



**Ked' mlčia múzy
- rinčia zbrane**

special issue of the

ESPEES

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

Vol. 5, No 2
December 2016

Reprodukcia:
Cyrián Majerník:
Námesačníci, 1942,
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. Michal Hottmar, PhD.

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.

Mgr. Adrian Kvokačka, PhD.

Mgr. Jana Migašová, PhD.

Mgr. 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.

Mgr. 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. © 2016

OBSAH

Úvodník/ 4

Štúdie:

Umenie verzus skutočnosť v barokovej jezuitskej školskej dráme Švehla/ 6

Lukáš Kopas

Interpretácia ako príčina, alebo riešenie konfliktu v kultúre a umení/ 13

Lukáš Makky

Funkcia a význam naivnosti výrazu pre oficiálne výtvarné umenie „času neslobody“ na Slovensku/ 25

Jana Migašová

Umenie ako (ne)dorozumenie/ 38

Jana Sošková

Recenzie:

MICHALEC, M. 2015. Óda na radosť trochu inak. Úvod k hlavným typom hudobných foriem/ 46

Anna Babjaková

KOPČÁKOVÁ, S. (Ed.). 2016. Súčasný hudobnoestetický myslenie na Slovensku v kontexte metodologických problémov estetiky a muzikológie/48

Ivana Cmorejová

KOPČÁKOVÁ, S. 2015. Hudobná estetika a populárna hudba/ 51

Mária Muliková

Správy a anotácie:

Súradnice estetiky, umenia a kultúry II.: Medzinárodná vedecká konferencia na pôde Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry/ 53

Anna Juhaščíková

Jana z Arku alebo Keď vzplanie len hlavná hrdinka/55

Petra Bodáková

Perly romantizmu ako predvianočná nádielka hudobnej krásy/ 57

Alica Bröstlová, Marcela Šelembová

Pocťa Shakespearovi – Štátny komorný orchester Žilina/ 59

Branislav Sabol

ARS NOVA - Festival súčasného umenia/ 61

Andrea Šafranová

Sviatok opery - baroková Alcina po prvý raz na východoslovenskej scéne/ 63

Andrea Šafranová

Úvodník

Vážení čitatelia a prispievatelia,

redakcia časopisu *Espes* si v roku 2016 vytýčila odvážny cieľ. Tematickým, metaforicky pomenovaným číslom (*Keď mlčia múzy – rinčia zbrane*) mala záujem istým spôsobom provokovať, no zároveň ponúknuť priestor pre reflexiu akútnych problémov súčasnosti. Je to jednak problém postavenia umelca a umenia v 21. storočí a predovšetkým ich identity v aktuálnej, informačnej spoločnosti. Umelec a jeho umenie mali v minulosti vždy svoju špecifickú pozíciu – premenlivú historickej i geografickej roviny. Otáznou ostáva úloha umenia v aktuálnej spoločenskej klíme, ktorá názorovo osciluje medzi pólmi „radikálnej korektnosti“ a „reakčnej konfliktnosti“. Preto provokatívny a zahmlený názov, ktorý implikuje a zdôrazňuje (no s otáznikom) problematiku vzťah „konflikt – tvorba“. Ambíciou projektu nie je a nikdy nebolo zopakovať veľa krát povedané o nepriaznivej situácii pre umeleckú tvorbu a kultúrny život, ktorú konflikty akejkoľvek povahy budujú. To napokon veľmi zreteľne a rôznorodo vystihujú jednotlivé príspevky publikované v predkladanom čísle. Snahou redakcie bolo skôr pokusom pripomenúť sebestačnosť umeleckej činnosti aj v komplikovaných životných (priam existenčných) situáciách a dokázať, že povestné „rinčanie“, nemusí znamenať (a často ani neznamená) veľavravné „mlčanie“. Zároveň je ambíciou predkladaného tematického čísla revidovať rôzne stereotypné názory viažuce sa na vzťahy „konflikt/vojna – tvorba“, či „mocenský nátlak – slobodné umenie“.

Prvý príspevok v autorstve Lukáša Kopasa (*Umenie veržus skutočnosť v barokovej jezuitskej školskej dráme Švebla*) konfrontuje problém tvorivosti a vojny osobitým spôsobom. Autor sa rozhodol sledovať, v akej miere bol reálny vojenský konflikt inšpiratívny, resp. v akej podobe sa rozhodol autor historickej hry *Švebla* vojenský konflikt reálne mapovať a v čom pristúpil k historickej a tvorivej fikcii. Týmto spôsobom je otáznym princípom *mimésis*, ktorý sa dostáva do konfliktu s individuálnym prístupom tvorcu.

Lukáš Makky sa rozhodol ísť po „netradičných cestách“ a v príspevku *Interpretácia ako príčina, alebo riešenie konfliktu v kultúre a umení* nazerá na nedorozumenie, nepochopenie, či komunikačný šum v recepcii umenia neortodoxne. Estetickú interpretáciu ako spôsob pochopenia a vhodnej recepcie umeleckého diela najskôr v hypotetickej rovine „obvinil“ z iniciovania nepochopenia, no následne obháji jej sebestačnosť a dokázal, že konflikt (vo vnímaní) nemusí vychádzať z interpretácie ako takej, ale z tvorivých rozporov, ktoré môžu prameniť v umeleckej a estetickej hodnote recipovaného diela.

Jana Migašová v štúdiu *Funkcia a význam nainovosti výrazu pre oficiálne výtvarné umenie „času neslobody“ na Slovensku* nechápe „rinčanie zbraní“ doslovne a rozhodla sa poukázať na aspekty mocenského útlaku a kultúrneho diktátu totalitného režimu, kedy normatívna estetika ako politický konštrukt obmedzovala slobodu tvorby prostredníctvom predpísanej formálnej i výrazovej skladby vyjadrovacích prvkov.

Akoby v odpovedi na prvé tri texty prichádza text Jany Soškovej, ktorá vo vyprofilovanej a „údernej“ štúdií *Umenie ako (ne)dorozumenie* presne popisuje situácie, kedy (aby som si prepožičal jej metaforické prirovnanie) „rinčia zbrane“ a kedy „mlčia múzy“. Dá sa povedať, že vo svojom popísaní vzniknutých situácií istým spôsobom opisuje problematiku, ktorú priniesli do „diskurzu aktuálneho čísla“ Kopas, Makky a Migašová. Autorka esejistickým spôsobom vyzýva k otvorenosti v recepcii a zastáva sa práv umeleckej výpovede.

Špecifikom aktuálneho čísla je aj snaha redakcie ponúknuť priestor pre vyrastajúce generácie autorov a teoretikov na poli estetiky a umenia. Kde inde hľadať takýchto vhodných tvorcov, ako v radoch našich študentov, ktorí sa na túto „cestu“ dlhodobo odborne pripravujú? V uvádzanom čísle redakcia predstavuje aj odbornú činnosť študentov 2. ročníka magisterského stupňa, ktorí prispeli recenziami na odborné publikácie a kultúrne podujatia. Je však na Vás, našich čitateľoch, aby ste preverili perspektívy takto namiereného snaženia redakcie.

Predložené číslo sa snaží provokovať, ale nie prvoplánovo ani povrchno, skôr premyslene a tvorivo. Chceme čitateľa podnietiť k otvorejšiemu mysleniu a možno aj ku kritickej reflexii niektorých skutočností každodenného diania. Situácie, o ktorých sa píše v jednotlivých tematických príspevkoch, sa nás dotýkajú rovnako ako sa nás dotýka aktuálna súčasnosť. Je nutné a žiadúce, aby umenie stimulovalo a poburovalo, ale zároveň ponúkalo priestor na reflexiu sveta a sebareflexiu. Z tohto dôvodu je (ne)vedomá ignorancia umenia, či rozpor medzi tvorením a konaním, medzi myslením a stagnovaním myslenia nežiadúce a nevychádza z umenia ako takého, ale zo spoločnosti, v ktorej je umenie tvorené a recipované. Ostáva dúfať, že múzy, ktoré vypovedajú o našich každodenných problémoch a starostiach, nebudú umlčané a „rinčanie“ akéhokoľvek druhu budú vnímať len ako podnet k výpovedi.

Redakcia časopisu SPES

Umenie veržus skutočnosť v barokovej jezuitskej školskej dráme Švehla*

Lukáš Kopas; lukas.kopas@gmail.com

Abstrakt: Predmetom príspevku je reflexia Aristotelovej koncepcie miméziš ako umeleckého napodobenia skutočnosti v barokovej jezuitskej tragédii trnavskej proveniencie s názvom Švehla. Autor si kladie za cieľ demonštrovať, ako je v predmetnej školskej dráme umelecky zachytená osobnosť Jána Švehla v kontexte dobových súvislostí. Vychádza pritom z komparácie latinskej periochy tragédie Švehla a dostupného historiografického dobového prameňa – historického pramenného textu z tridsiatej prvej knihy Bonfiniho Dekád uhorských dejín.

Kľúčové slová: miméziš, barok, jezuiti, školská dráma, Trnava, Ján Švehla, Antonio Bonfini

Abstract: The object of the paper is a reflexion of Aristotle's concept of mimesis as an artistic imitation of reality in Baroque Jesuit tragedy Trnava provenance called Švehla. The author aims to demonstrate how the personality of Ján Švehla is artistically captured in concerned school drama in historical context. It is based on comparison of Latin periochis of tragedy Švehla and available historiographical period source – the historical source text from the thirty first Bonfini's Decades of Hungarian History.

Keywords: mimesis, Baroque, Jeusuits, school drama, Trnava, Ján Švehla, Antonio Bonfini

Na sklonku roka 2014 prebehla v Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV digitalizácia fotokópií tlačených programov barokových školských drám z územia dnešného Slovenska, ktorými uvedené vedecké pracovisko disponuje vďaka niekdajšej výskumnej činnosti divadelnej historičky Mileny Cesnakovej-Michalcovej.¹ Samotná digitalizácia sa v kontexte doterajšieho stavu spracovania spomínanej problematiky v odbornej slovenskej literatúre ukázala ako kľúčová najmä vo vzťahu k viacerým, doposiaľ prehliadaným, periochám jezuitských školských drám trnavskej proveniencie.²

Zdigitalizovaný archívny materiál tak v súčasnosti poskytuje možnosť bližšie sa oboznámiť napr. aj s latinskou periochou jezuitskej školskej drámy *Švehla*,³ k predvedeniu ktorej došlo v Trnave 1. mája 1731.

Už pri prvom pohľade na titulný list uvedeného latinského tlačeného programu si možno všimnúť istú mieru redukcie jeho informačného rámca, ktorý v porovnaní s titulnými listmi väčšiny zdigitalizovaných perioch trnavských jezuitských školských drám vykazuje absenciu niektorých základných údajov.

* Príspevok je výstupom grantu *VEGA 2/0149/15 – Jezuitská školská dráma na Slovensku v 17. – 18. storočí*.

¹ Predmetnú digitalizáciu realizoval autor od októbra do decembra daného roka a jej výsledkom bolo vytvorenie internej databázy takmer dvesto latinských (ako aj maďarských a nemeckých) perioch prevažne katolíckych školských drám, k uvedeniu ktorých došlo na našom území v prvej polovici 17. a v 18. storočí.

² Na rozdiel od rakúskej, maďarskej či českej historiografie u nás dodnes nevyšla jediná odborná publikácia, ktorá by mala charakter súborného vydania, resp. prekladu najvýznamnejších zachovaných barokových školských hier z územia dnešného Slovenska. Výnimku v tejto súvislosti nepredstavujú ani školské hry jezuitskej dramaticko-divadelnej produkcie slovenskej proveniencie, ktorých systematickému štúdiu sa u nás v minulosti venovala najmä spomínaná divadelná historička Milena Cesnaková-Michalcová. Bol to práve jej primárny výskum, na ktorý v neskoršom období azda najvýznamnejšie nadviazali bádatelia ako Ladislav Kačic, Miroslav Varšo či Peter Himič. Avšak aj napriek ich doterajšiemu cieľavedomému vedeckému výskumu musíme konštatovať, že rozsah, význam a náročnosť danej problematiky si budú pravdepodobne ešte dlho vyžadovať odbornú pozornosť nielen zo strany menovaných bádateľov.

³ Doposiaľ nepreloženej, resp. nespracovanej v žiadnom slovenskom či zahraničnom odbornom príspevku.

Máme tu na mysli predovšetkým absenciu informácie o mieste tlače programu a rovnako aj o tom, na koho počesť žiaci školskú drámu v roku 1731 predviedli.

V snahe o čo najpresnejšie postihnutie oboch chýbajúcich údajov sa ako rozhodujúci informačný zdroj javí prvý z troch zväzkov monografie Gézu Stauda (1984) s názvom *Pramene školského jezuitského divadla v Uhorsku 1561 – 1773*, kde v danej súvislosti nachádzame dve dôležité informácie.

Jedna z nich má charakter bibliografického záznamu tlačeného programu tragédie *Švebla*, na základe čoho môžeme konštatovať, že k jeho vydaniu došlo v trnavskej Akademickej tlačiarňi v roku 1731.

Ďalšia má povahu prepisu latinského záznamu dobového kronikára, ktorý záver predmetného školského predstavenia opísal slovami: „*Vítazji dostali v divadle štedrú odmenu od najvznešenejšieho Esterházyho*“. Jezuitský kronikár chcel touto informáciou pravdepodobne zdôrazniť význam nadácie, ktorú po roku 1673 založil bývalý žiak trnavského kolégia a významný patrón školy – princ Pavol Esterházy. Už predošlý výskum Mileny Cesnakovej-Michalcovej (1997) ukázal, že z jeho donácie tisíc zlatých boli prémiami odmeňovaní najlepší žiaci školy, začo mu z vďačnosti každoročne venovali slávnostné divadelné predstavenie.

Nakoľko obsahová štruktúra viacerých titulných listov latinských perioch trnavských jezuitských školských drám z druhej polovice 18. storočia obsahuje spravidla explicitnú dedikáciu: „[...] *na počesť najjasnejšieho grófa Svätej ríše rímskej Pavla Esterházyho z Galanty, niekdajšieho palatína Uhorského kráľovstva, atd., in memoriam, keďže vďaka jeho fondu získala mládež, v literatúre zaslúžila, odmenu na svojej domácej arcibiskupskej Trnavskej univerzite Spoločnosti Ježišovej* [...]“, musíme nevyhnutne konštatovať, že spomínaná tradícia pretrvala v Trnave aj po Esterházyho smrti v roku 1714.

Z hľadiska úzu barokovej dramaticko-divadelnej produkcie môžeme tlačený program tragédie *Švebla* aj napriek absencii uvedených údajov označiť za konvenčný.

Ako to už v tomto období bývalo zvykom, aj v ňom je stručný obsah prológu, sedemnástich scén, jednej zborovej scény a epilógu zachytený v podobe tzv. argumenta.

Tu len v krátkosti o problematike fenoménu tzv. „stručných obsahov“ v kompozícii perioch barokových školských hier. Kurt Adel (1957) vo svojej monografii s názvom *Jezuitská dráma v Rakúsku* zdôrazňuje, že argumentum, tvoriace dôležitú súčasť pevnej štruktúry perioch jezuitských školských drám, nepredstavuje iba prehľadný obsah, ktorý má čitateľa viesť do deja hry, ale že je vo svojej podstate citáciou nejakého úryvku, resp. výroku buď z biblického alebo historického diela, na námety ktorého školská dráma vznikla. Toto Adelovo tvrdenie potvrdzuje aj Magdaléna Jacková (2011) vo svojej monografii s názvom *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, v ktorej sa prikláňa k veľmi podobnému poňatiu úlohy argumenta v barokových tlačených programoch jezuitských školských hier a to najmä vo vzťahu k vymedzeniu literárneho zdroja, ktorý sa stal námetom pre ich vznik.

Údaj o takomto zdroji nachádzame aj v argumente periochy tragédie *Švebla*, v závere ktorého sa uvádza, že námet školskej drámy tvorí fragment z tridsiatej prvej knihy Bonfiniho *Dekád uhorských dejín*. Dvorný historiograf Mateja Korvína, Antonio Bonfini, v ňom opisuje významný historický medzník, spájajúci sa s udalosťami z konca januára 1467, kedy vojsko Mateja Korvína obľahlo a dobylo posledný bratrícky tábor vo Veľkých Kostoľanoch vedený Jánom Švehlom, t. j. bývalým kapitánom a zbehom z Korvínovej armády, čím sa definitívne skončilo pôsobenie bratríkov na Slovensku (Mrva – Segeš 2012).

Na tomto mieste iba stručne o historiografickej objektivite Bonfiniho kroniky. Ako tvrdí Vladimír Segeš (2004, s. 239 – 240) v šiestom zväzku publikácie *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov*:

„Spravidla mechanické pretlmočenie informácií z rôznych literárno-naračných, úradných a ústne tradovaných zdrojov sa u Bonfiniho celkom zákonite prejavilo v neraz skreslenej interpretácii istých udalostí a v početných dátumových i faktografických chybách. [...] Opis udalostí a faktov v Dekádach uhorských dejín najmä z obdobia vlády Mateja Korvína i Vladislava II. je až na malé výnimky vcelku hodnoverný, uvádzané a citované listiny sú tiež zväčša autentické, výpovede a priame reči jednotlivých aktérov sa síce veľmi nezdŕajú od skutočnosti, no takmer v úplnej miere sú výplodom Bonfiniho spisovateľskej fantázie.“

Na základe uvedeného konštatovania by sme tak za historicky hodnoverný mohli označiť aj zdroj námetu tragédie *Švehla*, zachytávajúci osobnosť Jána Švehlu v kontexte stredovekých dejinných súvislostí.

V tejto chvíli by bolo vhodné priblížiť si Bonfiniho opis spomínanej historickej udalosti, ktorý by sme následne radi konfrontovali so sujetom tragédie.

Priebeh bitky pri Veľkých Kostoľanoch opisuje Antonio Bonfini (1581, s. 540 – 541) v príslušnej časti svojich *Dekád uhorských dejín* nasledovne:

„[...] Táto pevnosť, ktorá sa silou nedala len tak ľahko dobyť, si na oboch stranách vyžiadala veľké obete a zdalo sa, že žiadny nástroj ani výmysel ju nedokáže ovládnuť rýchlejšie ako núdza, lebo tá početná skupina výtržníkov nedokázala kvôli práci na opevňovaní a kvôli bleskovému útoku nepriateľa nanosiť toľko jedla, ktoré by im vystačilo. Švehla, ktorého kráľ každý deň zastrásoval povrazom, sa aj z tohto dôvodu napokon rozhodol pre útek. V noci dal potajme vyrúbať vysoké stromy, ktoré stáli okolo múrov pevnosti, a prikázal z nich vyrobiť lávku, ktorou by sa ponad priekopu na protiláhej strane bradu všetci nenápadne vytratil. Všetko sa vyvíjalo podľa plánu a Švehla sa pod rúškom noci takmer s celou družinou vykeradol po drevenom mostíku. V brade nechal len dvesto žien a tristo mužov, aby spomalili kráľových vojakov, kým sa mu nepodari vzdialiť do bezpečia. Panovník si však všimol, že väčšina mužov opustila bradu a tak za nimi vyslal rýchle jazdecko s niekoľkými rotami. Počas úteku mnohí padli. Panovník sa ešte v tú noc vrátil späť do tábora a väčšinu svojich oddielov vyslal po stope Švehlu a jeho družiny. [...] Chýr o utečencoch ukrytých v lese sa rýchlo šíril po okolí. Objavili sa sedliaci, ktorí s veľkou vervou pátrali po ich stopách, keďže mali v živj pamäti všetky rabovania a ujmy, ktoré im nepriatelia uštedrili. Len málokto z utečencov sa zachránil. Sedliaci dvestopäťdesiat z nich chytili a odviekli do tábora ku kráľovi. O pár dní neskôr priviedli aj Švehlu, ktorý sa po úteku z bradu tri dni túlal lesom, keďže sa chcel dostať na Moravu. Keď vyčerpaný únavou a hladom stretol pod Javorinou drevorubača, úpenlivo ho prosil, aby sa stal jeho sprievodcom. Kopaňčiar ho však spoznal a vydal do rúk hradného kapitána Lászlá Szénása. Ten Švehlu uväznil na Čachtickom hrade a hneď nato poslal list kráľovi. Informácia o dolapení Švehlu zastihla panovníka pri neobľomnom obliehaní bradu. [...] Márne Švehla prosieval o odpustenie. Odviedli ho do žalára. Popravou previnilcov poveril panovník Blažejja Magyara. Ten dal na druhý deň pred hradnou bránou postaviť dlhý rad šibeníc. Niektoré pripravil vyššie – pre vládcu lotrov. Potom všetkých vyviedli na popraviisko a pred očami výtržníkov, ktorí sa ešte stále nachádzali v brade, ich všetkých dvestopäťdesiatich natiabli na nižšie šibenice a tých najvýznamnejších na vyššie. Do stredu Švehlu, napravo jeho kňazu a naľavo jeho páža, ktoré mu nosilo meč. Tí, ktorí boli stále v pevnosti sa z desivého pohľadu na svojich spolubojovníkov vzdali tiež. Chytili tam ďalších tristo a ešte dvesto žien, ktoré sa tiež obobacovali zločinní. István Bátori niekoľkých odniesol po rieke na Budínsky bradu a strčil ich do veže, ktorú nazývali Csonka. V tom čase bol hradným pánom Michal Csobor, ktorý nebol mrzutým chlapom, ale ktorý sa k previnilcom správal prísne a tvrdo. Nabnevala ho nenásytná družina. Šiestich či ôsmich pod zámienkou prepustenia dal vyvieť, na keru im zavesil kameň a potajme ich hodil do Dunaja. Toto opakoval noc čo noc, kým sa všetkých väzňov takýmto trestom nezhabil [...]“

Zo značne fragmentárnej periochy tragédie *Švehla* sa na tomto mieste pokúsme aspoň v základných črtách zrekonštruovať jej sujet:

Len čo sa Ján Švehla dozvie o blížiacom sa Korvínovom vojsku, rozhodne sa s väčšou skupinou vojakov opustiť Kostoliansku pevnosť, aby sa panovníkovi v priľahlom háji postavil na odpor. V čase svojej neprítomnosti na hrade poverí velením Juraja Batoleckého, ktorému má asistovať František, Švehlov zat'. Vojská prevaha Korvínových žoldnierov však Švehlu a jeho vojsko prinúti k ústupu, počas ktorého sa Švehla v neďalekom lese stretne s miestnym roľníkom. Toho násilím donúti, aby si s ním vymenil šaty a tak Korvínovi vojaci namiesto Švehlu napokon zadržia nevinného sedliaka. Švehla zatiaľ odchádza do Korvínovho vojenského tábora, aby sa tu v prestrojení pokúsil panovníka zavraždiť. Kráľovi vojaci medzitým ku Korvínovi privádzajú zadržaného roľníka v Švehlových šatách. Panovník však veľmi rýchlo rozozná, že nejde o kapitána povstaleckých vojsk a okamžite vydá rozkaz, aby roľníka vyzliekli a Švehlove šaty zavesili na šibenicu pred hradom. Touto kamuflážou chce zneistiť zvyšnú časť bratrického vojska v pevnosti na čele s Jurajom Batoleckým. Jeho taktický ťah sa v konečnom dôsledku ukáže ako úspešný. Batolecký pri pohľade na šibenicu uverí, že Švehla je mŕtvy a s nadvládajúcou nocou sa pripravuje na opustenie pevnosti. Korvínovým vojakom sa však medzitým pod vedením Michala Csobora podarí obsadiť jej menej opevnenú časť. Ako prvého zajmú Švehlovho zat'a Františka, ktorého sa Korvín rozhodne nechať stať na výstrahu vytrvalým bratrickým obrancom hradu. Popravu má vykonať Michal Csobor. Ten si na pomoc privedie roľníka, ktorý v tom čase prechádza okolo tábora. Na popravisku všetci zúčastnení veľmi rýchlo pochopia, že roľníkom nie je nik iný ako maskovaný Švehla, ktorý nedokáže zoťat' svojho zat'a. Panovník sa následne rozhodne odložiť popravu oboch mužov dovtedy, kým jeho vojaci definitívne nedobijú Kostoliansku pevnosť. To sa im podarí ešte v ten večer. Korvín sa tak okrem víťazstva teší aj zo zajatia Juraja Batoleckého, ktorého nechá spolu s Jánom Švehlom a jeho zat'om Františkom popraviť na šibenicu.

Po oboznámení sa s opisom priebehu bitky pri Veľkých Kostoľanoch, resp. opisom činov Jána Švehlu z konca januára 1467 v tridsiatej prvej knihe Bonfiniho historiografického diela a zároveň v perioche tragédie *Švehla* je nanajvýš evidentné, že anonymný autor predmetnej školskej drámy zobrazuje konanie Jána Švehlu len sčasti v intenciách historickej autenticity Bonfiniho opisu a že v centre jeho tvorivej pozornosti stojí miméza, vychádzajúca z autorovho subjektívneho vzťahu k zobrazovanej skutočnosti.

Ako vidieť, k autorovmu rozchodu s historickou autenticitou Bonfiniho opisu konania Jána Švehlu počas bitky pri Veľkých Kostoľanoch dochádza už v samotnom momente jej zahájenia.

Zatiaľ čo Antonio Bonfini v tejto súvislosti zachytáva Švehlove zbabelé a vypočítavé skutky cez prizmu bezvýhodiskovosti danej situácie a bezprostredného nebezpečenstva v podobe hrozacej popravy, čím akcentuje predovšetkým pragmatický charakter jeho činov, autor tragédie tu naopak Švehlu zobrazuje ako muža, ktorého činy sa vyznačujú odvahou a vyplývajú najmä z jeho nenávistného vzťahu k panovníkovi.

V uvedenom kontexte však autor zdôrazňuje napodobenie do istej miery nerozhodného Švehlovho konania, majúceho v zobrazení jeho vojenského protiútku podobu pochybností, výčitiek svedomia a úvah nad samovraždou. Je to práve Švehlova nenávisť k Matejovi Korvínovi a z nej vyplývajúca túžba po pomste, ktorá mu v týchto ambivalentných pocitoch ako slepá vášeň zakaždým dodáva nádej a odvalu.

Autorova subjektívna tvorivá invencia sa v tragédii prejavuje aj v napodobení činov Jána Švehlu v momente jeho najväčšieho ohrozenia zo strany Korvínovej armády. Na rozdiel od Bonfiniho opisu im však autor v danej chvíli prisudzuje atribút prefíkanosti, nie bezmocnosti. Švehla sa tu teda neocitá stratený v lese a

nežiada o pomoc drevorubača. Hnaný túžbou po pomste si vymieňa šaty s náhodne okoloidúcim roľníkom a náhli sa do Korvínovho vojenského tábora.

Rozchod autora s historickou autenticitou Bonfiniho opisu činov Jána Švehlu uzatvára okamih jeho zajatia v Korvínovom vojenskom tábore. Autor v tomto momente nezobrazuje Švehlu ako pokryteckého muža. Práve naopak. Jeho konanie sa tu vyznačuje náhlou chrabrosťou. Ján Švehla si nielen sám pred sebou, ale aj pred ostatnými pripúšťa osobné morálne zlyhanie, ktorého sa dopustil pod vplyvom vášní, a je pripravený niest' zaň následky.

Ako vidieť, subjektívny vzťah autora k zobrazovanej skutočnosti – konaniu Jána Švehlu v priebehu bitky pri Veľkých Kostoľanoch sa do značnej miery prejavuje v dôraze na zachytenie charakteru danej postavy, ktorej činy sú v dramatickom deji tragédie determinované prevažne jej duševnými pohnútkami. Autor tak s plným vedomím rešpektuje predovšetkým šiestu kapitolu Aristotelovej *Poetiky*, v ktorej samotný Aristoteles (2009, s. 13 – 22) definuje podstatu tragédie ako jednej z hlavných podôb mimézis slovami: „*Tragédia je teda napodobňovanie vážneho a uceleného deja primeraného rozsahu rečou, ktorá je skrášlená osobitne v jednotlivých častiach príslušnými prostriedkami, napodobňovanie predvážaním deja, a nie jeho rozpráváním, spôsobujúce súcitom a strachom očistenie takýchto vášní. [...] Tragédia je totiž napodobňujúcim zobrazením deja a pomocou nebo predovšetkým konajúcich ľudí.*“

V danej súvislosti je však potrebné zdôrazniť, že autor naopak nerešpektuje Aristotelovu požiadavku na „ideálneho“ tragického hrdinu, keďže namiesto jednotlivca, ktorý „[...] ani nevyniká cnosťou a spravodlivosťou, ani neupadá do nešťastia pre nečestnosť a nešťachnosť, ale pre nejaký omyl, akých sa obyčajne dopúšťajú ľudia pri veľkej sláve a v šťastí [...]“ (Aristoteles 2009, s. 29), zobrazuje Jána Švehlu, ktorý ako „[...] muž úplne zlý upadá zo šťastia do nešťastia [...]“ (Aristoteles 2009, s. 28 – 29), čo podľa Aristotela nevyvoláva ani súcit, ani strach.

Dôvod tejto skutočnosti azda musíme hľadať v samej podstate epochy baroka, ktorá z hľadiska antickej filozofie preferovala stoicizmus so Senecom uprostred (Černý 2009). V intenciách Senecovho filozofického myslenia sa za najväčšiu prekážku v snahe jednotlivca o dosiahnutie šťastného života pokladala vášeň. Seneca hlásal nevyhnutnú potrebu jej potlačania prostredníctvom všetkých dostupných prostriedkov, vrátane umenia a tragédie nevynímajúc. Zastávajúc názor, že hlavnou úlohou tragédie nemá byť kultivácia ľudských citov v aristotelovskom zmysle, tzn. katarzia vyvolaná podnietením afektu, snažil sa vo svojej dramatickej tvorbe poukázať na škodlivý, resp. nebezpečný charakter afektov, ktorým sa v jeho ponímaní nemá dávať priechod ani v terapeutickom význame. V tragédiách preto zobrazoval hrôzostrašné činy rodiace sa práve z ľudských vášní, čím chcel u publika vyvolať odpor k afektom v čo najväčšej možnej miere (Polehla 2011).

V období baroka tak v centre pozornosti jezuitskej dramaticko-divadelnej produkcie nestál aspekt zušľacht'ovania ľudských citov, ale v prvom rade kognitívny aspekt mimézis, čoho dôkazom je i tragédia *Švehla*, nakoľko je napodobňujúcim zobrazením konania jednotlivca, ktorého bezprostredná túžba po svetskej moci a nenávisť voči iným napokon priviedli na popravisť.

V súvislosti s historickým kontextom bitky pri Veľkých Kostoľanoch stojí za zmienku aj úvaha, že cez prizmu daného obdobia by sme na uvedenú udalosť mohli nazerať nielen ako na konflikt mocenský, ale aj ako na konflikt konfesionalný, keďže jadro prvých bratrských oddielov tvorili príslušníci bývalých poľných husitských rôt (Mrva – Segeš 2012).

Nie je teda vylúčené, že práve táto skutočnosť inšpirovala autora k výberu daného námetu, ktorým chcel s najväčšou pravdepodobnosťou zdôrazniť nábožensko-propagačný, resp. rekatolizačný aspekt umeleckej výpovede predmetnej školskej drámy. Túto našu úvahu potvrdzuje najmä obsah druhej scény periochy tragédie *Švehla*, z ktorej sa dozvedáme:

„Korvín vzplanie silným hnevom, keď uvidí spúšť, ktorú spôsobil Švehla. Pohoršuje sa nad krížom nebanebne zrhodeným na zem a keďže si je istý, že to spôsobil Švehla pri nepokojoch, zaväzuje sa, že kríž zbožne vráti na svoje miesto a za tento zločin sa Švehlovi pomstí šibenicom.“ (Svehla. Tragoedia 1731, s. 2).

Ak na zreteľ vezmeme i všeobecne rozšírený názor, že v barokových jezuitských školských hrách všetko smerovalo k tomu, aby bola predstavená nejaká poučná téza – zväčša náboženská (Polehla 2011), tak nás o opodstatnenosti vyššie naznačených úvah presviedča aj obsah sedemnásťtej scény predmetnej školskej drámy, v ktorej nachádzame kurzívou zvýraznenú nasledujúcu vetu: „[...] Korvín, aby svetu ukázal príklad z príslovia: **Mocní Pudia nemajú prepadať hnevu ani uprostred žiaľu**, rozhodne, že Švehla a jeho drubovia majú visieť na šibenici [...]“ (Svehla. Tragoedia 1731, s. 4).

Je zaujímavé, že tú istú tézu nachádzame aj v diele rímskeho básnika Claudia Claudiana (1821) s názvom *Gótska vojna*.

V spomínanej zbierke oslavných básní, venovaných generálovi Flaviovi Stilichovi, vkladá Claudianus uvedený výrok do úst svojho najvýznamnejšieho patróna, generála v službách kresťanského cisára Honoría, vo chvíli, keď sa Stilicho prihovára svojmu úhlavnému nepriateľovi, ergo Gótom – z pohľadu Rímana k barbarským kmeňom.

Táto skutočnosť nás teda opäť vracia k vyššie naznačenej domnienke o tom, že voľbou námetu tragédie *Švehla* chcel autor s najväčšou pravdepodobnosťou zdôrazniť rekatolizačný aspekt výpovede predmetnej školskej drámy, pričom nie je vylúčené, že jej vznik a následné predvedenie 1. mája 1731 mohlo tiež predstavovať reakciu na udalosti, ku ktorým došlo v Habsburskej monarchii 21. marca 1731, kedy panovník Karol III. vydal patent s názvom *Carolina Resolutio*, upravujúci náboženský život evanjelikov a reformovaných v celej monarchii, čím došlo k opätovnému posilneniu dominantného postavenia katolíckej cirkvi v ríši.

Záverom príspevku, zaoberajúceho sa reflexiou Aristotelovej koncepcie mimézis v barokovej jezuitskej tragédii *Švehla*, možno konštatovať, že v priebehu 18. storočia došlo v rádovej dramaticko-divadelnej produkcii v Trnave a s najväčšou pravdepodobnosťou aj na celom území dnešného Slovenska k etablovaniu reflexie fenoménu mimézis ako východiskového princípu tvorivého zobrazenia.

Literatúra:

- [1] ADEL, K. 1957. Das Jesuitendrama in Österreich. Wien: Bergland Verlag.
- [2] ARISTOTELES. 2009. Poetika. Martin: THETIS. ISBN 978-80-970115-3-6.
- [3] BONFINII, A. 1581. Rerum Ungaricarum Decades Quatuor Cum Dimidia. Francofurti: Apud Andream Wechelum.
- [4] CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. 1997. Z divadelných počiatkov na Slovensku. Bratislava: Národné divadelné centrum. ISBN 80-85455-29-3.
- [5] CLAUDIANI, C. 1821. De Bello Getico. In: Opera omnia. Londini: Curante Et Imprime A. J. Valpy, s. 705–774.
- [6] ČERNÝ, V. 2009. Barokní divadlo v Evropě. Příbram: Pistorius & Olšanská. ISBN 978-80-87053-33-1.

- [7] JACKOVÁ, M. 2011. Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. ISBN 978-80-7308-360-1.
- [8] LUKAČKA, J. et al. 2004. Pod osmanskou hrozbou. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 80-88878-90-X.
- [9] MRVA, I. a SEGEŠ, V. 2012. Dejiny Uhorska a Slováci. Bratislava: Perfekt. ISBN 978-80-8046-586-5.
- [10] POLEHLA, P. 2011. Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti. Červený Kostelec: Pavel Mervart. ISBN 978-80-87378-81-6.
- [11] STAUD, G. 1984. A magyarországi jezsuita iskolai színhátékok forrásai I. 1561–1773. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia. ISBN 963-7301-63-1.
- [12] SVEHLA. TRAGOEDIA. 1731. Tyrnaviae: Typis Academicis.

Mgr. Lukáš Kopas
Ústav divadelnej a filmovej vedy
SAV
lukas.kopas@gmail.com

www.casopisespes.sk

Interpretácia ako príčina, alebo riešenie konfliktu v kultúre a umení

Lukáš Makky; lukas.makky@unipo.sk

Abstrakt: Umenie predstavuje komplikovaný fenomén, ktorý zahŕňa rôzne témy a rieši rozličné problémy. Aj napriek tomu je v súčasnosti na pokraji „nepochopenia“ a je často v recepcii nahrádzané nie až tak komplexnými umelecko-kultúrnymi artefaktmi. Umenie by sa malo preto snažiť o zabezpečenie priestoru interkultúrnej, intermediálnej a interpersonálnej komunikácie, ale aj ponúknuť spôsob ako vyjadriť vnútorné a kultúrne obsahy rôznym ľuďom a v rámci rôznych kultúr. Umenie budú vždy sprevádzať rôzne diskusie, predovšetkým o jeho dôležitosti a význame, hlavne v dnešných dňoch, ale vždy budú prítomné aj odlišné možnosti jeho chápania. Predložená štúdia sa usiluje o analýzu ústredného problému dnešnej recepcie umenia. Skúma (možný) zdroj nepochopenia umeleckého diela: estetickú interpretáciu. Aj napriek tomu, že dnešná interpretačná prax môže byť uznaná zodpovednou za rozličné významy a bezpočetné čítania umeleckého diela, autor sa bude snažiť analyzovať reálny dopad estetickej interpretácie na neporozumenie umeniu a vplyv interpretácie ako takej na každodennú komunikačnú prax. Hlavným cieľom analýzy je demonštrovať vzťah medzi interpretáciou a kvalitou kultúrneho fenoménu, a ilustrovať ako môže estetická interpretácia odstrániť existujúce medziľudské a spoločenské nedorozumenia.

Kľúčové slová: interpretácia, recepcia, umenie, multikulturalizmus, hypertext.

Abstract: Fine Art is complicated phenomena which often holds different issues and resolves different problems. Fine Art is also on the brink of “misunderstanding” and is often replaced in the perception by not so complex artistic – cultural objects. The main aim of the Artwork should therefore be to provide an environment or a possibility of intercultural, inter-media and interpersonal communication, and to offer a way how to express inner and cultural contents to different persons or cultures. There would be often a discussion about the importance of Fine Art, especially in present time, but also there would often be different ways how to understand each and one Artwork, and which issue is crucial in the aesthetic perception of Art. Present paper tries to analyze the main issue which could be understood as the origin of the misunderstanding of Fine Art: aesthetic interpretation. Even though, it looks like the act of interpretation is the one responsible for different meaning and countless readings of Artworks, this paper would like to analyze the real impact of interpretation and its connection to the misreading of Fine Art, and everyday communication as well. The main aim is to demonstrate the relation between interpretation and quality of cultural phenomena, and to illustrate how an aesthetic interpretation could remove caused interpersonal and social misunderstandings.

Keywords: interpretation, reception, fine art, multiculturalism, hypertext.

Časopis *Espeš* prináša v piatom (jubilejnom) ročníku tematické číslo, ktorého výzva mohla a v kritickej spoločnosti určite mala zaznamenať celkom výraznú odozvu. Číslo tematizujúce problém vojny a umenia, medziľudských vzťahov a umeleckej komunikácie, spoločenských a sociálnych problémov a estetickej skúsenosti má v súčasnej dobe stále čo povedať, resp. kedy inokedy, ak nie dnes. Bez akejkolvek naliehavosti a emócií treba vecne zhodnotiť, že ide o problém, ktorý sa nás, ako občanov globálnej, či multikultúrnej spoločnosti 21. stor. bezprostredne dotýka, či si to už pripustíme, alebo nie. Ponúknutá téma mohla motivovať každého prispievateľa k hlbšej kontemplácii a filozofickému prehodeniu súčasnej doby vo výrazne kritickom duchu a určite mala ponúknuť (a očakávala) autentické úvahy o úlohe a postavení umenia v súčasnej spoločnosti, ale aj o postavení spoločnosti v súčasnom umení. Ambiciózny projekt má však

„romantický“ charakter: redakcia časopisu určite chcela poukázať na dôležitosť umenia a kultúrnej tradície vo vývoji mentality ľudstva, no akosi nepočítala, či skôr odmietla pragmatickosť života a súčasnej doby, ako dôvod danej situácie. Vážne znejúca téma *Keď mlčia múzy – rinčia zbrane*, ktorá môže byť vnímaná v rozličnej intenzite problému spoločenskej/umeleckej/kultúrnej/medziľudskej „konfliktnosti“, je v podstate len volaním po objasnení niektorých stále platných schopností umenia, ako spoločenského činiteľa. Ide o zúfalý výkrik topiaceho sa v mori existencie, kde ani topiaci ani výkrik nie je metaforou.

V tematickej výzve sa píše: „[...] *umenie vo všetkých svojich podobách a naprieč svojimi dejinami odhaľuje podstatu a mnohotvárnosť prejavov i dôsledkov „zápasov“, „výkryvov“ a „scestí“ človeka. Bolo a aj v súčasnosti je „vyslancom“, ktorý intenzívne, pôsobivo, s humorom i odstupom, dramaticky aj drasticky, krásne, ale aj v šate škaredosti oznamuje duchovnú situáciu človeka 21. storočia a práve preto je vo svojej podstate neustále prejavom i vyslancom humanizmu.*“ Preto možno povedať, že ústrednou otázkou celej výzvy je: „Je umenie naďalej schopné prekonávať konflikty a byť aktívnym činiteľom ľudského porozumenia?“

K problému vnímania konfliktu som sa rozhodol preniknúť jednoduchšou cestou a mám v záujme vyvarovať sa filozofickej analýzy vysokých ideálov, ktoré umenie prináša, alebo minimálne reflektuje a budem sledovať konflikt v recepcii a estetickú interpretáciu umeleckého diela. Táto ostýchavosť nepramení z pochybnosti o postavení a úlohe umenia či kultúry, ako nástrojov predchádzania medziľudských a spoločenských problémov v dnešnej dobe, ale z presvedčenia o komplexnosti daného problému, ktorý vyžaduje viac ako (jedno) teoretické rozpracovanie. Pri práci na podobnom probléme je nutné zriecť sa subjektívnych ideálov, no nepodľahnúť všeobecnej letargii a rezignácii a vyvážiť osobné skúsenosti a názorové stanoviská s nezaujatým pozorovaním jednotlivostí. Bez akéhokoľvek patetizmu či alibizmu možno povedať, že také komplexné nadhľady môžu byť výsledkom len dlhodobého skúmania etablovaného vzťahu s umením a kultúrou a intenzívneho estetického prežívania rôznych javov a skutočností (pozri napr.: Sošková 2010). Z tohto dôvodu rezignujem na požadovaný projekt v plnej miere už na začiatku a budem postupovať oveľa skromnejšie. Určujúcou oblasťou skúmania bude estetická interpretácia, ktorá vo všetkých svojich podobách môže byť považovaná za element vyvolávajúci konflikt. Negativistické chápanie interpretácie, ako ukáže analýza ďalej, je celkom logické: jednotlivec má právo interpretovať, má právo na vlastný názor, umelecké dielo nemusí vymedzovať svoju interpretáciu, liberalizmus prístupu k umeleckému dielu je na prvý pohľad neobmedzený... Ako sa však budem snažiť ilustrovať, interpretácia nie je (nemusí byť) zdrojom rozporu (či už autorom zamýšľaných obsahov a recipientom videných skutočností), ale je javom, ktorý rozpory prekonáva.

Inšpiratívne k danej problematike hovorí v úvode k prvému vydaniu *Otvoreného diela* (1962) Umberto Eco, kde píše: „[...] *návrhy interpretačnej autonómie jsou výzvou ke svobodě a odpovědnosti, adresovanou spotřebiteli umění zvyklému na nátlak narkotizující komunikace a psychologických svodů, jimiž na nás působí komerční film, reklama, televize, prostoduchá dramaturgie s katarzi zahrnutou v ceně vstupného [...]* otevřené díla se stávají **výzvou ke svobodě**, která, je-li praktikována v rovině estetického prožitku, **nutně zasáhne** i do roviny každodenního chování, intelektuálních rozhodnutí a **společenských vztahů**“ [slová zvýraznil L. M.] (podľa Eco 2015, s. 37). Avizovaný kontrast nátlaku a slobody v interpretácii a jeho možná odozva v spoločenských vzťahoch, sa ukázuje byť determinantom nasledujúcej analýzy.

Dnešné chápanie interpretácie a interpretačná prax

Ako bolo naznačené, jedným z najočividnejších prejavov konfliktnosti umenia sú odlišné interpretačné zistenia. Možno hovoriť o interpretačnom rozptyle (Kopčáková a Dytrtová 2011). Často nejde len o drobné odchýlky v jednotlivých záveroch, ale o zásadne odlišné, rozporuplné, či odporujúce si tvrdenia. Pociť

rozdielnosti a polarizácie teoretikov i recipientov však pramení zo stále platného podvedomého presvedčenia, že umelecké dielo poskytuje len jedinú možnosť sebvysvetlenia/sebavyjadrenia, a to tú, ktorú v ňom zanechal jeho tvorca, autor (Eco (2009a) prvý model interpretácie). Aby sme overili, či je interpretácia tou zložkou recepcie, ktorá konflikt vyvoláva alebo ho prekonáva, a tak zabezpečuje „alibi“ pre slobodu čítania umeleckého diela, musíme interpretáciu ako takú vysvetliť.

Interpretácia nie je synonymom ani cestou hľadania pravdy a poznania.¹ Recipient síce dostane odpovede, ale záruka ich pravosti a trvalosti je mizivá alebo minimálne nekonkluzívna, či difúzna. Interpretácia je komplexným fenoménom, ktorý zahŕňa rovnako komplexné činnosti, ale je podriadený rovnako komplexnej kritike a zodpovedá (sa) komplexným štruktúram a procesom. Dialektika vzťahov, ktoré určujú a zároveň sú určované interpretáciou, nepozná hranice. Našťastie nežijeme v dobe, kedy je dovolený len jeden spôsob uvažovania a interpretácia musí „posvätiť“ učené pravdy, či požadované (nadiktované) predpoklady. Nič nebráni kritickému mysleniu nazerat' na problém z akejkoľvek perspektívy (Makky 2016a).

Preto sa interpretácia prejavuje slobodou vo vysvetľovaní, chápaní, myslení a konaní, čo môže viesť k jej chápaniu ako neohraničeného, či dokonca nekontrolovaného a nesystematického procesu. Avšak Eco vyhlasuje: „[...] *dalo by se konstatovat, že [...] je semióza potenciálně neomezená z perspektivy systému, ovšem není neomezená z perspektivy procesu*“ (2009, s. 36). Inými slovami, povedať, že text je potencionálne semioticky neobmedzený, sa nestotožňuje s presvedčením, že interpretácia sa neriadi žiadnymi pravidlami alebo že nemá obmedzenia. Vždy má svoj predmet a jeho naplnenie nespočíva iba v (akejkoľvek) interpretácii samotnej (Eco in Collini 1995, s. 30). Ak nejaké pravidlo v sebe skrýva predpoklad vlastného porušenia a nerešpektovania, nemusí to ešte znamenať, že reálna aplikácia predpisu je spojená s jeho bezpodmienečným porušením. Potencionálna transformácia a menlivosť neznamená, že ide o naozaj transformatívne a menlivé pravidlo, či súbor pravidiel. Na rozdiel od estetickéj normy v prípade multiplicity semiózy, nemusí ísť o dynamickú energiu, ktorá sa preskupuje a je živá len svojou nekontrolovateľnosťou a neustálym narastaním. Je možné identifikovať statické stavy semiotického vyjadrenia, ktoré určujú jadro možných interpretácií. Zmenou optiky preto **môže** nastať intenzívna transformácia významov, ktorá rozšíri hranice interpretovanej skutočnosti a vyvolá úplne nové denotácie. Nový význam však nemusí odporovať pôvodným a autorom zamýšľaným významom, skôr z nich môže vychádzať, dopĺňať ich alebo vysvetľovať. „[...] *text může mať veľa významov. Odmietam tvrdenie, že text může mať hocijaký význam*“ (Eco in Collini 1995, s. 136).

To, že nás interpretácia sprevádza na každom kroku² a že má (zdanlivo) povahu neohraničenej činnosti neznamená, že sa neriadi žiadnymi pravidlami, či vnútornými zákonmi/princípami. Interpretáciou nie je všetko, ale momentálne je prítomná vo všetkých úrovniach našej každodennosti. Žijeme v dobe, keď je každý akt, každá činnosť a jav preverený nielen teoreticky, ale aj diskurzívne, keď každý problém nesie so sebou mediálnu a masmediálnu prezentáciu, ktorá vytvára samostatné diskusie a úplne osobitú realitu. V období, keď metanarácia a diskusná nadstavba presahuje akýkoľvek problém a žije si vlastným životom, všetko existuje akoby v troch rovinách: interpretačnej, mediálnej a metanaračnej. O objekte samom už nemožno hovoriť, napokon jeho dominantné postavenie spochybňoval už John Dewey, ktorý sa snažil

¹ „Termin „interpretace“ má ovšem dlouhou a spletitou historii: v tradici biblické exegéze označuje zkoumání skrytého smyslu, v protestantském rozvinutí této tradice se zdůrazňuje aspekt svobody a mnohosti takového zkoumání (stejný text může mít mnoho interpretací). V každém případě je zřejmé pro interpretaci charakteristické tážení po čemsi, čeho smysl není očividný. Čím je text temnější [...] nebo vzdálenější naší schopnosti pochopit jej [...], tím víc je potřeba interpretovat. Od Schleiermachersa se pojem interpretace stále víc spojuje s pojmem historického výzkumu a dešifrování textů a je pochopitelné, že v takovémto smyslu se bo zmocnili neohistorističtí teoretici chápání – a v témž klíči se k němu vrátila současná heideggerovská a post-heideggerovská hermeneutika. Ale termin interpretace je překladem řeckého termínu hermeneia tak, jak jej užívá Aristoteles [...], a v původním významu znamená výraz, ve smyslu, že jazyk vyjadřuje, předvádí, značí náklonnosti duše (nebo koncepty). Teorii interpretace nejbližší tomuto původnímu významu vypracoval filozof Peirce“ (Eco 2002, s. 421-422).

² Otázka prítomnosti interpretácie bude širšie vysvetlená nižšie.

upriamiť pozornosť na estetickú skúsenosť (Shusterman 2003). Umelecké dielo sa však neskladá len z estetickej skúsenosti, ktorej kvalita môže byť na prvý pohľad určujúca. Dnes sa však nachádzame v úplne odlišnej situácii. Akoby vec neexistovala, kým sa o nej „nepíše“ v médiách, alebo minimálne na blogoch, či iných diskusných fórach.³ Nenastala síce singularita a virtuálna realita existuje naďalej len ako forma zábavy, ale akoby sme preniesli apel na veci virtuálne, na veci, ktoré sa odohrávajú na monitoroch našich počítačov a displejoch našich telefónov. Nežijeme vo virtuálnej realite, ale virtuálnosť každodenného diania sa zdá byť dôležitejšia a hmatateľnejšia, ako jeho reálnosť. Záplava virtuálnych skutočností spôsobila „zanesenie“ každodennosti, ktorá sa pod vonkajším tlakom rozpadá a stráca svoju osobitosť. Všetko splýva v jeden celok.

O udalostiach v našom okolí sme takmer okamžite informovaní, no informácie sa kopia, vrstvia a duplikujú do takej miery, až mimovoľne nadobúdame pocit, akoby neexistoval rozdiel medzi činom, informáciou a jej reflexiou (Štrauss 2010). Sme presýtení, ale bez akéhokoľvek odporu dovoľíme, aby boli pred nás servírované ďalšie chody, bez chuti pripomínajúce všetko, čo sme už konzumovali. Interpretácia ako základný postup estetického a teoretického prehodnotenia kultúrnych produktov je prítomná vo všetkých úrovniach súčasnej existencie a súčasnej recepcie, no stráca na kvalite. Interpretácia zohráva rovnakú úlohu vo vlastnom akte interpretácie ako v (syntetizujúcej) metanaračnej rovine, alebo sprostredkujúcej a súčasne reflektujúcej mediálnej rovine. Interpretácia tieto roviny prepája a poskytuje nové podnety, ktoré sú predmetom nového (opäť) preverenia a interpretácie. „*So vstupom do 21. storočia sme sa zrazu ocitli v svete, ktorý je akoby neporovnateľný so všetkým, čo sa doteraz stalo. Zmenil sa predovšetkým spôsob, akým to, čo sa okolo nás deje vnímame a posudzujeme*“ (Štrauss 2010, s. 7).

Žijeme v „ére hypertextu“, ktorý dovoľuje voľné kreatívne písanie a jeho ľubovoľné šírenie (Eco 2004). Hypertext sa často stáva predmetom diskusie a reflexie oveľa skôr ako jeho autentický zdroj. Nežijeme reálnymi vecami, ale ich interpretáciami a komentármi; pamäťovými a vizuálnymi stopami, ktoré sú nám propagované a sprostredkované v „náhradnej“ realite. Hypertext predstavuje formu komunikácie dvoch a viacerých recipientov, pričom recipient sa stáva autorom bez toho, aby upozornil na zdrojový impulz a svoje interpretácie ako hypertexty vyhlasuje za plnohodnotné príspevky k akémukoľvek daniu, či udalosti. Vyzerá to tak, že v tejto „kreatívnej“ forme je interpretácia rozšíreným javom, ale skrýva oveľa viac možností a postupov. Seberealizácia jednotlivca prostredníctvom umenia, ale aj iného kultúrneho aktu, je v podstate formou jeho interpretačného uchopenia rôznych podnetov, ktoré sú následne interpretované a recipientom (už) ako autorom, šírené.⁴

S voľným a neohraňeným vstupom recipienta do kultúrnych skutočností a s možnosťou jeho (seba)propagácie sa dostávame k problému manipulácie s informáciami, ktoré sú interpretované a reflektované, ale už sa nešíria ďalej. Ocítame sa na nestabilnej ploche manipulatívnej interpretácie, ktorá má tak ďaleko od autentického a úprimne slobodného prístupu k umeniu, ako angažované a politické umenie k nezainteresovanosti. Protikladom hypertextu a dostupnosti „všetkých“ informácií je na jednej strane otvorená, na druhej strane skrytá cenzúra médií, ale aj internetových portálov. Nejde primárne o problém umenia, ale ide o skutočnosti, ktoré sa bezprostredne dotýkajú kultúrneho diania a estetiky. Umberto Eco sa veľmi trefne až posmešne vyjadruje k tejto veci vo svojich *Úvahách o WikiLeaks* (2013).

³ Tomáš Štrauss to vyjadruje slovami: „*Mediálna (dá sa povedať, že „umelá“?) perspektíva zvláštne tak nad fyzickou a bezprostrednou perspektívou a či bezprostredným počínom*“ (Štrauss 2010, s. 37)

⁴ Problémom hypertextu a metanarácie som sa zaoberal aj v štúdiu *Revízia interpretácie umeleckého diela a estetickej skutočnosti*, ktorá vyšla v časopise *A & P*. Tu som však s týmito pojmami pracoval ako s východiskom analýzy interpretácie, v predkladané štúdiu ich chápem ako symptómy recepcnej praxe, ktoré spôsobujú iste diskrepancie v interpretáciách (Makky 2016b).

Vyzdvihujúc sebaklamné zhrozenie nad zverejnením informácií, ktoré boli „prísne“ utajované, ale všetci o nich vedeli, odhaľuje nahotu trápnej a parodickej situácie, ktorá môže v „otvorených“ a voľne šíriteľných médiách nastať. Štátne tajomstvá sú rovnako voľne šírené a zdieľané ako fotografie jednotlivcov, ale objektívne skutočnosti, spoločenské dianie a iné kľúčové veci, sú skresľované, prifarbené a ponúkané v špeciálnej šablóne, ktorá nemá byť farebná, ale prísne polarizovaná: čierno – biela.

Ujasnili sme si, že pozícia recipienta, autora a kritika sa výrazne preskupuje a „roly umeleckej“ praxe nie sú ani zďaleka tak jasne vydelené ako v minulosti. Preto si dovoľím povedať, že recipient ako autor, komentátor, bloger, či diskutér si vyberie isté fakty alebo istú optiku analyzovania problému, pričom nemá potrebu ostatné fakty či súvislosti, z ktorých on volil oznámiť svojim čitateľom alebo minimálne informovať o ich existencii. Vzhľadom na to, že žijeme v dobe informačného boomu, autor hypertextu počíta s krokom preverenia ostatných faktov (možno nezámerne a neintencionálne), no nevedomuje si, že rovnako ako on, aj ostatní recipienti, ktorí neparticipujú na samostatnej tvorbe, nemajú potrebu veci preverovať, ale len zisťujú, priam sondujú názory, komentáre a reakcie ostatných členov multimediálneho a intervirtuálneho spoločenstva. Rovnaký, no oveľa akútnejší problém nastáva aj v prípade recepcie a interpretácie umenia. Súčasný recipient sa síce ocitá v interakcii s umeleckým dielom, alebo minimálne kultúrne hodnotným výtvorom na pravidelnej báze, ale jeho reálna a autentická estetická skúsenosť je nahradená akýmsi instantným pokrmom, akousi náhradou a nevyživným zážitkom, ktorý predznamenal už Theodor Wisengrund Adorno. Situácia je však oveľa alarmujúcejšia. Nielen že recipient umelecké dielo sám o sebe nereflektuje, ale výmenná funkcia, ktorá mala byť zárukou estetického zážitku v prípade populárneho umenia, je nahradená pochopením niekoho iného (Adorno 1987).

Bez tendenčných poznámok si dovoľím upozorniť, že aktuálnu situáciu do istej miery predpokladal už Wolfgang Welsch, keď napísal: „[...] *tým, že sa mediálny svet obrazov pozdvihuje na vlastnú skutočnosť, podporuje – už aj pre svoju pobodlnú prístupnosť a univerzálnu disponovateľnosť – premenu človeka na monádu [...]*“ (Welsch 1993, s. 13). Väčšinový recipient uprednostňuje reakcie iných (poučených) jednotlivcov, pred svojím vlastným, autentickým a súkromným estetickým zážitkom. Stráca vieru v intuíciu vlastných pocitov a hlavne v ich oprávnenosť, čo je taktiež paradoxom súčasnej doby, keďže recipient bez anonymity a pocitu istoty, ktorá pramení z virtuálneho sveta, stráca odhodlanie byť sebestačným aktérom estetického diania. Welsch v svojich úvahách písal aj o tom. Prognosticky vyhlasoval (aj keď išlo o dôsledky telekomunikácie), že „[recipienti ako monády – doplnil L. M] *budú čoraz viac strácať kontakt a cit ku kedysi autentickému, „konkrétnej“ skutočnosti, ktorá medzi tým poklesla na neautentickú, sekundárnu, zdanlivo bezfarebnú realitu*“ (Welsch 1993, s. 13). Celú myšlienku dokončuje v eseji *Aktuálnosť estetického myslenia* (1989), keď hovorí o potrebe schválenia svojho bezprostredného a priameho vnímania akousi inou inštanciou (hovoril o médiách, ktoré odobria videnie recipienta), ktorá je arbitrárnym potvrdením korektnej estetickej skúsenosti, alebo dokonca normatívom overenia vlastného zážitku (Welsch 1993). S odstupom vyše štvrt' storočia sa situácia vôbec nezmenila, recipient nie je pozornejší, nie je citlivejší, nie je angažovaný a neprešiel fázou ozdravujúceho znečitlivenia, ktoré ho malo priviesť k prapodstate estetického vnímania obnovením vnímavosti. Autentická estetická skúsenosť je suplovaná nejakou náhradou, ktorú vytvárajú teoretici alebo ktokoľvek, kto má (ani nie tak právo ako) ambíciu a potrebu vyjadriť sa, prezentovať a šíriť vlastné chápanie a interpretovanie umeleckých aj mimoumeleckých skutočností.

Aj keď sa zdá, akoby interpretačné zistenia a tvrdenia naberali na dôležitosť, čo vedie k prevrstveniu umeleckého diela a k metanarácii či metainterpretácii, ktorá sa javí byť čoraz dôležitejšou ako samotné umelecké dielo, význam estetickej interpretácie zdá sa devalvoval. Ocitli sme sa v dobe, keď možno určenie, kedy hovoríme o interpretácii a do akej miery je pre nás dôležitá, nehrá až takú rolu, nakoľko je len zložkou

axiologickej inflácie. Epidémia interpretácií a hyper(textových) komentárov pôsobí výrazne anesteticky a aj napriek tomu, že sa priemerný recipient spolieha na niekoho iného, neprikladá „verejne oznámeným“ interpretáciám a informáciám dostatočnú dôležitosť na to, aby prestal hľadať iné (ale tiež krátkodobé a nepresvedčivé) interpretácie. Štrukturalizmus dostatočne explicitne oznámil, že autonómia umeleckého diela je len mýtom romantikov, no čo-to zo stratenej identity umenia by malo ostať a istá miera autonómnej výpovede musí byť prípustná. Inak by sme sa pohybovali vo svete, kde umelecké dielo samé osebe neexistuje. Rovnaký existenčný význam majú aj interpretačné akty a jediné, čo nám potom z umenia ostane, je jeho sociologicko – politicko – kultúrne zázemie. Keby sme boli nútení objektívne pripustiť, že to vystihuje našu dobu, museli by sme umenie zameniť pojmom kultúra a na to ešte nie sme, a dúfam ani nikdy nebudeme, pripravení.

Problém teoretického predpokladu všadeprítomnosti a všemocnosti estetickej interpretácie, často odsudzovaný ako prejav panestetizmu, ktorý sa vyvinul v samostatnú diskusiu o hraniciach a právach interpretácie,⁵ vyústil v dvojaké ponímanie interpretačného aktu. Na jednej strane stojí tábor teoretikov, ktorí sú presvedčení, že nás interpretácia ako činnosť a mentálny úkon sprevádza neustále, na každom kroku (hlavne J. Culler, U. Eco, Ch. S. Peirce).⁶ Interpretáciu nechápe ako negatívny dôsledok súčasnej (pseudo)vnímavosti recipienta, ale ako nutný a potrebný krok pri chápaní umenia. Opačný tábor chápe interpretáciu v užšom zmysle a nestotožňuje všetky činnosti podobné interpretácii s interpretáciou (hlavne R. Shusterman,⁷ G. Currie, A. Petterson). Interpretáciu chápe ako preceňovaný akt, ktorý v živote jednotlivca nezastáva až také významné postavenie, ako jej je pripisované a pietne núkané. Ukazuje sa preto, že interpretácia nie je len problémom kvality mentálnych úkonov (vertikálna úroveň), ale závisí aj od „bdenia“ nášho vedomia a našej pozornosti (horizontálna úroveň interpretácie). Toto triedenie však stále nerieši problém, ako pristupovať k postaveniu interpretácie.

⁵ S problémom nadinterpretácie súvisia dva kľúčové pojmy. Ide o hermeneutický drift a o neobmedzenú semiózu. Hermeneutický drift by sa dal asi najjednoduchšie vysvetliť ako druh interpretácie motivovaný podobnosťou (Eco 2009a, s. 30-35). Problematický je samotný pojem podobnosti ako východiska pre určenia hraníc interpretácie. Každý jeden objekt v širších súvislostiach vykazuje podobnosť (v zmysle vzťahu) s akýmkoľvek iným objektom. Čím viacej súvislostí odhalíme, tým viac otázok sa vynorí, čo vedie k neustálemu opakovaniu otázok a odpovedí. Nástrojom odhaľovania podobností, resp. čítaním možných vzťahov môže byť (v aristotelovskom zmysle) metafora, ktorá má podľa neho aj kognitívnu funkciu a neslúži len ako ozdobná formulka (Eco 2012). Vidieť možnosti metafory, či metaforické možnosti, môže nežiaduci efekt hermeneutického driftu zrušiť, ale je potrebné pochopenie princípu a fungovania metafory. Na výsledku hermeneutického driftu sa možno podpísal aj charakter interpretácie, ako pôvodne hermeneutickej činnosti, ktorá predpokladá nazeranie na skutočnosť cez hermeneutický kruh. Ten vyžaduje stanovenie hypotézy pred interakciou s objektom a akúsi formu „predpochopenia“, ktorá odhaľuje štruktúru existencie/bytia (Eco, 2002, s. 417), čo môže byť náročné. Keď k dôsledku hermeneutického driftu, ktorý zdá sa byť nevyhnutný, pripočítame neobmedzenú semiózu, môžeme dospieť k presvedčeniu o všemocnosti, všeplatnosti a bezhraničnej metafyzickosti interpretácie. „*Interpretácia je [...] nekonečná*“ (Eco in Collini 1995, s. 38). „*Řečeno strukturalistickým slovníkem, dalo by se konstatovat, že pro Peirca je semióza potenciálně neomezená z perspektivy systému, ovšem není neomezená z perspektivy procesu*“ (Eco 2009a, s. 36). Inými slovami, povedať, že text/artefakt je potenciaľne semioticky neobmedzený, sa nestotožňuje s presvedčením, že interpretácia sa neriadí žiadnymi pravidlami alebo že nemá obmedzenia. Vždy má svoj predmet a jeho naplnenie nespočíva iba v jej plynutí a realizovaní (Eco in Collini 1995).

⁶ V reakcii na Charlesa Sandersa Peirca (je presvedčený, že interpretácia existuje aj na úrovni vnímania alebo praxe) zavádza Umberto Eco pojem „primárneho ikonizmu“, ktorý vníma ako základ, od ktorého sa interpretácia odráža, resp. ako „*perceptívne procesy, pro než jsem postuloval jakýsi výboj bod či primum, který je u zrodu jakékoli inferenčního procesu*“ (Eco 2012, s. 517). Týmto východiskom, prvotným bodom môže byť aj iná interpretácia, na ktorej recipient buduje alebo procesy v nervovom systéme, ktoré sa dajú vnímať ako interpretačné, no recipient o nich nemusí nič vedieť, a preto považuje svoje reakcie za prirodzené, aj keď na podvedomej úrovni reaguje na podnety, ktoré mu *soma cogito* poskytujú (Eco 2012).

⁷ Richard Shusterman odmieta stotožniť každé porozumenie ako dôsledok interakcie človeka s recipovaným objektom, činnosťou alebo javom s interpretáciou. „*Niečo môžeme pochopiť aj bez toho, aby sme nad tým museli premýšľať; ale aby sme niečo interpretovali musíme nad tým premýšľať*“ (Shusterman 1990, s. 190). Akoby interpretácia nastávala len reflexiou a kontempláciou. Dôležitú rolu samozrejme hrá aj „soma“, ktorú posledné roky práve on veľmi presadzuje a ktorá pri kontakte s vnímaným objektom poskytuje informácie, ktoré aj keď niekedy automaticky, ale predsa recipient vyhodnocuje, a teda v istom zmysle interpretuje (na podobnú preferenciu upozorňuje v prípade Ch. S. Peirca U. Eco (2002). Shusterman pokračuje argumentáciou, že interpretácia nie je prítomna neustále, ale nastupuje až s opätovným dekodovaním a hľadaním (sémantického) kľúča (v tomto kontexte hovorí o komunikácii) len keď je niečo nejasné alebo dostatočne nepochopené (Shusterman 1990).

Vyvstáva otázka: „Je interpretácia pre umelecké dielo prínosná, alebo je tým činiteľom, ktorý spôsobuje nepochopenie umeleckého diela a estetických obsahov?“ Prepožičanie právomoci vyjadrovať svoj názor, ktorý je demokraticky zakotvený všetkým recipientom, je ústredným determinantom nepochopenia väčšiny umeleckých diel a vedie k vzájomným, nielen teoretickým konfliktom. Rovnoprávna možnosť zdieľať názory a šíriť vlastné interpretácie nesie so sebou rovnaké množstvo práv ako aj povinností.⁸ Predstavme si, že by niekto interpretoval akékoľvek prevedenie Laakoonu bez vedomosti, kto Laakoon vôbec bol. Bez znalosti antickej mytológie. Ignorujúc pôvodné významy a hľadať nové prevedenia a inovatívne spracovanie a sledujúc túto novú líniu však nie je možné bez povedomia o pôvodnom význame, s ktorým sa pracuje. Povinnosť recipienta, ktorý sa rozhodne oznámiť svoj zážitok a svoju interpretáciu, je oboznámiť sa so základnými tematickými východiskami.

Od postmoderny trochu ďalej, alebo svet v obrazoch

Počnúc postmodernou ocitáme sa vo svete, kde prevažuje tendencia k hyperinterpretácii, kde ľudia neustále medzi sebou v rôznej forme komunikujú využívajúc odlišné komunikačné technológie a aplikácie. „[nastala len – doplnil L. M.] zmena javových podôb myslenia či komunikácie ako takej“ (Štrauss 2010, s. 114). Jednou zo zmien, ktorú pociťujeme ešte dnes, bol tzv. „iconicturn“, ktorý znamenal preferenciu a nadvládu mnohoznačného obrazu nad jednoznačným textom v „západnej“ kultúre (Štrauss 2010). Avšak už Ernst Cassirer tvrdil, že ľudia rozmyšľajú v obrazoch ako pojmových konštruktoch, ale „iconicturn“ ukazuje dôraz na vizualitu a vizuálnosť spoločnosti (Makky 2016b). Nie je sa čo čudovať, keď technika dokáže sprostredkovať 3D obraz a zabezpečiť zážitok reálneho priestoru, ktorý zastupuje v sprostredkovaní každodennosti estetický zážitok, alebo keď ľudia komunikujú cez emotikony, keďže im stačí jeden symbol na vyjadrenie nálady a emócie. Sme obklopení obrazmi a vizuálnym „smogom“, ktorý nás núti k selekcii vizuálnych podnetov alebo dokonca bráni reálnej recepcii. „Obraz [...] sa stáva skutočnosťou, ba emocionálne zdvojenou či viackrát znásobenou skutočnosťou. Skutočnosťou priamejšou než slovo“ (Štrauss 2010, s. 115). Obraz nadobúda moc, ktorá nekončí už len jeho estetickou, komunikačnou a informačnou funkciou (pozri: Owens 2005; Štrauss, 2010, s. 111-122). Stáva sa prostriedkom, cieľom a impulzom ľudskej interakcie a estetickej skúsenosti. Človek rozmyšľa, komunikuje a vníma v obrazoch. Jedným z výsledkov ikonického obratu, ako obratu k čírej vizuálnosti, je limitovanie udalostí, skutočností, emócií a rôznych javov do vizuálnych symbolov a znakov. Ideálny príklad predstavuje produkcia Eduarda Kaca, ktorý prenechal počítačovému programu zodpovednosť za vytvorenie automaticky sa generujúceho obrázkového písma, *Lagoglyphs* (2010), ktoré zvečnil vo viacerých formátoch, prostredníctvom viacerých médií. Taktiež tendencia k vizualizácii komunikácie či už cez emotikony, nové skratky alebo najnovšie cez pohyblivé obrázky „gif-y“, je dôkazom návratu/obratu k obraznosti, ale predovšetkým dôkazom vizuálneho charakteru súčasného sveta. Transformáciu podoby vizuality vhodne analyzuje Jana Migašová, zameriavajúc sa na stvárnenie simulovaných obrazov v slovenskom výtvarnom umení postmoderny, kde presne príkladuje jednotlivých autorov, ktorý umocnili, no zároveň intencionálne kritizovali „iconicturn“. Ponúka vysvetlenie „[...] technického obrazu ako utopického konštruktú“ (Migašová 2016, s. 187).

⁸ Zodpovednosť, ktorú so sebou každá interpretácia nesie a predovšetkým jej absencia vo vyvodzovaní záverov, je kľúčová. Recipient musí niesť zodpovednosť voči sebe, ale aj voči dielu samotnému. V opačnom prípade si stavia vzdušné zámky a klame svoje zmysly a ochudobňuje sa o plnohodnotný estetický zážitok. Obklopuje sa bludmi, ktorým v rámci hraníc sebou stanoveného chápania skúmanej a zažívanej veci verí, ale zodpovedne si nie je schopný položiť otázku po „pravdivosti“ alebo minimálne „úprimnosti“, a teda autentickejši stanovených záverov, ktorú v duttonovskom zmysle môžeme chápať ako „kritickú a nezávislú suverenitu nad svojimi voľbami/závermi“ (Makky 2016a).

Odpoveď možno ponúka Deweyho, Shustermanom opätovne obnovený, apel na estetickú skúsenosť, ktorá by bola dostatočným kritériom aj východiskom, dokonca aj pri estetickej interpretácii. Estetická skúsenosť by mohla rozriešiť všetky nezrovnalosti v hodnotení a interpretovaní umeleckého diela. Nebola by závislá na politickej angažovanosti alebo vkusovej preferencii jednotlivca. Jediné kritérium vyhodnotenia umeleckého diela alebo aj masmediálneho produktu by spočívalo v existencii estetickej situácie. Problém je však v tom, že estetická situácia nie je len vizuálnou, ale komplexnou senzorickou situáciou, ktorá sa nedá komunikovať obrazne, ak neberieme v úvahu ľudskú mimiku, ktorá je len prejavom vnútorných stavov, prejavov, ktoré sa nedajú bezchybne odčítať. Dnešný recipient však odmieta všetky formy neobraznej komunikácie a skutočností, ktoré nie sú sprevádzané vizuálom, sú často hodnotené negatívne alebo vôbec v nich absentuje hodnotiace stanovisko.

Vyššie položenú otázku rieši Bakošova obhajoba estetickej interpretácie. *„Umelecké dielo treba interpretovať jednoducho preto, že sa mení historická povaha umenia a bez historickej rekonštrukcie vývinovej súvislosti nie sme schopní adekvátne ani vnímať, ani oceniť vlastný obsah diela, t. j. jeho vývinové miesto, preto vývinová rekonštrukcia je vlastne aktualizáciou diela“* (Bakoš 2000, s. 21). Vzhľadom na to, že dynamickosť estetického a umeleckého sveta, ale predovšetkým a hlavne dejín umenia nie je predmetom diskusie, musíme akceptovať dynamizáciu ako jeden z kľúčových elementov umeleckého vývoja, resp. stotožniť sa s presvedčením, že dynamika a transformácia (či vizuálna, formálna, ideová alebo iná) nemôže byť zdrojom negatívneho a konfliktného hodnotenia umeleckej produkcie. Vychádzajúc z predpokladu, že nechceme, aby bolo umenie statické a „zánikové“, je interpretácia a aktualizácia recepcie umeleckých diel či estetických objektov nutná. Recepčia bez prítlačivosti, nevyvolávajúca údiv a záujem recipienta interpretovať a hlbšie prežiť zažívanú skutočnosť, príp. prinášajúca zastarané významy bez vzťahu k mentalite súčasnej doby, by nutne viedla k zániku axiologických hodnôt a k maximálnej ignorancii recipienta. Akýkoľvek interpretovaný objekt musíme preto vnímať ako objekt otvorený novým významom a novému chápaniu, ako objekt „aktualizácie chtivý“, nie ako objekt uzavretý, neprijímajúci iné podnety či vlastnú transformáciu a izolovaný voči nim (Eco 2009b, 2010; pozri: Makky 2016a). Ale predpokladať potrebu interpretácie neznamená postaviť sa pasívne k umeleckému dielu a čakať, kým ho niekto pre nás „nepreloží“ a interpretáciou nepriblíži. Taktiež to neznamená „čakať na zázrak“ a dúfať, že nás umelecké dielo raz osloví a (cieľene hovorím pateticky) „vyjaví svoje tajomstvá“. Je potrebné vnímať otvorené štruktúry, ktoré esteticky pôsobia aj na individuálnych úrovniach a ktoré nielen závisia, ale vyžadujú priamu a predovšetkým aktívnu recepciu, nielen mienkotvorné čítanie hypertextovej „prílohy“ k výstave umenia alebo k divadelnému predstaveniu.

Interpretácia umeleckého diela má vždy dve roviny, resp. možnosti vyústenia. Na jednej strane je to interpretácia sledujúca zážitkový stav recipienta a jeho citlivosť na estetické stavy pri vnímaní diela (ide o líniu, ktorá v súčasnej dobe akoby v praxi vymierala). Na druhej strane ide o analýzu sledujúcu mimoumelecké prvky, ktoré sú v úzkom vzťahu a tvoria inšpiračný alebo „materiálový“ základ umeleckého diela. Možno povedať, že umelecké dielo na ne reaguje. Interpretácia by však mala byť hľadaním a čítaním významu. Jej formy a spôsoby môžu byť rôzne a fungovať na rôznych úrovniach, ale ktorej zámer a objekt skúmania by sa nemal meniť. Vždy by malo ísť o odhalenie istých skutočností a myšlienok, ku ktorým umelecké a kultúrne produkty smerujú, o prekonávanie nedorozumení, ktoré môžu pri čítaní umeleckého diela nastať a často spôsobiť aj názorový konflikt či odmietnutie umeleckého diela. Konflikt osobitého charakteru je nerešpektovanie slobody a demokracie v interpretácii a odmietanie rovnoprávnosti všetkých interpretácií, ktoré rešpektujú recipovaný objekt. Práve tento ľudský aspekt je dôvodom, prečo sú niektoré interpretácie a chápania umeleckého diela provokatívne a neprijateľné či konfliktné. Sémantická bohatosť interpretácie neznamená len „ľubovoľné“ formulovanie záverov, ale aj akceptovanie možného generovania významov niekým iným, aj keď v rozpore s našim presvedčením. Veď keby umelecké dielo neprovokovalo

a nenútilo recipienta k aktívnemu bdeniu či teoretika ku kritickým výhradám, stratilo by definitívne interaktívnu schopnosť a prestalo by byť umeleckým dielom.

Globalizácia prinášajúca akýsi eklektický „spleteneč“ vlastnej aj cudzej tradície, vlastných aj cudzích nárokov prináša do interpretácie ďalšie problémy. Vynucuje si preferenciu jed(i)ného „vkusu“, ktorý masová/masmediálna spoločnosť očakáva a ktorý je univerzálny (v istej miere a do istej úrovne). Aspoň na chvíľu otvorené dvere umeleckého diela sa zatvárajú, ale čo je ešte horšie, ich zatvorenie sa skrýva a ako keby k nemu ani nikdy nedošlo. Maskuje sa. Mení sa aj vzťah autora a recipienta. „[...] *čitateľ* [/divák, recipient – doplnil L. M.] *sa vyznačuje neskrývaným imperializmom a spisovateľ* [autor – doplnil L. M.] *zaujal post skromného služobníka, plniaceho imperiálne túžby panovačného čitateľa*“ (Michalovič 2005, s. 135). Misky váh sa naklonili inak, ako sme boli v umení a kultúre zvyknutí a tempo vývoja začína určovať jednotlivec, ale nie osamotený, jednotlivec z masy. Aj keď je masa anonymná, členstvo v nej dáva jednotlivcovi istú moc a práva. Každý nadobúda sebavedomie a túžbu vyjadriť sa. Konflikt ako nutná súčasť recepcie umeleckého diela, ktoré vytvoril umelec, ako zámernú, ale aj nezámernú akciu, nie je zrazu vyvolaný bohatosťou umeleckého diela, ktoré s individuálnymi preferenciami recipienta súhlasí a dokonca kalkuluje, ale obmedzeným obsahom, ktorý sleduje záujem jednotlivca ako člena masy, a teda globálny vkus. Napriek snahe zabrániť konfliktu recipienta a autora tým, že autor „počúva“ svoje publikum, obmedzené obsahy a ohraničené významy, ktoré síce recipientovi dávajú to, čo chce, ale nie to, čo potrebuje, sú v skutočnosti zdrojom nedorozumenia a nespokojnosti. Obrátenú hierarchiu umeleckej (alebo skôr „glob-umeleckej“) praxe nemôže rozriešiť ani interpretácia, ktorá by sa snažila generovať nové významy, lebo umelecké dielo (konzumnej, masmediálnej, globálnej, hypertextovej ...) spoločnosti opäť do veľkej miery tomuto procesu bráni. Recipient by nemal byť „vypočutý“ ako autoritatívny prvok, mal by byť len rešpektovaný, ale oveľa viac by mal byť presvedčený a zlákaný či dokonca očarený (osvietený?) produkciou, ktorú primárne neurčuje globálny vkus.⁹ Umenie by mu nemalo byť vnucované, no nemalo by sa mu ani podliezať. Malo by predstavovať tú produkciu, ktorú si z množstva ponúkaných produktov zvolí alebo uzná za hodnotnejšiu.

Aj v ére globalizmu však existuje množstvo produkcie, ktorá napriek istej univerzálnosti poskytuje špecifiká, ktoré sú čitateľné alebo jednoznačne čitateľné len istým spôsobom disponibilnej spoločenskej vrstve. Ide o produkciu (mám teraz na mysli produkty, ktoré neradíme do „vysokého umenia“), ktorá kladie väčší dôraz na originalnosť, vlastnú/jedinečnú tradíciu a predovšetkým, kladie väčšie nároky na recipienta, nielen v jeho uspokojení, ale predovšetkým na pozornosť jeho vedomia a vynútenú bdelosť pri recepcii. Hudobné zoskupenia, ako napr. *Cocorosie*, *Dikanda*, *Mono*, *Artword*, *Solstafir* alebo hudobníci ako Karin Dreijer Andersson (*Fever Ray*) a i., ktorí nepredstavujú konzumné a prvoplánové populárne piesne, majú také ambície. Seriálová produkcia posledných rokov tiež sleduje oveľa vyššie ciele a kultúrnu vyhranenosť alebo minimálne vkusovú náročnosť. Vhodným príkladom sú seriály ako *Sense8* (2014), *Stranger Things* (2015), ale napr. aj anime *Bakemonogatari*/ 化物語 (2009).

Bakemonogatari kombinuje zaužívané a „páčivé“ vizuálne obrazy, rešpektujúce vkus a požiadavky globálneho publika, ktoré je oboznámené s vizuálnym jazykom japonskej produkcie, s náročným striedaním obrazov a rýchlym strihom, kde je divák (až na princípe brechtovského scudzovacieho efektu) vyrušený a potrebuje

⁹ Kritika kultúrnej situácie výrazne zaznieva napr. v dielach Waltera Benjamina, Theodora Wiesengrunda Adorna, ale aj v pragmatickej obhajobe umenia Johna Deweyho. Kritika však nie je dostačujúca. Problém treba analyzovať a po podrobnom teoretickom preverení treba nájsť alebo minimálne hľadať jeho riešenia. Richard Shusterman parafrázujúc Deweyho píše: „*Úľobou umenia (podobne ako filozofie) nie je skutočnosť kritizovať, ale zmeniť ju*; [malo by – doplnil L. M.] *účinnnejšie pôsobiť ako usmernenie, model alebo impulz pre konštruktívnu reformu, a nie iba ako číra vonkajšia ozdoba, prípadne túžobne vysnená alternatíva skutočnosti*“ (Shusterman 2003, s. 51-52).

čas, kým sa zorientuje. Tvorcovia si dali záležať na kaleidoskopickej montáži, využívajú kontrast rýchleho a pomalého strihu, kde cielene v duchu vývoja anime kreujú nové postupy na základe zaužívaných kódov a používajú aj Ejzensteinom chválené princípy japonského divadla kabuki. V žiadnom prípade nejde o anachronistické postupy, ale o princípy tvorby, ktoré sú japonskej kultúre vlastné a hlboko v nej zakorenené. Nové je časté striedanie statických vizuálnych obrazov s japonským obrázkovým písmom (kanji), ktoré akoby nabúravalu zaužívanú štruktúru a postupnosť statických a dynamických prvkov. Ide o akýsi principiálny návrat k dobe elitárskeho postavenia japonského diváka, aby seriál dráždil a preveril pozornosť recipienta (Makky 2016b). Znalosť alebo dokonca štúdium tradície japonského zobrazovania, ako elementu recepcie akoby nadobúdalo svoje právoplatné postavenie a núti príslušníka „globálnej“ kultúry k špecifickému, znalosťou japonskej kultúry predurčenému vnímaniu. Paradoxné je, že *Bakemonogatari* predstavuje anime postavené na kontrastoch, ktoré až expresionistickým spôsobom kombinuje a stavia do protikladu dynamiku a statiku, jednoduché a náročné a globálne a japonské. Z hľadiska námetu a témy ide o veľmi populárne, dokonca „tuctové“ anime pracujúce so zapojením sa nadprirodzených síl japonského folklóru do života obyčajných ľudí, ktoré komplikuje vlastnú recepciu dlhšími (takmer) filozofickými monológmi a náročným vizuálnym spracovaním. Obsahová nenáročnosť, priam komerčnosť je kombinovaná s asketickými zábermi a myšlienkami a podtrhnutá náročnou formou. Pomalé zábery na jednotlivé postavy, ktoré s výnimkou „detailného“ zachytenia ústrednej postavy pôsobia masívnym až panoramatickým a puristickým dojmom, vytvárajú špecifický rámec, ktorý je výrazným nositeľom estetickéj funkcie, no zároveň pôsobí (cielene) rušivo. Tento rozruch a intencionálne narušenie formy je zdrojom vnútorného rozporu, vnútorného konfliktu či nesúlady umeleckého diela, ale aj problémom neujasnenosti estetickéj recepcie.

Hypotetický záver

Vyššie prezentované myšlienky je nutné systematizovať. V súčasnosti sme z hľadiska procesu tvorby konfrontovaní s tromi typmi kultúrno – umeleckej produkcie: (1) umelecké diela v „tradičnom“ slova zmysle, (2) umelecké diela pripravené na „objednávku“ publika, (3) hypertextové kreácie simulujúce umeleckú produkciu, v ktorých sa vnútorný, ale aj interpretačný konflikt prejavuje rôznym spôsobom.

1/ Prvý typ umeleckej produkcie predstavuje plnohodnotné a komplexné umelecké diela, ktoré iniciujú a vyžadujú, zároveň generujú a potrebujú nové významy a obsahy, ktoré ich udržujú pri živote, čo je príčinou počiatočných konfliktov a nedorozumení, ale zároveň palivom existencie a transformácie umenia. Ide o umelecké diela, ktoré v akejkolvek transformovanej podobe počítajú s kritickým a premýšľajúcim recipientom a je úplne jedno, či ho označíme za moderného alebo modelového. Konflikt, ktorý tu vzniká a slúži na konfrontáciu poučených názorov nie je preto nežiaducim efektom, ale výsledkom premysleného princípu umeleckého diela ako takého. Konflikt je zámerným spôsobom hľadania zmierenia a elementom podnecujúcim stále nové, ale otvorené preverenia.

2/ Diela tvorené na objednávku recipientov, podliezajúce sa ich vkusu a maskujúce sa za plnohodnotné produkty, sú ľahko konzumovateľné a recipienta klamú v svojom rozsahu, čo spôsobuje, že prvotná harmónia významu a formy, záujmu autora a publika je v súlade, no estetickou recepciou a interpretáciou sa rozbieha a odhaľuje skutočné rezervy a konflikty vychádzajúce z ohraničenia estetickéj skúsenosti. Sľubovaná skúsenosť, estetické stavy a bohatosť v recepcii je fakticky ohraničená a devalvovaná, čo vedie ku konfliktu iného typu. Tento konflikt nie je produktívny, ale je často zdrojom hlbších nedorozumení či už zo strany autora alebo recipientov, či

dokonca spoločnosti ako takej. Snaha uspokojiť publikum, ktorá vychádza z potreby nezávadnosti, v konečnom dôsledku znemožňuje slobodnú recepciu a plnohodnotné estetické prežívanie a stavia mantinely, čím limituje ľudskú predstavivosť a zážitkovosť.

3/ Posledná skupina kultúrnej produkcie kamufluje svoje vlastné postavenie a simuluje, že je niečím iným. Zakrýva vlastnú tvár a berie na seba masku niekoho iného. Klame a luže, aby si „podvodom“ zabezpečila miesto v kultúre. V lepšom prípade sa chápe ako „splnený sen“ spoločnosti, v horšom prípade sleduje ambície dosiahnuť na stále funkčný piedestál umeleckého diela. Nielenže spôsobuje nezhody, ale sama svojím selektívnym prístupom ku svetu konflikty vyvoláva a živí.

V konečnom dôsledku treba povedať, že interpretácia je tou inštanciou, ktorá rozdeľuje kultúrne produkty a pomáha ich kategorizovať a objektívne zhodnotiť. Je tou energiou, ktorá síce neodhaľuje a neposkytuje pravdu, ale môže pomôcť odhaľovať klamstvá a pretváрку. Lebo aj keď nemusíme vždy vedieť, čo dielo alebo produkt hovorí, interpretácia by mala dopomôcť k tomu, aby sme vedeli minimálne povedať, čo dielo nehovorí. Ak kultúrny produkt funguje ako plnohodnotné umelecke dielo, nutne musí vyvolať výraznú (a vždy pozitívnu, aj negatívnu) odozvu, musí spôsobiť polarizáciu spoločnosti a vytvoriť samostatné, či už teoretické alebo recipientské tábory. Ale ak je dielo naozaj plnohodnotné, poskytne v čítaní možnosti, ako môžu aj odlišné tábory spolu komunikovať a nájsť konsenzus. Interpretácia však nie je nástrojom a cestou kompromisov. Porozumenie neznamená nutne kompromis, ktorý je len polovičnou a často obojstranne alibistickou cestou k vzájomnému porozumeniu. Interpretácia je len spôsob ako možno vypočítať aj odlišné náhľady a iné prístupy, dať im priestor na realizáciu a rešpektovať alebo minimálne akceptovať ich. Bez interpretácie nielen umeleckých produktov, ale aj kultúrnych výsledkov nemôže nastať vzájomné porozumenie, ktoré vychádza z širšieho chápania zažívaných skutočností.

Literatúra:

- [1] ADORNO, T., W. 1987. O fetišovom charakteru v hudbe a regresi sluchu. In: KOFROŇ, P. Adorno I. Praha-
- [2] Bakemonogatari [online]. Réžia Akijuki Šinbó–Šin Itagaki–Jukihiro Mijamoto–Tatsuya Oishi. Japonsko, 2009.
- [3] BAKOŠ, J. 2000. Periféria a symbolický skok. Bratislava: Kaligram. ISBN 80-7149-364-3.
- [4] COLLINI, S., ed. 1995. Interpretácia a nadinterpretácia. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-080-0.
- [5] ECO, U. 2002. Znaky, ryby a knoflíky. Poznámky k sémiotice, filozofii a humanitným vedom. In: O zrcadlech a jiné eseje: Znak, reprezentace, iluze, obraz. Praha: Mladá fronta, s. 392-433. ISBN 80-204-0959-9.
- [6] ECO, U. 2004. O některých funkcích literatury. In: O literatuře. Praha: Argo, s. 7-19. ISBN 80-7203-588-6.
- [7] ECO, U. 2009a. Meze interpretace. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-0740-5.
- [8] ECO, U. 2009b. Teorie sémiotiky. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0157-7.
- [9] ECO, U. 2010. Lector in Fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1828-1.

- [10] ECO, U. 2012. *Od stromu k labyrintu: Historické studie o znaku a interpretaci*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0305-2.
- [11] ECO, U. 2013. Úvahy o WikiLeaks. In: *Vyrobiť si nepriateľa a iné príležitostné písacky*. Bratislava: Slovart, s. 231-237. ISBN 978-80-556-0436-7.
- [12] ECO, U. 2015. *Otvorené dielo: Forma a neurčenosť v súčasných poetikách*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1158-3.
- [13] KOPČÁKOVÁ, S. a K., DYTRTOVÁ, 2011. *Interpretácia hudobného a výtvarného diela*. Prešov: FF PU v Prešove. ISBN 978-80-555-0379-0.
- [14] MAKKY, L. 2016a. Problém (ne)ohraničenosti a (ne)konkrétnosti estetickej interpretácie dnes. *Jazyk a kultúra* [online]. Roč. 7, č. 25-26, s. 44-53 [cit. 15. 7. 2016]. ISSN 1338-1148. <http://www.ff.unipo.sk/jak/aktualnyrocnik.html>
- [15] MAKKY, L. 2016b. Revízia interpretácie umeleckého diela a estetickej skutočnosti. In: *Art Communication & Popculture*. Roč. 2016/2, s. 7-22. ISSN 1339-9284
- [16] MIGAŠOVÁ, J. 2016. Projekcie arkádie a reflexie simulovaných obrazov v slovenskom výtvarnom umení postmodernej. In: CZENKOVÁ, R. a L. JASINSKÁ, eds. *Súmrak médií II*. Košice: FF UPJŠ v Košiciach, s. 183-188. ISBN 978-80-8152-419-6.
- [17] MICHALOVIČ, P. 2005. O čitateľoch alebo chvála parazitizmu. In: *De disciplina et arte*. Bratislava: F. R. & G., s. 132-136. ISBN 80-85508-54-0.
- [18] OWENS, C. 2005. Reprezentace, přivlastnění a moc. In: KESNER, L., ed. *Vizuální teorie*. Jinočany: H&H, s. 189-219. ISBN 80-7319-054-0.
- [19] SHUSTERMAN, R. 1990. Beneath Interpretation. *The Monist: The Theory of Interpretation*. Vol. 73, no. 2, s. 181-204.
- [20] SHUSTERMAN, R. 2003. *Estetika pragmatizmu: Krása a umenie života*. Bratislava: Kaligram. ISBN 80-7149-528-X.
- [21] SOŠKOVÁ, J. 2010. Súčasné umenie ako „vyslanec“ humanizmu a tolerancie. In: SIPKO, J. a V. DANČIŠIN, eds. *Idea humanizmu a tolerancie v kontexte etnokultúrnej identity*. Prešov: FF PU v Prešove, s. 115-122. ISBN 978-80-555-0150-5.
- [22] ŠTRAUSS, T. 2010. *Toto rozbiehajúce sa 21. storočie*. Bratislava: Kaligram. ISBN 978-80-8101-357-7.
- [23] WELSCH, W. 1993. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-063-0.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
lukas.makky@unipo.sk

www.casopisespes.sk

Funkcia a význam naivnosti výrazu pre oficiálne výtvarné umenie „času neslobody“ na Slovensku

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

Abstrakt: Štúdia skúma a načrtáva jeden z možných pohľadov na vzťah praxe a teórie výtvarného umenia s politickou doktrínou socializmu v časovom rozmedzí 1949-1989 na Slovensku. Príspevok ukazuje na podklade domácej i zahraničnej odbornej literatúry význam a funkciu výrazovej kvality naivnosti pre estetickú doktrínu socialistického realizmu. Hlavným cieľom práce je ukázať dôležitosť vzťahu estetiky, politiky, umeleckej slobody a problému „pravdy“ v umení.

Kľúčové slová: Výtvarné umenie, slovenské umenie, socialistický realizmus, estetická kategória, výrazová kategória, naivnosť, gýč.

Abstract: The study researches and outlines one of the possible views on the relationship of practice and theory in fine art with political doctrine of socialism in Slovakia between 1949 and 1989. The paper points out (on the basis of domestic as well as foreign literature) the meaning and function expressive quality of naivety for aesthetical doctrine of socialist realism. Main aim of the paper is to point out the importance of relation of aesthetics, politics, artistic freedom and problem of “truth” in art.

Keywords: Fine art, Slovak art, socialist realism, aesthetic category, expressive category, naivety, kitsch.

Téma umeleckej produkcie v časoch politického či mocenského útlaku je mimoriadne komplikovaná vzhľadom na množstvo protichodných uhlov pohľadov, či ideových stanovísk.¹ Problematická je predovšetkým otázka „umeleckej slobody“: fenoménu, ktorý nadobudol dôležité postavenie v estetických pozíciách moderny. Takzvaná „umelecká sloboda“ (pozri: Šimúnek 1978; Vargas Llosa 1990) je dnes nutnou podmienkou skutočnej, autentickej tvorby. Je nepopierateľné, že umenie na objednávku, ktoré vzniká podľa vopred dohodnutých pravidiel a na základe predstáv donátora, tvorilo väčšinu umeleckej produkcie v dejinách ľudstva. Dovolím si však predpokladať, že oficiálne umenie totalitárnych režimov Európy 20. storočia nie je iba umením „na objednávku“. Rozdiely sú zrejmé – v aspekte perzekuovania historicko-umelecky legitímneho prejavu nekonvencijného s aktuálne žiaducou politicky motivovanou estetickou normou a napokon aj v aspekte absencie rešpektu intelektuálneho, ideového nastavenia umelca, ako toho, kto „pozná svoj kumšt“ najlepšie. S tým sa spája nedôvera vláducej moci voči umelcovi, a to ako vo výbere tém, tak aj vo výbere umeleckých prostriedkov (foriem a ich expresívnych kvalít). Súčasťou zhora diktovaných požiadaviek je paleta žiaducich výrazových kvalít umeleckého diela, v ktorej má podľa môjho

¹ Vzťah moci a kultúry je pohotovo a analyticky komentovaný v príspevku Lukáša Makkyho, ktorý o „službách kultúry“ pre vládnucu moc tvrdí: „Usmerňovala transformáciu medziludských vzťahov, ktorá sa viac alebo menej odzrkadlila v podobe hmotnej kultúry a interakcia s ňou bola a je neodvratná. Umenie moc vždy reflektovalo, prichádzalo s ňou do kontaktu a snažilo sa ju usmerniť alebo bolo ňou brzdené a obmedzované“ (Makky 2014, s. 52).

predpokladu dôležité miesto zvláštna podoba „naivného“ v období dominancie socialistického realizmu (pozri: Kusá a Morháčová 2012).²

V súvislosti s umeleckou produkciou tzv. socialistického realizmu je v predkladanom texte „naivné“ nazerané ako kategória, ktorá bola artikulovaná najmä v romantizme, predovšetkým v koncepcii F. Schillera³ (pozri: Schiller 1985). V encyklopédii É. Souriaua (1994, s. 583) je naivné interpretované vo svojich troch, navzájom úzko súvisiacich významových polohách – ako modus komiky (pozri: Borecký 2000); ako termín označujúci tzv. naivné umenie, teda neškolenú, neprofesionálnu umeleckú produkciu; a napokon aj ako pomenovanie prirodzenej tvorby génia, ktorá sa vyznačuje úprimnosťou, originalitou a morálnou nadradenosťou. V tejto významovej polohe sa úvahy o naivnom transformovali do „preferencie primitívneho“ ako významnej súčasti formovania výtvarnej moderny (pozri: Gombrich 2002). Uvedená preferencia sa prejavovala ako inšpiračné nasledovanie predtým periférnych výtvarných produktív – tvorbu „prírodných národov“, detí, ľudové a tzv. „naivné umenie“ (pozri: Goldwater 1967). Zatiaľ čo preferencia naivného znamenala štylistický i tematický prínos pre formovanie moderny, tendencií k abstrakcii a dubuffetovsky orientovanej povojnovej tvorby, v „zhora“ diktovanej tvorbe po roku 1948 má naivné (spolu s ďalšími preferovanými kvalitami obrazu) iné miesto a zmysel. Predpokladám, že preferovaná naivosť sa v kontexte produkcie socialistického realizmu často približuje ku kvalitám infantilnosti a gýčovosti. Zároveň však zdôrazňujem, že predkladanej štúdií predchádzalo uvedomenie si, že mnohé diela oficiálnej produkcie „časov neslobody“ disponujú umeleckou hodnotou a nepopierateľnou snahou o individuálny, autentický umelecký prejav.

Po prevrate vo februári 1948 sa v rámci utvárania Sovietskeho bloku a gradácie moci stalinskej ideológie v Československu vytvoril mocenský monopol Komunistickej strany. Roky 1948-1955 boli takzvaným zakladateľským obdobím, resp. etapou iniciácie a utvárania fungovania komunistického režimu, ktorý následne v rôznych modifikáciách existoval počas celej svojej existencie do roku 1989 (Pešek 2004, s. 11). Mocenské pôsobenie Sovietskeho zväzu sa stalo rýchlo životnou realitou. Svojich funkcií boli zbavení pôvodne proletársky orientované osobnosti ako D. Okáli a L. Novomeský (a označení ako „buržoázni nacionalisti“). K moci sa postupne dostávali také osoby, ktoré boli ochotné disciplinovane plniť úlohy diktované z Prahy (K. Bacílek, P. David, R. Strechaj).

Politické zmeny a mocenské usporiadanie zasiahli všetky oblasti občianskeho, aj súkromného života. Industrializácia menila agrárny charakter krajiny a kolektivizácia poľnohospodárstva navždy zmenila podobu slovenskej dediny (Pešek 2004, s. 15). Taktiež sa dotvorila štruktúra vzdelávania a vybudovala sa inštitucionálna báza kultúry, ktorá však bola vo všetkých aspektoch spolitizovaná. Podstatné je, že úvodná fáza nástupu novej inteligencie sa vyznačovala budovateľským nadšením a utopickým optimizmom, preto mala takú silu a rýchlosť pôsobnosti. „Nová inteligencia“ nedôverovala tej starej, a prejavy odporu, či nesúhlasu boli najmä v prvom desaťročí budovania totalitného režimu ostro a násilne perzekuované. Najrozšírenejšou formou perzekúcie bolo vyradenie občana z politického, resp. profesijného života, pozbavenie občana jeho výhod, často aj trestanie jeho rodinných príslušníkov.

² Aj tým sa estetika socialistického režimu odlišuje od estetiky diktovanej v umení nemeckého nacizmu, v ktorom naivosť nemala pri heroickosti a monumentalizme miesto.

³ Schiller najprv vraví o naivnosti predmetov prírody, ktoré sa stávajú naivnými vtedy, keď sa dostávajú do kontrastu s produktom človeka (umením) a „zahanbujú ho“. Akákoľvek zahanbenosť však prebieha v človeku, ktorý je schopný pochopiť prírodný produkt ako prirodzený v kontraste so svojou neprírodnosťou. Naivosť je identifikovaním vzťahu medzi kultúrnym (či kultivovaným) človekom a prírodou, medzi civilizovanosťou a prirodzenosťou. (Schiller 1985, s. 151)

Na Zjazde národnej kultúry (1949) sa presadila myšlienka jednotného spôsobu tvorby a spoločného cieľa umeleckých snáh, t. j. umenie socialistického realizmu. To znamenalo radikálne odmietnutie opozičných snáh, ktoré boli nazývané „formalizmom“ (najmä abstrakcionistické tendencie). Nové umenie malo bojovať aj proti kozmopolitizmu, masarykizmu, proti buržoáznej dekadencii a proti cirkvi; na druhej strane malo oslavne reprezentovať vedúce osobnosti režimu. Bolo úlohou umenia a kultúry nájsť také výrazové prostriedky, ktorými by bolo možné nasledovať vytýčené ciele.

Socialistický realizmus, ako spôsob „umeleckého“ stvárnenia bol inštitucionalizovaný v roku 1934 na zjazde sovietskych spisovateľov. Predstavu o takom druhu realizmu stelesňovala tvorba M. Gorkého, ktorá bola druhom fúzie romantizmu a realizmu. Samotné socialisticky orientované umenie sa utváralo v priebehu dvadsiatich rokov, avšak existovalo tu mnoho protichodných tendencií. Preto vznikla snaha nový štýl unifikovať. Ako dokladuje J. Paštékova (2004, s. 33), takáto snaha musela byť riadená zvonku a musela mať svoj systém noriem a zákazov.

O mieste a špecifickosti romantizmu v umeleckom štýle socialistického realizmu písal najplyvnejší teoretik novej doktríny A. A. Ždanov. Nový spisovateľ má byť „inžinierom ľudských duší“, a to takým spôsobom, že musí skončiť s romantizmom starého typu, ktorý zobrazoval neexistujúcich hrdinov. Nový, teda revolučný romantizmus „sa musí stať súčasťou literárnej tvorby, lebo celý život našej strany, celý život robotníckej triedy a jej boj zlučujú v sebe najtvrdšiu a najtriezvejšiu praktickú prácu s najväčším hrdinstvom a grandióznymi perspektívami“ (Ždanov 1950, s. 15).

Jedným z predpokladov upevnenia „sorealizmu“ bolo nové chápanie ľudovosti – už to nie je iba ľudové, v zmysle „spoločné“, „pre masy“, „pre proleteriát“, tak ako ho opísal K. Teige (1971, s. 206) v eseji *O expresionizmu* (1922).⁴ Ďalším normotvorným zásahom bolo stalinské upresnenie podoby nového umenia ako obsahovo proletárskeho a formovo národného (Paštékova 2004, s. 35). Táto formulácia výrazne ovplyvnila ráz socialistického realizmu aj u nás, požiadavka národnosti spôsobila nepatrné rozdiely vo formovom nastavení našich a sovietskych obrazov a sôch, aj keď sovietske oficiálne umenie malo byť pre satelitné štáty vzorom.

Paštékova (2004, s. 37) uvažuje o význame napodobňovania reality v súvislosti s platónskym podobenstvom o jaskyni a prichádza k zaujímavému vzťahu. Estetická doktrína stalinizmu otočila zmysel podobenstva: „Zo zrkadlenia idey (ideálu) absolútnej pravdy urobila svoj reálny cieľ a na jeho dosiahnutie využila všetky mocenské (politické), ideologické (normotvorné) a kreatívne (umelecké) prostriedky. V socialistickom realizme nešlo o obavu z nemožnosti alebo neschopnosti zobraziť absolútnu pravdu a krásu, ako to bolo u Platóna, ale predovšetkým o hľadanie spôsobu, akým sa dá zvolený ideál absolutizovať a šíriť: zobrazenie predstavovalo zástupnú reprezentáciu, seba potvrdenie, autoafirmáciu, ktoré sú svojou orientáciou dovnútra anti-mimetické.“ Domnienku, že v socialistickom realizme v skutočnosti nejde o *mimésis*, o iluzívne zobrazenie skutočnosti, či povedzme gombrichovsky o „perceptuálne zobrazenie“ (pozri: Gombrich 1985), potvrdzuje autorka argumentom romantizmu, ktorý mal participovať na novom štýle. Z toho vyvodzuje záver, že je tento štýl vo výsledku vnútorne protirečivý a eklektický a napokon mu o podanie skutočnosti nejde, snahu o pravdivosť len kamufluje (čím potvrdzuje svoju úvodnú úvahu

⁴ Teige rozširuje a modifikuje Čapkov koncept primitívneho. Preberá pojem ľudového, v zmysle mestsky ľudového, predmestského - prostého – kolektívneho a napokon proletárskeho. K. Teige charakterizoval tento variant „ľudového umenia“ už v dobách raného Devätsilu. „Již tehdy však byla zdůrazňována souvislost s Východem a živoucí vztah nové tvorby k veškerým projevům primární a primitivní tvorby, k umění lidovému, východnému, exotickému, dětské kresbě atd., vylučuje již možnost jakéhokoliv klasicismu. Čím byla umění francouzská občanské revoluce antika, jež sílila růst empirového slohu, tím je nám dnes v revoluci proletářské primitivismus. Z dnešní krize umění není skutečně jiného východiska: obroda děje se primitivismem. (Teige 1971, s. 206)“

o klamlivosti, základnej vlastnosti „socialistickej ľudovosti“, ktorá mala zasiahnuť nevzdelané masy). Ak sa teda pýtame na štýlové požiadavky a normy socialistickej doktríny, ukazuje sa, že cieľom socialisticko-realistického výrazu nebol podrobný prepis skutočnosti, či detailný naturalizmus. Podľa vyjadrení N. Dmitrijevej by obraz nemal slúžiť realite, ale idei. Maliar, či sochár mal nájsť „plastický ekvivalent témy“ a „vizuálnu syntézu“ (Dmitrijevová 1958, s. 242).⁵

K vysvetleniu predstavy o požadovanom štýle prispieva štúdia Tomáša Štrausa. Umelecký obraz má mať hodnotu typu a musí vychádzať z „typickej predstavy“ – „*typická predstava je taká predstava, ktorá vznikla ako obraz jedného jedinečného predmetu alebo javu a vyjadruje pritom nielen podstatu odrážaného javu, ale aj celé skupiny predmetov alebo javov tohto druhu*“ (Štraus 1959, s. 24). Tento názor korešponduje s požiadavkou, ktorú uviedla Dmitrijevová, a teda, že spôsob zobrazenia nesmie byť iluzívnym realizmom, ale musí podstúpiť istý stupeň abstrahovania. Pre túto požiadavku je logicky navizujúca skladba figúr vhodným riešením, a to je tiež dôvodom, prečo ľavicovo, či wolkrovsky orientovaná vetva Tvrdošijných bola uvádzaná ako vzor správnej obrazovej syntézy (Novák 1959, s. 42-49).

Pre formovanie tzv. *socialistického realizmu* v československej výtvarnej kultúre bol proces implementácie stalinsko-ždanovovskej estetiky prostredníctvom teoretických spisov a ruských výtvarných vzorov v 50. rokoch. Zdeněk Nejedlý - po svojom návrate z Moskvy (1945) spísal súbor statí, v ktorých tlmočí nutnú potrebu ľudovej a národnej kultúry v duchu stalinských normatífov. Neskôr uverejnil v časopise *Var práce* *O nové výtvarníctví* (1953), ktorá ako jedna z prvých tlmočí sovietske vzory. Odmieťa výtvarnú kultúru buržoázie, v ktorej bol výtvarník materiálne závislý od svojho mecenáša. Buržoázia bola triedou veľkého priemyslu, nedokázala však dať umelecký tvar svojim továrňam – naopak, banky tejto doby boli, ako píše Nejedlý (1953, s. 179): „*Hromada nevkusů, nabobské nabromadění nádherných schodišť, napařádných stropů, zláčené výzdoby – pravý obraz toho, co si buržoazie představuje pod pojmem bohatství.*“ Nejedlý kritizuje nefunkčnosť veľkých galerijných zbierok, sťažuje sa na úzky okruh záujemcov o výtvarné umenie a apeluje na sprístupnenie diel širokým masám. Vysvetľuje, že výtvarné dielo má byť prístupné a účelné aj pre robotníka, avšak v tom prípade nesmie byť robotník zobrazený ako „*chudák a otrok*“, ale ako „*človek plného nasadenia, pracovnej energie a sebedomia*“ (Nejedlý 1953, s. 193). Nemal byť zobrazený nahý - odporúča, aby bol zobrazený v modrej košeli. Výtvarnou odpoveďou na takúto požiadavku bol napríklad obraz L. Čemického *Robotník* (1953), alebo *Kovotokár Slabej* Júliusa Flacheho (1955) (pozri: Kusá a Morháčová 2012). Sumarizujúc Nejedlého slová: to, čo chce nová trieda od výtvarníkov, je „*živý zmysel pre skutočnosť*“ a opustenie „formalizmu“, či tzv. „čistého“ umenia. Avšak v podtexte Nejedlého požiadavky bol kladný vzťah ku skutočnosti. Inak povedané, „nový humanizmus“ vylučuje melancholický, či dokonca tragický výraz.

Socialistický realizmus nebol a nemohol byť iba reakciou na požiadavky novej estetiky formulovanej teoretikmi. Najúčinnjším nástrojom premeny umenia bola inštitucionalizácia výtvarnej kultúry pozostávajúca najmä zo Zväzu výtvarných umelcov a podpornej ekonomickej organizácie *Tvar*. Zväz bol štruktúrovaný v rámci krajských stredísk a tie realizovali výstavy a vypisovali súťaž na objednávky. Taktiež zadávali tzv. „úlohové akcie“ s predpísaným okruhom tém. Mimo týchto orgánov nebola legálna, či oficiálna výtvarná činnosť možná. Daný fakt je protirečivý s mnohými vyjadreniami o slobode umelca, ktoré deklaroval už Nejedlý. Typické je vnútorne protirečivé vyjadrenie Vasila Biľaka v článku *Umenie so stranou a ľudom* (1982, s. 2): „*Preto usilujeme, aby umenie čo najúčinnnejšie pôsobilo v službách ušľachtilých socialistických a komunistických cieľov. Na rozdiel od buržoázie, ktorá sa pozerá na umelcov ako na služobníkov svojich záujmov, komunistická strana a socialistický štát sú presvedčení, že skutoční umelci môžu naplňať svoje humanistické poslanie len vtedy,*

⁵ Dmitrijevová oceňuje obrazy Alexandra Dejneku a jeho obraz *Obrana Petrobrudu*. (Dejnekov tvorba sa dá označiť ako socialistický manierizmus a symbolizmus, ktorý často hraničí s gýčom.)

ak budú stáť na strane robotníckej triedy, pracujúceho ľudu a zúčastňovať sa na gigantickom diele budovania novej ľudskej civilizácie. Naša strana žiadnemu umelcovi neprikazuje, čo a ako má tvoriť.“ Iste, z pohľadu dnešných znalostí a informácií je posledná veta politikovho výroku iba v deklaratívnej rovine, nie je pravdivá.

Luděk Novák poukazuje na nutnosť nasledovať prvú fázu československého socialistického umenia v dvadsiatych rokoch a zdôrazňuje Wolkrov význam pre formovanie tohto umenia. Hovorí aj o nechcených kvalitách proletárskeho umenia dvadsiatych rokov – o akejsi vlne „*spiritualizmu*“ (tým myslí začiatky surrealizmu) a o primitívnosti, ktorú označuje ako estetickú stiesnenosť (Novák 1959, s. 42). Nasmerovanie pozornosti k úžitkovému umeniu považuje za najdôležitejší pri vytváraní nového slohu. Moderna a avantgardy boli začlenené pod pojem snobizmu. „*Póza reprezentatívneho bombastu sa zmenila na pózu okázalej jednoduchosti, odvodenú z akéhosi estetického asketizmu*“ (Novák 1959, s. 47). Umenie bojujúce, teda umenie proletárskej vetvy dvadsiatych rokov by podľa Nováka malo byť podkladom k socialistickému slohu z hľadiska dosiahnutej syntetickosti (tu radí E. Fillu, J. Čapka a dokonca aj C. Majerníka), ktorá sa vyznačovala sociálnou tendenčnosťou.

Zámerné sa vyhýbam hodnoteniu diel socialistického realizmu, vzhľadom na to, že ide o mimoriadne citlivú tému: nie všetky diela autorov, ktorí boli označovaní ako „majstri sorealizmu“ (pozri: Kusá a Morháčová 2012), boli účelovo poplatné ideológii. Existovali autori, ktorí dokázali nájsť takú štylistiku, ktorou aj v rámci noriem režimu mohli naplňať svoj tvorivý program (Ladislav Guderna, Štefan Bednár, Ervín Semian a i.). V rámci tém, ktoré by spĺňali požiadavku vzťahu k skutočnosti a požiadavku „humanizmu“, bol najpreferovanejší portrétny žáner. V portrétnej tvorbe boli zobrazovaní okrem dôležitých postáv režimu aj noví hrdinovia: robotníci, úderníci, roľníci, mladí budovatelia. V rámci tejto skupiny nových hrdinov sú dôležité pomerne časté stvárnenia detí (Ladislav Guderna: *Sestričky*, 1954; Vilma Vrbová-Kotrbová: *V škole*, 1959, Klára Pataki: *Deti*, 1959). Ikonografiu sorealizmu výrazne ovplyvnil kult práce, ktorý sa manifestoval v apelovaní na dôstojnejšie zobrazovanie robotníka a na továrenské prostredia (Anton Djuračka: *Modrá úderka*, 1950; Július Nemčík: *Industrializácia nášho kraja*, 1961; Viera Gergeľová: *Račanská cesta*, 1958; Janko Alexy: *Panelový dom*, 1958).

Miloslav Petrussek vychádza z predpokladu, že estetické artefakty oficiálneho umenia totalitných režimov (ako aj socialistického režimu) by nemali byť predmetmi estetického štúdia, pretože nenesú špecificky estetickú funkciu, keďže estetická norma diel tejto produkcie nesmeruje k sebe samým, ale k heteronómnym, najmä politickým funkciám. Socialistický realizmus na rozdiel od avantgardy neškráť minulosť – naopak – vyberá z rozmanitých vzorov tie prostriedky, ktoré sú ideovo adekvátne. (V Rusku to bola fúzia proletárskej tematiky a akademickej maľby 19. storočia.⁶ Analogicky v nacistickom Nemecku to bola „vulgarizovaná“ forma rímskej antiky stelesnená v mohutnom počte heroizujúcich aktov.⁷

Predpokladám, že dominantnou výrazovou kategóriou žiaduceho umeleckého prejavu socialistického realizmu je frázoovitosť, ktorá zabráňuje komunikovaniu pravdivosti a „úprimnosti“ diela. Štruktúrnymi indikátormi frázoovitosti sú tie figúry, ktoré sú nespontánne a pôsobia odcudzene, keďže sa už neviažu ku konkrétnej realite. Príklady, ktoré uvádza Vaněk, očividne súvisia najmä s diskurzom socialistickej ideológie (jasné zajtrašky, rozjasaná mládež, zotrvať v priateľskom rozhovore, atď.) (Vaněk 2011, s. 76). Charakterizuje také ustálené spojenia ako skostnatené metafory, neplnovýznamové slovesá, akoby učené slová a slová bez významu. V rovine vnímania porovnáva frázoovitosť so zažívaním gýča: „*pri prežívaní gýča spočíva jedinec sám v sebe a zakúša predovšetkým seba samého v banalite, či povrchnosti [...]*“ (Vaněk 2011, s. 77).

⁶ Napríklad Boris Vladimírskij: *Ruže pre Stalina*, 1949.

⁷ Napríklad Ernst Liebermann: *Pri vode*, 1940.

Podľa Petruska má gýč v totalitárnom režime trojakú funkciu: „(1) Funkciu legitimačnú – estetické artefakty majú legitimizovať dané spoločenské usporiadanie ako optimálne a danú politickú moc ako najlepšiu z možných; (2) funkciu translačnú – umelecké artefakty prekladajú do obrazného, či všeobecne symbolického jazyka ideologický systém; (3) funkciu perzvatívnu a propagandistickú – estetické artefakty sú prostriedkami k výkonu symbolickej moci, symbolického ovládania“ (Petrušek 2006, s. 17).

Podnetná je tiež Mukařovského poznámka o potrebe zjednocovania rôznych kánonov fungujúcich v spoločnosti: mal by to byť jeden z nástrojov vyrovnávania rozdielov medzi spoločenskými triedami – teda jeden z inštrumentov socialistickej revolúcie. „Avšak v pozdějším období ruského sociálního přerodu se uplatňuje snaha najít estetický ekvivalent beztřídní společnosti ve vyrovnání vkusu na střední úrovni. Její symptomy jsou například socialistický realismus v literatuře jakožto návrat k málo osvěženému klíše románu realistického, tedy ke kánonu staršímu, již značně pokleslému, a kompromisní klasicismus v architektuře“ (Mukřovský 1966, s. 38). Na tomto mieste Mukařovský (1966, s. 38) vyjadril nesmierne dôležité tvrdenie – nivelizácia estetického vkusu je proces rozkvetu a prílevu estetiky banálneho do výtvarného umenia. Zovšeobecnenie úrovne vkusu sa tentokrát udialo na najnižšej úrovni – v zmysle archaizovanosti estetickej normy. Mukařovský popisuje situáciu, kedy poklesnutý kánon dokáže prejsť do centra, teda vysokého umenia aj z najspodnejšej periférie.

Podstata nového štýlu spočíva napokon nie v pomenovaní zobrazovacieho kódu, ale v prívlastku „socialistický“. Paštéková (2004, s. 38) z tohto pomenovania odvodzuje takú povahu socialistického textu, ktorá sa javí ako „veľmi premyslená štylizácia, disponujúca ustáleným výrazovým repertoárom podobne ako stredoveká topika.“ Simuluje svoj pravý opak, „tvári sa“ ako neštylizovaný, bez autorského rukopisu - „zobrazuje život vo formách života samého“ (Paštéková 2004, s. 38). V skutočnosti je opakom spontánneho, autentického štýlu. Ustáľovanie podôb jednotlivých fráz a recepčná stereotypizácia mohla a mala pohodlne slúžiť k indoktrinácii režimu. Inak povedané, nový „socialistický“ diskurz, ktorý prenikal a riadil všetky sféry života, na jednej strane simuloval pravdivosť a skutočnú životnú realitu, na strane druhej výrazovou frázovitosťou a tvarovou amorfnosťou (eklekticismom) zbavoval jednotlivé texty a posolstvá skutočného zmyslu, resp. zastieral podstatu.

Naivnému, neškolenému a tzv. „primitívnemu“ umeleckému prejavu sa na Slovensku teória a kritika venovala v prvej polovici 20. storočia iba sporadicky. Až do obdobia odborných aktivít Štefana Tkáča⁸ sa domáca umelecko-teoretická scéna vyjadrovala k „naivnému“ iba v niekoľkých stručných odsekoch. Počas rokov druhej fázy (1972-1989) dominancie normatívnej estetiky socialistického realizmu sa (najmä) na stránkach *Výtvarného života* objavovali rozličné príspevky o domácom i zahraničnom (najmä Juhoslovanskom) naivnom umení (pozri: Kelemen 1970; Danglová 1970; Bakoš 1979), o detskej ilustrácii, o výstavách detského výtvarného prejavu (pozri: Dvořáková 1979) a o rôznych neškolených výtvarných prejavoch, predovšetkým o ľudovej keramike Ignáca Bizmayera a Ferdiša Kostku (pozri: Klimáčková 1972; Jankovský 1982). Zmienky o umení *art-brut* prišli až koncom deväťdesiatych rokov v periodikách *Dotyky* (pozri: Macsovszky 1996) a v nedávno uplynulej dobe v časopise *Romboid* (pozri: Bodnárová 2006), článok o „patologickom výtvarnom prejave“ vyšiel v *Profíle súčasného výtvarného umenia* (pozri: Syřišťová 1992).

Participácia kategórie naivnosti na socialistickom realizme sa zdá byť protirečivá. Na jednej strane je svojim aspektom spontánnosti, nezaujatosti, nekonvenčnosti, autentickosti popretím akejkoľvek premyslenej štylizácie; na strane druhej naivnosť spĺňa požiadavku kolektívnosti v zmysle elementárnosti, pôvodnosti, primárnosti a ľudovosti a vo svojej podstate „nevedomovania si skutočnosti“ má utopický, idealistický

⁸ Najvýraznejším textom, ktorý sumarizuje dejiny naivných prejavov v umení moderny je text *Podstata súčasného primitívneho umenia* v publikácii *Naivní umění v Československu* (pozri: Pohribný a Tkáč 1967).

charakter. Vzhľadom na Paštékovej (2004) úvahy je však táto protirečivosť typická a žiaduca: v socialistickom realizme je naivnosť výrazu chcenou kvalitou, preto dochádza k jej „simulácii“.

Leonid Heller⁹ (1997, s. 51-75) podáva správu o povahe a funkčnosti takých estetických kategórií, ktoré významne participujú na estetike vytvorenej v stalinskej ére. Uvádza centrálnu ideu estetiky socialistického realizmu stanovenými v tridsiatych rokoch (formulovanými A. Ždanovom): triednosť (ideologická záväznosť), straníckosť, ľudovosť. Straníckosť a ľudovosť museli spolupracovať na sprostredkovaní dominantnej – komunistickej idey. Ľudovosť a národný duch boli opozitnými kvalitami nežiaducej kozmopolitnosti a buržoázneho nacionalizmu. Ideologická záväznosť tvorby mala zjednotiť formu a obsah, avšak jediným možným obsahom boli idey marxizmu-leninizmu.¹⁰

V Hellerovej (1997, s. 64) schéme estetických kategórií participujúcich na konfigurácii socialistického realizmu sú štyri základné páry estetických kategórií: „páry priameho diskurzu“ (krásny – škaredý, vznešený – nízky, naivný – zámerný, malebný – rozmarňný); a páry „nepriameho“ diskurzu (heroický – idylický, poetický – dramatický). Naivnosť sa nachádza na kruhu schémy v blízkosti kategórií dôstojného, harmonického a malebného - v opozite k „zámernosti“ (*deliberate*). Naivné zároveň zastrešuje množstvo prívlastkov ako napríklad „prirodzený“, „nedotknutý“, „úprimný“, „pôvodný“ (Heller 1997, s. 65). Je však špecifikom socialisticko-realistického diskurzu, že k „naivnému“ patrí tzv. „jasnosť“ (*clarity*), ktorá je podmienená požiadavkou všeobecnej prístupnosti a zrozumiteľnosti umenia širokým masám. V konkrétnych príkladoch textov, ktoré Heller uvádza, je „jasnosť“ (alebo „čistota“) spájaná s dvoma sémantickými poľami: (I) skupina chápania a používania „naivného“, ktoré sa identifikuje s „prirodzeným“, a ku ktorému môžeme priradiť aj „prosté“ a „svieže“; (II) použitie pojmu v rámci druhého poľa súvisí s ďalšími pojmami ako „svetlé“, „radostné“, „živé“.

Na naivnosti výrazu, ako súčasť stalinskej estetickej normy významne participuje kategória „malebnosti“¹¹ (pozri: Mistrík 2013), ktorej špecifickú dobovú modifikáciu označuje Heller výrazom „peknosť“ (*prettiness*). Pojem malebnosti je často používaným v dobových kritikách literárnych textov a je dôležitým nástrojom „prefikanosti a žonglérstva s predikátmi estetických hodnotení“, ktoré sa ustalovali v kliše. Inak povedané, čím „malomyseľnejší“ bol text, tým viac bol hodnotený ako „jasný“ (svetlý), „šťavnatý“, „bohatý“ a „harmonicky farebný“. Funkciou „malebného“ je oživovanie niečoho, čo neexistuje, alebo zatiaľ neexistuje – a to je, podľa Hellera, jednou z hlavných úloh socialistického realizmu. Napokon, kombinácia naivného a malebného sa manifestovala v dielach s idylickým tónom a často ho sprevádzalo zvýrazňovanie a pátos, čo vytváralo typický „ždanovovský gýč“ (Heller 1997, s. 67). Lenže takýto povrchný modus malebnosti – nazývame ju podľa Hellera „peknosťou“ (*prettiness*), je opozitnou kategóriou ku „krásnemu“, ktoré malo byť esenciálnou vlastnosťou skutočnosti. Krásno ako vzťah vedomia a skutočnosti na podklade marxistickej estetiky vysvetľoval Eugen Šimúnek (1976, s. 54): „*Predpokladom zážitku krásy je teda realizovaná sloboda človeka, t.j. osvojenie skutočnosti, jej ovládnutie prácou na základe poznania jej zákonitosti, jej pretváranie prácou a tvorbou z hľadiska záujmov krásy života, ktorým je estetický aspekt imanentný.*“ Spomínaná povrchná malebnosť,

⁹ Leonid Heller (1945) je ruským emigrantom, od roku 1977 pôsobí na francúzskej univerzite v Lausanne ako profesor modernej ruskej literatúry, venuje sa problematike ruského žánru sci-fi, moderným ruským utópiám a socialistickému realizmu v Rusku.

¹⁰ Heller zdôrazňuje, že stalinizmus síce prikazoval všetky estetické kategórie podriaďovať ideológii, no nikdy nepovolil ich analýzy. Jednotlivé formulácie noriem boli vágne a nikde sa neuvádzalo, akým spôsobom (metódou) je možné dosiahnuť krásu s prísny odmietnutím ornamentu. Vyjadruje dôležité podozrenie, že direktívy strany neboli podávané zrozumiteľne, ale ich stratégiou bola práve neurčitnosť. Inak povedané, socialistický realizmus bol síce normatívny, ale iba v negatívnom zmysle – hovoril, čo sa nesmie, no nič konkrétne nenariadal.

¹¹ V Mistríkovom (2013) digitálnom Estetickom slovníku je malebnosť interpretovaná ako výrazová a hodnotová kategória, ktorá „[...] zdôrazňuje príjemnú organizáciu vonkajška človeka alebo prostredia. Obsahuje prímes príjemného, elegantného a pitoreskného. Neprovokuje, nevyžaduje dynamiku. Zväčša vybovuje dominantnému vkusu. Nezriedka hraničí s gýčom.“

teda „peknosť“, ktorá zahalovala skutočnú tvár reality a bola tak opozitnou ku dobovému opisovaniu krásy – táto „peknosť“ sa bola pivotnou kategóriou ždanovovskej estetiky (Heller 1997, s. 67).

Nie je tiež náhodou, že v rokoch 1949-1950 sa v ruskej literatúre často objavuje kriticizmus dospelosti, príkladom sú recenzie na Pavlenkov román o det'och (a pre deti) *Stepné slnko*.¹² Heller potvrdzuje svoje skoršie predpoklady, že zdôrazňovanie naivnosti je symptómom celkovej infantilizácie¹³ čitateľa stalinskej éry, ako aj celej spoločnosti.¹⁴ Zároveň však nezabúda na dôležitý fakt, že naivnosť mohla prichádzať spoločne s avantgardou presadzovaným primitivizmom.

Kvalita naivného zastupuje v estetike a umení socialistického realizmu jeden z kľúčových aspektov. Možno to dokladovať už v prípade formovania Teigeho (1971, s. 150-154) konceptu proletárskeho (ľudového) umenia, ktorý si z predchádzajúcich „výbojov“ moderny odnáša práve oceňovanie Rousseauovej naivnosti. Ďalšie prevtelenia primitívneho, ktoré sa prejavili v kubizme, či expresionizme – odmieta a označuje ako buržoázne. Naivné ako „bezčasové“ (atemporálne) a pôvodné je tiež vhodnou vizualizáciou utopických ideových konštrukcií a takých diskurzov, ktoré majú ambíciu stať sa mýtom.

Obrazy päťdesiatych rokov, ktoré mali ambíciu stať sa súčasťou oficiálnej socialisticko-realistickej kultúry majú dvojaké štýlové smerovanie. Jedno nadväzuje na povojnový expresionizmus Mudrochov, Matejkov a Hložníkov. Dominantným štýlovým prvkom je tu romantizujúca monumentalizácia a heroizácia (Ján Mudroch: *Partizánka na stráží pod Rozsutcom*, 1954; Anton Djuračka: *Modrá úderka*, 1950).

Druhý súbor obrazov sa vyznačuje takmer impresívnymi svetelnými efektmi, ktoré, zdá sa, prichádzali ako súčasť ruského vzoru (Alexander Dejneka). Ide obvykle o figurálne kompozície a krajinné výseky, ktoré majú pôsobiť idylickým dojmom. Z tohto dôvodu sa obvykle spájajú s motívom detstva a mladosti (Štefan Bednár: *Vodáci pri Váhu*, 1951). Táto presvetlenosť, jasnosť, čistota - asociuje Hellerom (1997) spomínanú radosnosť a živosť. Tieto kvality zafinoval ako podporné kvality výrazu naivnosti (Mária Medvecká: *Deti mieru* [Obr. 1], 1952; Mária Medvecká: *Mičurinky*, 1954 [Obr. 2]; Ladislav Čemický: *Hra s bublinou*, 1953). Socialistická romantizujúca idyla čerpá z tradície predmoderného slovenského folkloristicky zameraného, impresívneho maliarstva Štefana Polkorába, či Jána Hálu. Synkretický realizmus ako zobrazujúci postup socialistického slohu prepájal impresionistické svetelné efekty, expresívne monumentalizujúce tvarovanie postáv a istú mieru abstrahovania prevzatú z moderny (Milan Chovanec: *Klement Gottwald*, 1973 [Obr. 3], Marek, V.: *Lenin*, 1950-1960 [Obr. 4]). Takýto štýl spolupracoval s predpísaným súborom žánrov. Spôsob zobrazovania a jeho estetické pôsobenie má v tomto prípade inštrumentálnu funkciu a môže byť ďalším príkladom takej charakteristiky gýča, ktorý pomenoval Umberto Eco „boldinizmom“ (Eco 2006, s. 98-99).

Umberto Eco interpretuje tzv. boldiniovský¹⁵ gýč ako taký obraz, ktorý zámerne kombinuje akademickú, splývavú maľbu s pastózne nervným fragmentárnym rukopisom, ktorý je pripomienkou impresionizmu. Obraz je na jednej strane „gastronomický“ (určený pre nenáročný konzum) a súčasne odkazuje na vysoké umenie - impresionistická časť obrazu ubezpečuje diváka, že vníma umelecké dielo. Preto konzument

¹² Ide o knihu Petra Andrejeviča Pavlenka: *Stepnoje solnce* (1952).

¹³ Infantilnosť ako výrazová kategória má negatívne konotácie. Nejde o detskosť, ale o detinskosť, a to v negatívnom zmysle slova. Spája sa totiž s vlastnosťami ako slabomyseľnosť, hlúposť, vulgárnosť, hysterickosť. Príkladom ukážky infantilnosti, ktorá vedie k zlu a záhube je antiutópia Aldousa Huxleya *Koniec civilizácie* (1967), v ktorom je skupina ľudí pod vplyvom drog bezdôvodne radosná, otupená, bez zábran a bez morálky. „Pak náhle někdo začal zpívat 'Heče peče' a v okamžiku sa všichni přidali k rejvěnu, zpívali a začali tančit. Heče peče, pořád dokolečka dokola a bílí jeden druhého v šestiosminovém taktu. Heče peče...“ Infantilnosť výrazu má s naivnosťou iba povrchovú podobnosť prostredníctvom detskosti, nezrelosti. V skutočnosti sa dotýka banálnosti a gýča.

¹⁴ Práce ako Nikolaj Ostrovsky: *Ako sa kalila oceľ*, Anton Makarenko: *Pedagogická báseň*, Alexander Fadejev: *Mladá garda* právom patria k literatúre pre deti a mládež, ale namiesto toho boli považované a udržiavané ako paradigmy socialistického realizmu. Preto dochádza podľa Hellaera ku kolapsu dobových požiadavok na literatúru.

¹⁵ Pomenovaný a opísaný na základe štýlovej a semiotickej analýzy malieb – portrétov Giovanni Boldiniho.

prijíma svoju vlastnú lož. Eco v tomto prípade počíta s nositeľom tzv. „midcultu“ – vkusu strednej triedy. „Pravý a skutočný midcult však charakterizuje, a to práve jako kým, neschopnosť spojiť le nerozpoznání citaci s novým kontextem a dát najeho nerovnováhu, v níž vzdálený odkaz se provokativně vynoří na povrch, ne však jako citace, ale jako původní objev, přičemž očividně přesahuje kontext, který je příliš slabý, než aby jej unesl, a příliš odlišný, než aby jej do sebe přijal a integroval“ (Eco 2006, s. 100). Touto charakteristikou gýča smerujeme k záveru, že pokiaľ dielo socialistického realizmu zámerne komunikuje naivnosť výrazu, ide o naivnosť predstieranú, použitú účelovo – teda inštrumentálnu naivnosť. Je to výrazová kvalita, ktorá sa stáva mediátorom, má referenčnú funkciu, odkazuje k idylickým pocitom detstva a radosti. Zjednodušené tvaroslovie, typizácia figúr, ustálenie druhov žánrov a využitie konvenčných znakov umožňujú zásadne jednoduchú čitateľnosť textu. Na druhej strane impresionistický duktus a benkovská monumentalizácia odkazujú konzumenta k dojmu, že ide o moderné umelecké dielo. V päťdesiatych rokoch už bolo široké obecnstvo navyknuté na folkloristické, pseudo-impresionistické maliarstvo. Preto je socialistický realizmus v drivej väčšine eklektickým slohom, ktorý prepája impresionizmus, expresionizmus a naivizmus za účelom upevňovania ideológie. Z toho vyplýva, že naivnosť (či už vo forme rukopisu, alebo vo forme radostných výjavov detských hier) tu nemá za úlohu demaskovať a narúšať konvencie, ale naopak – odkazuje ku konvenčnému chápaniu naivnosti. Nie je funkčná, jej pôsobnosť je „umrtvená“ a „banalizovaná“, približuje sa k infantilnosti výrazu, je citáciou samej seba a stáva sa módom výrazovej kategórie gýča.

Literatúra:

- [1] BAKOŠ, O. 1979. Nedeľný maliar Jozef Lackovič. In: Výtvarný život. Roč. 24, č. 3, s. 25.
- [2] BILAK, V. 1982. Umenie so stranou a ľudom. In: Výtvarný život. Roč. 27, č. 9, s. 1-2.
- [3] BODNÁROVÁ, J. 2006. Svet bez zrkadla – Art brut. In: Romboid. Roč. 41, č. 8, s. 68-71.
- [4] BORECKÝ, V. 2000. Teorie komiky. Praha: Hynek, s.r.o. ISBN 80-86202-65-8.
- [5] ČILJAK, J. 1982. Mária Žilavá. In: Výtvarníctvo, fotografia, film. Roč. 20, č. 8, s. 10-11.
- [6] DANGLOVÁ, O. 1970. Druhé trienále inšitného umenia. In: Výtvarný život. Roč. 15, č. 1, s. 8-1.
- [7] DMITRIJEVOVÁ, N. 1958. O súčasnom štýle v maliarstve. In: Výtvarný život. Roč. 3, č. 7, s. 242-245.
- [8] DVORÁKOVÁ, H. 1979. Bezzábranové videnie. In: Výtvarný život. Roč. 24, č. 5, s. 12-14.
- [9] ECO, U. 2006. Skeptikové a tešitelé. Praha: Argo, 2006. ISBN 8020504729.
- [10] GOMBRICH, E., H. 1985. Umění a iluze : studie o psychologii obrazového znázorňování. Praha: Odeon.
- [11] GOMBRICH, E., H. 2002. The Preference for the Primitive. London: Phaidon Press. ISBN 0-7148-4632-5.
- [12] HELLER, L. 1997. A World of Prettiness : Socialist realism and its Aesthetic Categories. In: LAHUSEN, T. a J. DOBRENKO, eds. Socialist Realism Without Shores. London: Duke University Press, s. 51-75.
- [13] HUXLEY, A. 1970. Konec civilizace. Praha: Horizont: Státní nakladatelství technické literatury.
- [14] JANKOVSKÝ, M. 1982. Ľudské a umelecké posolstvo Ignáca Bizmayera. In: Výtvarníctvo, fotografia, film. Roč. 20, č. 6, s. 6-9.

- [15] KELEMEN, B. 1970. Fenomén naivného maliarstva. In: Výtvarný život. Roč. 15, č. 1, s. 12-17.
- [16] KLIMÁČKOVÁ, F. 1972. Výstavy keramiky Ignáca Bizmayera. In: Výtvarný život. Roč. 17, č. 9, s. 14-17.
- [17] KUSÁ, A. a P. MORHÁČOVÁ, 2012. Prerušená pieseň : umenie socialistického realizmu 1948-1956 : sprievodca výstavou : 29. jún-21. október 2012. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 978-80-8059-169-4.
- [18] MAKKY, L. 2014. Nesmrteľnosť, moc a démonické sily. In: Espes [online]. Roč. 3, č. 2, s. 52-60. [cit. 2016-10-10]. ISSN 1339-1119. http://www.casopisespes.sk/rocnik3/cisloII/lukas_makky.pdf
- [19] MACSOVSZKY, P. 1996. Kaligrafia surovosti. In: Dotyky. Roč. 8, č. 5, s. 12-15.
- [20] MIKOLAJ, D. 1992. Insitné nemusí byť naivné. In: Národná osveta. Roč. 2, č. 17, s. 28-30.
- [21] MISTRÍK, E. 2013. Estetický slovník. – 2. [online]. [cit. 2016-10-10]. ISBN 978-80-971533-4-2. <http://www.estetickyslovník.sk/category/texty-hesiel/ma/>
- [22] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966. Studie z estetiky. Praha: Odeon.
- [23] NEJEDLÝ, Z. 1953. O nové výtvarnictví [1950]. In: NEJEDLÝ, Z., Za kulturu lidovou a národní. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, s. 176-198.
- [24] NOVÁK, L. 1959. Umenie bojujúce. Niekoľko myšlienok k pražskej výstave. In: Výtvarný život. Roč. 4, č. 2, s. 42-49.
- [25] PAŠTÉKOVÁ, J. 2004. K poetike päťdesiatych rokov. In: PAŠTÉKOVÁ, J., et. al. Poetika a politika: Umenie a päťdesiate roky. Bratislava: Slovak Academic Press, s. 32-57. ISBN 80-88746-14-0.
- [26] PEŠEK, J. 2004. Historický rámec vývinu slovenskej kultúry. In: PAŠTÉKOVÁ, J., et. al. Poetika a politika: Umenie a päťdesiate roky. Bratislava: Slovak Academic Press, s. 11-31. ISBN 80-88746-14-0.
- [27] PETRUSEK, M. 2006. Umění totalitních režimů jako sociální fenomén. In: Studia Moravica IV. Symposiana: Sborník příspěvků přednesených na prvním mezi odborovém sympóziu Česká kultura ve 20. století. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 15-26. ISBN 978-80-244-1267-2.
- [28] PLEŠNÍK, L., et al. 2011. Tezaurus estetických výrazových kvalit. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [29] POHRIBNÝ, A. a Š. TKÁČ, 1967. Naivní umění v Československu. Praha: Nakladatelství Československých umělců, s. 8-11.
- [30] SCHILLER, F. 1985. Estetické úvahy o umení. Bratislava: Tatran.
- [31] SOURIAU, É. 1994. Encyklopedie estetiky. Praha: Victoria publishing. ISBN 80-85605-18-X.
- [32] SYŘIŠŤOVÁ, E. 1992. Tvořivé potenciality schizofrenní exprese: hledání odvrácené tváře reality. In: Profil současného výtvarného umění. Roč. 2, č. 7, s. 8-9, 19-20.
- [33] ŠIMÚNEK, E. 1976. Estetika a všeobecná teória umenia. Bratislava: Obzor.
- [34] ŠIMÚNEK, E. 1978. Sloboda a angažovanosť umeleckej tvorby. In: Pravda. Roč. 59, č. 79, s. 5.

- [35] ŠTRAUS, T. 1959. Poznanie a zobrazenie. K teoreticko-logickej charakteristike špecifičnosti umeleckého poznania. In: Výtvarný život. Roč. 3, č.1, s. 24.
- [36] TEIGE, K. 1971. O expresionismu. In: VLAŠIN, Š., ed. Avantgarda známá a neznámá Sv. I.: Od proletárského umění k poetismu 1919-1924. Praha: Svoboda, s. 202-208.
- [37] THURZO, I. 1972. K výstave eskimáckej grafiky. In: Výtvarný život. Roč. 17, č. 4, s. 26-27.
- [38] VANĚK, J. 2011. Frázovitost' výrazu. In: PLESNÍK, E., et al. Tezaurus estetických výrazových kvalít, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta, s. 75. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [39] VARGAS LLOSA, M. 1990. Čo zmôže lož. In: Kultúrny život. Roč. 24, č. 5, s. 1 a 15.
- [40] ŽDANOV, A., A. 1950. O umení. Bratislava: Pravda.

Obrazová príloha:



Obr. 1: Mária Medvecká: *Deti mieru*, 1952.
(Zdroj: Webumenia.sk [online])



Obr. 2: Mária Medvecká: *Mičurinky*, 1954.
(Zdroj: Webumenia.sk [online])



Obr. 3: Milan Chovanec: *Klement Gottwald*, 1973.
(Zdroj: Webumenia.sk [online])



Obr. 4: V. Marek: *Lenin*, 1950-1960.
(Zdroj: Webumenia.sk [online])

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

www.casopisespes.sk

Umenie ako (ne)dorozumenie

Jana Sošková; jana.soskova@unipo.sk

Abstrakt: Autorka v príspevku uvažuje o umení (na osi autor-dielo-vnímateľ) ako o rôznych podobách dorozumenia a zároveň ne-dorozumenia. Ne-dorozumenia majú viaceré príčiny (kultúrne, náboženské, politické, spoločenské, osobnostné, umelecké, estetické) a sťažujú, či transformujú spôsob vnímania a chápania umeleckých diel a spôsobujú to, čo autorka nazýva „umlčanie“ či zatiernenie estetických a umeleckých kvalít diela. Neschopnosť rozpoznať estetických kvalít umeleckého diela sťažuje jeho estetické pôsobenie na vnímateľa a vyvoláva rôzne podoby nevráživosti voči umeniu ako tvoreniu, voči konkrétnym dielam a ich autorom.

Kľúčové slová: umenie, porozumenie, ne-dorozumenie, vnímanie, estetické kvality, umelecké kvality, umenie ako cieľ, umenie ako prostriedok.

Abstract: The author considers arts (on the axis between the author-work-perceiver) as various forms of understanding and misunderstanding at the same time. The misunderstandings have several causes (cultural, religious, political, social, personal, artistic, aesthetic) and complicate or transform the way of perception and understanding of artworks and produce what the author calls "hushing" or shading aesthetic and artistic qualities of the work. The inability of recognize aesthetic qualities of an artwork complicate its aesthetic effect on the recipient and causes various forms of hostility towards art as a creation and against specific works of art and their authors.

Keywords: fine art, understanding, misunderstanding, reception, aesthetic quality, artistic quality, art as an objective, art as a means of something,

Vnímanie umenia je sprevádzané dorozumením (chápaním zámeru autora, súhlasu s jeho koncepciou, chápaním významov...) a zároveň aj neporozumením. Vnímateľ (vrátane kritikov, umenovedcov, prijímateľov, spoločenských inštitúcií...) „rozumie“ dielu a autorovmu zámeru a zároveň určitým častiam diela, alebo stanoviskám autora, alebo poetike diela „nerozumie“. Hoci je každé umelecké dielo ponukou k „dorozumeniu“ je sprevádzané takmer „spravidla“ aj „neporozumením“ – buď celého diela, alebo nejakej jeho časti. Proporcía porozumenia a neporozumenia sa počas jestvovania diela a jeho fungovania v estetickej a umeleckej kultúre rôznych spoločností mení. Mám na mysli pôsobenie diel, ktoré vznikli v dávnejšej minulosti a sú vnímané v súčasnosti, alebo umelecké diela vzniknuté v odlišnej kultúre ako je európska a sú vnímané subjektmi, vychovanými v európskych tradíciách. Podobných disproporcií by sme mohli menovať viac tak v časovej osi, ako aj priestorovej, kultúrnej, národnostnej, náboženskej, politickej, ideologickej. V každom prípade je každé umelecké dielo, najmä ak je zverejnené a prestáva byť súkromným „majetkom“ autora, alebo vlastníka diela – ponukou k dialógu – aj s rizikom možného „ne-dorozumenia“. Obráťme preto pozornosť na možné „ne-dorozumenia“.

Jedna rovina „nedorozumení“ či neporozumení môže vyplývať z disproporcií medzi autorom, jeho zámerom, použitým materiálom a zvolenou formou. Tieto „nedorozumenia“ spravidla spoľahlivo identifikujú historici, teoretici a kritici umenia. Rôznym spôsobom na základe komplexného štúdia diela (jeho histórie, podmienok tvorenia, zámeru autora, spôsobu prijímania diela v dobe vzniku a jeho prezentácie a v následných dobách...) ich vysvetľujú a napriek zisteným „nedorozumeniam“, či vnútorným rozporom umeleckého diela identifikujú v diele umenie ako tvorenie a zaraďujú dielo do dejín umenia. Je možná aj situácia, kedy práve na základe zistení uvedených súvislostí a na základe uplatnenia určitej metodológie odborníkmi sa takéto dielo označí za „nie-umenie“, alebo za „nízke umenie“, „nedokonalé“

umenie, za „chybný“ výsledok tvorby, za „nepodarok“. To isté dielo sa však s odstupom času môže javiť (opäť teoretikom, historikom, kritikom umenia) s použitím inej metodológie naopak ako kompletne umelecké dielo. Určité umelecké dielo sa takým spôsobom v jednej dobe (a pri uplatnení určitých metodológií) javí byť „umením“ a v kontexte iných uplatnených metodológií sa javí byť skôr „nie-umením“, alebo „úžitkovým predmetom“. Mohli by sme to metaforicky vyjadriť aj tak, že v danom prípade neodhalenie prítomnosti umenia ako tvorenia v diele je sprevádzané tým, že „múzy“ boli umlčané a nasledovalo „rinčanie zbraní“. Pod tzv. „rinčaním zbraní“ je možné rozumieť odsudok (neprijatie, neakceptovanie) diela zo strany estetickej alebo umenovednej teórie a vyhlásenie výtvoru za „nie-umenie“. V tomto prípade šlo o „ne-dorozumenie“ medzi zámerom autora, jeho výsledným dielom a spôsobom akceptovania a prijímania nejakého výtvoru „ako diela umenia“ v prevládajúcej, spoločensky akceptovanej metodológii a odbornej verejnej mienke a v konečnom dôsledku aj verejnej mienke prijímateľov všeobecne. Ani takí veľkí majstri ako bol napríklad Michelangelo Buonarroti a jeho majstrovské diela, ako je socha Dávida alebo jeho monumentálna freska v Sixtínskej kaplnke sa nevyhol spomínaným „nedorozumeniam“.

Iná rovina „nedorozumení“ nastáva na časovej osi. Umelecké dielo je inak vnímané a posudzované v čase svojho zrodu a prvotného zverejnenia a inak v následných časových obdobiach. Aj v tomto prípade by sme mohli metaforicky povedať, že znova môžu byť „múzy umlčané“ a môžu obrazne povedané „rinčať zbrane“. Tie sa prejavujú v odsudkoch umeleckého diela, v tom, že sa dielo akoby „vykáže“ z dejín umenia. Raz preto, že nenašlo interpretov, potom preto, že nenašlo nasledovateľov, alebo preto, že sa menila jeho interpretácia, alebo preto, že vznikli v rôznom čase protichodné interpretácie, alebo preto, že v jednej časovej osi je výtvor považovaný za umenie a v následnej časovej osi nie je. Spomínané „nedorozumenia“ považujeme za príznakové a sú podľa nás súčasťou tak dejín umenia ako aj dejín „porozumenia“, t. j. dejín výkladov, chápaní, vysvetľovaní umeleckých diel, vrátane estetického posudzovania. Ilustračných príkladov uvedených „nedorozumení“ môžeme nájsť naprieč dejinami všetkých druhov umenia.

Každé umelecké dielo a v ňom prezentujúce sa autorovo umenie ako tvorenie je možné považovať za ponuku k viacerým, mnohohrstevným dialógom: medzi zámerom autora a výsledným dielom, medzi autorom diela a príjemcami diela v rôznych obdobiach časových, kultúrnych, spoločenských. Tak, ako sa výsledok – umelecké dielo – môže „odcudziť“ autorovi (či už v priebehu tvorby alebo po jej skončení), tak sa aj jeho vnímatelia môžu počas vnímania pristihovať pri nepochopení diela, môže im v pochopení diela brániť odlišnosť kultúr, odlišný náboženský postoj, neporozumenie zámeru diela, neporozumenie symbolom, znakom a podobne. Všetci traja protagonisti tohto vzťahu (autor, dielo, vnímateľ) sa ocitajú v rôznych spoločenských, kultúrnych, náboženských, politických, historických kontextoch a práve oni spôsobujú neraz umlčanie „múz“ - t. j. neodhalenie celkovej estetickej a umeleckej potenciality diela a tým pádom, obrazne povedané, „rinčania zbraní“, ktoré sa prejavuje v nepochopení diela, v odsúdení diela, v zatratení umelca. Na pranieri nemusí byť len umelec-tvorca, ale aj vnímatelia, lebo aj oni môžu byť označení za nekompetentných, nekultúrnych, necitlivých, nekultivovaných... Miera uvedených „nedorozumení“ nie je raz navždy daná. Mení sa historicky a mení sa aj z hľadiska zrelosti a nahromadenej estetickej skúsenosti vnímateľov.

Ak by sme mali odpovedať na otázku „kedy mlčia múzy“ pri vnímaní umeleckých diel a kedy „rinčia zbrane“, mohli by sme stručne povedať, že k tomu dochádza vtedy:

- a/ Ak umenie nie je považované za cieľ, ale používame ho len ako obrazný, citový prostriedok na tlmočenie celkom iných správ, ako sú správy o človeku, jeho cítení, vnímaní, myslení, hodnotení - napr. správ politických, ideologických, náboženských... Vtedy spravidla podriadiť umeleckú

výpoveď (tvar, formu, spôsob spracovania umeleckého materiálu) mimoumeleckým, externým cieľom a posudzujeme umenie z hľadiska externých cieľov a významov;

b/ Ak umenie izolujeme od jeho autora a od kultúrnych a spoločenských kontextov a zároveň uplatňujeme aktuálne spoločenské kontexty pri jeho hodnotení a vnímaní. V dejinách sa toto „nedorozumenie“ prejavilo vlnami „ničenia“ obrazov ako „zástupcov“ neželaných emócií a neželaných predstáv v ovládanej spoločnosti. Búrali sa sochy, ničili obrazy najmä v tých obdobiach v dejinách, keď sa stretli na jednom priestore rôzne náboženstvá a rôzne kultúry, rôzne národy, alebo keď jedna kultúra alebo jeden národ sa považovali za „pravého nositeľa“ kultúry a ostatné národy boli považované za „nekultúrne“, menej vyvinuté, alebo nesprávne vyvinuté a pod. Do podobného rázu „nedorozumení“ a „umlčania múz“ so sprievodným „rinčaním zbraní“ by sme mohli zaradiť zámerné ničenie sôch, stavieb, obrazov tzv. pohanskej kultúry pri príchode kresťanskej kultúry, napr. v tzv. Novom svete, alebo v Austrálii, Afrike, Ázii... Ale aj keď zostaneme na území Európy, dialo sa to vždy pri zmenách politických režimov, pri zmenách moci, pri zmenách pohľadov na minulosť z pozície aktuálnej moci, v totalitných režimoch;

c/ Ak nerešpektujeme alebo prehliadame výpoveď tvorcu – jeho estetické cítenie a myslenie, jeho zámer a schopnosti – a umeleckú výpoveď považujeme za účelový prostriedok vyjadrenia neosobných, zaužívaných, „tzv. právd“ a osobnosť umelca rovnako považujeme len za prostriedok, za vykonávateľa. Inak povedané, ak nerešpektujeme, respektíve nepočítame so slobodou umeleckej výpovede a nepočítame ani so slobodou vnímania umeleckého diela, vrátane možnosti nepochopenia, alebo pochopenia a nesúhlasu s dielom na základe porozumenia či neporozumenia.

„Umlčanie múz“ ako metaforické vyjadrenie neodhalenia estetickej potenciality umeleckého diela a následne „rinčanie zbraní“ v podobe negatívnych posúdení umeleckých diel môže nastať aj vo vzťahu ku konkrétnemu príjemcovi ako k subjektu. Dochádza k tomu vtedy, ak estetická a umelecká potencialita diela zostáva neodhalená alebo zámerne zahalená príjemcovi umenia v dôsledku jeho neschopnosti, či nepripravenosti identifikovať estetickú potencialitu diela a prežiť ju. Deje sa to napríklad vtedy:

a/ Ak príjemca „prehliada“ umenie (jeho znaky, symboly, obrazy, umenie ako tvorenie) a používa umenie ako prostriedok, cez ktorý sa díva na svet mimo umenia (na spoločenský, kultúrny, náboženský, osobnostný život), alebo keď príjemca ruší diferenciu medzi reálnou skutočnosťou a umeleckým obrazom o nej. Za „rinčanie zbraní“ v tomto prípade môžeme považovať odsudzovanie, obviňovanie umelca za vytvorenie tzv. „nesprávnych“ obrazov, respektíve lživých „obrazov“, ktoré nezodpovedajú dobovému úzu a očakávaným, či zaužívaným, dobou preferovaným chápaniam a interpretáciám tej skutočnosti, ktorá je *de facto* „za“ umeleckými obrazmi, alebo je iba želaná, ešte nejstávajúca;

b/ Ak príjemca zruší zástupnú funkciu umenia a diferenciu medzi umením a skutočnosťou a bude považovať umelecké obrazy, znaky a symboly za pravú, samostatnú, skutočnosť natoľko, že nesúhlas s touto skutočnosťou vyjadrí fyzickou agresivitou voči samým obrazom. V dejinách je množstvo príkladov fyzickej likvidácie umeleckých diel v mene novej ideológie, nového či „správneho“ náboženstva, alebo v mene „panujúcej“ kultúry. Spomeňme pálenie kníh, rúcanie sôch, ničenie obrazov, zákaz filmov, zákaz čítania kníh, zákaz zverejnenia hudobných partitúr, zákaz spievania piesní a pod.

Takéto spoločensky, kultúrne, nábožensky a politicky určené „umlčanie múz“ je spravidla sprevádzané „rinčaním zbraní“ - **reálnym**, keď ide o zákazy zverejňovania určitej skupiny umeleckých diel a inokedy metaforickým, ak ide o morálne či skupinové „vyobcovanie“ vyznávačov „nežiaducich“ obrazov z obce tzv. slušných občanov. V takejto pozícii sa ocitali aj umelci aj vnímatelia ich diel vtedy, keď diela prinášali nové pohľady na známe či opotrebované „symboly“, poukazovali na vyhasnuté metafory, oznamovali nové umelecké postupy, alebo keď vyjadrovali nové pohľady na „záhyby“ ľudskej duše. Historických príkladov na uvedené „umlčanie múz“ a následné „rinčanie zbraní“ je nevyčísľiteľné množstvo. Mohli by sme hovoriť o príbehoch odťinania rúk maliarov za to, že si dovolili vyjadriť iný názor, než bol dobový a inštitúciami akceptovaný; alebo spomenúť odsúdenia umelcov za vyjadrenie ich názorov, ktoré boli „iné“ než doba preferovala a reglementovala; alebo o zákazoch prezentovania a zverejňovania umeleckých diel, ak neboli v súlade s prevládajúcim a želaným názorom; ale aj o väznení a inom „umlčaní“ umelcov, ktorých diela boli „mocensky“ vyhodnotené ako nežiaduce, nemorálne, zlé, škodlivé... Spravidla všetky totalitné režimy majú vo svojich dejinách to, že okrem reglementovania umeleckej tvorby a okrem „usmerňovania“ toho, čo „má“ vnímateľ cítiť a čo si „má“ predstavovať v dotyku s „umením“, mali veľmi prepracovaný „dozor“ nad umením, jeho podobou, jeho spôsobom vnímania, jeho usmernením aj v tom, že predpisovali umelcovi čo a ako má tvoriť a vnímateľovi čo si má predstavovať, čo má cítiť pri pohľade na konkrétne umelecké dielo, aký druh predstáv a emócií, uvoľnených umeleckým dielom je „správny“ a aký druh predstáv a emócií pri vnímaní diel je „nesprávny“!

Je možné položiť si otázku, ktoré estetické teórie rešpektujú právo tak autora na vyjadrenie jeho názoru ako aj vnímateľa na vlastné predstavy a emócie počas vnímania diela. Ak sa pozrieme na dejiny estetického uvažovania nájdeme tam teórie, ktoré od počiatku počítajú s tým, že estetické vnímanie je subjektívne, že počas neho má vnímajúci subjekt právo na subjektívne predstavy, pocity, emócie. Immanuel Kant bol svojím konceptom estetiky a umenia jedným z tých filozofov a estetikov, ktorí oslobodili estetické cítenie a vnímanie a rovnako umeleckú tvorbu od podobných už uvedených jednoznačných reglementácií. Presnejšie od toho, čo si máme (či **musíme!**) myslieť, čo máme cítiť, čo si máme či musíme predstavovať pri vnímaní umenia. Práve preto je možné považovať jeho estetiku a jeho vysvetlenie umenia za produktívne aj v období, ktoré sa vyznačuje vysokým „stretom“ kultúr a náboženstiev, a za takú považujem aj našu súčasnosť. Obrátim teda pozornosť na Kantove koncepty estetiky, na jeho chápanie umenia a spôsobu vnímania umenia. Z Kantovej estetiky a jeho chápania umenia podľa mňa vyplýva to, čo by sme mohli nazvať východiskom pre porozumenie a rešpektovanie inakosti, svojbytnosti „iného“ a zároveň identifikácie a uspokojenia z porozumenia „inému“, a to bez toho, aby sme sa museli vzdáť, či nejako korigovať alebo degradovať vlastné kultúrne a myšlienkové tradície. Inak povedané, z Kantovej estetiky a z Kantovho chápania umenia vyplýva možnosť dorozumenia, akceptovania subjektívnosti, akceptovania inakosti, rešpektovania práva na názor, na výpoveď, a to zároveň bez potlačenia práva na slobodu prejavu a bez vzdania sa vlastnej kultúrnej a umeleckej zakotvenosti.

Obráťme teda pozornosť na niektoré Kantove názory na spôsob vnímania umenia a spôsob tvorby umenia. Najskôr sa pristavme pri jeho *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (Pozorovanie estetických pocitov krásna a vznešena* z roku 1764, ešte pred napísaním *Kritiky súdnosti*) kde Kant (1995) podrobne popísal estetické city a ich prejavy u rôznych národov v súvisi s psychickými temperamentmi, vrátane ich národných, etických a kultúrnych vyústení. Kant predpokladá, že tá istá vec u rôznych ľudí a u rôznych psychických temperamentov vyvoláva iné prebudenie pocitov, ich možných stavov a inak sú uvoľnené následné predstavy, inak sú modifikované stavy uspokojenia a neuspokojenia. To isté umelecké dielo u rôznych ľudí, rôznych psychických temperamentov a rôznych národov a etník vrátane ich kultúry vyvoláva rôzne predstavy a rôznym spôsobom sú uvoľňované ich city. Charakterizuje estetické sklony

európskych národov – Angličanov, Francúzov, Nemcov, Holanďanov a ich modifikácie smerom k etickým a morálnym citom. Za dôležité považujeme to, že v uvedenej práci nachádza I. Kant voči európskym národom a ich estetickým prejavom paralely s africkými, americkými, arabskými a ázijskými národmi, hoci ako je známe, oceňoval predovšetkým vyspelé európske národy a ich prejavy estetické a umelecké, zakotvené v psychicky odlišných temperamentoch – melancholik, sangvinik, choleric, flegmatik. *Beobachtungen...* môžeme aj dnes považovať (napriek kritike Herdera a jeho pripomienke, že Kant zabudol na slovanské národy, hoci žil v neďalekej blízkosti k nim) za model uvažovania, ktorý je použiteľný aj v súčasnosti, hoci musíme brať na vedomie, že sa vývoj umenia a vývoj kultúr za obdobie 250 rokov zmenil a že zrejme došlo aj k transformáciám prejavov citov rôznych národov a etník pri vnímaní umeleckých diel. Navyše aj umenie sa výrazne zmenilo za ostatných 250 rokov a rovnako aj komunikácia medzi jednotlivými etnikami, národmi a kultúrami. Napriek uvedeným zmenám však určité prirodzené a prírodné danosti jednotlivých etník a národov (ako ich Kant pomenoval) sú stále rozpoznaťelné. Možno by sme mohli aj na základe zmien v umení za ostatných 250 rokov, aj na základe migrácie národov a etník, na základe komunikácie rôznych kultúr urobiť novú analýzu estetických sklonov a ich prejavov v umení u rôznych národov a zistiť zotrvanú mieru odlišnosti a mieru transformácie, ale hlavne mali by sme rešpektovať právo subjektu (aj umeleckého tvorca aj vnímateľa pochádzajúceho z odlišných etník a kultúr) na prejavenie svojich citov, predstáv, názorov a hodnotení (pozri: Sošková 2012, s. 55-67). Immanuel Kant tak v *Beobachtungen...* ako v *Kritike súdnosti* (1975) dáva teoretickú inštrukciu, ako môžeme posudzovať umelecký výtvar pochádzajúci z inej kultúry, ako v nej môžeme odhaliť súladné i nesúladné indície s vlastným kultúrnym zakotvením, ako je možné na základe uvedenia si odlišnosti obohatiť sa o nový prejav pocitu, o nové predstavy, o nové možnosti intenzity pocitov a emócií. A tento proces rovnako prebieha v intencii nedorozumenia ako aj dorozumenia.

Ak však chceme vedieť podrobnejšie, aké odporúčania vyplývajú z Kantovej koncepcie umenia, jeho dosahu a významu a Kantovej koncepcie spôsobu vnímania umenia a dosahu vnímania na otvorenosť či uzavretosť človeka voči estetickým a umeleckým prejavom iných národností a kultúr treba sa obrátiť ku *Kritike súdnosti* (Kant 1975). Považujeme za dôležité zdôrazniť, že práve Kantom vysvetlená podstata a povaha (zameranie, platnosť) vzniku a pôsobenia estetických súdov (spôsob tvorby estetických úsudkov, ich adresnosť, ich obsah a formu, ich subjektívnosť a platnosť) sú akýmsi (či môžu byť!) návodom na vnímanie a posúdenie aj tých umeleckých prejavov, ktoré vznikli v celkom iných kultúrach ako je naša, s ktorou sa identifikujeme. V *Kritike súdnosti* (ak by sme to vo veľmi zostručnenej podobe pripomenuli) Kant hovorí, že estetické posúdenie je jedinečné a subjektívne, ale nárokuje si na všeobecnú platnosť, čo by sme mohli vysvetliť tak, že „môže“ byť akceptované aj inými posudzujúcimi subjektmi. To, čo podľa Kanta posudzujeme nie je objekt sám o sebe s jeho kvalitami, ale naša subjektívna predstava o vnímanej veci, ktorá navyše naráža na naše subjektívne dispozície vnímania, obrazotvornosti, cítenia. Princíp vzniku estetických súdov a Kantovo vysvetlenie, čoho sa estetické súdy týkajú, môžu byť dobrým východiskom chápania takto formulovaných úsudkov o umeleckých výtvoroch rôznych kultúr. To, čo v konečnom dôsledku posudzujeme pri stretnutí s výtvormi inej kultúry nie je objekt sám o sebe (a jemu pripisovaný štandardizovaný obsah a z obsahu vyplývajúca nutná či štandardná reakcia emocionálna a rozumová), ale spôsob našej predstavy o objekte, ktorý je vyvolaný pôsobením objektu a zároveň uvoľnenou hrou obrazotvornosti, fantázie myslenia a cítenia vo vedomí subjektu – t.j. vnímateľa. To čo posudzujeme nie je objekt sám o sebe, ale naša predstava o objekte, ktorá je modifikovaná, (usmerňovaná, regulovaná ...) naším psychickým temperamentom, naším národným a kultúrnym zakotvením.

Stručne povedané, estetický súd je podľa Kanta (1975) subjektívny, nárokuje si na všeobecnú platnosť, čo inak povedané znamená iba to, že to čo ja posudzujem tak alebo onak, môže, ale nemusí, posúdiť podobne

iný subjekt. A uvedenie si tejto možnosti a jej hraníc je dôkazom aj prítomnosti slobody estetického posudzovania, ale zároveň je aj bodom rešpektovania možnosti, že iný subjekt má rovnaké právo na celkom iné posúdenie vnímaného objektu a na celkom iné subjektívne predstavy, ktoré vnímanie objektu uvoľňuje. A toto platí osobitne pri vnímaní výtvorov inej kultúry.

Uvedená Kantova (1975) prísnosť sa prejavuje aj v jeho chápaní umenia a jeho vnímania. Aj upozornenie Kanta na rozdiel medzi umením „génia“ (slobodné umenie) a umením ako remeslom, t.j. umením ako prostriedkom a nie cieľom je v istom zmysle funkčným návodom dorozumenia umeleckých výtvorov rôznych kultúr. Slobodné umenie (umenie génia) je identifikovateľné naprieč a niekedy aj proti kultúrnym obmedzeniam, kým umenie „neslobodné“, t. j. umenie ako účelový prostriedok v konečnom dôsledku ani nie je vnímané „ako umenie“, ale len ako prostriedok. V našom prípade, ak by sme dôsledne uplatnili Kanta, potom by sme mohli povedať, že najväčšie „odsudky“, nepochopenia, „rinčania zbraní“ vrátane zákazov umenia, či odmietnutia umenia nastupujú vtedy, keď ani nejde o „umenie“ v pravom slova zmysle ale len o „remeslo“, t. j. o účelové použitie umeniu podobných prostriedkov na vyjadrenie nie estetickú či umeleckú ideu (ako to vyjadril Kant), ale na vyjadrenie mimoumeleckých a mimoestetických záujmov, názorov (politických, ideologických, náboženských...). Ak dodržíme Kantovu logiku úvah, potom takéto „umenia“ by sme nemali považovať za umelecké prejavy a diela, ale len za „remeslo“, v ktorom dominuje externý účel a nie predvedenie „umenia“ ako tvorenia. Ak vnímame nie-„umenie ako tvorenie“, ale „remeslo“ konané s vopred stanoveným účelom, potom – ak dodržíme Kanta (1975) – ani nemôže nastať estetický stav, ani estetické vnímanie. Kant veľmi presne pomenoval, kedy nastáva estetický zážitok a ten sa týka odhalenia zmyslu vnímania, t. j. odhalenia kultivácie samého človeka, jeho subjektívnosti, ktorá si môže nárokovať na všeobecnú platnosť, t. j. na všeobecné akceptovanie. A tento stav môže zažiť každý subjekt v dotyku s výtvormi rôznej kultúry, nielen kultúry vlastnej. Estetický stav vedúci ku vnímaniu zmyslu vnímania, vedúci k odhaleniu uvoľnenej hry obrazotvornosti, fantázie, myslenia a cítenia môže subjekt zažiť pri vnímaní výtvorov aktuálnej kultúry, ale aj výtvorov dávnej minulosti, iných kultúr a etník, iných národov a národností. Práve pre uvedený postoj v Kantovej estetike nenájdeme také pasáže, ktoré by hovorili a vysvetľovali nevyhnutnosť jedného „správneho“ výkladu zmyslu umenia, alebo jednej správnej interpretácii vnímaného diela. To, čo Kant odporúča, je identifikácia, odhalenie, vnímanie, porozumenie estetickú idey, estetickú potencialitu a zároveň to znamená aj porozumenie vlastnej estetickú potencialite vnímajúcej osobnosti. Práve preto je možné považovať Kantovu estetiku za takú, ktorá nerozdeľuje, nestavia proti sebe autora a vnímateľa, ale naopak, umožňuje im stretnúť sa, porozumieť si, rešpektovať sa navzájom. Spomínané dorozumenie a porozumenie vyplýva aj z toho, čo Kant presne pomenoval, keď povedal, že to čo posudzujeme nie je objekt sám o sebe so svojimi vlastnosťami, ale naša predstava o objekte, tak ako je nám daná vnímaním a predstavou a aj tým, ako predstava naráža na predchádzajúcu skúsenosť.

Kant teda počíta od začiatku svojich úvah v *Kritike súdnosti* (ale aj v *Beobachtungen* (1995)) so subjektívnosťou posúdenia, s individualitou a slobodou posudzovateľa ale aj tvorcu, počíta s právom človeka na vlastné predstavy a emócie. Ak Kant hovorí vo vzťahu k estetickému posúdeniu o všeobecnej platnosti estetických súdov, potom predpokladá a aj to dokazuje v *Kritike súdnosti*, že všeobecná platnosť estetických súdov je možnosťou. To jest, môže sa stať skutočnosťou, ale nemusí. Inak povedané subjektívny estetický súd zostáva subjektívnym aj vtedy, keď je predpokladaná a zdôvodňovaná možnosť jeho všeobecnej platnosti. Aj to bol dôvod prečo v *Kritike súdnosti* odlišuje umenie génia, a to umenie, ktoré Kant nazýva „remeslom“, ktoré ale nie je výtvorom „génia“ ale produktom (účelovým produktom) remeselníka.

V *Kritike súdnosti* Kant (1975) podrobne vysvetľuje ako sa deje estetický zážitok, ako sa v jeho rámci odhaľuje zmysel vnímania ako toto odhalenie samého zmyslu prispieva pozitívne ku kultivácii vnímajúceho človeka, k jeho subjektívnosti, ktorá v podobe jeho výrokov má v konečnom dôsledku nárok na všeobecnú platnosť. Pozícia „nároku“ na všeobecnú platnosť ešte neznamená nejakú doktrinárnu „všeobecnú platnosť“, alebo nejaké vynútené akceptovanie jednej interpretácie, jedného výkladu zmyslu umenia.

V nadväznosti na Kantove práce slovensko-maďarský estetik Michal Greguš vo svojej práci *Compendium Aestheticae* (1826 podľa Greguš 1998) venuje pozornosť v jednej rozsiahlej kapitole „estetike umenia“, kde vysvetľuje ako vnímateľ vníma umelecké dielo, čo sa s ním deje počas vnímania, k akej kultivácii, premene jeho vedomia, jeho osobnosti dochádza. Greguš zdôrazňuje, že počas vnímania umeleckého diela dochádza (ako on hovorí) k harmonizácii všetkých duševných síl človeka a až na jej základe sa vo vedomí vnímateľa vytvára estetická idea, ktorá potom pôsobí na ďalšie vrstvy osobnosti vnímateľa. Greguš to považuje za cestu k humanizácii človeka, ku premene človeka, ktorý počas vnímania neustále strieda zameranie pozornosti na vnímaný objekt a na pristihovanie sa subjektu pri tom, čo sa deje v jeho vedomí (vnímaní, cítení, myslení) počas vnímania diela. Greguš upozorňuje, že zameranie pozornosti vnímateľa sa striedavo obracia z objektu vnímania na stav vedomia vnímajúceho subjektu. V uvedenom striedaní zamerania pozornosti uvoľnené predstavy sa harmonizujú, dostávajú sa do súladu a až na tom základe je potom vytváraný estetický súd. V Gregušovom výklade estetický súd sa netýka len toho, čo je vnímané (objektu vnímania) ale aj toho, ako je vnímané to, čo je vnímané vnímajúcim subjektom a čo sa s ním deje počas vnímania. Mohli by sme v intencii Gregušových úvah povedať, že vo všetkých uvedených etapách estetického stavu a procesu harmonizácie uvoľnených duševných síl môže dôjsť ku skratom, prerušeniam, „chybným“ vyhodnoteniam, k zveličeniu alebo spochybneniu niektorých estetických kvalít vnímajúcim subjektom, t. j. k ne-dorozumeniam. Uvedené „nedorozumenia“ sa zmiernujú, alebo odstraňujú opakovaným vnímaním diela a opakovaným estetickým stavom aj jeho reflexiou. V každej etape uvedomenia si spomínaných „nedorozumení“ môžu obrazne povedané „rinčať zbrane“, pretože dochádza k „nedorozumeniam“ medzi vnímajúcim subjektom a uvoľnenými predstavami a pocitmi vo vedomí subjektu. Aj vtedy môžeme povedať, že „múzy mlčia“ a „rinčia zbrane“, lebo práve v takýchto stavoch „nedorozumení“ môže dochádzať k predčasnému estetickému úsudku, ktorý vynesie negatívny ortieľ nad umeleckým dielom a jeho autorom.

Zdá sa, že najviac „nedorozumení“ vyvoláva umenie, v ktorom sa nedá na prvý pohľad identifikovať jednoznačne zámer autora, rozpoznateľné stelesnenie estetickje idey, prípadne sprievodné etické, či kultúrne informácie. K takým nesporne patrí umenie počnúc modernou až po súčasnosť. Od moderny je umenie obviňované zo straty humanistického zámeru, je identifikovaná jeho základná „charakteristika“ ako strata ľudskosti, ako strata aj samého umenia. Podobný názor je evidovaný aj voči umeniu 20. storočia a voči súčasnému umeniu. Z nášho hľadiska by sme mohli povedať (aj s ohľadom na už uvedené súvislosti), že je to opäť „nedorozumenie“, ktorého dôsledkom je „umĺčanie múz“, t. j. nemožnosti odhalenia umenia a estetickje potenciality v moderných a súčasných umeleckých dielach a následne „rinčanie zbraní“ v podobe odsudkov, neakceptovania ani prítomnosti „umenia“ ako tvorenia ani možnej estetickje potenciality v nich. Obrátíme sa aj tentoraz k teóriám, ktoré mali odlišný názor ako prevládajúce kritiky moderného a postmoderného umenia. Slovenský filozof umenia Svetozár Štúr vo svojich prácach (porovnaj: Sošková 2010, Štúr 1998) zdôrazňuje, že umenie nemôže preklenúť rozpor života a sna ... pravdy a krásy. Umenie je podľa Štúra „*zmnožením života*“ [...] je „*obohatením poznania, vystúpením zo zjatia zmyslovosti a pocitovosti*“ (Štúr 1946, s. 54) a nie je to dané tým, žeby úloha umenia spočívala v napodobení života. V intenciách jeho názorov by sme mohli povedať, že umenie 20. storočia (a súčasné umenie rovnako) ako v predchádzajúcich etapách hovorí o človeku, o jeho situácii vo svete, o jeho „zápasoch“ i „scestiach“.

hovorí o hľadaní ľudskosti, o stratenosti človeka v kyberpriestoroch, o rôznych podobách „vyhnanstva“ človeka a o úpornom hľadaní návratu človeka k sebe samému. Možno bude trvať dlhšie kým odhalíme „umľčané múzy“, ku ktorým dochádza pri vnímaní súčasných výtvorov a ich jednoznačného odsudzovania a upierania im statusu „umenia“ a kým „rinčanie zbraní“ v podobe odsudkov či výsmechu súčasnej umeleckej tvorby premeníme na porozumenie, chápanie, a na odhalenie ich produktívnej hodnotovej potenciality.

Literatúra:

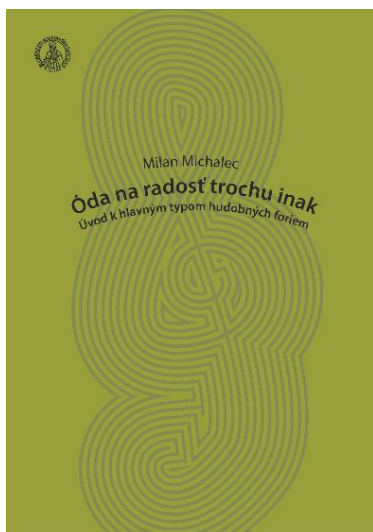
- [1] GREGUŠ, M. 1998. Rukoväť estetiky. In: SOŠKOVÁ, J. (ed.) Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku. Studia Aesthetica I. Prešov: FF PU v Prešove, s. 155-204. ISBN 80-88722-37-3.
- [2] KANT, I. 1975. Kritika soudnosti. Praha: Odeon
- [3] KANT, I. 1995. Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Köln: Könnemann, ISBN 3-89508-070-5. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/beobachtungen-uber-das-gefuehl-des-schoenen-und-erhabenen-6398/2>
- [4] SOŠKOVÁ, J. 2010. Súčasný umenie ako „vyslanec“ humanizmu a tolerancie. In: Idea humanizmu a tolerancie v kontexte etnokultúrnej identity. Prešov: FF PU v Prešove, s. 115-122. ISBN 978-80-555-0150-5.
- [5] SOŠKOVÁ, J. 2012. Prírodné a kultúrne podmienky estetických citov v Kantových prácach. In: BELÁS, L., KYSLAN, P. a S. ZÁKUTNÁ. (eds.) 9. Kantovský zborník. Prešov: AFPhUP Prešov, s. 55-68, ISBN 978-80-555-0635-7.
- [6] ŠTÚR, S. 1946. Rozprava o živote. Spisy filozofickej fakulty UK. č. XXXIII. Bratislava: FF UK v Bratislave.
- [7] ŠTÚR, S. 1998. Zápasy a scestia moderného človeka. Bratislava: Veda SAV.

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
jana.soskova@ff.unipo.sk

www.casopisespes.sk

MICHALEC, M. 2015. Óda na radosť trochu inak. Úvod k hlavným typom hudobných foriem. Nitra: ÚLUK UKF FF v Nitre. ISBN 978-80-558-0911-3.

Anna Babjaková; annx12@yahoo.co.uk



Muzikológ Milan Michalec, pôsobiaci na Filozofickej fakulte Konštantína filozofa v Nitre, je autorom vysokoškolskej učebnice s názvom *Óda na radosť trochu inak*, s podtitulom *Úvod k hlavným typom hudobných foriem*. V spolupráci so skladateľmi Matejom Slobodom, Lenkou Novosedlíkovou a Petrom Javorkom vytvorili vysokoškolskú učebnicu zameranú na priblíženie základných charakteristík vybraných hudobných foriem, s použitím autorsky spracovaných kompozícií – ukážok jednotlivých formových typov s použitím témy Ódy na radosť od Ludviga van Beethovena. Dôvodom pre napísanie učebnice bola poslucháčska skúsenosť mladých ľudí zameraná predovšetkým na maistreamovú produkciu populárnej hudby, čo prispieva k vzdialeniu sa poslucháčov od recepcnej skúsenosti s vážnou hudbou, ktorá v sebe ukrýva množstvo významov vzdialených populárnej produkcii.

Učebnica je určená predovšetkým pre študentov estetiky a estetickéj výchovy, autor ju však sekundárne odporúča aj študentom hudobnej výchovy, či pedagógom hudobnej výchovy na ZŠ, SŠ a ZUŠ. Potrebu zvyšovania povedomia o obsahových možnostiach vážnej hudby a spôsobov implicitnej a explicitnej interpretácie hudobných diel autor sprostredkáva na pozadí princípov recepcnej hudobnej estetiky, teda skúsenosti z bezprostredných hudobných vnemov. Vzhľadom na komplexnosť problematiky vývoja a spôsobu ušľachovania hudobných foriem, fungujúcich ako istý typ modelu, je zvolený spôsob efektívne zvolenou výkladovou metódou, slúžiacou na uľahčenie pochopenia problematiky a následného osvojenia si rozlišovania jednotlivých spôsobov spracovania hudobných kompozícií.

Šesť ukážok, vytvorených pre účely učebnice je komponovaných pre klavír, s avizovanou nenáročnosťou na dosiahnutý stupeň techniky hry, čo umožňuje učiteľom, prípadne samotným žiakom skladby si osvojiť a hrať priamo na vyučovacej hodine. Ukážky sú komponované v nasledujúcich formových typoch: 1. piesňová forma, 2. variácie, 3. sonátová forma, 4. rondo, 5. fúga, 6. voľná forma. Príznačné vlastnosti jednotlivých hudobných foriem a formových typov autor približuje v jednotlivých kapitolách. V rámci úvodnej kapitoly poskytujúcej základné informácie o povahe hudobných foriem autor definuje podstatu hudobnej formy, v zmysle štruktúry tvorenej spoluúčasťou jednotlivých hudobných zložiek (melos, rytmus, tempo, harmónia, tonalita, dynamika, farba), pričom poskytuje stručný, ale dôsledný výklad jednotlivých pojmov. Ohraničené celky vstupujúce do vzájomných hierarchických a proporčných vzťahov, sú vnímané v zmysle tektonickej povahy hudobnej skladby. Totožnosť, obmena, odlišnosť, kontrast, pravidelnosť a

nepravidelnosť sú tu predstavené ako základné formotvorné princípy (v zmysle ich definície Ladislavom Burlasom).

Predložená vysokoškolská učebnica si nenárokujú na suplovanie komplexne poňatej hudobno-teoretickej literatúry, v tomto ohľade sa základným hudobno-teoretickým pojmom (napríklad z oblasti harmónie) venuje iba okrajovo. Úvodná kapitola sa venuje teoretickým reflexiám pojmu hudobná forma (časť *Rôzne pohľady na hudobnú formu*). Na ňu nadväzujú podkapitoly *Hudobné formy z hudobno-teoretického pohľadu* a *Podstata hudobnej formy*. V časti pod názvom *Základné hudobné myšlienky-motív, téma a práca s nimi* autor približuje kompozičné tvary od najmenšej hudobnomyšlienkovej štruktúry, s možnosťami ich ďalšieho vývoja (opakovanie a variácia, typy variácií: rozšírenie, delenie, krátenie). Na potrebu uvedomeného prístupu k otázkam tematickej stavby, variačnej práce a súvislosti s celkom diela autor upozorňuje v časti s názvom *Formová analýza hudobných diel*. V kapitole *Znázornenie hudobnej formy v symboloch* sprostredkováva ovládnutie základného symbolického vyjadrovania pri analytickej a interpretačnej práci s hudobnými dielami.

Nasledujú logicky usporiadané sukapitoly hlavnej kapitoly *Hlavné typy hudobných foriem a stručná zmienka o povahe pojmov hudobný druh vo vzťahu k hudobnej forme*. *Hudobné formy a hudobné druhy*, kde autor prechádza cez výklad zložiek hudby vo vzťahu k ich formotvornému potenciálu, základným stavebným princípom hudobnej formy, ich statickej a dynamickej povahe, periodicite a d'. V časti nazvanej *Organické zloženie hudobnej formy* je pozornosť zameraná na samotné časti, diely a úseky hudobnej kompozície, v súvislosti s ich funkciou v rámci celkovej tektoniky skladby. Kapitola s dôslednou hudobnou analýzou časti 9. symfónie Ludviga van Beethovena *Óda na radosť* obsahuje český preklad textu od Pavla Eisnera. Jadro učebnice tvoria kapitoly obsahujúce charakteristiku nasledujúcich vybraných hudobných foriem: jedno-, dvoj- a trojdielne formy, nazývané piesňové, kde autorom spracovania Beethovenovej témy je autorská kompozícia Petra Javorku, pričom text obsahuje aj podrobnú analýzu autorovho prístupu k realizácii diela. Hudobnú formu variácie predstavuje dielo Mateja Sloboda. Ďalšou z hudobných foriem je rondo, ktoré vo svojej kompozícii predstavila Lenka Novosedlíková. Sonátovú formu spracoval Peter Javorek, fúgu opäť Lenka Novosedlíková, spracovanie zadanej témy vo voľnej forme je Matej Sloboda.

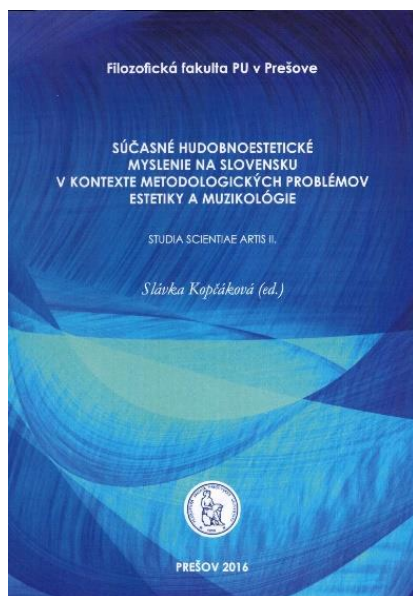
Vysokoškolská učebnica mladého nitrianskeho estetike Michala Michalca obsahuje aj prílohu v podobe notového zápisu jednotlivých kompozícií. Vzhľadom na názornosť prístupu preferovaného autorom publikácie, ktorý sa aj vo svojich predchádzajúcich prácach snaží rozvíjať nitriansky metodický koncept praktickej estetiky, má učebnica predpoklad stať sa úspešnou formou prístupu k edukácii na poli kompozičných praktík, objasňujúcich princípy tematickej práce s hudobnou myšlienkou, formotvorných postupov a spôsobov ich uplatnenia v kompozícii. Má ambíciu stať sa podnetným materiálom pre ďalšie inovácie v oblasti edukácie esteticko-výchovných predmetov.

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

www.casopisespes.sk

KOPČÁKOVÁ, S. (Ed.). 2016. *Súčasné hudobnoestetické myslenie na Slovensku v kontexte metodologických problémov estetiky a muzikológie*. Studia scientiae artis II. Opera theoriae artis. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity. ISBN 978-80-555-1595-3.

Ivana Cmorejová



Vedecký zborník, ktorý vyšiel tento rok ako výsledok riešenia grantovej úlohy VEGA č. 1/0137/15 s názvom *Hudobnoestetické myslenie na Slovensku. K problémom genézy, vývinu a kreovania v 19. a 20. storočí* prináša množstvo tém týkajúcich sa hudobnej estetiky a hudobných poetík. Vedecká súborná práca pozostáva z dvoch nosných kapitol, do ktorých svojimi vedeckými štúdiami prispeli významní slovenskí hudobní estetici a teoretici hudobného umenia. Prvá kapitola nesie názov *Hudobná estetika – témy, problémy, metódy a inovácie*. Obsahuje vedecké štúdie od desiatich autorov, ktoré prinášajú najnovšie vedecké poznatky z prostredia hudobnoestetického myslenia. Vyjadrujú sa k otázkam hudobnej estetiky ako samostatnej vedy 21. storočia s presahom do iných literárnych, jazykových či muzikologických disciplín. Tejto problematike sa v zborníku venujú príspevky Renáty Beličovej (*Koncepcie hudobnej estetiky a problém ich adekvátnosti pri reflexii hudobných poetík i kompozičných riešení*, s. 16 – 28) a Davida Kozela (*Poznámky ke vzťahu mytologických štruktúr a hudebného naratívu v teórii Byrona Alména*, s. 29 – 44).

Ďalší autori, menovite Ľubomír Pavelka (*Kategória auditívneho prostredia v súčasnom hudobnoestetickom myslení*, s. 45-63), Milan Michalec (*Sonda do problematiky interpretácie hudobných významov pri verbálnej interpretácii hudby*, s. 76 – 94) a Anna Babjaková (*Populárna hudba v súčasnom hudobnoestetickom myslení – analýza dvoch mysliteľských koncepcií z hľadiska recepcných návykov*, s. 64 – 75) sa so svojimi úvahami obracajú k človeku ako k poslucháčovi a recipientovi hudobného diela nielen na pôde vážnej, ale aj populárnej hudby. Samotné hudobnoestetické myslenie je v ďalších príspevkoch predkladanej kolektívnej práce skúmané aj z historického hľadiska, cez náhľady do teoretických prác zakladateľov slovenskej národnej hudby, tejto tematike sa venujú vedecké štúdie Slávky Kopčákovvej – Slávky Oriňákovvej, Pavla Zubala, Renáty Kočišovej. Okrem toho máme možnosť oboznámiť sa s témou 2. viedenskej školy, odrážajúcej ďalšie cesty moderny a počiatky avantgárd nielen v domácom, ale aj v globálnejšom stredoeurópskom kontexte, čo reflektuje Vladimír Fulka (*Esteticko-filozofická paradigma 2. viedenskej školy u Theodora W. Adorna*, s. 141 - 154). Poslednou témou prvej kapitoly zborníka je estetická výchova v školskom systéme. Autorka Irena Medňanská (*Estetická výchova v školských*

vzdelávacích dokumentoch po reforme v r. 2008, s. 155 – 174), sa tu konkrétne zaoberá pedagogickými dokumentmi po školskej reforme v roku 2008.

Ako bolo vyššie spomenuté, táto vedecká práca bola vydaná v rámci riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0137/15 s názvom *Hudobnoestetické myslenie na Slovensku. K problémom genézy, vývinu a kreovania v 19. a 20. storočí*, ktorého súčasťou boli štúdie S. Kopčákovej, R. Beličovej, P. Zubala a S. Oriňákovej. Slovenská estetička Renáta Beličová sa vo svojej štúdií s názvom *Koncepcie hudobnej estetiky a problém ich adekvátnosti pri reflexii hudobných poetík i kompozičných riešení* (s. 16 – 28) zaoberá otázkami recepcie vo vzťahu k hudobnému a literárnemu dielu. Vyslovuje nespokojnosť s autonómnou previazanosťou recepčných teórií s literatúrou, literárnou vedou, či kritikou, nakoľko plynúcu hudbu sama chápe ako formu textu. V komparácii literárneho umenia s hudobným hovorí aj o pojme pastiš, o rozdielnom vnímaní tohto fenoménu ako inšpiračného zdroja v oboch umeniach. Pre autorku je interdisciplinárna spolupráca hudobnej a literárnej vedy veľmi podnetná a podieľa sa na rozšírení metodológie hudobnej vedy.

Na estetické názory T. G. Schröera sa vo svojej štúdií *Estetická teória a estetická výchova v teoretickom diele Tobiasa Gottfrieda Schröera* (s. 95 – 108) spoločne upozorňujú Slávka Kopčáková a Slávka Oriňáková. Autorky sa dívajú na spoločenské a politické podmienky v akých svoje texty písal T. G. Schröer. Neskôr ponúkajú náhľad do jeho definícií hudby ako takej, a oboznamujú nás aj s Schröerovým chápaním prostriedkov hudobnej reči. Obracajú sa aj k Schröerovým pedagogickým zásadám, ktoré úzko súvisia s estetikou ako vednou disciplínou a jej kategóriami tak, ako boli dobovo vnímané. Náhľadom do estetických názorov už spomínaného T. G. Schröera sa zaoberá aj Pavol Zubal vo svojom príspevku s názvom *Rezonancia myšlienok dobových estetických teórií nemecky hovoriaceho jazykového priestoru v diele Tobiasa Gottfrieda Schröera* (s. 109 – 123). Autor v ňom pomenúva historické fakty týkajúce sa kultúrneho kontextu, ktorý významne ovplyvnil život a dielo T. G. Schröera. Zaoberá sa spismi, ktoré charakterizujú estetiku ako svojbytnú vedu. Vyslovuje názor, že nemecky hovoriaci priestor výrazne ovplyvnil vznik Schröerových teoretických prác, a rovnako dôležito vplýval aj na Schröerov pohľad na hudbu.

K teoretikom z domáceho prostredia a medzi uvedených riešiteľov grantového projektu patrí aj Renáta Kočíšová. Štúdia z jej pera nesie názov *Vplyv filozoficko-estetických prúdov z rokov 1850–1940 na hudobno-estetické smerovanie Mikuláša Moyzesa* (s. 124 – 140). Autorka sa na významného slovenského skladateľa díva cez „objektív“ muzikológa Jozefa Kresánka a kritičky Zdenky Bokesovej. Neskôr nás oboznamuje s hudobnými a hudobno-estetickými vzormi Mikuláša Moyzesa. Neobišla tak mená velikánov akými boli J. S. Bach, J. Harrach, J. Haydn, L. N. Tolstoj, B. Croce a iní. V závere svojej práce pomenúva a analyzuje Moyzesove inšpiračné zdroje, ktorými boli ľudová a cirkevná pieseň.

Druhá kapitola, *Hudobné poetiky v slovenskej hudbe 20. storočia*, nám už svojím názvom predznamenáva svoj analytický charakter. Na takmer osemdesiatich stranách autori svojimi výskumnými prácami mapujú hudobné poetiky slovenských hudobných skladateľov. Ide z veľkej časti o sondy do opernej tvorby našich hudobných géniov. Ľubomír Chalupka vo svojom článku (Poznámky ku kompozičnej estetike slovenského skladateľa Romana Bergera, s. 176 – 191) odkazuje na myšlienkové súradnice a duchovný svet Romana Bergera, výstižne rieši otázku jeho kompozičnej estetiky. Inscenačnou poetikou v opere SND v prvej polovici 20. storočia sa zaoberá Michaela Mojžišová (*Richard Strauss a Giacomo Puccini v Opere Slovenského národného divadla v rokoch 1920 – 1945*, s. 192 – 207). Nielen estetické, ale aj etické motívy v Benešovej dadaistickej opere so sociálnymi motívmi hľadá Marianna Lechmanová (*Etické a estetické aspekty v opere Cisárovo nové šaty Juraja Beneša*, s. 208 – 219).

V roku 2016 zosnulý skladateľ Ladislav Kupkovič je ústrednou postavou článkov od Márie Glockovej (*Hľadanie a nachádzanie strateného času v umení*, s. 220 – 231) a Anny Prištiakovej (*Analytické sondy do vývoja*

poetiky hudobného skladateľa Ladislava Kupkoviča, s. 232 –241), ktoré analyzujú inšpiračné zdroje, historické súvislosti a samotnú tvorbu tohto autora. Anna Burdová (*Hudobno-estetická analýza diela Ivana Hrušovského Dve romantické fúgy a postlúdiá*, s. 242 – 250) prináša zaujímavý analytický pohľad na kompozičnú poetiku Ivana Hrušovského na príklade konkrétneho diela. Autorka kladie dôraz na myšlienkovú a obsahovú syntézu, ktorá významne komunikuje s prijímateľom hudobného diela. Posledný príspevok zborníka prináša pohľad do tvorby Petra Breinera. Autorkou je Júlia Kopilcová (*Postmodernistické tendencie v tvorbe Petra Breinera*, s. 251 – 258), ktorá sa zamýšľa nad postmodernistickým charakterom Breinerových diel aj napriek tomu, že samotný skladateľ sa za postmoderného sám nepovažuje.

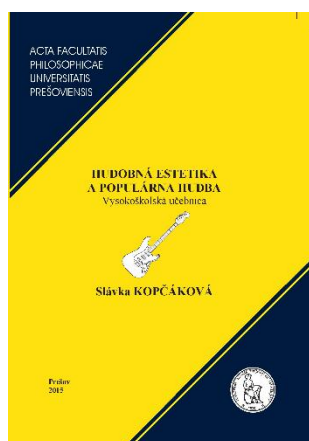
Recenzovaná publikácia predstavuje priestor na realizáciu úvah o vývine hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 19. a 20. storočí s presahom do súčasnosti. Nesie v sebe potencialitu pretaviť niektoré konkrétne poznatky hudobnej vedy aj do sféry hudobnej a estetickej výchovy. Svojím obsahom je prít'azlivá nielen pre fanúšikov hudobného umenia, ale slúži aj ako výstižný podklad pre nasledujúcu možnú hlbšiu analýzu jednotlivých tém, či tém na ne nadväzujúcich. Pre príspevky je charakteristická vysoká vedecká erudícia ako aj jazyková odbornosť, napriek tomu, sú texty pre čitateľa veľmi dobre zrozumiteľné a obohacujúce. Na pôde hudobnej estetiky je kolektívna práca *Súčasná hudobnoestetické myslenie na Slovensku v kontexte metodologických problémov estetiky a muzikológie ďaľšou vydarenou publikáciou, ktorá vyzdvihuje nielen zástoj slovenských muzikológov a estetikov v rozvíjaní myšlienkového bohatstva a tradície (o ich práce sa zborník opiera a reflektuje ich), ale aj jednotlivých autorov súčasnosti v podobe osobitého prínosu ich vedeckých reflexií.*

Bc. Ivana Cmorejová
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
Študentka 2. roč., Mgr. stupňa

www.casopisespes.sk

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

Mária Mulíková



V roku 2015 vyšla vo vydavateľstve Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity vysokoškolská učebnica s názvom *Hudobná estetika a populárna hudba*. Autorkou je Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD., muzikologička a estetička hudby pôsobiaca na Inštitúte estetiky a umeleckej kultúry Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity. Učebnica je primárne určená pre študentov hudobných odborov a študentov estetiky, ale môže poskytnúť zaujímavé informácie a prehľad aj širšej verejnosti, ktorá má záujem dozvedieť sa o tejto problematike niečo viac.

Učebnica pozostáva zo štyroch kapitol, ktoré ešte tvoria podkapitoly. Každú podkapitolu uzatvára séria otázok, ktorými si študent overuje, čo si z daného textu zapamätal a čo si odnáša v rámci vedomostí ďalej. Prvá kapitola *Teoretické východiská a základné pojmy* nás zoznamuje so základnými pojmami a ich charakteristikami. Snaží sa priniesť základné delenia ako *artificiálna* a *non artificálna* hudba, delenia hudobných foriem, štýlov, žánrov atď. Uvádza nás do problému samotnej definície hudby. Upozorňuje aj na problémy definovania rôznych foriem, ktoré sa obracajú k tradícii, ale syntézou vznikajú nové originálne formy. Oboznamuje nás s hudobnou históriou a približuje vplyvy, pod ktorými sa utvárala.

Druhá kapitola s názvom *Populárna hudba v systéme kultúry* nám objasňuje funkcie a význam populárnej hudby v populárnej kultúre. Vysvetľuje a definuje rozdiely medzi masovou a populárnou hudbou a ich vzájomnú zviazanosť. Objavuje sa tu nový a veľmi zaujímavý pojem „popfusic“ (kreoval ho Ivan Poledňák), ktorým je označená tá časť produkcie populárnej hudby 21. storočia, ktorá sa javí obsahovo aj umelecky vyprázdnená, čerpajúca sama zo seba. Veľmi výstižne popisuje autorka situáciu, s ktorou sa stretáva dnešný návštevník koncertov, keď sa z koncertu stáva veľké vizuálne divadlo. Takýto zážitok mení naše doterajšie estetické vnímanie hudby.

Tretia kapitola *Hudobná estetika a estetické otázky populárnej hudby* nám ponúka pohľad na interdisciplinárne vzťahy hudobnej estetiky. Ponúka náhľad na hudbu cez jednotlivé stanoviská hudobnej sociológie, ktorá sa zaoberá fenoménmi ako rocková hudba, alternatívna hudba, hudba subkultúr a ich funkcie. Ponúka hudobnej estetike cenné podnety a metodologické nástroje. Štvrtá kapitola sa venuje *Estetike jazzu a populárnej hudby*. Vysvetľuje pôsobenie jazzu a jeho veľký vplyv pri formovaní populárnej hudby 20. storočia. Vzťahy, ktoré vytvoril a ktoré prechádzajú do neustálych fúzií, majú širokospektrálny záber. Uvedomujeme si akým spôsobom pretvoril a ovplyvnil samotnú recepciu hudby 20. storočia.

V Záverečných úvahách sa autorka vracia k otázke potreby estetiky populárnej hudby prípadne formulácie iného názvu pre disciplínu, ktorá by bola schopná komunikovať so súčasnou hudbou na všetkých úrovniach, ktoré ju dnes prestupujú. Reflektovať odlišnosti artificiálnej hudby (AH) a non-artificiálnej hudby (NAH) a nájsť správnu resp. najvhodnejšiu metodológiu pre analýzy a z nich vyplývajúce vývody môže byť však zložité a nie vždy jednoznačné.

Vysokoškolská učebnica poskytuje nielen zaujímavé náhľady na problematiku estetiky populárnej hudby, ale stáva sa naozaj užitočným pomocníkom pre každého študenta hudby a estetiky. Študent sa s prehľadom zorientuje v stručne načrtnutých dejinách populárnej hudby a džezu v euroatlantickom priestore. Vysokoškolská učebnica zároveň poskytuje cenné zamyslenie sa nad „cestami“ hudby, nad postupnou premenou vnímateľa aj samotného zmyslu vnímania hudby, zmenami v poslucháčskych návykoch zavádzaného smerom k menej vedomému počúvaniu hudby. Cieľom knihy je poukázať aj na tieto skutočnosti, pretože poučený poslucháč, ktorý si uvedomuje procesualnosť a premeny v počúvaní hudby, môže efektívnejšie zacieliť svoje hudobné aktivity a hudobnú komunikáciu smerom k adekvátnemu počúvaniu hudby vážnej ako aj populárnej

Bc. Mária Mulíková
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
Študentka 2. roč., Mgr. stupňa

www.casopisespes.sk

Súradnice estetiky, umenia a kultúry II.: Medzinárodná vedecká konferencia na pôde Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry

Anna Juhaščíková; anna.pristiakova@gmail.com

Druhé pokračovanie konferencie s medzinárodnou účasťou organizované Inštitútom Estetiky a Umeleckej Kultúry sa uskutočnilo dňa 10. októbra 2016 na pôde Prešovskej Univerzity v Prešove. Hlavnou témou tohto ročníka bolo pripomenutie si a zároveň aj reflexia uplynulých 25-tich rokov existencie Estetiky v Prešove. Nosný príspevok tejto témy predniesla pamätníčka, garantka a nestorka prešovskej estetickej školy, niekdajšia dlhoročná riaditeľka Inštitútu, pani profesorka PhDr. Jana Sošková, CSc., ktorá zhodnotila 25-ročnú tradíciu Estetiky v Prešove, spomenula jej významné medzníky, osobnosti, úspechy, no i peripetie spojené s jej existenciou.

Vedeckú konferenciu otvorila súčasná riaditeľka Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry na PU, doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD. spolu s prodekanou pre rozvoj a zahraničné vzťahy doc. Zuzanou Strakovou, PhD., ktorá v mene vedenia fakulty prejavila k výročiu Inštitútu prianie a podporu. V plenárnej sekcii konferencie vystúpili okrem pani prof. Soškovej aj hosť z Krakovskej Jagellonskej Univerzity prof. dr. hab. Włodzimierz Szturc s príspevkom *Etnoscenologia słowacka – nowe perspektywy*, v ktorom poukázal na novú špecializáciu výskumu divadelného umenia – archeofoniky založenej na medzikultúrnej semiológii a etnomuzikológii; ďalším hosťom s plenárnym referátom bol PhDr. Miloš Ševčík, PhD. z Filozofickej fakulty Karlovej Univerzity v Prahe, jeho úvahy sa týkali hudby a času na základe Bergsonovho ponímania evidencie sugescie trvania. Na záver plenárnej sekcii odznel referát doc. PaedDr. Slávky Kopčákovovej, PhD. tradícii hudobno-estetického myslenia v Prešove.

Konferencia mala v tomto ročníku dve sekcie. Prvou bola sekcia estetiky, v ktorej odzneli príspevky na tému už spomínaných „25 rokov Estetiky v Prešove“, ale tiež na aktuálne témy súčasnej estetiky v kontexte svetového i európskeho estetického (a hudobno-estetického) myslenia. V tejto sekcii vystúpili esteticí, hudobníci a výtvarníci - Prof. Mgr. art. Irena Medňanská, PhD., Mgr. Lenka Bandurová, PhD., Mgr. Jana Migašová, PhD., Mgr. Lukáš Makky, PhD., Mgr. Renáta Kočišová, PhD. a tiež doktorandky Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry Mgr. art. Katarína Šantová, Mgr. Anna Juhaščíková a Mgr. Anna Babjaková. Druhá sekcia bola toho roku špeciálne venovaná divadlu, kde hlavnou témou bolo „Divadelné umenie v súčasnom myslení, tvorbe a praxi“. Referáty sumarizujúce súčasný stav divadelnej kultúry a jej historicko-spoločenské súvislosti sa týkali širokej škály žánrov a druhov divadelného umenia, ako napr. alternatívneho divadla, opery, profesionálneho divadla, súčasného divadla a ich recepcii. Príspevky v tejto sekcii predniesli Mgr. Michaela Mojžišová, PhD., Mgr. Mária Glocková, PhD., doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD., PhDr. Miron Pukan, PhD., PhDr. Elena Knopová, PhD., Mgr. Eva Kušnírová, PhD. a doktorandi Mgr. Ján Šimko, Mgr. Marianna Lechmanová a Mgr. Jozef Puškár.

V závere konštatujeme, že konferencia, ktorá sa niesla v priateľskom duchu zdieľania a výmeny informácií a vedeckých poznatkov, bola veľmi príjemným a úspešným pokračovaním cyklu konferencií Súradnic

estetiky, umenia a kultúry a priniesla mnohé podnetné myšlienky či otázky pre nasledujúce vedecké bádanie. Jeho výsledky budú v budúcnosti prezentované a reflektované na ďalších ročníkoch konferencie.



Otvorenie konferencie doc. Zuzanou Strakovou, PhD., Prodekankou pre rozvoj a zahraničné vzťahy



prof. dr hab. Włodzimierz Szturc



PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.



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

www.casopisespes.sk

Jana z Arku alebo Keď vzplanie len hlavná hrdinka

(Veľká scéna Divadla Jonáša Záborského, 14.11.2016, Prešov)

Petra Bodáková

Všeobecne známy príbeh Jany z Arku má na konte veľké množstvo rôznych adaptácií, a práve dňa 14. novembra 2016 (približne rok po premiére), som sa po prvý, i po posledný krát, prišla pozrieť na tento pôvodný slovenský muzikál na doskách Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Pretransformovanie daného príbehu do muzikálu, v réžii Michala Náhlíka, nenaplnilo moje očakávania. Chcela by som povedať, že to bolo spôsobené tým, že naše očakávania bývajú naplnené len zriedkakedy, čo dokáže pokaziť umelecký zážitok. Myslím si, že v tomto konkrétnom prípade, by prístup bez očakávaní nezmenil môj dojem.

Ale poďme po poriadku. Asi najväčším pozitívom tejto inscenácie bola scéna. Anita Szökeová sa postarala o to, že som neodišla z predstavenia plná negatívnych pocitov. Maľované kulisy veľmi vkusným až rozprávkovým spôsobom dotvárali spolu s vhodným osvetlením, príbeh francúzskej spasiteľsky. Scéna sa menila nielen vertikálne, ale i horizontálne, a zároveň nás prenášala z exteriéru do interiéru kreatívnymi a nerušivými spôsobmi.

Avšak príbeh, ktorý sa odohrával pred našimi očami, bol miestami nelogickou spleťou myšlienok. Niektoré scény boli myšlienkovy nedotiahnuté alebo úplne zbytočné. Mozaikovitosť deja dielu skôr ubližovala. Čo mi však najviac prekážalo bolo to, že to vyzeralo akoby tento muzikál sám nevedel, pre aké publikum je vyprodukovaný. Prevažnej väčšine detského publika sa predstavenie bez výhrad páčilo, teda tie menej kritické mysle spomedzi nich, boli pravdepodobne len rady, že nemuseli sedieť v škole. Tie kritickejšie mysle mnohokrát prekrúcali očami, pochechtávali a mrvili sa, a čo je najdôležitejšie, prihadzovali negatívne komentáre. V inscenácii bolo veľa vecí a narážok, ktoré by boli vhodnejšie pre vyspelejšie publikum, ale práve infantilnosť niektorých scén, ho degradovali do role školského úniku.

Výkon hlavnej predstaviteľky v podaní Silvie Donovej ma zanechal chladnou. Jana preľáčala a premlčala viac ako polovicu predstavenia, na základe čoho by bolo vhodné premenovať danú inscenáciu skôr na „*Jana v klaku*“. Rovnako mňa osobne neohúrila ani speváckym výkonom, aj keď jej výkon, samozrejme mal všetky parametre, ktoré sa od muzikálovej speváčky čo sa týka spevu vyžadujú. Podobne jej zvolávanie do boja neobsahovalo potrebný apel k vyburcovaniu spolubojovníkov, no v muzikáli je všetko možné, takže do boja pod jej velením napriek tomu šli s vervou a plní ideálov.

Martin Husovský sa postaral o hudobnú zložku. Je možné skonštatovať, že bola vhodná pre takto nábožensky ladený príbeh. Sakrálnosť a atmosféra boli v odohratých tónoch ľahko rozpoznateľné, i keď ozvučenie nebolo práve dokonalé. Spevácke výkony hercov boli miestami podpriemerné a mnohí z nich mali problém odspievať vysoké tóny. Mne osobne prekážali i Janine videnia troch svätcov, najmä kvôli ich gýčovej kompozícii a kostýmom. Ich chórové nápevy, ktorými boli doplnené jej videnia, boli tou najpočúvateľnejšou vecou na predstavení. Muzikál bol rámcovaný orchestrálnou skladbou *Agnus Dei*, ktorá

bola sprevádzaná sláčikovými nástrojmi. Bojové scény boli doplnené o bicie nástroje a piesne z kráľovského paláca boli hravé a rytmické, dokresľovali parodickosť celého dvora, na čele s kráľom.

Príbeh, ktorý nebol nijak inovatívny, bol doplnený nielen hudobnou, ale aj tanečnou zložkou, o ktorú sa postarali členovia Poddukelského umeleckého ľudového súboru. Musím ich pochváliť za niektoré tanečné čísla, ktoré krásne dopĺňali hluchý resp. statický príbeh. K démonickým stvoreniam sa odmietam vyjadrovať. Môj postoj k nim nie je problémom ich predvedenia, ale nezmyselnosti ich existencie.

Inscenácii zúfalo chýba niečo, čím by upútalo diváka. Chýba mu iskra. Ak by som mala tento muzikál rozkúskovať na rôzne zložky, nenašla by som ani jednu, o ktorej by som mohla prehlásiť, že je vynikajúca. Každéj jednej z nich je možné vytknúť určité chyby a nedostatky. Humorná zložka, s ktorou muzikál koketoval, len dokresľovala jeho komerčnosť a nám bolo jasné, že sa sústreďí hlavne na nenáročného detského recipienta. Posolstvo, ktoré malo ku mne pravdepodobne prísť sa niekde po ceste stratilo v neoriginálnom poňatí príbehu Jany z Arku. Bohužiaľ. Snáď nabudúce...

Bc. Petra Bodáková,
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
študentka 2. roč., Mgr. stupňa

www.casopisespes.sk

Perly romantizmu ako predvianočná nádielka hudobnej krásy

(Štátna filharmónia Košice, 1. 12. 2016)

Alica Bróštlová a Marcela Šelembová

Štátna filharmónia Košice uviedla 1. decembra tohto roku koncert s názvom *Perly romantizmu*, ktorý nám ponúkol skvosty hudby z tohto obdobia. Koncert bol skoro vypredaný, až na zopár posledných miest. Boli predvedené dve diela, jedno koncertantné a druhé symfonické, od popredných skladateľov hudobného romantizmu. Dielo od Johanna Brahmsa *Koncert pre husle a orchester D dur, op.77* sme si mohli vypočúť v interpretácii husľového virtuóza Noe Inui. Je to mladý nemecký huslista s grécko-japonskými koreňmi, ktorý sa venuje hre na husliach od štyroch rokov. Dnes patrí medzi víťazov prestížnych medzinárodných súťaží. V druhej polovici koncertu zaznela skladba od skladateľa Césara Francka *Symfónia d mol*, ktorá vznikla už v jeho poslednom období. Celý koncert dirigoval šéfdirigent Štátnej filharmónie Košice Zbyněk Müller.

V Brahmsovom koncerte vložil huslista Noe Inui do hudby dynamiku a precítenosť, ktoré určili celú atmosféru predvedenia, oduševneného a technicky dokonalého, až z neho naskakovala miestami husia koža. Prvá časť *Allegro non troppo* sa vyznačovala pokojným začiatkom, ktorý však postupne vygradoval do veľkolepej a radostnej hudby, plnej vrúcnych tónov. Aby sme však neskĺzli do monotónnosti, boli tieto časti striedané s jemnejšími, pomalšími pasážami, ktoré opäť gradovali a upokojovali sa. Rovnako sa striedali aj čisto orchestrálne party s čisto sólovými partami. Druhá časť *Adagio* sa vyznačovala pokojnejším tempom, poslucháči si vychutnávali pomalú a precíznu melódiu a klenuté oblúky kantilén huslistu. Zaujalo aj hoboiové sólo prvého hoboistu. Tretia časť *Allegro giocoso ma non troppo vivace* bola azda najzaujímavejšia. Hneď zo začiatku začala dynamickou frázou, ktorá sa nanovo objavovala v rôznych variáciách až do konca. Mala rýchle tempo, bola dramatická, prekvapivá, tematická práca sa prelínala cez sólové a orchestrálne party. Diváci boli uchvátení výkonom sólistu, ale aj celého orchestra až natoľko, že si počas mohutného „standing ovation“, v našich končinách dost' obľúbeného javu, vyžiadali prídavok.

Po krátkej prestávke koncert pokračoval *Symfóniou d mol* Césara Francka, ktorému predchádzal krátky úvod dirigenta, ktorý voviedol recipientov do kompozičného myslenia a spôsobov tvorby skladateľa. Zbyněk Müller dokonca zahrál poslucháčom niekoľko krátkych ukážok z jeho tvorby na organe. Snažil sa divákovi priblížiť premýšľanie Francka, ktorý bol známym organistom, čo sa premietlo aj v jeho komponovaní. Skladateľ do tejto skladby vložil všetko nadanie ale hlavne neobyčajnú krásu, melódiu, čistotu a vášeň srdca. Dirigentovi Zbyněkovi Müllerovi sa podarilo prebudiť v každom z poslucháčov umrtné pocity cez trápenia a vášeň, až k akémusi zmiereniu. Symfónia mala svoj nosný motív, ktorého variácie sa opakovali v každej z troch častí. Vďaka tomu pôsobila skladba celistvo ako jeden kompaktný a hudobne zmysluplný celok. Zdalo sa, akoby bola koncentráciou toho, čomu hovoríme romantické alebo romantizujúce. V porovnaní s virtuóznym koncertom, melódie boli spevnejšie, ľahko zapamätateľné, teda utíšili koncertom rozjatrené uši poslucháčov. Melodické oblúky gradovali a postupne zanikali, celok pôsobil veľkolepo, až

vznešene. Skladateľ sa hral s farebnosťou jednotlivých nástrojov orchestra a nechal vyznieť každú z farieb orchestra nielen v celku, v ktorom často zvukovo zanikajú, ale aj v samostatných vstupoch a nástupoch.

Radi by sme záverom konštatovali, že celkový dojem z koncertu bol vynikajúci, bez výhrad voči dramaturgii či interpretácii. Poslucháči boli spokojní, pretože si užili krásnu a dobre interpretačne stvárnenú hudbu. Huslista zanechal výborný umelecký dojem, majstrovsky zvládol a precítil svoj koncertantný part, orchestrálne predvedenie malo všetky parametre kvalitného výkonu telesa. Dirigent ozvláštnil a vysvetlil spôsob kompozičnej práce u skladateľa interpretovanej symfónie, čo ako snahu o komunikáciu a poučenie publika, pokladáme za veľké plus. Bol to veľmi vydarený koncert, taká malá predvianočná nádielka hudobnej krásy.

Alica Bróšťlová
fMarcela Šelembová,
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
študentky 2. roč., Mgr. stupňa

www.casopisespes.sk

Pocťa Shakespeareovi – Štátny komorný orchester Žilina

(Prešovská hudobná jeseň, sála PKO v Prešove, 26. 10. 2016)

Branislav Sabol

Komorný koncert Štátného komorného orchestra Žilina sa konal pri príležitosti okrúhleho a jubilejného 50. ročníka Prešovskej hudobnej jesene. Jeho súčasťou bola spomienka na 400. výročie úmrtie významného anglického spisovateľa a dramatika Williama Shakespeara (1564 – 1616). Prešovská hudobná jeseň začala svoju cestu k poslucháčovi už 5. októbra tohto roku, čiže pri našej účasti bol festival už dávno v plnom prúde. 26. októbra 2016 o 19. hodine v príjemný októbrový podvečer sa začal jeden z najzvláštnejších koncertov, aký som kedy zažil. V Prešovskom PKO (aj keď nebolo úplne vypredané) priateľská nálada zaplnila celú “koncertnú” miestnosť. Už príchodom pre mňa osobne neznámeho dirigenta Simona Chalka (Veľká Británia) nastala pre mňa výnimočná udalosť, aká v mojom doterajšom vnímaní hudby ako recipienta na koncerte nemala v mojom zážitkovom svete obdobu. Jeho charisma a zmysel pre humor dokázali uvoľniť atmosféru natoľko, že sa človek mohol úplne uvoľniť a vychutnávať skladby jednu za druhou ako v pohodlí svojej obývačky. Jeho aktivita a bujarosť dokázali preraziť a uvoľniť akúsi neviditeľnú bariéru zvyčajne postavenú medzi profesionálov a laikov, medzi hľadiskom a orchestrom. Možno budú so mnou staršie ročníky nesúhlasit', ale pre mladšiu generáciu poslucháčov to bolo vítaným oživením zväčša nudných a stereotypných koncertov.

Aby som sa venoval aj hudbe, ktorá na koncerte zaznela, musím vyzdvihnúť umelecké prezentáciu dvoch významných gitaristov – taliana Fabrizia Ferrara a slováka Adama Mareca. Aj keď prvý menovaný mal pri úvodnej skladbe od Adama Mičineca (*Starless path pre gitaru a orchester*) premiéru, dokázal poukázať na svoj obrovský talent (ten preukázal najmä pri svojom brilantnom sóle). Prvé dve skladby či už od zmieňovaného Mičince alebo druhá od Arnalda Freira (*Concerto brasileiro*) poukázali na jasné črty latino a španielskej ľudovej hudby, iskrivo oživilo celú sálu. Po príchode druhého gitaristu sa celá sála rozozvučala, až mi to pripadalo ako na divokom západe a nie koncertnej sále (možno trochu prisilné ozvučenie presólistov...). Dalo by sa poukázať na nie celkom dobré ozvučenie sály, ale to sa môže zdať iba ako individuálny nedostatok. Po odznení bol v podobe prídavku predvedený krátky úsek (cca dve a pol minúty), ktorý bol milým prevedením zručnosti orchestra a jeho dirigenta. Bolo to rýchle a energické bez zbytočných spomaľovaní a narušenia harmónie krátkej skladby. Počas skladby som mal pocit akoby sa elektrizujúca prít'azlivosť a magnetizmus, vyžarujúci z diela, dal krájať. Skladba silne pripomínala tango.

Pri tretej skladbe od Williama Waltona (*filmová hudba k bre Henry V.*) dochádza k odklonu od štýlu latino do sféry romanticko-alžbetínskej už skôr typickej pre Shakespeara a jeho tragickú a vojenskú poetiku. Už samotná skladba bola prehĺbením citovej zložky. V skutočnosti išlo o dve krátke ukážky, ktoré zmenili chod tejto hudobnej udalosti. Skladba bola diametrálne odlišná od predošlých skladieb či už rytmicky, melodicky alebo aj subjektívne -pocitovo.

Posledná suita od fínskeho skladateľa Jeana Sibelia s názvom *Búrka* bola zložená s 9 krátkych skladieb, ktoré vytvárali jeden celok. Bola to scénická hudba k rovnomennej hre Williama Shakespeara. Skladby boli krátke, bez vizuálnej pomôcky (hudobné divadlo je predsa len syntetický žáner) však nemali pre mňa ako diváka až takú výpovednú hodnotu. Buráčajúce bubny i ladné tóny harfy sa navzájom zaujímavo doplňovali a my sme boli ohlušovaní napätými a kolísanými jemnejšími tónmi skladby k tomuto dielu. Čo sa týka prevedenia (na môj vkus troška farebne presýtený zvuk hudobných nástrojov v orchestri) – bolo vskutku dobré, všetko samozrejme pod kontrolou dirigenta, ktorí sa snažil “ukočírovať” orchester až k samej dokonalosti. Jeho ľudské pôsobenie v podobe komunikácie s publikom medzi jednotlivými hudobnými dielami ako aj jeho dirigentské prevedenie a kvality boli veľmi nezvyčajným no milým prekvapením.

Ak by som mal zhodnotiť koncert celkovo, musím povedať, že som z neho odchádzal spokojný a naplnený až po okraj zážitkom z hudby. Prešovská hudobná jeseň potrebuje takéto koncerty a takýchto umelcov, ktorí dokážu prilákať aj mladšie generácie. Takéto “svieže” a komunikatívne (vo vzťahu k mladému publiku) koncerty sú jasným dôkazom že vážna hudba sa dá pojať aj iným spôsobom a stále má potenciál pritiahnúť všetky generácie milovníkov hudby.

Bc. Branislav Sabol
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
Študent 2. roč., Mgr. stupňa

www.casopisespes.sk

ARS NOVA - Festival súčasného umenia

(Štátna filharmónia Košice, 3.11.2016)

Andrea Šafranová

Myšlienka založiť v Košiciach festival, ktorý by návštevníkom koncertov v rámci jedného komplexného bloku predstavil súčasnú hudbu, sa zrodila v roku 2000 na košickom konzervatóriu. Hudobná spoločnosť Hemerkovcov preto uvítala iniciatívu riaditeľa Štátnej filharmónie Košice (ŠfK), Júliusa Kleina, ktorý ponúkol spoluprácu ŠfK na dotváraní dramaturgického zámeru festivalu. Z tejto spolupráce sa zrodil Festival súčasného umenia.

V minulom roku, teda na štrnástom ročníku „hudby novej chuti“, som navštívila prvý koncert festivalu. Rovnako tomu bolo aj teraz. Zaujal ma koncert, ktorý sa konal 3.11.2016 v budove Štátnej filharmónie v Košiciach. *ORGANIZÁTORMI PODUJATIA BOLI K13 – KOŠICKÉ KULTÚRNE CENTRÁ, ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE A MEDZINÁRODNÁ SPOLOČNOSŤ PRE SÚČASNÚ HUDBU ISCM*. Prvý koncert festivalu ARS NOVA s názvom *Peter Breiner – Pocta profesorom*. Symfonický koncert pozostával z dvoch častí, resp. jeho dramaturgia apelovala na diela žijúcich skladateľov európskych i mimoeurópskych kultúr, ale aj skladateľov spätých s východným Slovenskom.

V úvode sa nám predstavil a veľmi miho nás privítal dirigent, klavirista, skladateľ, aranžér a publicista Peter Breiner. Je jedným z najhrávanejších hudobníkov sveta. Diriguje, často hrajúc na klavíri, renomované svetové orchestre. Jeho skladby a aranžmány sú uvádzané na koncertoch po celom svete. Ako sme sa dozvedeli je absolventom košického konzervatória (klavír, skladba, dirigovanie, bicie) a Vysokej školy múzických umení, kde bol posledným žiakom Alexandra Moyzesa. Peter Breiner sa rozhodol koncert začať skladbou, ktorú napísal. Má názov *Taká jedna Burleska* pre menší symfonický orchester. Podľa jeho slov, chcel, aby sme si mohli sami porovnať, čo ho profesori naučili a ako tvorí dnes. Skladba, ktorú sme počuli bola veselá aj temperamentná zároveň. Spájal v nej prvky zo slovenskej ľudovej piesne, s prvkami jazzu a súčasnej hudby. Burleska je vlastne hudobno-dramatický žáner, ktorý má komické prvky. Aj v tejto skladbe sme ich mohli nájsť niekoľko. Zo samotného skladateľa ale rovnako aj z tejto skladby sme mohli cítiť istú dávku irónie a sarkazmu, čo je mne osobne veľmi sympatické.

Koncert pre violu a orchester sa rozhodol zaradiť hneď po svojej burleske. Tento koncert *Viola concerto, op.69* napísal Jozef Podprocký, bývalý pedagóg Petra Breinera z košického konzervatória. Zaujímavé bolo, že sa tento koncert hral prvýkrát, jeho premiéra sa uskutočnila až v roku 2016 na festivale súčasného umenia. Dirigentom bol teda jeho žiak Jozefa Podprockého Peter Breiner. Vzhľadom k tomu, že pán Podprocký bol prítomný na koncerte mali jednotlivé časti hudobného diela *Andante – Allegretto, Intermezzo – Lento poco rubato* a *Allegro* zvláštnu až dojímavú atmosféru. Najmä zo strany hudobníkov, na ktorých bolo vidieť nesmiernu snahu, ako aj na dirigentovi, ktorý bol maximálne sústredený, pretože naozaj išlo o poctu svojmu profesorovi. Podobne dojatie bolo možné pozorovať aj na samotných divákoch, ktorí počúvali so zatajeným

dychom. Prvá časť, už z názvu vyplývajúca, bola pomalá, krásnu melódiu vytvárali husle a violy, dopĺňalo ich piano a kontrabas. Táto skladba bola akýmsi úvodom. Druhá časť *Intermezzo – Lento poco rubato* už neznela tak harmonicky, skôr naopak, bola dramatickejšia a živšia. Vynikajúci výkon podal aj sólista, Peter Zwiebel, ktorý hral na viole. Peter Zwiebel je tiež bývalým študentom košického konzervatória a absolventom Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Neskôr študoval na švajčiarskom Bazilej. V roku 1998 sa stal laureátom Súťaže študentov slovenských konzervatórií. Spolupracoval so svetoznámymi skladateľmi ako Steve Reich, Kaija Saariaho a ďalší. Časť *Allegro* bola skôr temperamentnejšia. Cítili sme v nej dávku autorovej invencie, takisto ako aj odvahu experimentovať, napríklad použitím a kombinovaním hudobných rôznych farieb hudobných nástrojov a pod. Mala som intenzívny pocit, že skladba má svoj príbeh a autorovi sa, podľa mňa, podarilo naplniť ideu. Dojemným opäť bolo, keď autor koncertu išiel v rúčne zablahoželať dirigentovi, sólistovi, ako aj celému orchestru za nádherné prvé prevedenie jeho koncertu.

Po krátkej prestávke sme si mohli vypočuť *Symfóniu č. 8., op. 64* pre veľký orchester od Alexandra Moyzesa. Dalo by sa povedať, že aj táto symfónia mala dnes svoj „šťastný deň“. Skladateľ ju skomponoval pod vplyvom tragických okolností a dal jej príznačný podnázov „21.8.1968“. Proti vstupu Varšavskej zmluvy vášnivo verejne rečnil z pozície „deda, ktorý sa inak nebude môcť pozrieť vnukom do očí“ a svoj protest s venovaním, aké sa dovtedy písali iba Komunistickému stranu, vložil aj do opusu 8. symfónie. Vytlačené partitúry v čase nastupujúcej normalizácie zošrotované a predvádzanie diela bolo do roku 1989 zakázané. A dnes sme mali vzácnu a jedinečnú možnosť vypočuť si ju naživo. Bola to naozaj pompéžna symfónia, a tak, ako to autor cítil, skutočne sa mu podarilo pocity sklúčenosti, obáv, strachu a smútku vložiť do svojej umeleckej výpovede. Pri počúvaní si divák uvedomoval situáciu, ktorá nastala v roku 1968, či už ju skutočne zažil, alebo si ju predstavil a bola varovaním pred neľudskosťou, zlobou, bola výstrahou aj pre dnešok. Toto všetko vyjadrovala neverbálne bez textu, silou umeleckého talentu. Koncert ma veľmi milo prekvapil, dovoľm si povedať, aj že očaril a určite sa festivalu ARS NOVA zúčastním aj o rok.

Bc. Andrea Šafranová
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
Študentka 2. roč., Mgr. štúdia

www.casopisespes.sk

Sviatok opery - baroková Alcina po prvý raz na východoslovenskej scéne

(Štátne divadlo Košice, 4.10.2016)

Andrea Šafranová

Baroková opera Georga Friedricha Händla (1685 – 1758) mala premiéru 26. februára tohto roku. Je teda celkom čerstvým dielom štátneho divadla. Od začiatku divadelnej sezóny sa hrala prvýkrát 4. októbra 2016. Dielo vzniklo v roku 1735, jeho novodobé oživenie do inscenačného tvaru bolo realizované v hudobnom nastudovaní hosťujúceho českého dirigenta Mareka Štrýncla a v réžii Lindy Keprtovej. Táto baroková opera v Košiciach doposiaľ nikdy nezaznela, preto bol tento počín dosť odvážny.

Opera sa hráva z úcty k tradícii i vo vzťahu k spevnosti talianskeho jazyka hráva v origináli, v taliančine. Čo sa týka prekladu, slovenské titulky sa premietali na hornej rampe javiska. Obsadenie nebolo len slovenské, naopak, spolupracovalo aj s interpretmi pôsobiacimi na iných európskych scénach. Samotný príbeh nie je vôbec zložitý, nie je ani dominantnou zložkou predvedenia, v opere totiž ide skôr o krásu hlasov a tónov, ako o nadšenie z príbehu. Alcina je zákerná čarodejníca, ktorá vábi mužov na svoj "ostrov lásky". Dalo by sa však povedať, že jej osobnosť je rozpoltená, môžeme u nej nájsť aj ľudské črty, nielen čarodejnícke a zlovestné.

Scénografia sa snažila reflektovať aj súčasnosť, nebola tu snaha o historickú presnosť, a to ani v kostýmoch, ktoré neboli navrhnuté podľa historickej predlohy a dobových módných konvencií. Teda skôr išlo o náznaky, barokové prvky v súčasnom prevedení a v spojení s modernými kostýmami. Scénografia vytvárala isté metafory, ktoré boli súčasťou príbehu, nemala len dekoračnú funkciu. Dalo by sa povedať, že bola symbolom akéhosi spútania, či väznenia. Či už išlo o väznenie človeka alebo jeho citov, či o jeho slobodnú vôľu. Avšak nie vždy táto súhra – súhra interpreta a pohyblivej scénografie – bola vizuálne dokonale zvládnutá. Niekedy to pôsobilo priam rušivo, ba nepodporilo to ani príbeh. Naopak, divák vedel, čo očakávať a stratilo sa tam napätie, ktoré by príbeh mohol získať. Na umeleckom zážitku to našťastie až tak neubralo, pretože, ako som už vyššie spomínala, príbeh nie je dominantný. Pozornosť réžia kládla primárne na spevácke výkony a autentickú hudbu, ktorej sa nedala odoprieť vysoká kvalita predvedenia, vrátane snahy o historicky poučnú interpretáciu.

Hlavná predstaviteľka mala aj vďaka dramaturgii nádherné miesta, ktoré bravúrne predviedla, jej sólové party boli spevácky dokonalé a ako jediná z predstaviteľov dodala aj herecké kúzlo svojej postave. Pôsobila prirodzene a nevyumelkovane. Oproti ďalším sólistom to bol výrazný rozdiel. V tejto opere však zbor nedostal veľký priestor, nebola to zborová opera. Dalo by sa konštatovať, že nastudovanie bolo „poskladané“ prevažne z árií sólových, prípadne duet, ansámblov bolo minimálne. Na jednej strane je to škoda, pretože aj zborové party by mohli oživiť toto predstavenie, najmä vzhľadom k časovému priestoru, ktorý bol venovaný tejto opere, čo už, keď ich skladateľ neskomponoval...

Medzi prvým a druhým dejstvom nedošlo k výrazným zmenám a hoci boli čísla sólistov pôsobivé, predsa len si v hudobno-dramatickom diele ucho diváka žiada počuť aj viac hlasov v sprievode krásnej barokovej hudby. Hudobná zložka v tomto diele bola netradičná a ohromujúce bolo aj jej kvalitné a zaniietené prevedenie. Dirigent používal viaceré netradičné hudobné nástroje a ukázal svoju interpretačnú zručnosť ako aj precíznosť celého naštudovania opery, najmä z hudobného, a teda aj historického hľadiska. Opera *Alcina* v naštudovaní Košického Štátneho divadla Janka Borodáča bola pôsobivým hudobno-dramatickým predstavením. No napriek tomu, že hereckým akciám spevákov za času načas chýbala dokonalosť, svojimi jedinečnými barokovými prejavmi v orchestrálnej zložke a autentickým prevedením si zaslúži obdiv a určite patrí k vzácnym predstaveniam v repertoári divadla. Som toho názoru, že jednoznačne stálo za to stráviť príjemný októbrový podvečer v opernom dome práve pri tomto hudobno-dramatickou skvoste.

Bc. Andrea Šafranová
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
Študentka 2. roč., Mgr. štúdia

www.casopisespes.sk
