho textu: môžu byť pozitívne ovplyvnené premysleným učiteľovým výberom vhodných stratégií a metód, usúvzťažnených so zámerom textu, ale aj ako prostriedkov rozvíjania poznania a sebarealizácie žiaka)

### Metodika realizácie súboru vyučovacích hodín

Interpretácii podrobíme vybrané sekvencie príbehu v obrazoch Shauna Tana z knihy Pravidlá leta. V kontexte výučby literatúry pre deti a mládež, ale aj pre dospelých recipientov v procese interpretácie vybraných príbehov knihy využijeme také vyučovacie metódy a stratégie, ktoré podporia literárne, výtvarné, či estetické sebavyjadrenie žiaka, ale aj tie z metód a stratégií, ktoré podľa koncepcie R. Fishera (2004, s. 7 – 9) budú viesť k samostatnému a účinnému učeniu sa a k rozvoju myslenia: učenie s myslením, kladenie otázok, plánovanie, diskusia, mentálne mapovanie, divergentné myslenie, kooperatívne učenie, individuálne vedenie, hodnotenie, vytváranie učebného spoločenstva.

Téma: Grafické knihy v kontexte svetovej literatúry (nielen) pre deti a mládež (Shaun Tan: Pravidlá leta)

Tematické celky: Všeobecné pojmy, Próza

Cieľ:

vzdelávací:

- identifikovať zmysel vybraných častí Tanovho príbehu prostredníctvom interpretácie literárneho a vizuálneho textu, v ktorom sa definujú pravidlá priateľstva;
- identifikovať možnosti a zmysel spolupôsobenia výtvarnej a textovej zložky v grafickej knihe s dôrazom na obrazy, na ktorých sa prepájajú chlapčenské a mechanické bytosti, či nezvyčajné antropomorfizované bytosti, industriálny či prímestský priestor s fantazijnými aspektami bytia;
- osvojiť si a rozvíjať poznanie o vybraných literárnovedných kategóriách: text, ilustrácia, téma textu, súvislosti medzi textom a ilustráciou, čítanie ako prostriedok sebarozvoja človeka: učenie sa novým poznatkom, komunikácia o nových poznatkoch, tvorba vlastného systému hodnôt, próza ako súčasť

umelekej literatúry, literatúra pre deti (detský hrdina, dej, prostredie), kľúčové slová, dejová osnova, hlavná myšlienka, postava, kompozícia diela, súvislosť medzi nadpisom a textom, čítanie s porozumením.

výchovný:

- uvoľnenie a rozvíjanie tvorivosti a fantázie;
- rozvíjanie schopnosti porovnávať, hodnotiť (životné a tematizované situácie, literárne modely sveta...) a riešiť problém (priateľstva a pod.) tvorivým spôsobom,
- rozvíjanie schopnosti identifikovať a pomenovať citovú, fantazijnú, etickú a estetickú hodnotu (hodnota priateľstva overovaná sériou udalostí, situácií, ktoré sú podmienené fantáziou, citová hodnota priateľstva, etická hodnota spolupatričnosti v kolíznych situáciách, estetická hodnota fantastických skutočností a pod.).

Metódy: dialogické metódy, brainstorming, dramatizácia príbehu, pantomíma, tvorivé písanie a kreslenie, tvorba plagátu, analýza a interpretácia literárneho a vizuálneho textu, slovné alebo obrazové asociácie, myšlienková mapa príbehu...

Stratégie rozvoja osobnosti: kreativizácia, emocionalizácia, socializácia, axiologizácia, kognitivizácia

Čítanie grafického príbehu môže prostredníctvom textu i obrazov so symbolickou povahou iniciovať záujem o tematizované problémy, a tak bude tvoriť aj podnet pre diskusiu.

Príklady otázok po prezretí vybraných obrázkov (č. 4, 6, 10):

Máte skúsenosti s letným či prázdninovým priateľstvom? Môže človek svojou fantáziou modifikovať zdanlivo obyčajný industrializovaný alebo predmestský priestor a jeho deje? Aký zmysel má detská hra a fantázia pre život a vo vybranom texte? Čo ich podnieti vo väčšej miere? Vyberte niekoľko (kľúčových) motívov z umeleckého (literárneho a vizuálneho) textu, ktoré spojíte (hlavnou) myšlienkou.

V skupine čítajte (vizuálny) text, diskutujte o ňom a pýtajte sa na jeho problémové miesta (periféria a hra, fantázia ako spôsoby zmysluplného prežívania prázdninového času, periféria a chytanie lietajúcich tvorov; spolubytie chlapcov a mechanických bytostí, prehliadka ako výraz rozmanitosti mechanických bytostí ako priateľov, ale aj ľudského fantazijného potenciálu; periféria, industriálny priestor a snový či fantazijný priestor opradený tajomstvom, výnimočnosť a uzavretosť či nepreniknuteľnosť priestoru bez poznania hesla).

V skupine vytvorte osnovu vybraného príbehu v obraze a podľa nej „reprodukuje“ vybrané segmenty príbehu.

Po tichom čítaní umeleckého textu formulujte/tvorte otázky o texte (Ktoré z postáv sú hlavnými postavami a ktoré zas vedľajšími postavami vybraných kapitol (príp. celého grafického príbehu)? Čo je charakteristické pre ústredné postavy? Čo robia vo vybraných príbehoch z obrázkov a čo prežívajú? Ako sa dozvedáme o ich pocitoch, keď text ponúka „len“ reťaz pravidiel (a nepriamo aj hodnôt) priateľstva? Ako sa dozvedáme o priateľskom vzťahu chlapcov? Ako by ste charakterizovali priateľstvo chlapcov? Aká je hodnota tohto priateľstva? Čím sa postavy podobajú a čím sa líšia? Aké hodnoty sú pre postavy dôležité? A pod.).

Vysvetlite, do akej miery sa (ne)zhodujú skutočnosť s obrazom/modelom sveta, ktorý je stvárněný vo vybraných segmentoch umeleckého textu. Identifikujte fantastické a realistické prvky na obrázkoch knihy.

Vysvetlite súvislosti medzi vybranými kapitolami príbehu, ale aj medzi „pravidlami“ a obrázkami jednotlivých kapitol, ako aj medzi názvom knihy a vybranými kapitolami.

Zdôvodnite, prečo text patrí ku grafickým knihám.

Nakreslite na „mape príbehu“ tie priestory, v ktorých sa odohrávajú deje vybraných kapitol. Na znázornených miestach nakreslite symboly, ktoré sa s nimi spájajú, a vysvetlite ich význam.

Vytvorte pojmovú mapu grafického príbehu.

Uvažujte, do akej miery autor využil motívy známe z iných umeleckých textov?

Identifikujte tie z motívov, ktoré považujete za novátorské.

Vytvorte otázky, ktoré sa dotýkajú témy/formy textu, a položte ich spolužiakom.

Pantomimicky stvárnite vybrané situácie z textu a nechajte spolužiakov hádať, o ktoré zo situácií ide.

Vybranú časť príbehu dramatizujte.

Identifikujte opakujúce sa prvky (motívy) vo vybranej kapitole príbehu. Uvažujte, čo sa dosahuje ich opakovaním.

Vytvorte PowerPoint prezentáciu o Shaunovi Tanovi a jeho tvorbe.

K vybraným názvom diel autora vytvorte ilustrácie a konfrontujte/porovnajte ich s obrázkami na obálkach Tanových kníh. Identifikujte odlišné a spoločné znaky ilustrácií jednotlivých kníh.

Vytvorte nový segment príbehu, ktorý bude výtvarným a literárnym spôsobom tematizovať ďalšiu z letných príhod. Texty prezentujte a hodnot'ite.

Uvažujte, prečo (nie) je príbeh umelecky hodnotným textom. V čom tkvie jeho estetická (umelecká) hodnota? Svoje tvrdenie zdôvodnite.

Po prečítaní vybraných častí príbehu predvídajte, ako sa bude ďalej vyvíjať a ako sa uzavrie.

Ktoré z hodnôt prezentovaných vybranými kapitolami považujete za dôležité aj pre váš život?

Navrhните, ako napísať a nakresliť dobrú grafickú knihu.

Navrhните viaceré riešenia problémov priateľského vzťahu alebo vzťahu chlapcov k tematizovanej/výtvarne stvárnenej skutočnosti.

V skupinách alebo vo dvojiciach vytvorte plagát, ktorý bude informovať o jednej z udalostí, ktorá sa odohrala v jednej z čítaných kapitol textu.

Navrhните v skupine ďalšie pravidlá priateľstva a pravidlo ilustrujte.

### Literatúra:

- [1] BECKER, U. 2007. Slovník symbolů. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-284-3.
- [2] ECO, U. a kol. 1995. Interpretácia a nadinterpretácia. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-080-0.
- [3] McCLOUD, S. 1993. Understanding comics. New Your: HarperPerennial.

- [4] PETŘÍČEK, M. 2014. *Obraz a slovo. Slovo a obraz*. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-8085-297-9.
- [5] PETŘÍKOVÁ, M. 2011. *Umelecký text v tvorivých interpretáciách. Teória – poetológia – aplikácia*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity. ISBN 978-80-555-0424-7.
- [6] FISHER, R. 2004. *Učíme děti myslet a učit se. Praktický průvodce strategiemi vyučování*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-966-6.
- [7] RŮŽIČKA, L. *Lomová rozebrala (a zase složila) komiks The Arrival* [online]. [cit. 2015-08-03]. <http://www.komiksarium.cz/index.php/2011/10/lomova-rozebrala-a-zase-slozila-komiks-the-arrival/#more-12252>
- [8] Shaun Tan [online]. [cit. 2015-08-02]. <http://www.shauntan.net/>
- [9] TAN, S. *Picture books: Who Are They For?* [online]. [cit. 2015-08-03]. <http://www.shauntan.net/essay1.html>
- [10] TAN, S. 2014. *Pravidla léta*. Praha: Labyrint. ISBN 978-80-86803-26-5.
- [11] TAN, S. 2013. *Posledná vec*. OZ Slniečkovo. ISBN 978-80-89314-26-3.
- [12] TAN, S. 2011. *Příběhy z konce předměstí*. Zlín: Kniha Zlín. ISBN 978-80-87497-23-4.

---

PaedDr. Martina Petříková, PhD.  
Katedra knižničných a informačných štúdií  
Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií  
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove  
[mpetrikova9@gmail.com](mailto:mpetrikova9@gmail.com)

---

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

---

## Koncept filozofie umenia a estetiky umenia S. K. Langerovej

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

---

**Abstrakt:** Autorka na základe analýzy prác S. K. Langerovej poukazuje na princípy jej filozofického myslenia, ktoré sa stali východiskom jej konceptu umenia. Americká filozofka svojimi prácami tvorí jeden z pilierov americkej estetiky. Autorka poukáže na súvislosti medzi Langerovej filozofiou umenia a Langerovej „estetikou umenia“, ktorú koncepčne dovriesli jej žiaci ako napríklad N. Goodman, A. C. Danto a ďalší. Autorka bude venovať osobitnú pozornosť Langerovej chápaniu symbolu v porovnaní s E. Cassirerom, L. Wittgensteinom a Ch. S. Peircom, A. N. Whiteheadom, ktorí tvorili teoretické zázemie Langerovej úvah. V závere svojho príspevku poukáže autorka na možnosti aplikácie Langerovej estetiky voči umeniu 20. storočia.

**Kľúčové slová:** S. K. Langerová, E. Cassirer, L. Wittgenstein, Ch. S. Peirce, A. N. Whitehead, N. Goodman, A. C. Danto, analytická filozofia, analytická estetika, novokantovská filozofia a estetika, estetika umenia, filozofia umenia, symbol, znak, význam.

**Abstract:** Based on the analyze of S. K. Langer's work, the author points out to her philosophical thinking principles that became the basis of her art concept. This American woman philosopher forms one of the American aesthetics posts. The author is going to depict the connections between Langer's philosophy of art and her „aesthetics of art“, being conceptually completed by her students, e. g. N. Goodman, A. C. Danto and others. The author is also going to pay a special attention to Langer's understanding of meaning in comparison with E. Cassirer, L. Wittgenstein, Ch. S. Peirce and A. N. Whitehead, who formed the theoretical background of her considerations. Towards the end itself, the author is going to show the possibilities of Langer's aesthetics applied on the 20th century art.

**Keywords:** S. K. Langer, E. Cassirer, L. Wittgenstein, Ch. S. Peirce, A. N. Whitehead, N. Goodman, A. C. Danto, analytic philosophy, analytic aesthetics, aesthetics of art, philosophy of art, symbol, sign, significance.

---

Diferenciácia „filozofie umenia“ a „estetiky umenia“ patrí k trvalým a neustále komentovaným problémom tak filozofie ako aj estetiky. Je možné položiť si otázku, ktorá niektorým filozofom pripadá ako nepatričná, a to, či je nejaký rozdiel medzi filozofiou umenia a estetikou umenia, alebo sú totožné. Ak by sme pripustili, že sú totožné, potom by z toho vyplývalo, že filozofické vysvetlenie povahy a zmyslu umenia je zároveň popisom a zdôvodnením jeho estetického potenciality a estetika by sa rovnala filozofii. V dejinách aj filozofického aj estetického myslenia dochádza však evidentne k diferenciácii medzi filozofickým interpretovaním (aj skúmaním) významu a dosahu umenia a medzi estetickým interpretovaním (aj skúmaním) významu a dosahu umenia.<sup>1</sup> Notoricky známe východisko odlišenia uvedených prístupov pomenovali už I. Kant, ale po ňom aj E. Cassirer, aj L. Wittgenstein a ďalší. Zdanlivo to nie je dôležitá

---

<sup>1</sup> Chceme upozorniť, že odlišujeme filozofický pohľad na skúmanie umenia a estetický pohľad na skúmanie umenia. Písali sme o tom vo viacerých štúdiách. Ak by filozofický pohľad na umenie bol identický s estetickým, potom by sa estetika sa rovnala filozofii umenia a boli by uprednostňované filozofické prístupy k umeniu a k jeho významu a v zásade by sa opakovalo to, čo už z dejín poznáme, že umenie sa považuje za emocionálne obrazné vyjadrenie pravdy kým filozofia za racionálne a kompetentnejšie, logicky zdôvodnené poznanie pravdy a skutočnosti. Napriek tomu, že estetika v dejinách úzko spolupracovala s filozofiou počnúc 19 storočím sa stala samostatnou a rešpektovanou disciplínou. Estetické prístupy k umeniu síce môžu vychádzať z filozofie, no nie sú ohraničené filozofickým vymedzením podstaty a zmyslu umenia. Naopak. Dejiny estetického myslenia ukazujú, že estetika reflektuje umenie špecifickým spôsobom a odhaľuje v ňom také stránky, na ktoré filozofia nemôže poukázať.

otázka, pretože v dejinách prevažujú tie prístupy, ktoré napríklad filozofické vysvetlenie významu umenia, alebo umenovedné, či historicko-umelecké analýzy umeleckých diel považujú automaticky za „estetické“ reflexie umenia. Myslím, že je to problém, ktorý sprevádza estetiku od Baumgartenovho vyčlenenia estetiky z filozofie a aktualizuje sa v myslení a v teóriách vždy vtedy, keď dochádza k viditeľným zmenám v umení a v jeho mieste a význame v celku kultúry určitej spoločnosti a keď zmeny v umení nie je možné reflektovať a analyzovať jestvujúcimi estetickými teóriami a to je dôvod, prečo estetika siahla opäť k filozofii ako k inšpirácii. Uvedená téma sa aktualizuje aj v prvej tretine 20 storočia, t. j. v čase, keď umelecká moderna akoby zavrhla svoje prínosy a v umeleckých prejavoch nastupuje tzv. postmoderna. Inak povedané v čase, keď v teóriách (najmä umenovedných, ale aj vo filozofickej reflexii umenia) prevláda názor o nevyhnutných „koncoch umenia“ a o recyklačnej, netvorivej etape vývoja umenia, ktorá neprináša nové umelecké vyjadrenia k bytostným otázkam človeka. To, čo je logicky považované za „koniec umenia“ sa prenáša aj na estetickú teóriu, ktorá sa rovnako označuje za nepatričnú, nedôležitú, ocitajúcu sa „na konci“.

S. K. Langerová sme si vybrali preto, že jej filozofická pozícia (a jej práce) sú dodnes argumentačným základom súčasných estetických teórií najmä v zámorí, ale majú svoju podobu aj v kontinentálnej estetike a poskytujú jednu možnosť riešenia vzťahu „filozofie umenia“ a „estetiky umenia“, t. j. vysvetlenia prienikov aj diferencií medzi filozofickým prístupom k umeniu a estetickým prístupom k umeniu. Za kľúčovú Langerovej prácu, v ktorej diferencuje „filozofické“ a „estetické“ prístupy k umeniu by sme mohli považovať prácu z roku 1930 *Practice of Philosophy*. V nej autorka vysvetľuje spôsob svojho filozofovania, ale zároveň vysvetľuje kedy sa jej filozofovanie stáva logicky zdôvodnenou „estetikou“ umenia. Na uvedenú prácu vedome nadväzujú jej žiaci osobitne N. Goodman, ale aj A. C. Danto a ďalší, t. j. predstavitelia analytickej estetiky (niektorí z menovaných zjavne niektorí menej zjavne) a všeobecne sa dá povedať, že aplikujú a rozvíjajú koncepčné prístupy S. K. Langerovej. Ako príklad je možné pripomenúť M. Weitzu, ktorý v nadväznosti na Wittgensteina a jeho *Filozofické skúmania* kladie dôraz na problém exaktnosti estetických pojmov, na súvislosť medzi teóriou, jej pojmovým aparátom, obsahom a rozsahom pojmového zachytenia rozsahu „estetického oblasti“ Alebo pripomeňme F. Sybleyho, ktorý nastoľuje problém estetických termínov v podobe adjektív, ktoré sú používané kritikmi a estetické pojmy delí na kritické, hodnotiace a vkusové a uvažuje ktoré z nich a kedy sa stanú estetickými termínmi. Poukazuje na možnosť, že niektoré uvedené termíny budú mať metaforický ráz a kladie otázku, či si metaforický ráz zachovávajú. Menej komplikovane povedané – estetické pojmy, ktoré vznikajú prenesením významu a sú v istom zmysle najskôr „metaforami“ sa v konečnom dôsledku ako „vyhasnuté metafory“ (ich neustálym používaním v umelecko-kritickej spisbe) stávajú odbornými termínmi estetiky.

Obráťme pozornosť najskôr na vysvetlenie toho, čo považuje S. K. Langerová za „praktické filozofovanie“. Je to podľa nej spôsob filozofického uvažovania o skúmanej téme, v ktorej dominujú dva problémy: mienka a symbol. Filozofický výrok je podľa nej mienkou a vyjadruje sa v symboloch. S. K. Langerová si kladie otázku o spôsobe tvorby „filozofických výrokov“ a o spôsobe preverovania ich platnosti, relevantnosti a overovania pravdivosti. *Praktická filozofia* v intenciách S. Langerovej je spôsob filozofovania t. j. *technika filozofovania* a platí to aj o filozofovaní o umení. Takýto prístup k umeniu Langerová zásadne odlišuje od náboženstva (respektíve náboženského prístupu či už k filozofii alebo k umeniu), ktoré je založené podľa nej na intuícii a nie na technike tvorenia mienky a jej vyjadrenia v sústave symbolov. Pri vymedzení „mienky“ ako kľúčovej vo vzťahu k filozofovaniu vysvetľuje Langerová aj problém „symbolu“ a to všetko v nadväznosti na E. Cassirera, L. Wittgensteina, Ch. S. Peircea. Práve na uvedený spôsob Langerovej uvažovania nadväzujú jej žiaci, napr. N. Goodman, A. C. Danto, F. Sybley, M. Weitz a kladú si rovnaké, ale aj súvisiace otázky. Napríklad: aký charakter majú estetické výroky, čoho sa dotýkajú, aké je ich preverovanie, aký je jazyk „praktickej filozofie umenia“, aké sú pravidlá preverovania pravdivosti

a relevantnosti výrokov, za akých podmienok je možné umeleckú výpoveď chápať ako symbolickú štruktúru a zároveň ako výraz „mienky“, koho a čoho sa týka „mienka“, za akých podmienok je možné analyzovať „jazyk“ umenia ako vyjadrenie „mienky“ v symbolickej štruktúre, t. j. v umení.

S. K. Langerová v spomínanej práci považuje za dôležité „*emancipovať filozofiu*“ od „*common sense*“ a od názorov prírodnej filozofie, t. j. chce emancipovať filozofiu od empirických metód s takým poetickým zdôvodnením, aby sa „*filozofia nesprávala ako Lady Macbeth*“ t. j. aby sa nečudovala nad zmyslosťou. Uvedený zámer Langerovej zásadne komentuje tie estetické teórie v dejinách, ktoré boli založené práve na zveličení významu zmyslového vnímania, alebo tie, ktoré redukovali estetiku na zaznamenanie výrokov o zmyslovej reakcii človeka na zmyslové podnety. Langerovej ide o viac. Ide jej o „*mienku*“, lebo to považuje za špecifikum filozofie, vrátane filozofie umenia, t. j. o mienku, ktorá je prejavom myslenia a prekračuje hranice zmyslovosti, alebo inak povedané nie je limitovaná popisom zmyslovej reakcie. V konečnom dôsledku Langerová preferuje filozofickú syntézu, ale na báze princípu „mienky“ a jej možnej kritiky. Inšpirácie hľadá u A. Whiteheada (1970, 1998, 2000), J. Deweya (1929),<sup>2</sup> no je veľmi problematické povedať, že Langerovej chápanie umenia je identické, či súladné s pragmatickým (Deweyovským) chápaním povahy umenia a jeho zmyslu, tak ako to veľmi zjavne dáva na vedomie vo svojej práci Innis (bližšie pozri Innis 2009). Hoci sa môže zdať, že Langerová má blízko k pragmatizmu, nie je to pragmatizmus v pravom slova zmysle najmä preto, že jej postoj k umeniu a postoj Deweya k umeniu sa zásadne odlišujú v tom, že kým u Deweya je umenie prostriedkom poznania praxe a návodu na praktické konanie, Langerová nezveličuje túto sprostredkujúcu funkciu umenia a zdôvodňuje jeho samostatné, svojbytné úlohy. Langerovej zdôraznenie „*telesnosti symbolu umenia*“ je priestorom na pochopenie nielen povahy umenia, ale aj jeho nezástupnosti, nespotrebovateľnosti, nepriehliadnuteľnosti ak na jeho báze sa dostávame „za“ umenie. Podobne by sme mohli nájsť rozdiely medzi, Ch. S. Peirceaovým (pozri: Mihina 2014) vymedzením symbolov a mienky a Langerovej vymedzením – práve v tom, že jej zotrvanie na telesnosti symbolu je už mimo Peirceaovho stanoviska.

Obráťme pozornosť na vzťah Langerovej a L. Wittgensteina. Langerová v spomínanej práci presne cituje L. Wittgensteina z jeho *Logicko-filozofického traktátu* a komentuje Wittgensteinovo chápanie obrazov. Cituje práve tie pasáže z Traktátu, ktoré hovoria o nasledovnom (uvedme ich v stručnosti): že je potrebné diferencovať zmyslový, vonkajší svet a fakty ako logické entity; že si v podstate robíme obrazy faktov ako logických entít (teda nie obrazy reálnych vecí alebo objektov); že obraz máme chápať ako logickú situáciu v logickom priestore; že obraz je modelom skutočnosti; že elementy obrazu zodpovedajú logicky predmetom; že elementy obrazu „zastupujú logicky“ v obraze predmety; že „obraz“ spočíva v tom, že sa jeho elementy majú k sebe určitým spôsobom; to, že sa elementy obrazu majú k sebe určitým spôsobom, **predstavuje**, že sa tak majú k sebe veci; že túto spätosť elementov obrazu môžeme nazvať **jeho štruktúrou** a možnosť tejto **štruktúry jeho formou zobrazenia**; že forma zobrazenia je možnosťou, že sa veci majú k sebe tak, ako elementy obrazu; že podľa tohto chápania patrí teda k obrazu ešte aj zobrazujúci vzťah, ktorý ho robí obrazom; a že zobrazujúci vzťah pozostáva z priradení elementov obrazu a vecí; že tieto priradenia sú akoby tykadlami elementov obrazu, ktorými sa obraz dotýka skutočnosti; že forma zobrazenia je možnosťou, že sa veci majú k sebe tak ako elementy obrazu [...]; že to, čo musí mať každý obraz, nech je akejkoľvek formy, spoločné so skutočnosťou, aby ju vôbec mohol- správne alebo nesprávne- zobrazovať, je logická forma, to jest forma skutočnosti; že ak je formou zobrazenia logická forma, potom obraz

<sup>2</sup> Langerová upozorňuje na tieto súvislosti. Treba dodať, že jestvuje aj tzv. „pragmatické“ čítanie S. Langerovej, ktoré nachádzame dost' podstatne vyjadrené u Innisa a jeho práci; na viacerých miestach interpretuje S. Langerovú ako predstaviteľku pragmatickej filozofie a prejavuje sa to v tom, ako Innis komentuje Langerovej chápanie symbolu a umenia ako symbolu.



nazývame logickým obrazom; že logický obraz môže zobrazovať svet; že obraz má so zobrazeným spoločnú logickú formu zobrazenia; že obraz zobrazuje skutočnosť tým, že reprezentuje možnosť existencie a neexistencie stavov vecí; že obraz reprezentuje možnú situáciu v logickom priestore; že obraz obsahuje možnosť situácie, ktorú reprezentuje; že **obraz sa so skutočnosťou zhoduje alebo nezhoduje** (nie však mimetický ale logicky: poznámka J.S.); že obraz je správny alebo nesprávny, pravdivý alebo nepravdivý (ale nie ako zhoda so skutočnosťou, ale ako „zhoda“ logického priestoru); že obraz reprezentuje to, čo reprezentuje, nezávisle od svojej pravdivosti alebo nepravdivosti, prostredníctvom formy zobrazenia; že **to, čo obraz reprezentuje je jeho zmysel; že v zhode alebo nezhode jeho zmyslu so skutočnosťou spočíva jeho pravdivosť alebo nepravdivosť; že z obrazu samého nemožno poznať, či je pravdivý alebo nepravdivý**; [...] (Mihina 2014).

Chceli by sme v tejto súvislosti zdôrazniť to, že na uvedené názory a podnety (Langerová a jej čítanie Wittgensteina) nadväzuje vo svojej kľúčovej práci jeden z jej žiakov (vyjadril to v úvode k svojej knihe) a tým je N. Goodman vo svojej práci *Jazyky umění, náčrt teorie symbolů*. Goodman podrobnejšie a cez analýzu jednotlivých druhov umenia približuje prejavy Wittgensteinovho a Langerovej uvažovania (a päť to povieme vo veľkej skratke) o spôsobe tvorby obrazov, ich povahe, ich mnohotvárného vzťahu ku skutočnosti, ich relevantnosti, ich logike, ich pravdepodobnostnej platnosti. Goodman ako je známe sústredil pozornosť na problémy prezentácie a reprezentácie, na typy „obrazov ako“, na ich referenčný rámec, na vznik a fungovanie symbolických foriem jednotlivých druhov umenia, t. j. Goodman dáva podrobnejší návod na to, ako je možné zisťovať logický priestor a logickú možnosť, aby sa obrazy vo veľmi určitom a pomenovateľnom vzťahu ku skutočnosti a k mysleniu o nej mohli analyzovať a mohlo sa tým zistiť, kedy, za akých podmienok je možné hovoriť o umení. Goodman dodržal zámer S. K. Langerovej, predviesť filozofickú metódu ako cvičenie v mienke, ako tvorbu konceptov, ktorá predstavuje evaluovanú a pochopenú skúsenosť a ako túto mienku predviesť v špecifikovanom jazyku (Goodman 2007), t. j. v umeleckom jazyku (alebo v jazyku umenia).

V skratke si dovoľím upozorniť na niektoré Goodmanom nastolené problémy, ktoré ilustrujú to, čo sme už vyjadrili, že v umení ide o mienku, ktorá má logický rámec, že ide o logickú možnosť, pravdepodobnosť, o to, aké typy obrazov je možné identifikovať a celú možnú škálu vzťahov rôznych typov obrazov ku skutočnosti reálnej ale aj myslenej, čo je v obraze fyzickým a čo myslenným, kedy ide o mienku, aké typy mienky môžu byť vyjadrené akými typmi obrazov, ako sa rôzne typy obrazov vzťahujú k reálnej alebo myslenej skutočnosti a aké odlišné referenčné rámce vytvárajú. Mohli by sme zovšeobecniť, že to, čo Langerová koncipuje filozoficky v práci *Practice of Philosophy*, to Goodman potvrdzuje v analýze odlišných jazykov umení a ich potencie tvoriť obrazy a ich rôzne typy s ich osobitými referenčnými rámcami na základe „jazyka“ jednotlivých druhov umení (t. j. symbolickej jazykovej štruktúry) a ako východisko svojich úvah principiálne odmieta „mimetizmus“ umenia ako východisko úvah o umení. Logický priestor umenia (v intenciách Langerovej úvah o mienke ako o type praktického filozofovania) nevidí v mimetizme, ale v mienke, v tvorbe symbolov, odkazujúcich na logický priestor mienky a jeho/jej mnohotvárnosť.

Okrem uvedených súvislostí Langerovej *filozofie umenia* považujeme za dôležité pri identifikácii Langerovej princípov estetického myslenia (*Langerovej estetiky*) obrátiť pozornosť na jej chápanie a narábanie s pojmom „symbol“ (vyjadrili sme už, ako Langerová na pozadí Wittgensteina chápe otázku mienky a súvislosť medzi mienkou a obrazom). Je možné položiť si otázku, či Langerová pracuje rovnakým spôsobom s pojmom „symbol“ ako jej súčasníci – osobitne Whitehead, Peirce, Cassirer. Podrobnejšia analýza spomínaného problému je podľa nás kľúčovou pre pochopenie myslenia S. K. Langerovej a jej možného prínosu pre estetiku, alebo inak povedané – vysvetľuje *posun Langerovej od filozofie umenia k estetike umenia*. V tej súvislosti pripomenieme, že poľská filozofka Hanna Buczyńska – Garewicz (Buczyńska – Garewicz in Langer 1976)

v úvode k poľskému prekladu Langerovej práce *Nový kľúč filozofie* keď porovnáva Langerovej prístup a koncepcie Whiteheada, Peircea a ďalších zdôrazňuje ako Langerovej prínos to, že autorka nechápala symbol v jeho zástupnej funkcii voči tomu, čo zastupuje, z ktorého vyplýva ako dôsledok určité „prehliadanie“ symbolu, respektíve použitie a užitie symbolu na vyjadrenie niečoho, čo je mimo symbolu samého, ale naopak: zdôraznenie telesnosti symbolu ako niečoho prioritného a nepriehľadného. Garewiczová píše, že Langerovej zdôraznenie telesnosti symbolu je *novým kľúčom filozofie umenia*, ktorý umožňuje neposúvať umenie iba do funkcie prostriedku, ale považovať umenie za hlavný cieľ oznamovania poznania a myslenia a dodajme aj estetické potenciality umenia. Porovnáva Langerovej chápanie symbolu s najvýznamnejšími filozofickými koncepciami symbolu a podčiarkuje, že zotrvanie na zdôrazňovaní „telesnosť“ symbolu je dôležité pre odkrytie skutočnej povahy umenia a jeho zmyslu.

Je možné položiť si otázku, odkiaľ pramení Langerovej presvedčenie o nutnosti evidencie „telesnosť“ symbolu ako spôsobu odkrytia estetické potenciality umenia ako rozhodujúcej v porovnaní s inými služobnými funkciami, akými sú poznávací, morálna, náboženská a podobne. Podľa Garewiczovej sa Langerová inšpiruje a ďalej rozvíja Cassirerovu koncepciu symbolu, nadväzujúcu na Kantove prístupy. E. Cassirer (1996) v práci *Filozofia symbolických foriem* (veľmi podobne ako S. Langerová) vysvetľuje čím je „praktická filozofia“ (porovnaj: Sošková 2015) a chápe ju ako určitú *techniku filozofovania*, ktorá smeruje k vymedzeniu logických možností fungovania symbolov v zmysle noetickom i estetickom, zachovávajúc pritom svojbytnosť a neslužbyschopnosť samého symbolu vrátane jeho estetické potenciality. Praktickú filozofiu v zmysle techniky filozofovania chápe Cassirer ako vymedzenie možností (rozsahu) chápania symbolu tak v jeho telesnosti ako v jeho význame a zmysle.

Obráťme teda pozornosť na Cassirerovo uvažovanie (aspoň na tú časť, ktorá inšpirovala S. Langerovú). E. Cassirer (1996) sa nazdáva, že rozborom rozumu sa musí dospieť ku základnej forme súdu ako podmienke, na základe ktorej možno klásť objektivitu a určiť ju vo všetkých mnohotvárných vetveniach. Až táto analýza odhaľuje podľa Kanta podmienky, o ktoré sa opiera každé vedenie o bytí a na ktorých je založený čistý pojem. Avšak „predmet, [...] je ako korelát syntetickej jednoty rozumu rýdzo logicky určiteľným predmetom“ (Cassirer 1996, s. 18). Z uvedeného je zrejmé, že Cassirer filozofiu umenia považuje za druh „praktickej filozofie“. Ako druh praktickej filozofie zároveň má poznávaciu funkciu, ktorá vyplýva z „funkcie jazykového myslenia“ čo zároveň Cassirer považuje za dôsledok Kantovho uvažovania a v miere v akej to Langerová akceptovala je aj jej myslenie v istom zmysle dôsledkom Kantovho uvažovania (vrátane chápania umenia a estetiky). Cassirer odvodzuje z uvedeného predpokladu stanovisko, podľa ktorého „rozmanité produkty duchovnej kultúry – jazyk, vedecké poznanie, mýtus, umenie, náboženstvo – sa takto stávajú pri svojej všetkej vnútornej odlišnosti členmi jedinej veľkej problémovej súvislosti; stávajú sa rozdielnymi východiskami, ktoré sú všetky vzťahnuté k jednému cieľu – k pretvoreniu pasívneho sveta púhych dojmov, v zjati ktorých sa spočiatku duch nachádza, vo svet rýdzo duchovného výrazu“ (Cassirer 1996, s. 25). Môžeme povedať, že v tomto bode sa Cassirer a Langerová zhodujú. Langerová sa inšpiruje aj ďalšími Cassirerovými úvahami. Cassirer (1996) v spomínanej štúdií keď sa vracia k pojmu symbolu zdôrazňuje, že pojmy, ktorými operuje (rozum), pojmy priestoru a času, masy a sily, hmotného bodu a energie, atómu alebo éteru sú nezávislé „zdanlivé obrazy“ ktoré poznanie konštruje, aby ovládlo svet zmyslovej skúsenosti a prehliadlo ho ako zákonite usporiadaný svet, ktorému však vo zmyslových dátach samých bezprostredne nič nezodpovedá“ (Cassirer 1996, s. 25). V istom zmysle Cassirer upozorňuje na svojbytnosť a telesnosť „znaku“, čo v konečnom dôsledku robí aj Langerová. Cassirer v tej súvislosti napríklad uvádza, že „znak totiž nie je púhym náhodným obalom myšlienky, ale jej nutným a podstatným orgánom. Neslúži len na oznamovanie obsahu myšlienky, ktorý by bol hotovo daný, ale je nástrojom, vďaka ktorému sa tento vzťah vytvára [zvýraznila J. S.] a až ktorým nadobúda svoju plnú určenosť“ (Cassirer 1996, s. 25)“ V uvedených súvislostiach je zásadnou aj jeho ďalšia myšlienka a to, že „[...] znaky, ktoré používame, popíšeme výlučne ich

*fyzickými vlastnosťami, potom sme vedení späť k súboru zvláštnych pocitov, k jednoduchým kvalitám zrakového, sluchového, alebo hmatového zmyslu ako poslednému základnému elementu. Ale teraz dochádza k zázrazu, že táto jednoduchá zmyslová látka nadobúda tým, ako je nazieraná, nový a mnohotvárný duchovný život.*“ Cassirer teda zdôrazňuje *telesnosť znaku* (v jeho prípade je to napríklad fyzický zvuk - výška, hĺbka, intenzita, kvalita, ktoré pretvára na jazykovú hlásku), ktorý v konečnom dôsledku vymedzuje *výraz* a ten je viazaný na najjemnejšie myšlienkové a citové odlišnosti. Cassirer v tej súvislosti upozorňuje, že reprodukovateľnosť obsahu je viazaná na produkt znaku i znak sám (v jeho telesnosti), že tu ďalej zohráva úlohu „*spomienka*“, ktorú *telesnosť znaku obnovuje* a ktorá ale má aj ďalší veľmi podstatný rozmer. Spomienka nie je len „*opakovaním daného*“, ale v nej je už obsiahnuté nové poňatie a formovanie. Cassirer uvádza, že *každá „reprodukcia“ obsahu už v sebe zahŕňa nový stupeň reflexie. ... vedomie neprijíma obsah ako niečo prítomného, ale si ho predstavuje ako niečo minulé čo však samo ešte nezmišlo týmto pozmeneným pomerom, k obsahu vedomia seba i jemu prisudzuje pozmenený ideálny význam a tento význam sa teraz prejavuje v podobe o to určitejšej a bohatšej [...]*“ (Cassirer 1996, s. 33). Cassirer teda vysvetlil (v duchu Kantových úvah) spojenie medzi fyzickým znakom (respektíve znakom a jeho fyzickou stránkou) a uvoľneným pocitom, myšlienkou, duchovným výrazom. Vysvetlil tým priebeh (ale aj problematickú „záhadu“ každého umeleckého diela) ako fyzická časť umeleckého diela vyjadruje (môže vyjadrovať) pocit, myšlienku a participovať tak na naplnení zmyslu estetického vnímania, ktoré má tak svoju telesnú ako aj duchovnú stránku. Forma odkazovania sa deje prostredníctvom zmyslovosti znaku a zmyslovosť znaku odkazuje na jeho estetické potencie a dôsledky.

Cassirer tu nastolil (a zároveň dal jedno riešenie, jednu odpoveď) problém a to – ako možno urobiť jednotlivý zmyslový obsah nositeľom duchovného významu, t.j. ako fyzický znak je nositeľom duchovného významu, t.j. ako napríklad hláska, zvuk, vyjadruje estetické. Vlastná *telesnosť znaku* v chápaní E. Cassirera má svoje estetické konotácie, alebo inak povedané *estetickú potencialitu, danú prioritne spôsobom vnímania*. Tým ale Cassirer obracia pozornosť na *sám symbol (v jeho telesnosti) ktorý už nie je len prostriedkom, ale cieľom prijímania*, inak povedané má estetickú potenciu sám o sebe a nie kvôli umiestneniu do funkcie prostredníka, ktorého je možné prehliadať. Cassirer upozorňuje na „*zvláštnu podvojnú*“ týchto útvarov, a to telesnosti a zároveň presahovania telesnosti. Cassirer presne píše: „*V každom jazykovom „znaku“, v každom mýtickom alebo umeleckom „obraz“ sa objavuje duchovný obsah, ktorý o sebe a pre seba, ak je transponovaný do formy zmyslového, vo forme viditeľného, počítateľného a hmatateľného všetko zmyslové presahuje [...] tým sa na jednej strane použije a zachová „prirodzená symbolika“, ktorú sme našli založenú v základnej povahe vedomia, zatiaľ čo na strane druhej je táto symbolika prekonaná a zjemnená*“ (1996, s. 51). Cassirer ďalej vysvetľuje, že obsah, ktorý máme k dispozícii, mal schopnosť predstavovať sám seba a zároveň niečo iné, nie bezprostredne daného, ale len ním (znakom) sprostredkovaného. Avšak symbolické znaky, ktoré pred nami vystupujú v jazyku, v mýte, v umení, „nie sú“ tak, že až dodatočne nadobudnú ešte určitého významu nad toto bytie, ale že celé bytie pri nich vyviera až z ich významu. Ich obsah sa čisto a plne rozplýva vo funkcii „*znamenania*“ (znaku – významu). Cassirer upozorňuje, že vedomie si samo vytvára určité konkrétne zmyslové obsahy ako výraz pre určité významové komplexy, a pretože tieto obsahy sú ako „*sebavytvárajúce*“ a zároveň celkom v moci vedomia, tak tiež vedomie môže všetky tieto významy cez oné obsahy vždy znovu slobodne „*vyvolávať*“. Uvedená súvislosť jasnejšie vysvetľuje podstatu princípu vnímania umenia a vnímania samého zmyslu vnímania, t.j. estetickej potenciality vnímaného (zmyslového). Estetické v takomto prípade tu nie je len prostredníkom, prostriedkom tlmočenia niečoho vonkajšieho, ale je tlmočením významu seba samého so všetkými konotáciami a dôsledkami.

Cassirerovi ide o akúsi „*duchovnú reprodukciu*“ telesnosti znaku v spojení s duchovnými procesmi, ktorých jednotu zabezpečuje v konečnom dôsledku jednota významu. Cassirer ďalej upozorňuje (keď analyzuje jazyk), že „*každý jazykový výraz nie je ani púhym odtlačkom daného sveta pocitov alebo názorov, ale skôr v sebe zahŕňa*

určitý samostatný charakter „udeľovania zmyslu“ [...], že svoju hodnotu nemajú ani tak v tom, čo zachovávajú z konkrétne zmyslového, jednotlivého obsahu a jeho bezprostredného trvania, ako skôr v tom, čo z tohto bezprostredného trvania potláčajú a nechávajú padnúť. Aj umelecká kresba sa stane tým, čím je a čím sa od púbej mechanickej reprodukcie odlišuje prostredníctvom toho, čo na „danom“ dojme vynecháva“ (1996, s. 53). Uvedené Cassirerovo stanovisko umožňuje lepšie pochopiť Langerovú, ktorá už v *Practice of Philosophy*, ale následne aj v ďalších svojich prácach stále obracia pozornosť na fyzickú stránku znaku, alebo na jeho *telesnosť*, ktorá vytvára tú „silu“, ktorá v konečnom dôsledku dynamizuje predstavu, myšlienku, ale aj city, ... a preto túto fyzickú substanciu znaku (symbolu) nemožno nebrať na vedomie a nemožno ho situovať do funkcie „prostriedku“, ktorý by sme mohli prehliadať, alebo považovať iba za nutného prostredníka, či zástupcu, ktorého existencia sa vyčerpáva touto služby-schopnosťou.

Vráťme sa na úvod nášho uvažovania, t. j. k otázke ako koncipuje S. Langerová možnú „estetiku umenia“ z pozície ňou vysvetlenej „praktickej filozofie“, ktorej súčasťou je aj „filozofia umenia“. Podľa nás práve Langerovej zdôraznenie „telesnosti znaku“ tvorí most medzi jej filozofiou umenia a estetikou umenia. Telesnosťou znaku môžeme vysvetliť estetickú potencialitu umenia tak, že znak práve vďaka svojej telesnosti odkazuje sám na seba (okrem toho, že odkazuje na to, čo je za ním, pred ním, ...) a že telesnosť znaku vytvára možnosť estetickéj situácie a estetickéj potencie v zmysle možnej estetickéj reakcie naň. Je tu ešte jeden rozmer Langerovej úvah, ktorý nemožno obísť a ktorý vysvetľujú estetickú potencialitu umenia, a tým je Langerovej upozornenie na to, že znak vo svojej telesnosti nie je spotrebovaný, alebo užitím prehliadaný, ale naopak stále upútava na seba pozornosť a stále znova potvrdzuje svoju estetickú potencialitu aj potrebu zotrvania pri „estetickom“. V uvedenom bode, podľa nás sa Langerová odlišuje od pragmatikov ale i ďalších jej súčasníkov, ktorí síce tiež upozorňujú na „telesnosť“ znaku, ale znak v ich chápaní stráca svoju telesnosť tým, že sa naplní jeho zmysel (odoslať správu), t. j. odoslaním správy sa spotrebuje „nosič“ správy, povedané metaforicky a obrazne, akoby sme mali „zabiť“, „zlikvidovať“ posla, prinášajúceho správu. Uvedená odlišnosť Langerovej od Deweya, ale aj od Peircea je priestorom, kde pri interpretácii Langerovej úvah vznikajú komplikácie, nedorozumenia (ako napríklad „pragmatické“ čítanie S.Langerovej Innisom) a Langerovej „estetika umenia“ sa necháva rozplynúť v pragmaticky poňatej filozofii umenia, kde znak alebo symbol ako sprostredkovateľ, alebo nosič správy mizne aktom prenosu správy. Napríklad spomínaný Innis (2009) založil svoju úvahu o zmysle Langerovej úvah a svoju kritiku Langerovej na tom, že podľa neho sa telesnosť znaku vyčerpáva, spotrebúva aktom prenosu správy. Innis v tej súvislosti uvádza ako relevantnejšie riešenie práve Deweyho koncepciu a Peirceovu koncepciu, kde znak ako prenášač správ sa odoslaním správ spotrebúva. Ak by to tak bolo, potom umelecké dielo je možné „spotrebovať“ tým, že ho vnímame, respektíve, že pochopíme jeho praktický zmysel a význam, že porozumieme „správe“ ktorú prenieslo a umenie vlastne nevytvára samo správy podľa Innisa, ale ich len prenáša.

Langerová tým, že zdôraznila tzv. telesnosť symbolu – obrátila pozornosť práve na zachovanie aj správy aj „telesnosti“ nosiča správy. Prijatím správy sa „správa“ nelikviduje, ale zachováva a práve tak sa zachováva celosť „nosiča“ správy. Na rozdiel od pragmatikov typu Deweya alebo Shustermana Langerová nehovorí o „spotrebovaní“ telesnosti nosiča správy aktom prenosu správy a ani neredukuje „telesnosť“ nosiča správy na somatické pretrvanie. Umelecké dielo nemôžeme „spotrebovať“ tým, že pochopíme jeho zmysel alebo odhalíme jeho správu alebo porozumieme správe, ktorú nám dáva aj vďaka svojej telesnosti a prostredníctvom nej, ale pochopením „správy“ nelikvidujeme, alebo neoddeľujeme obsah a význam správy od „telesného“ nosiča tak, že tzv. naplnením, či spotrebovaním „správy“ zostáva telesný nosič už len ako možnosť pre somatickú reakciu.

**Literatúra:**

- [1] BUCZYŃSKA – GAREWICZ, H. 1976. Filozofia a Świat Symboli In: LANGER, S. Nowy sens filozofii; Warszawa
- [2] CASSIRER, E. 1996. Filozofie symbolických forem. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-10-0.
- [3] DANTO, A., C. 2008. Zneužitie krásy. Alebo. Estetika a pojem umenia. Bratislava: Kalligram. ISBN 978-80-8101-025-5
- [4] DEWEY, J. 1929. Rekonstrukce ve filosofii. Praha: SFINX B. Janda.
- [5] GOODMAN, N. 2007. Jazyky umění. Nástin teorie symbolů. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1519-8.
- [6] INNIS, R., E. 2009. Susanne Langer in Focus. Indiana University Press,
- [7] LANGEROVÁ, S., K., K. 1930. Practice of Philosophy.
- [8] MIHINA, F. 2014. Charles Sanders Peirce. Zo života a diela. Prešov: Univerzum. ISBN 978-80-89046-87-4.
- [9] SYBLEY, F. 2003. Estetické pojmy. In: ZUSKA, V. ed. Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20 století. Praha: Kaligram, s. 23-48. ISBN 80-246-0540-6.
- [10] WEITZ, M. 2003. Role teorie v estetice. In: ZUSKA, V. ed. Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20 století. Praha, s. 77-87. ISBN 80-246-0540-6.
- [11] WHITEHEAD, A., N. 1998. Symbolismus a jeho význam. Praha: Panglos. ISBN 80-902205-5-X.
- [12] WITTGENSTEIN, L. 2003. L.W.. Tractatus logico-philosophicus, Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-600-6.

---

Prof, PhDr. Jana Sošková, CSc.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
FF PU v Prešove  
[jana.soskova@ff.unipo.sk](mailto:jana.soskova@ff.unipo.sk)

---

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

---

## Medzi súradnicami prózy, histórie a literárnej estetiky

Viera Žembrová; viera.zemberova@ff.unipo.sk

---

**Abstrakt:** Objektom uvažovania o spojení príbehu, poznania minulosti a jej umeleckého výrazu sa stal text Pentcho a spomínanie tých, ktorých kultúrna história zahrnuje pod literatúru veľkej katastrofy. Minulé storočie má vo svojej pamäti zapísané dve vojnové katastrofy, ktoré zničili množstvo ľudských životov, pozmenilo nemalo osudov jednotlivcov, rodín a krajín. Vojnová látka prechádza rozličným zobrazovaním svojho obsahu, popri zverstvách a existenciálne (znova) prežívaných zážitkoch sa odstupom času od udalosti presadili mravné a emotívne výpovede aj spomínanie o prežitom a blízkych, aby nástupom generácie, ktoré unikla vojne a koncentračným táborm, potomkovia sa racionálne a sofistikovane vyjadrili k tomu, čo si osvojila literárna história, dejepis a individuálna pamäť. Literárna estetika sa v stratégii autora aktualizuje v umeleckej metóde a poetológii a realizuje sa v genológii, ale vždy tak, aby sa zvýraznila poznávací a kultúrny hodnotu témy a myšlienky umeleckého textu.

**Príučové slová:** estetická hodnota, poznávací hodnota, stratégia autora, stratégia textu.

**Abstract:** Between the Coordinates of Prose, History and Literary Aesthetics. The object of reasoning about the connection of a story, knowledge of the past and its artistic expression became the text Pentcho and remembering of those who by the cultural history were included under the literature of a major disaster. Last century has registered in its memory two wartime disasters that destroyed a large number of human lives, changed a lot of fates of individuals, families and countries. War theme contents were depicted in different ways, in addition to atrocities and experiences having (again) existential character, after a passage of time since the events, moral and emotional narrations as well as recollections of experienced suffering and close people started to prevail so that the descendants of the generation who escaped war and concentration camps could reasonably and in a sophisticated way comment on what the literary history, history and individual memory has recorded. Literary aesthetics is updated in the artistic method and poetology through the author's strategy and carried out in genealogy, but always in order to highlight the educational and cultural value of the theme and idea of the artistic text.

**Keywords:** aesthetic value, artistic value, author's strategy, strategy of text.

---

### Zlo vie o dobre všetko. Ale dobro o zle takmer nič. (Boris Filan)

Kultúra, užšie umenie a zovretejšia umelecká literatúra, naplňajú oddávna, popri noetickom zámere predovšetkým humanizačnú a estetickú funkciu, nimi oslovujú čitateľa, spoločnosť a dejinnú dobu, v ktorej vznikli, navyše po premenách a uplyvajúcim čase z tejto ambície a poslania neustrácajú takmer nič. Dejiny sú historiografmi vymedzený termín, ale nezriedka sú pre ostatnú časť spoločnosti iba verbálna či inak aktualizovaná floskula na označenie toho, čo „je za nami“, bolo to dávno a zodpovedajú za ne, za ich vklady aj straty vždy iní. K dejinám v zmysle ich historiografického konceptu sa drží aj historizmus a vtedy sa už tak voľne k tomu, čo tvorí obsah času v živote spoločnosti nemožno vyjadriť, a to i preto, lebo k etike, emóciám a noetike sa drží aj „prežívanie“ ako dostredivé miesto a otvorený priestor oslovujúci jednotlivca aj spoločenstvo, lebo si žiada precizovanie hodnotiaceho a hodnotového verdiktu ku konkrétnemu javu, jeho obsahu, problému a jeho nositeľom. Umelecká literatúra v literárnych smeroch a literárnych estetických konceptoch, v stratégii autorskej tvorby, nech je individuálne alebo generačne koncipovaná, nimi

iniciovaných aj modelovaných zážitkových konštruktoch dokáže v príbehu, postave aj spôsobom narácie zapojiť účinkovanie kategórií vysoké a nízke, krásne a vznešené do recepcie filozofujúcich, etických a estetických postojov svojho čitateľa tak k látke, ako k tematike textu. Literárna estetika má svoj výraz zakomponovaný do poetológie umeleckého smeru, svoju funkciu rozvíja iniciáciou jedinečnej stratégie autora a tendenciou rozvrhnutou do stratégie textu.

Literatúra šoa je literatúrou veľkej katastrofy, v ktorej sklamal človek človeka, má existenciálne filozofujúce a morálne reflexívne zacielenie, ale nemôže sa stať, že by svojho čitateľa nezakomponovala do pointy estetického účinku konkrétneho literárneho textu. V literárnej estetike sa estetickými prostriedkami stávajú v súlade s nazeracou stratégiou textu komponenty poetológie, čím sa utvára prostredníctvom estetického artefaktu jeho estetická kvalita a organizuje sa estetický zážitok, ba participuje sa aj na perspektívnom formovaní alebo zvýraznení čitateľského vkusu.

### Identita spočíva v hľadaní. (Georges Bensoussan)

Ústrednou tézou židovského fenoménu v dejinách európskeho kontinentu, teda všetkého, čoho sa dotkne, nechá sa inšpirovať a dotvára do vzťahov, do kontinuity alebo do rozkladu v činoch, tvorbe a poznaní ľudského spoločenstva sa osvedčí ako sentencia práve tá, ktorá sa dovoľáva času premeneného na istotu, podľa ktorej „*Dejiny sú osou prítomnosti a budúcnosti* [...]“ (Vargová 2011, s. 30).

Hľadanie geografickej mapy na kontinente a etnickej identifikácie Židov, ich jazyka, náboženstva, kultúry, spoločenskej identity v histórii Európy siaha do čias „latinského kresťanstva“ (Vargová 2011), zvlášť do stredoveku<sup>1</sup> a najskôr aj preto patrí latentne medzi rešpektované piliere grécko-židovsko-kresťanskej tradície na kontinente (Vargová 2011). Azda aj preto sa v moderných spoločenských vedách „všetko“, čo súvisí s jedinečnosťou geograficky a zvykovými nuansami členitého židovského etnika, podmieňuje akceptovaním výkladu pojmu stredná Európa.

Stredná Európa sa priestorovo, etnicky, kultúrne, ekonomicky a politicky vymedzuje v rozličných politologických, kulturologických a spoločenskovedných koncepciách odlišne, ale predovšetkým sa chápe ako konkrétny priestor, ďalej ako súhrn malých a veľkých národných spoločenstiev, ale aj ako jazykovo multietnický a multikultúrny prejav, ba aj ako reálne, no „osudové“ príležitosti pre jednotlivcov či spoločenstvá a napokon ako „*veličina, ktorá odzrkadľuje „politické aspirácie“ predchádzajúcich desaťročí*“ (Busek in Vargová 2011, s. 13) s vlastnou históriou a dejinami.

Stredná Európa v početných výkladoch sa svojou sémantikou môže spájať so symbolom rieky „*Dunaj, to je nemecko-maďarsko-slovansko-románsko-židovská stredná Evropa* [...]“ (Magris podľa Vargová 2011, s. 18), oveľa častejšie sa spája jej objasňovanie ako úspešné zapojenie sa do spoločnosti predovšetkým v časoch Rakúsko-Uhorskej monarchie, neskôr Nemecka až po vyčinenie antisemitizmu, nacizmu a po holokaust v 20. storočí. Spoločenskovedne otvorené výklady pojmu stredná Európa podnecujú generácie historikov aj etnografův, popri iných špecializovaných výskumoch chcú nachádzať odpovede na dejinný, sociologický a kultúrny vzťah Európy a Židov, na čo sa podujali nie tak dávno viaceré publikácie: prierezové spoločenské a kultúrne lustrácie Slovenské pohľady na Židov, Židia v Slovenských pohľadoch (Aler 2011), antológia umeleckých textov Božia ulička (Richter 2008), Židovská ročenka 5794 (Marxová, Pěkný a Daníček 2011), Holokaust-Šoa-Zagłada v české, slovenské a poľské literatúre (Holý 2007), Židovský fenomén

<sup>1</sup> Židov v dejinnej reminiscencii zo svojho spoločenstva postupne vylúčili Angličania, po nich Nemci, Francúzi, preto si svoje nové priestory na existenciu nachádzali v Rusku, Čechách, Poľsku, na Slovensku, v Maďarsku, v Estónsku. V tejto súvislosti sa naznačuje, že príčinou na tak kruté zaobchádzanie sa stala ich „*asimilovaná inteligencia a obchodná elita*“ (Vargová 2011, s. 27).

v stredoeurópskych súvislostiach (Vargová 2011), jedinečným svedectvom sú nájdené Denníky Rywky Lipszycovej „objavené pri oslobodení Osvienčimu Červenou armádou v roku 1945 a prvý raz zverejnené v San Franciscu v roku 2014“<sup>2</sup> a osobitým žánrovým a výrazovým postupom Pentcho, „príbeh ponorky, rozšírená verzia filmového scenára Na druhú stranu“ (Rihák 2015).

Historický exkurz do dejín Európy a do histórie židovského etnika na kontinente vzniká z predstavenia a komentovania série dostupných názorov alebo koncepcií<sup>3</sup>, ktoré sa pohybujú na rozhraní historiografických, politologických, kulturologických, etnografických aj sociologických a literárnovedných nazeraní na spoločenstvo Židov v retrospektívnom náčrte ich dejinného vzopätia sa nepriazni na pokojný a dôstojný život, ale aj ich rezignácie v európskom multikultúrnom prostredí (vyvrcholí holokaustom v 20. storočí) a ich opakovanými migráciami po starom kontinente (Čechy, Slovensko, Poľsko, Maďarsko – Praha, Krakov, Budapešť, Viedeň). Sémantika a vymedzovanie pojmu stredná Európa patrí medzi najpohyblivejšie časti každej zo spoločenskovedných koncepcií, a to azda i preto, lebo je v nich zachytený časový pohyb a diferencujúci sa etnický prístup k vlastnej minorite ako k akceptovanému autonómnemu spoločenstvu.

Dejiny židovského národa možno objasňovať aj ako cestu hľadania a nachádzania príležitostí na pokojný a všestranne úspešný život, na humanizovanie svojho vzťahu k diferencovanému európskemu priestoru za náročných politických a sociálnych okolností. Kultúra, umenie a umelecká literatúra vznikajú aj reagujú na dynamické spoločenské, politické a dejinné podložie. Židovskí autori,<sup>4</sup> ktorým sa publikácie venujú, sú vzájomne prepojení traumou holokaustu a osvienčimskou tragédiou. Nuansy emotívneho, filozofického, sociálneho a existenciálneho navracania sa v tematike umeleckého textu k osobnej empirii a k autenticite zážitku sprevádzajú odlišnosti v metóde umeleckého výrazu a v spôsobe vyrovnávania sa s individuálnou pamäťou, ale predovšetkým v exponovanej spoločenskej ambícii autora vrátiť súčasníkov – čitateľov prostredníctvom príbehu (vlastného, osvojeného si, autentického) do nie tak dávnej minulosti či súčasnosti, ale aj medzi skúsenosti svojich predkov, ktoré sa stali súčasťou uchovávaných tragédií rodových dejín.

Európska literatúra spoznáva aj inú líniu židovskej kultúry. Tá ostala a osvojila si za latentné emotívne a poznávacie podložie nepokoj, úzkosť, obavu z ohrozenia vo vedomí, ktoré ich privádza opakovane na cestu sprevádzanú ohrozením z migrácie, útekov, únikov do miest, kde hľadajú a na nejaký čas aj majú nádej, že sa nanovo usadia (Šalev 2011) a prežijú svoj život v generačne členenej rodine, vo vzťahoch i s trápeniami, aké všedný život prináša, ale za hodnotu z najvzácnejších, ostanú slobodní a autentickí.

Návraty do vojnových rokov, pripomínanie si Púdí, osobných skúseností a neslabnúcich existenciálnych, mravných a emotívnych tráum z koncentračného tábora sa pre tých, ktorí ním prešli a prežili krutú skúšku dokonale organizovanú človekom, už o tom radi nehovoria, ale zapisujú, kým môžu to, čo uchovala ich individuálna pamäť a umenoveda aj literárna veda má pre tieto „dokumenty“ spoločné pomenovanie,

---

<sup>2</sup> *Denník Rywky Lipszycovej* (2015): „Rywka Lipszyczoná bola jedna zo stoviek tisícok židovských detí z nacistami okupovanej Európy, ktoré nikdy nezaužili typické radosti a strasti dospelovania. Každé z nich malo svoje nádeje a sny, obavy a súženia, útechy a lásky“ – „Rywka a jej tri sesternice vo veku od 15 do 22 rokov spolu prežili lodžské geto, Osvienčim, Christianstadt ab pochod smrti do Berge-Belsen“ (Rihák 2015, s. 228).

<sup>3</sup> Postupne sa komentovaním rozkrývajú postoje Victora Bauera, Milana Kunderu, Erharda Buseka, Karla Schlögela, Friedricha Naumanna, Oskara Haleckého, Claudia Magrisiho, Danila Kiša, Drago Jančara, Normana Daviesa, Ernesta Gellnera, Josefa Kroutvora, Piotra S. Wandycza a Jana Křena. Zo súhrnných prác sa aktualizujú zborníkové projekty *Západní, východní a střední Evropa jako kulturní a politické pojmy* (Havelka a Cabada 2000) a *V kleštích dějin: Střední Evropa jako pojem a problém* (Trávníček 2009).

<sup>4</sup> Imré Kertész (Človek bez osudu, 2009), Alfréd Wetzler (Čo Dante nevidel 2009), Arnost' Lustig (Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou 1964), Zofia Posmyszová (Pasažérka 1964).



literatúra šoa, literatúra veľkej katastrofy a pre to, čo prežili termín holokaust.<sup>5</sup> Legitímnou sa stáva pre spoločnosť, kultúru, umenie aj vedu otázka Ahrona Appelfelda, „*čo bude s dejinami literatúry holokaustu, keď zo sveta odíde posledný, v čase udalostí dospelý človek. Zostanú len deti, svedkovia bez dispozície spomínať si chronologicky, selektívne a tiež bez schopnosti historicky presne rekonštruovať*“ (Prušková in Holý 2007, s. 69), „*boci budúcnosť už teraz má zúženie v aktívnych a literárne činných potomkoch obetí holokaustu, pre tých „šoa“ je [...] pravda nieartystická*“ (Grinberg in Holý 2007, s. 55). V literatúre potomkov, ktorí sa s holokaustom, ale aj s útrapami svojich rodičov po roku 1945 (pozri: Kolář 2003/2004, s. 61-68) vyrovnávajú ako s nehumánnou skúsenosťou, zlobou a zneužívaním moci, v ich výpovedi sa kladie dôraz na „pravdu“ utváranú z faktu, argumentu, verifikovateľných reálií pri pomenovaní geografie, priestoru, času, udalostí a ich obsahu, zverejňovaním priezvisk a spoločenským postavením ich nositeľov.

### Ignorovať a falšovať evidentné historické či iné fakty predsa nemožno (Jiří Holý).

Spoločenský kontext na zobrazenie dejinnej a ľudskej situácie v umeleckej próze, v histórii a literárnej estetike vytvorili látka druhá svetová vojna a tematizovanie jej krutých dôsledkov výzvu aj pre židovské obyvateľstvo v európskych národných spoločenstvách. S literárnovedným podložím sa literárnohistorické výstupy venujú literatúre veľkej katastrofy a umeleckým textom, svojim autentickým, vyrozprávaným, beletrizovaným, veršovaným i dramatickým zobrazeným príbehom, čím vytvorili látkové podložie pre publikáciu rekonštruujúcu nezvyčajný osud parníka Pentcho, jeho posádky a prepravovaných pasažierov.

Vojensko-historická udalosť, ňou druhá svetová vojna je, sa z látky presunula do intenzívne tematizovanej skúsenosti tých, ktorí ju zažili, prežili, bojovali na európskych frontoch a svoju empíriu zaznamenali tak, aby v nej dominovala subjektívnosť empírie, autenticita deja a individuálna vôľa prežiť, spravidla chápaná ako pravda a spravodlivosť, rozhodnutie vypovedať o sebe a okolnostiach, ktoré hraničili alebo sa naplnili smrťou, ale predovšetkým, kým sa to objektívne dá, uchovať v slove pravdu s obsahom univerzálnej správy o krutej minulosti do budúcnosti. Prírodným plynutím času sa mravná a citová povinnosť udržiavať spoločenské povedomie pri podstate vojnovnej a koncentračnickej neľudskosti presunula z predkov na potomkov, a to znamená i to, že pribúdajú filozofujúce a mravné reflexie o tom, čo uchovala osobná alebo rodinná pamäť a intenzita traumy prenášanej z generácie na generáciu prenasledovaných, vyvražďovaných ľudí ako mocensky ohrdnuté a existenciálne nerešpektované memento mori.

Po zápisoch, ktoré spravidla nemajú ambíciu memoárového žánru, ale pripomínajú sa ako výzva napísať, zapísať, opísať zažité a prežité, a tí, čo tak konajú, cítia osobný záväzok zaznamenať, čo si ich pamäť na hrane nebytia uchovala a prirodzeným odchodom tých, ktorí prežili, by sa najskôr z povedomia spoločnosti vytratila a uchovala sa (možno) len v učebniciach dejepisu. Tí, čo sa vrátili z bojísk a koncentračných táborov zaznamenávajú, nemysliac na artistnosť či genológiu svojho zápisu. Zjednocujúcou inštrukciou pre pamätníkov holokaustu a pre podstatu literatúry veľkej katastrofy je písať o tom, čo ich účastníci prežili, tým

<sup>5</sup> Jiří Holý v Prédmluvě kolektívnej publikácie *Holokau*, napísal: „*Popírat holokaust je na prví pohled stejně absurdní jako diskutovat o tom, zda se odehrála bitva u Lipan, kdy a kde proběhla a s jakým výsledkem*“. Upozorňuje na to, že plynutím času od udalostí prirodzeným odchodom jej účastníkov sa odovzdávame do rúk médií, a tie modelujú podoby a obsah našej pamäti, „*Stále více se vytrácí přímá zkušenost s realitou. Milan Kundera nazýval tento deformovaný mediální obraz imagologií*“, podľa neho „*imagologie je silější než skutečnost, jež ostatně už dávno není pro člověka tím, čím byla pro její babičku* [...]“ (Holý 2007, s. 7-8; pozri: Havelka a Cabada 2000; Trávníček 2009).

<sup>6</sup> Mimoriadne iniciatívne si počínajú v európskom dosahu prítomnej literatúry šoa Alexandr Kolář, Vítězslav Skalský, Henryk Grynberg a ďalší. Milan Richter do ním zostavenej antológie *Božja ulička* vložil precízne zvolený kompozično-organizačný postup, keď antológiu rozčlenil na časti *Božja ulička* (torzá z próz Františka Švantnera, Rudolfa Jašíka, Leopolda Laholu, Petra Karvaša, Ladislava Mňáčka, Kláry Jarunkovej, Vincenta Šikulu, Jána Johanidesa a Antona Baláža), *Osvienčimský popol* (z poézie Ivana Kupca, Iboje Wandall-Holmovej, Tuvie Rübner, Jána Ondruša, Mikuláša Kováča, Milana Richtera) a *Díval do sa na pogrom* (torzá z prozaických textov Juraja Špitzera, Iboje Wandall-Holmovej).

sa hodnovernosť a emotívny atak, slovom a štýlom zorganizovaná estetická negácia výrazu a jeho obsahu plynúcim odstupom od zážitku uzatvárajú do spoločnej témy, do variácií schémy z do maxima emócií vystupňovaného existenciálneho príbehu, aby sa spojili rozprávaním do spoločnej klauzuly z času, je ňou univerzálne post factum.

O iný prístup k dejinám, vojne, šoa sa rozhodol Jaro Rihák v textu *Pentcho*, príbeh parníka, ktorý spočíva v tom, že začína od prameňa európskych udalostí tridsiatych a štyridsiatych rokov minulého storočia, a nech to nesie v seba aj hyperbolu vojnových udalostí, na *Pentche* sa skôr či neskôr vedelo a odohralo všetko, čo na kontinente. Za všetkým vždy bol človek s menom, príbehom, nádejou a túžbou po slobode, po mieria pokoji, a tak sa človek s menom i bez neho vydal na cestu a hľadal, kde by tie svoje požiadavky adresované životu mohol slobode a dôstojne uskutočniť, prežiť a odkázať svoje poznanie budúcim potomkov.

### **Toto nie je práca historika, aj keď hovorí o histórii. Je to filmový scenár. V scenári aj v románe sa niekedy dejú veci inak. Sadnite si a pustite si film. (Jaro Rihák)**

Autor textu na počiatku zverejní mediálnu a genologickú zložku svojho textu, ktorý nazýval román, pritom si uvedomuje nezrovnalosť formy a výrazu, a napriek tomu nevymedzuje odlišnosti, ktoré sprevádzajú text - film, žáner - scenár, ani sa nezaťažuje následkami typologického kľúča voči (príbehový) literárnemu textu, ale ani voči (dokumentárny, príbehový) filmu. Zo strategického hľadiska si počína autor prezieravo, a to azda aj preto, že román a „rozšírená verzia filmového scenára“, nech sa to bude interpretovať akokoľvek, majú medzi sebou z genologického, poetologického a estetického hľadiska ďaleko, ale ako sa ukáže v texte *Pentcho*, ich zosúladenie sa stalo skutočnosťou predurčenou stratégiou autora uloženou do pointy textu - filmu. Podľa všetkého sa užitočným rozhodnutím stalo autorovo neprispôsobovanie témy v príbehovej literatúre a témy zobrazenej vo filme a spätne univerzu formy. V obidvoch výrazových systémoch ich zblížuje súbežnosť v slove a výraze, v slove a obraze. Autor si žánrový aj kompozičný limit uvedomuje, má potrebu aj opodstatnenie uvažovať o tom tak, že z neho funkčne ťaží v estetickej línii obidvoch médií v zážitkovej a realizačnej línii, preto nesiahne po umelom kompromise špecifiky dvoch médií, čo by znamenalo prozaickú podobu *Pentcha*. Dotykové miesto medzi slovom a obrazom zasahuje do látkového a nie iba do tematického podložia *Pentcha*, čo pre autora znamená i to, že tenziu formy a výrazu v médiách vyrieši tak, že vopred zverejní dejinné, politické, personálne aj dejové nastavenie svojho textu (próza - román - filmový scenár).

Autorova dôvera napojená na slovo a štýl sa rozvinie do oscilácie na také narácie, ktoré by sa mali, alebo mohli pohybovať po priesečníku fikcia/fakt, aj preto tendenčne upozorní na to, že „*Príbeh parníka Pentcho je skutočný, naozaj sa stal*“. Rolu faktu, dejinnosti, verifikovateľnosti aj autenticity príbehu posilní autor ďalšou úvodnou informáciou: „*Napísané podľa rozhovorov s Alexandrom Citronom, Feri Neumannom, Josefom Herczom a Štefanom Strelingerom*“. Európsky kontext formou všeobecnej informácie rámcujúcej príbeh a orientujúcej čitateľa „tam a vtedy“ začína rok 1940<sup>7</sup>, a napriek množstvu zmien na starom kontinente väčšina jeho obyvateľov „*Prorocké reči o blížiaci sa katastrofe Európa nebrala vážne*“ (Rihák 2015), hoci skupina mladých židovských ľudí mala sen o živote v Palestíne, „*o nich je tento príbeh, o tých, ktorí vedeli, že je čas čakania, ale čakať nechceli a vzali život do svojich rúk. Ticho pred búrkou*“ (Rihák 2015, s. 307).

---

<sup>7</sup> V roku 1940 je obsadené Poľsko, Británia a Francúzsko vyhlásili Nemecku vojnu. Vznikla Slovenská republika, rasové zákony čakajú na schválenie v parlamente, transporty do koncentračných táborov zo Slovenska ešte neodchádzajú, Hitler a Stalin podpísali pakt o neútočení, vojna v Habeši je realita, emigranti po anschlusse z Nemecka a Rakúska nespôsobili paniku.

Text formálne využíva štruktúru románového textu, uvádza sa prológom, nasleduje osemdesiat sedem (mikro)kapitol, ktoré zodpovedajú vyrozprávanou udalosťou aj sekvenciou filmovému obrazu, text Pentcha sa ukončuje epilógom a autorovým doslovom, v ktorom sa znova vracia k svojej ambícii vrátiť príbeh parníka do aktívnej spoločenskej pamäti. Všetko sa začína v lisabonskom prístave v roku 1939, prší, stmieva sa na mole je tlačnica, aby sa rekonštrukcia (príbehová/filmový obraz) cesty po dunajskej vode za snom a slobodou ukončila poslednou symbolickou vetou (filmovou klapkou), no vo vzťahu k dejinnému času a látke, geografickému priestoru po súši i vode cez kontinenty a k mravnému aj hodnotovému významu života, smrti, vôle a uskutočnenej túžby prostou vetou s abstrahovanou metaforou: „*Im from... Pentcho*“ (Rihák 2015, s. 315).

Do poetológie a do literárnej estetiky prozaického textu/filmového výrazu sa aktívne zapájajú kompozičné zložky, ktoré sa spájajú s rozprávačom a postavou, vtedy sa do estetickéj kvality výpovede/obrazu aktívne zapoja viaceré zložky utvorené detailom, ten buď sa vyvíja, alebo zostáva statický. Postava sa pohybuje v situácii, ktorá je iniciovaná udalosťou, a tá sa odvíja od tematiky. Postava svoj profil utvára rečou a štylistikou, svojím zjavom a sociálnym i mravným prototypom, svojím menom a prezývkou. V texte rozprávania o parníku Pentchovi práve táto črta postavy (zaľudnenosť textu vylúčila prítomnosť charakteru) sa stala uprednostnenou súčasťou prototypovej a typovej vrstevnatosti postáv. Napokon uzavretý priestor (parník), vymedzený okruh pre jeho chod i osud podstatných ďalších postáv je iniciovaný náhodou, spojením cudzích jednotlivcov s odlišným zázemím do priestoru a času, i tak príbeh Pentcha ostáva priestorom parníka a cieľom cesty uzavretý, vyrozprávaný a typovo ustálený. Pri vymedzovaní prototypov a typov postáv zaväži ich etnické a sociálne zázemie, čím sa v narácii nepriamo uvádza, charakterizuje, objasňuje postava, jej konanie alebo odlišnosť, ktorá sa stáva zdrojom humoru, tenzie, tragického v udalostiach, ktoré parník a jeho posádku sprevádzajú.

Realizácia filmového scenára sa v koncepte režiséra môže spájať s odlišnými postupmi prípravy jeho vyjadrenia, spravidla to bývajú autorom textu rozkreslené scény<sup>8</sup> doplnené jeho textami precizujúcimi udalosť/obraz. V príbehu knižného vydania príbehu parníka Pentcho sa čitateľ stretne s precízne vypracovanou estetickou stránkou publikácie, s ambíciou autora nezanechať (dočítaný príbeh) parník v budúcnosti bez toho, aby do vedomia svojho čitateľa nevložil silné emócie, obraznosť, empatiu a túžbu po precestovaní trasy parníka a rozličných územiach na pevnine, teraz iba prstom na geografickej mape (vnútorné prebaly publikácie tvoria torzá kontinentálnych máp), ale predovšetkým neobísť bez pozorného vyrovnania sa s jej poznávacím, filozofujúcim, mravným, hodnotovým a zážitkovým účinkom, s kvalitou a atakom na zhodnocovanie toho, čo čitateľ s rozprávačom a postavami prešiel, prekonal a prežil. Literárna estetika súvisí s poetikou autora a s umeleckým komponovaním významu a výrazu, čo v Rihákovskej koncepcii literárnej výpovede (filmová podľa všetkého tieto nástroje nebude aktualizovať vo svojej reči) spresňujú jeho ilustrácie s jasnou sémantikou ilustrovanej informáciou, ale aj fotografie reálnej postavy („pán Žabotinský“), fotodokumentácie (letecká pošta) a početných administratívnych artefakty s erbom minulosti (Banco France e Italiano para la Amerika del Sud a iné), dopĺňajú ich autentické vstupenky, plagáty, pomôcky na bezpečné zvládnutie lodnej a námornej cesty parníka, zápisy v denníku, oznamy v telegramoch, pohľadnice (Rhodos, hotel Palace v Bratislave), dnes tak vzácne poštové známky na dobovej osobnej korešpondencii z celého sveta. Autorom vytvorené miniatúrne a sekvenčné ilustrácie potvrdzujú autentickosť a verifikovateľnosť informácie, postavy, udalosti, ktoré publikácia vyrozpráva, čím spoločne ako správa z minulosti pomôžu čitateľovi vyhodnocovať jej oznamy i tak, že popri replikách dobových reálií sa v autorovej ilustrácii využíva čierno-biela a farebná výpoveď (spravidla ide o postavy) v jednom artefakte.

<sup>8</sup> Za viacerých aspoň Juraj Jakubisko a jeho režijné knihy k filmom.

Na čitateľa autor myslí i tak, že posilňuje jeho vedomosti a orientáciu v dejinnom čase vysvetľujúcimi odkazmi napojenými na reálie, persons, udalosti, ktoré formovali dejinnú dobu a do osudov parníka Pentcho zasiahli na vode i mimo nej.

„*Bol to dobre zabudnutý príbeh*“, napísal autor, „*o betaroch a európskych židoch, ktorí hľadali nový domov pred hrôzami vojny a osobných tragédií svojich rodín a známych. Bol to zabudnutý príbeh, ale už nebude: kapitánovo zvolanie na druhú stranu sa stalo skutočnosťou a naplnenou nádejou pre tých, ktorí vydržali a prežili*“ (Rihák 2015, s. 55).<sup>9</sup>

Krutosti vojny, na ktoré sa našiel vzdor v túžbe po inej krajine, iných ľudoch, inej kultúre, po mieste na naplnenie osobného sna, na uskutočnenie túžby a na život v slobode, našiel svoju smutnú pointu Tomáša Janovica, podľa ktorej: Aj za holokaust môžu Židia. Keby nebolo Židov, nebol by holokaust.<sup>10</sup> Alta Vášová podstatu akéhokoľvek zla, teda aj holokaustu, zachytila v kauzalite bytia a nebytia, príčiny a následku, pretože „*Pochopiť zločin môže byť prvým krokom k vlastnému zločinu [...]*“ (Vášová 2014, s. 32).

Literatúra veľkej katastrofy akceptuje poznanie, podľa ktorého nateraz nič a nikto nezmení nepísané pravidlo života: posledné slovo v dejinách, dávnych i minulých, vyriekne vždy človek o človeku.

#### Literatúra:

- [1] ALNER, J. 2011. *Slovenské pohľady na Židov, Židia v Slovenských pohľadoch*. Bratislava: Adora lingua. ISBN 978-80-970550-1-1.
- [2] BERANOVÁ, V. 2004. *Prvı krok k estetice*. Ústı nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně. Kapitola Co je umění? (bytı uměleckého díla, s. 62 – 80. ISBN 80-7044-625-0.
- [3] DENNÍK RYWKY LIPSYCOVEJ. 2015. Bratislava: Fortuna Libri. ISBN 978-80-8142-403-8.
- [4] DOHNAL, J. *Hodnoty a proč opět o nich*, s. 11 – 16. In: Dohnal, J. ed. *Revitalizace hodnot: umění a literatura II*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 978-80-263-0909-3.
- [5] HOLÝ, J. a kol. 2007. *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Univerzita Karlova. ISBN 978-80-246-1245-4.
- [6] KOLÁŘ, 2003/2004. *Vzpomínka*. In: *Židovská ročenka 5784*. s. 61 – 68.
- [7] KUBÍČEK, T., HLABAL, J., BÍLEK A. P. 2013. *Nartologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin. ISBN 978-80-7272-592-2.
- [8] MARXOVÁ, A., PĚKNÝ, T., DANÍČEK, J. eds. 2011. *Židovská ročenka 5764/203-2004*. Praha: Židovská obec v Praze. ISBN b.u.
- [9] PLESNÍK, Ľ. a kol. 2008. *Tezaurus estetických kvalit*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. ISBN 978-80-8094-350-9.

<sup>9</sup> „*V mnohých rodinách bol odchod do Palestíny konfliktnou témou a až neskôr sa ukázalo, aký mal tragický rozmer. Bol to názorový aj generačný konflikt*“ (Rihák 2015, s. 55).

<sup>10</sup> Pri káve s Milanom Lasicom. Smutná anekdota Tomáša Janovica. In: Denník N, 1, 2015, 80, s.7, streda 27.5.2015.

- [10] REDAKCIA, 2015. Pri káve s Milanom Lasicom. Smutná anekdota Tomáša Janovica. In: Denník N, 1, 2015, 80, s.7, streda 27.5.2015.
- [11] RIHÁK, J. 2015. *Pentcho. Príbeh parníka*. Rozšírená verzia filmového scenára Na druhu stronu. Bratislava: Marenčin PT. ISBN 978-80-8114-495-0.
- [12] RICHTER, M. 1998. *Božia ulička. Antológia slovenskej literatúry o holokauste*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov. Múzeum židovskej kultúry. ISBN 80-88735-81-5.
- [13] SVATONĚ, V. 2009. *Román v souvislostech času. Úvahy o srovnávací literární vědě*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-49-0.
- [14] SOŠKOVÁ, J., ed. 2009. *Súčasnú umenie v medziliterárnej komunikácii*. Prešov: Filozofická fakulta. ISBN 978-80-555-0043-0.
- [15] ŠALEV, M. 1988. Ruský román. Prvé vydanie v Tel Avive 1988. České Budějovice: Garamond. Edícia Kochavim. ISBN 978-80-7407-134-8.
- [16] ŠIDÁK, P. 2013. *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-8.
- [17] VARGOVÁ, Z. 2011. *Židovský fenomén v stredoeurópskych súvislostiach*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. Fakulta stredoeurópskych štúdií. Katedra areálových kultúr. ISBN 978-80-8094-964-8.
- [18] ZIMA, P. 1998. *Literární estetika*. Preklad Jan Schneider. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7198-329-2.

---

Prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc.  
Inštitút slovakistiky, mediálnych a knižničných štúdií  
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity  
[viera.zemberova@ff.unipo.sk](mailto:viera.zemberova@ff.unipo.sk)

---

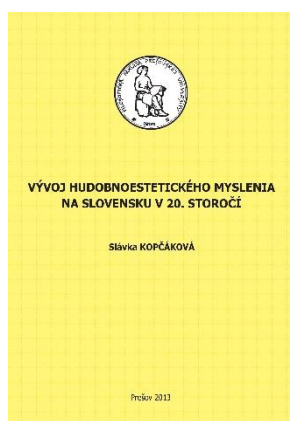
[www.casopisespes.sk](http://www.casopisespes.sk)

---

**KOPČÁKOVÁ, S. 2013. Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, ISBN 978-555-0804-7.**

Renáta Beličová; rbelicova@ukf.sk

---



Predkladaná publikácia je ambicióznym vedeckým projektom. Hudobná estetika je špeciálnou estetikou, ktorá formuluje kľúčové témy vo sfére hudobného estetického v rôznych dobách odlišne. Aby bolo uvažovanie o dejinách hudobnej estetiky korektné, je potrebné túto historickosť akceptovať a prijať skutočnosť, že vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku bol napriek špecifikám súčasťou dobových trendov a vykazoval charakteristické znaky vývoja filozofie (a estetiky ako jej súčasť). A to napriek tomu, že v slovenskom muzikologickom ani estetickom kontexte neboli základné kategórie hudobnej estetiky (hudobného estetického) diskutované ako autonómny vedecký problém.

Ako však názorne ukazuje autorka, tento „nedostatok“ autentickej slovenskej metodológie hudobnej estetiky bol postupne kompenzovaný početnými čiastkovými vedeckými príspevkami mnohých hudobníkov a teoretikov, a definitívne prekonaný v muzikologickom myslení Jozefa Kresánka. Je škoda, že dominancia štrukturalisticky orientovaného hudobnoteoretického myslenia na Slovensku celkom prekryla hudobno-filozofický (a teda hudobnoestetický) kontext originálnej kresánkovej bádateľskej metódy. Pre slovenské hudobnoestetické myslenie zostala táto situácia dlho symptomatická. Premýšľanie o hudbe dlhodobo zaťažovalo pocit povinnosti voči hudobnej teórii i potreba odvodzovať legitimitu estetiky z potrieb hudobnej teórie. V hudobnej vede si teória dlho udržovala primát spolu s historiografiou a filozofia i estetika sa považovali len za akýsi ich derivát. Čo je paradox, pretože hudobná teória je v skutočnosti aplikáciou a argumentačným poľom jej nadradenej filozofie hudby (a estetiky ako jej súčasť).

Väčšina z textov, ktoré Slávka Kopčáková zaradila do relevantných prameňov k téme, vykazuje skôr len inklináciu k filozoficky formulovaným problémom hudobnej kultúry, prípadne sa vzťahujú k širšiemu rámcu filozofie umenia, menej k hudbe samotnej. K najlepšej tradícii slovenských hudobnoestetických textov, ktoré uvažovali o hudbe ako o prejave univerzálnej ľudskej kreativity, patria nepochybne nielen texty Jozefa Kresánka a Petra Faltína, ale i Jána Albrechta, Ladislava Burlasa, Romana Bergera či Vladimíra Godára. No len práce Jozefa Kresánka prinášajú to, čo by sme mohli nazvať zárodkami systematickej hudobnej estetiky s jasne priznanou (a argumentovanou) vlastnou metodológiou.

Za pojmom hudobná estetika stojí v akademickom diskurze rigorózne budovaný vedný odbor. Jeho báza je však nevyhnutne budovaná a formovaná v širšom filozofickom rámci a priestor na ďalšiu kultiváciu nachádza v rozsiahlej umeleckokritickej spisbe.

Svoj vedecký projekt rozčlenila autorka do desiatich celkov, ktoré zodpovedajú historickému prierezu slovenskou hudobnou kultúrou. Od dejín hudobnej kultúry sa však text odlišuje optikou. Je zrejmé, že autorka mala k dispozícii žánrovo pestrú spisbu, prevažne esejistickú a publicistickú. Práca obsahovo i textovo smeruje k najvýznamnejším postavám slovenského hudobnoestetického myslenia, k Jozefovi Kresánkovi, Otovi Ferenczemu, Alexandrovi Albrechtovi, či Petrovi Faltinovi. Je dôležité, že autorka nezabudla na ďalšie dôležité a kultúrne významné postavy filozofujúcich hudobníkov so silnou vedeckou erudíciou.

Text Slávky Kopčákovej predstavuje prvý pokus ucelene a systematicky sledovať na Slovensku vývoj takého uvažovania o hudbe, ktoré prekračuje štrukturalisticky uzatvorenú hudobnú vedu. Zhromažďovanie historických dokladov o existencii filozofického myslenia o hudbe, vedecky korektného a pritom originálneho a metodologicky autentického, má mimoriadny význam. Nielen ako dôležitý príspevok k historiografickému bádaniu v hudobnom živote na Slovensku, ale aj ako sumár základov našej hudobnej estetiky obsahujúci nielen súčasné hudobnoestetické riešenia, ale iste predznamenávajúci i ďalší vývoj hudobnej estetiky ako sebavedomej súčasť muzikológie na Slovensku.

---

Doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD.  
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie  
FF UKF v Nitre  
[rbelicova@ukf.sk](mailto:rbelicova@ukf.sk)

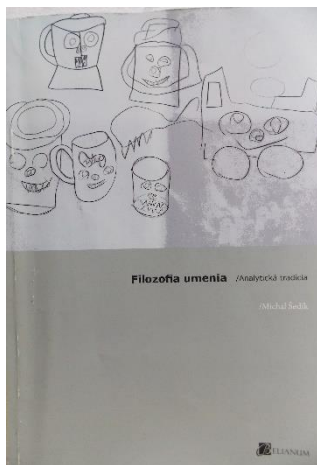
---

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

---

**ŠEDÍK, M. 2014. Filozofia umenia/Analytická tradícia. Banská Bystrica: Belianum, ISBN 978-80-557-0773-0.**

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com



Publikácia *Filozofia umenia/analytická tradícia* Michala Šedíka sa zaraďuje do zástoja viacerých teoretických prác, ktoré do dnešných dní obhájili svoje významné miesto v teórii a stále predstavujú organickú zložku filozofie. Autor sám uvádza, že v prípade analyzovanej publikácie ide len o úvod do problematiky filozofie umenia, z čoho plynú viaceré zostručnenia či skratky, ale aj možná absencia niekoľkých zdrojov, alebo podľa inej perspektívy možno aj kľúčových autorov. Nutná redukcia, ktorá je neodmysliteľnou súčasťou každej teoretickej a predovšetkým istým spôsobom vyhranenej odbornej práce, môže byť preto nežiaduca a istou časťou teoretikov aj neakceptovaná. Vždy je na zodpovednosti a uvážení autora, akým spôsobom pristúpi k selekcii študovaného materiálu a aké východisko si zvolí. Na posudzovateľovi je potom zodpovednosť objektívne zhodnotiť produktivitu autorovej voľby v kontexte výsledného diela a sledovanej témy. Preto aj keď v recenzii zaznejú isté kritické poznámky, je nutné hneď na začiatku povedať, že sa čitateľ stretáva vskutku s príkladným predstavením ústredných problémov aktuálnej filozofie umenia a predovšetkým s jej funkčným predstaveným pre študenta vysokej školy.

Textu by sa dala vyčítať hneď v úvode nastolená duálnosť estetického a filozofického (filozofia umenia), ktoré akoby stáli nezáväzne vedľa seba, pričom sa obe disciplíny formovali takmer celú dobu v tesnej blízkosti. Problematické sa zdá hlavne veľmi zúžené vnímanie predmetu estetiky, keď podľa Šedíka estetika skúma „predovšetkým otázky spojené s definíciou estetického a problémom estetickej hodnoty“ (Šedík 2014, s. 7). Problémy a pojmy, ktoré estetika skúma a využíva sú však oveľa širšie, či už ide o jednotlivé (tradičné) estetické kategórie (krásne, vznešené, komické, tragické), o pojem vkusu, autora a celkovo o problém autorstva, originálu a kópie, alebo o štrukturalistický pojmový aparát estetickej normy, znaku, štruktúry a funkcie. A je toho oveľa viac. Je pravda, že estetika nemusí skúmať umenie (ako píše autor), ale v procese analýzy umeleckých foriem by nemala absentovať. Preto sa nestotožňujem ani s tvrdením: „V súčasnom umení, ktoré prekračuje sféru estetiky [...]“ (Šedík 2014, s. 8), nakoľko estetika nie je vymedzená len prítomnosťou a schopnosťou teoretickej reflexie, ktorá v istých etapách minulosti umenie jednoducho „dobieha“, ale schopnosťou estetického prežívania recipienta. V prezentovanej forme autor pripravuje čitateľa o jednu z nedeliteľných súčastí, resp. partnera filozofie umenia pri riešení kľúčových filozofických otázok umenia, ktoré majú nutne aj estetický charakter. Aj keď je zámerom publikácie ponúknuť vysokoškolským študentom „ľahšie“ čitateľný text a materiál na jednoduchšie a predovšetkým prístupné preniknutie k problému filozofie umenia, miera participácie estetiky a estetickej teórie by mala byť intenzívnejšia.



Závažnejšie otázky aj pri publikácii určenej pre študentov vysokých škôl kladie pred recenzenta avizovaný analytický prístup, ktorý je síce priamo v názve implikovaný, akoby celá publikácia mala sledovať len analytickú tradíciu a problémy filozofie umenia, ktoré ju formovali, ale v reálnom rozvrstvení teoretického textu nedominuje. Analytická tradícia je len súčasťou väčšieho celku prezentujúceho chápania filozofie umenia ako takej a je čiastočne čitateľná z autorom zvolenej metodológie (S. Davies, N. Goodman, L. Wittgenstein), ktorá však vo veľkej miere súvisí s nadstavbou a čiastočne oponentkou analytického prístupu, s inštitucionálnou teóriou (G. Dickie, A. Danto). Analytická tradícia je najviac hmatateľná v koncepte analýzy, ako hlavnom prístupe k skúmaniu skutočnosti; centrálna je myšlienka logickej a konceptuálnej analýzy. Šedík sa drží týchto znakov analytickej filozofie pri popisovaní individuálnych problémov a podobný postup volí aj pri jednotlivých interpretáciách, kde je preňho vskutku určujúca metóda vedeckej analýzy. Toto rozšírenie je mi sympatické, lebo vysvetlenie analytickej tradície nemôže prebehnúť bez širších súvislostí, obzvlášť nie ak ide o text určený študentom, ktorí potrebujú vidieť väčší obraz. Osobne preferujem rozsiahlejší, metodologicky neobmedzený prístup aj za cenu istých anachronizmov. Autor si túto skutočnosť uvedomuje a v prvých kapitolách sa logicky zameriava na vysvetlenie základných princípov filozofie umenia, filozofie a estetiky, na ktorých začal stavať analytický prístup alebo skutočnosti, ktoré analytická filozofia musela nutne odmietnuť a spochybniť. Historický exkurz preto pripravuje čitateľa na lepšie pochopenie skúmanej témy. Tento obsiahlejší výsledok však môže pôsobiť mierne kontroverzne vzhľadom na očividný autorov zámer, ktorý akoby sa utlmil, no v prípade vysokoškolskej učebnice nie je inej možnosti ako (akýkoľvek) špecifický problém predstaviť a študentom priblížiť. Po prečítaní publikácie som získal dojem autorovej inklinácie k inštitucionálnemu prístupu, ktorý má v súčasnom diskurze ešte stále dôležité miesto a s analytickou tradíciou bezpodmienečne súvisí.

Práca je štrukturovaná do šiestich kapitol, pričom ako autor v úvode uvádza: „[...] *sú niektoré problémy, ktoré sa tradičnejšie objavujú v obsahoch podobných učebníc [...], skryté vo vnútri kapitol a niektoré sa objavujú spolu v jednej kapitole [...], pretože spolu úzko súvisia. Tento prístup prekonáva na prvý pohľad fragmentárnu povahu riešenia problémov v analytickej filozofii a umožňuje vidieť jednotlivé problémy v širších vzájomných súvislostiach*“ (Šedík 2014, s. 8). Možno aj kvôli zvolenej štruktúre a Šedíkovej snahe ísť po súvislostiach, nie jednotlivých problémoch, akoby ustupovala hmatateľnosť analytickej tradície. Jednotlivé tematické kapitoly sú: 1) Umenie, estetika, filozofia; 2) Vytváranie; 3) Reprezentovanie a expresia; 4) Identifikovanie; 5) Interpretovanie; 6) Hodnotenie a poznanie. Individuálne kapitoly sa skladajú z podkapitol vhodne prepojených centrálnym problémom a vždy sú ukončené záverom, ktorý nefunguje ako nejaké triviálne zhrnutie najdôležitejších téz, ale ako reálne uzavretie problémov analyzovaných v jednotlivých kapitolách. Z formálneho hľadiska je ešte zaujímavé uzavretie každej kapitoly anglickým *summary* (zhrnutím), ktoré má poslúžiť pre zahraničných študentov, no vzhľadom na rozsah, ktorý im je venovaný, aj keď pokrývajú obsah vždy celej kapitoly, nie som schopný posúdiť, či sú opodstatnené a pre zahraničného študenta dostatočne prospešné.

Nutnou skratkovitosťou a istou konceptualizáciou textu, aj vzhľadom na požadované nároky na učebný text, trpia predovšetkým prvé dve kapitoly (*Umenie, estetika, filozofia; Vytváranie*), ktoré plnia funkciu akéhosi úvodu do problému filozofie umenia a miesta analytickej tradície v nej. Strohé informácie alebo až príliš vysoká miera selekcie a nedostatočných vysvetlení je však typická pre prvú kapitolu, kde sa snaží autor prejsť cez pojmy „konceptia umenia“ (využívajúc C. Bateuxa sa čitateľ priam v slovníkovej podobe na jednom mieste dozvedá o mimezis, o vzťahu prírody a umenia, o koncepcii génia a pod.), „estetika“ (estetika ako samostatná disciplína, estetika ako filozofia umenia, estetika a filozofia), „analytická estetika“ a „filozofia umenia“ (analytická metóda je prítomná skôr na metodologickej úrovni a v prístupe k skúmanému problému).

Toto stručné predstavenie zamrzí, lebo autor píše o kľúčových pojmoch a problémoch, ktoré v ďalších

kapitolách intenzívne rozpisuje a využíva a do prvej aj druhej kapitoly vybral vskutku emblematické problémy filozofie umenia a estetiky, ktoré by si zaslúžili viac miesta. Napr. zložitý vzťah estetickej recepcie a umenia, estetickej recepcie a prírody a vzťah umenia a prírody, ktorým neskôr argumentuje „neúplnosť“ analytickej estetiky, nakoľko sa (ako tvrdí) „*redukuje na filozofiu umenia a úplne stráca zo zreteľa estetické aspekty prírody*“ (Šedík 2014, s. 20). Autor si je vedomý možného rozdielu medzi estetikou a filozofiou umenia, nakoľko ich vzťah vymedzuje v troch možných podobách (Estetika v pôvodnom zmysle, Estetika ako filozofia umenia, Estetika a filozofia umenia), ale časom sa mu tento rozdiel stiera a prekrýva. Analytický prístup ako taký v skúmaní umenia sa stáva preňho určujúci. Aj napriek tomu, že za cieľ považuje predstavenie aktuálneho diskurzu analytickej estetiky a filozofii umenia, zdá sa, že estetika je vo výslednom tvare v úzadí, čo súvisí s jeho širším chápaním estetiky, ktorá neskúma len umenie. Tento fakt však nemal brániť tomu, aby získala estetika analytickej tradície samostatný priestor.

V tak krátkom úvode nie je a ani nemôže byť možné dostatočne vysvetliť menované problémy, ktorých komplikovanosť sama o sebe si zaslúži väčší priestor, ako napr. pri estetike, keď autor píše: „*Okrem estetických vlastností estetika tiež skúma špecifický druh skúseností, tzv. estetickú skúsenosť, ktorá je výsledkom reakcie organizmu na estetické vlastnosti*“ (Šedík 2014, s. 16), a tak okliešťa pôsobnosť a dôležitosť estetiky. Oceňujem autorovu snahu „expresne“ čitateľa „zasvätiť“ a predstaviť mu dejinný obraz filozofie umenia vo veľmi hrubých črtách, no prvá kapitola by si zaslúžila rozsiahlejšie poňatie, obzvlášť keď si všimneme, že ďalšie kapitoly vykazujú rešpekt k dejinám disciplíny a ponúkajú exkurz historickými súvislosťami (najmä kap. č. 3 *Reprezentovanie a expresia*).

Uznávam a pripúšťam, že cieľom podobných publikácií nemá byť zahltiť čitateľa množstvom faktov, ale cez dostatočne ozrejmené súvislosti vysvetliť podstatu ústredných problémov. Prvé dve kapitoly na rozdiel od zvyšku publikácie v tejto oblasti mierne zaostávajú. Veľmi vhodná je aplikácia predstavenej teórie na konkrétne umelecké dielo alebo objekt sveta umenia, ktoré autor opakovane prezentuje. Takto má študent možnosť preveriť a vycizelovať chápanie jednotlivých, v kapitole prezentovaných téz a vidieť zblízka „školu“ interpretácie, či preniknúť hlbšie do možností a spôsobov ako pracovať s umeleckým dielom v interpretácii. Nevýhodou týchto záverov a ukončení kapitol môže byť len istá suma interpretovaných faktov a rovnako vybraný spôsob ako jednotlivé diela interpretovať. Tieto interpretácie najčastejšie inklinujú k avizovanej a v publikácii presadzovanej analytickej tradícii (metodologicky nevyhranenej, pridŕžajúcej sa avizovanej koncepcie logickej a konceptuálnej analýzy), ale možno by nebolo na škodu čitateľom odprezentovať viaceré typy interpretácie, nech vidia možnosti, ktoré mu umenie ponúka a prednosti, ale aj nedostatky, ktoré mu analytický prístup umožňuje. Na druhej strane takýmto spôsobom by sa publikácia začala vymykať plánovanému cieľu a išlo by už o úplne iný text. Za zváženie ešte stojí rozlíšiť, či prezentované interpretácie podporujú analytickú tradíciu, resp. interpretujú jednotlivé objekty a vizuálne diela analytickým prístupom, alebo len slúžia v zmysle názorného prerozprávania ako ilustratívne príklady autorovej teórie. Každopádne ide o vhodné didaktické preverenie ponúkanej teórie, ktoré apelujú na obraznosť a konkrétnosť popisov umocní pochopenie prečítaného.

Najprínosnejšie a najlepšie prepracované sú záverečné tri kapitoly (*Identifikovanie; Interpretovanie; Hodnotenia a poznávanie*), pričom M. Šedík ukázkovo prezentuje svoju odbornú dominanciu v prípade interpretácie a hodnotenia umenia. Sprievodné problémy s tým súvisiace sú popísané precízne, logicky a predovšetkým natoľko prítlačivo, aby udržali študentovu pozornosť. Najčastejšia, či skôr populárna je analýza interpretácie ako procesu a následné chronologické, alebo princípálne prezentovanie istých autorov, ktorí sa tomuto problému venujú. V recenzovanom texte je zvolená iná štruktúra, kde sa chápe interpretácia v troch súvislostiach: interpretácia a autor (problém intencie), interpretácia a objekt (odhaľovanie významu, alebo

konštruovanie významu interpretovaného objektu) a interpretácia ako skúsenosť. Aj napriek tomu, že tu je text solidne napísaný a dosahuje veľmi vysokú kvalitu, chýbal mi problém (explicitne pomenovanej) nadinterpretácie a absentuje tu priam emblematický zborník S. Colliniho *Umberto Eco a Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke – Rosseová: Interpretace a nadinterpretace* (1995). V tomto prípade ide asi o jediný nedostatok troch kapitol, ktoré tvoria nosnú časť publikácie a svojou naliehavosťou výrazne rezonujú s najaktuálnejším diskurzom na pôde estetiky a filozofie umenia. Silnou stránkou práve posledných kapitol je čistota a cieľavedomosť, s ktorou sú jednotlivé problémy prezentované a štruktúra ich následnosti a prepojenia. Študent musí tieto pasáže prečítať bez väčších problémov a vďaka kvalite a poriadku v texte sa mu budú asi najlepšie pamätať a tu analyzované problémy určite pochopí dosť ľahko.

Osobitú dôležitosť plní štvrtá kapitola (*Identifikovanie*), ktorá sa zaoberá problémom definovateľnosti umenia, ale skôr ako k nemu autor pristúpi, apeluje na súčasnú situáciu, keď identifikovanie umenia (ukázanie naň) „nie je intuitívne zjavné na prvý pohľad“ (Šedík 2014, s. 79). Aj keď ide o problém, ktorý si získal intenzívnu teoretickú pozornosť už v priebehu 20. stor., stále je aktuálny a objavujú sa neustále nové riešenia, ktoré však nesledujú už analytickú líniu. Zložitosť problému vystihuje autor slovami: „sa však postupne ukázalo, že projekt definovania zďaleka nemusí byť totožný s projektom hľadania modelu, ako identifikácie umenia“ (Šedík 2014, s. 91).

Veľkým prínosom práce je procesuálne vysvetlenie recepcie umenia počnúc jeho identifikáciou a končiac jeho hodnotením a užitím ako poznávacieho aparátu, kde autor prísne rozlišuje dva zásadne prístupy k umeleckej hodnote: hodnota sama o sebe (estetická hodnota) a umenie ako prostriedok (kognitívna hodnota). Autorov prínos spočíva predovšetkým v užití najaktuálnejších pramenných zdrojov, v jasnom načrtnutí súvislostí so zreteľom na objasnenie hlavného problému bez akýchkoľvek samoučelných odbočiek, ale aj v objektívnosti predkladania teórie. Jeho príklon ku konkrétnym teóriám je badateľný len minimálne a študent dostane rovnomerne vyargumentované pozitíva a negatíva všetkých prezentovaných prístupov. Najväčším nedostatkom je nerovnomerné a predovšetkým neujasnené rozvrstvenie, či dokonca rozlíšenie analytickej filozofie umenia a analytickej estetiky, z ktorého potom plynú viaceré neujasnenosti.

Predložená publikácia neašpiruje na snahu priniesť niečo nové a objavné, ale na teoretickej úrovni pracuje s analyticko-filozofickými aspektmi filozofie umenia a v čo najväčšej miere zachovania rovnováhy medzi analytickou tradíciou a filozofiou umenia ako takou, prezentuje čitateľovi ústredné problémy v naozaj prít'azlivej podobe. Aj napriek tomu, že ide o vysokoškolskú učebnicu, ktorá by mala sumarizovať a študentom priblížiť ústredné problémy, ktoré sú predmetom danej disciplíny, nájdu sa v publikácii momenty, kedy autor presahuje vymedzenia tejto kategórie odborných prác a keď sa snaží pristupovať k problému inovatívne a tvorivo. Dalo by sa dokonca hovoriť o vlastnom prínose a odborne tvorivej zodpovednosti k prezentovanému problému, ktorý však autor vždy drží v medziach textu určenému študentom.

---

Mgr. Lukáš Makky, PhD.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
FF PU v Prešove  
[lukas.makky@gmail.com](mailto:lukas.makky@gmail.com)

---

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

---