



ESPEES

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

Vol. 6, No 1
June 2017

Reprodukcia:
Martin Martinček:
Fantázia prírody. Kráska a zvierá, 1965,
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. © 2017

OBSAH

Úvodník/ 3

Štúdie:

Semiotická transformácia arcimotívu čarovnej premeny v rozprávkovej látke „kráska a zviera“/ 4
Nikola Danišová

Filozofické úvahy Jana Amosa Komenského o človeku a výchove/ 14
Alexandra Hudáčová

Hudobná tvorba a aktivity slovenských hudobných skladateľov v emigrácii a ich reflexia v slovenskej muzikológii/ 22
Anna Juhaščíková

Ernst Hans Gombrich: jeho koncepcia dejín umenia, metodologické východiská a príspevok k chápaniu moderného výtvarného umenia/ 29
Jana Migašová

Recenzie, anotácie a rozhovory:

BÍLEK, P., A., DADAJÍK, O., KAPLICKÝ, M., PAPOUŠEK, V., SKALICKÝ, D., STANĚK, J. 2017. Stopy pragmatismu. Česká literatura a estetika v dotyku a americkým pragmatismem/ 40
Lenka Bandurová

KOPČÁKOVÁ, S., MAKKY, L. (eds.). 2017. 25 rokov študijného odboru estetika v Prešove: Studia Aesthetica XVI./43
Libor Fridman

Rozhovor so sochárom Jánom Zelinkom/ 48
Andrea Galajdová

Úvodník

Vážení čitatelia a prispievatelia,

redakcia časopisu *Espes* prináša nové číslo, ktorým periodikum vstupuje do šiesteho ročníka. V roku 2017 sme vytýčili „odvážne“ ciele, ktoré vyvrcholia publikovaním medzinárodného čísla venovaného estetike Arnolda Berleanta. V aktuálnom čísle vám prinášame heterogénnejší súbor štúdií a recenzií. Prvýkrát uverejňujeme aj príspevok čerstvej absolventky štúdia odboru estetika na Prešovskej univerzite v Prešove, ktorá vo forme interview sprostredkovala orálne svedectvo reflektujúce názorové východiská sochára, laureáta ceny Oskara Čepana (2015) Jána Zelinku. Redakcia považuje interview s aktívnym umelcom za dôležitú súčasť aktuálneho, živého umelecko-teoretického diskurzu na východnom Slovensku. Máme záujem v tomto trende pokračovať, lebo veríme, že jednou z úloh teoretika je komunikácia so žijúcim umelcom vo všetkých štádiách jeho vývoja. V rozhovore sa odhaľujú nielen fakty spojené s tvorbou, ale aj preferencie a túžby autora, preto interview chápeme ako jednu z foriem potrebných prameňov.

Číslo otvára pútavý príspevok Nikoly Danišovej: *Semiotická transformácia arcimotívu čarovnej premeny v rozprávkovej látke „kráska a zvierá“*. Autorka sa rozhodla skúmanú problematiku ilustrovať na dvoch autorských dielach (slovesnom a filmovom). Ide o básnickú rozprávku *Kráska a Zvíra* (1970) Františka Hrubína a jej filmovú adaptáciu *Panna a Netvor* (1978) naštudovanú českým režisérom Jurajom Herzom. Autorka exploruje tému systematicky, počnúc kultúrno-antropologickou analýzou, cez skúmanie christianizačného vplyvu, končiac reálnym rozborom. Tento „chirurgicky“ exaktný príspevok, časovo zaradený do rámca 20. storočia, je nasledovaný filozoficko-pedagogickou analýzou diel významného mysliteľa európskeho formátu Jána Amosa Komenského. V prítlačlivej podobe pripomína „mohutnosť“ jeho diela štúdia Alexandry Hudačovej *Filozofické úvahy Jana Amosa Komenského o človeku a výchove*.

Anna Juhaščíková sa venuje špecifickej identite umelca, ktorý dobrovoľne či nútene opustil svoju krajinu, čím autorka vytvára presah s páľčivými kultúrnymi otázkami dneška – migráciou a „nomádstvom“ umelcov v globalizovanom kultúrnom priestore. V štúdiu *Hudobná tvorba a aktivity slovenských hudobných skladateľov v emigrácii a ich reflexia v slovenskej muzikológii* zdôraznila marginálnu, nedostatočnú pozornosť, ktorú teoretici venujú našim hudobníkom pôsobiacim mimo Slovenska. Sekciu netematických štúdií uzatvára Jana Migašová, ktorá v štúdiu *Ernst Hans Gombrich: jeho koncepcia dejín umenia, metodologické východiská a príspevok k chápaniu moderného výtvarného umenia* interpretuje metodologické východiská koncepcie tohto vplyvného kunsthistorika a prostredníctvom kľúčových téz jeho posledného publikovaného diela osvetľuje Gombrichov neraz kritizovaný prístup k modernému vizuálnemu umeniu.

Prvé číslo šiesteho ročníka časopisu *Espes* tradične prináša aj dve recenzie na vedecké práce z českého a slovenského prostredia. Lenka Bandurová reflektovala kolektívnu monografiu *Stopy pragmatismu: Česká literatúra a estetika v dotyku s americkým pragmatizmom*. Libor Friedman preveril kvality konferenčného zborníka *25 rokov študijného odboru estetika v Prešove. Studia Aesthetica XVI.*, ktorý podľa recenzenta nie je len typickou sumarizačnou a spomienkovou publikáciou.

Aktuálne číslo časopisu teda diskurzívne prepája literárno-teoretické, muzikologické, filozofické a umelecko-historiografické odborné rozpracovania problémov. Preto čitateľskej obci poskytuje náhľad na široké spektrum metód a prístupov a inšpiratívne impulzy pre odbornú verejnosť venujúcu sa vedeckému uchopovaniu problémov kultúry, dejín a teórie umenia.

Redakcia časopisu *Espes*.

Semiotická transformácia arcimotívu čarovnej premeny v rozprávčkovej látke „kráska a zviera“*

Nikola Danišová; nikol.danisova@gmail.com

Abstrakt: V štúdiu sa zameriavame na identifikáciu tematických, výrazových a sémantických posunov, ku ktorým došlo v spracovaní motívu čarovnej premeny, ako je on ustanovujúco založený v motivickej redakcii 425C Kráska a Zviera, v autorskej slovesnej rozprávke (F. Hrubín) a následne v jej filmovej adaptácii (J. Herz), ako aj medzi týmito dvoma autorskými výtvormi a arcinaratívmi reprezentujúcimi uvedený rozprávkový typ v pôvodnej, vývinovo-ustanovujúcej podobe, a to na pozadí širších kultúrno-antropologických súvislostí, ktoré sú s motívom transfigurácie spoločensko-historicky späté.

Kľúčové slová: magická transfigurácia, intersemiotická adaptácia, arcinaratív

Abstract: In the study we focused on identification of shifts and themes, expressions and semantics in the subject of magical transformation, as its firmly established in classification of folk tales by Aarne-Thompson-Uther 425C Beauty and the Beast, in author literary fairy tale by F. Hrubín and its following film adaptation by J. Herz, as well as between these two works arcs, which represent mentioned tale type in original, developmental and canonical form, on the background of broader cultural and anthropological relations, which are both socially and historically linked with this motif.

Keywords: magical transfiguration, intersemiotic adaptation, arcinaratives

Náš výklad problematiky, ktorú predznačujeme v rámcových častiach tohto príspevku (titul, kľúčové slová, abstrakt), bude v zásade rozložený medzi dve komparatívne osi. Prvú, cieľovú os predstavuje porovnanie dvoch autorských diel – slovesného a filmového – z 20. storočia, ktoré spracúvajú motív čarovnej premeny konštituovanej v Aarne-Thompson-Utherovom katalógu rozprávkových typov (skrátene ATU)¹ pod motivickou redakciou 425C (Kráska a Zviera), a to ako prípad intersemiotickej adaptácie. Druhá, historicky predpokladová (a v tomto zmysle fundamentálna) os potom usúvzťažňuje spomínané dva výtvary s arcinaratívmi, ktoré reprezentujú zmienený rozprávkový podtyp v jeho osnovej, pôvodnej podobe.

Oba artefakty, ktorých spojnicou vytvára prvú komparatívnu os, sú českej proveniencie. Ide o básnickú rozprávku *Kráska a Zviera*² (1970) od Františka Hrubína a jej filmovú adaptáciu *Panna a Netvor* (1978) naštudovanú českým režisérom Jurajom Herzom. František Hrubín sa inšpiroval pri tvorbe básnickej

* Táto štúdia vznikla v rámci projektu VEGA č. 1/0426/17 Ikonizácia utrpenia a jeho zmyslu v slovesnom, umeleckom a kultúrnom obraze I (Intersemiotická, interdisciplinárna a medzikultúrna rekognoskácia).

¹ V štúdiu pracujeme so slovenským prekladom ATU katalógu, ktorý je uverejnený v treťom zväzku antológie *Slovenských ľudových rozprávok* od zostavovateľiek Viery Gašparikovej a Boženy Filovej. Motivickú redakciu 425C autorky v niektorých prípadoch pomenúvajú ako Krásna a Zviera (označenie Krásna zrejme súvisí s názvami niektorých slovenských rozprávok: *O Krásnej, Róža Krásna, Poviedka o Krásnej* a pod.), globálne je však zaužívaný názov 425C Kráska a Zviera, ktorý v štúdiu budeme používať aj my.

² František Hrubín prerazoval Beaumontovej rozprávku *Kráska a Zviera* už v roku 1957. Vyšla v zbierke *Špalíček pohádek* pod názvom *O Kráske a Netvorovi*. V tejto verzii však Hrubín do rozprávky takmer vôbec autorsky nezasahoval a ponechal jej pôvodný folklórny charakter. Až v roku 1970, rok pred svojou smrťou, sa opäť k tomuto príbehu vrátil a zdramatizoval ho pod názvom *Kráska a Zviera*.

poémy *Kráska a Zviera* rovnomenným starofrancúzskym príbehom z polovice 18. storočia od madame de Beaumontovej. Známý čarovný motív o krásnej panne, ktorá pomocou pravej a čistej lásky vyslobodí princa premeneného na zvieracieho netvora, Hrubín zdramatizoval špeciálne pre čarokrásne prostredie divadla krumlovského zámku. Juraj Herz neskôr nadviazal na Hrubínove strašidelno-romantické spracovanie *Kráskej a Zvierat'a* a svoj film *Panna a Netvor* poňal ako rozprávkovú romancu s hororovo-gotickými prvkami.

Látka o kráske a zvierati³ síce patrí medzi starobylé folklórne príbehy, no pre súčasných recipientov je stále atraktívna a aktuálna, o čom svedčí množstvo hudobných, divadelných, ale predovšetkým literárnych a filmových adaptačných spracovaní. Hrubín aj Herz priamo nadväzujú na folklórne dedičstvo príbehov o dievčati a jej zvieracom ženíchovi, pričom tento starobylý motív modernizujú a posúvajú na úroveň umeleckého diela.

V prvej časti výkladu sa zameriame na arcinaratívy (čarovné klasické rozprávky, mýty, legendy), ktoré zachytávajú osnovný príbehový invariant o kráske a zvierati. Stabilnými sujetovo-motivickými časťami naratívov redakcie 425C sú tieto dejové sekvencie:

1. Kupec sa vydáva na cestu, aby zachránil svoj majetok.
2. Kupec zabľúdi, napokon sa však dostáva do začarovaného zámku obývaného Zvierat'om.
3. Kupec v zámočkej záhrade odtrhne pre svoju dcéru (Krásku) ružu, čím nahnevá Zviera, ktoré si za odtrhnutú ružu žiada kupcovu dcéru. Zviera sa mužovi vyhráza smrťou, a tak kupec s jeho podmienkou (priviesť do začarovaného zámku jednu z dcér) súhlasí.
4. Kráska prichádza do zámku k Zvierat'u, aby zachránila otca.
5. Kráske sa po istom čase začne cnieť za otcom, preto na pár dní odchádza naspäť do rodného domu.
6. Pretože Krásku doma zdržiavajú jej zlé sestry, nestihne sa do zámku vrátiť v stanovenú hodinu. Zviera tak umiera od žiaľu.
7. Kráska prichádza do zámku v poslednej chvíli. Vyzná zvierat'u svoju lásku a ono sa premení na krásneho princa.

Motivická redakcia o kráske a zvierati (ATU 425C)

Podľa ATU klasifikácie patria naratívy s motívom zvieracieho ženícha⁴ (spracovávajú ho aj rozprávky o kráske a zvierati) pod veľmi starý a celosvetovo rozšírený komplexný rozprávkový typ 425 Hľadanie strateného muža. Motivická látka 425 je žánrovo heterogénna, môžeme v nej nájsť rôzne varianty arcinaratívov – klasické rozprávky, mýty i legendy. V dôsledku tohto širokého diapazónu príbehov zaznamenávame v osnovej príbehovej látke o mládenkovi, ktorý je zakliaty do najrôznejších podôb zvierat (medveď, had, jež, zvierací netvor atď.) a vyslobodiť ho môže len úprimná láska krásneho dievčaťa, výrazné variácie a modifikácie. Z nich sa odvodzujú tieto najdominantnejšie podtypy/redakcie:

- 425A Amor a Psyché (napr. švédka rozprávka *Južnejšie ako na juh, severnejšie ako na sever*)
- 425B Odčarovaný muž – úlohy čarodejnice (napr. nemecká rozprávka *Kráľ had*)
- 425C Kráska a Zviera (napr. francúzska rozprávka *Kráska a Zviera*)

³ Ak používame označenia kráska a zvieria ako všeobecnú charakteristiku (typ) hrdinov, budeme ich písať s malými začiatočnými písmenami.

⁴ Rodovým náprotivkom rozprávok so zvieracím ženíchom sú naratívy so zvieracou nevestou. Podľa ATU ide najmä o tieto rozprávkové typy: 400 Hľadanie stratenej ženy, 401A Začarované princezné a ich zámky, 402 Nevesta zakliata na malé zvieria.

Zatiaľ čo Amor a Psyché⁵ sa pokladá za najstaršiu a najrozšírenejšiu redakciu rozprávkovvej motivickej látky 425 Hľadanie strateného muža, za najmladší podtyp sa považuje Kráska a Zviera (Gašparíková 2001, s. 988).

Najznámejšou a základnou verziou príbehovej látky 425C je starofrancúzska rozprávka *Kráska a Zviera* (podľa nej je pomenovaný celý tento rozprávkový podtyp) z roku 1756 od madame de Beaumontovej. Pri tvorbe rozprávky *Kráska a Zviera* sa madame de Beaumontová inšpirovala novelovou romancou *Belle et la Bête* (teda Kráska a Zviera) z roku 1740 od madame de Villeneuveovej. Tá ako prvá prerozprávala pôvodne ľudový príbeh o kráske a zvierati a uverejnila ho vo forme novely s rozsahom približne dvesto strán v zbierke *La jeune américaine et les contes marins*.

Okrem vymenovaných starofrancúzskych rozprávok o kráske a zvierati evidujeme aj inokrajné folklórne verzie tohto motívu: napr. čínsky príbeh *Čarovný had*, švajčiarsku rozprávku *Medvedí princ* či dánsku rozprávku *Kráska a kôň*. Ľudové príbehy, ktoré patria pod redakciu 425C Kráska a Zviera, nájdeme aj v slovenskom areáli: *O Krásnej, Róza Krásna, Trojruža, Povedka o Krásnej, Milína, Krásna, Ružový puk, Živô Jelito* atď. Sujetovo-motivická schéma rozprávkového podtypu 425C Kráska a Zviera, ako uvádza slovenská etnologička Viera Gašparíková (2001, s. 909), „sa často vyskytuje v krátkych a jednoduchých formách, a tak je to aj v slovenských paralelách.“

Kultúrno-antropologické súvislosti motivickej redakcie 425C Kráska a Zviera

Motív transfigurácie človeka na zviera (alebo zvieracieho netvora) a návratný proces vyslobodzovania z tejto podoby má v klasických naratívoch dlhú tradíciu. Zoomorfná premena človeka je zároveň aj antropologicko-náboženským fenoménom, ktorý sa objavuje od najstarších čias ľudského vývoja v každej spoločnosti a kultúre. Preto sa domnievame, že motív premeny je úzko spojený s ľudským myslením a prežívaním, s vierou v transcenciu a s iniciačným procesom smrti a znovuzrodenia. Súvisí tak s potrebou zmeny v duševnom vývine každej ľudskej bytosti.

Rituálny prerod človeka v posvätné zviera bol dôležitou súčasťou pravekého a starovekého magicko-náboženského myslenia. Obrad premeny (maskovania sa) na zviera bol praktizovaný predovšetkým v šamanizme a zoomorfizme ako súčasť liečebných či loveckých rituálov, pri spojení so svetom mŕtvych, pri rituáloch plodnosti atď. Šamani⁶ alebo vyvolení jedinci (inicianti, obeť rituálnych vrážd, kňazi a pod.) sa odeli do rituálneho kostýmu z koží alebo kožušín hieratického zvieraťa (súčasťou náboženských kostýmov mohli byť aj iné časti zvieraťa, ktoré sa považovali za posvätné – kosti, zuby, parožie, pazúry).⁷ Cielenou imitáciou posvätného zvieraťa človek dobrovoľne prijímal animálnu pudovosť, čím sa zaručilo bytostné spojenie so zvieracím duchom a vypožičanie si jeho schopností.

⁵ Redakcia 425A Amor a Psyché je pomenovaná podľa rovnomenného príbehu z 2. stor. n. l., ktorý je súčasťou rímskeho románu *Premeny čiže Zlatý somár* od Apuleia. Ešte staršiu verziu príbehu evidujeme v gréckej literatúre, konkrétne v Aristidových *Povedkách z Milétu* z 1. – 2. stor. n. l. (Gašparíková 2001, s. 988). Tieto autorské spracovania vychádzajú z pôvodného gréckeho mýtu *Eros a Psyché*. Arcinaratívy z podtypu 425A Amor a Psyché sa od príbehov o kráske a zvierati líšia najmä v spôsobe, akým dievčina vyslobodzuje zakliateho zvieracieho princa: dievča zvieraťa (zakliatemu princovi) prisľúbi, že sa naňho v noci nepozrie. Svoj sľub nedodrží, pretože je netrpelivá a zvedavá. Za svoje prečiny nepyká len dievčina, ale aj princ-zviera, ktorý musí odísť k čarodejnici a oženit sa s ňou, prípadne jej slúžiť. Hrdinka prekonáva množstvo nebezpečných prekážok, aby svojho princa našla a vyslobodila ho z rúk škodcu. Ide napr. o tieto príbehy: nórska rozprávka *Na východ od slnka, na západ od mesiaca*, slovenská rozprávka *Hadogašpar*, nemecká rozprávka *Jež – Jurko*, poľská rozprávka *Zakliaty mládenec*.

⁶Toto rituálne divadlo mohli zväčša predvádzať len šamani – vyvolení. Svedčí o tom aj sám význam slova *šaman*, ktorý má tunguzský pôvod a znamená „čarodejník“ (Eliade a Culianu 2001, s. 231).

⁷Každý kmeň si vyberá vlastné obradné zviera: aztécki šamani sa pri postliminárnych/záhrobných rituáloch premiňali na jaguára, laponskí šamani zase na medveďa (Saunders 1996, s. 66 – 67). Do medvedej kožušiny sa prezliekali aj severoamerickí Indiáni počas liečebných rituálov (Ibidem, s. 77) a pri obetných rituáloch sa za zvieraťá plodnosti (kobyly, fenky, ošípané) maskovali grécke kňazky (Graves 2004, s. 11 – 12).

Predstava totemového zvierat'a ako mýtického predka nebola cudzia ani barbarským národom Európy (Slovania, Germáni, Škandinávci, Kelti atď.), ktoré tiež deifikovali vybrané druhy zvierat. Zväčša išlo o nebezpečné alebo rešpektované zvieratá ako medveď, orol, diviak, vrana, vlk atď. Zvieracie vlastnosti (rýchlosť, dravosť, sila a pod.) boli vysoko oceňované a človek si ich mohol pomocou rôznorodých obradov načas „vypožičať“. Adept rituálu sa spojil s duchom posvätného zvierat'a, čím symbolicky prebral jeho schopnosti. Získanú zvieraciu silu následne využíval vo svoj prospech v súboji, pri veštekých alebo liečebných rituáloch.

V Európe sú najznámejšie predovšetkým bojové rituály, ktoré praktizovali nordicko-germánske kmene. Tie verili najmä „v ducha medveďa, ktorý brál zjemená roli prapredka a totemu“ (Pastoreau 2011, s. 58). Berserkovia⁸, najobávanejšie vojenské jednotky, používali silnú bojovú mágiu, pomocou ktorej sa dokázali premeniť na medveďa. Títo bojovníci sa vypravovali do bitiek oblečení iba v medvedej koži, pretože verili, že im v takomto prestrojení neublíži meč ani oheň (Saunders 1996, s. 76). Okrem vonkajšej premeny na vyvolené zviera (maskovanie sa do medvedích kožušín) sa účastníci rituálu snažili šelmu napodobniť aj správaním. Vydávali zvuky ako medveď, zbesilo tancovali a pomocou drog dobrovoľne vstupovali do stavu extáznej zúrivosti (Pastoreau 2011, s. 58). Svojich nepriateľov zabíjali sťaby dravé šelmy – prehryzli im krčnú tepnu. Rituálne sa vzdávali svojej ľudskej podstaty a premieňali sa na svoj zoomorfný fetiš – medveďa (Vlčková 1999, s. 44 – 45; Pastoreau 2011, s. 58). O bojovej činnosti berserkov sa zmiňuje aj severská mytológia. Napr. *Sága o Skjǫldungoch* opisuje boj medzi obávanými berserkmi (bolo ich len dvanásť) kráľa Hrólfa Tyčku a vojskom švédskeho kráľa Aldisa. O berserkoch sa zmiňuje aj *Stará pieseň o Bjarkim* (časť *Ságy o Skjǫldungoch*). Bǫ dvar ako najudatnejší a najobávanejší muž z družiny kráľa Hrólfa Tyčku používal bojovú mágiu, aby sa stal krvilačným a neporaziteľným. Bojovník sa rituálne ponoril do hlbokého spánku, aby jeho duša mohla poňať nové a silné medvedie telo, ktoré mu zaručilo dravý boj i víťazstvo. Po tom, ako bol Bǫ dvar z magického spánku prebudený a jeho duša sa vrátila späť do svojho ľudského tela, stratil výnimočné bojové schopnosti. Bez pomoci medvedieho ducha družina boj prehrala.

Okrem arcimotívu premeny človeka na zviera spracováva redakcia 425C Kráska a Zviera aj ďalší prastarý motív – ženbu so zvierat'om. Predstava sexuálneho spojenia medzi ľudskou bytosťou a zvierat'om vychádzala z viery v mýtického prapredka klanu či rodu. Toto presvedčenie zastávali okrem šamanistických kultúr, pre ktoré bola táto predstava typická, aj mnohé pohanské kmene (najmä germánske, slovanské, keltské a nordické). Ak človek pochádzal z rodu, ktorého súčasťou je posvätné zviera, predestinovalo ho to na kraľovanie alebo život plný heroických dobrodružstiev a vznešených činov. Takmer každý pohanský „zoomorfný kráľ či panovník [...] se zrodil ze spojení ženy a zvířete či vzácněji muže a zvířecí samice. Často se jedná o tak samozřejmý fakt [...] nejčastěji se však tento úkaz vysvětluje mýtem“ (Roux 2009, s. 84).

Už v 11. storočí existovali literárne spisy (v nich sa uvedené príbehy tradovali medzi ľuďmi skôr), v ktorých sa zviera považovalo za predka tej-ktorej slávnej postavy. „*To platí například o latinských gestech, jež byla věnována hrdičským skutkům Sivarda, dánského vévody a druha krále Knuta Velikého*“ (Pastoreau 2011, s. 88 – 89). Príbeh hovorí, že medveď uniesol do svojej jaskyne ľudskú ženu a splodil s ňou chlapca. Toto spoly ľudské a spoly zvieracie dieťa bolo predkom Sivarda. Dánsky vojvoda, potomok tejto divokej šelmy, zdedil medvedie „gény“ – agresívnu, prudkú povahu a medvedie uši (Ibidem, s. 89). Zviera ako zakladateľ rodu vystupuje aj v dánskej legende, ktorú Saxo Grammaticus zaradil do svojho diela *Gesta Danorum* (12.

⁸Okrem berserkov – medvedích bojovníkov, existovali aj ulfednarovia – vlčí bojovníci, ktorí sa spájali s vlkom ducha a obliekali sa do vlčích kožušov (Vlčková 1999, s. 45). Rovnako bojový spolok Männerbud rituálne vyzýval vlčieho ducha (Becker 2002, s. 325).

⁹Knut Veľký (995 – 1035) bol skutočný vikingský kráľ, ktorý sa preslávil tým, že v rokoch 1020 až 1030 zvíťazil v krutom boji nad Anglosasmi (Pastoreau 2011, s. 89).

storočie).¹⁰ Aj v tejto legende sa opakuje sujet o medveďovi, ktorý uniesol ženu do jaskyne a žil s ňou v partnerskom vzťahu. Medveďa neskôr zabil lovec a tehotnú ženu odvedol. Žena na slobode porodila polozvieracie/poloľudské dieťa. Chlapec sa vzhľadom ponášal na človeka, no jeho povaha bola animálna, prudká a násilnícka. Keď vyrástol, zabil vraha svojho otca – medveďa. Potom žil ako ostatní muži tej doby – oženil sa a splodil syna, ktorý bol pradedom kráľa Svena II. Estridsena¹¹ (Pastoreau 2011, s. 87 – 88).

Motív únosu ženy zvierat'om (najčastejšie medveďom) do jaskyne môžeme nájsť aj v žánri klasických rozprávok. Ide o špecifické naratívy zväčša krátkej príbehovej formy objavujúce sa v Európe. Rozprávky o žene, ktorú uniesol medveď sa často pridružujú k podtypu 425C Kráska a Zviera ako jej príbuzný variant (Gašparíková 2002, s. 988 – 989). Slovenská etnologička Viera Gašparíková tvrdí, že tieto príbehy môžeme rozdeliť na dve skupiny s „významným rozdielom v štýle, v tematickej výstavbe a žánrovej príslušnosti“ (Ibidem, s. 643). V prítomnom príspevku sa zameriame len na druhú skupinu príbehov o žene a medveďovi, pretože naratívy z tohto osnovného okruhu už majú fantastické a nadprirodzené znaky: „ani jeden z týchto zápisov nemá pevnú lokalizáciu. Okrem toho dievča nevyrástlo pri medveďovi, ale medveď si ju k sebe vzal a žil s ňou ako muž zo ženou (...) mali spolu dieťa, pol človeka a pol medveďa. Táto symbióza už značne pripomína čarovné rozprávky, najmä Krásnu a Zviera (...) pôsobia dojemom väčšej starobylosti a nesú v sebe ohlas dávneho totemizmu“ (Ibidem, s. 643). Druhá skupina naratívov o žene a medveďovi (napr. slovenské rozprávky *Žena a medveď*, *O medveďovi*, úvodná časť srbskej rozprávky *Medveďovič*) nápadne pripomína legendy o Sivardovi a Svenovi II. zo severnej Európy. Stabilné sujetové jadro čarovných rozprávok o žene a medveďovi môžeme zachytiť nasledovne:

1. Zviera (najčastejšie medveď) unáša ženu do svojho príbytku.
2. Žena nejaký čas žije so zvierat'om v partnerskom vzťahu.
3. Žena od zvierat'a uteká alebo je zachránená (napr. horárom, skupinou uhliarov atď.).
4. Žena zisťuje, že je tehotná a porodí syna, ktorý má zvieracie črty (povahové: agresia, divokosť, extrémna odvaha; fyzické: veľké a husté ochlpenie, mohutný vzrast, zvieracie uši, nohy a pod.).

V pohanskej kultúre bola zvieracia bytosť povýšená na status prapredka rodu a premena jedinca (fiktívneho či skutočného) na zviera sa vnímala ako požehnanie či výsada vyvolených. V príbehoch o žene a medveďovi výrazne dominujú pohanské hodnoty a tradície. Zviera tu predstavuje vtedajší ideál mužnosti a sily; partnerský vzťah medzi zvierat'om a človekom zase niekdajšie úzke spojenie medzi ľudskou a zvieracou dušou. Domnievame sa, že príbehy o žene a medveďovi sú staršie¹² než rozprávky z redakcie 425C. V niektorých variantoch príbehov z motivickej látky Kráska a Zviera má premenený hrdina tiež podobu medveďa (napr. slovenská rozprávka *Trojruža*, švajčiarska rozprávka *Medvedí princ*). Uvažujeme preto o tom, že naratívy o žene unesenej medveďom mohli tvoriť akýsi prazáklad či inšpiráciu pre vznik rozprávok o kráske a zvierati.

Christianizácia a jej vplyv na arcinaratívy s motívom ženy človeka a zvierat'a

Kresťanstvo odmietalo modloslužobníctvo, ktoré spočívalo aj v zoomorfizme. Mnohé zvieracie kulty boli založené na myšlienke duchovného spojenia medzi človekom a vyvoleným zvierat'om. Zvieratá mali často status božstiev, čím ohrozovali základnú kresťanskú dogmu: vieru v jediného Boha (Pastoreau 2011, s.

¹⁰ Grammaticus prebral legendu o žene a medveďovi zo starších folklórnych rozprávání, ktoré sa tradovali medzi ľuďmi ústne (Ibidem, s. 89).

¹¹ Sven II. Estridsen bol skutočný kráľ žijúci približne v rokoch 1019 – 1076.

¹² Prvý historicky doložený zápis príbehu o žene a medveďovi datujeme do 11. storočia, kým prvý hodnoverný zápis rozprávky *Kráska a Zviera* pochádza až z roku 1740 od madame de Villeneuveovej. Sme si však vedomí toho, že rozprávky s motívom krásky a zvierat'a, rovnako ako príbehy o žene a medveďovi, sa medzi ľuďmi ústne šírili už skôr.

17). Kresťanské učenie zároveň pokladá človeka za boží obraz a za najvyššiu živú bytosť, pretože človek ako jediný druh na zemi disponuje myslou – „mens“ (Aurelius Augustinus), v ktorej dokáže rozpoznať Boha (Andoková 2008, s. 55). Takúto predstavu o božom človeku však značne narušovali nekontrolovateľné aktivity účastníkov rôznych fetišistických a zvieracích kultov. Podľa francúzskeho historika Pastoureaua dokázali najmä bojové spolky získať frenetický až démonický rozmer (2011, s. 17), a to najmä vďaka požívaniu rôznych drog, ktoré zastierali jasnosť a triezvosť ľudskej mysle. Vplyvom christianizácie sa význam rituálnych zvieracích kultov postupne desakralizoval, no mnohé prežitky starej viery stále zotrúvali vo zvykoch obyčajného ľudu. Takéto pozostatky pohanských rituálov kresťanstvo „prispôbovalo svojmu svetonázoru, ktorý mnohokrát len zastrel ich skutočný a pôvodný význam“ (Váňa 1990, s. 50).

Demýtizácia posvätných zvierat prebehla aj v slovesnom a rozprávačskom umení. Pod vplyvom kresťanstva sa premena na zviera postupne začala ponímať negatívne. Obraz človeka, ktorý stratil svoju ľudskú podobu a získal zvierací výzor, sa negatívne dotýkal ľudského egocentrizmu a pocitu druhovej nadradenosti. Protagonista odmietal spojenie so zvierat'om a nechcel sa na neho premeniť. Zvieracia podoba tak nadobudla charakter trestu a deficitu. Zakliaty hrdina sa preto menil na odpudivé či nábožensky nečisté zvieratá (pre kresťanstvo boli takýmito zvieratami napr. mačka, žaba, vlk).

Zobrazenie Zvierat'a/Netvora v Hrubínovom a Herzovom autorskom spracovaní

Protagonista je v arcinaratívoch najčastejšie prefigurovaný na mohutné a divoké zviera, ktoré človek vníma ako hrozbu (medveď v slovenskej rozprávke *Trojruža*, vo švajčiarskom príbehu *Medvedí princ*, kôň v dánskej rozprávke *Kráska a kôň* atď.), alebo na zviera, ktoré pôsobí nepríjemne a vyvoláva v človeku odpor (napr. had v čínskom príbehu *Čarovný had*). V niektorých rozprávaniach (napr. v slovenskej rozprávke *O Krásnej*, vo francúzskej verzii od madam de Beaumontovej *Kráska a zviera*) sa hrdina po zakliatí nemusí ponášať ani na jeden konkrétny zvierací druh – jeho nové telo môže byť kombináciou rôznych živočíchov. Nejednoznačný zovňajšok zakliateho princa využil aj Hrubín vo svojom dramatickom diele *Kráska a Zviera*, čím umocnil jeho odpudivosť. Vytvoril zo Zvierat'a „hračku prírody“, ktorá, keďže sa nedá zdefinovať a ani nikam zaradiť, predstavuje v istom zmysle chaos: „není broznejšieho tvora nade mne! Ani zvíře, ani člověk!“ (Hrubín 1985, s. 32), „máš [Zviera] tvář a tělo porostlé srstí, vlnkěj čenich, drápy, dravčí zuby“ (Ibidem, s. 32). Herz ako prvý „nadelil“ hlavnej postave aj vtáčie telesné proporcie, pretože znepokojuje tajomnosť vtáčieho zovňajšku vzbudzuje v divákovi nedôveru a zabraňuje mu v stotožnení sa s hrdinom. Aby režisér zvýraznil hrozivú fasádu zakliateho princa, zamerl sa, napríklad, aj na zobrazovanie detailov jeho vtáčích očí či ostrého čierneho zobáka.

V niektorých folklórnych príbehoch (predovšetkým v rozprávkach) sa objavuje špecifický motív: pred recipientom sa zamlčiava príčina premeny – nespomína sa, prečo a za čo je hrdina premenený. Vo všeobecnosti tento motív nie je v arcinaratívoch frekventovaný. Bohato sa však objavuje v príbehoch z motivickej látky 425 Hľadanie strateného muža (a teda aj v podtype 425C Kráska a Zviera). Pod nejasnou zámienkou kúzelná bytosť zakľaje hrdinu na ohavné zviera. Z kontextu rôznych verzií príbehov¹³ o kráske a zvierati predpokladáme, že princova transfigurácia môže byť nespravodlivým

¹³ „stal sa [princ] obeťou nebezpečného kúzla, z ktorého ho vyslobodila jej [kráskina] šľachetná dobrota a úchvatná srdečnost“ (Fielde 1893, s. 51, prel. N. D.), „macocha zakliala celú krajinu a jemu [princovi] dala podobu koňa. Vyslobodiť ho mohlo len krásne mladé dievča, ktoré sa do neho zamiluje aj napriek jeho zvieracej podobe“ (Bay 1899, s. 20, prel. N. D.), „moja najkrajšia, ďakujem Vám, že ste ma vykúpili; boli ste manželkou zakliateho princa“ (Sutermeister 1873, s.115), „vidíš, to ma zakliala jedna čarodějnice a ty si ma všleak vyslobodila“ (Filová a Gašparíková 2001, s. 30), „jedna zlá víla mě zaklela do této podoby, dokud se nenajde krásná dívka, která by byla ochotná vzít si mě za muže“ (Perrault et al. 1990, s. 335), „jedna zlá bohyně ma zakliala, že túto ohavnosť [znetvorený zvierací vzhľad] tak dlho na sebe budem nosiť, dokiaľ sa nerozhodne jedna pekná osoba vziať si ma za muža“ (Filová a Gašparíková 2001, s. 586), „a tu jej [Kráske] rozpovedal všetko, ako on [princ] bol na medveďa zakliaty i všetko jeho poddanstvo zkaamenelé, kým by jich takto krásna dievčina nevyslobodila“ (Dobšinský 1906, s. 18; gramatické chyby sa vzťahujú k súdobému zápisu).

trestom, t. z. pomstou či rozmarom škodcu (čarodejnica, zlá víla, macocha atď.). Domnievame sa však, že absentujúce okolnosti hrdinovej premeny nie sú v konečnom dôsledku pre pointu rozprávky relevantné. Posolstvo príbehu totiž tkvie v pochopení jednoduchého morálneho vzorca: šľachetné, dobrosrdečné, pokorné a trpezlivé správanie bude nakoniec vždy odmenené. Obaja hrdinovia (princ – zvierá aj kráska) musia prekonať určité prekážky, počas ktorých sa overuje ich dobrý charakter. Keď uspejú, za odmenu získajú nový, lepší životný status a partnera, ktorý je krásny nielen zvonka, ale najmä zvnútra.

Vo vybranom diele Františka Hrubína (*Kráska a Zvíra*) a v jeho filmovej adaptácii od Juraja Herza (*Panna a Netvor*) sa takisto o príčine princovej premeny nedozvieme. Napriek tomu sa v týchto autorských interpretáciách, oproti Beaumontovej predlohe, výrazne mení význam transfigurácie hlavného protagonistu. V dvoch základných motívoch, ktoré látka o kráske a zvierati spracováva (hrdinova premena na zvierá a partnerský vzťah ženy so zvierat'om), sa Hrubín¹⁴ i Herz vo svojom stvárnení zakliateho hrdinu (ne)vedome približujú skôr k sémantike príbehov o zvierati, ktoré násilím unáša ženu do svojho obydlija (staršie verzie podtypu 425C *Kráska a Zvíra*), a k pôvodnému pohansko-animistickému uctievaniu totemického zvierat'a. Zvíra (Hrubín) aj Netvor (Herz) sa totiž vyžívajú v animalite a krutosti. Na rozdiel od folklórnych podaní, obaja autori poňali zoomorfnú prefiguráciu naturalistickejšie a autentickéjšie – hrdinovi vytvorili nový, desivý charakter. Herz svojho protagonistu stvárnil markantne hororovo a nazval ho, príznačne, Netvorom, ktorý baží po krvi.

Môžeme sa preto domnievať, že obaja protagonisti (Zvíra i Netvor) sa vo svojom predchádzajúcom živote správali trestuhodne, za čo boli sankcionovaní zvieracím či obludným zjavom: skazenosť duše sa premietla aj do fyzickej podoby. Hrubín spodobil znetvoreného hrdinu komplikovanejšie, než ako ho poznáme z ľudových rozprávok. Do svojho prerozprávaneho príbehu vniesol nový a zásadný prvok, ktorým pozmenil chápanie protagonistovej premeny – motív alterega. Premena sa tak stáva zložitým, primárne duševným problémom, ktorý vyviera z patologického stavu hlavnej postavy. V hrdinových útrobach zápasia dve s'aby protikladné duše – ľudská (tá, ktorá je schopná lásky a jemnosti) a animálna, schopná nebezpečných, ba priam až krvilačných činov. Tá podporuje hrdinu v monštruoznosti aj potom, ako sa mu vďaka Kráske začne navracat' ľudská podstata: „*Jestli tu dívku [Krásku] nezabubíš, zabubí tě ona [...] už mněla být mrtvá, dřív než se probudí. Jěště je čas! Jestli ji nezardousíš, stonásobně pocítíš hrůzu svého prokletí!*“ (Hrubín 1985, s. 32 – 33). „*Jak jsi směšný! Všechno se před tebou třásló, dvacet let se neodvážila lidská noha vstoupit do tvého království ... A teď? Je v módě, tam kdesi mezi lidmi, že každá dáma má nějakou škearedou opičku [...] Ona má tebe! [...] Zamíloval ses. Ale nikdy ji nezískáš. Zůstane jenom prostřednicí mezi tvým zoufalstvím a tebou. Ubožáku!*“ (Ibidem, s. 39). Začarovaný princ z ľudových rozprávok má omnoho vyberanejšie spôsoby než jeho autorské obmeny (Zvíra, Netvor). Ku Kráske je vždy úslužný a vľúdny, nevzbudzuje dojem, že jej chce ublížit.¹⁵ Rozprávkové Zvíra má v skutočnosti dobrú povahu a napriek povrchovému znetvoreniu je vo svojom vnútri stále ľudskou bytosťou. Naopak, po Hrubínovom a Herzovom zásahu sa zo Zvierat'a a Netvora stávajú temné, zvieracími pudmi ovládané stvorenia. Hrubín na vytvorenie hrôzostrašnej atmosféry využíva opisy začarovaného, nehostinného prostredia zámku a Zvierat'ovho obludného tela či dynamickú gradáciu deja. Zvierat'ova desivosť, ktorá spočíva v jeho schizofrenickom stave, a tým aj v jeho

¹⁴ Hrubín sa v prvotnom spracovaní príbehu *O Kráske a Netvorovi* v zbierke *Špalíček pobádek* (1957) stále pridrža klasického rozprávkového spracovania. Princ aj napriek svojmu zakliatiu na zvierá zostáva ušľachtilý a má dobré srdce: „*Jsi hodný, řekla Kráska. Jsem ráda, že máš také hodné srdce. Už se mi nezdáš tak ošklivým* –“ (Hrubín 1988, s. 218). Zakliaty princ – tu ho Hrubín nazýva Netvorom – má podobu kanca. Princ sám seba vníma ako znetvorenú bytosť, ktorej sa všetci boja: „*Nejsem milý pán, – pravila [Kráskinmu otcovi] obluda. Jsem Netvor, tak mi říkej, nesnesu lichocení, chci, aby mi každý říkal pravdu do očí* –“ (Ibidem, s. 215). Hrubín začína „experimentovať“ s motívom premeny v týchto rozprávkach až neskôr, teda v zdramatizovanej verzii *Kráska a Zvíra* (1970).

¹⁵ „*Nuž ten medved pěkne okolo nej, vodil ju po celej záhřade a sborával sa s ňou*“¹⁵ (Dobšinský 1906, s. 16; gramatické chyby sa vzťahujú k súdobému zápisu), „*Kráska si momiděke pomyslela, jak je Zvíře laskavé a že se ho nemusí bát*“ (Perrault et al. 1990, s. 330), „*Tá potvora [zakliaty princ] povedala: Ja som velice dobrotivá, – a že jej [Kráske] tu bude velice dobre*“ (Filová a Gašparíková 2001, s. 584).

nepredvídateľnom správaní, je modelovaná najmä prostredníctvom dialógov medzi Zvierat'om a alteregom (v knihe pomenované ako Hlas Zvierat'a v zrkadle):

„Zvíře: Ruce! Lidské ruce! Mám lidské ruce!

Hlas Zvířete v zrcadle [alterego]: teď jsi teprve nestvíra! Zvířecí tvář – lidské ruce!

Zvíře: Víš, co to znamená?

Hlas Zvířete v zrcadle: Ale ano! Zvířecí tvář budeš dál odporný a lidskýma rukama nezahloučíš ani slabou laňku. Zvířecí tvář tě navždy vyloučila ze společenství lidí, lidské ruce tě vyloučí ze společenství šelem. Teď budeš teprve osamělý!

Zvíře: Jsem šťastný, tak šťastný ...!

Hlas Zvířete v zrcadle: Pak radši zalez do nejbližšího houští. Štěstí je přecín. Šťastný tvor se má skrývat, a ne svoje štěstí stavět na odív“ (Hrubín 1985, s. 48 – 49).

Herz vo svojom filme *Panna a Netvor* poňal tému krásky a zvierat'a nanajvyš hororovo. Na stvárnenie Netvorovej monštruóznosti využil predovšetkým vizuálne a akustické výrazové prostriedky. Netvorove krvilačné činy a jeho hrozivú auru sprevádza hlboko dunivá melódia organu, striedajúca sa so zadušajúcim tichom či znepokojivými zvukmi prostredia – približujúce sa kroky, dupot koní, zrýchlený dych a pod. Režisér sa tiež nevyhýba zobrazovaniu drastických scén. Atmosféru nebezpečenstva a mysterióznosti dosahuje tmným, ba až goticky pôsobiacim koloritom začarovaného lesa či zámku a postupnou gradáciou situácie. Sprievod, ktorý ťahá náklad rôznych drahocenných predmetov v jednej z úvodných scén, prechádza cez tmný les zahalený do hustej hmly. Predzvest' nešťastia naznačuje sťažnený pohyb vozov a koní, ktoré zapadávajú do blata, zavíjanie divých zvierat a krdel' škriekajúcich vrán. Rýchle striedanie záberov vo veľkých detailoch a veľkých celkoch, tiež prítomnosť neprijemných zvukov (rozbíjanie porcelánu, nepokojné erdžanie koní, lámanie vozov, strelba, ľudské výkriky a rýchle, plytké dýchanie) držia diváka v neustálom napätí a strachu. Scéna je vygradovaná príchodom samotného Netvora, ktorý zaútočí na mladú ženu zo sprievodu a zabije ju. Hororovosť nespočíva len v samotnom akte zabíjania (vraždy dievčiny), ale aj v detailnom zábere na zdesený výraz v dievčininej tvári pred smrťou. Netvor v zábere kamery nie je, čo ponecháva priestor divákovej predstave.

Zakliaty princ si je svojej odpornosti a surovosti vedomý. Sebakritické správanie hrdinu môžeme pozorovať už v rozprávke madame de Beaumontovej: „*nejmenuji se Vjsost [...] ale Zvíře. Nemám rád lichotky a chci, aby každý říkal, co si myslí*“ (Perrault et al. 1990, s. 326). Sebareflexiu Zvierat'a využil vo svojom dramatickom spracovaní aj Hrubín: „*jaképak milý pane! Nesnesu lichotky! Nejsem milý pán, jsem odporné zvíře, netvor!*“ (Hrubín 1985, s. 26). Herz hrdinovo prekliatie ešte umocnil. Netvor je po prvýkrát stvárnenný ako poľutovaniahodný, beznádejne zatratenný tvor. V scéne, v ktorej Netvor loví mladú, bezbrannú laň sa správa ako skutočná šelma poháňaná pudmi – laň nemilosrdne uštvie a zaživa ju zožerie. Hrdina sa takýmto konaním (zverské zabíjanie) pred divákom úplne obnažuje, naplno pred ním odkrýva svoje prekliatie. Zároveň sa v tejto scéne (vo filme sa objavujú ojedinelo) ukazuje celá Netvorova postava. Jeho vtáčia hlava je oproti zvyšku tela priveľká, odpudivo pôsobí aj jeho tmavé, roztrhané a špinavé oblečenie.

Hrozivú i tajomnú atmosféru navodzuje aj ďalšia scéna z filmu, v ktorej Júlia (ako kráska) prvýkrát vstúpi do Netvorovho zakliateho zámku. Hrdinka blúdi po tmavých chodbách a v tienoch číhajú Netvorovi démonickí sluhovia. Jeden z nich jej do pohára nasype akýsi jed, po ktorom Júlia upadne do čarovného spánku. V inej scéne Netvor svojou veľkou labou s ostrými pazúrami chytí Júliu pod jej krehký krk, čím je zreteľne vyjadrená pannina bezbrannosť a Netvorova fyzická prevaha nad ňou. Dievčina má pozíciu koristi (podobne ako laň) a Netvor nebezpečného lovca.

Záver

Folklórne rozprávky o kráske a zvierati výrazne vyzdvihujú morálnu čistotu duše oboch hrdinov. Cnostnú a obetavú Krásku očarí Zvierat'ova dobrá povaha (šľachetné vnútro zatieni jeho znetvorený, odstrašujúci vzhľad) a úprimne sa do neho zamiluje. Pri tvorbe autorských diel (básnická poéma *Kráska a Zvíra*, filmová rozprávka *Panna a Netvor*) sa Hrubín aj Herz inšpirovali klasickými čarovnými príbehmi o kráske a zvierati, no výrazne pozmenili podanie príbehu. Obaja autori odstránili naivnú romantickosť (predstava zvierat'a ako nežného, ušľachtilého partnera), ktorá je v pôvodných príbehoch všadeprítomná. Nahrádzujú ju strašidelnosťou výrazu a násilníckym správaním Netvora (Herz) i Zvierat'a (Hrubín). Autori tiež pozmenili aj poňatie prefigurácie u zakliatych princov. Premena hrdinov v Hrubínovom literárnom (*Kráska a Zvíra*) a Herzovom filmovom (*Panna a Netvor*) spracovaní je značne komplikovanejšia, než v arcinaratívoch. Zvierat'ova aj Netvorova spätná transfigurácia na človeka sa tu stáva postupným a náročným procesom, počas ktorého protagonisti zvädzajú vnútorný boj so svojou divokou (ba až temnou) stránkou duše. Premena hrdinu, ktorej podstatou je podľahnutie animálnym pudom a odovzdanie sa svojmu „zvieraciemu“ Ja, tak odkazuje k niekdajším animistickým predstavám, keď bolo zviera považované za posvätnú bytosť, a keď staroveký človek pri rituáloch zámerne vzýval zvieraciu stránku svojej duše. Hrubínove a Herzove spracovanie motívu krásky a zvierat'a tak pôsobí ako kombinácia niekdajších animistických predstáv a „pokresťančených“ literárnych verzí krásky a zvierat'a (premena na zviera ako trest a opätovná premena na človeka ako odmena za to, že statočne prekonal svoju zvieraciu zakliatosť).

Literatúra:

- [1] ANDOKOVÁ, M. 2008. Aurelius Augustinus: O Trojici, kniha XIV. Mysel' – Boží obraz. In: CHABADA, M., ed. Antológia – patristika a scholastika. Bratislava: Teologická fakulta Trnavskej univerzity. ISBN 978-80-714-623-4.
- [2] APULEIUS, L. 1979. Premeny čiže zlatý somár. Bratislava: Tatran.
- [3] BAY, J., Ch. 1899. Danish Fairy & Folk Tales. New York and London: Harper & Brothers.
- [4] BECKER, U. 2002. Slovník symbolů. Praha: Portál. ISBN 80-7178-612-8.
- [5] DOBŠINSKÝ, P. 1906. Prostonárodní Slovenské Povesti, sošit 5. Martin: Turčiansky Sv. Martin.
- [6] DUDKOVÁ, V. a KADEČKOVÁ, H. 2011. Sága o Völsunzích a jiné ságy o severském dávnověku. Praha: Argo. ISBN 97-88-025-704-0.
- [7] ELIADE, M. a CULIANU, I., P. 2001. Slovník náboženství. Praha: Argo. ISBN 80-7203-393-X.
- [8] FIELDE, M., A. 1893. Chinese night's entertainment. New York: G. P. Putnam's Sons.
- [9] FILOVÁ, B. a GAŠPARÍKOVÁ, V. 2002. Slovenské ľudové rozprávky, zv. 2. Bratislava: Veda. ISBN 80-224-0648-1.
- [10] FILOVÁ, B. a GAŠPARÍKOVÁ, V. 2004. Slovenské ľudové rozprávky, zv. 3. Bratislava: Veda. ISBN 80-224-0810-7.
- [11] GRAVES, R. 2004. Grécke mýty. Praha: Levné knihy. ISBN 80-7309-153-4.
- [12] HRUBÍN, F. 1985. Kráska a Zvíře. Bratislava: Albatros.
- [13] HRUBÍN, F. 1988. Špalíček veršů a pohádek. Praha: Albatros.
- [14] PASTOUREAU, M. 2011. Medvěd: příběh svrženého krále. Praha: Argo. ISBN 987-80-257-0495-0.
- [15] PERRAULT, CH., et al. 1990. Francouzské pohádky. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0118-4.
- [16] SAUNDERS, N., J. 1996. Mýtická síla zvířat. Praha: Knižní klub. ISBN 80-7176-360-8.
- [17] SUTERMEISTER, O. 1873. Kinder und Hausmärchen aus der Schweiz. Aarau: H. R. Sauerländer.
- [18] VÁŇA, Z. 1990. Svět slovanských bohů a demonů. Praha: Panorama. ISBN 80-7038-187-6.

- [19] VLČKOVÁ, J. 1990. Encyklopedie mytologie germánských a severských národů. Praha: Libri. ISBN 80-85983-91-5.

Citovaný film:

Panna a Netvor. 1978. Filmové studio Barrandov, Československo. Réžia Juraj Herz.

Mgr. Nikola Danišová
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Oddelenie semiotických štúdií
Filozofická fakulta UKF v Nitre
nikol.danisova@gmail.com

www.casopisespes.sk

Filozofické úvahy Jana Amosa Komenského o človeku a výchove

Alexandra Hudáčová; alexandra.hudacova@smail.unipo.sk

Abstrakt: V predkladanej štúdii sa zaoberáme uvažovaním Jána Amosa Komenského, ktorý je považovaný nielen za významného pedagóga, ale aj filozofa. Vo svojich prácach sa sústreďuje na jednotlivca i spoločnosť s dôrazom na výchovu človeka a zároveň filozoficky poukazuje na také vnímanie sveta, ktoré nám má pomôcť pochopiť skutočnosť, vyrovnat' sa s ňou, pochopiť jej zmysel a nájsť miesto človeka v nej. Komenský pokladá filozofiu za cestu k poznaniu a porozumeniu človeka a uvažuje o nej v mnohých svojich dielach. Príspevok sa primárne zameriava na jeho úvahy o spoločnosti a výchove z filozofického a estetického hľadiska.

Kľúčové slová: filozofia, myslenie, výchova, príroda, človek, pansofia.

Abstract: In the present study, we deal with the thinking of John Amos Comenius, who is considered to be not only a significant teacher but also a philosopher. In his work, Comenius focuses on the individual as well as the society with an emphasis on the upbringing of human. At the same time, he philosophically points to such a perception of the world that should help us to understand reality, cope with it, understand its meaning and find the place of human in this reality. Comenius regards the philosophy as the way to knowledge and understanding of human. He thinks about the philosophy in many of his works. Primarily, the contribution focuses on Comenius's philosophical and aesthetic thinking about society and education.

Keywords: philosophy, way to the man, thinking, education, nature, pansofia.

Jan Amos Komenský bol mysliteľom 17. storočia. Jeho meno je prioritne spájané s návrhmi reforiem v pedagogike, s didaktickými zásadami, metodickými pokynmi. Kládol dôraz na obsah vyučovania, názorné vyučovanie, dôraz na materinský jazyk, cyklickosť vyučovania, nutnosť aplikácie získaných vedomostí, spoločné cvičenie mysle, rúk a jazyka, kolektívne vyučovanie v triedach s presným rozvrhom, štandardizovanie vytváraním učebníc. Komenského prístup nachádzame v zásadnom demokratizme výchovy a vzdelávania. Hlásal výchovu a vzdelanie pre všetkých bez rozdielu pohlavia, stavu, bohatstva, pôvodu a etnického charakteru. Pedagogický typ myslenia, ktorý priniesol, je dodnes poučný pre každého, kto chce preniknúť do spôsobu vychovávateľského myslenia. Kládol dôraz na fakt, že systematickosť spočíva v odstránení nmoderných, cudzích, nevedeckých a zastaraných prístupov a odôvodnení.

Nadčasovú platnosť majú zároveň myšlienky Jana Amosa Komenského, ktoré majú filozofický charakter a zameranie. Jeho filozofická koncepcia vychádza z presvedčenia, že všetko pochádza od Boha. Konštatuje, že Boh stvoril hmotný svet z látky, ducha a svetla. Človek v tomto svete je tzv. nedokonalý anjel, nachádza sa na vrchole prírody. Poznávanie je ľudský prejav, ktorý je v neustálom rozkvetení, či už vo vede alebo v technike. Komenský poukázal zároveň na skutočnosť, že táto sila rozumu priniesla aj hrôzy vojny a sociálnej revolúcie, začala dehumanizáciu sveta a ničenie prírody, preto tento posun musí byť obmedzovaný.

Je nesporné, že tento trend bol podmienený vzťahom človeka k svetu, bez filozofickej, resp. teologickej sebareflexie, ktorý sa naplno prejavil v 20. storočí. T. G. Masaryk vo svojich skriptách z dejín filozofie z r. 1889, ale aj vo svojej prednáške k 300. výročiu narodenia J. A. Komenského v r. 1892, vyzýva k chápaniu Komenského pedagogiky zo širšej perspektívy. Rovnako aj Jan Patočka, s odstupom takmer sto rokov, konštatuje, že „za nastupujúci krízí vědy se vynořuje krize rozumu a krize lidstva“ ako dôsledok „opomíjení

průroženého světa“ (Jeník 1992, s. 5). Jan Patočka v štúdiách Komenský a otevřená duše vysvětľuje: „*U předchůdců nebo zakladatelů moderní přírodní vědy jejich dílo je plod ratio [...] U Komenského rozum není průrožené světlo, které ve zkoumaných věcech nalézá své principy, tj. sám sebe. Aby vnímal věci tak, jak jsou, musí se napřed naučit chápat, že jeho tendence měřit věci sebou samým jen tehdy může dojít ke pravým výsledkům, když se člověk otevře a podrobí celou svou duši něčemu zcela jinému, vyššímu*“ (Jeník 1992, s. 5-6).

Syntetický pohľad na dielo Komenského uskutočnili vedci k 300. výročiu narodenia tohto pedagóga a filozofa. Desiatky rôznych detailných štúdií kompletizovali a analyzovali dielo a životné dáta J. A. Komenského. Silným impulzom pre rozvoj komeniológie v zahraničí aj u nás bolo založenie berlínskej Spoločnosti Komenského v roku 1890. Spoločnosť začala vydávať časopis Monatshefte der Comenius-Gesellschaft. Tento časopis sa nevenoval len komeniológii, ale aj dejinám filozofie a mysleniu v stredoveku a v 16. a 17. storočí. Komenského koncepcia mala byť využitá pri obnove idealistických filozofických smerov v Nemecku. Komenský sa tak stáva pojmom pre šírenie a rozvoj určitej duchovnej a filozofickej orientácie humanitného poznania.

V 18. storočí došlo k rozdeleniu Komenského filozofie a Komenského pedagogiky. Niekoľko mesiacov po smrti Komenského venoval nemecký filozof G. W. Leibniz jeho pamiatke oslavnú báseň. Konštatoval v nej, že Komenský bol veľký pansofa – mysliteľ, ktorý zasial myšlienky, ktoré v budúcnosti prinesú veľký ošoh. Mnohí osvietenci, ako napríklad veľmi vplyvný francúzsky osvietenec Piere Bayle (známy predovšetkým historickým a kritickým slovníkom, ktorý vraj ležal na stole každého osvietenca), podcenili Komenského diela. Bayle pozitívne hodnotil len Komenského pedagogické praktiky, hlavne schopnosť vyučovať cudzí jazyk. Nedocenenie je evidentné aj v postoji nemeckého polyhistora Morhafa, ktorý povedal: „[...] je to muž posedlý svrabem novátorství, který za každou cenu vymýšlí nové pohledy a nové myšlenky, aby se učnil zajímavým“ (Floss 1992, s. 7). Komenského zaradil k moderným mysliteľom, u ktorého nanajvýš pripúšťa pedagogické skúsenosti. Je evidentné, že nie každý vnímal nadčasový význam jeho učenia, myšlienok, vyskytli sa aj kritické hlasy. Aj napriek tomu bol Komenský dlhodobo prezentovaný ako pokrokový pedagóg, ktorý v názoroch na výchovu je realistom a senzualistom. Niektorí vidia v Komenskom geniálneho anticipátora, ktorý intuitívne, svojím citom pre výchovu získal a pomenoval didaktické a vychovávateľské zásady, ktoré platia dodnes.

V súčasnosti je adekvátne konštatovať, že naša doba uskutočňuje v prevažnej miere sen Komenského staršieho súčasníka, anglického lorda Francisa Bacona. Ide o ovládnutie prírody, ktorá slúži človeku. Bacon a Descartes vytvorili hlavné črty metódy myslenia, keď majú ľudia ambíciu byť „*páni a majitelia prírody*“. Tieto metódy prekročili rámec prírody a sústredili sa na človeka, na jeho ambície a požiadavky. „*Vláda*“ je teda ľudovôľa tých, ktorí majú prostriedky na využitie presadenia svojej vôle. Keďže vôľa vždy naráža na protivôľu, výsledkom je v skutočnosti konflikt a chaos. Práve súčasná doba potrebuje človeka jednou nohou na zemi a druhou vo vesmíre. Človek má prvýkrát v dejinách reálne prostriedky, prostredníctvom ktorých môže pristupovať k riešeniu otázok o svojej vlastnej budúcnosti. Ako človek, nie ako prostriedok, nie ako vec. Pričom vec je vždy prostriedok. Vytýčené sú medze, podmienky človeka. Musí mať prístup k tomu, aby sa mohol vždy z vlastných síl týmto pánom stať. Je potrebné pochopiť a posilniť túto vládnucu ľudskosť. Ľudskosť nie ako prostriedok a silu k využitiu, ale ako niečo zmysluplné samo pre seba. Toto je problém, ktorému sa venoval Komenský. Jeho objektom záujmu nebola ako u Bacona a Descarta, ríša človeka, ale človek sám.

Ďalší rozdiel medzi Descartom a Komenským je, že Komenský reprezentuje „*renesančné*“ hľadisko na rozdiel od typického hľadiska zo 17. storočia, ktoré predstavuje Descartes. „*Renesančná*“ filozofia je komplexná, syntetická, spojuje staré, tradičné motívy s novátorstvom, zatiaľ čo filozofia zo 17. storočia

pristupuje odmietavo k tradíciám. Josef Tvrđý konštatuje: „*Komenský jako filosof nemá tvořivé síly a je eklektikem, i když nadaným a upřímným*“ (Patočka 1998, s. 65). U Jana Amosa je dôležité vnímať dobové súvislosti, ovplyvnila ho – protestantská scholastika, nadobudol ju počas akademického štúdia alebo čítanie a študovanie F. Bacona, T. Campanelli, M. Kuzánskeho. Komenský sa pansofii venoval od Bacona cez Descarta až po Spinozu a Malebrancheho. U Komenského a Descarta nachádzame odlišnosti aj v ich teologických koncepciách. Kým Komenský sa prikláňal k augustínskej koncepcii, Descartes k tomizmu, zhodujú sa ale v kritike racionality v teológii. Obidvaja sú však objektívni idealisti. Descartova filozofia je založená na ideách v našej myslí, na ich poradí, jasnosti, zreteľnosti, istote, ktorou sa vyznačuje pravda. Obidvaja filozofi pracujú s ideou. Komenský však nevyšetruje idey v transcendentálnej rovine, ale pracuje so základnými ideami mysle. Považuje ich za základné štruktúry, ktoré sú spoľahlivé a univerzálne. Na základe vyššie uvedených príkladov, konštatujeme, že Descartes je conceptualista, zatiaľ čo Komenský univerzalista. Pre Jana Amosa sú idey samy osebe jasné, pretože sú to jednoduché kategórie, ktoré nepotrebujú záruku ani zdôvodnenie. U Komenského sú počiatky myšlienok *characteristica universalis*. Descartes naproti tomu prezentuje ideový svet myšlienok analytických dôkazov, vnútornej logiky a myšlienok racionality. Riadia sa výrokmi *in mente Deum, in Deo omnia* (v myslí Boha, v Bohu všetko). Kým Descartes uplatňuje tento názor prostredníctvom meditácií, ako cestu od neodôvodeného k odôvodenému, od neusporiadaných právd k poriadku... U Komenského je to cesta od esencie k existencii. Najskôr existuje myslenie, potom Boh, potom aplikácia ideového univerza. Ak by sme mali porovnať týchto dvoch mysliteľov, základný rozdiel vidíme v ich filozofickom uvažovaní. Kým Descartes je originálny tvorca myšlienok, Komenský je systematik. Zhodujú sa v záujme o nápravu človeka. Zatiaľ čo Descartes vidí cieľ v náprave rozumu a myšlienok, pomocou realizmu, ktorý spája s individualitou myšlienok, Komenský poukazuje na kresťanský univerzalizmus.

Vyššie tristo rokov po smrti Komenského si kladieme otázku: Žijú Komenského myšlienky? Nie je jeho dielo už len súčasťou histórie? Komenský neposudzoval človeka ako prostriedok, ale ako zmysluplnú bytosť. Problém nevidel v ríši človeka, ako Bacon alebo Descartes, ale v samotnom človeku. Za kľúčové vo vzťahu k nemu považoval, podobne ako klasickí filozofi pred dvoma tisícami rokov, výchovu. Výchovu ako dôležitý posun uplatňoval aj Platón či Aristoteles. Oproti nim sa Komenský nesústredoval na výchovu vyvolených ako antickí myslitelia, ale výchovu človeka vôbec a každého jednotlivca zvlášť. Výchova ako príprava pre vlastný život, výchova ako samostatná hlavná zložka existovania. Prečo je výchova riešením otázky o ľudskosti? Nie je výchova len určitý prejav ľudskosti? Byť človekom neznamena automaticky, že byť ľudský. Ľudským sa človek môže stať. Ľudskosť nie je fakt, túto skutočnosť je potrebné vytvárať a až následne možné konštatovať. Ľudskosť je možnosť, ktorú je potrebné vykonať a uchopiť ju ako postavenie.

Jedno z Komenského diel, *Labyrinth světa a ráj srdce*, upozorňuje na skutočnosť nepravého ľudstva. Človek žije väčšinou v bludisku blúdiaceho spoločenstva. Konflikty, disharmónia, spory, vojny a prenasledovanie pochádzajú z toho, že sa ľudia stotožňujú so svojím poblúznením, s niečím zvláštnym. Človek je jedinečná bytosť, povolaná k tomu, aby mal celok sveta pre neho význam a zmysel. Človek nie je vec, ale jednotlivec blúdiaci v labyrinte. Tomuto blúdiacemu, trpiacemu, poslušnému a rozvrátenému človeku, je potrebné pomôcť. Ako sa to môže udiť? Je potrebné eliminovať pôsobenie človeka ako vládnucej bytosti, nie je možné s ním manipulovať, deformovať ho, obrábať ako vec. Môžeme u človeka rozvíjať všetky schopnosti, ktoré potrebuje, môžeme vytvoriť schopného človeka, odborníka alebo virtuóza. Problémom je, že nevieme priviesť človeka k sebe ako k človeku. Je náročné určiť, v čom spočíva podstata tohto problému.

Ubehlo takmer štyristo rokov od vzniku knihy Labyrint světa a ráj srdce, napriek tomu si aj dnešní čitatelia nachádzajú cestu k nej. Toto nevšedné dielo bolo blízke aj samotnému Janovi Amosovi Komenskému, čoho dôkazom je skutočnosť, že sa k nemu neustále vracal. Po prečítaní celej knihy Labyrint světa a ráj srdce, sme nadobudli presvedčenie, že dielo obsahuje okrem filozofických a pedagogických rovín aj umelecké a estetické dimenzie. Zamerali sme sa preto detailne na vybranú kapitolu XVIII – „Prohlíží si křesťanské náboženství“ a analyzovali ju prostredníctvom vybraných estetických rovín. Odvolávajúc sa na dielo Ľubomíra Plesníka Tezaurus estetických výrazových kvalít, kde sme realizovali výber vhodných estetických kvalít, ktorých prejavovanie sme sa pokúsili nájsť v spomínanej vybranej kapitole. Chceme tak poukázať na obsah a význam tohto filozofujúceho textu aj z hľadiska estetického.

Ideálny obraz kresťana by mal vyzerat' asi takto: mal by prejsť akousi „bránou“ (symbol vnímania a pochopenia viery, ku ktorej sa obracia). Mal by vzhliadať k Bohu, modliť sa a dodržiavať pravidlá, ku ktorým sa zaviazal, keď sa obrátil na vieru. Tento obraz pripomína pečiatku nejakého ušľachtileho usporiadania. Komenský kresťanskú vieru opisuje takto: „*Je pravda, že v životě křesťanů i samotných teologů je o něco více nesrovnalostí než jinde. Ale je zas pravda, že i když křesťané žijí zle, dobře umírají. Lidé nejsou spaseni za to, jak jednají, ale za to, že věří, a když je víra pravá, nemůže minout spasení. Nepoboršuj se tedy nad tím, že křesťanský život není vždy příkladný, když je v něm víra, stačí to*“ (Komenský 2013, s. 120-121). V predloženom odseku Komenského úvah nachádzame ako jednu z prítomných estetických rovín – kontemplatívnosť výrazu. Tento výraz Tezaurus estetických výrazových kvalít definuje: „*V křesťanském období docházda k přehodnocování mytologicko-náboženských foriem kontemplácie. Meditující křesťan sa nepokúša o stotožnenie s Bohom, ide mu iba o to, aby sa v kontemplatívnom vhlbení priblížil k Všemohúcemu a vyprosil si uňho odpustenie a požehnanie. Medzi subjektom a objektom kontemplácie sa nachádza priepasť – v kontemplácii sa preto kontemplujúci usiluje prijať do svojej duša žiaru Vládca nad všetkými a všetkým*“ (Plesník 2011, s. 96). Ďalším špecifickým výrazovým prejavom, ktorý v texte nachádzame, je provokatívnosť výrazu, ktorý je charakterizovaný ako: „*Provokativnost' sa najlepšie formuje na pozadí opozícií, ako sú konformnosť, konzervativnost', etablovanost', tolerantnost', znášanlivost'*“ (Plesník 2011, s. 235). Túto charakteristiku deklarujeme na vybranej časti textu, v ktorej Komenský opisuje kresťanských duchovných: „*Vstoupíme tedy tam, kde bydleli kněží. Myslím si, že je naležnu, jak se modlí a zkoumají tajemství, ale pobříchu jsem je našel, jak se jedni rozvalují na postelích a chrápou, druhí sedí na bostině, hodují, nácávají se a nalévají až do němoty, třetí provozují tance a zábavy, další si vycpávají měšce, trubky a komory, jiní chodí na zálety a chovají se chlípně, další si připínají ostruby a učí se zacházet s dykami, kordy a ručnicemi a někteří se honí se psy a zajíci. Nejméně času pak trávili s Biblií a byli i taková, kteří ji sotvakdy vzali do ruky, ale i přesto si říkali učitelé Písma*“ (Komenský 2013, s. 116). V samotnej charakteristike kresťanov však Jan Amos nachádza tieto roviny: „*I to je dar Boží, když někdo umí pěkně mluvit o Božích věcech. Je to dar Boží, [...] ale máme snad zůstávat jen u slov?*“ (Komenský 2013, s. 117). Z provokatívnosti výrazu tak prechádza k sakrálnosti, ktorú tezaurus charakterizuje ako: „*Sakrálnost', resp. posvětnost' je nejvyšším hodnotovým určením, které sa vzťahuje k absolutnu ako prameňu sveta a života aj k pôvod ich usporiadania*“ (Plesník 2011, s. 295). Charakteristiku a vlastnosti kresťanov, na ktoré Komenský poukazoval, je možné dodnes pokladať za aktuálne, pričom rovnako aktuálna je aj prezentácia estetických výrazových kvalít, ktoré obsahujú.

Úvodné slová v XVIII kapitole „Prohlíží si křesťanské náboženství“ znejú: Ideálny kresťan by mal mať pochopenie k viere, ku ktorej sa obracia, mal by vzhliadať k Bohu, modliť sa a dodržiavať pravidlá, ku ktorým sa zaviazal, keď sa obrátil na vieru. Kresťania sa obracajú ku Kristovmu obrazu, ktorý chvália. Tvrdia, že sú v ňom zobrazené všetky ušľachtilosti. Už Komenský nám ukazoval pravú tvár kresťanstva, ktorého myšlienky sú dodnes aktuálne, preto J. A. Komenský je právom pomenovaný za novodobého pedagóga, „učiteľa učiteľov“ a „učiteľa národov“, ale aj jeden z prvotných tvorcov veľkolepého experimentu, ktorý je s odstupom času možné považovať za úsilie o integráciu Európskej spoločnosti.

Dve storočia, 19. a 20. storočie, zvyknú byť nazývané storočiami výchovy. Výchova z hľadiska návykov, poznania, vedomostí, z hľadiska špeciálneho vyučovania a vychovávateľstva. Napriek tomu je adekvátnym konštatovaním: „*Nikedy nebyl člověk bytostí tak nevychovanou, tak vnitřně neukázněnou, tak přenechanou břě instinktů, tradic, společenských tlaků jako dnes*“ (Patočka 1998, s. 355-356). Komenského pozitívne hodnoty a pokrokové myšlienky v oblasti náuky o výchove je potrebné vnímať v kontexte filozofických úvah a názorov. Mnohým novodobým následníkom prekážalo, že Komenský svoje myšlienky rozvíjal nielen v pedagogickej oblasti, ale aj v teológii, filológii a filozofii. Na tieto prepojenia v jeho tvorbe poukázal napríklad Pavel Floss vo svojom príspevku Štruktúra Komenského filozofie na filozofickom seminári, ktorý sa uskutočnil 3. apríla 1992 v Krnově.

Vyčlenil tri etapy myslenia, ktorými prechádzal Komenský vo svojom filozofickom vývoji:

- Svet ako divadlo (r. 1614 – 1621), v ktorej je centrálny spis dielo *Theatrum universitatis rerum* (Divadlo všelijakých vecí). V tomto období nazerá Komenský na svet z hľadiska duchovného vývoja, opisuje ho ako theatrum, ako divadlo, súbor vecí, na ktoré človek ako divák v divadle vzhliada, pozerá.
- Obdobie sveta ako labyrint, s ktorým sa spája stavovské povstanie a bitka na Bielej hore a jej následkami. Sú to roky 1621 až 1626-7. Centrálné dielo tohto obdobia je spis *Labyrint světa a ráj srdce*. Človek sa tu chápe ako všepozorujúci, na všetko prihliadajúci a poučujúci sa divák v „divadle sveta“. V optike Komenského nazerania sa svet premieňa z prehľadného divadla prenikajúceho ľudskými zmyslami na temný nepochopený labyrint, v ktorom človek nie je dôveryhodný divák, ale blúdiaci Pútnik. Človek je plný omylov a stráca dôveru v seba samého. V roku 1626 dochádza k obratu, keď Komenský nachádza východisko v labyrinte sveta, pričom uteká do raja srdca, čiže do svojho vlastného vnútra.
- Obdobie vnímania sveta ako dielo nápravy alebo svet ako dielo spásy, tento spis vychádza v roku 1628, kedy Komenský odchádza do Lešna. Človek tu už nie je chápaný ako divák v divadle ani ako blúdiaci pútnik v labyrinte, ale ako bytosť povolaná k náprave ľudských vecí. Za centrálné dielo tohto obdobia pokladáme dielo *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica* (Obecná porada o náprave vecí ľudských). Na tomto diele pracoval v polovici štyridsiatych rokov 17. storočia, pričom ide zároveň o úvody k veľkým dielam ako Veľká didaktika alebo Fyzika. Za najdôležitejší spis tohto obdobia považujeme filozofický denník *Clamores Eliae*, ktorý napísal v posledných piatich rokoch života. Ono dielo nazýva Eliášom, čím sa vlastne stotožňuje s prorokom, ktorý je symbolom nápravy sveta pred definitívnym príchodom Krista, teda pred nástupom božieho kráľovstva.

Komenského filozofická koncepcia vyrastá z presvedčenia, že všetka realita, všetko súcno vychádza z Boha. Toto načrtáva Komenský vo svojom systéme tzv. pansofického sveta. Boha vníma ako počiatok všetkého vychádzajúceho zo seba, podľa svojej ontologickej úrovne vnímania rôznosti sveta. Komenský používa slovo mundus. Vo svete vychádzajúceho z Boha je najnižšie tzv. mundus materialis alebo svet hmotný. Od tohto sveta začína sa odvíjať vzostupná časť, ktorá sa vracia k Bohu. Komenský zastáva názor, že pred stvorením sveta existoval len chaos atómov, a práve Božie stvorenie je vnesenie poriadku do tohto chaosu.

Komenský v diele Obecné porady o náprave vecí ľudských konštatuje, že pred stvorením sveta existoval len chaos atómov. Práve Božie stvorenie prinieslo poriadok do toho chaosu. Tradičná kresťanská myšlienka, že stvorenie je stvorenie z ničoho, je týmto špecifickým spôsobom explikovaná, pretože namiesto nihilizmu vstupuje do procesu uvažovania chaos atómov. Komenský zastáva názor, že Boh stvoril tri princípy: látku, ducha, svetlo. Práve na nich rozvíja prístup k hmotnému svetu. Na najnižšom

stupni sú pary. Z pár vznikajú minerály, z minerálov rastliny, potom živočíchy a na vrchu hmotných bytostí vznikajú vzájomné obohatenia tých prvých troch princípov – zosobňuje ich človek. Príroda – mundus materialis – predstavuje obrovský rozvoj od pôvodného chaosu atómov, až k dokonalým bytostiam. Človek je predstupňom bytostí ešte dokonalejších, ktorými sú anjeli. Komenský tvrdí, že človek je vlastne nedokonalým anjelom, alebo že je to anjel, ktorý ma telo. Človek je bytosť, ktorá stojí na vrchu rozvoja prírody – rozvoj mundus materialis. V diele *Obecné porady o náprave vecí lidských* Komenský rozlišuje stupnicu tvorenia súcna – menuje priame diela božie a „nepriame diela božie“, čiže diela prírody. Tvrdí, že Boh stvoril prvé tri princípy, a preto tieto prvé tri princípy, z ktorých je všetko zložené, nazýva súhrnne „opera Dei“, čiže „dielo Božie“. Všetko ostatné, čo vzniká z týchto troch princípov, to znamená od pár až po človeka, už je „opera naturae“, čiže dielo prírody. Mysliteľ sa nazdáva, že Boh dáva takú vnútornú silu, že vlastne po stvorení troch prvých princípov sa všetko deje silou samotného stvorenia prírody. Komenský týmto potvrdzuje základný kreačný model a potvrdzuje zároveň náboženský a metafyzický základ svojej koncepcie. Príroda, svet, vesmír (mundus materialis), je dokonalé dielo Božie, čiže obraz svojho tvorcu. Práve preto sa môže na základe intencie, ktorú od Boha dostal, rozvíjať sám. Toto neznamena žiadny panteizmus alebo materializmus, ale naopak výraz hlbokého nábožensko-metafyzického pohľadu Komenského na skutočnosť. Tvrdí, že by nebolo dôstojné Boha, aby musel toto svoje dielo vylepšovať. Pretože Boh je dokonalý a vytvoril tak dokonalé dielo. Táto dokonalosť tvorcu sa najviac odráža na vrcholnom produkte ako dielo Božom, a tým je človek. Pre Komenského je človek Božím obrazom, hlavne v tom, že je bytosť, ktorá je rozumná, má svoju vôľu a je schopná tvorby. Človek je mysliača, chcejúca a tvoriaca bytosť. Bytosť tohto hmotného sveta je najmarkantnejší obraz Boží, má ale najviac zodpovednosti za všetko stvorenie a za všetky bytosti a veci hmotného sveta. Človek je preto zodpovedný za ostatné nižšie bytosti a príroda je mu zverená nielen k užívaniu, ale aj k potrebe naplňovania materiálnych a duchovných požiadaviek a zároveň aj k rozvíjaniu a k zušľacht'ovaniu. Človek je stredom všetkého, tzn. mikrokozmos uprostred makrokozmu. Túto skutočnosť – poznať a využívať silu prírody ku svojmu blahu – nemôže človek robiť bez akéhokoľvek obmedzenia. Nemá právo sa prírody zmocniť ako nejakého objektu, ktorý je mu daný k dispozícii.

V 17. storočí, v dobe života Komenského, nastupuje nový model vzťahu človeka k prírode. Filozofický výrok „knowledge is power“ (vedenie je moc), poukazuje na „vedenie“ čiže filozofiu, ktorá je pre Komenského niečo, čo nám má pomôcť pochopiť skutočnosť, vyrovnat' sa s ňou, pochopiť jej zmysel a nájsť svoje miesto v nej. Úlohou nového vedenia, ktoré presadzoval Bacon, Hobbes a neskôr aj Descartes, nebolo úsilie o kontempláciu podstaty skutočnosti, o preniknutie k jej príčinám, o hľadanie zmyslu existencie v jednotlivých veciach. Descartes to odmieta a hovorí: „*Toto je nepraktické vedomí, neposilujúci moc človeka, ale my se musíme stát mocnými právě tím, že ovládneme všechny ty síly, které příroda má. My nebudeme bádat jaký to všechno má smysl, ale my to prostě musíme pochopit a poznat, abychom to učinili efektivním pro naši moc nad touto přírodou*“ (Floss 1992, s. 13). Pochopiť prírodu a zmocniť sa jej je úlohou karteziánskeho vedenia. Francis Bacon rozvíjal indukčnú metódu, novú metódu objavovania, ktorá vychádza z presvedčenia, že nestačí iba pokorné pozorovanie skutočnosti. Staval na nedôvere voči zmyslovému poznaniu, čo bolo v rozpore s renesančným postojom. Súčasný filozof Capra, ktorý sa zamýšľa nad našou vedecko-technickou civilizáciou a nad našou situáciou vo vzťahu k prírode, konštatuje, že Bacon rozvíja experimentálne prístupy v prírodovede, uprednostňuje racionalitu. Expresívnym jazykom sa zamýšľa nad tým, či my musíme prírodu mučiť experimentmi, tak ako sudca mučí delikventa, aby povedal pravdu pred súdom. Patočka uvádza príklad jedného renesančného obrazu, na ktorom je ukázaná príroda ako krásna žena, pričom v jej stopách ide starý muž, ktorý je symbolom bádateľa, a ktorý si na tie stopy svieti lucernou. Lucerna je symbol svetla jeho rozumu. Bádateľ sa opiera o palicu, ktorá je symbolom vzdelania

a má na očiach silné okuliare. Tie sú symbolom zosilňujúcich ľudských zmyslov. Tento muž prírodu nemučí, ide pokorne v jej stopách, aby nenarušil jej integritu. Takto vnímame renesančného bádateľa, ktorý je zároveň filozofom v duchu Komenského. S Baconom už nastupuje nový typ učenca, ktorý nekráča pokorne v týchto stopách. Neskláňa sa s porozumením pred hĺbinami reality, ale chce do nich vtrhnúť a vynútiť si za každú cenu vlastnú pravdu.

Komenský neuvažuje jednostranne, uplatňuje komplexné vedomosti a dokonca rešpektuje aj novosti v dobovej technike. Prikláňa sa k exaktným vedám, teda k matematike, fyzike, astronómii. Nikdy však neakceptoval koncepciu, v rámci ktorej by nás poznanie a vedenie malo učiť pánmi podmaňujúcimi si prírodu. Reforma ľudského rozumu ukáže človeku všetky podstatné účely ľudského života v jednote, ale aj harmóniu ľudských cieľov, čiže ľudskosti vôbec. Myšlienka, s ktorou Komenský pracoval je, že v spoločnosti sa dá vytýčiť cieľ z hľadiska človeka dospievajúceho k ľudskosti, čiže z hľadiska výchovy. Výchova je pomoc pri vedení človeka k sebe, k vedeniu ako k poslaniu, slúži k zmysluplnosti sveta a vecí v ňom. Výchova je vedenie, vyvodenie z labyrintu. Výchova je celoživotná úloha, môžeme to vyjadriť slovami: „*Svět je škola, svět je místo, kde se máme stát lidmi, obrátit se v člověka*“ (Patočka 1998, s. 356). Komenský stále viac v priebehu svojej mysliteľskej dráhy videl a poznal, že práve ľudská spoločnosť je spoločnosťou výchovy, v rámci ktorej zohráva vedenie o celku sveta, o postavení človeka v ňom a o zmysle, ktorý má ľudský život, dôležitú úlohu.

V predložennom texte sme poukazovali na myšlienky J. A. Komenského v oblasti pedagogiky, estetiky a filozofie. Predstava o Bohu sa v jeho koncepciách stala neoddeliteľnou súčasťou vnímania sveta. Tento spôsob nazerania na svet prepája aj s ďalšími humanitnými vedami. Pre ďalšiu diskusiu a úvahy ostávajú mnohé pohľady na dielo tohto mysliteľa otvorené, keďže tento priestor skúmania má obrovskú škálu, ktorý sa prehlbuje aj v rámci filozofie.

Literatúra:

- [1] ČAPEK, J. B. 2004. Několik pohledů na Komenského. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0721-2.
- [2] ČAPKOVÁ, D. 1987. Myslitelsko-vychovateľský odkaz Jana Amosa Komenského. Praha: Academia.
- [3] FLOSS, P. 1970. Ján Amos Komenský. Od divadla vecí k dramatu človeka. Ostrava: Profil.
- [4] FLOSS, P. 1992. Struktura Komenského filozofie. In: JENÍK, Z., ed. K filozofii Jana Amosa Komenského: Příspěvky z filosofického semináře konaného dne 3. dubna 1992 v Krnově. Krnov: Střední pedagogická škola, s. 7-14.
- [5] JENÍK, Z. 1992. Úvodem k filosofii J. A. Komenského. In: JENÍK, Z., ed. K filozofii Jana Amosa Komenského: Příspěvky z filosofického semináře konaného dne 3. dubna 1992 v Krnově. Krnov: Střední pedagogická škola, s. 5-6.
- [6] KALESNÝ, F. 1993. Po stopách Jána Amosa Komenského. Bratislava: Alfa. ISBN 80-05-01124-5.
- [7] KOMENSKÝ, J., A. 2013. Labyrint světa a ráj srdce. Praha: Práh. ISBN 978-80-7252-425-9.
- [8] PATOČKA, J. 1998. Komeniologické studie II. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-03-4.
- [9] PATOČKA, J. 2003. Komeniologické studie III. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-7298-079-3.
- [10] PLESNÍK, E. a kol. 2011. Tezaurus estetických výrazových kvalit. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. ISBN 978-80-8094-924-2.

Mgr. Alexandra Hudáčová
Inštitút filozofie
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
alexandra.hudacova@smail.unipo.sk

www.casopisespes.sk

Hudobná tvorba a aktivity slovenských hudobných skladateľov v emigrácii a ich reflexia v slovenskej muzikológii

Anna Juhaščíková; anna.pristiak@gmail.com

Abstrakt: V príspevku sa zameriavam na hudobnú tvorbu a umelecké aktivity slovenských hudobných skladateľov v emigrácii, pričom si kladiem otázku, nakoľko sa odrážajú v teoretickej reflexii v našej muzikológii a estetike. Pri analyzovaní primárnych i sekundárnych prameňov sa snažím zachytiť skutočnosť, do akej miery ich odchod zo Slovenska mal vplyv na práce napísané o nich – negatívny, pozitívny či mlčiaci (ignorancia, prehliadanie a pod.). Mojm zámerom je upozorniť na medzery v reflexii činnosti i tvorby týchto skladateľov, ako aj v celkovej informovanosti o týchto osobnostiach a ich prínose pre našu domácu hudobnú kultúru.

Ľúčové slová: emigrácia, reflexia, slovenská muzikológia, slovenskí hudobní skladatelia.

Abstract: The study deals with music works and art activities of Slovak music composers in emigration. The main focus is on the revealing the answers on 'if' and 'how' are the works and activities reflected in the theoretical works of Slovak musicology and aesthetics. The analysis of the primary and secondary sources is aimed to reveal the measure of influence of the composers' leave on the theoretical works written about them – either negative, positive or silencing (ignorance, overlooking, etc.). The objective is to draw the attention on information gaps in reflection of activities and works of these composers as well as in common knowledge on the personalities and their input into Slovak music culture.

Keywords: emigration, reflection, Slovak Music Composers, Slovak Musicology.

Témou Slovenskí hudobní skladatelia v emigrácii¹ sa zaoberám už dlhší čas, pričom sa snažím na túto problematiku nazerat' z viacerých zorných uhlov – estetických, hudobných, kultúrnych, sociálnopolitických či muzikologických, pričom hlavným úsilím môjho výskumu je podať reálny fundovaný obraz o hudobnej tvorbe a aktivitách slovenských hudobných skladateľov v období pôsobenia na Slovensku, ako aj po ich odchode do zahraničia. Jednou z otázok, ktoré som skúmala, bol postoj a vzťah týchto skladateľov v súčasnosti žijúcich v zahraničí, k ich rodnej zemi – Slovensku, či už priamo pomenovaný alebo zrkadliaci sa v ich tvorbe. Medzi skladateľmi nájdeme príklady pohybujúce sa na pomyselné škále od pozitívnych k negatívnym, pričom asi nijaký z nich nie je stopercentne vyhranený na jednej zo strán. Nájdú sa dokonca aj také, ktoré sú, takpovediac, v strede – čiže neutrálne, resp. so žiadnym špecifickým vzťahom k Slovensku. Dôvody sú zaiste individuálne a špecifické pri každom z umeleckých osobností a vyplývajú často z dôvodov emigrácie skladateľa alebo na druhej strane z podmienok, v akých sa skladatelia v novej krajine ocitli. Ako príklad uvádzam jeden prípad z mnohých – ak bol skladateľ nútený zo Slovenska odísť kvôli, povedzme, politickému režimu a v novej krajine ho spoločnosť a hudobné prostredie prijalo s dobrými ohlasmi, u skladateľa sa, možno aj právom, objavila

¹ Emigráciu chápem v zhode s Novým Oxfordským slovníkom (1998), ktorý tento pojem vysvetľuje ako dobrovoľné alebo nútené vyst'ahovanie z krajiny za účelom prist'ahovania sa a zotrvania v inej krajine, pričom príčiny môžu byť rôzne – politické, náboženské, ekonomické, sociálne. Tento fenomén nechápem ako čisto politický, i keď je nutné pripomenúť, že na Slovensku má tento pojem značný politický podtón súvisiaci so začiatkom jeho používania na Slovensku a to najmä v spojitosti s emigráciou v čase komunizmu a post-komunizmu (súvisiaci s normalizáciou v roku 1989).

výčitka voči Slovensku, negatívny vzťah k jeho kultúrnemu a spoločenskému životu a nevieru v možnosť zmeny tunajšej klímy, kým novú krajinu umelec vníma ako podnetnú, prístupnú či pokrokovú.

Otázka, ktorou sa však zaoberám v tomto príspevku, tkvie v opačnom nazeraní na vzťah skladateľ versus rodná krajina – Slovensko. Pýtam sa teda, aký je vzťah Slovenska voči tým hudobným skladateľom, ktorí odišli, aby pokračovali vo svojej tvorbe a rozvoji v inej krajine (či už sa v novej krajine priznávajú k Slovensku alebo nie), konkrétne, ako je tento vzťah reflektovaný v domácej odbornej spisbe – muzikologickej, estetickej a inej, pričom vyhodnocujem aj to, či a ako ovplyvnil odchod skladateľa jeho reflexiu na Slovensku. Odpoveď na túto otázku je možné vierohodne nájsť v zozbieraní a analýze jednotlivých teoretických prác týkajúcich sa týchto skladateľov. Jej stručný variant v príspevku predstavím.

Prvou teoretickou prácou, ktorú spomeniem, je práca z kategórie muzikológie, ktorá hutne a fundovane predstavuje generáciu skladateľov, medzi ktorými nájdeme prvých emigrantov. Ide o veľdielo (formátom aj obsahom) slovenského muzikológa Ľubomíra Chalupku s názvom *Slovenská hudobná avantgarda* (2011). V tejto viac ako šesťstostranovej publikácii autor detailne charakterizuje biografiu, princípy tvorby, inšpirácie a vývoj pätnástich skladateľov generácie tzv. Avantgardy 60, medzi ktorými sú aj Peter Kolman, Ladislav Kupkovič, Pavol Šimai, ktorí emigrovali z politických príčin počas tzv. normalizácie, keď boli ich avantgardné sklony považované za protisocialistické, to znamená protištátne a teda nežiaduce. Napriek kvalitnému spracovaniu života a diela týchto autorov počas ich pôsobenia na Slovensku, v publikácii nie je zachytený ich vývoj po ich odchode – zaiste bolo cieľom autora zmapovať najmä obdobie Avantgardy na Slovensku, a preto jednotlivému vývoju skladateľov po emigrácii nepovažuje za nutné sa venovať. I keď z pozície súčasného nazerania na komplexnosť tvorby spomínaných slovenských hudobných skladateľov je nutné konštatovať, že príbehy týchto emigrantov tak zostávajú nedopovedané.

Ďalšou publikáciou, ktorá sa podobne ako predchádzajúca venuje všeobecnej charakteristike života a diela jednotlivých slovenských skladateľov, je kniha editovaná Mariánom Juríkom a Petrom Zagarom *100 slovenských skladateľov* (1998). Publikácia medzi inými uvádza aj predstavenie súčasných emigrantov ako Peter Breiner, Peter Kolman, Ladislav Kupkovič, Alexander Mihalič, Iris Szeghy, Pavol Šimai. Publikácia sa však tiež nezameriava na detailnú analýzu ich tvorby pred a po emigrácii, prípadne na vplyv odchodu na ich tvorbu. Predstavuje len generálny pohľad a sumarizáciu všetkých slovenských skladateľov bez ohľadu na ich odchod. Fakt, že bola vydaná pred dvadsiatimi rokmi, znamená aj nemožnosť zachytiť v nej postoj slovenskej hudobnej scény voči takémuto odchodu skladateľov.

Uvedenými dvoma publikáciami sa síce celkom nevyčerпали možnosti nosných slovenských hudobno-teoretických prác, v ktorých nájdeme všeobecné informácie k jednotlivým osobnostiam zo skupiny emigrovaných skladateľov, no predstavujú najprínosnejšie práce pre skúmanie danej tematiky. Napriek tomu, že sa priamo nevyjadrujú k otázke emigrácie, už len samotný fakt, že sa im teoretici (ako napr. muzikológ Ľubomír Chalupka) venujú a zaraďujú ich medzi dôležité osobnosti formujúce slovenský hudobný život, je pozitívna skutočnosť, okrem iného vyjadrujúca aj to, že hoci títo skladatelia na Slovensku už nepôsobia, zohrali (a podľa môjho názoru ešte aj zohrávajú) dôležitú rolu pri vývoji hudby na Slovensku. Z ďalších teoretických prác podobného charakteru môžeme spomenúť ešte publikáciu Oskára Elscheka *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* (1996), ktorá je ale ohraničená rokom vydania, a preto nepredstavuje ucelený pohľad na tematiku, alebo konferenčné zborníky *Hudobný život na Slovensku – kontinuita či diskontinuita?* (2007, 2008, 2010) editorky R. Beličovej, ktoré sú zaslúžilým činom detailnejšie mapovať hudobné dianie na Slovensku a stručne sa venujú aj jednotlivým osobnostiam patriacich do skupiny emigrantov.

K tejto prvej kategórii zdrojov prinášajúcich všeobecné biografické informácie z hudobného života v prostredí slovenských hudobných skladateľov by sme snáď mohli ešte zaradiť internetový portál *Hudobné centrum* (www.hc.sk), kde sa nachádzajú profily všetkých skladateľských osobností, ktoré sa kedy na Slovensku zrodili, vrátane menej známych mien emigrantov – ako napríklad Adrián Demoč či Viera Janárčeková. V jednotlivých profiloch pritom nájdeme jednak krátku biografiu, stručnú charakteristiku autorského štýlu zväčša vybranú z konkrétnej publikácie (väčšinou zo zbierky *100 slovenských skladateľov* a podobne), ďalej bibliografiu (zoznam článkov a publikácií, kde boli jednotliví skladatelia spomínaní, prípadne tých, ktoré sami publikovali), diela (zoraďené na časovej osi), diskografia, premiéry a rovnako aj odkaz na osobnú internetovú stránku umelca – ak nejakú má. Tento internetový portál teda predstavuje vstupnú bránu k informáciám o danom skladateľovi, podnety k ďalšiemu čítaniu a zdroje pre tých, ktorí by sa chceli o skladateľovi dozvedieť viac. Neprináša však analytický pohľad na ich vývoj a tiež otázka emigrácie nehrá žiadnu rolu (čo môže byť vnímané aj pozitívne – teda portál nikoho nevynechá či nepreskočí z dôvodu súčasnej neprítomnosti na Slovensku).

Z kategórie hudobno-estetických prác zameraných na slovenskú scénu v období, keď Slovensko opúšťajú prví emigranti môžeme spomenúť len jednu prácu tohto charakteru – a to monografiu muzikologičky a estetiky Slávky Kopčáckovej *Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí* (2013), ktorá je zrelým prístupom estetickéj reflexie hudobného života na Slovensku. I keď sa téme emigrácie skladateľov priamo nevenuje, opisuje hudobno-estetickú klímu na Slovensku (relevantné je najmä spracované obdobie od sedemdesiatych rokov po deväťdesiate), ktorá v podstate naznačuje dôvody, pre ktoré skladatelia emigrovali.

Ďalšiu skupinu prác zaoberajúcich sa jednotlivými skladateľmi, tvoria štúdie, príspevky, rozhovory a recenzie publikované v tlačенých či internetových časopisoch vedeckého, no i publicistického a dokonca aj bulvárneho charakteru. Táto skupina tvorí najobsiahlejší zdroj, z ktorého je možné vyčítať záujem slovenskej odbornej i širokej verejnosti o našich hudobných skladateľov v zahraničí. Spomedzi časopisov spomeniem napríklad odborné slovenské časopisy *Literárny týždenník*, *Slovenská hudba*, *Slovenské pohľady*, *Espes*, *Hudobný život*, *Melos Etos*, *týždenník Nové slovo*, *.týždeň*, *denník SME*, český odborný časopis *His Voice* či *Opera plus*, bulvárny internetový portál *Ženský web*. Väčšina príspevkov uverejnených v týchto časopisoch sa nezameriava priamo na fenomén emigrácie, či fakt, že daný skladateľ v súčasnosti nepôsobí na Slovensku, skôr reagujú na aktuálne podnety týkajúce sa danej osobnosti – napríklad premiéra jeho diela na Slovensku, koncert uvedený na domácom javisku, hudobný festival, prípadne interview s daným umelcom podnietené náhodným či plánovaným stretnutím s ním alebo ide o recenzie ich diel, koncertov či albumov. Autormi pritom sú nielen muzikológovia či hudobní teoretici, ale mnohokrát kritici, publicisti, novinári – napríklad Ivan Stadtucker (*Literárny týždenník*), Jaroslav Šťastný (*His voice*), Terézia Ursínyová (*Opera plus*), Juraj Hatrík (*Hudobný život*), Melánia Puškášová (*Literárny týždenník*), Ivana Macaríková (*Slovenská hudba*), Oliver Reháč (*SME*), Vladimír Godár (*Nové slovo*), Tatiana Priníková (*Hudobný život*, *Espes*). Poslední dvaja spomenutí (V. Godár a T. Pirníková) predstavujú pre túto problematiku najprínosnejších autorov, pretože sa zameriavajú výlučne na tematiku emigrácie a ich príspevky – odborného i zaujímavého a širokej verejnosti prístupného charakteru sú výnimočným krokom slovenských hudobných teoretikov smerom k slovenským skladateľom v zahraničí. Vladimír Godár v roku 2005 uverejnil v časopise *Nové slovo* významnú sériu troch článkov s názvom *Hudba a emigrácia*, v ktorej otvára tému, ktorá podľa jeho názoru bola a do určitej miery stále je, tabuizovaná: „Jednu z najperverznejších častí komunistickej politiky predstavovala politika voči emigrantom. „Negatívne ocajchovanému umelcovi dovoľovala sebakriticky zmeniť vlastné názory alebo veľavýznamne mlčať. Ak sa však umelec rozhodol uchovať si umeleckú integritu a nemlčať, mohol to robiť len v zahraničí. Pre komunistov sa však emigrácia stávala

tým najčervenejším súkenom a emigrujúci umelec vedel, že nielenže si dlhodobo nič svoje väzby na rodnú zem, ale vystavuje aj osobnému teroru všetkých svojich neemigrujúcich príbuzných. Emigrácia sa tabuizovala, a to i emigrácia Karla Gotta, ktorého náš súdruh prezident osobne požiadal o návrat do vlasti. [...] Jan Werich kedysi napísal: „Každá doba má róbu a tá róba má vlečku.“ S postkomunistickou dobou sa vleče negácia emigrantských osudov a emigrantskej tvorby. Na našom dnešnom minimálnom poznaní diela emigrantov má svoj podiel nielen celkový úpadok významu umenia v našej spoločnosti, ale aj – a možno predovšetkým – naša osobná aj inštitucionálna neschopnosť zbrať sa pút tabuizácie, ktorou komunisti stigmatizovali emigráciu“ (Godár 2005). Godár okrem tohto príspevku uverejnil aj články týkajúce sa jednotlivých skladateľov – emigrantov. Avšak tento prvý príspevok je inšpiratívny nielen pre moje vedecké bádanie (často sa k nemu vraciam), ale čiastočne aj pre príspevky muzikologičky Tatiany Pirníkovej, ktorá od roku 2013 uverejňuje príspevky – rozhovory a analýzy jednotlivých osobností – skladateľov emigrantov. V časopise *Hudobný život* vyšli rozhovory s Iris Szeghy (2014), Oľgou Kroupovou (2015), Vierou Janárčekovou (2016) a Alexandrom Mihaličom (2017), v ktorých sa autorka snaží verejnosti priblížiť život a tvorbu týchto skladateľov po ich emigrácii a poukázať na ich vývoj a prínos pre slovenskú hudobnú kultúru. V tomto duchu sa nesú aj umelecko-publicistické stretnutia *Návraty domov* organizované v literárnej kaviarni Viola v Prešove, ktorých umeleckou autorkou je Tatiana Pirníková a moderované boli Martinom Michelčíkom. Cyklus je zameraný na predstavenie slovenských profesionálnych umelcov pochádzajúcich zo Slovenska, ktorí pôsobia dlhodobo v zahraničí, kde realizujú svoju umeleckú činnosť. Umelci sú na stretnutí účastní. Súčasťou cyklu sú koncertné vstupy, vo vybraných prípadoch aj samostatné koncerty s pozvanými interpretmi (sólisi, komorné zoskupenia) či vizuálne prezentácie. Účastníci večerov majú možnosť poznať podmienky, klímu, postoje inej krajiny k umeleckej tvorbe, jej inštitucionálne zázemie, kultúrnu politiku či systém umeleckého školstva a konfrontovať sa s nimi. Prezentovanou je problematika identity autora (podnety z rodného prostredia, kraja, z domácej kultúry, z rodiny), jeho konfrontácie s kultúrou krajiny, v ktorej pôsobí či nastavenie na všeobecne (celosvetovo) nastavované umelecké trendy a prúdy.

Publikované príspevky spomínaných dvoch autorov, ako aj umelecké večery považujem za najhodnotnejšie snahy z prostredia slovenskej hudobnej kultúry o poznanie života a tvorby jednotlivých skladateľov v emigrácii. K takýmto snahám by sa dali priradiť aj relácie vysielané Rádiom a televíziou Slovenska (RTVS) s názvami *Hudobné vrstvenie* (moderované hudobnou publicistkou Melániou Puškášovou) a relácia *Naši a svetoví* (moderované publicistkou Ľubicou Hargašovou). V oboch reláciách ide o predstavenie života a tvorby – v prvom prípade hudobníkov z rôznych štýlov arteficiálnej hudby a v druhom prípade osobností – Slovákov, ktorí odišli do zahraničia a tam úspešne pôsobia. I keď sa ani jedna z relácií nevenuje priamo slovenským hudobným skladateľom v zahraničí, jednako sa v týchto reláciách neraz tieto osobnosti objavili a ich súčasný život a tvorba boli prezentované poslucháčom.

Ako posledný spomeniem čin mladej dvojice filmových producentov Mareka Urbana a Ivana Ostrochovského tvoriacich pod názvom Sentimental film, ktorí dvoma projektmi prispeli k informovanosti verejnosti o živote a tvorbe slovenských skladateľov – prvým je film s názvom *Hudba dneška* (stále vo vývoji), ktorý má byť dokumentárnym filmom o súčasnej hudbe na Slovensku. Autori svoj projekt komentujú nasledovne: „Naším cieľom je vytvoriť ucelenú výpoveď jednej generácie, plnohodnotný celovečerný film, ktorý zároveň bude slúžiť aj ako pilot k pripravovanému cyklu dvanástich portrétov mapujúci súčasnú podobu takmer 4 generácií slovenských skladateľov – stále aktuálne pôsobiacich. Okrem vzniku autonómneho audiovizuálneho diela vidíme prínos aj v zaznamenaní svedectiev z oblasti kultúrneho a spoločenského života osobností, ktoré dnešná doba opomína“ (Urban a Ostrochovsky 2017). A druhý projekt s názvom *Hudobníci* (2015) je sériou (zatiaľ dvoch) krátkych filmov, ktorý je v podstate pokračovaním prvého projektu. Tieto dva filmy zo série sú výpoveďou o dvoch osobnostiach – Ladislavovi Kupkovičovi a Pavlovi Šimaiovi (obaja súčasní

slovenskí skladatelia v emigrácii). Filmy sú o to unikátnejšie, že necelý rok po nakrútení filmu s Ladislavom Kupkovičom nás hudobný skladateľ opustil.

Ako jedna z kategórií príspevkov by sa dala charakterizovať aj teoretická spisba samotných skladateľov, ktorej nie je nedostatok, keďže mnohí zo skladateľov o hudbe aj teoretizujú a publikujú jednotlivé teoreticko-estetické práce (napríklad Alexander Mihalič², Viera Janárčeková, Ladislav Kupkovič, Adrián Demoč, Iris Szeghy). Avšak táto kategória priamo nesúvisí s otázkou, aký vzťah má rodná krajina k týmto skladateľom a taktiež je to téma na hlbšiu analýzu, preto sa jej v tomto príspevku nebudem venovať.

Z uvedených poznámok o reflexii života a tvorby slovenských hudobných skladateľov v emigrácii je evidentné, že táto oblasť je stále iba čiastočne prebádaná a zachytená v hudobno-teoretických či estetických prácach, o čom svedčí fakt, že neexistuje ani jedna ucelená práca týkajúca sa výhradne tejto problematiky. Dôvodom môže byť sčasti fakt, ktorý uvádza Godár vo svojom článku, kde hovorí, že na Slovensku prevláda istá politická tabuizácia emigrácie, či nezáujem odbornej i širokej verejnosti obohatiť si vedomosti o aktivitách ľudí, ktorí sa na Slovensku momentálne nenachádzajú. Bez ohľadu na dôvody som presvedčená, že poznanie aktivít našich skladateľov v zahraničí, z ktorých mnohí sa k Slovensku aktívne hlásia a seba na rôznych svetových hudobných fórach a podujatiach predstavujú ako slovenských hudobných skladateľov (čím prispievajú k povedomiu o hudobnom živote na Slovensku vo svetových kuloároch), je nevyhnutné k poznávaniu kultúry a rozvoja či smerovania hudobného života na Slovensku. Kiežby sme sa poznávaním osudov a aktivít týchto skladateľov obohatili a mnohému naučili – nielen o nových kultúrach, v ktorých momentálne žijú, ale reflexívnym uvažovaním aj o svojej vlastnej.

Literatúra:

- [1] BELIČOVÁ, R. ed. 2007. Hudobný život na Slovensku - kontinuita či diskontinuita? 1. Živá kultúra alebo skanzen? Žilina: Žilinská univerzita. ISBN 978-80-969826-2-2.
- [2] BELIČOVÁ, R. ed. 2008. Hudobný život na Slovensku - kontinuita či diskontinuita? 2. Nástup diverzity – dynamizmus živej kultúry? Žilina: Žilinská univerzita. ISBN 978-80-968382-4-0.
- [3] BELIČOVÁ, R. ed. 2010. Hudobný život na Slovensku – kontinuita či diskontinuita? 3. Pluralita hudobných štýlov a hudobných poetík. Žilina: Žilinská univerzita. ISBN 978-80-89504-02-2.
- [4] ĎURIŠ, J., MIHALIČ, A a PIAČEK. M. 2012. *ZVUK v súčasnej hudobnej kompozícii*. Žilina: EDIS. ISBN 978-80-554-0612-1
- [5] ELSCHKEK, O. ed. 1996. Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science.
- [6] GODÁR, V. 2004. Iris Szeghy a metafyzika zvuku. In: *Nové slovo* [online]. [cit. 2016-10-02] <http://www.noveslovo.sk/node/22303>
- [7] GODÁR, V. 2005. Hudba a emigrácia. In: *Nové slovo* [online]. [cit. 2016-10-02] <http://www.noveslovo.sk/node/21304>
- [8] GRODOVSKÁ, Ľ. 2012. Neter Vincenta Šikulu žije v Nemecku a skladá hudbu. In: *Slovenka* [online]. <http://www.zenskyweb.sk/neter-vincenta-sikulu-zije-v-nemecku-a-sklada-hudbu>

² Jeden z mála skladateľov-emigrantov, ktorému vyšla na Slovensku publikácia je Alexander Mihalič (Duriš, Mihalič a Piaček, 2012)

- [9] Hudobné centrum [online]. <http://www.hc.sk/>
- [10] Hudobné vrstvenie. 2015. In: RTVS [online]. <http://www.rtvsk.sk/radio/archiv/1292/216815>
- [11] CHALUPKA, E. 2011. Slovenská hudobná avantgarda. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave. ISBN 80-223-3115-9
- [12] Hudobníci. 2017. In: Sentimental film [online]. <http://www.sentimentalfilm.com/sk/movies/kategoria/distribucia>
- [13] KOPČÁKOVÁ, S. 2013. Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity. ISBN 978-80-555-0804-7.
- [14] KUPKOVIČ, L. 1994. Posolstvo – odkiaľ a pre koho? In: Slovenské divadlo. roč. 42, č. 1, s.77-79. ISSN 0037-699X.
- [15] KUPKOVIČ, L. 1995. Hudba je posolstvo. Ale odkiaľ a komu? In: Hudba ako posolstvo. Bratislava: Melos-Etos, s. 208-210.
- [16] Návraty domov. 2017. In: Literárna kaviareň Viola [online]. <http://literarnakaviaren.sk/podujatia/navraty-domov/>
- [17] Naši a svetoví. 2014. In: Rádio Slovensko [online]. <http://slovensko.rtvsk.sk/clanky/ludia/38456/nasi-a-svetovi-iris-szegy>
- [18] PEARSAL, J. ed. 1998. The New Oxford Dictionary of English. New York: Oxford UP. ISBN 0-19-861263-x.
- [19] PIRNÍKOVÁ, T. 2013. Dramaturgia, ktorú vytvára život sám... In: Espes [online]. roč. 2, č. 1. [cit. 2016-10-02] <http://casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-2-cislo-i/135-dramaturgia-ktoru-vytvara-zivot-sam>
- [20] PIRNÍKOVÁ, T. 2014. Iris Szeghy: „To podstatné prichádza až za remeslom“. In: Hudobný život [online]. roč. 46, č. 5, [cit. 2016-10-02] <http://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/rozhovory/498-iris-szeghy-to-podstatne-prichadza-az-za-remeslom/>
- [21] PIRNÍKOVÁ, T. 2015. Slovenská hudba v Ľubľane. In: Hudobný život [online]. č. 11. [cit. 2016-10-02] <http://www.hc.sk/hudobny-zivot/clanok/publicistika/731-iscm-world-music-days-slovenia-2015/>
- [22] PIRNÍKOVÁ, T. 2016. Zachytiť aspoň zlomok virtuálnej hudby. In: Hudobný život [online]. č. 09. [cit. 2016-10-02] <http://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/rozhovory/1333-dialog-so-skladatelkou-vierou-janarcekovou/>
- [23] STADTRUCKER, I. 2003. Prísť na svoj koncert. Hovoríme s hudobným skladateľom Ladislavom Kupkovičom. In: Literárny týždenník. roč. 16, č. 13, s. 9. ISSN 0862-5999.
- [24] ŠŤASTNÝ, J. 2008. Slovakia on my mind. In: *His voice* [online]. [cit. 2016-10-02] http://www.hisvoice.cz/clanek_131_slovakia-on-my-mind.html
- [25] URSÍNIOVÁ, T. 2014. Umění bylo a zůstane katarzí duše – Iris Szeghy. In: Opera+ [online]. [cit. 2016-08-02.] <http://operaplus.cz/umeni-bylo-a-zustane-katarzi-duse-iris-szeghy>

- [26] ZAGAR, P. 1998. Iris Szeghy. In: JURÍK, M. a ZAGAR, P. eds. 100 slovenských skladateľov. Bratislava: Národné hudobné centrum, s. 274.

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

www.casopisespes.sk

Ernst Hans Gombrich: jeho koncepcia dejín umenia, metodologické východiská a príspevok k chápaniu moderného výtvarného umenia*

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

Abstrakt: Predkladaná štúdia je príspevkom k interpretáciám prínosu Ernsta Gombricha k chápaniu moderného výtvarného umenia. Východiská štúdie vyplývajú z poučenia domácimi i zahraničnými interpretáciami a kritikami Gombrichovej koncepcie dejín umenia (J. Bakoš, F. Mikš, L. Kesner, T. Hříbek, J. Elkins a i.). Základnou hypotézou štúdie je poznanie, že Gombrichovo posmrtno vydané dielo *The Preference for the Primitive* (2002) je napriek legitímnosti výhrad zo strany súčasných kritikov nielen príspevkom k pochopeniu kultúrneho fenoménu „primitivizmu“, ale aj k pochopeniu moderného umenia v perspektíve vlastnej histórie.

Kľúčové slová: Gombrich, Viedenská škola, Popper, evolučná epistemológia, dejiny umenia, primitivizmus, moderna.

Abstract: The paper is the contribution approach to interpretations of Ernst Gombrich's contribution to the understanding of modern fine art. The basis of the paper stems out from knowledge of domestic and foreign interpretations of Gombrich's art history concept (Bakoš, Mikš, Kesner, Hříbek, Elkins etc.). The main hypothesis of the paper is idea that Gombrich's posthumously published work *The Preference for the Primitive* (2002) is, in spite of legitimate critiques on the part of contemporary art historians, not solely contribution to the primitivism phenomenon, but also to the understanding of modern art by its own historical perspective.

Keywords: E. Gombrich, Vienna School, Popper, evolutionary epistemology, art history, primitivism, modernity.

Predkladaný príspevok je motivovaný niekoľkými impulzmi. Prvým impulzom, z ktorého záujem o Gombrichov pohľad na umenie vychádza, je snaha pochopiť fenomén tzv. „primitivizmu“ vo výtvarnom umení na začiatku formovania moderny. Druhým impulzom je prekvapujúci nedostatok interpretácií diel tohto historika umenia na Slovensku, a to aj napriek faktu, že jeho práca *The Story of Art* (1950) sa stala pre štúdium dejín umenia a príbuzných disciplín v našej krajine (a môžeme povedať – v celej Európe) takmer paradigmatickou. S výnimkou brilantného ponoru do Gombrichovej metódy explanácie vývoja umenia zo strany Jána Bakoša (2000), sa slovensky písané texty Gombrichovmu mohutnému dielu zatiaľ vyhýbajú¹. O čosi lepšia situácia je v českom akademickom prostredí, kde náročnú úlohu komplexnejšieho pochopenia a sprostredkovania jeho diela na seba vzal František Mikš. Spolu s Ladislavom Kesnerom usporiadali v roku 2009 konferenciu k nedožitému stému výročiu narodenia Ernsta Gombricha a následne vydali zborník (2010), ktorý po publikovaní skoršej Mikšovej práce (2008)

* Príspevok je výstupom riešenia projektu (VEGA č. 1/0531/17 150 rokov „konca umenia“ v reflexiách a analýzach filozofických, estetických a umenovedných teórií).

¹ Čiastočnú satisfakciu predstavujú štúdie 19. čísla časopisu *Human Affairs* (2009), vydávaného Slovenskou akadémiou vied, ktoré predstavovalo prvú česko-slovenskú reakciu na nedožitú sté výročie Gombrichovho narodenia. Tematické zameranie čísla rámcovo názov: *Relativism versus universalism & Ernst Hans Gombrich*. Anglicky písané texty Jána Bakoša a Ladislava Kesnera sú neskôr upravené a publikované v už spomenutom zborníku z editorskej dielne Kesnera a Mikša. Vysokú úroveň a dôležitosť tohto čísla dokladujú aj štúdie takých expertov, ako Norbert Schneider, Andrew Hemingway a napokon vo svojej kritickej práci aj James Elkins (ktorý však sám svoj vplyvný text nazýva skôr „špekulatívnou štúdiou“).

predstavuje zatiaľ najdiverzifikovanejší príspevok k dielu rakúskeho historika. Práve v tejto knihe figuruje rozsiahla štúdia Tomáša Hříbka (2010) *Proti primitivismu*, ktorá predstavuje ďalší impulz k napísaniu tejto štúdie. Ide predovšetkým o Hříbkovu (2010, s. 119) tézu, že Gombrichov teoretický aparát je nielen nevhodný pre štúdium moderného umenia, ale vedie aj na „scestie pri štúdiu naturalizmu“. Dôsledkom jej čítania bola opätovná snaha o kritické zhodnotenie Gombrichovej poslednej vydanej práce *The Preference for the Primitive* (2002)², ktorá podľa nášho názoru pre pochopenie moderného umenia poskytuje o čosi viac relevantných argumentov, než pripúšťa Hříbek. Pokúsime sa dokázať, že Gombrichova koncepcia vývoja znázorňovania je relevantná nielen pre vysvetlenie modernizmu, ale aj pre pojmá abstraktného umenia.

Predkladaný príspevok teda poskytuje nielen rehabilitáciu Gombrichovej koncepcie moderny a primitivismu, ale tiež kritický prehľad názorov Ernsta Gombricha cez prizmu už posmrtno vydaného diela, v ktorom sumarizoval dlhodobu zbieranú argumenty, postupne publikované vo svojich prednáškach a textoch: *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences* (1952), *The Renaissance Concept of Artistic Progress* (1955); *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960); *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric* (1966); *Ideas of Progress and their Impact on Art* (1971); *The Primitive and its Value in Art* (1979) a ďalšie. Vzhľadom na to, že Gombrichovo pôsobenie v tzv. Viedenskej škole bolo bohato rozpracované v knihe Jána Bakoša (2000), pre účely predkladanej štúdie sú použité ešte nepreložené prednášky, v ktorých kunsthistorik sám reflektuje „viedenský prínos“ pre jeho koncepciu.

Ako retrospektívne uvádza sám Ernst Gombrich (1984) vo svojej prednáške *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, jeho vlastná vedecká činnosť sa formovala v 30. rokoch 20. storočia (pozn aut.: paradoxne v klimaxe utvárania moderného života, v období vrcholiacich avantgárd) v intelektuálnom prostredí Viedne. Tzv. Viedenská škola (pozri: Bakoš 2000) utvárala tradície rôznych metód, ktoré spájala viera, že historiografia umenia by mala byť prísnu vedou – predovšetkým metodologickým ukotvením interpretácie umenia v objavoch psychológie. Gombrich vo svojej prednáške (1984) pripomína, že jeho učiteľ Julius von Schlosser³ sa zaoberal stredovekým umením a problematikou obrazu *simile*, ktorý neskôr nahradil jeho asistent Hans Hahnloser – na podnet Ernsta Krisa – pojmom *Gedankenbild* (teda *conceptual image* – „konceptuálny obraz“). Ako je známe, problém konceptuálneho zobrazenia sa stal neskôr ústredným problémom Gombrichovho uvažovania o vizuálnom umení (*Art and Illusion*, 1960) a v oblasti teórie vizuálneho zobrazenia sú jeho závery doteraz platné a prínosné aj pre príbuzné disciplíny⁴ (Hříbek 2010; Kesner 2010). Gombrich zdôrazňuje viedenské pôsobenie svojho „veľkého inšpirátora“ –

² Ako je uvedené v štúdiu Jiřího Kroupu (2010), materiál pre vydanie *The Preference for the Primitive* bol pripravený dlhšie, avšak Gombrich vydanie tejto knihy odložil, aby mohol vydať inú publikáciu *The Uses of Images* (1999).

³ Ide o najmä o publikáciu vydanú v Berlíne v roku 1903: *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten* a neskôr vydanú knihu *Die Kunst des Mittelalters* (1923).

⁴ Gombrich v *Umění a iluze* odhaľuje, že všetko umenie je konceptuálne. Umelecký obraz nemôže byť pravdivý, môže sa len viac alebo menej hodiť k vytváraniu popisov. Umelecké zobrazenia teda, podobne ako jazyk, formulujú svet našich skúseností. Verný portrét (podobne ako mapa), je výsledkom, ktorý vzniká dlhou cestou schém a opravovania (popperovsky). Preto (umelecký obraz) nie je verným záznamom vizuálnej skúsenosti, ale konštrukciou systému relácií (vzt'ahov). Ilúziu v skutočnosti vytvárajú naše očakávania – tam, kde môžeme predvídať, nemusíme počúvať / pozerat' (príkladom je impresionizmus – zobrazenie nie je zakotvené na plátne, je našou myšliou iba vyvolané). Je to skôr sila očakávaní, než sila konceptuálnych znalostí, ktorá utvára to, čo vidíme – ako v živote, tak v umení. Na druhej strane každá komunikácia (aj umelecká) pozostáva z robenia ústupkov voči divákovým vedomostiam: „[...] aby sme to zbrnuli: zdá sa, že rozhodujúcim faktom, ktorý by si mal historik uvedomiť, je skutočnosť, že všetky organizmy sú do určitej miery – a ľudské bytosti do miery priamo závažnej – vybavené schopnosťou skúmať a učiť sa metódou pokusov a omylov tým, že preladia z jednej hypotézy na ďalšiu, pokým nenájdu takú, ktorá zaisťuje naše prežitie“ (1985, s. 370).

archeológa a antropológa Emanuela Löwy⁵, ktorý sa zaoberal psychologickými zákonmi zobrazovania prírody v antickom Grécku a formuloval termín *memory image* - „pamät'ový obraz“ (pozri: Löwy 1900). Zásadný vplyv na študentov Viedenskej školy mala kniha Hansa Sedlmayra (1930) o Borrominiho architektúre, v ktorej tento štrukturalista pri interpretácii barokového umenia využil metódy gestaltpsychológie. Ako Gombrich sám priznáva, bez tejto publikácie by sa ťažko odhodlal napísať vlastnú dizertáciu o manieristickej architektúre Giulia Romana (1934) (Gombrich 1984, s. 162). Kládie tiež dôraz na Bühlerovu knihu *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934) a ďalšie jeho práce, ktoré mali dokázať použiteľnosť analýzy jazyka pre vysvetlenie reprezentácie v iných systémoch, ako je napr. výtvarné umenie. Svoj profesijný, ale i osobný vzťah k Ernstovi Krisovi Gombrich dokladuje nielen spoločným revolučným textom o psychologických základoch karikatúry *The Principles of Caricature* (1940), ale aj úvodom, ktorý napísal pre knihu autorskej dvojice Ernst Kris – Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler* (1934), ktorá vyšla nedávno aj v českom preklade (2008).

K svojim viedenským predchodcom mal však Gombrich aj ambivalentný či kritický vzťah. V jeho celoživotnom kritickom postoji k hegelianstvu (najmä k pozícii *Geistesgeschichte* – predpokladu, že umenie určitého obdobia musí byť výrazom svojej doby) a relativizmu v dejinách umenia demaskoval *Kunstwollen* („umelecké chcenie“) Aloisa Riegla (1893) ako variant Heglovho pojmu „umeleckého génia národa“, teda ako akúsi transplantáciu Heglovho pojmu „absolútneho ducha“. Riegl, na rozdiel od Gombricha, trval na tom, že umenie predstavuje tvorbu, ktorá sa vyznačuje skôr nevyhnutnosťou, než slobodnou voľbou alternatív. Naopak Gombrich uprednostňoval ponímanie umenia ako výsledku individuálnej zručnosti (*skill*) na strane jednej a sociálnej komunikácie na strane druhej (Bakoš 2000, s. 143-144).

Pre Gombricha (Mikš 2008, s. 65-67) je úprimne priznanou bázou vedeckého skúmania evolučná epistemológia Karla Poppera⁶ (pozri: Popper 1935), ktorej centrálnym problémom je skúmanie rastu vedeckého poznania⁷. Môžeme súhlasiť s postrehom Jána Bakoša (2000, s. 133), že Gombrich zámerne zastáva „pozíciu neveriaceho Tomáša“ a metóda falzifikácie je epistemologickým základom pre Gombrichovu snahu o „likvidovanie mýtov“. Popper aj Gombrich – obaja verili, že nejestvuje rozdiel medzi vedcom a umelcom v procese tvorby – aj jeden, aj druhý vychádzajú z dostupných znalostí (tradície zobrazovania), opierajú sa o intuíciu a predstavivosť, využívajú proces spätnej väzby, metódu pokusu a omylu.

Gombrich (1979) vo svojej práci *The Sense of Order* prisudzuje svetu umenia autonómnosť, čo zakladá na objavoch evolučnej teórie. Pre Gombricha autonómia sveta umenia nie je autonómiou v zmysle Rieglom – umenie nevzniká pôsobením voluntaristického determinizmu (*Kunstwollen*), umenie vzniká – v duchu Popperovej situačnej logiky – ako riešenie problému a poučenie sa z chyby. Vývinovú otázku umenia zakladá na darwinovsky definovanom momente „prirodzeného výberu“. Avšak je to popperovský aktívny darwinizmus. Narastanie poznania nie je kumulatívny proces – rastliny, zvieratá, aj ľudia „riešia“ svoje problémy metódou vzájomného boja a selekcie (Bilasová 1999, s. 102). Prirodzený výber je zároveň

⁵ Emanuel Löwy (1857-1938) bol klasickým archeológom, no do metodológie svojej práce zapájal aj výsledky psychológie. Bol ovplyvnený prácou Ernsta von Brücke a osobnosťou Sigmunda Freuda. V jeho záujme figurovalo aj vázové maliarstvo antického Grécka. Do roku 1915 pôsobil na rímskej univerzite a do roku 1938 vo Viedni.

⁶ V predhovore knihy *Sense of Order* (1979) Gombrich cituje Popperovu knihu *Objective knowledge* (1972). V predvojnovovej Viedni sa Gombrich a Popper stretávali, filozof urobil na Gombricha svojou knihou *Logik der Forschung* (1934) zásadný dojem.

⁷ Analogicky centrálnym problémom Gombrichových dejín umenia sú progresívne procesy a regresívne momenty v napredovaní naturalizmu.

chápaný ako výsledok vzájomného pôsobenia medzi slepou náhodou a tlakom selekcie vonkajšieho prostredia.

Tento proces približuje Viera Bilasová v súvislosti s Popperovou koncepciou rozčlenenia univerza na svety I. až III.⁸ (1999, s. 109): „*Autonómnosť tretieho sveta je dominantná myšlienka jeho evolučnej epistemológie. Napriek tomu ju chápe ako parciálnu autonómnosť, pretože nové problémy prinášajú neustále nové riešenia, ale i nové konštrukcie a neočakávané problémy, ktoré sprevádzajú nové odmietania (new refutations). Jednoznačne to považuje za dôkaz spätnej väzby, ktorá existuje medzi svetom III. a II. Tento proces popisuje zjednodušenou schémou: P1 TT EE P2. Problém P1 smeruje k tentatívnej teórii TT, ktorá môže byť čiastočne alebo úplne chybná, čo je spravidla dôvod na elimináciu chyby EE, ktorú realizujeme buď kritickou diskusiou, alebo experimentálnym testovaním. Tento proces sa dostane do svojej záverečnej fázy a tou sú nové problémy P2 vytvorené našou tvorivou konštrukciou.*“⁹

Ako Popper, tak aj Gombrich vychádzajú z predpokladu, že naše poznanie nezačína vnímaním, ale „problémom“, na základe ktorého vnímame. Z hľadiska evolučnej biológie sú naše zmysly nástrojmi pre riešenie biologických problémov (Mikš 2008, s. 65). Nezaujaté pozorovanie nejestvuje, je to vždy cieleňá aktivita a je riadená kontextom očakávania. V živote a vo vnímaní hrajú dôležitú úlohu naše ciele, prania, preferencie. Tie určujú naše interpretácie, ktoré sa snažíme preskúmať, verifikovať, falzifikovať. A tu sa dostávame ku kľúčovému pojmu Gombrichovej poslednej práce, k pojmu preferencie – v popise tzv. „selekčného tlaku“: „[...] *takto nepriamo môžu činnosti, preferencie, sympatie, antipatie, ciele a zručnosti jednotlivéj živej bytosti ovplyvniť selekčný tlak, ktorému je vystavená a tým ovplyvniť aj výsledok prirodzeného výberu*“ (Bilasová 1999, s. 103). Preferencia je teda súčasť prirodzeného výberu v procese riešenia tzv. biologického problému. Na základe uvedeného je preferencia primitívneho v Gombrichovej (2002) interpretácii moderny ukazovateľom výberu primitívneho módu zobrazovania, čo indikuje východiskovú problémovú situáciu. Túto problémovú situáciu Gombrich nazýva „averziou“ voči určitému štýlu.

To, čo si všima Ján Bakoš (2000) v opise Gombrichovho myslenia o umení je dôležité. Gombrich totiž odmieta štýl ako výraz doby a v momente, kedy prichádza na to, že v časoch manierizmu Giulio Romano¹⁰ používa paralelne dva odlišné štýly. Akceptuje Schlosserov koncept štýlu ako jazyka, teda priznáva, že špecifický štýl nesie špecifické posolstvo pre špecifického prijímateľa. Preto zdôrazňuje význam donátora či zadávateľa pre umeleckú tvorbu. Inak povedané, pre Gombricha existujú sociálne determinanty použitia štýlu. Ako uvidíme neskôr, v procese výberu štýlu zohráva úlohu nielen nasledovanie požiadavky zadávateľa či témy, ale aj aspekty „vkusu“, ktoré súvisia s morálnymi zábrami a to je už príspevok neskoršej Gombrichovej tvorby (2002). Ak hovoríme o výbere štýlu, možno zjednodušenie povedať, že autor (v Európe) si podľa Gombricha „vyberal“ zo škály štýlov či spôsobov reprezentácie, ktorá sa nachádza medzi dvoma pólmi alebo povedzme módmí: primitívnym na jednej strane a imitatívnym na strane druhej (antropologicky založený bipolárny konvencionalizmus).

⁸ Ide o navzájom neizolované svety: svet III. Je nový objektívny svet produktov ľudského ducha, svet mýtov, rozprávok, ale i vedeckých teórií, poézie, umenia a hudby. Svetom I. je fyzikálny svet a svetom II. je subjektívny, resp. psychologický svet. Medzi svetom III. a svetmi I. a II. fungujú vzťahy spätnej väzby, ktoré považuje za rozhodujúci faktor narastania poznania (pozri: Bilasová 1999, s. 106).

⁹ Z tohto hľadiska nie je umelecké dielo interpretované ako „konečný produkt“ (konečné riešenie), ale ako akýsi medzičlánok v procese poznávania a riešenia problémov. Preto ani impresionizmus nemôže v Gombrichovej koncepcii predstavovať akýsi záver, konečné, bezchybné riešenie problému naturalizmu a popperovsky predsa možno predpokladať, že „riešenia impresionizmu“ prinášajú nové problémy, novú situačnú logiku, čo sa aspoň z pohľadu výtvarnej formy potvrdilo príchodom postimpresionizmu a avantgardných experimentov.

¹⁰ Pozri poznámku č. 8.

Tomáš Hříbek (2010, s. 117-163) sa vo svojom kritickom príspevku usiloval obhájiť stanovisko, že Gombrichovo problematické poňatie moderného umenia vyplýva z jeho popperianskej metódy. Hříbek ukazuje, že Gombrichova predstava o moderne sa začína tam, kde končí impresionizmus ako završenie naturalizmu. Problém, ktorý podľa autora vyrástol v Gombrichovej koncepcii, je nevysvetliteľnosť (dominancie) abstraktného umenia: „*Abstraktní umění však v této historii umění jako vědy nemá žádné místo, protože na něj popperianské kritérium nelze uplatnit*“ (Hříbek 2010, s. 142). Autor ďalej ukazuje, že Gombrich považuje abstrakciu za módu, dokonca Mondrian je chápaný iba ako „ľúbivý ornament“. Iste, Gombrichov prístup k moderne a k abstrakcii sa vyvíjal a to neuniklo ani Hříbkovi, keďže predstavuje aj umiernennejšie prístupy k op-artovým umelcom ako Bridget Riley alebo Lawrence Gowing. Toto postupné zmäkčovanie Gombrichovej kritiky moderny a abstrakcie aj podľa autora vrcholí v teoretickej báze pre modernu – v knihe *The Preference for the Primitive* (2002), ktorá je tu chápaná ako pokus vysvetliť postnaturalistické umenie ako oprávnenú reakciu na „excesy naturalizmu“. Táto „prirodzená reakcia“ je nazvaná primitivizmom, teda legitímnym uprednostňovaním úprimnejšieho, spontánnejšieho, neškoleného umenia pred zjemneným, strnulým a stagnujúcim akademizmom. Napriek čiastočne správnej interpretácii tejto Gombrichovej koncepcie zakončuje Hříbek (2010, s. 148) svoje úvahy nie úplne správnym kritickým zhodnotením: „*V každom prípade je však i tento novější model moderního umění neadekvátní. Důvodem je skutečnost, že nadále klade celou váhu na vizuální aspekt výtvarního díla na úkor jeho obsahu. „Dětské čmáranice“ Picassa, Kleea nebo Dubuffeta nemají tentýž význam jako kresby dětí nebo duševně chorých. Díla minimalistů Franka Stelly nebo Donalda Judda nemají nic společného s totemy či jinými rituálními předměty. Dějiny výtvarného umění nepochopíme, pokud je budeme považovat za oscilaci mezi naturalistickými a „primitivními“ styly zobrazení.*“ V tomto bode sa nachádza slabé miesto Hříbkovej kritiky. Autor totiž neberie do úvahy dôležitý fakt, a teda, že primitivizmus a primitivistické diela (a v podstate aj avantgardné diela) sú neoddeliteľne späté so špecifickým okruhom tém a motívov a Gombrich implicitne hovorí o forme a štýle ako o komunikantovi, v súlade s notoricky známou McLuhanovou (1964) vetou „*the medium is the message*“. Gombrich netvrdí, že Dubuffetovo dielo má ten istý význam ako detská kresba, vysvetľuje však, prečo Dubuffet zaujal anti-kultúrny postoj, v ktorom preferuje detský, neškolený prejav. V takomto vysvetlení podáva správu o zmene kultúrnej úlohy umeleckého diela. Odhliadnuc od subjektívnej nevôle voči moderne, Gombrich predsa popperovsky interpretuje vývojové aspekty prejavov umelcov, ale dielo samotné chápe schlosserovsky. Predpokladáme, že motív, námet, téma, obsah predstavujú súčasť „problému“, na ktorý autor reaguje „výberom“ štýlu. Zdá sa, že pre Gombricha naratív nepredstavuje samostatný interpretačný problém, resp. ikonografia nie je oddelená od zložky formy / štýlu a skutočný problém pri chápaní diela pre neho predstavuje práve štýl, resp. dôvod jeho výberu. Ak sa totiž Gombrich snaží opísať primitivizmus ako kultúrny fenomén, otvorene sa hlási k najdôležitejšiemu východisku pre svoju koncepciu už v predhovore k *The Preference for the Primitive*. Je to slávne dielo Arthura Lovejoya a Georga Boasa z roku 1935 – *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (1997), v ktorom je *cultural primitivism*¹¹ chápaný ako kultúrny postoj, nie ako štýlová poloha.

Gombrich (2002) vychádza zo svojej skúsenosti – z poznania špecifického druhu vkusu (vkusu avantgárd), ktorého prejavy vyvrcholili počas jeho života. Moderna pre neho predstavuje príklad mohutného dištancovania sa (*revulsion*) od imitatívneho, iluzívneho zobrazovania, čo vyústilo k preferencii primitívneho a k radikálnemu narušeniu percepčných návykov. Ďalším predpokladom je akýsi, povedzme, intuitívny postreh (hypotéza), že nadmiera potešenia a príjemnosti pôsobiacich na zmysly vedie postupne k znechuteniu. Ľudská bytosť teda má, podľa Gombrichových (2002, s. 7) predpokladov, akýsi „vrodenný

¹¹ Lovejoy a Boas (1935) rozdeľujú kultúrny primitivizmus a chronologický primitivizmus. Kultúrny primitivizmus je, zjednodušene povedané, chápaný ako nespokojnosť civilizovaných s civilizáciou.

mechanizmus indikácie prekročenia miery“, čo jedinec nadobúda aj počas procesu edukácie spoločne s požiadavkami spoločnosti na sebakontrolu. Táto dištancia od „perfekcie“ umenia má byť psychologickým princípom, ktorý má odhaliť príčiny „regresívneho štýlu“¹² v moderne.¹³ Zároveň sa naozaj stavia na pozíciu historicizmu a relativizmu – ako si správne všimol Hříbek – pokiaľ hovorí o kolektívnom, dobovom vkuse a kolektívnej averzii voči vkusu predchádzajúcej epochy. Prevládajúci vkus však vždy dokladuje na dielach a názorových demonštráciách jednotlivcov uvedeného obdobia a svoju hypotézu o striedavo vracajúcich sa obdobiach preferovania primitívneho demonštruje individuálnymi príkladmi, postupuje teda súhlasne s deklarovanou metódou deduktívne. Napokon, pri Gombrichovi netreba zabúdať, že je verný Viedenskej škole umenia a duchu kritického racionalizmu (svoje hypotézy neustále dokladá dôkazmi v podobe pramenných materiálov patriacich k predovšetkým dobovému estetickému, umelecko-teoretickému diskurzu). Totiž to, čo už bolo mnohokrát odhalené a demonštrované – teda moderná preferencia primitívneho (napr. kmeňového umenia) – u Gombricha revolučne nevychádza z formového očarenia, ale je dôsledkom vkusových požiadaviek, ktoré sú antropologicky zakorenené (antropologické konštanty). Otázky vkusu a morálky otvárajú brány k problémom averzie a preferencie, keďže pre Gombricha je prvotným problémom v momente štýlovej zmeny práve averzia. Snaží sa zistiť, z čoho táto averzia vyplýva.

Potvrdenie svojich hypotéz nachádza Gombrich (2002, s. 31) napríklad v Ciceronovej kritike rečníckeho umenia, ktorý si bol vedomý limitov rečníckeho majstrovstva: „*čím viac umelec ľichtí zmyslom, tým viac mobilizuje odpor proti tomuto pôsobeniu*“ – a to nie iba u ľudí „drsného vkusu“, ale aj u ľudí obyčajných davov.¹⁴ Otázku pôsobenia „rečníckych zručností“ dopĺňa Gombrich Quintilianovými vkusovými pozíciami: starobylosť prináša do rečníctva závan čistoty a majestátnosti. Na základe príkladov dospieva k čiastkovému záveru – antické authority, ktoré nám znechali dedičstvo klasiky, nám zároveň pomohli zachovať „semienka, zárodoky primitivizmu“.

V otázke „umelekej nezručnosti“ stredovekého umenia Gombrich už nemá potrebu vysvetľovať, že nejde o nedostatok schopností (to už pred ním urobil Riegl). Polemizuje s Dvořákom, ktorý tvrdil, že stredoveké umenie nemá ambíciu dokonalosti, ale ambíciu naplnenia kresťanských hodnôt. Pre popretie tohto tvrdenia Gombrich nastoľuje argument fenoménu „umelekej súťaže“, ktorú poznáme od čias antiky (spor Parrhasia a Zeuxia). Gombrich (2002, s. 40) namietá, že aj v prípade byzantských mozaík ide o snahu o dokonalosť, avšak sa tu spájajú požiadavky oboch kultúr – východnej i západnej. Inak povedané, stredoveký „kult nádhery“ sa prejavuje snahou o „nádheru materiálu“, nie o snahu predbehnúť súperov v imitácii skutočnosti. Tu autor naznačuje (či dokazuje), že preferencia primitívneho módu zobrazenia nezavrhuje možnosť technologického progresu.

Iste, to sú príklady či doklady návratu „drsného“ vkusu v dejinách kultúry. Avšak, ak chceme uvažovať o preferencii primitívneho v zmysle moderny, je potrebné preveriť vkusové pozície 18. storočia. Podľa autora (2002, s. 177-194) sa k preferencii primitívneho mnohé názorové stanoviská približovali z troch hľadísk: 1) Shaftesburyho nasledovanie platónskych myšlienok a presvedčenie, že muž nemá byť zvädzaný potešením z umenia; 2) averzia voči „pápežskému“, „katolíckemu“ umeniu z pohľadu predstaviteľov

¹² Je regresívnym iba z pohľadu predstavy vývoja ako zdokonaľovania imitácie.

¹³ To sa spája s inou hypotézou, ktorú formuluje na základe poznania práce A. Lovejoya a G. Boasa, že vývoj umenia nemusí postupovať od vkusu tvrdého k vkusu jemnému, ale naopak (Gombrich 2002, s. 8).

¹⁴ To, čo robí tieto diskusie relevantnými pre našu tému je implicitný tranzit medzi evolucionistickou históriou umenia a relativistickou koncepciou, ktorá vidí každú fázu ako príklad špecifického štylistického módu. Inak povedané – neskoršie umenie nie je lepšie ako skoršie umenie, je iba iné. Ale tento rozdiel nie je technický, ale skôr psychologický (Gombrich 2002, s. 28-29).

anglikánskej či protestantskej cirkvi (dokonca aj Francúz J. J. Rousseau sa vyznáva k averzii voči katolicizmu z pozície kalvinistického tábora); 3) zmena vkusu (E. Burke): preferencia vznešeného pred krásnym – vznešené má blízko k bázni a strachu, zatiaľ čo krásne má niečo z erotického šarmu.

Za prvý manifest primitivismu považuje Gombrich Goetheho názory o gotickej architektúre (pozri: Goethe 1773), kedy apeluje na drsný vkus a odmieta „chorú sentimentalitu“ a „zjemnelú priemernosť“. Avšak bol to podľa autora impulz Herdera, ktorý premenil morálnu superioritu divochov na estetickú preferenciu. V súvislosti s francúzskou revolúciou Gombrich (2002, s. 81) podnikol dôležitý interpretačný krok: ak revolúcia konfrontovala každého s voľbou, ktorej nikto nemohol uniknúť (výber politického presvedčenia), analogická udalosť sa stala vo svete umenia, odkedy si módy zobrazenia „volíme“.

Pôdu pre preferenciu primitívneho pripravilo aj rozoznávanie dvoch systémov hodnôt – hodnôt *mimésis* a hodnôt „dekoru“, ktorá bola spájaná s artefaktmi divochov či barbarov. Potvrdenie tohto procesu Gombrich dokladuje výstavou *Great Exhibition* (v Krištáľovom paláci, 1851), keď Owen Jones odporúča poučiť sa od divochov kompozícií (Gombrich 2002, s. 185). Iste do tohto kontextu treba zaradiť aj Ruskinove idey či obdiv japonizmov v umeleckej praxi. Ďalšími príbuznými tendenciami sú príklon k ľudovému umeniu (napr. P. Gauguin, G. Courbet a Champfleury) a estetické krédo volania po pravde materiálu. Tieto pohyby sú dokladom vzrastajúcich pochybností o nadradenosti európskeho umenia na konci 19. storočia.

Ako neúnavný „vyvracač mýtov“ Gombrich považoval za potrebné hovoriť o tom, že práve darwinovská teória evolúcie dala nový význam pojmu primitívne (ale aj kmeňové). Vyvinul sa názor, že kresby primitívneho národa sa podobajú kresbám batoľat'a. Gombrich (2002, s. 196) ich jednoducho vylučuje inými pozorovaniami, ktoré ukazujú, že niektoré kmene majú omnoho vyvinutejšie techniky navigácie či znalosti medicínskych vlastností rastlín, čím deti nedisponujú. Ponúka prípad Picassových „slečien“, Matissovho fauvizmu či Gauguinových exotizmov – a hodnotí ich ako psychologickú reakciu, ktorá bola popísaná vyššie – nadmiera príjemnosti spôsobuje pocit presýtenosti a to mobilizuje obranný systém proti tomu, čo je príliš vábivé. Avšak to, čo Rubin (pozri: Rubin 1984) opisuje ako „fundamentálny obrat“ nebolo podľa Gombricha výsledkom radikálnej revolty, ale evolúcie ako hĺbkového procesu zacieleného na zmenu mentálneho nastavenia (*mental set*), v ktorom umenie malo byť percipované (Gombrich 2002, s. 218).

Je dôležité, že Gombrich (2002, s. 235-240) argumentuje v intenciách termínov psychoanalýzy – pojem primitívne má byť derivovaný od pojmu „progres“. To neznamená, že progres už nejestvuje (napr. technologický progres súčasnosti), ale znamená to, že prínos progresu je menej stabilný než sme dúfali. Problémovú situáciu, v ktorej sa moderna ocitla a musela na ňu reagovať zmenami mentálneho nastavenia opisuje psychoanalyticky: nadišiel čas nutnosti regresu do raných stupňov nášho vývoja, v ktorých nie sme „pánmi samých seba“, do najprimitívnejších vrstiev mentálneho života, kde vládnu inštinktívne sily. Gombrich implikuje, že sa umelec moderny dostal do stavu „vzdoru“ voči kontrolným mechanizmom sveta umenia. A tak sa na sklonku života Gombrich „st'ážuje“, že psychoanalýza predsa len ešte nepovedala dost' vo vzťahu k interpretácii umenia. Vo výpočte „pôvabov regresu“ do stavu podvedomia sa napokon dostáva k Duchampovmu gestu pretvorenia Da Vinciho *Mony Lisy* a interpretuje ho ako „detskú radosť z čmárania po plagátoch“ či fekálne vtipy: považujeme ich za „sprosté“, avšak práve pre túto príčinu oceňujeme vzdanie sa konvencie ako aktu oslobodenia (podobne interpretuje aj tendenciu art-brut či väčšinu happeningov).

V rámci revidovania svojich starých tvrdení uvažuje nad tým, že vývoj mimetickej zručnosti si vyžaduje úsilie niekoľkých generácií. V knihe *Art and illusion* (1960) však nevenoval pozornosť vytváraniu sôch,

ktoré sú predsa zobrazením z 3D do 2D. Pomáha si lingvistikou a používa termín „dištingtívnych vlastností“ – elementov, ktoré sú potrebné na to, aby slovo či fonéma bola rozpoznateľná. Taktó sochár použije dištingtívne vlastnosti pre transformáciu materiálu (médiu) na obraz či model pripodobujúci sa realite. Avšak projekcia 3D na 2D je iným procesom. Zatiaľ čo realistické sochárstvo poznáme aj z kmeňového či starovekého egyptského umenia, dvojdimenzionálne, perspektívne či dokonca iluzívne zobrazenie je pomerne zriedkavosťou. Tento proces prirovnáva zážitku z lietania. Aby umelec mohol použiť perspektívne zobrazenie, ktoré sa riadi geometrickými zákonmi, „musí sa vzdať“, odmyslieť si či nevšímať si svoje vlastné ukotvenie v priestore a svoje prirodzené videnie. Na druhej strane, na základe príkladov transponovania majstrovského iluzívneho diela do jazyka detskej či naivnej kresby, je vidieť základnú snahu „ukladania“ postáv na dolnú základnú líniu (zem). Nazýva ju „gravitačným ťahom na základňu“. Je presvedčený o tom, že takáto redukcia prichádza napríklad v stredoveku zámerne – „nepotrebovali lietať, tak ich umenie ostalo blízko zeme“ (Gombrich 2002, s. 288).

Existuje mnoho ľudí, ktorí zamietajú existenciu štandardov pre posudzovanie kvality. Gombrich však nie je jedným z nich. Verí, že veľké umenie je zriedkavé a tam, kde ho nachádzame, sa konfrontujeme s bohatstvom a majstrovským zvládnutím prostriedkov, ktoré presahujú obyčajné, bežné ľudské porozumenie. Preferencia primitívneho je preto pochopiteľná reakcia – pre obohatenie umeleckých prostriedkov rastie aj risk zlyhania. Aj tu Gombrich (2002, s. 269-291) ostáva verný Popperovmu názoru na proces nadobúdania vedeckého poznania: najprv existuje problém, potom prichádzajú pokusy o jeho riešenie a proces vylúčenia chyby. Výsledkom je nová situácia s novými problémami. Umelecké štruktúry sa teda menia iba postupne, v logike spätno-väzbového procesu prispôsobovania. Tradícia je však vždy východiskovým bodom našej aktivity, preto primitivizmus nie je návratom k začiatku.

Ernst Gombrich je presvedčený, že preferencia primitívneho predsa len predstavuje posun, korekciu predošlých jazykov umenia k ešte citlivejším artikuláciám. Pôvodná škála výrazu teraz obsahuje oboje – regresiu aj ušľachtilosť. Napokon dokladuje svoje domnienky dvoma veľkými osobnosťami moderny – P. Picassom a P. Kleeom. Picasso „brá na rozličné výtvarné prostriedky ako na organ a používa klasické i primitívne koncepcie tak, ako ho duša poháňa, Klee ako objaviteľ významov umeleckých výrazov si dal za cieľ učiť sa od detí, avšak bez toho, aby bol detinským. [...] Čím viac preferujeme primitívne, tým menej sa primitívnymi stávame“ (Gombrich 2002, s. 297).

Z uvedených rozsiahlejších interpretácií a reflexií Gombrichovho posledného vydaného diela vyplýva niekoľko zásadných pozícií. Pri vysvetľovaní moderny sa nevzdáva popperiánskej metódy a chápe ju ako postupne konštruované riešenie problémovej situácie, ktorú ukotvil vo svete estetiky. Zmenu vkusu chápe ako dôsledok antropologicky ukotveného zmyslu pre mieru, ktorá má blízko morálnym limitom. Takúto hypotézu dokladá analogickými, podobnými „vkusovými situáciami“, ktoré nachádza v priereze dejín našej civilizácie. Napokon opisom týchto dejinných situácií napĺňa vyše tristostranový spis. Prostredníctvom psychoanalýzy argumentuje, že umelec koriguje svoj predošlý jazyk tak, aby komunikoval s recipientom, s ktorým zdieľa iné, postupne zmenené mentálne nastavenie. Kritériom hodnoty je implicitne formulovaná citlivosť artikulácie, ktorá – ak chceme odpovedať na výčitku Tomáša Hříbka (2010) – je naozaj v závere *The Preference for the Primitive* (2002) kritériom, ktoré radí P. Picassa a P. Kleea medzi *great artists*, teda aj vedľa Rafaela. Nie je však pravdou, že sa dopúšťa relativistickej nivelizácie všetkého: afrického umenia, ruskej ikony, Picassa, Kleea a Rafaela. Africké umenie je v jeho koncepcii inšpiračným zdrojom pre obohatenie škály jazykov umenia, je teda inštrumentom v situačnej logike. Hříbek (2010, s. 141) kritizuje, že Gombrichov model je pre vysvetlenie abstraktného umenia nefunkčný. Ak je totiž popperiánske pojmá dejín naturalizmu sledom *makings* and *matchings* v prospech ilúzie skutočnosti, abstrakcia nemá v takomto modeli faktor, na základe ktorého by bol vykonaný *matching*. Uzatvára, že

abstraktné umenie nemá v takejto histórii umenia žiadne miesto, pretože na neho nie je možné uplatniť popperiánske kritérium. Autor však nepočítal s tým, že moderný obraz nesie inú kultúrnu úlohu a že faktor, podľa ktorého môže byť vo vývoji abstraktného umenia vykonávaný *matching*, nemusí mať základ v ilúzii, ale v komunikácii – v citlivosti artikulácie posolstva o skutočnosti. *Matching* tu teda nie je chápaný ako „zhodný“, ale ako „zodpovedajúci“ realite. V takom prípade možno uvažovať o potencialite využitia popperiánskeho modelu aj pre vysvetlenie moderného umenia. Navyše, pozorné čítanie *The Preference for the Primitive* (2002) ukazuje, že príchod moderny spolu s preferovaním primitívneho prináša druhý hodnotový systém založený na „dekore“, ktorý tiež otvára priestor legitimity abstraktného umenia.

Literatúra:

- [1] BAKOŠ, J. 2000. *Štyri trasy metodológie dejín umenia : viedenská škola dejín umenia: ikonológia & semiotika : československý štrukturalizmus : ruská historiografia umenia*. Bratislava: Veda. ISBN 80-224-0601-5.
- [2] BAKOŠ, J. 2009. Introductory: Gombrich's Struggle Against Metaphysics In: *Human Affairs* [online]. roč. 9, č. 19, s. 239-250. [cit. 2017-06-27]. ISSN (online) 1337-401X <https://www.degruyter.com/view/j/humaff.2009.19.issue-3/v10023-009-0037-5/v10023-009-0037-5.xml?format=INT>
- [3] BAKOŠ, J. 2010. Gombrichův zápas s metafyzikou. In: Mikš, F. a L. Kesner, eds. 2010. Gombrich. *Porozumět umění a jeho dějinám : K stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita s. 85-116. ISBN 978-80-87029-57-2.
- [4] BÜHLER, K. 1934. *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena: G. Fischer.
- [5] ELKINS, J. 2009. Ten Reasons Why E. H. Gombrich is not Connected to Art History. In *Human Affairs* [online], roč. 9, č. 19, s. 304-310. [cit. 2017-06-27]. ISSN (Online) 1337-401X <https://www.degruyter.com/view/j/humaff.2009.19.issue-3/v10023-009-0044-6/v10023-009-0044-6.xml>
- [6] GOETHE, J., W. 1773. Von deutscher Baukunst. In: Herder, J. G., Goethe, J., W. a Möser, J. *Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode.
- [7] GOMBRICH, E., H. 1934. Zum Werke Giulio Romanos [1. Die] : Der Palazzo del Te. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Roč. 8, s. 79-104. ISSN 2195-9161 - 2195-9153
- [8] GOMBRICH, E. a E. KRIS. 1938. The Principles of Caricature. In: *British Journal of Medical Psychology*, Roč. 17, č. 3-4, s. 319-342. ISSN: 2044-8341.
- [9] GOMBRICH, E., H. 1979. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art, The Wrightsman Lectures*, Oxford: Phaidon.
- [10] GOMBRICH, E., H. 1984. Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago. In: *The Gombrich Archive* [online]. [cit. 2017-06-27]. <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2014/02/showdoc22.pdf>
- [11] GOMBRICH, E. 1985. *Umění a iluze : studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon.
- [12] GOMBRICH, E., H. 1999. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Londýn: Phaidon. ISBN 978-0714839691.

- [13] GOMBRICH, E., H. 2002. *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londýn, New York: Phaidon. ISBN 0 7148 4632 5.
- [14] HAHNLOSER, H., R.. 1935. *Villard de Honnecourt*, Viedeň: Anton Schroll.
- [15] HRÍBEK, T. 2010. Proti primitivismu. In: Mikš, F. a L. Kesner, eds. 2010. Gombrich. *Porozumět umění a jeho dějinám : K stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita s. 117-164. ISBN 978-80-87029-57-2.
- [16] KESNER, L. 2009. Gombrich and the Problem of Relativity of Vision. In: *Human Affairs* [online], roč. 9, č. 19, s. 266-273. [cit. 2017-06-27]. ISSN (online) 1337-401X <https://www.degruyter.com/view/j/humaff.2009.19.issue-3/v10023-009-0040-x/v10023-009-0040-x.xml?format=INT>
- [17] KRIS, E. a O. KURZ. 1934. *Die Legende vom Künstler*. Viedeň: Krystall-verlag.
- [18] KRIS, E. a O. KURZ. 2008. *Legenda o umělci. Historický pokus*. Praha: Arbor vitae, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. ISBN 978-80-87164-06-8.
- [19] KROUPA, J. 2010. Gombrichův návrat k Jacobu Bruckhardtovi. In: Mikš, F. a L. Kesner, eds. 2010. Gombrich. *Porozumět umění a jeho dějinám : K stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita s. 15-34. ISBN 978-80-87029-57-2.
- [20] LOVEJOY, A. a G. BOAS. 1997. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Londýn: Johns Hopkins U. Press. ISBN 0-8018-5611-6.
- [21] LÖWY, E. 1900. *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rím: Von Loescher.
- [22] MCLUHAN, M. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library. ISBN 9780451627650.
- [23] MIKŠ, F. 2008. *Gombrich. Tajmenství obrazu a jazyk umění : Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal. ISBN 978-80-7364-045-3.
- [24] MIKŠ, F. a L. KESNER, eds. 2010. Gombrich. *Porozumět umění a jeho dějinám : K stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita. ISBN 978-80-87029-57-2.
- [25] POPPER, K., R. 1935. *Logik der Forschung*. Viedeň: Verlag von Julius Springer.
- [26] POPPER, K. R. 1998. Život je řešení problémů. – O poznání, dějinách a politice. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0686-7.
- [27] RIEGL, A. 1893. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: George Siemens.
- [28] RUBIN, W. 1984. "Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern. New York: Museum of Modern Art. ISBN 0870705180.
- [29] SCHLOSSER, J. 1902. Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, Roč. 23, s. 279-339.
- [30] SCHLOSSER, J. 1923. *Die Kunst des Mittelalters*. Berlin Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- [31] SEDLMAYR, H. 1930. *Die Architektur Borrominis*. Mníchov: Piper.

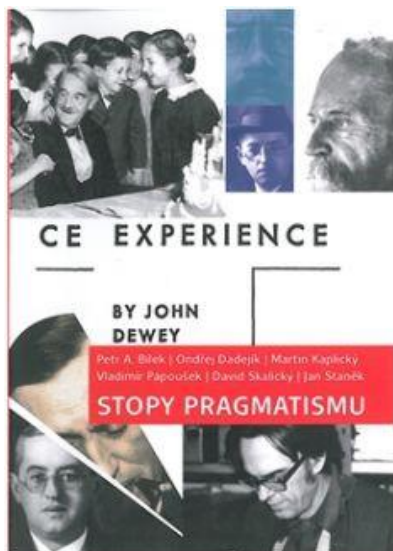
- [32] SEDLMAYR, H. 2016. The Architecture of Borromini. In: *Journal of Art Historiography* [online]. Roč. 8, č. 14, s. 1-114 [cit. 2017-06-27]. ISSN 2042-4752. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/06/johns-sedlmayr-translation.pdf>

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

www.casopisespes.sk

BÍLEK, P., A., DADAJÍK, O., KAPLICKÝ, M., PAPOUŠEK, V., SKALICKÝ, D., STANĚK, J. 2017. *Stopy pragmatismu. Česká literatura a estetika v dotyku s americkým pragmatismem*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. ISBN 978-80-7394-627-2.

Lenka Bandurová; lenkabandurova@gmail.com



Do pozornosti čitateľov sa dostáva zaujímavý titul pod názvom „*Stopy pragmatismu. Česká literatura a estetika v dotyku s americkým pragmatismem*“, ktorý je kolektívnou prácou viacerých autorov (Petr A. Bílek, Ondřej Dadejčík, Martin Kaplický, Vladimír Papoušek, David Skalický a Jan Staněk). Autori sa v knihe venujú jednému z najvplyvnejších filozofických smerov 20. storočia, pragmatizmu, ktorý predstavoval prvú svojbytnú americkú filozofiu a snažia sa v knižke reflektovať, akým spôsobom pragmatizmus ako filozofický smer rezonoval v Českej republike. To, že pragmatizmus rezonoval v Čechách dokazuje najmä spis *Pragmatizmus čili filosofie praktického života* Karla Čapka. Autori sa snažia skúmať vytýčený problém nielen s dôrazom na prvú polovicu 20. storočia, ale uvedomujú si, že pragmatizmu sa venujú aj súčasní českí i slovenskí teoretici a filozofi (Jaroslav Hroch, Radim Šíp, Jaroslav Peregrin či Emil Višňovský).

V úvode David Skalický poukazuje na to, že pragmatizmus ako filozofický smer ovplyvnil aj generáciu českého literárneho diskurzu, do ktorého možno zaradiť bratov Čapkovcov, Miroslava Rutteru a Otakara Fischera. Autori sa v publikácii snažia poukázať na potenciálne vplyvy pragmatizmu na jednotlivých mysliteľov a tvorcov z oblasti literatúry a estetiky. Pokúšajú sa uchopiť pragmatizmus ako myšlienkový a filozofický smer, ktorý ponúkal originálne riešenia na staré problémy, ktoré boli odlišné od kontinentálneho myslenia. Hľadajú paralely, ale aj divergencie medzi myslením amerického pragmatizmu a myslením českých autorov v literárnych a estetických dielach.

V ďalšej časti sa Vladimír Papoušek venoval vysvetleniu pojmu pragmatizmus a pojmu pragmatická generácia a následne poukázal na prepojenosť amerického pragmatizmu s vybranou českou literatúrou. Vo veľkej miere sa sústredil na analyzovanie diela K. Čapka – *Pragmatizmus čili filosofie praktického života*, kde kritizuje Čapkovce používanie pojmu český pragmatizmus, ktorý Čapek dôkladnejšie nevysvetľuje. Polemizuje nad tým, čo skutočne spája K. Čapka s pragmatizmom. Poukazuje na vybrané diela, v ktorých možno sledovať stopy pragmatizmu. Čapek podľa neho chápal pragmatizmus vo veľkej miere ako nástroj vo svojom myslení. Ako ďalšiemu autorovi sa Papoušek venuje M. Ruttemu a jeho literárnej tvorbe. Zastáva názor, že Rutte používa pojem pragmatizmus skôr rétoricky ako filozoficky. Odkláňa sa podľa neho od amerického významu a smeruje skôr k európskej filozofickej tradícii. Papoušek veľmi

zaujímavým spôsobom polemizuje s menovanými autormi a ich využívaním pojmu pragmatizmu v literárnej tvorbe.

V nasledujúcej kapitole veľmi plynule nadväzuje na spomenutú problematiku Martin Kaplický, ktorý sa konkrétne venuje pragmatickej estetike K. Čapka. Táto kapitola je veľmi zaujímavá a detailne prepracovaná. Kaplický postupne predstavuje jednotlivé Čapkove práce, v ktorých sa podľa neho venoval estetike a pragmatizmu. Najskôr sa zameriava na Čapkovu reflexiu pragmatizmu a poukazuje na skutočnosti, ktoré Čapek na pragmatizme najviac vyzdvihoval a oceňoval. V ďalšej časti sa venuje jeho estetickým úvahám. Autor veľmi systematicky poukazuje na vplyv jednotlivých estetických a filozofických koncepcií, s ktorými sa Čapek oboznámil a ktoré mali vplyv na jeho tvorbu a myslenie. Poukazuje na skutočnosť, že pragmatizmus uchvátil Čapka najmä kvôli tomu, lebo sa navracal k pôvodnej žitej skúsenosti. Veľmi dôležitým bodom, ktorý spomína Kaplický je to, že tak, ako pre Čapka, tak aj pre pragmatikov boli dôležité umelecká oblasť na jednej strane a na strane druhej oblasť mimoumelecká.

Nasledujúca kapitola je venovaná bratovi Karla Čapka, teda Josefovi Čapkovi a jeho literárnemu dielu. Vladimír Papoušek naznačuje, že napriek tomu, že Josef nebol až taký slávny ako jeho brat, rovnako prechovával kladný vzťah k pragmatizmu. Papoušek poukazuje na to, že Josefov postoj bol blízky pragmatizmu. Hoci ho do značnej miery ovplyvnil aj jeho brat, vo veľkej miere bol ovplyvnený aj J. Dewey a W. Jamesom. Hoci sa obaja bratia hlásili istým spôsobom k pragmatizmu, Papoušek veľmi precízne poukazuje na skutočnosť, že ich chápanie pragmatizmu bolo pre každého z nich originálne a svojbytné a to i napriek tomu, že sa vzájomne vo svojej tvorbe ovplyvňovali.

Ondřej Dadejčík sa venuje porovnaniu estetickej teórie Johna Deweyho a Jána Mukařovského, ktorých estetická teória sa rodila v tridsiatych rokoch 20. storočia. Sústredil sa najmä na dva dominantné pojmy, ktoré zohrávali kľúčovú úlohu v ich teóriách. V Deweyho teórii to bol pojem skúsenosti a pri Mukařovskom zase pojem štruktúry. Zámerom autora je poukázať na to, ako obaja autori dospeli k estetickej teórii, a hoci obaja mali odlišné východiská, ich závery boli veľmi príbuzné až totožné. Dadejčík trefne poukazuje na skutočnosti, ktoré spájali týchto dvoch veľikánov: kontinuita medzi umením a životom, vyhýbanie sa dualizmom subjekt – objekt, pre oboch bola dôležitá spoločnosť. Porovnanie týchto autorov možno považovať za veľmi zaujímavé a aj oprávnené, hoci autor sa mohol venovať aj porovnaniu Deweyho predchodcu Georgovi Santayanovi, ktorý rovnako patrí svojou tvorbou čiastočne i do pragmatizmu, kde by rovnako našiel paralely medzi ich estetickou teóriou.

D. Skalický opäť veľmi plynule a zmysluplne prechádza v nasledujúcej časti od problematiky, ktorú načrtol a vysvetlil O. Dadejčík, k pragmatickému poňatiu skúsenosti a českej štrukturálnej estetiky. Skalický sa snaží vysvetliť, či má pojem skúsenosti, estetickej skúsenosti miesto v českej štrukturálnej estetike. Detailne objasňuje Deweyho chápanie skúsenosti a porovnáva ho s inými názormi. Snaží sa analyzovať, či českí štrukturalisti využívajú tento pojem, ako to naznačil Richard Shusterman. Prichádza k stanovisku, že pojem estetickej skúsenosti medzi kľúčovými pojmami pražskej štrukturálnej školy nefiguruje. Skalický poukazuje na pojem umenia v pragmatizme a v českej štrukturálnej estetike. V závere sa snaží poukázať na podobnosti a rozdiely medzi estetickou skúsenosťou a sémantickým gestom, ktoré analyzuje veľmi zaujímavo aj pomocou vybraných literárnych diel.

V záverečnej časti sa P. A. Bílek venuje tvorbe neskorého Miroslava Červenky smerom k pragmatizmu. V tomto príspevku Bílek poukazuje na tvorbu M. Červenku, najmä jeho neskoršie obdobie, a oceňuje a vyzdvihuje hlavne jeho prístup, v ktorom prepája sémantiku s pragmatizmom. Ako sa postupne vo svojej tvorbe dostal od všeobecného k individuálnemu a špecifickému, na ktorom stavia svoju neskorú

literárnu tvorbu. Červenku považuje za autora, ktorý sa nebál prijímať nové výzvy a dokázal ich výborne pretaviť do svojej tvorby.

Monografiu *Stopy pragmatizmu. Česká literatúra a estetika v dotyku s pragmatizmom* je možné považovať v každom ohľade za prínosnú, pretože prvýkrát poskytuje komplexný pohľad na takú zaujímavú tému, akou je pragmatizmus v českej literatúre a estetike. Autori publikácie používajú bohaté primárne a sekundárne zdroje, zahraničné i domáce komentáre a analýzy, ktoré ponúkajú čitateľovi ucelený pohľad na sledovanú problematiku.

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
lenkbandurova@gmail.com

www.casopisespes.sk

KOPČÁKOVÁ, S., MAKKY, L. (eds.). 2017. 25 rokov študijného odboru estetika v Prešove: Studia Aesthetica XVI. Prešov: FF PU. ISBN 978-80-555-1799-5.

Libor Fridman; libor.fridman@umb.sk



Zborník vedeckých prác *25 rokov študijného odboru estetika v Prešove* nie je len tematickým zborníkom Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove, ale má, vzhľadom k určitej vývojovej etape, ktorou pracovisko prešlo, ambíciu bilancovať neúnavné tvorivé úsilie a úspechy zakladajúcich a súčasných členov IEUK a realizátorov a spolupracovníkov študijného programu. Zároveň je prezentáciou „plodov“ tejto práce vo forme vedeckých príspevkov novej, mladej generácie vedcov, estetikov. Jednotlivé príspevky zborníka by bolo možné systematizovať obsahovo, tematicky, zameraním na štúdie prinášajúce historicko-analytický pohľad na problematiku formovania estetického odboru v Prešove na FF (Sošková, Kopčáková), na štúdie filozoficko-estetické (Ševčík, Juhaščíková, Bandurová, Kvokačka, Makky), hudobno-estetické (Medňanská, Kočišová, Babjaková), výtvarno-estetické (Migašová)

a hudobno-dramaticko-estetické (Lechmanová). Štúdie realizovali základné ciele štyroch tematických okruhov stanovených zameraním konferencie *Súradnice estetiky, umenia a kultúry II*, ktorej je výstupom: 25 rokov študijného odboru estetika v Prešove; Slovenská estetika v kontexte svetovej a európskej estetiky; Súčasné slovenské a svetové estetické teórie reflektujúce stav, zmysel a perspektívy umenia; Slovenská teória a estetika hudobného, vizuálneho, filmového a literárneho umenia na Slovensku a v kontexte strednej Európy.

Jednotlivé príspevky zborníka sú realizované autorským štýlom a individualizovanou koncepciou, resp. zámerom, čo v konkrétnych prípadoch prezentuje ich kvalitu, zrelosť, šírku a hĺbku poznania, charakter vyjadrovania. Úvodná štúdia zakladajúcej osobnosti prešovskej katedry estetiky prof. Jany Soškovej s názvom *25 rokov študijného odboru „estetika“ v Prešove* (s. 12-34) prináša fundovaný historicko-analytický pohľad na formovanie študijného odboru, na peripetie jej vývinu, na významné osobnosti, ktoré formovali jej priebežné, aktuálne a súčasné zameranie, na vzťah k vedeckej a vzdelávacej praxi, vzťah k ostatným vedeckým a vzdelávacím inštitúciám na Slovensku, i ocenenie najvýznamnejších osobností. Sošková vo svojom príspevku ďalej dokumentuje výsledky výskumnej práce inštitúcie, najvýznamnejšie grantové úlohy, úspechy a spoluprácu so zahraničnými pracoviskami odboru estetika. Nezabúda ani na špecifikáciu odborovej profilácie, ciele a perspektívy do budúcnosti, ako konštatuje a verí, že: „ďalších 25 rokov bude prinášať „zrelšie“ plody, lebo tápanie „mladosti“ už máme za sebou. Nastupuje dospelosť so všetkou vážnosťou aj zodpovednosťou“ (s. 30).

Analytický charakter má aj štúdia doc. Slávy Kopčákovej *Hudobná estetika v rámci „Prešovskej estetickéj školy“ v kontexte hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 21. storočí* (s. 35-53), ktorá sa zameriava na špecifickú oblasť estetického skúmania, a to na hudobnú estetiku a hudobnoestetické myslenie. Kopčáková hľadá jej korene v historických konzekvenciách a významných osobnostiach pôsobiach v danej oblasti a v meste. Prehľad jej prezentovaných osobností je premyslený a inšpiratívny. Zameriava sa aj na špecifickosť hudobného myslenia vo vzťahu k estetickému mysleniu tak v minulosti, ako aj v súčasnosti a snaží sa presvedčivo legitimizovať opodstatnenosť špecifikácie v danej oblasti a v prešovskej inštitúcii. Samostatne potom naznačuje hudobnoestetický priestor v slovenskom vedecko-vzdelávacom kontexte aj v ostatných mestách (Banská Bystrica, Nitra, Bratislava) a prináša prehľad „*čiasťkových výskumov publikovaných v desiatkach vedeckých štúdií, ktoré krátko po svojom publikovaní dosiahli veľmi dobrý oblasť u odbornej verejnosti a majú ambíciu reprezentovať Prešovskú estetickú školu ako vedecké príspevky k výskumu estetickéj problematiky v okruhu hudobného umenia, jeho interpretácie a recepcie*“, a prezentovať „*axiologické a poetologické aspekty slovenskej hudby*“ prezentované ako „*živé riešenie nových problémov pre teoretické uvažovanie a hľadanie metodologických inovácií reagujúcich na realitu súčasného hudobného života*“ (s. 48).

Za filozoficko-estetický príspevok reflektujúci hudobné umenie by som označil text Miloša Ševčíka *Čas jako hudba a hudba jako čas: Bergsonovo pojetí evidence a sugesce trvání* (s. 54-63). Autor v nej prezentoval možné chápanie niektorých základných Bergsonových filozofických problémov umenia cez reflexiu možnej „hudobnej“ povahy umenia, napr. „*Bergsonovu myšlenku proměny vnitřního života jako proměny „masy“ duševních elementů*“ (s. 54). Autor štúdie pracuje s pojmi ako: masa, emócia, pocit, čas, trvanie a pod. Ševčík upozorňuje na „kvantitatívne popisateľnú premenu intenzity citov“, ale upozorňuje, že zmena emócie závisí od kvality, nie(len) od kvantity a bohatosti psychických stavov. Autor tiež približuje ako Henri Bergson pracoval pri odhaľovaní podstaty a princípov umeleckej skúsenosti s muzikologickými pojmami a v akej miere a podobe, či dokonca zmysle ich „užíval“. Text sa snaží dôsledne objektivisticky pracovať s interpretáciou konkrétnych citátov a myšlienok Bergsona vo vzťahu k hudbe a estetike, nevyhýba sa však (pravdepodobne v záujme intenzifikácie pôsobenia textu) ani využívaniu určitej stylistickej príznakovosti, expresivite a subjektívnosti či metaforickému vyjadrovaniu („*city sugerované hudbou zaplavují*“, „*naše vědomí je ukolébáno a uspáno*“ a pod.) vychádzajúceho z vnímania pôvodného autora.

Renáta Kočišová sa vo svojej štúdií *Melodrámy Mikuláša Moyzesa ako estetický model baladickosti a výrazových prostriedkov hudby vtedajšieho obdobia* (s. 64-85) usiluje čitateľovi priblížiť tvorivý proces a estetické princípy hudobného skladateľa pri komponovaní melodram. Autorka najprv približuje históriu melodramy v intenciách filozofie a estetiky, neskôr jej miesto v slovenskom kultúrnom a hudobnom priestore i v kontexte aktuálnej svetovej tvorby. Kočišová približuje tiež vývoj formy v skladateľovej tvorbe, jeho inšpirácie, analyzuje konkrétne Moyzeso ve diela (*Sírotý, Lesná panna, Čertova rieka*) z literárneho i muzikologického hľadiska, zameriava sa na baladickosť, výrazové prostriedky a estetické myslenie v rámci formy. Štúdia je zaujímavá svojím uceleným a odborne konzistentným štýlom.

Prof. Irena Medňanská sa vo svojej vedeckej historickej štúdií *Osobnost' muzikológa, hudobného estetika a psychológa, pedagóga a skladateľa Sigfrieda Bimberga (1927 – 2008)* (s. 86-108) zamerala na osobnosť muzikológa, hudobného estetika a psychológa, pedagóga a skladateľa Siegfrieda Bimberga. Prináša nielen historickú deskripciu jeho životných peripetií, ale aj analýzu vedeckej, pedagogickej a umeleckej činnosti; prehľad najvýznamnejších vokálnych, detských a mládežníckych zborových diel, vedeckých publikácií a štúdií jeho širokého odborného záberu hudobnej didaktiky a metodiky, psychológie hudby, estetiky hudby, zborového spevu. Mimoriadnu pozornosť venoval prof. Bimberg recepcii a „osvojovaniu“ si hudby“, významné je jeho spoluautorstvo na príručke hudobnej estetiky s názvom *Handbuch der*

Musikästhetik. Význam prof. Bimberga autorka naznačuje nielen vo svojom osobnom vzťahu, ale aj v jeho priamych kontaktoch na prešovskú univerzitu a UPJŠ v Košiciach, na pobyt na Slovensku.

Výtvarno-estetickú problematiku rieši štúdiá Jany Migašovej *Sochárske dielo Dušana Pončáka v reflexii slovenskej umeleckej kritiky a kunsthistórie* (s. 109-126), ktorý nemá byť len „umelecko-teoretickou reflexiou tvorby nedávno zosnulého sochára, ale aj rozpracovaním problematiky „periférnej“, resp. „regionálnej“ povahy umelcovej tvorby“ (s. 109), v kontexte ktorej bol zároveň „vnímaný ako najvýznamnejšia žijúca umelecká osobnosť a neskôr aj ako zaničený zberateľ stredovekých umeleckých predmetov“ (s. 110). Autorka prináša prehľad významných textov, ktoré interpretujú a posudzujú sochárovu tvorbu, charakter jeho poetiky a noetiky, vyjadrovacie prostriedky, motivicko-tematický vývoj. Migašová zároveň prezentuje aj polemiky a konfrontácie Pončákovho diela a konštatuje, „že nedostatok pozornosti Pončákovkej tvorbe nepramenil z nízkej kvality, netvorivosti, či kompromisnosti jeho diela, ale bol dôsledkom pozície centralizmu a hegemonizmu, z ktorých slovenská umelecko-teoretická elita ešte neodstúpila“ (s. 116), čím sa jej podarilo dotvoriť cieleň pozitívny a zároveň relatívne komplexný pohľad na „solitérsku“ osobnosť sochára Pončáka, aby tak naznačila, že dôležitosť a význam umeleckej výpovede umelca nemusí byť závislý od konjunkturalizmu, či už umeleckom, ideologickom, kultúrnom, či priestorovom.

Lukáš Makky vo svojom príspevku *Stephen Davies a prvé (praveké) umenie* (s. 127-142) prináša filozofickú reflexiu diela inštitucionálneho teoretika Stephena Daviesa, jeho úvah „o zrode pravekého umenia, pričom iniciujúci krok, či prvé umelecké a estetické tendencie nehládajú len v konaní človeka, ale v špecificky druhovom správaní aj ostatných nehumanoidných živočíšnych foriem“ (s. 129). Autor štúdie si dáva za cieľ preskúmať a kategorizovať špecificky Daviesov spôsob skúmania pravekého umenia a zafinovať jeho prístup, súčasne sa vo svojich konfrontáciách a interpretáciách snaží o objektivistickú konzekventnosť a zároveň o subjektívnu explicitnosť, aby tak načrtol potrebu diskusie nielen o pojme „prvé (praveké) umenie“, ale možno aj o artefaktoch umenia, ktoré vyvolávajú neidentifikovateľnosť, neistotu, averziu, nepochopenie, nedostatočné akceptovanie a podobne.

Štúdiá *A je to umenie?* (s. 143-153) Adriána Kvokačku ma štylisticko-príznačový názov, ešte výraznejší obsahový atribút (skepsa, nepravdepodobnosť, nekomunikatívnosť alebo lepšie povedané nezrozumiteľnosť súčasného umenia) a autor si v nej dal za cieľ zhodnotiť nastolenú otázku postupne a viacerými spôsobmi, zo širšieho rámca estetiky, z pohľadu súčasnej filozofie umenia, ale i z kontextu masového umenia a každodennosti. Autor sa evidentne podujal realizovať esejistický štýl vo svojej niekedy trochu protirečivej, hlbajúco naznačujúcej, niekedy interakčne zjednodušujúcej, polemizujúcej i diskutujúcej, ale so zmyslom pre aktuálnu reflexiu. Ak na začiatku je „povzdych“ bežného percipienta nad problémom vnímania, resp. porozumenia a chápania niektorých artefaktov súčasného umenia, a zároveň kritika jeho (ne)ochoty komunikovať s umením a participovať na tvorbe estetických objektov, text prináša viacero filozofických náhľadov, kriticko-polemizujúcich vyjadrení, realizujúc úvodný cieľ autora: vyvolať širšiu reflexiu a vyvolať širšiu diskusiu, i keď v závere by (niektorý) čitateľ možno čakal aj „autorov verdikt“, konvergentný, možno provokujúci, nielen latentný v konštrukcii a v otvorenosti.

Reklamou, ako fenoménom doby a spoločnosti, sa z umeleckého a estetického hľadiska zaoberá štúdiá Lenky Badurovej *Estetické a umelecké aspekty reklamy* (s. 154-177). Po úvodnej reflexii prináša analýzu konkrétnych príkladov reklamných artefaktov, vzťahu reklamy a umeleckých diel, pôvodných determinácií a inšpirácií, hodnotovosti a pôsobivosti. Ide však o artefakty vznikajúce do polovice 20. storočia, pričom prepojenie so súčasnosťou ostane tak len v proklamatívnej rovine náčrtových konštatácií, aj keď jej cieľom bolo vyzdvihnúť práve umeleckosť (a historickú trvácnosť) vybraných artefaktov. V nasledujúcej časti sa venuje reflexii vzťahu prijímateľa a reklamy, jeho podstate a cieľom, jeho realizácii a následne

podstate estetických kategórií reklamných artefaktov. Záverom hodnotí, že „ *kreatívne a originálne reklamy sú nositeľmi estetických hodnôt*“ a „ *originálne a kreatívne reklamy bývajú nositeľmi estetických kvalít*“ (s. 174), ale aj kritizuje „deformujúce“ zneužívanie umenia na reklamné ciele.

Anna Juhaščíková sa zamerala na *Fenomén emigrácie a jej dopad na estetiku tvorby slovenských hudobných skladateľov* (s. 178-191), zároveň naznačuje, že ide o tému jej dizertačnej práce, a teda aj širšieho vedeckého bádania. Jej prístup tak má „približujúci“ sa charakter v podobe kryštalizácie základných teoretických východísk, príkladov, ponímaní. Autorka sa snaží definovať problém emigrácie vo vzťahu k osobnosti a tvorbe hudobného skladateľa a uvádza v texte viacero konkrétnych príkladov emigrácie hudobných osobností. Niekedy sa však nevyhne trochu zbytočne expresívnemu slovníku, ktorý ku všetkému nevychádza z jej poznania a prežitia a pôsobí aj pri svojej tragickosti „úsmevne“, hovorovo, či publicisticky, pričom by stačilo dôsledne sa zamerať na vytýčený cieľ: estetiku tvorby slovenských hudobných skladateľov.

Anna Babjaková sa v texte *Príspevok československej muzikológie k teoretickému vymedzeniu pojmu populárna hudba a jeho estetickým konzekvenciám* (s. 192-203) snaží vymedziť pojem populárna hudba, jej estetické konzekvencie a ešte v rámci československej muzikológie. Treba poznamenať, že ide o problém, ktorý na prvý pohľad vyzerá jednoducho, ale je aj napriek množstvu publikovanej odbornej literatúry v druhej polovici 20. storočia a ešte väčšieho množstva v aktuálnom storočí, je veľmi náročný, nevdáčný, zložitý, až kontroverzný. Z príspevku je evidentná snaha autorky zmocniť sa problematiky, pochopiť ju, definovať, ujasniť si vzťahy i vymedziť ju v predmetnej oblasti. Pri jej definovaní a prezentovaní však vychádza primárne z domácich a v súčasnosti už prekonaných a zastaraných zdrojov, ktoré by bolo vhodné (aspoň) konfrontovať s ponímaním vo svetovej odbornej literatúre, z dominujúcej literárnej metódy spracovania. Tiež by bolo potrebné pristúpiť k estetickým konzekvenciám populárnej hudby. Zároveň by nebolo na škodu, myslieť vždy vo vedeckej práci na vlastný prínos, vlastné generalizácie, či aspoň reflexie.

Estetickú analýzu hudobno-dramatického diela prináša štúdia Mariany Lechmanovej *Zuzanka Hraškovie Jozefa Grešáka a jej scénická adaptácia* (s. 204-222). Autorka prináša detailnú štúdiu a kompletnú hudobno-scénickú analýzu slovenského operného diela druhej polovice 20. storočia. Autorka najprv približuje historickú a formovú genézu vzniku diela, následne analyzuje dramatickú výstavbu diela, v ktorom sa realizuje „*Hviezdoslavova balada Zuzanka Hraškovie v takmer nezmenenej podobe*“ (s. 206), literárne a esteticky rozoberá báseň a zdôrazňuje inšpirujúce zdroje a obsahové významy. Muzikologická analýza sa predovšetkým vo fókuse na hudobno-dramatické spracovanie zameriava na detailnosť spracovania hudby vo vzťahu k textu a k obsahu s primeranými notovými ukážkami. V závere autorka vecne hodnotí význam diela v kontexte Grešákovej tvorby.

Zborník začína úvodom editorov (Kopčáková, Makky), v ktorom veľmi dôsledným a zaujímavým spôsobom načrtávajú ciele a obsah celého zborníka i jednotlivých príspevkov a upozorňujú, že „[...] *dôležitý spomienkový či spomínajúci (našu realitu postihujúci a historizujúci) aspekt*“ je prítomný, avšak ambíciou bolo rovnako aj „[...] *sledovať reflexiu stavu a charakteru či špecifik odboru estetika v Prešove, vrátane jej vedeckých, publikačných, komunikačných stratégií a kontextov s európskou a svetovou estetikou, prípadne prínosov slovenskej estetiky v európskom kontexte*“ (s. 5). Nakoľko uvedené štúdie primeraným spôsobom zodpovedajúcim dobe prinášajú dostatok relevantných informácií o základnej téme, možno považovať uvedený cieľ za produktívny a pozitívny. Publikácia prináša čitateľom ďalšie vedecké príspevky, ktoré sa zameriavajú na historické a systematické podoby estetického myslenia v teréne filozofických skúmaní, ako aj v teréne jednotlivých špeciálnych estetik, resp. estetik jednotlivých druhov umenia. Z tohto hľadiska považujem autorský zámer naplnený a pracovisku prajem do najbližšej budúcnosti veľa vedeckej kreativity, úspešných riešení

vedeckých problémov a tvorivých študentov ako perspektívnych nasledovníkov pri udržiavaní tradície pracoviska a jeho kontinuity.

doc. PaedDr. Libor Fridman, PhD
Katedra hudobnej kultúry
Pedagogická fakulta
Univerzita Mateja Bela
Banská Bystrica
libor.fridman@umb.sk

www.casopisespes.sk

Rozhovor so sochárom Jánom Zelinkom

Andrea Galajdová; andrea.galajdova@smail.unipo.sk

Niečo o umelcovi:



Ján Zelinka sa narodil 16. augusta 1978 vo Vranove nad Topľou, vyrastal a žije v Prešove. V roku 1992 začal študovať na Škole úžitkového výtvarníctva v Košiciach, kde do roku 1996 študoval odbor kamenosochárstvo. V rokoch 2002 – 2006 študoval na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach v ateliéri slobodnej kreativity (3D) u prof. Juraja Bartusza.

V rokoch 2006 – 2008 pokračoval v magisterskom štúdiu v odbore Voľné výtvarné umenie. Štúdium ukončil s červeným diplomom, bol taktiež ocenený cenou dekana FU TUKE za vynikajúce študijné výsledky počas štúdia na Fakulte umení. Od roku 2012 je Ján Zelinka externým doktorandom na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave, pôsobí na katedre Socha – objekt – inštalácia. Ako výtvarník, sochár a experimentátor v jednom pôsobí od roku 2009 pod značkou TRIGEMINI, ktorá vznikla s myšlienkou ponúknuť ďalšie alternatívy využitia prírodného kameňa. Táto myšlienka sa zrodila z predchádzajúcich dlhodobých skúseností a jej zámerom je spájať prírodný kameň s funkčnosťou tak, aby spĺňal všetky atribúty dizajnu jedného predmetu po jeho praktickej, estetickú a symbolickej funkcii. Od roku 2012 pracuje tiež v umelecko-dekoračných dielňach Divadla Jonáša Záborského.

Medzi samostatné výstavy autora patria *Jednotlivci, IC-centrum súčasného umenia*, Košice, 2006; Ján Zelinka, *Galéria Cypriána Majerníka*, Bratislava, 2008; Ján Zelinka – sochy, *Múzeum Vojtecha Löfflera*, Košice, 2009; Ján Zelinka – sochy, *Miskolczi galéria*, Miskolc, Maďarsko, 2009; Ján Zelinka, *Galéria per spectrum*, Prešov, 2010; Ján Zelinka – Forma a obsah, *Šarišská galéria*, Prešov 2013; Re-form, *Kunsthalle*, Košice, 2014. V roku 2015 získal cenu Oskára Čepana určenú vizuálnym umelcom a umelkyniam do 40 rokov, cena OČ patrí do siete prestížnych súťaží YVAA a na Slovensku ju realizuje *Nadácia – Centrum pre súčasné umenie*. V tom istom roku sa zúčastnil kolektívnej výstavy *Slovak art days in London* v *Gallery on the Corner*, Londýn.

„V intenciách súčasného umenia Zelinka stavia svoj program na multimediálnom vyjadrení, avšak s výraznou tendenciou ku klasickému sochárskemu tvaru, i keď ho dosahuje netradičnými (a prekvapujúcimi) prostriedkami. Záujem o tému smrti vyplynul celkom prirodzene z jeho úvah nad etickými problémami (napr. klonovanie). Často užívaný tvorivý princíp apropriácie formuluje tak, aby pri týchto dielach nebolo možné hovoriť o citovom vydieraní. Zelinka rád experimentuje s výrazovými možnosťami rôznych materiálov. Zvlášť fascinujúce sú jeho staršie sochy z rašeliny, v ktorých funguje i mágia samotného materiálu evokujúceho fenomén ‘bog people’ (ľudia doby železnej nájdení v rašeliniskách severozápadnej Európy). Súvis s motívom smrti zaiste treba hľadať i v exaltovane expresívnych ‘Hlavách’ (2007 – 2012) modelovaných

v betóne. Groteskenosť deformovaných hláv a teda narážka na rokokovú avantgardu Messerschmidtových charakterových štúdií z 18. storočia odľahčuje ľahkosť témy jemnou iróniou a posúva ju do čisto filozofickej roviny. Zelinka pripomína prirodzený sklon organickej hmoty k rozkladu, zároveň však použitím 'brutálneho' materiálu reflektuje jej vzdorovitú a permanentnú snahu po zotrvaní. Konfrontácia oboch fenoménov je pre autora príležitosťou k pôsobivému výtvárnemu vyjadreniu zápasu tela a duše“ (Ridilla 2015).

Rozhovor s Jánom Zelinkom:

Andrea Galajdová (AG): Aké boli vaše výtvarné začiatky?

Ján Zelinka (JZ): Začiatky boli skromné, ako asi u väčšiny mladých výtvarníkov. Paradoxom je, že som nenavštevoval žiadnu ZUŠ, v podstate som v detstve len rád kreslil a modeloval. Keď som sa rozhodol, kam na strednú školu, nevedel som, akým smerom sa uberať. Presne v tom čase otvorili v Košiciach na „ŠUPke“ odbor kamenosochárstvo, ako nový odbor, keďže môj otec bol kamenár a ako dieťa som do toho veľmi nevidel, no rozhodne som chcel ísť umeleckým smerom, preto som si zvolil práve štúdium tohto odboru.

Sú témy, ktorým sa venujete ovplyvnené nejakým počiatočným podnetom, z ktorého vychádza vaša tvorba?

Nemám pocit, aby bola prvotným podnetom nejaká mimoriadna udalosť, inklinujem však k základným otázkam, ktoré ovplyvňujú moju tvorbu. Sú nimi človek, bytie človeka vo svete, existenciálne podmienky ovplyvňujúce náš život, ale taktiež myšlienky o živote a smrti, s ktorými sa dennodenne stretávame.

Vo vašom portfóliu sa nachádzajú i rôzne kresby a maľby, prečo ste si vybrali práve sochu ako prostriedok sebavyjadrenia?

Maľba ma nikdy nejako nelákala, vyhovuje mi vyjadrovať sa priestorovo v 3D objekte. Vyplýva to aj z môjho štúdia kamenosochárstva, ale predovšetkým z faktu, že mi je bližšie vyjadrovať sa trojrozmerné ako dvojrozmerné.

V „dokrútku“ o laureátoch na cenu Oskára Čepana ste spomínali, že si nechávate záznamy z formovania sôch z cyklu „Rekvie pre organizmy“, je pre vás dôležité ich archivovať?

Záznam robím, aby som zaznamenal poslednú stopu po zvierati. Je to posledná stopa živočicha a jeden z posledných spôsobov, ako po ňom niečo zachovať. Z tohto hľadiska je pre mňa dôležité archivovať tieto záznamy.

Vo vašej tvorbe sa odrážajú nové, dalo by sa povedať experimentálne postupy a materiály. Zaujímalo by ma, čo Vás k nim vedie?

Ak chcem niečo vyjadriť, musím hľadať adekvátnu formu. Každému je vlastné niečo iné, mne je vlastné skôr experimentovanie a hľadanie nových možností materiálu. Určite je v tom aj hravosť, bádanie, hľadanie nových vecí. K týmto postupom ma vedie asi to, že sa nerád uspokojím s tradičným spôsobom modelovania. Prešiel som tým, ale nestačí mi to ako prostriedok sebavyjadrenia, nikomu však túto možnosť neupieram.

Ako vnímate vzťah materiálu a myšlienky?

Myslím si, že patrí k výtvarníkom, pre ktorých forma a obsah musí byť rovnocenná. Dielo potrebuje myšlienku a materiál ako formu, ktorá prezentuje myšlienku. Rozhodne nepatrím ku konceptuálnym

výtvarníkom, pre ktorých je myšlienka dôležitá a realizácia nie, aj keď dielo musí mať vždy nejaký koncept, alebo aspoň musí byť v nejakom koncepte vytvorené. Podľa môjho názoru forma musí byť zaujímavá taktiež, najmä preto, aby dokázala zaujať človeka, prinútila ho pozastaviť sa a bádať až za formu. Ak divák nezaujme forma, nemá chuť bádať po obsahu, predovšetkým nie v dnešnej dobe, kedy je svet preplnený vizuálnym smogom, obrazmi, farebnosťou. Pokiaľ forma neprebije tieto veci a nezaujme na prvý pohľad, človek nemá chuť sa zastaviť. Napríklad v múzeu, kde je cez tisíc obrazov a prechádzame ním ako bežiacim pásom, kde sú ľudia unavení, nemajú vnútorný čas a málo čo ich prinúti sa zastaviť práve tam, kde sa človek zastaví. Podľa mňa tam to má nejaký význam. Dielo sa musí človeka dotknúť, musí stáť za pohľad, aby sa vôbec niekto pri ňom pristavil, aspoň si prečítal názov a začal premýšľať.

Je pre Vás dôležité, aby dielo bolo dobre remeselne prepracované?

Podľa mňa je to dôležité, myslím že to nepotrebuje ďalší komentár.

Vo svojom autorskom stanovisku k dielu Baránok Boží (ktoré ma zaujalo) vyjadrujete prostredníctvom nízkeho materiálu Vašu snahu po zotrvaní tradičných hodnôt, aký je váš pohľad na problematiku obsahu a formy, konkrétne v tomto diele, aj v súvislosti s tvorbou D. Hirsta?

Mojou prvotnou ideou bola reakcia na lebku z briliantov od Damiena Hirsta, ktorá ma hodnotu okolo dvoch miliárd, práve tam som reagoval na ten hodnotový rebríček v našom svete, ktorý je postavený tak, že najvyššie v tejto hierarchii je zlato či platina, drahé kamene... a najnižšie sú zasa exkrementy, a pritom je to vlastne úplne naopak. To, čo je na najnižšom stupni hodnôt má veľmi dôležité postavenie v prírode, keby nebolo exkrementov, nebolo by nič... možnože to je jediný materiál, ktorý sa nikde inde vo vesmíre nenachádza a ktorý je najužitočnejší, v rámci recyklácie a kolobehu je nevyhnutný... ale pre nás hovno ostane stále hovnom. To je podľa môjho názoru chyba, málo kto to dokáže oceniť, či nájsť 'krásu' materiálu, pretože sa nedokáže preniesť cez fakt, že pozerá na ovčie bobky, pritom každá jedna je rovnaká, každá má podobný tvar. Hodnotovosť materiálu bola pre mňa teda akýmsi prvotným podnetom.

Druhotným podnetom je reakcia mňa, ako výtvarníka z periférie, povedzme na periférii diania západného/anglického umenia voči D. Hirstovi, ktorý sa nachádza na pomyselnom piedestáli v hodnotovom rebríčku. Podľa môjho názoru je potrebné zdôrazniť fakt, že Slovensko nie je vôbec v poli diania, z časti možno Bratislava, ale Prešov vôbec nie... Pozornosť je orientovaná na západ, nás (na východe) zaujíma len dianie v Bratislave, Prahe, ale napríklad nezaujíma nás, čo sa na východ od našich hraníc deje, napríklad na Ukrajine. Hoci sú tam nepochybne perfektné a kvalitné veci, nie je to v našom zornom poli, v centre nášho záujmu. Táto tvorba sa neobjavuje ani v médiách, človek nemá šancu sa o tom dozvedieť. Prenikne k nám len to, čo je stredobodom nášho záujmu, napríklad protirežimové aktivity Pussy Riot v Rusku namierené proti Putinovi. To, čo sledujeme je nasledovanie cieľa nášho západného myslenia, nemáme šancu reflektovať veci, ktoré sa dejú na východe, aj keď sa tam tvoria možno veci kvalitnejšie ako na západe. Ak by som to mal zhrnúť, druhotnou myšlienkou je teda kritika 'západocentrizmu'.

Ako vnímate kultúrny a umelecký život v Prešove vzhľadom na to, že v diele Baránok Boží formulujete otázku o hodnotách umenia, z pohľadu umelca na periférii?

Na túto otázku sa mi ťažko hľadá odpoveď... keďže sa s výtvarníkmi v Prešove poznám a ak by som situáciu mal zhodnotiť vzhľadom na to, že Prešov je tretím najväčším mestom na Slovensku, tak by som povedal, že sa tu toho deje veľmi málo. Podľa mňa to nie je len 'vizitka' ľudí, ktorí tu podujatia organizujú. Skôr je to dôsledok toho, že smerom na východ Bratislavčania nemajú záujem vystavovať, prečo by mal

robiť výstavu na periférii, keď je to namáhavé a väčší efekt mu prinesie, ak to vystaví niekde smerom na západ, čo je na jednej strane smutné, ale na druhej je to prirodzené (tiež nechodíme na výstavy do Svidníka, ale skôr sa rozhodneme pre Bratislavu. Taktiež málokto kurátor má také kontakty, že dotiahne výtvarníkov na miesto mimo diania a veľkým problémom sú aj financie.

Dnes je ťažké nájsť nejaké dobré riešenie, pretože stále prevláda pocit, že smerom na západ sa vystavujú „lepšie veci“, alebo sú častejšie vystavované.

Čo pre vás znamená pojem periférie? Prečo je podľa vás Prešov „perifériou“?

Kultúrne dianie v mestách na Slovensku sa nedá porovnávať nejako objektívne. Napríklad kultúrne a umelecké dianie v Košiciach je diametrálne odlišné od diania v Prešove. Rozdiel vidím predovšetkým v mentalite ľudí, kým Prešov nie je ani mestom ani dedinou (nie v zlom zmysle slova), v Košiciach vzdialených ani nie štyridsať kilometrov je odlišná atmosféra, je cítiť inú kultúru... Deje sa tam toho omnoho viac, čomu napomohol aj fakt, že sa Košice stali EHMK...

Vnímate pôsobenie „periférnosti“ ako negatívny/pozitívny jav? Aký to má dopad na umeleckú tvorbu?

Každopádne by som periférnosť nevnímal ako negatívny jav, podľa mňa je to vec toho, ako sa s tým dokáže človek vyrovnáť. Výhodou taktiež je, že nie je ovplyvnený výtvarníkmi, ktorí sú v jednom centre, napr. v Bratislave. Negatívom môže byť to, že umelec nežije v centre diania (napríklad v spomínanej Bratislave), a preto nie je v kontakte s kurátormi, ktorí by ho dostali na výstavu (je a vždy to tak bolo všade). Nepozná myšlienky „súputníkov“, nekomunikuje/nekonfrontuje tvorbu. Ak sa chce ako umelec presadiť, nepozná ľudí, mentalitu, nežije s nimi v spoločnom prostredí, nevie ako „ahať“ za nitky, aby sa presadil do galérií. Avšak ak pôsobí mimo metropoly má svoj čas a pokoj pre riešenie vecí. Môže byť viac solitér, nerieši spoločne témy, má vlastný prístup k tvorbe, je menej ovplyvniteľný, nepodlieha trendom. Ako vidno má to svoje výhody aj nevýhody, skôr by som to uzavrel tak, že je to individuálnou vecou, každému totiž vyhovuje niečo iné.

Prečo ste sa rozhodli ostať žiť a pôsobiť v Prešove?

Nikdy som nechcel ísť mimo Prešova, celý život žijem v Prešove. Vyhovuje mi atmosféra tohto mesta, prostredie, ľudia, ktorí tu žijú (na rozdiel od Košíc tu necítiť závan veľkomesta) sú priateľskejší, otvorení, menej individualistickí. Ak sa niekto rozhodne pre život vo veľkomeste, musí si zvykať na odlišnú mentalitu, musí vedieť plávať v tom rybníku a mať povahu na to tak žiť. Takáto cesta mi osobne nevyhovuje.

Ak sa môžem vrátiť k dielu Baránok Boží, tu formulujete otázku o hodnotách nízkeho a vysokého umenia. V nadväznosti na to sa mi priam núka otázka, či je podľa vás dnes cítiť rozdiel medzi vysokým a nízkym umením?

Záleží na tom, ako chápete pojem vysokého a nízkeho umenia. Ak by sme to poňali ako rozdiel medzi školeným umením a takzvaným primitívnym/nízkym umením, existuje základný rozdiel, ktorý som si všimol minulý rok pri návšteve Art Basel vo Švajčiarsku, keď som zhodou okolností navštívil mestečko Lausanne, v ktorom sídli Múzeum zbierky Art Brut. Základný rozdiel, ktorý vnímam medzi týmito dielami, je čas venovaný tvorbe – dnes je všetko robené veľmi rýchlo, ani samotný výtvarník v dynamickom živote nie je schopný venovať obrazu viac než deň. Je to jednoducho symbol dnešnej doby, že radšej namaľuje viac obrazov, ako by sa mal dlhšie venovať a sústrediť sa na jedno dielo – na

tomto princípe je postavené ‚vysoké‘ umenie. Pri stretnutí s dielami (‚nízkeho umenia‘) Art Brut bolo z každej veci cítiť čas, venovanie neskutočného množstva času, meditáciu nad obrazom, liečenie sa z vlastných vnútorných problémov, ako by to bol spôsob arteterapie a musím sa priznať, že som mal oveľa silnejší pocit z diel Art Brut, ako pri stretnutí so svetovým umením na Art Basel.

Akým pojmom by sa podľa Vás dala charakterizovať súčasná tvorba?

Myslím si, že pojem, ktorý by súčasnú situáciu dostatočne vystihol je recyklácia... všetko tu už bolo, vyzerať to tak, ako keby sme neboli schopní vymyslieť nič nové... skladáme inštalácie a ready-mades a tvárimo sa, že tvoríme, no nevytvárame nič nové.

V nadväznosti na súčasnú tvorbu sa mi naskytá otázka, či podľa Vás existuje v dnešnej dobe nejaký ‚diktát‘ pre umenie? Ak áno, čo ním je?

Určite existuje. V dnešnej dobe sa ním stal marketing umenia, ktorý je hýbateľom ‚kultúrneho priemyslu‘ a taktiež ekonomické/finančné záujmy s tým spojené.

Žijeme v dobe digitálnych médií. Myslíte si, že umenie potrebuje galériu?

Umenie ľudia tvoria preto, aby bolo prezentované. Prezentovať tvorbu prostredníctvom digitálnych médií je jedna vec, prostredníctvom rôznych sietí sa však umenie nedostane ku každému, zároveň fyzický a živý kontakt je potrebný. Je to diametrálne odlišná skúsenosť, ako vidieť sochu či obraz prostredníctvom média.

V nadväznosti na šírenie tvorby prostredníctvom médií a rôznych internetových sietí či blogov, ktoré zväčša prezentujú divákovi len to, čo kráča s dobou mi napadá otázka... Je podľa vás potrebné nasledovať tých, ktorí sú súčasní alebo vôbec nasledovať súčasné trendy?

Myslím si, že nie je potrebné nasledovať trendy, aj keď kurátori či redaktori v médiách by radi prezentovali niekoho, kto zapadá do tohto rámca. Potrebujú výtvarníka zaradiť napríklad do nejakého rámca, normy, smeru, zaradiť ho podľa toho, či reflektuje momentálne globálne problémy, skutočnosť, či je aktuálny, porovnateľný... Ak sa tak deje, preferencie pre diela daného výtvarníka stúpajú. Jestvujú však i výtvarníci, ktorí doň nezapadajú. Sú pozadu, pomimo diania, alebo predbehli trendy, alebo ich nastoľujú a budú ocenení omnoho neskôr... Sú umelci, ktorí majú nutkanie byť trendy za každú cenu. Je to pre nich podstatné byť označovaný ako dobrý výtvarník. Druhú skupinu tvoria výtvarníci, ktorí majú svoju cestu, tu ale musia rátať s tým, že budú ťažko prezentovateľní... Pri prezentácii výtvarných diel hrá podstatnú rolu i kurátor, ktorý dokáže odhaliť talent u mladého výtvarníka, ktorý nikam nezapadá, ale má talent a potenciál. To však vie len málokto. Kurátori sa dnes skôr orientujú v tom, čo je trendy...

Ak sme už pri kurátoroch, aký máte názor na tvrdenie, že každý umelec potrebuje svojho teoretika, teda niekoho, kto reflektuje jeho tvorbu, alebo sa snaží popísať či zachytiť umelcovo stanovisko?

Pokiaľ chce dotyčný výtvarník vystavovať, samozrejme, potrebuje svojho ‚teoretika‘. Kurátor je teoreticky zdatnejší človek než výtvarník a niekedy vie trefnejšie pretlmočiť to, s čím môže mať výtvarník problémy... Aj keď obaja rozprávajú o umení, je zrejme, že na to majú úplne odlišný pohľad. Iné je, keď premýšľa o umení umelec/výtvarník a iné keď o ňom premýšľa teoretik. Nie je však na škodu veci konfrontovať svoju tvorbu s názormi teoreticky zdatnejšími ľuďmi ako je umelec sám.

Študovali ste na Fakulte umení TUKE v Košiciach. Momentálne pôsobíte ako externý doktorand na VŠVU v Bratislave, vnímate nejaké rozdiely medzi tvorbou na ‚východe‘ a ‚západe‘?

Pravdupovediac až tak veľmi to nesledujem... Neviem, aké sú rozdiely medzi východom a západom, ale jedno majú spoločné, všade sa sťažujú, že je to zlé. Mladí ľudia nemajú základnú remeselnú zručnosť, nemajú schopnosť sa sústrediť, sú obklopení mobilmi, sociálnymi sieťami, ktoré im kradnú čas, počas ktorého by sa mohli sústrediť na veci okolo nich, alebo na seba samotného. Vo finále reflektujú len vonkajšie vplyvy a skutočnosti. Začínajúci výtvarníci nemajú čas sa sústrediť na seba samých. Dnes už sám seba nikto nepočúva. Nevnímam teda nejaké rozdiely, pretože nepoznám dostatočne tvorbu na to, aby som hodnotil. Mám však pocit akoby dnes talenty mizli.

Potrebuje umenie školu? Môže podľa Vás umelcovi škola škodiť?

O tom by sa dalo polemizovať... To, či môže škola škodiť, záleží od profesora, veľmi záleží. Profesor môže pomôcť tým, že študentovi pomôže naučiť sa orientovať v umení. Učiteľ má dlhodobejšiu prax a dokáže lepšie zdefinovať študentovi, čo vlastne robí omnoho lepšie, ako si to zdefinuje samotný študent. Učiteľ dokáže študenta posunúť na správnu koľaj. Dokáže mu dať návod a taktiež komunikovať vo filozofických veciach, v ktorých študent nie je natoľko zorientovaný. Samozrejme, existujú aj prípady, keď školenie či škola môže uškodiť. Napríklad, keď profesor preorientuje žiaka na svoj vkus, je najhorším variantom, ak žiakova tvorba pripomína tvorbu profesora. Študent by mal ostať sám sebou, profesor by ho mal len niekam nasmerovať. Načo by nám bolo napríklad desať Brunovských?

Na svoje konto ste si najnovšie pripísali cenu Oskára Čepana. Aký význam majú súťaže a ocenenia pre umelca? Je pre vás dôležité to, ako vníma okolie vašu tvorbu, resp. aká je spätná väzba okolia?

Ocenenia a spätná väzba sú dôležité, aj keď človek tvorí sám kvôli sebe, nerobí to len pre seba. Naozaj dobre padne, ak to, čo umelec robí, ocení aj niekto druhý v tom zmysle, že to má význam ... To všetko má význam, lebo tvoriť umenie v našom prostredí je nedocenenou činnosťou. Je to namáhavé, niekedy je to na príťaž a málokto vydrží pokračovať v tvorbe. Mnoho ľudí sa toho vzdá. Prосто ich prevalcuje život, ale ak človek pri umení ostane a má spätnú väzbu, je to akási forma zadost'učinenia. Človek si povie, že to malo význam, že sa to oplatí, ale nie z hľadiska finančného, skôr z morálneho, akási morálna satisfakcia.

S akými nezvyčajnými reakciami na dielo ste sa dosiaľ stretli?

Napríklad pri dielach z cyklu *Rekviem pre organizmy* sú prvotné reakcie doslovne také, že je to morbidne, ale to sú prvotné momenty. Ak človek ide do hĺbky, hľadá pohnútky, pre ktoré to robí – rýchlo zistí, že to až tak morbidne nie je a že ide o úplne niečo iné... Zistí, že morbidny je celý systém, keď zrazené zviera leží na ceste a nikto sa nad tým nepozastaví. Život ide jednoducho ďalej, málo kto sa zastaví a posunie zviera aspoň na krajinicu, málo kto má chuť s tým niečo spraviť. To všetko plynie z mojej skúsenosti, ktorú som zažil, keď som našiel psa s obojkom, evidentne niekomu patril, zrazeného na ceste pár metrov od zastávky... A ľudia čakali bez povšimnutia na svoj odchod do práce, život išiel jednoducho ďalej bez hodnôt. Táto situácia mi prišla morbidná a zároveň smutná.

Tým, že zvierat'u dáme nejaký pomník, alebo sarkofág, tým ho vyjme z tej morbidnej situácie, ktorá vzniká každodenne. Celá tá situácia, v ktorej sa nachádzame a ktorú si neuvedomujeme, je smutná, prсто, sme emocionálne a morálne otupení. Tomuto psovi som dal sarkofág a samozrejme, že som ho vystavil, pretože chcem rozprávať o týchto veciach. Je potrebné o tom rozprávať, aby sa pohľad na vec konečne zmenil.

Témy, ktorým sa venujete, sú zväčša AKÉ???, Ako by ste však charakterizovali spôsob akým tvoríte, je vaša tvorba skôr spontánna, alebo jej predchádzajú dlhšie úvahy ?

V mojej tvorbe jednoznačne vzniku diela predchádzajú dlhšie úvahy. Mám diela, ktoré pokiaľ zrealizujem, ubehne zväčša aj niekoľko rokov od momentu, keď mi niečo napadne až po moment, keď to zrealizujem. Patrím k výtvarníkom, ktorí musia mať vyriešené všetky otázky: čo chcem vytvoriť, prečo to chcem vytvoriť, prečo to chcem zrealizovať týmto spôsobom a nie iným. Až keď mám ujasnené odpovede, že idem na to takým spôsobom, takto a nijako ináč. Potom v mojej tvorbe nasleduje spontánnosť v tom zmysle slova, že niektoré diela pri modelovaní nechávam na náhodu.

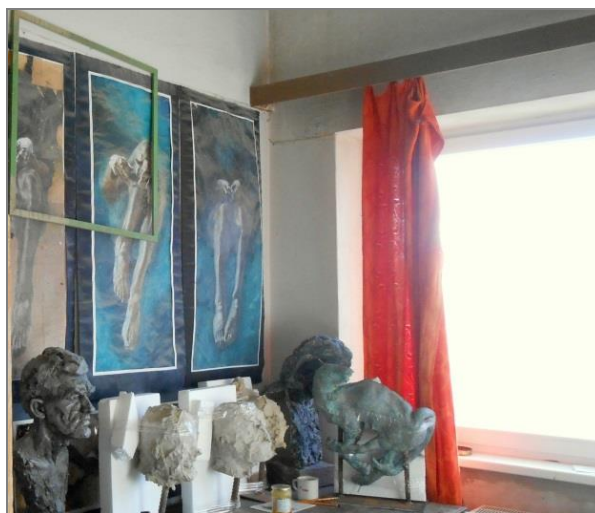
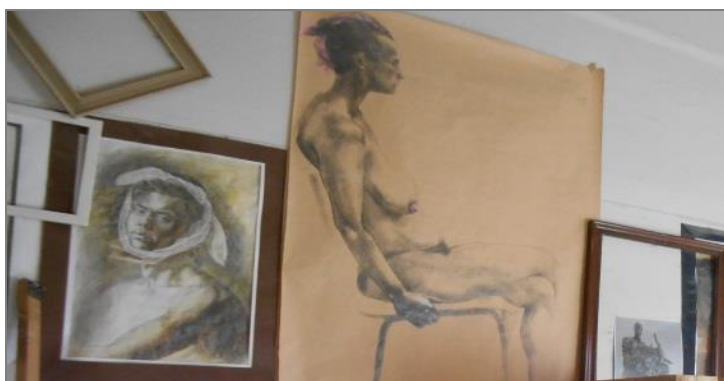
Je pre Vás dôležitá systematická práca?

Systematická práca je dôležitá, je dôležité stále pracovať, prinajmenšom sa tým zaoberať, fyzicky nemusím vytvoriť za 3 roky nič, ale hlavou musí výtvarník stále pracovať, aby sa proste nezastavil na jednom mieste a naďalej sa vyvíjal. Bez premýšľania o tvorbe sa nedá žiť, nefunguje to tak, že si človek raz za čas povie, idem niečo vytvoriť. Moja tvorba prebieha neustále, v jednom kruhu.

Obrazová príloha:*



* Obrazová príloha vznikla poskytnutím fotografií z archívu Jána Zelinku.



Literatúra:

- [1] RIDILLA, J., 2015. Ján Zelinka – finalista Cena Oskára Čepana 2015. In: *OskarČepan*. 14. September 2015. [cit. 04-04-2016]. <http://oskarcepan.sk/>

Mgr. Andrea Galajdová
Absolventka estetiky na FF PU v Prešove
andrea.galajdova@smail.unipo.sk

www.casopisespes.sk
