



ESPES

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

Vol. 3, No 1
June 2014

Reprodukcia:
Miloš Alexander Bazovský:
Drotár, 1948,
Slovenská národná galéria, SNG
Zdroj: Webumenia.sk

ESPES (elektronický časopis Spoločnosti pre estetiku na Slovensku)

roč. 3/č. 1 - 2014

Šéfredaktor

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.

Redakčná rada

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.

Mgr. Štefan Haško, PhD.

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.

Mgr. Adrian Kvokačka, PhD.

Mgr. Jana Migašová, PhD.

PhDr. Miron Pukan, PhD.

Mgr. Lukáš Makky

Vedecká rada

Prof. PhDr. Zdenka Kalnická, CSc. (Katedra filozofie, FF OU v Ostrave)

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc. (Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, FF PU v Prešove)

Prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc. (Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, FF PU v Prešove)

Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. (Katedra estetiky, FF UK v Prahe)

Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (Katedra estetiky a filozofie, FF UK v Bratislave)

Prof. UG, dr hab. Piotr Przybysz (Katedra estetiky a filozofie umenia/ Kierownik Zakładu Estetyki i Filozofii Sztuki, Gdanska Univerzita)

Doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD. (Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, FF UKF v Nitre)

Jazykový redaktor

PhDr. Miron Pukan, PhD.

Vydala

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

a Spoločnosť pre estetiku na Slovensku. © 2014

ISSN 1339 - 1119

OBSAH

Štúdie:

K Schopenhauerovej teórii génia a morálky v kontexte s učením Jaroslava Duška/ 4
Štefan Haško

Versailles – architektonický a umelecký skvost Ľudovíta XIV./ 11
Monika Kniezová, Jana Pecníková

Fenomén drotárstva v reflexii umenia/ 19
Jana Pecníková, Petra Krausová

Esej o farbách a (ne)farbách vo filme/ 26
Ján Mergeš

Recenzie a anotácie:

DAVIES, S. 2012. The Artful Species: Aesthetics, Art and Evolution/ 33
Lukáš Makky

NOVOTNÝ, Ľ. 2014. Počiatky pravekého umenia na Slovensku/35
Lukáš Makky

Musica viva in schola/ 37
Júlia Kopilcová

ŠEVČÍK, M. 2013. AISTHESIS Problém estetické události v myšlení E. Levinase, J. F. Lyotarda, G. Deleuze a F. Guattariho/ 41
Jana Sošková

K Schopenhauerovej teórii génia a morálky v kontexte s učením Jaroslava Duška

Štefan Haško; etien@etien.sk

Abstrakt: Cieľom predloženej práce je pomenovanie niektorých (potenciálnych) súvislostí medzi Schopenhauerovým modelom nezainteresovanosti, koncipovaným v jeho estetickej a etickej teórii, a prevažne toltéckym učením Jaroslava Duška. Tematickému zázemiu úvodnej časti zodpovedá Schopenhauerova koncepcia umenia, resp. jeho vysvetlenie bezúčelovej a neutilitárnej tvorby génia, ktorá v tomto ohľade, ako sa pokúšam preukázať, korešponduje s Duškovým poňatím (ale i praktickým realizovaním) tzv. synchronicity.

V druhej časti sústredím pozornosť na spoločnú logiku úvah obidvoch mysliteľov v etických otázkach. Duškom vysvetlený kontext toltéckeho pozdravu a presvedčenia, že „Ty si moje druhé ja“ („In Lak'ech“) staviam do súvislosti so Schopenhauerovými argumentmi pre potlačenie egoizmu, teda s témou identity vnútornej podstaty všetkého živého.

Príučové slová: Arthur Schopenhauer, Jaroslav Dušek, génius, krásne umenie, morálka, nezainteresovanosť, Čtyři dohody, Toltéci, synchronicity, „In Lak'ech“, principia individuationis.

Abstract: The aim of the submitted paper is the naming of some (potential) connotations among Schopenhauer's model of disinterestedness, draught in his aesthetical and ethical theory and predominantly Toltec teaching of Jaroslav Dušek. Schopenhauer's concept of art or his explanation of purposeless and non-utilitarian production of the genius that corresponds with Dušek's perception (but even practical realization) of so-called synchronicity that satisfies thematic background of the introductory part.

I focus my attention on the common reasoning of the reflections of both thinkers in ethical questions in the second part. I put the context of Toltec compliment and persuasion “You are my other I” (“In Lak'ech”) explained by Dušek into the context with Schopenhauer's arguments for the elimination of the egoism, thus, with the topic of identity of inner essence of all the living.

Keywords: Arthur Schopenhauer, Jaroslav Dušek, genius, fine arts, morality, disinterestedness, The Four Agreements, The Toltecs, synchronicity, In Lak'ech, principia individuationis.

Úvod

Ak by sme vychádzali z predpokladu, že (prevažne toltécke) učenie Jaroslava Duška (*1961) môžeme cez prizmu Schopenhauerovej; pesimistickej a voluntaristickej filozofie považovať za *pritakanie vôle k životu*, mohli by sme zjednodušene konštatovať, že zásadná, principiálna odlišnosť obidvoch mysliteľov vlastne zodpovedá rozdielu alebo nepremostiteľnej priepasti medzi optimizmom a pesimizmom.

Som presvedčený, že hlbšia analýza obidvoch učení, o ktorú sa dnes iba čiastočne pokúsim, nemôže síce protirečiť uvedenej odlišnosti, môže však odhaliť vzájomné a nezanedbateľné súvislosti v pozíciách obidvoch mysliteľov, a to prinajmenšom v otázkach estetických a etických. Fundamentom takéhoto presvedčenia môže byť už len púhe zistenie, že obidvaja myslitelia sa explicitne odvolávajú na staroindického boha Brahma. Zatiaľ čo v učení Jaroslava Duška (ktoré je osobitou interpretáciou posolstva či odkazu zväčša toltéckej filozofie) tento fakt zodpovedá základnému pilieru jeho (mimoriadne

úspešného) divadelného predstavenia *Štyri dohody*¹, v Schopenhauerovej filozofii chápaniu morálky; nadväzujúcemu (okrem iného) na brahmanizmus a vyslovenému (napr.) v druhom zväzku jeho hlavného diela (t.j. diela *Svet ako vôľa a predstava*), alebo v neskoršej knihe *Parerga a paralipomena*.

I.

Zameriavajúc pozornosť na tému estetickú teóriu, nazdávam sa, že k tým najzreteľnejším súvislostiam v teóriách obidvoch mysliteľov náleží akceptovanie a ocenenie dôležitosti princípu hry, pochopenej ako tvorivá činnosť zameraná na seba samu, t.j. ako činnosť netendenčná a v kantovskom zmysle – *nezainteresovaná*. Ako činnosť, ktorá je sama o sebe cieľom, nie (iba) púhym prostriedkom.

Je nesporné, že mieru náklonnosti k tomuto princípu, deklarovanú prinajmenšom implicitne, môžeme nájsť a analyzovať v teóriách mnohých mysliteľov dejín estetiky a filozofie. Kľúčovú úlohu zohráva tento princíp v estetickú teóriu Immanuela Kanta, ktorého filozofické závery v mnohých ohľadoch akceptoval² (napr.) Arthur Schopenhauer.

Vo svojej *Kritike súdnosti*, vysvetľujúc principiálnu odlišnosť medzi *krásnym umením* a remeslom (tzv. *umením pre zárobok*) Kant uvádza: „Na prvú se díváme tak, jako by mohlo účelně sloužit (podařit se) jen jako hra, tj. jako zaměstnání, které je příjemné samo o sobě, na druhé tak, že může být uloženo jako práce, tj. zaměstnání, které je samo o sobě nepříjemné (obtížné), a jen svým účinkem (např. vydělkem) přitažlivé, tedy které může být uloženo nuceně“ (Kant 1975, s. 123).

Hoci by bolo možné namietat, že kategóriu *nezainteresovanosti* (ktorú vo vzťahu k estetickú záľube ako prvý formuluje Shaftesbury³) Kant explicitne nepoužíva v súvislosti s genialitou, citovaná myšlienka náleží fundamentálnym dôvodom, prečo touto kategóriou vysvetľujem (aj) tvorbu Kantom koncipovaného génia. Ďalším dôvodom je predpoklad, podľa ktorého je možné *nezainteresovanosť* génia budovať (napr.) na interpretačných záveroch Jany Soškovej, alebo Milana Sobotku. O akceptovateľnosti Soškovej myšlienky (2006/7), podľa ktorej sa Kantove chápanie *nezainteresovanosti* premieta v jeho chápaní (*krásneho*) umenia, nás môže presvedčiť jednak implicitná rovina Kantovej teórie umenia, ale nepriamo aj systematizmus v Kantovom uvažovaní.

V teórii umeleckej tvorby tento princíp podrobnejšie rozpracoval práve Arthur Schopenhauer, a to najmä v súvislosti s genialitou, manifestujúcej sa na pôde umeleckej a filozofickej⁴. Tematiku génia pritom Schopenhauer systematicky predstavuje najmä kapitolou *O géniovi*, uverejnenej v druhom zväzku svojho hlavného diela. Vo vzťahu k nastolenej téme, vystihujúci model *nezainteresovanej* geniálnej tvorby, je možné ilustratívne pripomenúť Schopenhauerove slová z knihy *Parerga a paralipomena*: „Zdaleka největší většíně učenců je jejich věda prostředkem, nikoli účelem. Proto v ní nikdy nic velkého nevykonají, protože k tomu je třeba, aby ten, kdo ji

¹ Záznam tohto divadelného predstavenia vyšiel oficiálne v roku 2013 a Jaroslav Dušek v ňom osobito interpretuje posolstvo knihy Dona Miguela Ruiza s (rovnomeným) názvom „Štyri dohody“. Podrobnejšia faktografia tohto predstavenia je dostupná na internetovej stránke: <http://www.csfd.cz/film/315329-ctyri-dohody/>. V nadväznosti a v kontexte so svojimi analýzami Kantovej teórie génia by som chcel vysloviť osobné presvedčenie (ale i hodnotenie), podľa ktorého tu môžeme Duškov geniálny výkon (a to vzhľadom na jeho interpretačnú rovinu) vysvetliť Kantovým predpokladom o existencii génia ako „virtuóza“, t.j. génia nepodmierneného obsahom (alebo „ideou“), ale jestvujúceho vo výkone („Ausübung“). Tento typ génia teda neobnovuje obsah, ale spôsob jeho uskutočnenia („Manier“) (Tonelli 1966 podľa Haško 2013).

² Schopenhauer sa inšpiroval najmä Kantovou teóriou poznania a „transcendentálnou estetikou“. Zjednodušene pritom možno konštatovať, že zatiaľ čo vysvetlením „sveta ako predstavy“ sa Schopenhauer identifikuje ako idealista a agnostik, koncepciou „sveta ako vôle“ vystupuje ako voluntarista a pesimista.

³ Na tento fakt upozorňuje Karel Stíbrál vo svojej práci „K historii estetického vnímání přírody“ (Stíbrál 2013).

⁴ Ako som však uviedol vo svojej práci „Koncepcia génia, nezištnosť a samostatné myslenie“ (2013) (v ktorej sa podrobnejšie zaoberám analýzou vzťahu medzi Kantovou a Schopenhauerovou teóriou génia); pojmom „filozofia“ má v knihe „Parerga a paralipomena“ Schopenhauer evidentne na mysli aj filozofické vedy.

provozuje, ji měl za účel a všechno jiné, ba samu svou existenci jen za prostředek. Neboť vše, co člověk nedělá kvůli věci samé, delá je napůl, a opravdové výtečnosti u děl každého druhu může dosáhnout jen to, co bylo vytvořeno kvůli sobě samému, a nikoli jako prostředek k vzdálenějším účelům“ (Schopenhauer 2011, s. 267).

Nazdávam sa, že v kontexte s princípom *nezainteresovanosti* (analyzujúc ho v sfére (hoci aj tej najbanálnejšej) životnej praxi) možno uvažovať (aj) o učení Jaroslava Duška, resp. o jeho apelovaní na život v tzv. *synchronicite*, ktorá je atribútom vesmíru a ktorá je spojená s (prirodzenejším) životom v prítomnosti, predstavujúcim, okrem iného, protiváhu voči náhleniu sa za svojim snom. Túto tému, pri ktorej sa Dušek odvoláva na Jungove chápanie *synchronicity*, možno úvodom a čiastočne objasniť jeho slovami, ktoré vyslovuje ako hosť v relácii *Na plovárně*: „[...] *sedíme, povídáme, nic víc není, nic víc neexistuje, to je tato chvíle, to je tento vesmír. Takhle teďka je v tuble tu chvíle – to, co mezi námi existuje. A já považuji za největší štěstí možnost účastnit se ty přítomnosti“* (Dušek 2006).⁵

Vychádzajúc z nasledujúcich Duškových myšlienok je možné konštatovať, že známkou asynchrónneho pôsobenia, ktoré je podľa Duška vlastné práve človeku (a ktoré na inom mieste⁶ charakterizuje aj ako jeho oddelenie sa od (vesmírneho, plne synchronického) celku), sú napríklad tie situácie, keď nevieme, čo máme robiť. Citujúc Jaroslava Duška: „[...] *zastavte se, nedělejte nic, počkejte a dozvíte se, co máte dělat. Ono to přijde totiž, tam není vtip v ty pasivité, [...] tam se jenom čeká na to, když se dostaneš do ty synchronicity, do toho „jak je“, do toho chodu, do toho momentálního chodu, do toho propojení [...]“* (Dušek 2006). Ak sa teda (na rozdiel od tendenčného náhlenia sa za svojim snom a pod.) vrátíme ku každej trilióntine sekundy (približne zodpovedajúcej času vzniku vesmíru) a budeme v nej plne prítomní; „[...] *budu vznikat vesmíry, bude to neuvěřitelný zážitek a pak se ten život změni v něco [...] ohromně bohatého, velmi hravého a velmi velmi naplňujícího“* (Dušek 2006).

Hoci považujem za otázne, či sa život v prítomnosti plne stotožňuje so *synchronným* pôsobením, alebo je len jeho nevyhnutnou podmienkou a znakom⁷, zdá sa byť nesporné, že prinajmenšom jeden zo zásadných aspektov tejto ústrednej Duškovej témy korešponduje so Schopenhauerovým (ale i Kantovým) modelom *nezainteresovanej* tvorby. Takéto presvedčenie môžeme azda najistejšie budovať na Duškových myšlienkach, ktorými vyslovuje odkaz alebo posolstvo štvrtej – záverečnej *dobody*⁸, ktorej axiomatická podoba znie: „Vždy dělejme vše, jak nejlépe dovedeme“. Túto najlepšie vykonávanú činnosť podľa Duška vysvetľuje práve spôsob hravosti vlastnej najmä detí⁹, ktoré sa zakaždým hrajú najlepšie, ako v danom okamihu vedia. Dušek pritom výstižne a vtipne poznamenáva, že dieťaťu predsa: „[...] *nemůžu říct – no... dvě hodinky tě tady pozoruju a párkrát jsi si nebrál nejlépe“* (Dušek 2013). Tým sa zároveň naznačuje, že znenie a odkaz

⁵ Celý tento diel je voľne dostupný na internetovej adrese: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1093836883-na-plovarne/206522160100010-na-plovarne-s-jaroslavem-duskem>

⁶ Pozri bližšie: Dušek 2014a.

⁷ Možno sa nazdávať, že „synchronicite“ zodpovedá (napr.) vyššie uvedená možnosť byť „plne prítomný“. (Pre objasnenie Duškovo chápania existencie v prítomnosti, znamenajúcej „byť pri tom“ (t.j. nachádzajúc sa v aspekte času „kairos“), pozri bližšie: Dušek 2014b.)

⁸ „Štvrtá dohoda“ (t.j. časť analyzovaného Duškovo predstavenia) je v celku dostupná na internetovej stránke: <https://www.youtube.com/watch?v=AimFHUQ5BMY>

⁹ Podľa Duškových slov to však nakoniec nie je iba hravosť, ktorá sa z ľudí vytráca našim tradičným; zdedeným systémom výchovy detí. Tejto téme sa Dušek podrobne a systematicky venuje najmä v „prvej dohode“ svojho divadelného predstavenia (Pozri bližšie: Dušek 2013). Mieru korešpondencie tejto témy so Schopenhauerovou filozofiou pritom konštituuje Duškov predpoklad o vrodenej a prirodzenej túžbe detí po poznaní, ktorá svojimi kvalitami prevyšuje dokonca i učiteľov, t.j. deti sú preto „chytřejšie“ než ich učitelia (Porovnaj: Dušek 2013). Schopenhauer totiž (podobne) predpokladá jednak detinský charakter génia, zároveň geniálny charakter detí. Tento fakt sa vysvetľuje ich prirodzenou prevahou poznania nad chcením (ktoré náležia iba manifestácii „vôle“). Život detí, podobne ako géniov, sprevádza neustála činnosť intelektu a tento stav je zvonku podporovaný novosťou vecí. Zaniká u nich v období vývoja genitálneho systému, ktorý Schopenhauer nazýva „ohniskom vôle“ a ktorý považuje za najprudší zo všetkých žiadostí, získavajúcich prevahu nad poznávacou funkciou (Pozri bližšie: Schopenhauer 1998). (V tejto súvislosti (a nateraz) by som chcel iba podotknúť, že za mimoriadne zaujímavú tému považujem otázku vzťahu medzi Schopenhauerovou „Metafyzikou pohlavnej lásky“ a Duškovým (pôsobivým) uchopením témy partnerského vzťahu, ktoré je súčasťou jeho divadelnej interpretácie tretej „dohody“ (a ktoré je dostupné na internetovej stránke: <https://www.youtube.com/watch?v=Jl9L8c3UyZg>).

štvrtej *dobody* sa týka „iba“ tej najadekvátnejšej formy sebarealizácie, nie akéhosi trýznivého seba prekónavania. Tomuto prípadnému nedorozumeniu Dušek (spolu s *Pjér la Šé'zom*) predchádza objasnením *dobody* pomocou tvaru: „dėlej vėe, jak umiė nejlėpe, ale ne lėpe“ (Dušek, 2013).

Vzájomnú korešpondenciu tejto témy s vyššie pomenovaným princípom *nezainteresovanosti* pritom najpresvedčivejšie upevňujú Duškove slová: „[...] a kedyž začnu dělat drobné věci, drobné činnosti nejlėpe, jak v daném okamžiku umím (ne jak si to někdo hodnotí, někdo jiní – „Mohl's to dělat lépe!“) Ne, podstatný je můj pocit, že já vím, že sem to neošdil, že to teď dělám nejlėpe, jak umím, v tuto chvíli, zítra to budu umět lépe, pozítří ještě lépe, ale teď to dělám tak nejlėpe, jak zrovna umím. A kedyž já to vím, tak to poznám podle toho, že ta věc se daří sama. Sama, to znáte všichni, kedyž děláte něco, co vás baví, něco, co máte rádi, a najednou to jde samo, najednou dokonce zmizí čas a prostor, najednou nemá člověk nějaký časový limit, problém, je tu jenom ta činnost a člověk má dojem, že ke štěstí nepotřebuje nic jiného [...] najednou jsme s časem, uprostřed času, jsme v plné synchronicitě, nic nepotřebujeme [...]“ (Dušek 2013).

Kultúru opúšťania tohto princípu (postaveného do súvislosti s *nezainteresovanosťou* a s ňou súvisiacou hravosťou) vysvetľuje Dušek (napr.) aj vo svojej pôsobivej kritike finančných inštitúcií a nimi pestovanej kultúry hypoték a pôžičiek. V rozhovore s Janou Ciglerovou uvádza, že ak ľudia začnú chodiť do práce preto, „[...] aby vydělali peníze, tak jsou na cestě do pekla. Jakmile děláte něco ABY, tak už neděláte to, co děláte, ale děláte to ABY. [...] Kedyž to děláte jen proto, abyste vydělala peníze, tak jste v té známé pobádce o čertovi. [...] Čert přijde a řekne: Dám vám všechno hned a vy mi za to po smrti dáte duši. Řeknete si, po smrti to je dobrý, a podepíšete. V tu chvíli pochopíte, že jste duši dali už teď. Proto Andreas Claus, známý ekonom, říká, že bankám jde o vaši duši. Jakmile uvěříte, že musíte vydělávat, abyste mohli žít, tak přicházíte o duši“ (Dušek In: Ciglerová 2012).¹⁰

Záverom analyzovanej súvislosti možno podotknúť, že o miere *synchronicity* v tvorbe (Schopenhauerom (ale i Kantom) koncipovaného) génia rozhoduje taktiež otázka miery improvizovanosti v jeho tvorbe, t.j. v produkcii *krásneho umenia*. Jaroslav Dušek totiž *synchronicitu* vysvetľuje (ale i sám realizuje) práve (absolútnou) improvizáciou, a to odvolaním sa na činnosť tzv. *amygdaly*, ktorá je časťou nášho mozgu a ktorá má rovnakú funkciu ako autopilot (Dušek 2006).

O mohutnosti improvizácie v tvorbe génia (a to najmä vzhľadom na Schopenhauerom vysvetlenú nadčasosť a Kantom vysvetleniu *exemplárnosť* (vzorovosť) jeho diel) iste niet pochýb a možno sa dokonca nazdávať, že jej predpoklad nijako neoslabuje ani tá fáza geniálnej tvorby, ktorou sa oznamuje *idea* umeleckého diela.

II.

Zatiaľ čo doposiaľ sledované učenie Jaroslava Duška by mohlo iba v náznakoch pripomínať Schopenhauerovu tému popretia alebo oslobodzovania sa od *vôle*, celkom inak to môže byť pri ohľade na jeho etický kontext.

Spolu s vyslovením interpretačného záveru, podľa ktorého je možné *synchronicitu* vysvetliť (aj) ako opustenie *ega* v prospech (prirodzenej) manifestácie *duše*, možno konštatovať, že súvislosť, alebo dokonca – spojivo obidvoch učení v etických otázkach vlastne konštituuje (metafyzicky fundované) presvedčenie o omylnosti egoizmu.

¹⁰ V súvislosti s mojim nedávnym rozhovorom s kamarátkou Petrou Badaničovou, nazdávam sa, že týmto postojom je nakoniec možné vysvetliť nielen vytrácanie sa ľudských duší, ale aj pôvod všetkých tých síce vkusných a veľakrát úspešných, zato však tendenčných a preto bezduchých výsledkov tvorivej iniciatívy. (Napri. v oblasti (súčasnej) architektúry, interiérového dizajnu kaviarní a klubov, ale i vo výsledkoch rôznych grantových projektov a pod.)

Pomocou starej indickej legendy o Brahmovi (podľa ktorej v sebe každý človek nesie jeho (unikátny) fragment¹¹) Dušek vysvetľuje neopodstatnenosť výrazu, alebo skôr – predstavy o existencii „cudzieho človeka“. Tento morálny fundament zosobňoval pozdrav starých toltékov, ktorý znamenal: „Ty si moje druhé ja“ („In Lak'ech“) a toltéci si ním pripomínali, že človek sa vždy „[...] *setkáva se sebou samým, že pokud zraňuje tobo druhého, tak zraňuje sám sebe*“ (Dušek 2013).

Podľa Jaroslava Duška nám to prax zreteľne dokazuje najmä v situáciách, keď sa nám oči neznámeho človeka zdajú byť akosi povedomé. (Zväčša pritom platí, že ak sa prekoná prirodzený ostych, tieto situácie vyústia do príjemného rozhovoru a zistenia, že s daným človekom si veľmi dobre rozumieme (Podrobnejšie pozri: Dušek 2013).¹²)

V duchu uvedených myšlienok sa vyslovuje aj Arthur Schopenhauer, ktorý v diele *Svet ako vôľa a predstava* vysvetľuje, že egoizmus je „[...] *základným omylom nás všetch v tom, že jsme vůči sobě Ne-Já. Naproti tomu být spravedlivý, ušlechtilý, lidský, není nic jiného, než přeložit mou metafyziku do jednatí*“ (Schopenhauer 1998, s. 443).¹³ Podľa Schopenhauera totiž platí, že všetky morálne cnosti (ktoré sú prostriedkom k popretiu¹⁴ *vôle k životu*) vznikajú z metafyzického a intuitívneho pochopenia identity všetkých bytostí. Táto *nezainteresovaná*¹⁵ morálna pozícia je podľa Schopenhauera odhliadnutím od tzv. *principia individuationis* a človek v nej poznáva svoju vlastnú podstatu v každom inom (Schopenhauer 1998)¹⁶. Citujúc autora: „*Již svatost, která patří ke každému čistě morálnímu jednání, spočívá na tom, že v konečné instanci vychází z bezprostředního poznání numerické identity vnitřní podstaty všeho živého*“ (Schopenhauer 1998, s. 449).

¹¹ Citujúc Dona Míguela Ruiza (2003): „Jeden starý indický příběh vypráví o bohu Brahmovi, který byl úplně sám. Na světě neexistovalo vůbec nic a Brahma se strašně nudil. Rozhodl se, že bude hrát nějakou hru, ale neměl s kým hrát. Proto stvořil krásnou bohyni Máju, aby se měl s kým bavit. Když jí Brahma řekl, proč ji stvořil, Mája odpověděla: „Tak dobře. Zahrajeme si tu nejkrásnější hru, ale budeš muset dělat, co ti řeknu.“ Brahma souhlasil a podle Májinych instrukcí stvořil celý vesmír. Stvořil slunce a hvězdy, měsíc a planety. Pak stvořil život na zemi. Stvořil zvířata, oceány, atmosféru, prostě všechno. Když byl konečně hotov, Mája mu řekla: „Tenhle svět iluzí je krásný. Teď chci, abys stvořil zvíře, které bude tak inteligentní, aby dokázalo svět ocenit.“ Brahma tedy stvořil člověka, a když byl hotov, zeptal se Máji, kdy začnou hrát tu krásnou hru, kterou mu slíbila. „Začneme teď hned,“ odpověděla Mája. Pak chytila Brahma a rozřezala ho na tisíce malých kousků. Do každého člověka dala jeden kousek a řekla: „Hra začíná! Teď zapomeň, kdo jsi, a budeš se snažit opět se najít!“ Mája stvořila Sen a Brahma se dodnes snaží, vzpomenout si, čím je. Brahma je ve vašem nitru a Mája vám brání vzpomenout se, čím jste.“

¹² Predpokladám (ale i dúfam), že k týmto situáciám je nakoniec možné zaradiť aj tzv. lásku na prvý pohľad. (Ako zaujímavosť pritom možno podotknúť, že dôležitosť prvého pohľadu, t.j. prvej (vizuálnej) skúsenosti s neznámym človekom Schopenhauer vysvetľuje v súvislosti so zásadou, podľa ktorej je každý taký, ako vyzerá. Zatiaľ čo ústa vyslovujú iba „myšlienky človeka“, fyziognómia ľudskej tváre oznamuje jeho podstatu, t.j. „myšlienku prírody“. Podľa Schopenhauera však platí, že možnosť (náročného) dešifrovania tejto podstaty zakladá iba „objektívny“ dojem nejakej tváre, t.j. ten, prísne vzaté, ktorý prináša iba prvý pohľad (Pozri bližšie: Schopenhauer 2011, kapitola „K fyziognomike“).)

¹³ Egoizmus ako „omyl“ charakterizoval Dušek explicitne v úvode rozhovoru s Martinou Kociánovou (Pozri bližšie: Jaroslav Dušek In: *Dopoledne s Dvojkou* 2012).

¹⁴ Citujúc Schopenhauera (1998, s. 447): „Nebot' pravá počestnosť, nezlomná spravodlivosť, tato prvni a nejdůležitější kardinální ctnost, je tak těžkým úkolem, že ten, kdo se k ní zná bez jakýchkoli podmínek a z hloubi srdce, jí musí přinést za oběť sladkosti života.“

¹⁵ Podľa Schopenhauera nám každý dobrý skutok, vykonaný v čistom úmysle „[...] ohlašuje, že ten, kto jej koná, se poznává jako identický s cizím individuem. [...] Podle toho je každý zcela nezainteresovaný dobrý skutek mysterióznym jednaním, jistým mysteriém“ (Schopenhauer 2011, s. 119 – 120).

¹⁶ Pochopiteľne; tomuto spoločnému stanovisku obidvoch mysliteľov nijako neprotirečí Schopenhauerove presvedčenie o veľkých a vrodenejších – intelektuálnych a morálnych rozdieloch medzi ľuďmi (Schopenhauer 1998), ako aj Duškova myšlienka (2013), podľa ktorej je každý človek výnimočnou – unikátnou bytosťou, majúcou svoj vlastný dar (svoj kúsok Brahmy) a svoje miesto vo vesmíre. Dušek totiž konštatuje, že podobne, ako to platí o bunkách v našom tele, aj my ľudia „[...] jsme unikátní bytosti právě proto, abychom přesně na svém místě vytvářeli souhru v té mozaice. Taký proto hledáme to „místo“, vždyť to všichni říkáme: „Už máš místo? Už jsi si našel místo?“ My tu větu říkáme, my jí jenom nerozumíme, my jsi myslíme, že to znamená, „jestli už máš to zaměstnání [...], ten job.“ Ale ono to opravdu znamená, jestli máme to „místo“. Protože když jsme na svém místě, tak můžeme použít ten náš dar. A poněvadž ten dar nikdo jiný nemá, tak my na tom správném – svém místě používáme ten dar a nemůže s námi někdo soutěžit, nemůže nás někdo nahrazovat nebo ohrožovat, my se potom najednou nebojíme, protože my to najednou chápeme. Toltéci říkají: ten, kdo soutěží, kdo se poměruje, prostě jenom ještě nepochopil svůj dar“ (Dušek 2013).

Zdá sa, že pomenované spojivo etických tém obidvoch mysliteľov jestvuje aj napriek predpokladu, že Duškove učenie nemožno považovať za pesimistické. (Tento interpretačný záver by sme mohli redukovať napr. na ich (evidentne) odlišné chápanie šťastia v živote človeka.) Nazdávam sa však, že tou najzásadnejšou otázkou (ktorú si môže zodpovedať čitateľ týchto riadkov a ktorá je omnoho významnejšia než prácou analyzované súvislosti) sa možno opýtať na mieru optimizmu tých, ktorí by Duškove učenie považovali za východisko zo Schopenhauerom vysvetlenej biedy¹⁷ ľudského života.

Je však nesporné (a zvlášť ocenenia hodné), že identifikácia či osvojenie si nielen Duškovho učenia, ale i Schopenhauerovej voluntaristickej a pesimistickej filozofie nakoniec vyúsťuje do praxe ako dôležitý a zrejme i čoraz dôležitejší morálny stimul.¹⁸ V nadväznosti na vyššie uvedené to možno (na záver tejto práce) dokladovať pravidlom, ktoré Schopenhauer vyslovuje v knihe *Parerga a paralipomena* (ako protiváhu voči Kantovej téme ľudskej dôstojnosti): „*Žiadného človeka, s nímž príjdeš do styku, nebudnoť objektívne podľa hodnoty a dôstojnosti, neber tedy v úvahu špatnosť jeho vôle, ani omezenosť jeho rozumu a zvrátenosť jeho pojmov. Jedno by totiž vŕci nemu mohlo snadno vzbudiť nenávisť, drubé pohrdání. Vezmi na zřetel jedině jeho utrpení, jeho úzkost, jeho bolesti. Pak se s ním vždy budeš cítit spřizněný, budeš s ním sympatizovat a místo abys k němu počítval nenávisť či pohrdání, budeš s ním mít onen soucit, který jedině je agapé, k níž vyzývá evangelium. Nenecháš-li vzejít žádné nenávisť, žádné pohrdání vůči člověku, pak to opravdu není tím, že jsi našel jeho údajnou „důstojnost“, nýbrž obráceně, že sis osvojil jedině stanovisko soucitu s ním“* (Schopenhauer 2011, s. 110).

Literatúra:

- [1] CIGLEROVÁ, J. 2012. Banky nám kradou duši. Rozhovor Jany Ciglerové s Jaroslavem Duškem. In: Bio.cz [online]. [cit. 2014-12-07]. <http://blog.bio.cz/banky-nam-kradou-dusi-rozhovor-jany-ciglerove-s-jaroslavem-duskem>
- [2] Čtyři dohody. 2013. Divadelný záznam, Verbascum Imago, Česko, producent Richard Němec, réžia a dramaturgia Jaroslav Dušek. (Niektoré, v práci uverejnené úryvky tohto predstavenia sú dostupné na adresách: <https://www.youtube.com/watch?v=Jl9L8c3UyZg>, <https://www.youtube.com/watch?v=AimFHUQ5BMY>)
- [3] Dopoludne s Dvojkou. 24.4.2012 (rozhovor s Martinou Kociánovou). Český rozhlas, Česko, šéfredaktor ČRo Dvojka Miroslav Dittrich, producent ČRo Dvojka Zuzana Vlková. [online]. <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2613975>
- [4] HAŠKO, Š. 2013. Konceptia génia, nezištnosť a samostatné myslenie. In: Ološtiak, M., Chovanec, M. (eds.). 8. Študentská vedecká konferencia. Prešov: PU v Prešove, s 70 – 80. ISBN 978-80-555-0770-5. [online]. <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Olostiak4/subor/Hasko.pdf>
- [5] HAŠKO, Š. 2014. Téma exemplárnosti geniálnych diel v Kantovej (ranej a neskoršej) teórii umenia. In: Belás, L., Zákutná, S. (eds.). 11. kantovský vedecký zborník. Prešov: FF PU, s. 30 – 42. ISBN 978-80-555-1132-0. [online]. www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Belas1/subor/Hasko.pdf

¹⁷ Schopenhauerov pesimizmus možno adekvátne ilustrovať konštatovaním, ktoré autor explicitne zdôvodňuje v kontexte so starými náboženstvami, implicitne ho však vysvetľuje jeho filozofické učenie ako také: „Jako účel našeho bytí vskutku nelze udat nic jiného než poznání, že by bylo lepší, kdybychom nebyli. To je nejdůležitější ze všech pravd, která proto musí být vyslovena; jakkoli kontrastuje s dnešním evropským způsobem myšlení“ (Schopenhauer 1998, s. 446).

¹⁸ (Okrem prácou analyzovaných (ale i ďalších možných) súvislostí; špecifickú podobnosť obidvoch mysliteľov pripisujem ich mohutnej, osobnej morálnej vybavenosti. (Rád by som taktiež podotkol, že za ten najintenzívnejší a najefektívnejší impulz k morálnemu správaniu, s akým som sa doposiaľ vôbec stretol, považujem (okrem filmu „Melanchólia“ (2013, r. Lars von Trier)) Duškove slová (a presvedčenie) o „výnimočnom manévri Zeme“, ktoré uverejnil portál byznys.tv (Podrobnejšie pozri: Dušek 2013, <http://vimeo.com/78526170>)).)

- [6] Jaroslav Dušek – O čase, pústu, vodě a kamenech – 29.5.2011. 2014b. [online]. Jindřich Novák. <https://www.youtube.com/watch?v=T5DAV1k57II>
- [7] Jaroslav Dušek vypráví o planetě Zemi. 2013. [online]. Inspirativní.Tv. <http://vimeo.com/78526170>
- [8] Na plovárně. 2006. Televízna talkshow, Česka televize, Česko, šéfproducent Martin Kopřiva, režia Ján Hojtaš. [online]. <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1093836883-na-plovarne/206522160100010-na-plovarne-s-jaroslavem-duskem>
- [9] Púst a řeč kamenů – Jaroslav Dušek a Viliam Poltikovič. 2014a. [online]. GoschaTV1 (<http://www.goscha.cz>). <https://www.youtube.com/watch?v=j40OFlgHtOE>
- [10] RUIZ, M. 2003. Láska, vztahy a přátelství. Praha: Pragma. ISBN 80-7205-940-8.
- [11] SCHOPENHAUER, A. 2011. Parerga a Paralipomena (2. svazek). Pelhřimov: Nová tiskárna. ISBN 978-80-7415-045-6.
- [12] SCHOPENHAUER, A. 1998. Svět jako vůle a představa. (II. svazek) Pelhřimov: Nová tiskárna. ISBN 80-901916-4-9.
- [13] SOŠKOVÁ, J. 2006/7. Immanuel Kant a současná estetika. Studia aethetica IX. Prešov: FF PU. ISBN 80-8068-560-6.
- [14] STIBRAL, K. 2013. K historii estetického vnímání přírody. Praha; Fakulta architektury ČVUT [online]. [cit. 2014-12-19]. [http://www.fa.cvut.cz/attachments/BAhbBlsHOgZmSSIdNTI5YzhmMjc1MDE2NTM0NlVWVMDQwNTYxBoGRVQ/OPPA Stibral fin.pdf?sha=6f7a189a](http://www.fa.cvut.cz/attachments/BAhbBlsHOgZmSSIdNTI5YzhmMjc1MDE2NTM0NlVWVMDQwNTYxBoGRVQ/OPPA%20Stibral%20fin.pdf?sha=6f7a189a)

Niektoré ďalšie videá s Jaroslavom Duškom sú dostupné na adresách:

<https://www.youtube.com/watch?v=7mABHJhtC8g>

<https://www.youtube.com/watch?v=nlZ7JzPZ2ZI>

<https://www.youtube.com/watch?v=Qw5BPpy0ks>

<https://www.youtube.com/watch?v=30hoYwz1Tzs>

<https://www.youtube.com/watch?v=rM6IMylFk>

<https://www.youtube.com/watch?v=MCpVNIkCBv4>

<https://www.youtube.com/watch?v=T5DAV1k57II>

<https://www.youtube.com/watch?v=CQ0xJ9BtfeQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=KgDpmLLpz4Y>

<https://www.youtube.com/watch?v=6rmuUygmqJE>

Mgr. Štefan Haško, PhD.

Absolvent estetiky na IEUK FF PU

etien@etien.sk

www.etien.sk

www.casopisespes.sk

Versailles – architektonický a umelecký skvost Ľudovíta XIV

Monika Kniezova a Jana Pecníková; monika.kniezova@gmail.com; jana.pecnikova@umb.sk

Abstrakt: Zámok Versailles je považovaný za jeden z najvýznamnejších a najkrajších architektonických skvostov na svete. Jeho veľkosť však spočívala aj v bohatstve kultúrneho života na kráľovskom dvore a vplyve významných umelcov, ktorí vo Versailles pôsobili (Lully, Molière). Okrem propagácie Francúzska a samotného kráľa Slnko, zámok slúžil aj ako „*výstavná skriňa*“ Francúzska a francúzskej kultúry, pretože celý kultúrny život tej doby sa sústredil práve na dvore Ľudovíta XIV. Versailles sa tak stal javiskom francúzskej kultúry 17. storočia a zároveň aj akýmsi zrkadlom doby kráľa Slnko – Ľudovíta XIV. V našom príspevku sa však prioritne zameriavame na architektonické a umelecké prvky, ktoré formovali toto miesto. V prvom rade upriamujeme pozornosť na jeho charakteristické rysy v kontexte doby, v ktorej vznikol. Naším cieľom je poukázať na Versailles ako na miesto, ktoré stojí na pomedzí baroka a klasicizmu a je dodnes charakteristické svojou monumentalitou nielen v architektonickom, ale aj umeleckom spracovaní

Kľúčové slová: Versailles. Barok. Klasicizmus. Architektúra.

Abstract: The article is focused on one of the largest and the most glorious jewels of world architecture – Palace of Versailles. This place is famous not only for the architectonic and decorative components, but also for a very special life style around the king, which is connected with this place. In the article we are orientated on the architectonic and artistic aspects of Versailles, especially on the baroque and classical forms.

Key words: Versailles. Baroque. Classicism. Architecture.

Versailles môžeme nazvať „zámkom 'par excellence', palácom, v ktorom sa charakteristické znaky francúzskeho klasicizmu spájajú s veľkolepými, typickými barokovými scénografickými efektmi“ (Pijoan 1985, s. 147). Barok pôsobí na zmysly človeka. K podstate interpretácie sveta baroka patria ako štýlové prvky oslavy a veľkolepé predstavenia a od doby Ľudovíta XIV. k nim môžeme pridať aj sebareprezentáciu absolutistických panovníkov. Tento zámok je považovaný za jednu z najvýznamnejších barokových stavieb, avšak chýbajú jej niektoré typické znaky barokového slohu, a to bujnnosť a nadbytok. Podľa Tapié: „Versailles môžeme považovať za úspešné dielo klasicizmu celkovým výzorom, ďalej dojemom prísneho poriadku, pokojnou majestátnosťou aj harmóniou, ktorou pôsobí na návštevníka. Tento klasicizmus pri pozornejšom rozboře prezrádza veľa barokových znakov“ (1971, s. 63).

Pôvodná versaillská budova, ktorej hlavným architektom bol Louis Le Vau, stála vo svojej neporušenej čistote niekoľko rokov. Avšak rozsiahle kráľove zámery prinútil architekta Julesa Hardouina-Mansarta k hlbokým zmenám, vďaka ktorým dostal Versailles viac klasickú podobu. Mal za sebou už viacero diel, v ktorých bolo jasne vidieť jeho osobitý štýl: zvláštna ľahkosť, s ktorou uplatňoval klasické formy. Medzi jeho majstrovské dielo patrí vo Versailles oranžéria. „*Klasický sloh je tu zdôraznený dôraznými stĺpmi, jemným profilom rímsy a predovšetkým domyselným použitím horizontálnych rýb, deliacich celé priečelie, dávajúcich mu jednotný charakter*“ (Huyghe 1970, s. 291). Avšak versaillský zámok má obrovské priečelie, ako každá stavba barokovej architektúry a v tomto slohu je vybudované aj vnútorné nádvorie, kaplnka a divadlo. Krivky tu však boli zakázané, pretože všade prevládala prísna priamočiarosť. Vyniká tu

mimoriadny protiklad baroku a klasicizmu: „Barok sníval o víťazstve života nad všetkými prekážkami a riskoval, že rozbitím ustálených foriem, ktoré stáli životu v ceste, dospeje k rozkladu; klasicizmus naopak sa snažil premôcť odpor života k formám, ktoré mu vnucuje rozum, aby ich potrestal; vystavoval sa teda opačnému riziku - nebezpečenstvu nezúživnosti“ (Huyghe 1970, s. 348). Francúzsky klasicizmus si udržal nezávislý a protikladný postoj voči baroku, avšak keďže mal za vlády Ľudovíta XIV. teatrálny charakter, niekedy pripomínal barok. Aj sochári, ktorí pracovali na výzdobe parku sa snažili prispôsobiť svoj, v podstate barokový štýl, zásadám klasického umenia, ktoré hlásala Akadémia, podriadujúca sa vôli kráľa.

Architektonické členenie

Jadro zámku tvorí Mramorové nádvorie. Toto nádvorie patrilo k starému zámočku Ľudovíta XIII. a ostalo zachované až dodnes. Je charakteristické tým, že sa „vyznačuje prebľadnou zostavou farebných článkov, pri ktorých sa využíva farebný účinok rozličných materiálov: červených tehál, bieleho kameňa a tmavomodrej bridlicovej manžardovej strechy“ (Pijoan 1985, s. 150). Je to najdôležitejšie a najstaršie miesto vo Versailles a tvorí srdce zámku.

Medzi najhonosnejšie miesta v zámku patrí Zrkadlová sála (Galerie des Glaces, fr.). Slúžila na reprezentačné účely a kráľ v nej prijímal najdôležitejšie návštevy. V 80 metrov dlhej a 12 metrov širokej sále navrhol dvorný architekt Mansart oproti sedemnástim až po podlahu siahajúcim oknám umiestniť sedemnást' rovnako vysokých benátskych zrkadiel. Z týchto 357 zrkadiel nevšedných tvarov a vysokej peňažnej hodnoty, zložili sedemnást' veľkých zrkadiel (Eremiášova 2010). Tento elegantný nádych nových okien dodával exteriéru taliansky nádych a zároveň maximálne presvetlil interiér. Sálu okrem originálnych zrkadiel krášlia maľby Le Bruna. Strop okrem iných malieb oslavujúcich kráľove vojenské úspechy, zdobí výjav, kde Ľudovít XIV. preberá po Mazarinovej smrti vládu nad Francúzskom v podobe Minervy zosobňujúcej múdrosť. Benátske zrkadlá boli spolu s nástennými a stropnými maľbami, krištáľovými lustrami a lyonskými hodvábnymi gobelínmi svedectvom zručnosti majstrov tej doby. A ako dodáva Raeburn: „Absurdná hýrivosť tohto celku, jeho sochy z mramoru, maľované stropy predvádzajúce francúzske triumfy, strieborný nábytok a obrovské plochy zrkadiel, ktoré mali vyvolať dojem galérie otvorenej na oboch stranách, to všetko sa spojilo, aby v divákovi vznikol jediný pocit - posvätnú bázeň“ (Raeburn 1990, s. 180).

Poslednou stavbou, ktorá bola postavená počas Ľudovítovej vlády, bola Kráľovská kaplnka. Podľa Pijoana (1985) dostal Mansart od kráľa poverenie na stavbu v roku 1688. Po smrti Mansarta dokončil dvojposchodovú kaplnku Robert de Cotte až v roku 1710. „Horné poschodie bolo vybrané pre kráľa a jeho rodinu. Je vyššie ako prízemie a zdobia ho do výšky sa týčiace kanelované stĺpy s dokonale vypracovanou profiláciou všetkých článkov. Prízemie s masívnymi piliermi a polkruhovými arkádami bolo určené pre dvoranov a šľachtu“ (Pijoan 1970, s. 155).

Neprehliadnuteľným a ďalším dôležitým miestom v zámku bol kráľov Veľký apartmán. Tento Veľký apartmán tvorilo sedem, navzájom prepojených komnát. Boli to miesta, kde kráľ vykonával svoje úradné úkony. Tieto miestnosti boli zdobené podľa vzoru bývalých talianskych palácov. Počas dňa boli tieto salóny otvorené všetkým, francúzskemu ľudu, ako aj cudzincom, ktorí prišli navštíviť kráľa a táto cesta ich nasmerovala do kaplnky.

Prvým salónom, ktorý tvoril kráľov Veľký apartmán, bol Herkulov salón. Tento salón bol postavený na konci vlády Kráľa Slnko. Ľudovít chcel do tohto salónu umiestniť obraz, ktorý ako mladý kráľ dostal od benátskej republiky. Bolo to majstrovské dielo z konca 16. storočia, o ktoré súperili všetky európske dvory. Tento obraz pripomína povest' o Herkulovi a sú na ňom zobrazené hlavy leva. Klenbu tohto salóna

vyzdobil umelec François Lemoyne, ktorý namaľoval 142 postáv, ktoré oslavujú Herkula. V roku 1710 však tento priestor nahradila kráľovská kaplnka.

V Salóne Hojnosti uchovával kráľ svoje najvzácnejšie zbierky a poklady, medzi ktoré patrili strieborné vázy, drahokamy, či medaily. V dobe jeho vlády to bola česť, ak kráľ pozval niekoho do tohto salónu. V čase večierkov bol tento salón miestom, kde sa podávalo občerstvenie formou bufetu.

Venušin salón bol venovaný predovšetkým planéte Venuša, ale aj Venuši, gréckej bohyni lásky. Táto sála tvorila vstupný priestor do kráľovských apartmánov. Zo všetkých prepojených komnát, práve Venušin salón zdobí najvýraznejšia baroková výzdoba. „*Je to jediné miesto, kde Le Brun vytvoril dialóg medzi architektúrou, sochami a maľbami*“ (Zámok Versailles 2014, s. 4).

Tak ako Venušin salón, aj Dianin salón slúžil ako predsieň do Kráľových apartmánov. Počas súkromných večierkov Kráľa Slnko, slúžil tento salón ako biliardová miestnosť. Biliardový stôl stál uprostred miestnosti a na stranách sa nachádzali stupňovito umiestnené lavice, na ktorých sedeli dámy a tleskali. Preto dostala táto miestnosť pomenovanie „izba potlesku“.

Tieto partie biliardu sa odohrávali medzi šiestou a desiatou hodinou večer. Dnes sa v tejto nádherné zdobenej sieni nachádza Berniniho busta Ľudovíta XIV (Hollingsworthová, 2006).

Najväčšou miestnosťou medzi prepojenými komnatami bol Marsov salón. Pomenovanie niesol po planéte Mars, ale hlavne po Marsovi, bohovi vojny, ktorý inšpiroval celú výzdobu salónu. Na strope môžeme vidieť obrazy Marsa ako ide na voze, ťahaný vlkmi. Tento salón slúžil aj ako tanečná sála. Tieto komorné tanečné slávnosti mali svoje pevné pravidlá, pozvaní hostia sa nesmeli dopustiť žiadneho faux pas, inak si vyslúžili kráľovu kritiku (viď. Vichet 2010).

Merkurov salón bol pôvodne sprievodnou miestnosťou Veľkých apartmánov, a preto niesol pomenovanie „spálňa“. Strop tohto salónu tvorí výzdoba, ktorú namaľoval maliar Jean- Baptiste de Champaigne. Zobrazuje Merkúra na svojom voze, ktorý je ťahaný dvoma kohútmi.

Apolónov salón, ktorý zobrazuje a oslavuje Apolóna - boha slnko, boha umenia a mieru, s ktorým sa kráľ Ľudovít XIV. rád stotožňoval, bol najluxusnejší zo všetkých. Môžeme to vidieť aj dnes na výzdobe stropu, kde sú všetky maľby a postavy pozlátené. Avšak všetko ostatné zmizlo, kráľov strieborný nábytok aj jeho strieborný trón, ktorý musel byť v roku 1689 roztavený.

Súbor týchto siedmich prepojených komnát symbolizovalo sedem planét slnečnej sústavy. Veľmi zaujímavé bolo, že medzi týmito siedmimi miestnosťami sa nachádzalo také obrovské množstvo sviečok, že bolo možné nimi prechádzať bez toho, aby sa vstúpilo do tmy. Svetlo v izbách bolo dôležité a bolo považované za také významné ako bohatstvo (viď. Vichet 2010).

Po dokončení všetkých prác na zámku Versailles, nechal Ľudovít XIV. postaviť budovy, v ktorých mohol ustajniť svojich 6000 koní. Keďže práve kone boli ďalšou z vášní kráľa, zaobstaral si tie najlepšie plemená sveta. Za práce na tejto stavbe bol zodpovedný dvorný architekt Mansart a skutočne si dal na nich veľmi záležať. Tieto pavilóny sa svojím vzhľadom, neobvyklou architektúrou a bohatou sochárskou výzdobou podobali skôr na palace ako na konské stajne. A ako dodáva Haffaf, tieto budovy boli naozaj veľkolepé: „*Vo Veľkej stajni prebiehali honosné kráľovské oslavy a odobralo sa tu aj predstavenie pri príležitosti svadby korunného princa. Stajne boli zároveň vynikajúcou jazdeckou školou, kde princovia získavali jazdecké zručnosti*“ (Haffaf, 2003, s. 50).

Na začiatku 60. rokov 17. storočia získal Ľudovít XIV. k obrovskému areálu na severozápadnej strane vo Versailles ešte ďalšie pozemky. V tej dobe bol už kráľ unavený zat'azujúcim ceremonálom

vo Versailles, a preto rozmyšľal nad pokojným a tichým miestom, kde by si mohol oddýchnuť. A tak počas niekoľkých mesiacov v roku 1670 vznikol malý záhradný pavilón v čínskom slohu, ktorý pre kráľa Slnko navrhol Louis Le Vau (Petrů 1998).

Pre stavbu nebol k dispozícii čínsky porcelán, ale bol použitý imitujúci delfský materiál a všade bol nanesený dvojzvuk modrej a bielej farby. Tento „Porcelánový Trianon“, ako býval často označovaný, poskytoval chvíle pohody a súkromie Ľudovítovi XIV. a markíze de Montespan. V okolí Trianonu sa nachádzali záhony, trávniky, kry a stromy. *„Vzápätí po vybudovaní Porcelánového Trianonu bolo predĺžené rameno Veľkého kanála tak, že kráľ mohol od roku 1677 prichádzať so svojou galérou¹ prakticky až k parteru² zámku“* (Petrů 1998, s. 9).

Keď sláva „Porcelánového Trianonu“ vyprchala a Ľudovít zahorel láskou k markíze de Maintenon, ktorá sa neskôr stala aj jeho manželkou, začal rozmyšľať nad novým sídlom. *„Ľudovít XIV. si potrpel na zložitý dvorský ceremoniál a zbožňoval slávnosti a recepcie, zároveň však pociťoval potrebu uvoľniť sa na pokojnom mieste a v spoločnosti najbližších priateľov“* (Pijoan 1985, s. 153). Týmto novým návrhom bol poverený Jules Harouin-Mansart spolu so svojim synovcom Robertom de Cotte. Za úpravy záhrady zodpovedal André Le Nôtre.

V Mramorovom Trianone, ktorý bol neskôr premenovaný na Veľký Trianon, vznikli vzdušné priestory s vysokými stropmi, širokými oknami a dverami. Nepravidelný pôdorys, ktorý vychádzal z myšlienky prepychovej vily, bol akcentovaný kolonádou s masívnymi mramorovými stĺpmi červenej farby. Toto stĺporadie malo byť pôvodne uzavreté, tak ako to bolo vybudované vo všetkých ostatných zámkoch tej doby, ale kráľ chcel tento priestor otvoriť, aby tadiaľ mohol prúdiť vzduch a mohlo prechádzať svetlo. *„Tak ako 'kasína' v záhradách rímskych rezidencií ani Veľký Trianon neslúžil na dlhé pobytu, stal sa predovšetkým miestom frívolyých schôdzok na sklonku popoludnia“* (Pijoan 1985, s. 154).

V záhradnej časti Veľkého Trianonu rozvinul Ľudovít XIV. svoju vášeň ku kvetom do neuveriteľných rozmerov. Ako píše vo svojom článku J. Petrů (1998), záhony boli až dvakrát denne vysádzované kvetmi v troch radoch, a to predovšetkým cibuloviny, trvalky a vysoké kerové rastliny. Celkovo dosiahli výsadby týchto radov viac ako tri kilometre.

Po smrti Ľudovíta XIV. bol Veľký Trianon istú dobu nevyužitý. Jeho následník, Ľudovít XV., túžil vytvoriť niečo nové pre seba a svoju dlhoročnú milenkú, Madame de Pompadour, a preto od roku 1749 dal zahájiť práce na stavbe, ktorá bola neskôr pomenovaná Malý Trianon. Tento zámok v neoklasicistickom štýle stojí na štvorcovom pôdoryse, má suterén a každé jeho priečelie má inú výzdobu. Najviac vyzdobená je fasáda s korintskými stĺpmi, ktorá je obrátená k Francúzskej záhrade a k Francúzskemu pavilónu, ktoré sa nachádzajú v jeho blízkosti. Ľudovít XV. dal v okolí Malého Trianonu vybudovať botanickú záhradu, ktorá sa stala miestom, kde boli aklimatizované rastliny, akými boli figovníky, ananásy, aloe alebo kávové kry.

Po smrti Ľudovíta XV. nastúpil na trón Ľudovít XVI., ktorý Malý Trianon daroval svojej manželke, Márii Antoinette. Tú však predošlé záhrady neuspokojovali, a preto dala odstrániť botanickú záhradu Ľudovíta XV. A na jej mieste si nechala vytvoriť novú módnu záhradu v anglickom štýle. Vedľa umelo vybudovaných romantických skál bol postavený osemboký pavilón Belveder. Na jeho fasáde sú reliéfne znázornené štyri ročné obdobia a prístupové schodisko stráži osem sfíng. Súčasne bol v hlavnej osi Malého Trianonu inštalovaný chrám podľa antického vzoru s dvanástimi korintským stĺpmi, tzv.

¹ galéra - loď poháňaná veslami, slov.

² parter - pravidelné rovinné záhony kvetov a plochy trávniku v blízkosti budovy, slov.

Chrám lásky. Keďže Mária Antoinetta milovala divadlo, hudbu a tanec, nechala si postaviť svoje vlastné divadlo. Táto, na pohľad nenápadná budova, sa vyznačuje skvostným interiérom v harmónií modrej a zlatej farby. Kráľovná nepohrdla ani príležitosťou vystupovať v niektorých divadelných predstaveniach.

Sláva záhrad kráľovnej však spočíva v umelo vytvorenej romantickej dedinke. Pôvodne bolo postavených dvanásť domčekov, ktoré tvorili osadu okolo jazera. „*Desať stavieb sa zachovalo až dodnes: domček kráľovnej, spojený s drevenou galériou s biliardovým domom, mlyn, holubník na kamennom moste, mliekareň, okolo ktorej sú štyri mramorové busty, inšpirované vidieckou tematikou a rybárska alebo Marlboroughová veža*“ (Petrů 1998, s. 10). A tak môžeme aj dnes vo Versailles pozorovať historický vývoj troch Trianonov a dedinky Márie Antoinetty, ktorý nám ukazuje nadväznosť záhradných úprav a vývoj záhradného umenia v priebehu 17. a 18. storočia.

Záhrady a parky Versailles

Prototyp francúzskej záhrady má svoju vrcholnú podobu práve vo Versailles. Všetko sa muselo podriaďovať zámku, kde sa návštevník cítil medzi obrovskými sochami a vázami ako malý človečik, čo bolo aj zámerom. Versailleský park, ktorý patrí k najvýznamnejším barokovým parkom v celej Európe, projektoval záhradník André Le Nôtre, ktorého touto úlohou poveril kráľ v roku 1661.

Až dodnes sa zachovali náčrty a kresby, ktoré musel predkladať kráľovi na schválenie. „*Versailles je 'jardin de l'intelligence', ktorú má pochopiť predovšetkým myseľ. Farba, vôňa a čaro kvetov sú v tejto záhrade, v ktorej ide o poriadok, vedľajšie. Geometrické tvary znamenite ustupujú do architektúry a vyvažujú sa navzájom v dokonalej a jasnej symetrii, pokiaľ až oko dovidí*“ (Reaburn 1993, s. 184).

V tomto roku sa začali realizovať práce za účasti 36 000 ľudí a 6000 koní a trvali asi 10 rokov (Petrů 1998). Na sochárskej výzdobe, ktorú tvorilo takmer 300 sôch, súsoší, váz a fontán, pracovalo po vedením maliara Charlesa de Bruna veľké množstvo sochárov, medzi nimi aj členovia Akadémie Girardon. „*Celková rozloha záhrad je okolo 100 ha a dĺžka promenády zámku od ich najzápadnejšieho okraja je takmer 1 km. Sú to typické francúzske záhrady*“ (V.M. 2013).

Kráľ si však na vybudovanie parkov, záhrad a lesíka vybral nevhodnú zvlhnutú krajinu, kde boli iba kopce, žiadna rovina. Ľudovít sa však nenechal odhovoriť od svojich plánov, a preto bolo nevyhnutné vybudovať v parku množstvo schodísk a horizontálnych terás, do ktorých záhradník zasadil vodné prvky a vytvoril kvetové záhony. Práce na budovaní záhrad boli realizované v tom istom čase ako výstavba samotného zámku a trvali viac ako 40 rokov, kým boli dokončené. Najkrajší výhľad na záhrady je z terasy na priečelí zámku, kde sa nachádzajú dve obrovské vázy nazývané Vojna a Mier.

Kráľ bol veľmi citlivosťivý a netrpezlivý. Avšak tie stromy, ktoré chcel vo Versailleskom parku mať, tam nerástli. A keďže rýchlosť bola ústrednou témou celej výstavby Versailles, kráľ nechal priviesť už vyrastené stromy aj s koreňmi zo všetkých kútov Francúzska priamo do Versailleských záhrad. Podľa J. Dubuissona (2007) nechal kráľ kvôli tomu zostrojiť zvláštne zariadenie ťahané koňmi, ktoré transportovali tieto stromy až do Versailles.

Le Nôtre zasadil geometriu do krajiny. Podľa Pijoana táto geometria „*zodpovedá racionalizmu a „klasickému“ tvrdošti Boileauovej poézie, teoretických Bossuetových spisov a Racionových divadelných hier*“ (Pijoan 1985, s. 153). Záhrada sa rozprestiera pozdĺž dvoch osí. Východno-západná os, vychádzajúca od paláca smerom na západ, symbolizuje identifikáciu Ľudovíta XIV. s Apolónom, bohom slnka. Severno-južná os, ktorá vedie blízko paláca, spája Neptúnovu fontánu s Jazerom švajčiarskych stráží (Doležal 1998).

Táto široká cesta umožňuje dovidieť až na koniec horizontu a poskytuje krásny výhľad do okolia. Cesty v parku sústredil Le Nôtre do hviezdice, ktorej hlavné rameno smeruje k zámočkej budove a vodu rozvádza v dlhých a širokých kanáloch, väčšinou v krížovej dispozícii. Použil všetky druhy ilúzií a optických klamov v takej miere, že ku koncu svojej umeleckej tvorby zašiel až do absurdností a jeho záhrady strácajú ľudské meradlo (Brabec 1995).

Hlavným kompozičným prvkom záhrad sa stali dlhé, široké promenády. „*Cesty sú až 30 metrov široké, lebo kráľovský dvor sa prechádzal v organizovanom húfe kľinovitého tvaru, preto museli byť komunikácie dimenzované do značnej šírky*“ (Brabec 1995, s. 35). Prechádzka versailským parkom sa takto podobala obradu. Týmto nadštandardným rozmerom sa museli prispôbiť aj ostatné rozmery parku, a to najmä dĺžka promenád, vodné kanály, priestorovosť architektonických doplnkov či schodísk.

Jedným z najväčších a najoriginálnejších miest v záhrade je Veľký Kanál dlhý 1670 metrov, ktorý spolu s Malým kanálom tvorí tvar kríža, nachádzajúci sa uprostred hlavnej aleje. „*Smeruje presne na západ, takže klesajúce slnko ožaruje vždy podvečer jeho hladinu svojím purpúrom a zlatom. Kráľovi Slnko sa takto zjavoval symbol jeho mena*“ (Pijoan 1985, s. 153). Výstavba tohto kanála trvala jedenásť rokov (1668–1679) a za čias Ľudovíta XIV. po ňom plávali dve zlaté gondoly, ktoré darovala kráľovi Benátska republika. Preto dostal pomenovanie Malé Benátky.

V celej záhrade sa nachádza viac ako 2000 fontán. Medzi najvýznamnejšie patrí Latonina fontána, ktorá je vďaka svojmu strategickému umiestneniu pod hlavným schodiskom neprehliadnuteľná. Táto fontána má mýticko-politický charakter: Anna Rakúska (Latona) ochraňuje svojho syna (Ľudovíta XIV.) pred obožiteľníkmi.

Medzi najstaršie fontány patrí Apolónov bazén, ktorý je dlhý 117 m a široký 87 m. Tvorí ústredný prvok v záhrade. Je situovaný na mieste ešte pôvodného bazénu z doby Ľudovíta XIII. V centre olovenej skupiny sôch sa nachádza Apolón – boh slnka, ťahaný štyrmi koňmi, čo symbolizuje začiatok nového dňa. Toto monumentálne súsošie vytvoril Jean-Baptiste Tubi z pozláteného olova v rokoch 1668 – 1670. Prechod od Latoninej k Apolónovej fontáne tvorí tzv. Zelený koberec, ktorý je pozdĺž dekorovaný vázami a sochami. Tento priestor je nazývaný aj Slnčná os.

Veľmi významná je skupina štyroch fontán, ktorá symbolizuje 4 súčasti, 4 svetové strany, 4 časti dňa, 4 temperamenty a predovšetkým 4 ročné obdobia. Jarná fontána ilustruje Flóru obklopenú kvetmi a troma anjelmi, bohyňa leta Ceres oddychuje na zväzkoch obilných klasov, pokým Bacchus, symbolizujúca jeseň, je obklopená hroznom a Saturn, znázorňujúci zimu, len spokojne oddychuje pri lastúrach.

Všetky záhrady, aleje a parky boli architektom usporiadané tak, aby mohol byť do nich umiestnený veľký počet sôch, vodometov, kaskád, fontán či jazierok. Vpredu pred Zrkadlovou sieňou sa nachádzajú dve fontány, v každej z nich sa nachádzajú 4 sochy. Podľa Kucnera: „*majú tieto sochy symbolizovať významné francúzske rieky – Loire, Loret, Saónu, Rhónu, Marnu, Seinu, Garonne a Dordogne*“ (Kucer 2008, s. 1).

Na južnej strane, kde sa nachádza najviac svetla, bola postavená Oranžéria. Táto nevyhrievaná stavba s hrubými stenami, je jedným z najväčších úspechov Julesa Hardouina–Mansarta, ktorý vďaka tomuto skvostu ukázal, aký veľký je jeho talent. „*Mansartova oranžéria, pripomínajúca najkrajšie románske výtvory, je význačným dielom francúzskeho umenia. Je to jeden z najväčších a najvyváženejších prejavov klasicizmu*“ (Huyghe, 1970, s. 291). Tepelná izolácia v nej je zabezpečená pomocou štvorvrstvových sklenených okien, ktoré sú dostatočne veľké na to, aby prepúšťali veľké množstvo slnečných lúčov.

Záhrada Oranžérie bola budovaná v rokoch 1684 až 1686 a mala nahradit' malé oranžérie, ktoré tam predtým vysadil Le Vau. Za vlády Ľudovíta XIV. tam rástlo 3000 stromov, z toho 2000 pomarančovníkov (VM 2011). Niektoré pomarančovníky z Talianska, Portugalska a Španielska sú staré viac ako 200 rokov. Oranžériu tvorí šesť častí trávniku a kruhový bazén. Počas zimy sú rastliny udržiavané v interiéri a v lete sa vynášajú von, aby mohli krásne vykvitnúť. Okrem pomarančovníkov sa v oranžérii pestujú aj oleandre, stromy granátových jabĺk, eugénie a palmy. Preto je výška dverí 7, 5 metra, aby sa v lete cez ne mohli preniesť všetky rastliny do exteriéru (viď. Vichet 2011).

Záhradníci vo Versailles sa už viac ako 400 rokov starajú o záhrady a záhony. Snažia sa tam nasadiť kvety, ktoré tam boli už v dobe Ľudovíta XIV. Nesmú tam chýbať astry, šalvie, hyacinty, tulipány, či ruže. Usilujú sa o to, aby záhrady vyzerali aj dnes presne tak, ako ich pripravil Le Nôtre.

Pre tento grandiózny počín, akým bolo vytvorenie versaillských záhrad, napísal sám investor, kráľ Slnko, sprievodcu s názvom Spôsob, akým ukázať park vo Versailles (Manière de montrer les Jardins de Versailles, fr.). Ľudovít XIV. napísal tohto sprievodcu po dokončení hlavných prác a až dodnes existuje šesť rôznych rukopisov, čo svedčí o tom, že o toto dielo bol veľký záujem. Počas rokov sa menil rozsah sprievodcu, ale aj trasa prehliadky. Podľa J. Petru (1998), pred rokom 1705 bola už táto trasa fixná a predstavovala prechádzku s dĺžkou takmer 8 kilometrov. Sprievodca kráľa je maximálne stručný, ale pritom prenecháva návštevníka vychutnať si tie najzaujímavejšie miesta zastavením sa na mieste. „*Sám kráľ určil, ako sa má návštevník v tejto abstraktne riešenej záhrade prechádzať, aby si vychutnal všetku jej krásu a dokonalosť*“ (Huyghe 1970, s. 291).

Záver

V závere môžeme konštatovať, že zámok Versailles skutočne plnil funkciu akejsi „výkladnej skrine“ Francúzska a stal sa zrkadlom tej doby, pretože na dvore Kráľa Slnko prekvitalo umenie a bohatý kultúrny život v takom rozsahu, aký sa už nikdy neopakoval. V našom príspevku sme sa zamerali na umelecké a architektonické prvky, ktoré sú pre Versailles typické. Opísali sme významné prvky baroka a klasicizmu, ktoré sa neobvyčajným spôsobom dopĺňajú a tvoria tak harmonicky zosúladené veľdielo. Zistili sme, že samotný architektonický skvost ovplyvnil mnohé európske kráľovské dvory, ktoré túžili aspoň po takom veľkolepom sídle, akým bol Versailles. Preto aj dnes môžeme v Európe nájsť viaceré stavby, ktoré boli inšpirované honosným sídlom Ľudovíta XIV. Avšak zámok Versailles počas ďalších storočí nestratil zo svojej príťažlivosti a svoju významnú funkciu plní až dodnes, o čom svedčia návštevy tisícky turistov z celého sveta ročne.

Literatúra:

- [1] BOTÍK, J. a SLAVKOVSKÝ, P. 1995. Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska [Zv. 1]. Bratislava: Veda. ISBN 80-224-0234-6.
- [2] GULEJA, K. 1992. Svet drotárov. Martin: Matica slovenská. ISBN 80-7090-232-9.
- [3] KEKELYOVÁ, K. 1992. Drotárstvo. I. diel. Žilina: Považské múzeum. ISBN 80-900417-8-7.
- [4] KRAUS, J. 2005. Slovník cudzích slov. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá. ISBN 8010003816.

- [5] PAVLIK, A. 1968. Vývin drotárstva na severozápadnom Slovensku do prvej svetovej vojny. In: Zborník Spoločenskej vedy – História I. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. s. 69-133.
- [6] PIŠUTOVÁ, I. 1992. Drotárske umelecké remeslo a umenie. In: MRVA, Z., ed. Drotárstvo ako remeslo, umenie a podnikateľská aktivita. Zborník z konferencie Považského múzea v Žiline. Žilina: Považské múzeum. s. 39-41.
- [7] PRANDA, A. 1992. Slovenské drotárstvo (podnikateľské aktivity). In: MRVA, Z., ed. Drotárstvo ako remeslo, umenie a podnikateľská aktivita. Zborník z konferencie Považského múzea v Žiline. Žilina: Považské múzeum, s. 59-68.
- [8] SLATINSKÁ, A. a BÁLINOVÁ, H. 2013. Migrations géopolitiques & géoartistiques. In: Frontières géoculturelles & géopolitiques. Paris: L'Harmattan, s. 149–167. ISBN 978-2-343-00868-4.
- [9] SOBOLOVÁ, B. 2007. Fenomén drotárstva v dielach slovenských a českých autorov [online]. [cit. 19. 4. 2009]. www.snk.sk/swift_data/source/NBU/Zborniky/BZ_2006_2007/Kolokvium_2007_Straznica/Sobolova_Bozena_S.doc
- [10] STRAKA, J. 1992. Drotárstvo v USA. In: MRVA, M., ed. Drotárstvo ako remeslo, umenie a podnikateľská aktivita. Zborník z konferencie Považského múzea v Žiline. Žilina: Považské múzeum, s. 27-32.
- [11] SVORÁKOVÁ, S. 2013. La culture inconnue derrière le Rideau de fer. In: Frontière géoculturelles & géopolitiques. Paris: L'Harmattan, s. 111–133. ISBN 978-2-343-00868-4.
- [12] ŠKVARNOVÁ, M. 2005. Drotári v dielach umelcov (Profesionálna a neprofesionálna výtvarná tvorba v zbierkach na Slovensku). Žilina: Považské múzeum v Žiline. ISBN 80-88877-40-7.

Bc. Monika Kniezová
Katedra európskych kultúrnych štúdií
Filozofická fakulta
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
monika.kniezova@gmail.com

Mgr. Jana Pecníková
Filozofická fakulta
Európske kultúrne štúdiá
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
jana.pecnikova@umb.sk

www.casopisespes.sk

Fenomén drotárstva v reflexii umenia

Petra Krausová a Jana Pecníková; petra.krausova@fi.muni.cz; jana.pecnikova@umb.sk

Abstrakt: Postava vandrujúceho drotára a jeho činnosť sa stali predmetom umeleckej tvorby, ktorá do veľkej miery vychádza z prostredia a životných podmienok drotárskeho spôsobu života. Zlatý vek drotárstva nastal v období 19. storočia, i keď počiatky tohto fenoménu siahajú už do 17. storočia. Cieľom príspevku je poukázať na motív drotára zobrazovaný v literatúre a ľudovej slovesnosti, ilustráciách, výtvarnej tvorbe a iných umeleckých formách, keďže paradoxne až počas 20. storočia, keď sa drotári pomaly začali vytrácať v aktívnej podobe, sa ich motív dostáva do ilustrácií.

Kľúčové slová: drotár, umelecká produkcia, drotárstvo, ľudová kultúra.

Abstract: The figure of tramping tinker is presented in the artistic production, influenced by the surroundings and conditions of craftsman's live. The Golden age of the tinkers was during the 19th century, however the specific phenomenon started in the end of the 17th century. Accent of the article is given on the motive of tinker in literature, illustrations and other artistic forms. During the 20th century, when tinkers started to disappear in its active form, their motive infiltrates into illustrations.

Key words: tinker, craft, artistic production.

Umenie v umení. Ojedinelosť, zvláštnosť, postupné rozšírenie a zdokonalenie techník, výrobkov, následný rozmach drotárstva nielen na domácom kontinente vzbudil pozornosť, záujem človeka, ktorý viedol k reflektovaniu tohto úkazu do rôznych oblastí ľudskej činnosti. Predmetom záujmu okolia nebolo len samotné drotárstvo, ale taktiež, a možno povedať predovšetkým, jeho predstavitelia. Ich spôsob práce, života. To, kým boli, ako žili, ako vyzerali, aké mali zvyky, tradície. Cieľom príspevku je poukázať na fenomén drotárstva, ktorý môžeme sledovať v rozličných sférach umenia, počnúc ľudovou slovesnosťou, literatúrou, cez výtvarné umenie, až k dramatickým a hudobným dielam, či fotografii.

Ľudová slovesnosť a literatúra

Vplyv drotára sa udomácnil predovšetkým v ľudovej slovesnosti. Tak ako sa spievali piesne o murároch, kamenároch, drevorubačoch a predstaviteľoch iných remesiel, postava drotára zaujala taktiež svoje postavenie a stala sa rovnocennou iným remeslám. Túlanie sa rôznymi krajinami urobilo z drotárov ľudí znalých toho, ako to vo svete chodí (Pišútová 1992). Prichádzali s historkami a rôznymi príbehmi, čím si podmanili predovšetkým detských poslucháčov, v očiach ktorých boli do značnej miery idealizovaní. Ľudová slovesnosť so svojimi piesňami, porekadlami, prísloviami, riekankami dáva vyniknúť kladným charakterovým črtám drotárskeho majstra. „Je neodškriepiteľnou skutočnosťou, že postava slovenského drotára bola pre literátov, umelcov a vlasteneckých politikov a ich prívržencov veľmi príťažlivá a užitočná, ale tým sa nijako nezastavilo zatlačenie drotára do spoločenskej a hospodárskej bezvýhodiskovosti“ (Guleja 1992, s. 84).

Drotár hral významnú úlohu pri budovaní samostatnosti národa. Celé 19. storočie je poznamenané snahou malých národov vybudovať si nezávislosť alebo prinajmenšom akceptovateľnosť zo strany veľkých

národov, v ktorých područí sa ocitli. Útočiskom drotárov sa stala činnosť vznikajúcich spolkov (Matica slovenská, Slovenské učené tovarišstvo), prostredníctvom ktorých sa stali súčasťou vtedajšieho kultúrneho diania a takisto jedným zo základných pilierov reprezentantov tradície a ľudového obyčaja (Botík a Slavkovský 1995). Preto neprekvapuje, že tematika drotárstva sa objavuje nielen v ľudovej slovesnosti a rozprávkach, ale rovnako i v poézii, románoch, poviedkach.

Výtvarné umenie

Oblasťou, kde postava drotára symbolizuje snáď najvýznamnejší status vzhľadom na počet jednotlivých diel, je nepochybne výtvarná tvorba. V najvyššom počte sa drotár a jeho remeslo vyskytuje v grafikách a kresbách, menej už v olejomaľbách či plastikách, pričom sa nejedná len o čisto slovenskú tvorbu, ale vo významnej miere aj o tvorbu inonárodnú (českú, nemeckú, francúzsku, anglickú, rakúsku, maďarskú). Je nutné konštatovať, že práve vďaka tvorbe výtvarných diel máme záznamy, informácie a určitú predstavu o zjave drotárov, a tak môžeme badať aj zmeny, ktoré nastali v odievaní drotárov postupom času. Vizuálny charakter diel zachytáva a dotvára samotný vývin, dejiny remesla, čím zostáva okrem umeleckej hodnoty i hodnotu dokumentačnú (Kekelyová 1992).

Záujem o drotárov bol závislý od množstva výskytu remeselníkov v jednotlivých častiach Európy. Charakter a obsahová náplň v dielach bola nepochybne ovplyvnená dobovou filozofiou a prevládajúcim umeleckým štýlom. Hoci sa motív drotára vyskytuje aj v inonárodnej tvorbe, výraznou črtou slovenských výtvarníkov bolo prenikavejšie poznanie drotárskeho javu, ktoré vychádzalo z dôvernejšieho vzťahu k remeslu a jeho predstaviteľom.

Špecifický fenomén predstavuje česká výtvarná scéna, v ktorej je motív drotára vo výtvarných dielach intenzívnejší ako v ktorejkoľvek inej inonárodnej tvorbe. Dôvodom je vzájomná kultúrna a historická blízkosť oboch národov, geografická blízkosť i vzájomné pestovanie slovensko-českých vzťahov. „[...] k tematike drotárov [českí umelci, pozn. aut.] pristupovali nielen s ambíciou zachytiť nevšedný motív, ale na plátnach svojich obrazov neraz zachytávali aj hlbokú citovú zaangažovanosť“ (Švárnová 2005, s. 100). Najčastejšími motívmi sú maľby mladých osamelých džarkov, typické práve pre české prostredie. Nachádzajú sa aj v tvorbe Jozefa Mánesa, Jakuba Schikanedera či Mikoláša Aleša. Významné miesto zaberajú portréty, ďalej drotári znázornení vo vzdorujúcich pózach, poukazujúc na ich odvahu, motívy drotárovej ženy či drotári putujúci krajinou.

Drotári zohrali významnú úlohu v období národného obrodzenia v päťdesiatych rokoch 19. storočia. Vzhľadom na fakt, že začali byť nielen slovenskou inteligenciou stojacou na čele obrodzenia považovaní za jeden z národných symbolov, stali sa aj predmetom záujmu v umeleckých kruhoch. Počet diel s ich výskytom narastá. Rovnako sa v tomto období objavujú prvé obrazy znázorňujúce drotára pri práci, zatiaľ čo druhej polovici 19. storočia dominuje skôr sociálny kontext. V čase národného obrodzenia boli drotári často zobrazovaní v národných farbách, v štylizovaných pózach s neprítomným výrazom tváre, zodpovedajúc princípom klasicizmu a romantizmu (Guleja 1992). Túto skutočnosť podporuje fakt, že boli pasovaní do úlohy národnoosloboditeľskej a pokladaní za súčasť ľudovej tradície, národnej histórie a kultúry. Jozef Heinbucher-Bikkesy (1767-1833), Peter Michal Bohúň (1822-1879) a Jozef Božetech Klemens (1817-1883) sú z prvých, ktorí sa venovali drotárskej tematike v svojom diele (Škvarnová 2005).

Nesmieme opomenúť skutočnosť, že predstavitelia inonárodnej tvorby stotožňovali drotára so Slovenskom, o čom svedčia názvy ich diel, v ktorých sa zameriavali hlavne na prostredie, v akom sa remeselníci pohybovali a žili. Dokonca by sme mohli povedať, že v cudzine sa spojitosť medzi drotárom

a slovenskou krajinou objavila včasnšie ako v samotnej domovskej krajine. Dôvod bol prostý; pre domáce prostredie bola postava a individualita drotára súčasťou každodenného života. Nebol dôvod pripisovať mu status výnimočnosti.

Obyčajnosť, všednosť, nadmerná prítomnosť remesla a jeho predstaviteľov sa stali prirodzenou skutočnosťou. Veď čo podnecuje človeka k tomu, aby predmety, činnosť považoval za výnimočné? Ich všednosť? Nie. Práve naopak. Zvláštnosť, jedinečnosť, originalita sú sprievodnými znakmi spomínanej výnimočnosti. Práve pre túto skutočnosť boli drotári v zahraničí uznávaní a pre svoj pôvod stotožňovaný so Slovenskom. V cudzine ich remeslo nemalo obdobu, budilo pozornosť a záujem. Bolo výnimočné, iné. „Kto by nepoznal týchto tulákov, (...) ktorým sa v cudzine čiastočne vysmieľajú, čiastočne vzbudzujú súcit. (...) Vo všeobecnosti vedú títo chudáci nie závidenia hodný život“ (Pavlík 1968, s. 73).

Na domácej scéne zmena nastáva až v spomínanom období národného obrodenia, kedy vyvstáva potreba hľadať typické znaky, vlastnosti, tradície, ktoré činia národ svojským, jedinečným, niečím špecificky charakteristickým. A drotári boli jedným zo stmelujúcich atribútov Slovákov.

V posledných desaťročiach 19. storočia prevažuje realistickosť diel, prítomná v tvorbe maliarov už od počiatkov. V danom období si však realizmus vybuďoval status samostatného prevládajúceho umeleckého štýlu. V porovnaní s obdobím romantizmu, ktorý podliehal idealizácii, vystupuje teraz do popredia skutočnosť, dominuje sociálny kontext a snaha preniknúť do zmysľovania, duševného rozpoloženia človeka. Typické pre toto obdobie sú predovšetkým portréty, v ktorých sa vytvoril priestor pre človeka ako individualitu s vlastným vnútorným svetom.

Okrem portrétov sa objavujú aj maľby zachytávajúce prácu remeselníkov. Predstaviteľmi daného obdobia sú Dionýz Andráši (1835-1913), Teodor Zempléni (1864-1917), Ladislav Medňanský (1852-1919) či Cyril Kutlík (1869-1900). Medňanský sa v svojej tvorbe koncentroval predovšetkým na mladých drotárov, džarkov, ktorým zub času ešte nestihol vryť typickú fyziognómiu. Maliar rád znázorňoval ľudí stojacich na okraji spoločnosti – tulákov, žobrákov, paholkov. Sociálna téma bola preňho jednou z primárnych. Inak to bolo u Cyrila Kutlíka, pretože sociálna tematika v jeho tvorbe bola veľmi zriedkavá. Záujem o drotárov sa u tohto maliara, pôsobiaceho v Belehrade, prejavil koncom 19. storočia. Dôvodom sa stalo očarenie liptovským krajom a jeho ľuďmi, podtatranskou prírodou. Kresba, ktorá vyniká svojím stvárnením, je „Drotár“ (tuš, 1880-1900, Šarišská galéria v Prešove) od Teodora Zempléniho. Nie je vsadená do konkrétneho kontextu, naopak, je ho zbavená. Hľadá na nás človek a nie symbol. Dôležitosť je skrytá predovšetkým v snahe o zachytenie drotára ako individualitu, človeka s vlastnými starosťami i radosťami.

Obdobie slovenskej výtvarnej moderny, výrazne sa prejavujúcej počas prvej polovice 20. storočia, sa obracia na drotársky motív, no zobrazuje ho v novej forme. Realistický prístup je nahradený imaginatívnym. Príchod 20. storočia nesie v sebe zmeny v podobe spriemyselňovania, modernizácie spôsobu života. Motív drotára sa v inonárodnej tvorbe 20. storočia vytráca, zatiaľ čo na slovenskej scéne zaujíma stále dôležité miesto. V tridsiatych rokoch daného storočia dokonca počet diel s drotármi narastá, hoci vandrovná podoba remesla postupne speje k svojmu zániku (Pranda 1992). Vandrovná povaha remesla výrazne kontrastuje s prostredím podliehajúcemu modernizácii a postupnému vytlačaniu ručnej práce. Preto môžeme diela z tridsiatych a štyridsiatych rokov označiť ako tvorbu, pre ktorú je drotár zosobnením tradície a stáva sa z neho mýtus. Miloš Alexander Bazovský (1899-1968) sa k drotárskemu motívu vracia niekoľkokrát. Sústredil sa na zobrazenie krošne, jedného zo základných atribútov vtedajších drotárov. Zachytil ju väčšiu, ako samotných drotárov, a tak zdôraznil jej symbolický status. Vďaka Jankovi Alexymu (1894-1970) máme k dispozícii obrazy, v ktorých sa prelína drotárstvo so zbrojnickou tematikou. Týmto spôsobom sa snažil oživiť históriu a „[...] nahradiť to, čo slovenské umenie absenciou historickej maľby zmeškalo v 19. storočí“ (Škvárová 2005, s. 35).

Baladický a expresívny nádych vniesol do slovenskej maľby Karol Ondreička (1898-1961), ktorý sa zameriaval na emocionálne prežívanie spojené s odchodom drotárov otcov, synov do sveta.

Hoci je motív drotára prítomný ešte aj v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, týmto obdobím sa postupne vytráca záujem umelcov o ľudovú tematiku, teda aj o drotárov. Čoraz viditeľne sa zhmotňujúca priepasť medzi modernizáciou a tradíciou zapríčiňuje, že drotárska tematika ostáva najdlhšie prítomná u umelcov, ktorí pochádzajú z drotárskych krajov alebo majú bezprostredný kontakt s remeselníkmi. Miroslav Cipár (1935-) a Ondrej Zimka (1937-) sú toho dôkazom. Obaja pochádzajú zo severozápadného Slovenska, teda z oblasti, kde drotárstvo vzniklo, a tak svojím osobitým stvárnením prezentujú minulosť. Miroslav Cipár je autorom prvého súsošia „Drotár s džarkom“, ktoré bolo navrhnuté a vytvorené pre exteriér – námestie Turzovky.

V priebehu 20. storočia sa drotársky motív uplatnil aj v ilustráciách. Prenikol do detských kníh, ale i románov, povestí, porekadiel či poézie. Vzniknuté diela „[...] sú dokladom úzkeho prepojenia domácej slovnéj kultúry s moderným výtvarným výrazom“ (Škvárnová 2005, s. 63). Výtvarná tvorba ponúka širokú paletu drotárskeho motívu a jeho významu, zmyslu, hodnoty, ktorý je v slovenskej výtvarnej tvorbe prítomný od polovice 19. storočia až do súčasnosti. Hoci pravá podoba drotárstva nenávratne zanikla, druhá polovica 20. storočia našla nový spôsob oživenia remesla prostredníctvom insitnej a neprofesionálnej tvorby. Je charakteristická spontánnym výtvarným cítením, pestrosťou technológií a využitím prírodných materiálov. Osobitosť diel lahodí oku a zároveň predstavuje nový spôsob, ktorý privádza súčasného človeka k vlastnej histórii, a tak tradícia ostáva živá aj v čase dneška. Insitná a neprofesionálna tvorba je zbavená plynutia času, snaží sa opisne zachytiť odev, vybavenie drotárov a obohatiť pozorovateľa o radostnú, ba až sviatočnú tematiku. Nezameriava sa len na znázornenie či zvýraznenie sociálneho postavenia drotára, ale rovnaký dôraz kladie aj na vonkajšie znaky. V jej repertoári nachádzame maľby na skle, plastiku (drôtenú, hlinenú, drevenú), reliéfy, kresby, grafiky.

Oblasť dramatickej a hudobnej tvorby

Tematika drotárstva a drotárov ovplyvnila aj dramatickú tvorbu. Jednou z prvých hier bola vlastenecká spevohra v dvoch dejstvách „Dráteník“ od F. J. Škroupa ako autora hudby a J. Chmelenského ako autora textu, ktorá svetlo sveta uzrela už začiatkom roka 1826.

Divadelná hra, ktorá je zosobnením kladných stránok – pracovitosti, charakteru drotára je hra L. Tiecka „Drotár“ uvedená v Theater an der Wien v roku 1843. Oslavou prekonania odpadlícťva je veselohra rovnakého názvu „Drotár“ z pera jedného z predstaviteľov národného obrodzenia Jána Palárika. Premiéra sa konala v roku 1860 v Turčianskom Svätom Martine, v preklade bola taktiež uvedená aj v Chorvátsku.

Vrcholným dielom je opereta „Der Rastelbinder“ (Drotár) v spracovaní F. Lehára, ktorej libreto napísal V. Léon. Táto opereta zaznamenala nesmierny úspech. Premiéra sa uskutočnila v roku 1902 vo viedenskom Karlovom divadle a v roku 1903 bola uvedená snáď na všetkých európskych javiskách. Zaujímavosťou je, že ju vzhliadli aj trestanci na Sibíri v roku 1917. Do konca prvej svetovej vojny sa zaznamenalo viac ako tisíc jej predstavení.

V predohre je divák uvedený do deja, ktorý sa odohráva na prelome storočí. Hlavnou postavou je dvanásťročný učeň Janko, naberajúci skúsenosti u drotára Vojtecha. Prv ako odíde do sveta na skusy, je zasnúbený so Zuzkou, Vojtechovou dcérou. Prvé dejstvo vyniká zamotanou zápletkou. Z Janka sa stal klampiarsky tovariš a uplatnenie našiel v rodine klampiara Glöpplera. Janko a Glöpplerova dcéra sa do seba zaľúbia a chcú sa vziať. V čase, keď sa majú konať zasnuby, prichádza na scénu Zuza - slúžka v rodine.

Rovnako ako Janko, aj ona je zaľúbená do niekoho celkom iného a práve kvôli nemu prichádza slúžiť, pretože jej vyvolený patrí medzi pozvaných na Jankove zásnuby. Záverečnou hádkou končí prvé dejstvo. V druhom dejstve sa ženám, Zuzke a Glöpplerovej dcére podarí zamotanú situáciu vysvetliť, vyriešiť tak, aby oba páry boli šťastné.

Opereta mala veľký úspech, predovšetkým u publika. Kritika sa postavila triezvejšie k hodnoteniu diela, ale vyzdvihla orchester pod vedením Alexandra von Zemplinského. V operete mali diváci možnosť vzhliadnuť veľmi emotívne vykreslené lúčenie drotárov s vlast'ou a rodinou, sociálnu skutočnosť, v akej obyčajný ľud vtedy žil a kvôli ktorej boli drotári nútení opúšťať svoje domovy, aby zarobili na živobytie. Niekoľko piesní z predstavenia boli natoľko obľúbené, že sa stali šlágrami daného obdobia a vďaka tomuto spôsobu popularizácie priťahovali stále nové publikum (Škvarnová 2005).

Medzi ďalších tvorcov, ktorí sa nechali voľne inšpirovať drotárskou tematikou patrí J. M. Hurban a jeho dramatická slovenská jednoaktovka „Drotár“, E. Militke a jeho „Dráteníček aneb s poctivostí zajdeš nejdál“, J. Podhradský, či hry, ktorých autorov nepoznáme – „Drotár“, „Dvaja slovenskí drotári“, „Slovenské dievča“.

Fotografia

Posledná tretina 19. storočia predstavuje rozmach fotografie. Roku 1839 bola vo Viedni vynájdená suchá platňa, ktorá podnietila rozvoj tohto druhu zobrazovania skutočnosti. Spočiatku nedokonalá technika dovoľuje robiť zábery len v ateliéroch, neskôr s postupným vývinom sa fotografi premiestňujú z interiéru do exteriéru a svoju pozornosť zameriavajú na momentky z bežného života, ktorého súčasťou boli neodmysliteľne aj drotári. Za zmienku stojí Otto Schmidt, ešte predstaviteľ ateliérovej tvorby, ktorého postavy z viedenských ulíc od roku 1873 vychádzali vo vydavateľstve A. F. Czihaka. Fotografia je ďalším prostriedkom, ktorým pozorujeme odraz pôsobivosti drotára na okolie a zároveň novým prostriedkom, zachytávajúcim postavu remeselníka a jeho zovňajšku objektívne.

Ilustrácie

Ilustrácie s drotárskym motívom začínajú do knižnej tvorby infiltrovať v druhej polovici 20. storočia, teda v čase, kedy drotárstvo pod ťarchou svetových vojen a nenávratného priemyselňovania, modernizácie speje k svojmu zániku. Podobne ako insitná a neprofesionálna výtvarná tvorba udržuje tradíciu remesla, rovnako i ilustrácie sa svojou mierou podieľali a podieľajú k zachovaniu kontinuity medzi históriou a generáciami, ktoré nemali možnosť byť súčasťou existencie remesla v reálnom živote jednotlivca. Približujú minulosť buď vo forme, aká skutočne bola, alebo ponúkajú interpretáciu remesla a jeho protagonistu v inej podobe, imaginatívnej, mýtizovanej, idealizovanej. „Zároveň [ilustrácie, pozn. aut.] odrážali častý výskyt motívu drotárov v slovenskej ľudovej slovesnosti, ako aj hodnoty, s ktorými sa v nej títo remeselníci spájali“ (Škvarnová 2005, s. 63).

Literárny text a výtvarné zobrazenie motívu drotára reprezentujú typ recipročného vzťahu. Spôsob zobrazenia je závislý na literárnom poňatí drotárstva spisovateľom. Následný výtvarný prejav by teda mal reflektovaný jav, postavu zobraziť tak, aby bol so slovným prejavom i s dejom literárneho žánru korelatívny. Kniha je následne prostriedkom, kde sa stretávajú, krížia a dopĺňajú dve rôzne odvetvia umenia. Umenie slovné s umením výtvarným.

Ilustrácia plní funkciu sprievodcu daného literárneho žánru epického či lyrického charakteru. Prostredníctvom nej myšlienky obsiahnuté v texte nadobúdajú formu a tvar, zhmotňujú idey písaného

prejavu. Ilustrácia odzrkadľuje literárny text. Zobrazuje daný motív do takej miery, do akej jej text dovoľuje, pričom ju obohacuje o nezameniteľný individuálny prejav, videnie, vcítenie sa, stotožnenie daného maliara s opisovanou témou.

S ohľadom na drotársky motív sa stretávame s rôznymi literárnymi žánrami, počnúc ľudovou slovesnosťou, autorskými rozprávkami, povestami, poéziou a zahrňujúc aj románovú a poviedkovú tvorbu. Literárne diela s danou problematikou vznikajú už v polovici 19. storočia, pričom zastupujú predovšetkým ľudovú slovesnosť. Vo väčšej miere sa začínajú objavovať v 20. storočí, kedy aj ústna ľudová slovesnosť vďaka zberateľskej činnosti jednotlivých osobností (napr. Pavol Dobšinský) získava písomnú formu. Neobmedzuje sa len na príslovia, piesne či porekadlá, ale drotársky motív sa udomáčkuje i na poli rozprávok, povestí („Drotárovo vnúča“, „O drotárikovi, ktorý zjedol hrušku múdrosti“). Drotárstvo a jeho protagonisti sú často idealizovaní, autori nechávajú vyniknúť ich pozitívne vlastnosti, ktoré robia z remeselníkov často hrdinov situácie.

V poézii sa s remeslom stretávame v tvorbe Svetozára Hurbana-Vajanského v období druhej polovice 19. storočia a Dlhomíra Poľského, ktorý reprezentuje tzv. medzigeneračnú vrstvu básnikov, smerujúcich k literárnej modernej prvej polovice 20. storočia. Motív drotárstva a jeho protagonistov reflektuje aj románová a poviedková tvorba, hoci ich motív sa frekventovanejšie vyskytuje práve v rozprávkach, povestiach, prísloviach, piesňach. V štyridsiatych rokoch 20. storočia vychádza jeden z prvých románov s drotárskou tematikou, román Matúša Kavca *Grapy*. Následne v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch vychádza Jilemnického *Cesta* a román *Pole neorané*, Tomaščíkov román *Džarkovia* charakteristické sociálno-kritickým zameraním. Diela s drotárskou tematikou vychádzajú aj v druhej polovici storočia. Jedná sa predovšetkým o rôzne zbierky ľudovej tvorby – *Piesne moje, piesne* (1953), *Perečko belavé, červený dolomán* (1955), *Ja som dobrý remeselník* (1987), *Povedala ryba* (1970), no zaznamenávame i zbierku ľudových rozprávok *Drotár podrotuje slnečko* (1999). Na prahu tretieho tisícročia sa drotársky motív objavuje v zbierke rozprávok Antona Pajonka *Drotárova palica* (2006).

Jednotlivé beletristické publikácie disponujú spektrom ilustrácií, ktoré pomáhajú dotvárať atmosféru a prehľbujú dosah pôsobivosti literárneho diela. Prostredníctvom ilustrácií človek nachádza prepojenie medzi slovesnou a výtvarnou zložkou, reflektujúcou literárny text. V jednom diele sa tak stretávajú dva rôzne druhy umenia. Ilustračné stvárnenie preniká do literárnych diel s drotárskou tematikou predovšetkým v 20. storočí. Pre daný literárny žáner je charakteristické príznačné výtvarné stvárnenie, prameniace z literárnej zložky. Ilustrácia je zrkadlom písomného prejavu, prináša aj istú mieru inovácie, vynachádzavosti, tvorivosti v stvárnení spôsobom takým, aby vystihla podstatu, zmysel literárneho textu. Zatiaľ čo ilustrácie k románom a poviedkam sociálno-kritického charakteru vynikajú realistickým výrazom stvárnenia, melancholickým výrazom vzťahujúcim sa k rozlúčkam s rodným krajom, ťaživým obsahom osudov remeselníkov či detailným vykreslením drotárskeho oblečenia, rozprávky, povesti, piesne sú zosobením ľahkosti, hravosti, jemnosti, vtípu, idealizácie či výtvarnej štylizácie. Kontrast medzi prvkami ľudovej slovesnosti a dielami sociálno-kritického rozmeru je badateľný nielen v literárnom, ale i výtvarnom stvárnení.

Beletristické diela a ilustrácie, ktoré dopĺňajú dielo a robia ho tak súborným, neplnia len úlohu duchovného oddychu osobnosti, ale zohrávajú i dokumentárnu hodnotu. Prispievajú k uchovaniu drotárskej tradície, dejinám remesla, cez ktoré sa dozvedáme i o histórii vlastného národa, o našich predkoch.

Literatúra:

- [1] BOTÍK, J. a SLAVKOVSKÝ, P. 1995. Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska [Zv. 1]. Bratislava: Veda. ISBN 80-224-0234-6.
- [2] GULEJA, K. 1992. Svet drotárov. Martin: Matica slovenská. ISBN 80-7090-232-9.
- [3] KEKELYOVÁ, K. 1992. Drotárstvo. I. diel. Žilina: Považské múzeum. ISBN 80-900417-8-7.
- [4] KRAUS, J. 2005. Slovník cudzích slov. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá. ISBN 8010003816.
- [5] PAVLIK, A. 1968. Vývin drotárstva na severozápadnom Slovensku do prvej svetovej vojny. In: Zborník Spoločenské vedy – História I. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. s. 69-133.
- [6] PIŠUTOVÁ, I. 1992. Drotárske umelecké remeslo a umenie. In: MRVA, Z., ed. Drotárstvo ako remeslo, umenie a podnikateľská aktivita. Zborník z konferencie Považského múzea v Žiline. Žilina: Považské múzeum. s. 39-41.
- [7] PRANDA, A. 1992. Slovenské drotárstvo (podnikateľské aktivity). In: MRVA, Z., ed. Drotárstvo ako remeslo, umenie a podnikateľská aktivita. Zborník z konferencie Považského múzea v Žiline. Žilina: Považské múzeum, s. 59-68.
- [8] SLATINSKÁ, A. a BÁLINOVÁ, H. 2013. Migrations géopolitiques & géoartistiques. In: Frontières géoculturelles & géopolitiques. Paris: L'Harmattan, s. 149-167. ISBN 978-2-343-00868-4.
- [9] SOBOLOVÁ, B. 2007. Fenomén drotárstva v dielach slovenských a českých autorov [online]. [cit. 19. 4. 2009]. www.snk.sk/swift_data/source/NBU/Zborniky/BZ_2006_2007/Kolokvium_2007_Straznica/Sobolova_Bozena_S.doc
- [10] STRAKA, J. 1992. Drotárstvo v USA. In: MRVA, M., ed. Drotárstvo ako remeslo, umenie a podnikateľská aktivita. Zborník z konferencie Považského múzea v Žiline. Žilina: Považské múzeum, s. 27-32.
- [11] SVORÁKOVÁ, S. 2013. La culture inconnue derrière le Rideau de fer. In: Frontière géoculturelles & géopolitiques. Paris: L'Harmattan, s. 111-133. ISBN 978-2-343-00868-4.
- [12] ŠKVARNOVÁ, M. 2005. Drotári v dielach umelcov (Profesionálna a neprofesionálna výtvarná tvorba v zbierkach na Slovensku). Žilina: Považské múzeum v Žiline. ISBN 80-88877-40-7.

Mgr. Petra Krausová
Filozofická fakulta
Sdružená umenovedná studia
Masarykova univerzita v Brne
petra.krausova@fi.muni.cz

Mgr. Jana Pecníková
Filozofická fakulta
Európske kultúrne štúdiá
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
jana.pecnikova@umb.sk

www.casopiespes.sk

Esej o farbách a (ne) farbách vo filme

Jozef Mergeš; jozefmerges@gmail.com

Abstrakt: Autor sa v predloženej eseji pokúša s čitateľom rozvinúť diskusiu o aspektoch vnímania vzťahov medzi čiernobielym a farebným filmom ako dvoch opozitných prístupov k filmovému umeniu. Leitmotívom príspevku je hľadanie vlastnej prirodzenosti a autenticity vo filmovom umení na pozadí dejinného prechodu z čiernobieleho na farebný film s ohľadom na celospoločenské determinanty ovplyvňujúce daný proces. Z odborného hľadiska esej mapuje základné funkcie farby vo filme a upozorňuje na ich význam pre aktívnu percepciu filmového diela.

Kľúčové slová: čiernobiely film, farebný film, farba vo filme, autenticita vo filme.

Abstract: The essay is trying to debate about aspects of the perception in relations between black and white and color film, as opposed two approaches to the art of cinema. The leitmotif of this paper is finding the fundamental nature and authenticity of the film arts through the history of the transition from black and white to color film, and with respect to the whole society determinants influencing this process. From the professional point of view essay charts the basic functions of color in the film and highlights their importance for active perception of cinematographic work.

Keywords: black and white film, color film, color in film, authenticity in film.

Autor si plne uvedomuje, že v odbornom texte je neprípustné explicitne upozorňovať na svoju osobu, veď centrom vedeckého bádania má byť Pubovoľný, avšak s odstupom vnímaný artefakt prírody alebo kultúry. Nasledujúcej, kurzívou vysádzanej odchýlky od normatívu akademických textov sa však autor dopúšťa preto, aby trpezlivému čitateľovi objasnil prvotnú inšpiráciu vedúcu k napísaniu uvedeného článku.

Nepamätám si, kedy to presne bolo. Mohol som mať štyri alebo päť rokov, keď som prvýkrát videl čiernobiely film. Moje kognitívne schopnosti, predpokladám, neboli na takej úrovni, aby som mohol tvrdiť, že som ten film sledoval. Jednoducho som ho v spleti novôt, ktoré číhajú na dieťa s nepopísanou tabuľou, kdesi zazrel. Samozrejme, nepamätám si, ako sa film volal, ani to, či sa mi páčil. Zapamätal som si len bezprostredný pocit, ktorý sa mi s daným neznámym filmom do dnešných dní spája a je v mojom vedomí zafixovaný ako určitý determinant. Ešte pár rokov po zhládnutí neznámeho filmu som bol naivne – detský presvedčený, že svet bol kedysi dávno, ešte niekedy pred vojnou, o ktorej mi rozprávala stará mama, čiernobiely. Domy boli čierne, ulice boli čierne, dediny i mestá boli čierne a teda aj ľudia boli čierni. Paradoxom prežitej situácie a následných, zdôrazňujem, naivných úvah o svete, je fakt, že som takto zobrazený svet na filmovom plátne vnímal ako prirodzený. Dnes si uvedomujem, že kontrast medzi čiernobielym a farebným filmom zvädza k opačným úvahám. Avšak namiesto toho, aby som čiernobiely film na tomto mieste neprávom odsúdil za jeho neprirodzenosť, pokúsím sa v predloženej eseji poukázať na dôvody, ktoré viedli vo vedomí vyššie spomínaného dieťaťa k chápaniu sveta v čiernobielych farbách. Vzhľadom na zámer autora je vhodné v texte odpovedať na dve základné otázky: Čo môže farba vo filme dať aktívnemu divákovi? Prečo pasívny divák opustil čiernobiely film?

Moja farba si s tebou robí, čo chce

Farba sa vo filme objavovala už v počiatkoch kinematografie. Nie je teda pravdivé stereotypne zaužívané a kategorizujúce tvrdenie, že nemý film bol čiernobiely. Vhodné je skôr zaujať stanovisko, že nemý film bol najčastejšie čiernobiely. Podobne ako napríklad zvuk, aj farba bola spätá s filmom už od jeho vzniku na prelome 19. a 20. storočia, avšak určitý čas trvalo, kým sa z jej občasného využívania stal štandardne uznávaný výrazový prostriedok.

Vývoj filmu možno z určitej perspektívy vnímať ako rozvoj technológií, ktoré sa postupne zdokonaľovali až do ich dnešnej podoby. V dejinách filmu možno nájsť rôzne pracovné postupy, ktorými sa rozvíjal farebný film, a to od virážovania, tónovania, či ručného kolorovania, až po vyše tri desaťročia sa rozvíjajúci Technicolor, ktorý v 60. rokoch minulého storočia definitívne preklopil misky pomyselných váh v súboji o divácku pozornosť zo strany čiernobieleho filmu na stranu farebného filmu.

Postupný, technológiami podmienený, rozvoj funkčnosti filmu od atrakcie k umeniu sa odráža aj v rozvoji využívania farieb. Funkcia farby vo filme bola spočiatku prevažne ilustračná – organizujúca, v zmysle podania presnejšej naratívnej informácie. Modré virážovanie sa tak stalo typickým pre zobrazenie noci, jantárové pre nočné interiéry a zelené pre scény v prírode (Thompsonová a Bordwell 2007). Estetické funkcie získavala farba súbežne s technologickým vývojom procesov vytvárajúcich farebný film.

Ak sa v tradične rešpektovanej literatúre venujúcej sa filmu spomína farba, deje sa tak najmä v kontexte iných filmových prostriedkov, prípadne sa odsúva do samostatných kapitol o technológiách. Je to pochopiteľné, pretože farbu vo filme skutočne vnímame prirodzene a máme tendenciu ju prehliadať, hoci je často jedným z faktorov určujúcich poetický rozmer filmového diela. Miestami sa zdá, ako keby bola farba vo filme len štýlovou požiadavkou, ktorá musí byť formálne splnená. Mám však dojem, že vedomiu väčšiny bežných divákov uniká pri sledovaní filmov jej estetická funkcia. Farba je pre vizuálneho človeka 21. storočia zrejme taká prirodzená, že jej jednoducho neprikladá význam.

Farba sa ako filmový vyjadrovací prostriedok v odbornej literatúre spája buď s filmovou mizanscénou, teda s kontrolou predkamerovej reality, ktorá sa objaví na filmovom poličku (konkrétne funkcia zvolenej farby podporujúcej umelecký zámer autora), alebo so samotným záberom kamery ako s jednou z jeho kvalít (sýtosť, kontrast). P. Mihálik upriamuje pozornosť na farbu napríklad vtedy, keď hovorí o veľkom význame svetelného a farebného aspektu kompozičného riešenia ako prostriedku „organizácie vnímania diváka a pôsobenia na jeho emócie“ (Mihálik 1983, s. 73). Farbu v úlohe jedného zo stavebných kameňov filmovej mizanscény zdôrazňujú aj M. Pramaggiore a T. Wallis, keď vyzdvihujú fakt, že filmoví tvorcovia si vyberajú farbu kostýmov a rekvizít podľa toho, aký emocionálny účinok chcú dosiahnuť, a to zo škály teplých (energických) a chladných (upokojujúcich) farieb, mysliac pri tom na vizuálnu percepciu filmového diela (Pramaggiore a Wallis 2008). Napríklad kostýmy postáv bývajú často farebne zladené s prostredím, v ktorom sa dej odohráva. D. Bordwell v tomto kontexte pripomína možnosť vyčleniť postavu z prostredia, alebo ju prostredím pohltiť (Thompsonová a Bordwell 2012), a to práve na základe súladu, resp. nesúladu farby kostýmu s prostredím.

Že je výber farby pre režisérov dôležitý a že každý z nich obľubuje niektoré farby viac, zatiaľ čo iné menej¹, možno potvrdiť scénou z filmu *Americká noc*. Režisér fiktívneho filmu sa v nej stretáva s vedúcim produkcie, ktorý mu do scény, „v ktorej má Pamela nehodu“ núka jedno z dvoch áut. Truffaut v úlohe režiséra okamžite mávne rukou nad červeným autom a k druhému poznamená: „*To biele by ušlo, keby bolo modré.*“ Po tom, ako

¹ Woody Allen k modrej farbe vo filme poznamenáva: „*Modrá je katastrofálna*“ (Lax 2008, s. 218).

sa režisér dozvie cenu za prestriekanie auta, zaujme ho modré auto stojace obďaleč. To však patrí asistentovi produkcie, a preto prichádza na rad improvizácia a prehovárание majiteľa. Nevedno, či sa táto epizóda aspoň sčasti zakladá na pravde, avšak možno z nej s určitou vyčítavosťou pohnútky režiséra urobiť všetko preto, aby mala rekvizita pri nakrúcaní požadovanú farbu. Ak určitá farba v kontexte filmu vystupuje častejšie, možno ju považovať za opakujúci sa motív, ktorý plní vo filme určitú funkciu². Napríklad A. Hitchcock pri nakrúcaní filmu *Vertigo* využil motív zelenej farby. „...keď James Stewart sleduje Madeleine na cintorín, zábery jej dodávajú akúsi záhadnosť, pretože sme ju filmovali so zablivenými filtrami; tým sme získali v kontraste k žiarivému Slnku zeleno sfarbený efekt. Keď potom neskôr Stewart stretáva Judy, rozhodol som, že Judy bude bývať v hoteli Empire na Post Street, pretože sa na jeho priechodí nachádza zelená neónová reklama, ktorá nepretržite svieti a zhasína. To mi celkom prirodzene na Judy, ktorá prichádza z kúpeľne, umožnilo vyvolať ten istý dojem záhadnosti: ožaruje ju zelený neón, skutočne sa vracia z ríše mŕtvych. Potom sa kamera zameria na Stewarta, ktorý sa na ňu díva, potom späť na Judy, ale tentoraz snímaní normálne, pretože Stewart sa vrátil do skutočnosti. James Stewart určite chvíľu tušil, že Judy je Madeleine, bol tým zmätený, a až potom si všimol medailónik, ktorý ho presvedčil. Pochopil, že bol obeťou hry“ (Hitchcock/ Trauffaut 1987, s. 137). Tento príklad dokazuje Hitchcockov zmysel pre detail vo vizuálnom poňatí filmu. Možno povedať, že zo zelenej farby, objavenej akoby náhodou, vytvoril estetický princíp – motív, ktorý nielenže dodal filmu, takpovediac, zelenú atmosféru, ale ho aj naratívne scelil a zorganizoval. Silnou stránkou farebného filmu, tautologicky povedané, sa teda stáva práve jeho farebnosť. Farebné filmy však, pochopiteľne, nie sú farebné v rovnakej miere. V nadväznosti na rôzne kritériá kvality farieb (sýtosť, kontrast, jas) možno hovoriť o farbách vyblednutých, kričľavých, jesenných, zemitých, prírodných, pestrofarebných a pod. Vo všeobecnosti napríklad špiónážne filmy často využívajú chladné vyblednuté farby, naopak, romantické komédie bývajú farbou presýtené. Ráz farebného štýlu sa môže v rámci konkrétneho filmu, samozrejme, aj meniť. Tu možno použiť príklad filmu *Toto Hrdina*, rozdeleného na viacero časovo vzdialených dejových línií. V detstve hlavného hrdinu dominujú v mizanscène sýte odtiene zelenej farby, naopak, v jeho starobe je zelená bledá, nevýrazná. Farba sa teda vo filme skutočne môže stať scelujúcim princípom organizácie diela ovplyvňujúcim jeho percepciu.

Ako sme opustili (ne)farbu

Čiernobiely a farebný film kráčali dejinami filmu pri uplatňovaní svojich silných stránok vlastnou cestou. Vzťah čiernobieleho a farebného filmu sa bežne vyjadruje ako kontrastný³, avšak v určitých ohľadoch je táto kategorizácia nekorektná voči dispozíciám čiernobieleho filmu produkovať vo vedomí diváka emocionálny zážitok prostredníctvom iných než farebných motívov. Upozorniť treba napríklad na fakt, že čiernobiely film v skutočnosti nie je dvojfarebný, ale ponúka v istom zmysle komplexné farebné⁴ spektrum na osi od svetla k tme (tzv. tóny bielej, sivej a čiernej). Dôkazom neopakovateľnosti⁵ čiernobieleho filmu sú

² Pre toto tvrdenie možno nájsť oporu v množstve odborných textov, ktoré nazerajú na film ako na formu (v tomto kontexte tiež systém) zloženú zo vzájomných vzťahov medzi rôznymi systémami prvkov disponujúcich určitou funkciou, pričom tzv. motívy, t. j. „akýkoľvek opakujúci sa signifikantný prvok vo filme“ upriamuje pozornosť diváka na konkrétne aspekty filmového diela a pomáha mu pochopiť film. Napríklad: Thompsonová a Bordwell 2012, s. 97-101.

³ A tu možno hovoriť o kontrastných stereotypoch rôzneho typu, napr. čiernobiely = fádny, stereotypný, nudný, lacný; farebný = originálny, farbistý, zábavný, hrejivý a pod.

⁴ Z fyzikálneho hľadiska čierna a biela vlastne nie sú farby. Ide o achromatické farby, teda farby, ktoré obsahujú málo vlastného farbiva. Biela svetlo odráža, čierna ho naopak pohlcuje.

⁵ Možno povedať, že pôvodne čiernobiely materiál kolorovaním nedosiahne automaticky analogickú estetickú kvalitu originálneho filmu. V USA proti kolorovaniu čiernobielych filmov vystúpilo viacero uznávaných režisérov, ktorí žiadali o zákon zabezpečujúci ochranu čiernobieleho filmu pred kolorovaním. Viac napr. online v článku Caryn James: <http://www.nytimes.com/1990/11/06/movies/critic-s-notebook-fighting-against-film-coloring-with-a-label-as-a-weapon.html> [22. 3. 2014].

aj tieňohry známe z nemeckého filmového expresionizmu, ktoré posilnili jeden zo základných estetických prostriedkov filmu – tieň.

Diskusia o rozdieloch medzi čiernobielym a farebným filmom sa v dejinách kinematografie niesli v troch hlavných ohľadoch – estetickom, technologickom a ekonomickom. Z estetického hľadiska považovali niektorí tvorcovia farebný film za príliš výrazný. Čiernobiely film bol po nástupe farby všeobecne považovaný za prirodzenejší, čo je napokon názor známy aj z fotografických kruhov. R. Blech v úvahách o prechode z čiernobieleho filmu na farebný v 70. rokoch uvádza, že čiernobiela fotografia bola „všeobecne považovaná za umeleckejšiu“ (Blech 2005). Pocit tejto nadradenosti – stereotypu – hodnotovej prevahy čiernobieleho filmu nad farebným filmom možno odčítať jednak z estetickkej, a jednak z technologickej povahy filmu. Pri sledovaní čiernobieleho filmu sa divák sústreďí na zachytávaný jav, stav a akciu, nie na fakt, ako daný jav, stav alebo akcia farebne pôsobia. Farba môže v kompozičnom usporiadaní čiernobielych filmov pôsobiť priam rušivo, avšak na druhej strane aj povzbudzujúco. Preto možno čiernobiely film považovať z pohľadu prvotného vizuálneho dojmu za neutrálny. Divákova pozornosť si pri ňom totiž nemusí vyberať tú správnu farbu, sústreďí sa na dianie, na umeleckú výpoveď autora. Len s ťažkosťami si napríklad možno predstaviť tradičnú grotesku z 20. rokov minulého storočia vo farbe. Tým, že je groteska čiernobiela, navádza pozornosť diváka na príbeh zložený z gagov, naháňačiek a nepravdepodobných situácií, avšak nie na to, akej farby sú prítomné rekvizity.

Neutrálnej prirodzenosti čiernobieleho filmu nahráva v dejinách filmu ešte jedna závažná skutočnosť. Systém Technicolor nebol v prvých rokoch jeho používania v zobrazovaní farieb príliš spoľahlivý a od autentického stvárnenia farieb mal pomerne ďaleko. D. Bordwell v tomto kontexte spomína, že v 20. rokoch naberali farebné obrazy filmov zelenavo-modré a ružové tóny, pretože proces Technicolor pracoval pôvodne len s dvoma farbami. K zvýšeniu autentickosti farebného filmu došlo v 30. rokoch, pretože sa v danom systéme začali využívať tri farby, z ktorých bolo možné „reprodukovat' celú paletu odtieňov“ (Thomsponová a Bordwell 2012, s. 610). Farebný film sa teda začal presadzovať v 30. rokoch, aj keď treba pripomenúť, že ešte niekoľko desaťročí bola farba pre filmárov určitým praktickým a ekonomickým obmedzením.

Praktické obmedzenia súviseli najmä s osvetľovaním scén. Kameramani a výtvarníci museli dohliadať na to, aby scéna farebne ladila, aby bolo na scéne práve toľko svetla, koľko je pre zamýšľanú farebnú paletu využítú vo filme potrebné. Podporným svedectvom nech je vyjadrenie A. Hitchcocka k filmu *Povraz*. „Po skončení nakrúcania som zistil, že počnúc štvrtou cievkou, to znamená pri západe Slnka, nám na obraze prevláda príliš výrazná oranžová. A tak som len kvôli tomu musel päť posledných častí filmu natočiť znova“ (Hitchcock/Truffaut 1987, s. 102). Na obmedzenia spojené s výrobou farebného filmu upozornil napríklad aj W. Allen, keď uvažoval o filme *Iná žena* v kontexte rozhodovania medzi čiernobielym a farebnou schémou. „V štúdiu to [nakrúcanie vo farbách] ide, ale na ulici alebo v reštaurácii sú s tým len problémy. Mesto nepremaľuješ, musíš ho nafilmovať také, aké je [...] V dobovom filme sa vzhľad kontroluje ľahšie – sviečky, starožitnosti. V modernom dome máš televízor, telefóny a podobné veci...“ (Lax 2008, s. 215). Možno povedať, že farebný film sa na dlhé roky stal strašiakom poctivých režisérov, pretože nakrúcanie vo farbe bolo predovšetkým technickým, nie umeleckým zápasom.⁶ Dejinný proces prechodu z čiernobieleho filmu na farebný film ukazuje, ako pevne je filmové umenie prepojené s technologickými podmienkami v priestore, v ktorom funguje.

So spomínanými obmedzujúcimi faktormi filmovej tvorby vo farbe súvisí aj niekoľko ekonomických obmedzení, ktoré sa výrazne prejavili napríklad v americkej kinematografii. Technologická náročnosť

⁶ V tomto zmysle sa vyjadruje napríklad R. Blech o kameramanovi S. Szomolányim a jeho generácii.

nakrúcania farbených filmov pravidelne predražovala filmový rozpočet oproti čiernobielym filmom v priemere o 30 percent (Barsam a Monahan 2010). Preto producenti spočiatku investovali do nakrúcania vo farbách hlavne pri tých filmoch, od ktorých očakávali značný ekonomický profit. J. Monaco uvádza, že „pred rokom 1952 bola štandardným formátom čiernobiela a farba bola vyhradená pre špeciálne projekty. V rokoch 1955 až 1968 boli zhruba rovnako obľúbené. Od roku 1968 „[...] sa farba stala normou a v amerických filmoch už bolo zvláštnosťou, aby boli natočené čiernobielo“ (Monaco 2004, s. 118). Nie je teda náhoda, že niektoré z ustálených klasík amerického filmu boli buď celé nakrútené vo farbe (*Odviate vetrom*), alebo bola farebne nakrútená aspoň ich väčšia časť (*Čarodejník z krajiny Oz*, *Spievanie v dažďi*).

Dôvody prechodu z čiernobieleho na farebný film, ako potvrdzuje J. Monaco, treba hľadať okrem estetických aspektov filmu aj v jeho ekonomike. Farebná televízia bola koncom 60. rokov v USA samozrejmosťou. Ak teda chceli filmári uvádzať svoje filmy aj v nej, museli sa prispôbiť trendu farebných filmov (Monaco 2004).⁷ Začiatkom septembra 1987 W. Allen v súvislosti s plánovaným filmom *Iná žena* a rozhodovaním sa medzi čiernobielym a farebným snímaním spomína: „myslí si [Jeff Kurland – návrhár kostýmov], že čiernobiela by divákov ľahko rozptyľovala...“ (Lax 2008, s. 214). Situáciu, do ktorej sa čiernobiely film dostal koncom starého a začiatkom nového tisícročia ilustruje o 13 rokov neskôr, keď ku filmu *Darebáčkovia* poznamenáva: „s čiernobiela je dnes otrava, aj keď raz za čas ju použijem. Laboratória na ňu nie sú vybavené a je s ňou veľa technických problémov“ (Lax 2008, s. 224). Slová W. Allena len podčiarkujú fakt, že filmár – umelec – autor sa počas svojej aktívnej činnosti musí, chciac-nechciac, prispôbovať vonkajším, v tomto prípade technologickým a ekonomickým faktorom. Hoci je v súčasnosti čiernobiely film ako relatívne samostatné médium spoločnosťou podceňovaný, označovaný za menejcenný, vnímaný ako určitý prebytok, zbytočnosť, prípadne ako kuriozita, predsa len sa občas objaví úspešný film, ktorý túto tendenciu poprie. Z posledných rokov na ilustráciu spomeňme aspoň filmy *Umelec*, *Nebraska*, *Snebulienka: Iný pohľad*, *Turínsky kôň*, *Biela stuba*. Medzi z väčšej časti čiernobiele, a to už musím zaloviť hlbšie v pamäti, možno zaradiť filmy ako *Europa*, *Schindlerov zoznam* či *Mestečko Pleasantville*.

V závere posledného z vymenovaných filmov sa koná absurdný súd explicitne odkazujúci na vzťah medzi čiernobielym a farebným filmom. Dvaja farební ľudia sa v čiernobielym svete stereotypného televízneho seriálu previnili použitím nasledujúcich zakázaných farieb, ktoré opovážlivo namaľovali na stenu policajnej stanice: červená, ružová, rumelková, likérová, okrová, modrá, akvamarínová, krvavá, zelená, broskyňová, karmínová, žltá, olivová a fuchsiová. Čiernobieli obyvatelia čiernobieleho sveta sú neoriginálni, nudní, nalinkovaní, zbavení akýchkoľvek originálnych emócií okrem tých predpísaných. Je to svet, v ktorom je na stole stále napečený koláč, v ktorom požiarnici nehasia oheň, ale zachraňujú mačky na stromoch, a v ktorom je dažď neznámym pojmom. Je to svet, v ktorom sú všetci obyvatelia pomyselnými Trumanmi – až kým neobjavia farbu. Farební obyvatelia sa stali farebnými v čiernobielym svete, lebo prežili hlbokú, či už kladnú alebo zápornú emóciu. Sú však v úzadí, boja sa byť originálni, na záchranu pred väčšinou používajú čiernobiely make-up. Spomínaný súd sa stáva rozhraním pre všetkých. Koncept sveta vo farbách, sveta rôznorodého, v ktorom nič nie je isté, napokon víťazí – čiernobiely svet je nadobro zabudnutý.

Možno aj to je jeden z implicitných odkazov, ktoré informujú súčasného človeka o zbytočnosti siahať po čiernobielym filme. Farby prinášajú emócie a ich zažívaním či prekonávaním sa stávame ľuďmi. Film o mestečku Pleasantville vytvoril pre diváka na pozadí kontrastu medzi čiernobiela (ne)farbou a farebnou farbou návod, ako pochopiť význam farieb vo filmovom diele. Gýčová červená ruža uväznená v odtieňoch medzi bielou, šedou a čiernou je toho živým dôkazom. Vskutku živým.

⁷ Na druhej strane, hoci bolo nakrúcanie farebných filmov podstatne drahšie, farba sa po 2. svetovej vojne stala jedným z tromfov pri stratégií oslovovania potenciálnych divákov v rámci konkurenčného boja filmu proti rozmáhajúcej sa televízii.

A ako to teda dopadlo s tým naivným dieťaťom, ku ktorého identite sa autor textu v úvode priznal? *Po tom, ako som zistil, že svet bol kedysi čiernobiely, som dlhé roky odmietal pozerat' čiernobiele filmy, hoci som na to nemal žiaden vhodný a nedetinský dôvod. Možno za to môže fakt, že som si v detstve do zošita kreslil farebné vlajočky krajín sveta. Stačilo však skúsiť Tretieho muža či Poistku smrti a zrazu som aj čiernobiely svet videl vo farbách. Domnievam sa, že nemožno nikoho prinútiť pozerat' čiernobiely film⁸ a presvedčať ho o tom, aký je farebný. Autenticnosť filmu sa neskrýva vo farbách, ale v priestore pod nimi. Vo fiktívnom Pleasantville sa jeho obyvatelia dostali k farbám a ich vnímaniu prostredníctvom vlastnej duše, sebapoznaním.*

Čiernobiely film sme opustili zrejme len kvôli našej lajdáckosti. Jednoducho povedané, nechce sa nám hľadať autenticnosť v ne(farebnom) prostredí. Zrejme si myslíme, že prirodzenosť musí byť farebná. Nie som síce matematik, no nastolená rovnica sa mi zdá neriešiteľná. Prirodzenosť totiž nemá farbu. Asi preto som ju našiel aj v čiernobielom filme.

Literatúra:

- [1] BARSAM, R. a MONAHAN, D. 2010. Looking at Movies – An Introduction to Film. New York: W. W. Norton & Company Ltd. ISBN 978-0393932799
- [2] BLECH, R. 2005. Kameraman Stanislav Szomolányi. Bratislava: Slovenský filmový ústav. ISBN 80-85187-40-X.
- [3] HITCHCOCK/TRUFFAUT. 1987. Rozhovory. Praha: Československý filmový ústav.
- [4] LAX, E. 2008. Woody Allen – Hovory o filmu. Praha: Portál. ISBN 8073673734.
- [5] MIHÁLIK, P. 1983. Kapitoly z filmovej teórie. Bratislava: Tatran.
- [6] MONACO, J. 2004. Jak číst film. Praha: Albatros. ISBN 8000014106.
- [7] PRAMAGGIORE, M. a WALLIS, T. 2008. *Film – A Critical Introduction*. Pearson. ISBN 0-205-51869-9.
- [8] THOMPSONOVÁ, K. a BORDWELL, D. 2007. Dějiny filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze/Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 9788073312077.
- [9] THOMPSONOVÁ, K. a BORDWELL, D. 2012. Umění filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 9788073312176.

Citované filmy:

- [1] Americká noc/ *La nuit américaine*. 1973. Francúzsko, Taliansko. Réžia F. Truffaut.
- [2] Biela stuha/ *Das Weisse Band – Eine Deutsche Kindergeschichte*. 2009. Rakúsko, Nemecko, Taliansko, Francúzsko. Réžia M. Haneke.
- [3] Čarodejník z krajiny Oz/ *The Wizard of Oz*. 1939. USA. Réžia V. Fleming, M. LeRoy, K. Vidor.
- [4] Darebáčkovia/ *Small Time Crooks*. 2000. USA. Réžia W. Allen.
- [5] Europa/ *Europa*. 1991. Dánsko, Švédsko, Francúzsko, Nemecko. Réžia L. von Trier.
- [6] Iná žena/ *Another Woman* 1988. USA. Réžia W. Allen.
- [7] Mestečko Pleasantville/ *Pleasantville*. 1998. USA. Réžia G. Ross.
- [8] Nebraska/ *Nebraska*. 2013. USA. Réžia A. Payne.
- [9] Odviate vetrom/ *Gone with the Wind*. 1939. USA. Réžia V. Fleming, G. Cukor, S. Wood.

⁸ S úsmevom dodávam: tobôž nie študentov!

- [10] Poistka smrti/ *Double Indemnity*. 1944. USA. Réžia B. Wilder.
- [11] Povraz/*Rope*. 1948. USA. Réžia A. Hitchcock.
- [12] Schindlerov zoznam/ *Schindler's List*. 1993. USA. Réžia S. Spielberg.
- [13] Snehulienka: Iný pohľad/ *Blancanieves*. 2012. Španielsko. Réžia P. Berger.
- [14] Spievanie v daždi/ *Singin' in the Rain*. 1952. USA. Réžia G. Kelly, S. Donen.
- [15] Toto hrdina/ *Toto le héros*. 1991. Francúzsko, Belgicko, Nemecko. Réžia J. van Dormael.
- [16] Tretí muž/ *The Third Man*. 1949. Veľká Británia. Réžia C. Reed.
- [17] Turínsky kôň/ *A torinói ló*. 2011. Maďarsko, Švajčiarsko, Nemecko, Francúzsko, USA. Réžia B. Tarr, Á. Hranitzky.
- [18] Umelec/ *The Artist*. 2011. Francúzsko, Belgicko. Réžia M. Hazanavicius.
- [19] Vertigo/ *Vertigo*. 1958. USA. Réžia A. Hitchcock.

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

www.casopisespes.sk

DAVIES, S. 2012. *The Artful Species: Aesthetics, Art and Evolution*. Oxford: Oxford University Press. 301 s. ISBN 978-0-19-965854-1.

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com

V roku 2012 vydalo vydavateľstvo Oxfordskej univerzity knihu Stephena Daviesa, primárne zameranú na estetické prežívanie a vnímanie a jeho, dalo by sa povedať, genézu, či skôr až zrod. Kniha *The Artful Species: Aesthetics, Art and Evolution* bol venovaný aj samostatný diskusný blok na 19. Medzinárodnom kongrese estetiky (ICA) 25.7.2013 v Krakove, kde kritici poukázali na slabiny alebo skôr na ťažšie akceptovateľné názory prezentovanej publikácie. Kritika pochopiteľne pramenila z osobných preferencií a názorového vyhranenia jednotlivých diskutujúcich, ale boli načrtnuté aj objektívne problémy a vskutku diskutabilné závery. Autor ponúka v úvode rudimentárne vysvetlenia úlohy evolúcie v estetike (ako v pocitovaní) a úlohy estetického v evolúcií ľudskej mysle. Je značne všeobecný, aj keď priestorovo širší a ponúka expozé do základov estetickú a umeleckú teórie, ale aj do teórie evolúcie. Publikácia je bohato segmentovaná a celým textom sa nesie rovnomerné rozdelenie problematiky z hľadiska umenia, estetiky a evolúcie (a ich vzájomného ovplyvňovania), pričom umenie a estetika sú prezentované ako objekt skúmania a evolučnú stránku problému predstavuje skôr metodika, s ktorou autor pracuje.

Vo vzťahu k samotnému problému môžu byť zaujímavé pasáže, kde autor chronologicky a veľmi trefne pracuje s trojicou problémov: oceňovanie neľudských zvierat, estetika krajiny a estetika ľudskeho tela, čím nastoľuje otázku zrodu estetického cítenia a opätovne „vyťahuje“ odveký problém rozdielu človeka a zvierat. Autor analyzuje adaptáciu živočíchov cez sexuálnu „prítlačivosť“ v evolúcií a poukazuje tu na (možný) zrod estetickú prítlačivosti a jej participácie na živote zvierat. Je zaujímavé skúmať predel/hranicu/ (spoločnú) bázu participácie estetického u zvierat a našich predkov v ich živote, rovnako ako vzťah zvierat a ľudských predkov, či možné pramene estetického záujmu človeka o zvierat. Poukázat' na zmenu vnímania zvierat aktom/ procesom domestikácie, kedy zvieratá už nefigurujú len ako personifikácie, alebo pripomienky nadprirodzených síl a nespútanej síly prírody, ale vstupujú do recepcie ako súčasť ľudskeho sveta evokujúca vyšší záujem než „nasýtenie sa“, je kľúčové.

Chronicky známe tézy o obľúbenosti krajinomalieb vďaka dlhodobému životu ľudských predkov v savanách počas paleolitu, a teda akýsi vznik dedených preferencií autor spochybňuje vďaka najnovším antropologickým zisteniam (prieľom nastal približne od r. 2002), ktoré dokázali rôznorodosť ľudskeho habitátu našej najstaršej minulosti a nanovo otvára uvedenú otázku takto zameraného estetického záujmu. Aby Davies rigorózne a despoticky čitateľa nevedol, okrem vlastných záverov, spochybnení a dedukcií ponúka v chronologickom rámci aj najznámejšie (aj keď už prekonané) teórie ľudskeho záujmu v krajinomalbách.

Z môjho hľadiska je nešťastná snaha autora „medzi rečou“ pripomenúť problém estetického pri najstarších (kamenných) artefaktoch, pričom k argumentom siaha k tzv. proto – estetike (na príkladoch nižších

živočišnych foriem (s. 10)) chápajúc jej vplyv a význam cez evolučný úspech týchto objektov v prežívaní príkladovanej skupiny živočíchov. Pripúšťa rolu funkcionálnej determinácie, ale príklad na praveké kamenné nástroje len dodatočne priliepa a nevychádza z ich primárnej analýzy a možného vzťahu funkcie a estetických vlastností artefaktu. Odvoláva sa na biologické chápanie estetickej skúsenosti, a tým vysvetľuje proto – estetiku u zvierat, ale prechod k ranným hominidným druhom, a teda k ľudskej „proto – estetike“, je takto nedostatočný a skúpy na vysvetlenia.

Veľkou slabinou autorovho príspevia je z môjho hľadiska nahliadať na skúmanú problematiku a obhajovať zistenia prostredníctvom aplikácie klasických estetických kategórií. Rovnako ako súčasné umenie nemôžeme podriaďovať formuláciám a požiadavkám, ktoré boli platné ešte pred veľkými vojnami, myslím si, že nie je možné rigorózne, alebo dokonca ani orientačne budovať estetické skúmanie pravekého (ľudského a živočíšneho) sveta na klasických estetických kategóriách. Možno ide len o nešťastné formulácie, ktoré sa prekladom zlievajú do identickej roviny, ale touto disonanciou významu môže byť čitateľ značne zneistený.

Stephen Davies ponúka v analyzovanej publikácii stručný, ale predovšetkým aktuálny prehľad obsiahleho problému pôvodu estetického záujmu a estetického ako takého, ktorý rozhodne nestráca na aktuálnosti. Dovolím si tvrdiť, že vďaka najnovším zisteniam na pôde biológie, antropológie a vďaka neustálej snahe archeológov hľadať nové a nové odpovede, jeho aktuálnosť ešte rastie. Možno práve v dynamickom obsahu skúmania spočíva viacero nedostatkov Daviesovej práce, ktoré vedu k fragmentárnemu výsledku, ktoré nie sú až také závažné, aby publikácia pôsobila nekompletne. Zároveň treba upozorniť, že zvolená téma je natoľko obsiahla, aby vyžadovala istú špecifikovanosť a selekciu prístupov v zameraní, alebo na druhej strane jej obsiahle a komplexné pokrytie vo výsledku. Autorova snaha ostala niekde na polceste medzi oboma možnosťami a vytvorila síce zaujímavé, ale miestami nekompaktné dielo, ktoré ponúka systematický úvod do problémov spojených s pôvodom estetického cítenia pračloveka, ale neuspokojí čitateľa, ktorý hľadá nové a zatiaľ nepublikované (až na pár autorových hypotéz a dedukcií) a predovšetkým špecifikované odpovede.

Mgr. Lukáš Makky
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
lukas.makky@gmail.com

www.casopisespes.sk

NOVOTNÝ, Ľ. 2014. Počiatky pravekého umenia na Slovensku. Martin: Matica slovenská. 279 s. ISBN 978-80-8128-080-1.

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com

V lete roku 2014 sa na knižných pulkoch (a stránkach internetových kníhkupectiev) objavila, z môjho hľadiska dlho očakávaná a potrebná publikácia *Počiatky pravekého umenia na Slovensku* od Ľubomira Novotného. Publikácia je štruktúrovaná v duchu historickej odbornej literatúry a ponúka syntetický materiál o pravekom umení rozdelený do kapitol v chronologickej následnosti, od najstarších podôb pravekého umenia po jeho najmladšie podoby. Tu by sa dala autorovi vyčítať prevedená selekcia, ktorá z akéhosi dôvodu opomenula najmladšiu etapu praveku, konkrétne dobu železnú s jej halštatskou a laténskou fázou (aj keď doba laténska je radená už do protohistorického obdobia, čo je možno dôvodom voľby opomenúť dobu železnú celú), ktoré priniesli výrobky vysokej umeleckej hodnoty, alebo aby som citoval autora „[...] ktoré znesú kritéria umenia, vrátane predmetov umeleckého remesla a úžitkového umenia“ (s. 8).

Na základe čoho však môžeme hovoriť o pravekom umení? Aké kritéria a východiská má autor presne na mysli? Autor síce ponúka niekoľko definícií pojmu „umenie“ a priznáva svoje sympatie voči Verporteho tézam (s. 8) alebo aktuálne prispевie T. Junkera (s. 8-9), no nikde explicitne nepoukazuje na užitie tej ktorej definícií v svojej selekcii. V svojom estetickom nazeraní na praveké umenie k tejto problematike pristupujem značne kriticky a preto som netrpezlivo očakával formuláciu, stanovenie výberu prvkov, ktoré by (mi) ukázalo cestu, aj keď z hľadiska súčasného bádania na poli teórie umenia a estetiky, je takáto definícia len fatamorgánou a náučným chodníkom bez konca, ktorá buď rozširuje, alebo veľmi zužuje pôsobnosť umenia.

Napriek uvedeným (z môjho hľadiska len subjektívnym a názorovým) nedôslednostiam ponúka publikácia priam ukážkový, akademicky korektný a kunsthistoricky trefný a vecný, a tým pádom aj interdisciplinárny (archeológia, religionistika, dejiny umenia a čiastočne antropológia) pohľad na čoraz viac populárnejšiu problematiku pravekého umenia. Kladne treba hodnotiť druhú kapitolu zameranú na výskum súčasného stavu bádania, ktorá stručne ale efektne prezentuje kľúčové publikácie z nášho územia mapujúce najstaršiu tvorivú činnosť ľudských predkov a súčasne materiál s ktorým musel Ľ. Novotný nutne pracovať a ktorý zručne doplnil.

Autor prezentáciou istých artefaktov mimovoľne nastoľuje provokatívnu otázku hraníc a podôb pravekého umenia a poukazuje na praveké nástroje ako na prvé podoby pravekého umenia. V širších súvislostiach sa k závažnej otázke však bližšie nevyjadruje a v ním zvolenej koncepcii prezentuje ďalej výrobky pravekého sveta s dôrazom na „výtvornosť“ analytickým a archeologickým prístupom doplneným o kunsthistorické formulácie a religionistické, kulturologické a umenovedné interpretácie. Religionistická línia analýz a ústredne postavenie náboženstva v umení ale aj pri jeho interpretácii je zreteľné citovaním J. Svobodu, keď Novotný okrem psychologického a semiotického pohľadu na počiatok umenia píše: „*Aké jestvuje matka umení, je to náboženstvo*“ (s. 19).

Štruktúra kapitol a rozloženie textu venovaného jednotlivým obdobiam, kultúram alebo problémom je logická a priamočiara. Autor postupuje od tendencií všeobecných k ich konkrétnym až lokálnym prejavom, ktoré formovali špecifiká kultúrneho podložia určujúce pre ďalší vývoj, v niektorých bodoch sa zmieňuje o unikátoch, ale nezahľuje čitateľa informáciami, ktoré by mali za následok stratu čitateľnosti a prístupnosti textu. Pestrá vizualizácia jednotlivých artefaktov, často zobrazujúca detaily výjavov, alebo plastických aplikácií/vzorov, so zreteľom na komparáciu iných, podobných artefaktov dopĺňa obraz o podobe pravekého umenia a buduje lepšiu predstavu o mieste a význame jednotlivých objektov v európskom alebo stredoeurópskom kontexte.

Vytýčené ciele danej publikácie sú viac ako nad mieru naplnené a v čitateľovi zanechávajú pocit kompaktnej a detailne premyslenej štruktúry. Autor neprezentuje len suchopárne analýzy, či zastarané (a často obľúbené) formálne (a popisné) interpretácie, ale ako skúsený umenovedec venujúci sa aj modernému umeniu, ponúka širokú škálu často podnetných interpretácií a hypotéz doplnených o bohatú komparáciu s možnými vzormi a modelmi jednotlivých výjavov alebo tvarov a podôb pravekého umenia, ktoré praveký (ako hovorí autor) „anonymný tvorca“ nasledoval, cielene modifikoval alebo v tvorbe popieral. Jednotlivé prístupy a postrehy idú ďaleko za archeologické interpretácie a s artefaktmi pracujú ako so skutočnými reprezentantmi umenia a sveta umenia a nie len ako s kultúrnymi, historicky hodnotnými objektmi.

Zhodnotiť význam podobnej publikácie je nad rámec jednej recenzie a jedného (často subjektívne formulujúceho) človeka. Jej kvality, opodstatnenie a význam pre vedecký diskurz sa ukážu až časom. Z môjho stanoviska však môžem do *Počiatku pravekého umenia na Slovensku*, vložiť len nádej pre jej priaznivé prijatie čitateľmi, nie len kunsthistorikmi a archeológmi, ale aj širšou odbornou verejnosťou, ktorá by mala kvalitatívne a kvantitatívne prednosti publikácie dostatočne doceniť.

Mgr. Lukáš Makky
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
lukas.makky@gmail.com

www.casopisespes.sk

MUSICA VIVA IN SCHOLA

(Recenzia vedeckého podujatia)

Júlia Kopilcová; j.kopilcova@gmail.com

V dňoch 21.-22. októbra 2014, sa v priestoroch pedagogickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne, konal XXVII. ročník medzinárodnej hudobno-pedagogickej konferencie pod názvom MUSICA VIVA IN SCHOLA, organizátorom ktorej bola Katedra hudobnej výchovy. Tradícia jedného z najstarších podujatí svojho druhu, konaných na území bývalého Československa, siaha do 60. rokov minulého storočia. Presne od roku 1965 sa v Brne stretávajú v dvojročných, alebo aj ročných intervaloch odborníci z oblasti hudobnej pedagogiky, historiografie, estetiky, psychológie, folkloristiky či iných hudobno-vedných disciplín, aby analyzovali stav hudobnej výchovy na rôznych typoch škôl, vymieňali si poznatky z realizovaných výskumov, či skúsenosti z dosiahnutých pedagogických a umeleckých výsledkov.

Aktuálny ročník konferencie, nazvaný „Terra cognita II“ nadväzoval na grantové úlohy, ktoré v súčasnosti stoja v centre výskumného zámeru katedry.

Program konferencie bol tematicky rozdelený do dvoch častí. Prvá bola zameraná na prezentáciu výsledkov výskumov hudobných preferencií, ako reflexie efektivity všeobecnej hudobnej výchovy. Prezentované boli výsledky rozsiahlych medzinárodných, empirických, hudobne sociologických výskumov, realizovaných v posledných rokoch v spolupráci s medzinárodnými spoločnosťami pre hudobnú výchovu EAS a ISME. Druhá časť sa týkala aktuálnych otázok hudobnej výchovy, pričom boli jednotlivé témy zamerané na nové okolnosti, ktoré ovplyvňujú hudobné vzdelávanie v posledných rokoch.

Konferencia trvala dva dni, okrem českých kolegov z partnerských univerzitných pracovísk sa jej zúčastnili aj referujúci z Poľska, Slovenska a Maďarska. Slávnostné zahájenie konferencie a predslov patrili doc. Mgr. Vladimírovi Richterovi, vedúcemu Katedry hudobnej výchovy. Po príhovore vystúpilo Československé komorné duo v zložení Pavel Burdych (husle) a Zuzana Berešová (klavír). Predstavili sa skladbou *Česká rapsódia pre husle a klavír* od Bohuslava Martinů.

S príspevkom *Osobnost sbormistra Františka Lýska* vystúpil prof. PhDr. Miloš Štedroň, CSc. Vyzdvihol celoživotné dielo a pedagogickú prácu profesora F. Lýska¹, ktorý bol právom považovaný za majstra detského spevu a ktorého umelecký a pedagogický odkaz siaha až do 21. storočia.

PaedDr. Ján Prchal sa na konferencii predstavil referátom *K současným problémům HV – HV pro třetí tisíciletí – 80 let Společnosti pro hudební výchovu*. Nastolil problém, ktorý sa týka kvality výchovy. Za možné riešenie považoval zavedenie štandardov pre základné vzdelávanie hudobnej výchovy. Odvolával sa na vlastnú

¹ Prof. PhDr. František Lýsek, DrSc. prišiel už v roku 1960 ako vtedajší vedúci Katedry hudobnej výchovy s myšlienkou poriadat' pravidelné hudobné stretnutia pedagogických pracovníkov, ktorých cieľom by bola výmena skúsenosti, postupov, či metód, týkajúcich sa hudobnej výchovy a hudobnej pedagogiky. Bližšie in: <http://www.katedrahudebnivychovy.estranky.cz/clanky/historie-konferenci.html>

skúsenosť, kedy sa najlepším motivačným prostriedkom pre žiakov stáva samotná hudba, ak je akcentovaná vlastná aktivita dieťaťa, napríklad hrať v orchestri.

Druhý blok príspevkov otvorila prof. Mgr. art. Irena Medňanská, PhD. v referáte s názvom *Reflexia európskej spolupráce v hudobnej pedagogike a školstve na Slovensku po r. 1990*. Predstavila odraz politicko-hospodárskych a ideologických zmien v hudobnej pedagogike, školstve a samostatnej Slovenskej republike, vznik národných hudobno-pedagogických spolkov a asociácií, zmenu po vstupe Slovenska do Európskej, prezentáciu hudobno-pedagogických výsledkov a vedecko-výskumných projektov EÚ. Nastolila problém a prekážky v rozvoji hudobnej výchovy.

Doc. Mgr. Ivo Bartoš, vystúpil s príspevkom *Ciele hudební výchovy za Tinctorise a dnes*. Myšlienky renesančného umelca a skladateľa prezentoval porovnaním s dnešnými vymedzeniami v rámcových vzdelávacích programoch, pričom sa usiloval načrtnúť súčasné perspektívy zmysluplnej Hv.

Mgr. Markéta Šňupárková upozornila na *Problematiku hudebně- pohybových činností v současné všeobecné hudební výchově žáků středního a staršího školního věku*. Zamerala sa na využitie hudobno- pohybových činností vo vyučovaní Hv. Poukázala na zanedbávanie týchto činností aj napriek tomu, že sú súčasťou vzdelávacieho programu. Reflektovala začlenenie hudobno- pohybových činností v reálnej praxi výučby. Vo svojich tvrdeniach sa opierala o koncepcie všeobecnej hudobnej výchovy a koncepciu tvorivej pedagogiky.

Blok referátov uzavrel Mgr. art. Tomáš Boroš, PhD., ArtD. Predniesol príspevok s názvom *Aktuálne otázky hudobnej výchovy – elementárna kompozícia a improvizácia v kontexte umenia 21. storočia*. Za základný materiál primárnej a predprimárnej edukácie považuje tento slovenský skladateľ a pedagóg stále ľudovú pieseň. Tvrdí, že súčasná hudba je pre edukáciu príliš náročná a poetika hudby vo vzťahu k deťom často nefunguje. V referáte Boroš zároveň poukázal na fakt, že hudobná výchova v súčasnej škole kladie dôraz na reprodukčné, hlavne spevácke činnosti a obsah sa nezhoduje so súčasným umením a hudobno-pedagogickými koncepciami. Ako problém vyzdvihol absenciu fenoménov, ako je napríklad elementárna kompozícia a improvizácia, grafická partitúra, recepcia hudby 21. storočia, či rozšírená vokálna technika v kontexte hudobnej výchovy na primárnom a nižšom sekundárnom stupni.

V poobedňajšom bloku sa predstavila doc. DrSc. Sabina Vidulin z Chorvátska, s príspevkom *The challenge of interdisciplinary approach in music education*. Zamerala sa na komparáciu vzdelávania na Slovensku, Chorvátsku a Anglicku.

Mgr. Gabriela Všeticková, PhD. vo svojom výstupe porovnávala *Komponování dětí jako součást hudební výchovy v Anglii a České republice- minulost, současnost (a budoucnost?)*. Po jej prezentácii sa rozpútala živá diskusia aj s polemikou. Autorka sa zamerala na bližšie poznanie výučby hudobnej výchovy v Anglicku, kde ako pedagóg absolvovala pobyt a reálne zhodnotila a porovнала situáciu, ktorá je v Čechách a v Anglicku. Jadro príspevku bolo zamerané na elementárne komponovanie, pričom podstatou výučby komponovania v Anglicku je detské experimentovanie so zvukmi, ich hľadanie, vytváranie a následná improvizácia. Kompozícia je pre nich základom hudobnej výchovy, na ktorú sa viažu ďalšie činnosti.

Mgr. MgA. Renáta Grmelová, PhD. prezentovala referát pod názvom *Základní hudebně-umělecké vzdělávání jako důležitá součást procesu formování osobnosti dítěte*. Poukázala na fakt, ako pôsobí základné hudobno-umelecké vzdelávanie na osobnosť dieťaťa. Zastávala názor, že okrem teoretických a praktických vedomostí, hudba obohacuje dieťa aj o estetickú a umeleckú stránku. Nastáva tak prelínanie oblastí rozumovej s citovou, ako aj etickou... Posledným v tomto bloku bol Mgr. Andrej Šuba, PhD., ktorý v analytickej rovine s jemu príznačnou duchaplnosťou načrtnol tému *Čomu okrem dejín nás môžu naučiť dejiny hudby*.

V popoludňajších hodinách predstavili svoje príspevky vo vzťahu k výučbe hudobnej výchovy Doc. MgA. Jana Frostová, PhD., Dr. Dombi Józsefine, Bc. Veronika Čermáková a Mgr. Júlia Kopilcová.

Ako prvá v tomto bloku uviedla referát doc. MgA. Jana Frostová, PhD. pod názvom *Zkušenosti se zavedením předmětu Péče o hlasovou kondici na PdF MU*. Konštatovala, že v praxi sa stretávame s problémami v hlasovej oblasti, a preto bol zavedený nový voliteľný predmet Starostlivosť o hlasovú kondíciu. Je ponúkaný hlavne študentom, ktorí študujú predškolskú a elementárnu pedagogiku a jeho výučba prebieha už tretí rok.

Doc. MgA. Józsefine Dombi nastolila problematiku modernej hudby a jej možnosti výkladu- *Opportunities to perform contemporary music*. Výklad demonštrovala na konkrétnych hudobných ukázkach, ktoré interpretovala na klavíri.

Bc. Veronika Čermáková, učiteľka hudobnej náuky v ZUŠ Teplice, prezentovala referát pod názvom *Výchovné koncerty v prostředí města Teplice*. Uviedla konkrétne príklady a reflektovala výchovné koncerty, ktoré boli realizované symfonickými a komornými telesami Severočeské filharmónie Teplice a ZUŠ Teplice.

Tento blok uzavrela doktorandka odboru estetika na PU FF Mgr. Júlia Kopilcová, s príspevkom *Princípy hry v umení, brové aktivity v umeleckej pedagogike*. Zamerala sa na fenomén hry vo vzťahu k umeniu, estetike, pedagogike a vyhodnocovala jeho zastúpenie v aktuálnych učebniciach a metodických materiáloch, určených pre výučbu hudobných a umelecko-výchovných predmetov vo vybraných typoch škôl.²

V neskorších poobedňajších hodinách, po krátkej prestávke, pokračoval ďalší blok výstupov, ktorý otvorila Mgr. Lenka Kučerová so svojim príspevkom pod názvom *Hudební škola spolku Brünnner Musikverein (1862 – 1939)*. Predstavila významné osobnosti vtedajšieho nemeckého hudobného Brna, ktoré na spomínanej škole pedagogicky pôsobili. Ich činnosť značne ovplyvnila kultúrne dianie tohto mesta, samotnú organizáciu školy, jednotlivé odbory a osnovy vyučovaných predmetov.

Tému *Předmět nástrojové výchovy na vybraném typu rakouských gymnáziích. Srovnání české a rakouské koncepce tohoto předmětu* predstavila Mag. et. Mgr. Jitka Kopřivová. Prezentovala nástrojovú výchovu ako povinný predmet na vybraných rakúskych gymnáziách, samotnú organizáciu predmetu, učebné plány, ako aj prípravu učiteľov na tento predmet. Porovnávala koncepciu nástrojovej hry v Rakúsku a Česku.

V poobedňajšom bloku sa predstavila aj doktorandka Mgr. Kateřina Jakšová. V rámci svojho výskumu absolvovala štúdium na vysokej škole v Nórsku, preto bol jej príspevok zameraný na hudobné vzdelávanie v nórskech základných škôl. Poukázala na nórske národné kurikulum, na základe ktorého stanovila hlavné aspekty hudobného vzdelávania v Nórsku. Príspevok bol viac teoretický, dôvernejšiu predstavu o prezentovaných aktivitách by uľahčili konkrétne ukážky. Ako inšpiratívne sa ukázalo delenie vzdelávania na tri oblasti.

² Na predošlých ročníkoch konferencie *Musica viva* prezentovali výsledky svojej pedagogickej práce aj ďalšie členky Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry FF PU v Prešove, konkrétne doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD. (KOPČÁKOVÁ, Slávka. 2012. Interpretácia hudby ako fundament estetickej reflexie a hudobnej edukácie na príklade spoznávania regionálneho hudobno-kultúrneho dedičstva In: *Musica viva in schola XXIII* : zborník prací PdF Masarykovy univerzity, č.255. Brno : Masarykova univerzita, 131-141. ISBN 978-80-210-6106-4.) a doc. Mgr. Tatiana Pírníková, PhD., ktorá sa konferencie aktívne zúčastnila viacnásobne, počnúc rokom 2000 a naposledy v roku 2012, kedy predstavila model kreatívnych vzdelávacích programov pre učiteľov (PIRNÍKOVÁ, Tatiana. 2012. Malá sonda do učitel'ovej duše...skúsenosti z realizácie programov kontinuálneho vzdelávania pre učiteľov umeleckých odborov. In: *Musica viva in schola XXIII* : zborník prací PdF Masarykovy univerzity, č.255. Brno : Masarykova univerzita, 141-148. ISBN 978-80-210-6106-4). Pírníková zároveň prezentovala aj výsledky adaptácie modelu polyestetickéj výchovy a projektového vyučovania v podmienkach súčasnej školy na Slovensku (PIRNÍKOVÁ, Tatiana. 2007. Hudobné dielo v rukách pedagóga. In: *Musica viva in schola XX*. Sborník prací Masarykovy univerzity č.209. Brno : Masarykova univerzita, s.139-141. ISBN 978-80-210-4445-6).

Making music, kde sa zaraďujú ako tvrdí K. Jakšová spevácke, inštrumentálne činnosti, pohybová a tanečná výchova. Composing, ktorá je zameraná na vnímanie hudby, prácu s tancom a pohybom, kde má využitie experimentovanie a improvizácia pohybom. Listening má zameranie na vnímanie hudby a jej nasledovnú reflexiu.

Záver prvého dňa jednanja uzavrela Mgr. Gabriela Petrová s príspevkom *Edukační funkce médií*. Predstavila svoje postrehy, vplyv médií na hudobné vzdelávanie mládeže, hlavne za posledných 50. rokov. Hodnotila využívanie rozhlasového média vo výučbe a vzdelávaní.

Nasledujúci deň otvoril prvý blok konferencie rektor Masarykovej univerzity doc. PhDr. Mikuláš Bek, PhD., ktorý z pohľadu muzikológa a zároveň akademického funkcionára prezentoval možnosti výskumov a projektov, realizovaných v rámci Masarykovej univerzity. Po príspevku nastala dlhšia diskusia.

Vystúpenie prof. PhDr. Miloš Schnierera, ktorý v súčasnosti vyučuje na Janáčkovej akadémii Dejiny populárnej hudby, prinieslo prezentáciu témy *K obohacení didaktických možností vníkaní do podstaty hudebního vývoje*. Príspevok bol zameraný na prepojenie výkladu hudobných dejín s hudobnou teóriou a s poznávaním kompozičných techník, pričom sa prihliada aj na sociálnu funkciu hudby. Vo svojom príspevku profesor rekapituloval štádia počúvania hudobného diela, konkrétne v artificijálnej hudbe 20. storočia. Je potrebné podotknúť, že zánietenie a nadšenie s akým pán profesor rozprával o tejto tematike, svedčí o jeho vysokej miere poznania danej problematiky.

Ďalším účastníkom vedeckého podujatia bola Mgr. Libuše Černá. *Aktuální stav předmětu hudební výchova na všeobecně vzdělávacích středních školách v ČR, v Polsku a na Slovensku*, bol názov jej referátu. Porovnávala v ňom výskyt a výučbu Hv na stredných školách, pričom sa vo svojom výstupe ťažiskovo zamerala na hodnotenie stavu práve v Českej republike.

Popoludňajší blok referátov otvoril Mgr. Krzysztof Uscilowski, PhD. Hneď na začiatku prekvapil prezentáciou v českom jazyku. Zaoberal sa možnosťami využitia Orffových nástrojov v rámci vyučovania, rekapituloval vlastné pedagogické skúsenosti. Zdôraznil, že Orffove nástroje nemusia byť len súčasťou didaktických postupov, ale vhodné a prínosné je zaradenie hry ako samostatného predmetu.

Ďalším hosťom z Poľska bola dr. Ewa Nidecka z Katedry hudby z Univerzity v Rzeszówe. Problematikou ktorou sa zaoberala, spracovala pod názvom *Muzyka współczesna w podręcznikach do muzyki w szkołach gimnazjalnych w Polsce*.

Mgr. Tereza Pobucká sa predstavila s témou *Josef Schreiber a Ondřej Bednarčík. Ke vzťahu ostravského pedagoga a jeho žiaka*. Príspevok mapoval dlhoročný vzťah týchto dvoch hudobných osobností a ich prepojenie s Ostravou. Autorka v referáte načrtla aj Bednarčíkove štúdium o Josefovi Schreiberovi.

PhDr. Kozel David, PhD. z Ostravskej univerzity predniesol referát s názvom *Narativní zkušenost hudby a hudební zážitek*. Zameril sa na analýzu naratívnych vlastností hudby. Tvrdil, že naratívna skúsenosť hudobného zážitku má dôležitú úlohu v súčasnom multimediálnom svete, kde hudba nie je izolovaná a uplatnenie narácie v hudobnej pedagogike a hudobnej muzikológii a vnímanie je založené na narativate. Predstavil hudbu ako naratívum a súčasne hovoril o hudobnej narativate.

Poslednou vystupujúcou, ktorá uzavrela druhý a zároveň posledný deň konferencie bola Mgr. Kateřina Sabová. Načrtla tému *O novodobém typu posluchačské aktivity: „Exhibuji, nebo ignoruji“*. Snažila sa kriticky reflektovať nový spôsob recepcie poslucháča, pričom vychádzala z pozorovania poslucháčskych stereotypov žiakov ZŠ pri návštevách výchovných koncertov, divadelných predstavení, speváckych súťaží, či školských akadémii a navrhla pár opatrení, ktoré vedú opäť k sústredenému počúvaniu hudby.

Na priebeh konferencie dohliadal prof. Košut a pán doc. Hala. Musím podotknúť, že všetci účastníci boli naozaj pedagógovia, ktorí sa problematike venujú, snažia sa o inovácie v edukačnej činnosti hudobnej výchovy, hľadajú východiská, snažia sa zdokonaľovať a správne viesť študentov. V závere konferencie sa rozprúdila diskusia, ktorá viedla k zhodnoteniu konferencie, plnej nových podnetov.

Literatúra:

- [1] ANONYM, 2014. Historie konferenci „Musica viva in schola“ [online]. [cit. 2014-12-2] <http://www.katedrahudebnivychovy.estranky.cz/clanky/historie-konferenci.html>.
- [2] KOPČÁKOVÁ, S. 2012. Interpretácia hudby ako fundament estetickéj reflexie a hudobnej edukácie na príklade spoznávania regionálneho hudobno-kultúrneho dedičstva In: *Musica viva in schola XXIII* : sborník prací PdF Masarykovy univerzity, č.255. Brno : Masarykova univerzita, 131-141. ISBN 978-80-210-6106-4.
- [3] PIRNÍKOVÁ, T. 2012. Malá sonda do učiteľovej duše...skúsenosti z realizácie programov kontinuálneho vzdelávania pre učiteľov umeleckých odborov. In: *Musica viva in schola XXIII* : sborník prací PdF Masarykovy univerzity, č.255. Brno : Masarykova univerzita, 141-148. ISBN 978-80-210-6106-4.
- [4] PIRNÍKOVÁ, T. 2007. Hudobné dielo v rukách pedagóga. In: *Musica viva in schola XX*. Sborník prací Masarykovy univerzity č.209. Brno : Masarykova univerzita, s.139-141. ISBN 978-80-210-4445-6.

Mgr. Júlia Kopilcová
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
j.kopilcova@gmail.com

www.casopisespes.sk

ŠEVČÍK, M. 2013. AISTHESIS Problém estetické události v myšlení E. Levinase, J. F. Lyotarda, G. Deleuze a F. Guattariho. Edice Estetika E EE E, sv. 3. Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart. 262 s. ISBN 978-80-7465-084-0.

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

Kniha, ako sa to uvádza v skratke na prebale je venovaná estetickému mysleniu významných francúzskych filozofov druhej polovice 20. storočia. Ukazuje, že aj napriek značne rozdielnym východiskám nachádzame v ich koncepciách rad konvergujúcich čít, hlavne chápanie estetickéj udalosti ako zmyslovej, teda ako „aisthésis“. S využitím myšlienok týchto autorov charakterizuje monografia povahu estetickéj oblasti ako deja v silnom slova zmysle, ako vyvstávanie a ako proces, v ktorom nie sú prítomné ani predmety, ktorých by sa vyvstávanie a proces týkali, ani subjekt, ktorému by sa toto vyvstávanie či proces odhaľoval ako skúsenosť. Vďaka tomu má estetická udalosť nečasovú povahu. Kniha však zároveň zdôrazňuje, že napriek tejto neprítomnosti objektu i subjektu a nečasovosti je estetickéj udalosti vlastný špecifický spôsob usporiadania.

Práca je rozdelená do štyroch kapitol. V prvej sa autor venuje analýzam názorov na problém estetickéj udalosti u E. Levinasa a sústreďuje sa na problém moci obrazu a na otázku exotizmu ako slasti v dôsledku separácie a temporalizácie estetickéj udalosti, v druhej analyzuje názory J.F.Lyotarda na problémy zmyslovej matérie, na otázku estetického a anestetického a na problém teórie ako gestikulácie, v tretej kapitole sa sústreďuje na problémy teritória a deteritorizácie a otázku bytnosti pocitov ako to predstavili v spoločnom diele Deleuze a Guattari. Záverečná kapitola pod názvom Konvergenie je venovaná analytickému porovnaniu názorov skúmaných autorov, odlišnostiam a súvislostiam ich pojmového uchopenia nastolených problémov a produktívnosti ich názorov pri pochopení estetickéj udalosti a estetického vnímania osobitne vnímania umeleckých diel.

Z bohatej pramennej a interpretačnej literatúry je zrejmé (a jednotlivé kapitoly to potvrdili analyticky aj interpretačne), že autor v monografii predkladá niekoľkoročné sústredené štúdium, analýzy, komentáre a interpretácie skúmaných autorov. Záverečný vecný register je možné považovať za „bonus“ pre tých, ktorí sa potrebujú zorientovať v tak zložitej reflexii spomínaných problémov. Ak by sme použili koncepciu U. Eca o empirickom a modelovom čitateľovi, tak spomínaná práca M. Ševčíka si vyžaduje tzv. modelového čitateľa, orientujúceho sa v textoch analyzovaných autorov, ktorému autor práce ponúka možnosť viesť diskusiu o nastolených problémoch a interpretačných prístupoch a pre tzv. empirického čitateľa (napríklad študentov) bude bohatým zdrojom informácií o myslení významných francúzskych filozofov a estetikov druhej polovice 20. storočia, najmä sedemdesiatych rokov a bude im klásť výzvy na prieniky do vnútra logiky úvah skúmaných francúzskych filozofov a estetikov, bude im klásť otázky aj smerom k dejinám estetického myslenia, najmä o kantovskej tradícii a jej prístupoch.

Autorovi monografie sa podarilo plasticky ukázať ako sa francúzski filozofi v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia vyrovnali s estetickou teóriou osobitne s kantovskou, kde sú jej hranice, ale hlavne ako je možné estetické skúmanie moderného umenia a či je kantovská tradícia a jej pojmová vybavenosť produktívna voči transformáciám umenia moderny.

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

www.casopisespes.sk
