



# ESPES

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

**Vol. 5, No 1**  
June 2016

Reprodukcia:  
Blanka Votavová:  
Všedný deň, 1977,  
Slovenská národná galéria, SNG  
Zdroj: Webumenia.sk

**Šéfredaktor**

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.

**Redakčná rada**

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.

Mgr. Michal Hottmar, PhD.

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.

Mgr. Adrian Kvokačka, PhD.

Mgr. Jana Migašová, PhD.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.

PhDr. Miron Pukan, PhD.

**Vedecká rada**

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

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

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

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

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

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

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

**Výkonní redaktori**

Mgr. Jana Migašová, PhD.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.

**Jazykový redaktor**

PhDr. Miron Pukan, PhD.

**Vydala**

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

a Spoločnosť pre estetiku na Slovensku. © 2016

## OBSAH

---

### Úvodník/ 3

#### Štúdie:

**Wittgensteinovo chápanie pravidiel v kontexte Kantovej teórie umenia/ 4**

Štefan Haško

**Ikonografická a štrukturalistická analýza ako dve možné východiská estetickej interpretácie pravekého umenia/ 13**

Lukáš Makky

**Fráza, repetícia, apatia: vybrané manifestácie „banálneho“ v umení/ 33**

Jana Migašová

**Anestetický účinok televízneho spravodajstva/ 46**

Eva Peknušiaková

**Bauhaus a Heideggerov fenomén odkrývania pravdy umeleckého diela/ 57**

Katarína Šantová, Lenka Bandurová

#### Recenzie, anotácie a rozhovory:

**PIRNÍKOVÁ, T. 2015. Umelec a intelektuál v zrkadle času (Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho)/ 69**

Júlia Kopilcová

**SLÁDEK, O. 2015. Jan Mukařovský: Život a dílo/72**

Lukáš Makky

**SOUČKOVÁ, M., GAVURA, J. a R. KITTA (eds.). 2015. TOP 5/2013 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2013 v odbornej reflexii)/ 75**

Lukáš Makky

**BERGEROVÁ, X. (ed.). 2014. Ján Berger/ 78**

Jana Migašová

**BANDUROVÁ, L. 2015. George Santayana: priekopník estetického myslenia v USA/ 82**

Jana Sošková

## Úvodník

---

Vážení čitatelia a prispievatelia,

časopis *ESPEŠ* zažíva v roku 2016 svoje prvé, menšie jubileum. Výročie je dvojité: vydavateľská základňa časopisu (Inštitút estetiky a umeleckej kultúry v Prešove) si pripomína 25. rok a časopis *ESPEŠ* 5. rok svojej existencie. Jubileum môže a malo by byť impulzom k bilancovaniu činnosti periodika. Podobne ako sa za štvrtstoročie kvalitatívne a odborne vyvíjal terajší *Inštitút estetiky a umeleckej kultúry*, tak sa vyvíja a naďalej bude vyvíjať aj jeho najmladší produkt – časopis *ESPEŠ*. Doterajších 5 ročníkov, predpokladáme, vytvára nádejnú perspektívu a zároveň záväzok neustáleho zdokonaľovania a hľadania optimálnych, funkčných a kvalitatívnych zmien. Začali sme rozšírením a reštrukturalizáciou redakčnej a vedeckej rady časopisu, následne doplníme externých recenzentov a budeme smerovať k sprísneniu kritérií na kvalitu, originalitu a autenticitu odborného textu.

V období štyroch rokov (2012 - 2015) priniesol časopis *ESPEŠ* 7 čísel (z toho dve tematické: *Faustovské motívy v estetike, etike, filozofii, literatúre a umení minulosti a súčasnosti*; *Súradnice estetiky, umenia a kultúry*), 54 štúdií, 8 recenzií a 4 správy z konferencie či iného podujatia. V tejto žánrovej skladbe máme záujem pokračovať, ale zároveň očakávame kritické uvažovanie, ktoré, či už v podobe esejí, reflexií alebo recenzií odbornej literatúry, splní náročné kritériá na aktuálny odborný diskurz.

Piaty ročník prinesie aj tematické (zatiaľ neuzavreté) číslo, ktorého téma (*Keď mlčia múzy – rinčia zbrane*) ponúka teoretickú výzvu na reflexiu kultúrneho a spoločenského vzťahu dvoch konfliktných oblastí. Reflexiu témy, ktorá je z pohľadu súčasnej doby veľmi aktuálna.

Špecifikom predkladaného čísla je tematická rozvrstvenosť v rámci oblastí, ktoré časopis *Espeš* sleduje. Medzi piatimi štúdiami a piatimi recenziami majú miesto príspevky venované filozofickej estetike (Štefan Haško), estetike (Jana Sošková, Lukáš Makky), aplikácii estetickej teórie (Katarína Šantová a Lenka Bandurová), estetickej interpretácii (Lukáš Makky), literárnemu a výtvarnému umeniu a estetike (Jana Migašová, Lukáš Makky), hudobnému umeniu a estetike (Júlia Kopilcová) a novým médiám (Eva Peknušiaková). Text poslednej menovanej autorky (*Anestetický účinok televízneho spravodajstva*) možno chápať ako nezámerne vzniknutý prológ nadchádzajúceho zimného tematického čísla a toho, „čo môže prísť“. Ostáva nám v mene celej redakcie dúfať, že tematická bohatosť a zameranie jednotlivých príspevkov, ale aj závery, ktoré autori núkajú, prispieje do odbornej diskusie a Vás, našich vážených čitateľov, zaujme.

Redakcia časopisu *ESPEŠ*

## Wittgensteinovo chápanie pravidiel v kontexte Kantovej teórie umenia

Štefan Haško; etien@etien.sk

**Abstrakt:** Ústrednou témou príspevku je analýza Wittgensteinovho (neskoršieho) chápania pravidiel, t. j. ich povahy v rámci paradigmy „jazykových hier“, v kontexte s Kantovými myšlienkami o pravidlách umenia. Predložený text je vlastne pokračovaním a nadviazaním na môj výskum a úvahy o Kantovej koncepcii génia, a čiastočne o Wittgensteinovom myslení; predpokladajúcim mystický aspekt umeleckej sféry. Prvej analyzovanej súvislosti zodpovedá téma nevysloviteľnosti pravidiel, ako aj príbuznosť úvah obidvoch mysliteľov v otázke procesu ich porozumenia; teda uchopenia v praxi. V druhej – menej rozsiahlej časti analyzujem predpoklad o dynamike pravidiel, ktorá je prirodzeným dôsledkom hravej činnosti v používaní jazyka (Wittgenstein), alebo v tvorbe (a v recepcii) umeleckých diel (Kant).

**Príučové slová:** pravidlo, jazyková hra, význam, súkromný jazyk, umenie, génius, Wittgenstein, Kant.

**Abstract:** The main topic of the paper is the analysis of Wittgenstein's (later) understanding of rules, i. e. their nature in terms of a paradigm of "language games" in the context of Kant's ideas on the rules of art. The submitted paper is a continuation and elaboration of my research and reflections on Kant's concept of genius, and partially, on Wittgenstein's thought, presupposing a mystical aspect of the artistic sphere. The first analyzed connection corresponds with the theme of ineffability of rules as well as affinity of the ideas of both philosophers concerning the issue of the process of understanding rules, i.e. grasping them in practice. In the second, less extensive part I analyze the hypothesis for the dynamics of rules which is a natural consequence of a playful activity in the language use (Wittgenstein) or in creation (and reception) of works of art (Kant)..

**Keywords:** Rule, Language Game, Meaning, Private Language, Art, Genius, Wittgenstein, Kant.

### Úvod

Hoci jestvuje nepochybná odlišnosť<sup>1</sup> medzi témou pravidiel v Kantovej teórii umenia a vo Wittgensteinovom *neskoršom* chápaní, alebo skôr *videní* jazyka, nazdávam sa, že premýšľanie o tejto téme môže odhaliť (aj) niekoľko vzájomných súvislostí. K takémuto úsiliu ma (okrem vášne<sup>2</sup> prechováanej k obidvom koncepciám) motivuje napr. aj presvedčenie, že v myslení obidvoch autorov je zakotvená predstava umenia ako špecifického druhu jazyka.

Nastolenou témou nadväzujem na svoju dizertáciu (Haško 2014a); a to najmä na analýzu tzv. *exemplárnosti* (Kantom koncipovaných) produktov génia (Haško 2014b), a čiastočne na úvahy o Wittgensteinovom chápaní mystického aspektu umeleckej sféry (Haško 2013). Za fundament predpokladaných a ďalej analyzovaných súvislostí považujem interpretačný záver Jaroslava Peregriniho (2011), ktorý v analýze *neskoršieho* Wittgensteina vysvetľuje, že pravidlá nie sú *explicitné, presné a univerzálne*.

<sup>1</sup> Zatiaľ čo v Kantovej teórii umeleckej tvorby pravidlo určuje „adekvátnosť“ oznámenia *estetickéj idey*, vo Wittgensteinovej „neskoršej“ filozofii sa pravidlo týka jazykového významu a určuje adekvátne použitie výrazu (v *jazykových hrách*).

<sup>2</sup> Svoju vášň k Wittgensteinovi som navonok realizoval aj obrazom *Ludwig Wittgenstein* z roku 2009, ktorý je zároveň poctou jeho *Logicko-filozofickému traktátu*. (Obraz je dostupný prostredníctvom: <http://www.etien.sk/html/74.htm>)

Možno pripomenúť, že zatiaľ čo vo svojom ranom – *traktátovskom* období Wittgenstein sformuloval tzv. *obrázkovú teóriu*, t.j. myšlienku, že významom slova je predmet, ktorý dané slovo denotuje, neskôr, v období teórie, resp. úvah<sup>3</sup> o *jazykových hrách*, je podľa neho významom výrazu „iba“ jeho použitie<sup>4</sup> v jazyku (Grayling 2007).

Svoju pôvodnú – *traktátovskú* paradigmu, teda chápanie výroku ako obrazu, si Wittgenstein „osvojil“ už počas služby v rakúskej armáde za prvej svetovej vojny. Malcolm (1993) zároveň objasňuje, že ho k tomu inšpirovali noviny, ktoré vizuálne ilustrovali istú automobilovú nehodu.

Takéto chápanie jazyka sa v *Traktáte* výraznejšie dokladuje (napr.) paragrafom<sup>5</sup>, resp. priečkou rebríka<sup>6</sup> 3.21, podľa ktorej platí, že „*Konfigurácii jednoduchých znakov vo vetnom znaku zodpovedá konfigurácia predmetov v situácii.*“ Ak je tomu tak, veta, ako *logický obraz* danej situácie, je podľa Wittgensteina pravdivá (porovnaj: Wittgenstein 2003, § 4.03, 4.25) a možno podotknúť, že spôsob tohto uvažovania, sprevádzaný autorovou genialitou a invenciou, ho priviedol (napr.) ku konštatovaniu, že „*Udanie všetkých pravdivých elementárnych viet opisuje svet úplne. Svet je úplne opísaný udaním všetkých elementárnych viet plus udaním toho, ktoré z nich sú pravdivé a ktoré nepravdivé*“ (Wittgenstein 2003, § 4.26).

Wittgensteinovo rané chápanie jazyka výstižne sumarizuje D. Kamhal, keď uvádza, že „[...] *vety jazyka majú deskriptívnu povahu. Vyjadrujeme nimi stavy vecí, možné fakty či možné situácie, a teda aj sám jazyk je svojou povahou opisný. Vety sú logickými obrazmi možných stavov vecí a akékoľvek zoskupenie symbolov, ktoré neplní túto funkciu, je nezmyselné, nepatrí do zmysluplného jazyka. Zmysluplné teda môžu byť len vety, ktoré sú o faktoch, inak povedané, empirické vety. Ak si filozofi tradične nárokovali schopnosť ponúkať nadskúsenostné alebo predskušnostné poznatky, jednoducho sa pokúšali o nemožné. Všetky údajné filozofické problémy a odpovede na ne – formulované v jazyku – sa tak podľa traktátovského chápania jazyka musia pokladať za nezmysly*“ (Kamhal 2015, s. 74 – 75).<sup>7</sup> Preto platí, že ak o metafyzickom nemožno hovoriť jasne; je pri ňom adekvátne mlčať (porovnaj: Wittgenstein 2003, § 4.116, 7). Pri ocenení istej Uhlandovej básne pritom Wittgenstein vysvetľuje, že „[...] *keďže se nesnažíme vysloviť to, čo je nevysloviteľné, nič se neztratí. Toto nevysloviteľné je ale – nevysloviteľné – obsažené ve vysloveném!*“ (Wittgenstein in Monk 1996, s. 161) Metafyzické, resp. *mystické* sa totiž *ukazuje* (porovnaj: Wittgenstein 2003, § 6.522), t.j. bezprostredne sa ponúka tomu, čo autor označuje pojmom *videnie*. To najdôležitejšie, čo nám *ukazuje* samotný *Traktát*, koncipovaný ako *rebrík* pozostávajúci z tzv. *nezmyselných viet*, je správny obraz sveta. Slovanami Wittgensteina: „*Moje vety objasňujú prostredníctvom toho, že ten, kto mi rozumie, ich na konci rozpozná ako nezmyselné, keď pomocou nich – po nich – vystúpil nad ne. (Musí takpovediac odhodiť rebrík potom, čo po ňom vystúpil hore.) Musí tieto vety prekonať, potom uvidí svet správne*“ (Wittgenstein 2003, § 6.54)<sup>8</sup>.

Bolo (by) teda hlbokým nedorozumením domnievať sa, že Wittgensteinovo myslenie je zlučiteľné s antimetafyzickou tendenciou pozitivistov. Takýto najvážnejší omyl v chápaní *Traktátu* korigoval už sám Wittgenstein vo svojom referáte<sup>9</sup> o etike, ktorý predniesol na jeseň roku 1929 (Monk 1996), a okrem

<sup>3</sup> Korekciou naznačujem ateoretické zameranie L. Wittgensteina.

<sup>4</sup> K tomuto pozri tiež 43. paragraf *Filozofických skúmaní*.

<sup>5</sup> Pri bibliografických odkazoch na Kantovu *Kritiku súdnosti*, Wittgensteinov *Traktát* a *Filozofické skúmania*, v tomto príspevku neuvádzam čísla strán, ale značenie a číslo príslušného paragrafu.

<sup>6</sup> Korekciou uplatňujem Wittgensteinovo chápanie *Traktátu* ako rebríka. (Podrobnejšie pozri: Wittgenstein 2003, § 6.54).

<sup>7</sup> K tomuto pozri tiež: Wittgenstein 2003, § 6.53.

<sup>8</sup> Tento Wittgensteinov záver (alebo zámer) objasňuje G. Gabriel (2003, s. 17), keď uvádza, že „[...] *Správne vidieť svet znamená mať správny postoj k svetu, a tým k životu [...] Cieľom jeho filozofovania je teda získať to, čo sa pokúša učiť etika, čo však učiť nie je schopná.*“

<sup>9</sup> „*Celým mým snažením, a domnívam se že i snažením všech lidí, kteří se kdy pokusili psát nebo mluvit o etice či náboženství, bylo zaiťočit na hranice jazyka. Toto narážení na stěny naší klece je úplně a absolutně beznadějně. Pokud etika pramení z přání říci něco o nejvlastnějším smyslu života, o absolutním dobru, o absolutně hodnotném, nemůže být vědou. Tím, co říká, se v žádném smyslu nerozmnoužuje naše vědění. Je to však svědectví o určitě*

Wittgensteinovej filozofie! to zreteľne dokladuje aj jeho sprievodný list<sup>10</sup> k *Traktátu*, adresovaný Ludwigovi von Fickerovi v roku 1919.

Hoci sú v intenciách *Traktátu* (napr.) vety etiky a estetiky *nezmyselné*<sup>11</sup>, metafyzické výroky (ako to veľmi výstižne podčiarkuje Stanislav Hubík (1993)) ešte nie sú metafyzikou. Vzhľadom na uvedené nás teda nemôže prekvapiť, že Wittgensteina, na rozdiel od vedeckých otázok, skutočne zaujímali iba otázky pojmové a estetické. (Wittgenstein 1993).

Koniec Wittgensteinovho *raného* chápania jazyka urýchlil jeho povestný rozhovor s ekonómom P. Sraffom a kuriozitou, ktorá stála pri zrode „teórie“ *jazykových hier*, bol okamih, keď Wittgensteina, prechádzajúc popri ihrisku, na ktorom sa práve hral futbal, napadlo, že (aj) v jazyku hráme hry so slovami (Malcolm 1993).

## I.

Vo svojej (nedokončenej) knihe *Filozofické skúmania*, teda v ére svojho *neskoršieho* myslenia, venuje Wittgenstein nezanedbateľnú pozornosť téme pravidiel. O tom, že práve tie zohrávajú dôležitú úlohu v *jazykových hrách* (Peregrin 2011) svedčí napr. interpretačný záver R. Rheesa (2006), podľa ktorého je otázka, čo je pravidlo jazyka vlastne otázkou, ako slová niečo znamenajú.<sup>12</sup>

Možno pripomenúť, že argument proti svojej pôvodnej – *obrázkovej* alebo *denotatívnej* teórii významu Wittgenstein presvedčivo deklaruje tým, že súvislosť medzi slovom a (jemu zodpovedajúcim) predmetom by musela zaviesť (augustínovska) ostenzivná definícia; a teda poukázanie na predmet (v typickom prípade ukázanie naň prstom) a vyslovenie jeho mena. Ostenzia však nemôže byť základom učenia sa jazyku, pretože k pochopeniu, že sa ňou pomenováva predmet, je už potrebná znalosť časti jazyka – prinajmenšom znalosť jazykovej hry pomenovávania predmetu (Grayling 2007).

Podľa *neskoršieho* Wittgensteina je (teda) významom výrazu to, čomu rozumieme, keď rozumieme danému výrazu, alebo tiež; jeho významu rozumieme vtedy, keď sme schopní „uplatniť“ pravidlo jeho použitia v rozmanitých jazykových hrách (Grayling 2007). Tým sa zároveň objasňuje Wittgensteinova myšlienka v 199. paragrafe *Filozofických Skúmaní*, ktorou dáva na vedomie, že rozumieť vete znamená rozumieť istému jazyku. Grayling (2007) preto veľmi výstižne konštatuje, že v duchu (neskoršej) Wittgensteinovej filozofie nemá zmysel povedať, že niekto rozumie iba jednej, alebo len niekoľkým vetám. (Vzhľadom na nastolenú tému možno iba podotknúť, že (ani) cez prizmu Kantovej teórie umenia by nebola opodstatnená predstava, podľa ktorej niekto rozumie iba jednému, alebo len niekoľkým umeleckým dielam.<sup>13</sup>)

Keďže ostenzia, ako už bolo uvedené, nemôže byť základom učenia sa jazyku, logicky z toho vyplýva, že niektoré pravidlá jednoducho nemôžu byť explicitné. Peregrin tento fakt vyslovuje po nasledujúcej

---

tendenci v ľudskom vedomí, svedectví, jebož si osobne nemohu jinak než hluboce vážít a které bych se za žádnou cenu neodvážil zesměšňovat“ (Wittgenstein in Monk 1996, s. 282 – 283).

<sup>10</sup> „[...] *zmysel knihy je etický. Kedysi som chcel dať do Predslovu vetu, ktorá tam teraz fakticky nie je, ktorú Vám však teraz napíšem, pretože pre Vás možno bude kľúčom. Chcel som totiž napísať, že moja práca pozostáva z dvoch častí: z jednej, ktorá tu je, a zo všetkého toho, čo som nenapísal. A práve táto druhá časť je dôležitá. Moja kniha totiž etično vymedzuje akoby zvnútra; a som presvedčený, že prísne sa dá vymedziť IBA takto. Skrátka, som presvedčený: všetko to, o čom dnes mnohí tárajú, som určil vo svojej knihe tým, že som o tom mlčať*“ (Wittgenstein in Gabriel 2003, s. 17).

<sup>11</sup> Ako uvádza Anna Remišová: „Podľa Wittgensteina existujú vety *zmysluplné, nezmyselné a také, ktoré sú bez zmyslu. Za zmysluplné vety sa považujú vety, o ktorých možno povedať, či sú pravdivé, alebo nepravdivé na základe porovnania ich obsahu so skutočnosťou. Vety bez zmyslu – tautológie a kontradikcie, sú výroky, ktoré sú v každom možnom svete pravdivé, alebo sú vždy nepravdivé. Obsah nezmyselných viet sa vzťahuje na hodnoty, na niečo transcendentné, nedá sa o nich povedať, či sú pravdivé, alebo nepravdivé*“ (Remišová 2004, s. 82).

<sup>12</sup> Rhees (2006) taktiež vysvetľuje, že používanie výrazov v ich význame je to, čomu hovoríme riadiť sa pravidlom.

<sup>13</sup> Tomuto konštatovaniu samozrejme nijako neprotirečí fakt, podľa ktorého sú nám niektoré umelecké diela viac ako len „blízke“. Totiž; rozumieme, alebo zvykneme rozumieť aj tým dielam, ktoré nevyhovujú našim vkusovým požiadavkám (a ku ktorým neprechováme žiadnu náklonnosť).

interpretačnej úvahe: „Vezmeme vetu ‘Někde blízko štěká pes’. Jakými pravidly se řídí její užívání? Takových pravidel může být spousta, ale jedním z nich asi bude i pravidlo, že tvrdit tuto větu je správné, když někde blízko štěká pes. Avšak řekneme-li někomu, že říkat, že někde blízko štěká pes, má tehdy, když někde blízko štěká pes, pak mu tím zřejmě nesdělíme nic příliš užitečného. Aby nám totiž rozuměl, tak už by musel oné větě, jejíž použití mu chceme vysvětlit, rozumět, a tím by tedy už věděl i to, jak se používá. Jestliže ho však tuto větu takto používat ‘prakticky naučíme’ (pomoci toho, že mu ukážeme příklady situací, kdy je správné ji používat, případně mu na druhé straně ukážeme případy těch, kdy je užívat ji nesprávné), pomůžeme mu tím udělat skutečně netriviální krok k jejímu porozumění“ (Peregrin 2011, s. 105).

Myslím, že pravidlá týkajúce sa významu (ktoré sú podľa Peregriniho (2011) akýmsi *implicitným podložitým* ostatných pravidiel) je možné postaviť do súvislosti s pravidlami *krásneho umenia*, koncipovanými v Kantovej estetickej teórii. O takýchto pravidlách sa Kant zmieňuje v súvislosti s tvorbou génia a *exemplárnosťou* (vzorovosťou) jeho produktov. Sledujúc závery, ktoré som vyslovil vo svojej podrobnej analýze tejto témy, možno pripomenúť, že *krásne* umelecké diela, t.j. produkty génia, sú vlastne vzormi pre pravidlá umeleckej tvorby (2014b). Zdá sa pritom, že takéto pravidlo sa „[...] *vlastne konštituuje adekvátnosťou, resp. dokonalosťou vzťabu medzi geniálnou (estetickou) ideou a (zmyslovo vnímateľným) výrazom umeleckého diela a slúži pre (rovnako) dokonalé vyjadrenie novej – budúcej idey*“ (Haško 2014b, s. 35). Takémuto záveru nasvedčujú nielen myšlienky v *Kritike súdnosti*, ale i Kantove rané úvahy o umení. Pri ich analýze som taktiež vyslovil presvedčenie (2014b), že (aj) v Kantovej estetickej teórii sú pravidlá jednak nepojmového charakteru (podľa Kantových slov nemôžu slúžiť ako predpis), a zároveň ich možno považovať za bytostne virtuálne, keďže bývajú (ako sa uvádza v 47. paragrafe *Kritiky súdnosti*) *abstrahované z činu*, t.j. z *krásneho* – geniálneho umeleckého diela. Vo svojej dizertácii (2014a, s. 17) som vlastne konštatoval a pripomenul, že „[...] *tieto pravidlá nemôžu byť vyjadrené akousi formulou, ktorá by slúžila ako predpis, pretože inak by bol súd o kráse určitelný pojmom, ale musia byť, respektíve bývajú abstrahované z činu, t.j. z produktu, ktorý je exemplárny a na ktorom môžu ostatní skúšať svoj vlastný talent. [...] Uvedené abstrahovanie pravidiel teda predpokladá ‘reflektujúcu súdnosť’ a jeho motívom, ako sa nazdávam, nie je nič iné, než účinok vzácných, t.j. geniálnych diel. Inými slovami: Kant (ani) túto charakteristiku neuvádza ako normu, ale ako atribút, prípadne znak ‘Krásneho umenia’*“ (Pozri bližšie a porovnaj: Kant 1975).

Okrem nevysloviteľnej povahy pravidiel, ďalšiemu aspektu analyzovanej súvislosti náleží môj predpoklad, podľa ktorého môžeme o procese „abstrahovania“ Kantom koncipovaných pravidiel (jazyka umenia) uvažovať rovnako, ako o porozumení jazykovým pravidlám v intenciách Wittgensteinovej filozofie. Podľa Crispina Wrighta je totiž jadrom Wittgensteinových úvah o riadení sa pravidlom myšlienka, že rozumieť nejakému výrazu znamená „*uchopiť vzorec aplikácie, konformita s nímž vyžaduje jisté určené verdikty v dosud nazvávaných prípadoch*“ (Wright in McDowell 2006, s. 81). Analyzujúc Wittgensteinove neúnavné pripomienky o slabínach, alebo problematickosti akejkoľvek snahy vysvetliť neporozumený výraz, a teda pravidlo jeho použitia, Wright konštatuje, že porozumenie nejakému výrazu je akýmsi *vyhmatnutím*, t.j. skokom, inšpirovaným odhadom vzorca aplikácie, ktorý sa snaží predať inštruktor (Wright in McDowell 2006).

Premýšľajúc o Wittgensteinových myšlienkach v jeho (mimoriadne precízne spracovanej) biografii, pochádzajúcej z dielne Raya Monka, nazdávam sa, že (aj) takéto „*vyhmatnutie*“ pravidla, postavené do kontextu s Kantovým modelom abstrahovania pravidiel, možno nakoniec objasniť cez prizmu Wittgensteinových úvah o (vyššie spomínanom) *videní*.

Ako uvádza Monk (1996, s. 535): „*Pro celé jeho pozdní dílo je důležitá představa, že existuje vidění, které je zároveň myšlením (anebo alespoň jakýmsi chápáním)*.“ Význam hudobnej skladby sa podľa Wittgensteina nedá popísať tak, že sa uvedie niečo, čo hudba znamená, preto platí, že chápanie vety je chápaniu hudby príbuznejšie, než sa súdi. Porozumenie hudby totiž nie je podľa Wittgensteina procesom, ktorý by sprevádzal počúvanie hudby, ale už samotné počúvanie môže byť sprevádzané znakmi porozumenia (Monk 1996).



K objasneniu tematiky ateoretického (prítom však poznávajúceho) *videnia* prispieva napr. 54. paragraf *Filozofických skúmaní*, kde Wittgenstein predpokladá možnosť porozumenia herným pravidlám pomocou pozorovania hry. V knihe Raya Monka sa taktiež dozvedáme, že hru podľa Wittgensteina nie je potrebné zdôvodňovať a kto ju môže hrať, ten ju pochopil.

Osobitosť („neexplikovateľných“) pravidiel jazykovej hry a ich odlišnosť (napr.) od pravidiel šachu prítom Peregrin objasňuje nasledovne: „Nevím-li si rady s tím, zda je v šachu nějaký tab přípustný, prostě otevřu knížku s napsanem Pravidla šachu a tam si to vyhledám. Nic takového samozřejmě nepřipadá v úvahu v případě jazykových her. [...] Díky čemu jsme si schopni to, co je v Pravidlech šachu napsáno, přečíst? Vždyť tam jsou jenom jakési značky! Jak víme, co znamenají? Zřejmě to víme proto, že známe pravidla pro jejich interpretaci. Takže pravidla šachu mohou být explicitní, to jest mohou být zapsána, jediné díky tomu, že tu jsou jiná pravidla, která nám ten zápis dovolí dešifrovat. Tato jiná pravidla by opět mohla být explicitní, ale pak bychom potřebovali zase jiná pravidla, abychom dokázali dešifrovat ten jejich zápis. A kdyby měla být explicitní všechna pravidla, vedlo by to zřejmě k nekonečnému regresu. Tohle vede k zásadní důležitosti rozlišení mezi pravidlem jako takovým a nějakým explicitním vyjádřením tohoto pravidla“ (Peregrin 2008, s. 80).

Inými slovami: podľa Wittgensteina je nemožné stanoviť pravidlo pre použitie iného pravidla a preto platí, že súvislosť medzi slovom a jeho významom musí byť nájdená nie v teórii, ale v praxi, t.j. v používaní slova. Videnie je podľa neho tým podstatným a pokiaľ systém nevidíme, nemáme ho (Monk 1996). V paragrafe 201 *Filozofických skúmaní* sa dočítame, že interpretácia je iba nahradením jedného výrazu pravidla iným.

Pravidlo môžeme (napr.) v súvislosti medzi partitúrou a hrou jedine vidieť, a ak ho vidieť nedokážeme; všetky vysvetlenia, aj tie základné, sú celkom zbytočné. Aby sme podľa Wittgensteina porozumeli (napr.) etike, estetike, alebo filozofii, žiadnu teóriu vôbec nepotrebujeme (Wittgenstein in Monk 1996). (Myslím, že najmä vďaka prirodzenému tušeniu tohto princípu je vždy oceňovaná práca s pramenným textom, a taktiež – vysvetľuje sa ním náročnosť (efektívneho) pedagogického procesu – obzvlášť pri výučbe filozofických disciplín.)

V rámci nastolenej súvislosti vo filozofii obidvoch mysliteľov možno iba zopakovať a podčiarknuť, že doménou Kantom koncipovaných pravidiel umeleckej tvorby je výlučne umelecké dielo (ktorého produkcia, ale i recepcia, má mimochodom takisto hernú povahu<sup>14</sup>) a nie výsledok pokusu o ich explicitný zápis. Môžeme si všimnúť, že ak Kant, napr. už v rokoch 1772 – 1773 upozorňuje na nevyhnutnosť génia nasledovať, resp. tvorivo napodobňovať „veľkých Majstrov“ predtým, než začína byť originálnym (Tonelli 1996), pričom tejto téze zodpovedá téma *vysškolenia* v (neskoršej) *Kritike súdnosti*, nehovorí o štúdiu kníh, ale o štúdiu konkrétnych umeleckých diel.<sup>15</sup>

Je celkom pravdepodobné, že tieto Kantove závery (vrátane tézy o *abstrahovaní* pravidiel) neprogramovo, takpovediac „v tichosti“ korešpondujú s autorovým (osvietenským) ocenením používania vlastného rozumu človeka.

<sup>14</sup> Definíciu hravého aspektu tvorby *kerásneho umenia* Kant vyslovuje jeho porovnaním s remeslom, teda s tzv. *Umením pre zárobok*: „Na první 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 nepřijemné (obtížné), a jen svým účinkem (např. výdělkem) přitažlivé, tedy které může být uloženo nuceně“ (Kant 1975, § 43).

<sup>15</sup> Takýto odkaz, prinajmenšom jeho opodstatnenosť, evidentne „necítia“ mnohí učitelia, kritici, alebo porotcovia umeleckých súťaží, ktorí (interpretáciou (osobne! preferovaných) pravidiel) radi poučajú mladých, alebo začínajúcich autorov. Pochopiteľne; necítia to ani tí mladí umelci, ktorí im (prinajmenšom zatiaľ) načúvajú.

## II.

Sumarizujúc presvedčivý konsenzus teoretikov (a pripomínajúc závery A. C. Graylinga (2007)); je nesporné, že Wittgenstein svojou paradigmatou *jazykových hier* opustil chápanie jazyka ako uniformného kalkulu; používaného jediným spôsobom, v ktorom sú pravidlá jazyka vlastne nezávislé na človeku. Ako už bolo uvedené, Peregrin (2011) v tejto súvislosti konštatuje, že pravidlá, o ktorých uvažuje *neskorší* Wittgenstein, nie sú ani *explicitné*, ani *presné* a *univerzálne*.

To však podľa môjho názoru znamená, že ich uplatňovanie so sebou prináša ich transformáciu a aktualizáciu. Nepriamo tomu zrejme nasvedčuje Wittgensteinova téza, podľa ktorej je základom *jazykových hier* naše konanie. Citujúc autora: „*Zdůvodňování, ospravedlňování evidence ale dospěje ke určitému konci; – tímto koncem ale není to, že určité věty se nám jeví jako bezprostředně pravdivé, tedy určitý způsob našeho vidění, výběr naše jednání, které je základem jazykové hry*“ (Wittgenstein 2010, s. 52). Nazdávam sa, že práve takéto Wittgensteinovo chápanie fundamentu jazyka objasňuje Rush Rhees, keď uvádza, že „[...] *nikdo nemůže vynalézt jen jazyk. Jazyk jde ruku v ruce se způsobem života. Vynalezený jazyk by byl tapetový vzor, nic víc*“ (Rhees 2006, s. 66). (Na pozadí Leibnizovej teórie najlepšieho sveta by sme pravdepodobne mohli konštatovať, že každá *jazyková hra* je vlastne tou najlepšou zo všetkých možných.)

A hoci je možné, že aj takúto charakteristiku jazyka by bolo možné postaviť do kontextu s Kantovým chápaním umenia, tá presvedčivejšia súvislosť sa týka vyššie naznačenej dynamiky pravidiel. Inými slovami: (aj) cez prizmu Kantovej estetickej teórie môžeme na dejiny umenia a umeleckej tvorby opodstatnene nazerať ako na dejiny hier s pravidlami. Génus totiž vo svojej tvorbe buď spontánne nasleduje jestvujúce pravidlá, alebo svojou tvorbou, resp. výsledným dielom, konštituuje nové (Pozri bližšie: Haško 2014b). Podľa uvažovania obidvoch mysliteľov pritom platí, že určitý posun v jestvujúcich pravidlách, ako aj zavedenie nových pravidiel (čo je témou Kantovej estetiky), nie je výsledkom akejsi vedomej činnosti – plánu, ale prirodzeným dôsledkom hravej, t.j. *nezainteresovanej* činnosti. Kantom koncipovaný génus to vlastne zosobňuje tým, že vo svojej tvorbe „pristupuje“ k umeniu ako k cieľu, nie ako k prostriedku.<sup>16</sup> Azda jedinej jeho prirodzenej tendenčnosti zodpovedá snaha o zrozumiteľné oznámenie *estetickej idey*; čo znamená, že jeho tvorba je (takpovediac automaticky) usmerňovaná k všeobecnej zrozumiteľnosti výsledného produktu. Takýto záver možno obhájiť najmä Kantovým predpokladom o tzv. *vyšikolení* génia (ktoré sprevádza spomínané štúdium umeleckých diel), alebo jeho chápaním *vkusu*, ktorý je „[...] *tak jako soudnost vůbec, disciplína (nebo vychování) génia, která mu velmi přistřihává křídla a činí ho slušným a ublaženým: zároveň mu však dává vedení, kam a jak daleko až může jít, aby zůstal účelný; a tím, že vnáší do mnohosti myšlenek jasnost a pořádek, činí jeho ideje udržitelnými, činí je schopnými trvalého a zároveň také všeobecného souhlasu [...]*“ (Kant 1975, § 50). Aj podľa Kantových raných myšlienok (z r. 1772 – 1773) platí, že génus sa síce „[...] *může odchýlit' od pravidel, které obmezují ducha, ale nie od toho, čo je obvyklé a běžné, jinak sa může stat' neusporiadaným [...]*“ (Kant in Tonelli, s. 122).

V rámci nastolenej komparácie tým vlastne naznačujem ďalší aspekt možnej súvislosti v chápaní pravidiel obidvoch mysliteľov. Vysloviť ho možno konštatovaním, že podobne, ako je v intenciách Kantovej estetickej teórie (prinajmenšom) neprirodená predstava akéhosi súkromného jazyka génia, *neskoršie* Wittgensteinovo myslenie je zároveň argumentom proti možnosti existencie *súkromného jazyka*. Autor pri tejto téme upozorňuje, že „[...] *postupovat' podľa pravidla' je istá prax. A domnievat' sa, že postupujem podľa pravidla, nie je to isté ako postupovat' podľa pravidla. Preto sa nedá postupovat' podľa pravidla 'súkromne'; lebo jinak by bolo domnievat' sa, že postupujem podľa pravidla, to isté ako postupovat' podľa pravidla*“ (Wittgenstein 1979, § 202). V prípade

---

<sup>16</sup> Vo svojich prácach ku Kantovej estetike tento fakt dôsledne prizvukuje Jana Sošková.

*súkromného jazyka* totiž nemáme žiadne *kritérium správnosti* a správne bude iba to, čo sa nám bude ako správne (súkromne) javiť; t.j. o správnom nemožno hovoriť (Wittgenstein 1979).

Inými slovami: keďže pravidlá majú podľa Wittgensteina spoločenskú povahu a jazyk je výlučne záležitosťou verejnou, nemôže jestvovať jazyk, ktorý by vynašiel a ktorému by rozumel iba jednotlivec. A možno podotknúť, že ani súkromná skúsenosť, ani jazyk, ktorým o nej vypovedáme, nie je *súkromným* jazykom (Grayling 2007).

Nie je ním nakoniec ani „kód“, pretože ako vysvetľuje A. J. Ayer: „*Víme o lidech, kteří si vedli deníky v kódech, jimž neměl nikdo jiný rozumět. Soukromý kód ovšem samozřejmě není soukromý jazyk, ale spíš soukromá metoda přepisu nějakého daného jazyka*“ (Ayer 2006, s. 37). Tento poznatok uvádzam aj kvôli (záverečnému) objasneniu toho, čo považujem za ten najzásadnejší omyl práve v reflexii, ale i v produkcii umenia. Je ním predpoklad, alebo skôr paradigma, podľa ktorej sú umelecké diela akýmsi kódom; stelesňujúcim pojem, resp. abstraktné myslenie. Na jednotlivé umelecké diela je v takomto prípade (degradujúco) nazerané ako na hádanky, ponúkajúce (viac či menej zaužívané) indicie k jej „rozlúsknutiu“, teda k tzv. myšlienke umeleckého diela, ktorú je možné vysloviť.

Vo svojej práci o nevysloviteľnom v umení (2013) som dal na vedomie, že tak Wittgensteinove, ako i Kantove (a Schopenhauerove) myšlienky o umení môžu byť chápané (aj) ako protiváha voči takejto paradigme. A jej problematickosť sa umocňuje zakaždým, keď ju sprevádza práve chápanie umenia nie ako cieľa, ale len ako prostriedku k dosiahnutiu mimoumeleckých cieľov – morálnych, politických, ekonomických, náboženských a pod.

S takouto šlamastikou sa často stretávame počas vyučovania, ako aj pri obhajobách semestrálnych a záverečných prác na umeleckých školách, v rozboroch umeleckých diel, v kurátorských výstupoch, v rozhovoroch s umelcami a pod. O takejto šlamastike nakoniec platí, že azda najčastejšie, ale i najistejšie dáva o sebe vedieť otázkou: „Čo tým chcel autor povedať?“



Snímka z filmu *Melancholia* (2011, r. Lars von Trier), ktorý (v zmysle Kantovho chápania pravidiel umeleckej tvorby) považujem za reprezentanta mimoriadne pôsobivého vzťahu medzi *ideami* a spôsobom ich oznámenia, t.j. ich *výrazom*. (Zdroj: snímku vyhotovil a editoval autor príspevku; Š. Haško)

**Literatúra:**

- [1] AYER, A., J. Je možný soukromý jazyk? In: GLOMBÍČEK, P., ed. Soukromý jazyk, pravidla a Wittgenstein. Praha: Filosofia, s. 35 – 52. ISBN 80-7007-248-2.
- [2] GABRIEL, G. 2003. Logika ako literatúra? K významu literárnej formy u Wittgensteina. In: WITTGENSTEIN, L. Tractatus Logico – philosophicus. Bratislava: Kalligram, s. 13 – 24. ISBN 80-7149-600-6.
- [3] GRAYLING, A., C. 2007. Wittgenstein: Průvodce pro každého. Praha: Dokořán. ISBN 978-80-7363-077-5.
- [4] HAŠKO, Š. 2013. O nevysloviteľnom v umení (Kant – Schopenhauer – Wittgenstein). In: Espes [online], roč. 2., číslo I. [cit. 2016-04-03]. <http://www.casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-2-cislo-i/139-o-nevyslovitelnom-v-umeni-kant-schopenhauer-wittgenstein>
- [5] HAŠKO, Š. 2014a. Kantova koncepcia umelca – génia v kontexte estetiky 19. a 20. Storočia (dizertačná práca). Prešov: FF PU.
- [6] HAŠKO, Š. 2014b. Téma exemplárnosti geniálnych diel v Kantovej (ranej a neskoršej) teórii umenia. In: BELÁS, E. a ZÁKUTNÁ, S., eds. 11. kantovský vedecký zborník [online]. Prešov: FF PU, s. 30–42. ISBN 978-80-555-1132-0. [www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/\\_dokument/Belas1/subor/Hasko.pdf](http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/_dokument/Belas1/subor/Hasko.pdf)
- [7] HUBÍK, S. 1983. Jazyk a metafyzika: kritika Wittgensteinovy filozofie. Praha: Academia.
- [8] KAMHAL, D. 2015. Prečo Wittgenstein odmietal filozofické teórie. In: FARKAŠ, I., TAKÁČ, M., RYBÁR, J. a KELEMEN, J., eds. Kognícia a umelý život [online]. Bratislava: UK, s. 74 – 79. ISBN 978-80-223-3875-2. <http://cogsci.fmph.uniba.sk/kuz2015/zbornik/prispevky/kamhal.pdf>
- [9] KANT, I. 1975. Kritika soudnosti. Praha: Odeon.
- [10] MALCOLM, N. 1993. Ludwig Wittgenstein v spomienkach: So životopisnou črtou Georga Henrika von Wrighta. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-062-2.
- [11] McDOWELL, J. 2006. Wittgenstein o řízení se pravidlem. In: GLOMBÍČEK, P., ed. Soukromý jazyk, pravidla a Wittgenstein. Praha: Filosofia, s. 75 – 138. ISBN 80-7007-248-2.
- [12] MONK, R. 1996. Wittgenstein, Úděl génia. Praha: Hynek. ISBN 80-85906-23-6.
- [13] PEREGRIN, J. 2011. Člověk a pravidla. Praha: Dokořán. ISBN 978-80-7363-347-9.
- [14] PEREGRIN, J. 2008. Wittgenstein a pravidla našich jazykových her. In: KIŠOŇOVÁ, R., VITALOŠVOVÁ, V., DÉMUTH, A. Wittgensteinovské skúmania. Pusté Úľany: Schola Philosophica, s. 70 – 84. ISBN 978-80-969-823-5-6.
- [15] REMIŠOVÁ, A. 2004. Etické názory G. E. Moora a L. Wittgensteina. Bratislava: ASCO art & science. ISBN 80-88820-36-7.
- [16] RHEES, R. 2006. Je možný soukromý jazyk? In: GLOMBÍČEK, P., ed. Soukromý jazyk, pravidla a Wittgenstein. Praha: Filosofia, s. 53 – 73. ISBN 80-7007-248-2.
- [17] TONELLI, G. 1996. Kant's early theory of genius (1770 – 1779): part I. In: Journal of the history of philosophy, roč. 4, č. 2, s. 109 – 132.

- [18] WITTGENSTEIN, L. 1979. Filozofické skúmania. Bratislava: Pravda.
- [19] WITTGENSTEIN, L. 2010. O jistotě. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1905-9.
- [20] WITTGENSTEIN, L. 2003. Tractatus Logico – philosophicus. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-600-6.
- [21] WITTGENSTEIN, L. 1993. Rozličné poznámky. Praha: Mladá fronta, ISBN 80-204-0360-4.

---

Mgr. Štefan Haško, PhD.  
Viola, Prešov / SSUŠ Filmová, Košice  
[etien@etien.sk](mailto:etien@etien.sk)  
[www.etien.sk](http://www.etien.sk)

---

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

---

## Ikonografická a štrukturalistická analýza ako dve možné východiská estetickej interpretácie pravekého umenia

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com

**Abstrakt:** Najdiskutovanejším problémom analýzy pravekého umenia je interpretácia a zložitosť jeho pochopenia. K dispozícii je viacero prístupov, ale z estetického a umenovedného hľadiska je najpopulárnejšie hľadanie významu jednotlivých pravekých produktov. V predloženej štúdiu bude preverená produktivita ikonografického a štrukturalistického prístupu v aplikácii na keltskú sošku diviaka, ktorá sa našla na Slovensku (Slovenská Nová Ves). Hlavný problém zvolenej metodológie predstavuje miera zachovanosti keltských mýtov, čo nám na jednej strane umožňuje vidieť mytologický význam a do istej miery ho odčítať z artefaktov keltského umenia, ale zároveň môže dôjsť k nepochopeniu vzhľadom na neautentický pôvod (nie starokeltský) mytologických príbehov, ktoré máme k dispozícii.

**Kľúčové slová:** ikonografický prístup, štrukturalistická metóda, Slovenská Nová Ves, plastika diviaka, mýtus, mytologický znak, štruktúra.

**Abstract:** The most often and discussed issue in the analysis of prehistoric art is the problem of interpretation and the problem of understanding of prehistoric artistic artifacts. There are a lot of approaches, but the most popular from the aesthetic and artistic point of view is the interpretation of meaning of prehistoric art. In the present paper we would like to discuss the productivity of iconological and structuralism approach, especially in the interpretation of Celtic art from the area of Slovakia (Slovenska Nova Ves) with application on the statue of a boar. The main problem is the existence of Celtic myth in the written form, which allows us to understand mythological meaning, but also confuses us because of the apocryphal characteristics of this “tales”.

**Keywords:** iconographical approach, structuralism method, Slovenska Nova Ves, statue of boar, myth, mythological signs, structure.

Estetická interpretácia ako „[...] *základný stavebný kameň (predpoklad) a východisko celej budovy dejinného obrazu umenia* [ako – doplnil L. M.] *konečná hodnota výskumu: sprostredkovanie vnútorného obsahu umeleckého diela laikom, jeho priblíženie a tým i znásobenie jeho pôsobivosti*“ (Bakoš 2000a, s. 13-14), predstavuje neodmysliteľnú súčasť skúmania (ale aj recepcie) akéhokoľvek umeleckého diela. Bez estetickej interpretácie nemôže prebehnúť relevantný a legitímny výklad umenia (pozri: Currie 2013). Môže byť nastolená neadekvátna estetická situácia a recipient nemusí zaujať ku konkrétnemu dielu celkom ujasnený postoj. Postoj tu budeme v štrukturalistickom zmysle vnímať ako určujúce stanovisko, ktoré vymedzuje vzťah recipienta a diela a následne charakter jeho recepcie. Situácia sa komplikuje tým viac, čím je analyzovaný objekt vzdialenejší kultúrnej tradícii interpreta. Časový či kultúrny hiát vytvára komunikačné a kultúrne prekážky medzi recipientom a (v diele do istej miery zachovaným) autorom. Odlišná alebo „len“ iná kultúrna situácia môže vo vnímaní spôsobiť posun významu (ale aj narušenie významovej continuity) a viesť k rozdielnemu nadhľadu na skúmaný umelecký produkt či dokonca môže vyústiť v nesprávny výklad „nerešpektujúci obmedzenia interpretovaného objektu“ (pozri: Culler 1995; Eco 1995; Makky 2012a, 2012c).

V interpretácii alebo v inom type analýzy, či mentálneho postupu<sup>1</sup> koncentruje recipient svoju zvedavosť a svoj zámer pochopiť okolitý svet, či konanie ľudí. (Estetický) záujem tu prítomný je katalyzátorom a determinantom estetickej interpretácie. Pri estetickom vnímaní recipient potom nenastoluje otázky, len sám odpovedá na tie v diele už implikované či dielom (autorom) tvorené. Porozumenie dielu sa stáva úlohou recipienta, nie výsledkom samozrejmeého prehodnotenia a „zaručeného“ pochopenia (Jankovič 2006).

Snaha chápať videné a komponovať recipované skúsenosti do celku je ľudom prirodzená už od nepamäti. Človek sa potreboval prispôbiť životnému prostrediu a bolo nutné, aby vedel svoje okolie vyhodnotiť, aby na základe istých indícií odhalil blížiac sa nebezpečenstvo a vedel naň reagovať. Kumuláciou týchto naučených a overených postupov, ako výsledkov interakcie s okolím (špecifickým od miesta k miestu), sa vytvorila tradícia, ktorá sa stala súčasťou konkrétnej kultúry. Adaptácia preto nikdy nebola len určujúcim prvkom prežitia, ale aj procesom tvarovania a formovania kultúrnych zvyklostí a návykov (pozri: Renfrew 2009; Richerson a Boyd 2012; Svoboda 2011). Tie sa neskôr pretavili do myšlienkového sveta na úrovni istých predstáv a povier, do pravekej verzie svetonázoru. V reakcii naň v tvorivej činnosti a v konaní človeka vznikli skôr či neskôr objekty alebo postupy kultového charakteru, často vstupujúce do sféry umenia, so špecifickou úlohou vo vzťahu k okolitému svetu (pozri: Makky 2013a).

Komplexnosť a vzájomná previazanosť jednotlivých zložiek pravekého sveta je tým dôvodom, prečo popri súčasnom umení (ku ktorému si ešte teória nevybudovala vhodný a funkčný prístup) robí teoretikom umenia a estetikom asi najväčšie „vrásky“ umenie praveké (hodnotenie je poznamenané teoretickou reflexiou umeleckej produkcie „západného sveta“). Absencia vlastného a osobitého výskumného aparátu, ktorý by sa budoval špecificky v reakcii na praveké umenie, vyústila v „experimentálne“ kumulovanie viacerých teoretických prístupov a vedeckých postupov, ktorého výsledkom je interdisciplinárny substrát. Svojou povahou (dôraz na význam a témy konkrétnych výjavov a spoločensko-historické determinanty tvorby umenia v praveku) akoby jednotlivé interpretácie implikovali, vynímajúc rané intuitívne skúmanie, neskôr transformované pozitivistickým prístupom, formalistickým, štrukturalistickým a semiotickým prístup s istými znakmi ikonografických analýz. V predloženej práci by som sa rád, aj napriek určitým a očividným prekážkam, ktorým sa budem ešte priebežne venovať, pokúsil o experiment aplikovania ikonografickej<sup>2</sup> a teoreticky zameranej štrukturalistickej analýzy, ktorý azda vyústí vo vzájomnú komparáciu oboch prístupov a v prehodnotenie ich produktivity, alebo určenie vzájomného vzťahu a kompatibility.

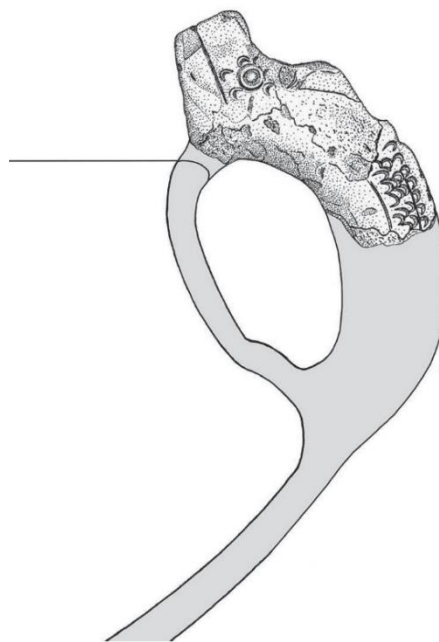
Spojenie štrukturalistickej a ikonologickej metódy sa môže zdať problematické, vzhľadom na intenzívnu kritiku, ktorú ikonológia musela od predstaviteľov postštrukturalizmu vytrpieť, ale osobne som presvedčený, že z tohto spojenia môže vzniknúť zaujímavý a predovšetkým korigujúci (dúfam, že aj funkčný) prístup. Za teoretický a metodologicky rozpracovaný návod ikonografickej analýzy (Bakoš 2000b) považujem slávnu stať Erwina Panofského *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančného umění* (1955), ktorá bola prvýkrát publikovaná v r. 1932 (*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenen Kunst*) a následne v r. 1939 (*Studies in Iconology*) (Bakoš 1970). Budem sa pridržať publikovanej verzie z r.

<sup>1</sup> G. Currie odmieta stotožniť každé hľadanie odpovedí s interpretáciou. Trvá na existencii viacerých mentálnych postupov, ktoré môžu mať rovnaký výsledok ako interpretácia s tým rozdielom, že nevyžadujú kreativitu, ale mechanické aplikovanie nejakého pravidla (Currie 2013, s. 291-292).

<sup>2</sup> Jan Bialostocki ponúka historicky nahustený pohľad na ikonografiu, nie len v zmysle umelecko-historickej disciplíny, alebo pomocnej vedy (Panofsky), ale aj na celkový vývoj a transformáciu ikonografie v bežnom zmysle, kde ju chápe ako interpretačnú metódu (Bialostocki 1973, s. 536). Už od čias Aby Warburga (1912), ktorý stál pri zrode modernej „ikonológie“, a následne vytvorením metodologickej paradigmy G. I. Hoogewerffom (rozlišil ikonológiu a ikonografiu) a E. Panofským (vytvoril funkčný interpretačný systém) sa stala preferovaným názvom metódy identifikovania námety jednotlivých výjavov ikonológia (Bakoš 2000b). Preto ak v texte pracujem s pojmom ikonografie a s pojmom ikonografickej analýzy, ide o vedomý krok rešpektujúci vývoj ikonologickej metódy a chápania ikonografie, kde zásadne ikonografiu a ikonológiu nezlučujem.

1955 (preklad z r. 1981), kde autor urobil významný posun oproti pôvodnému ponímaniu umeleckej tvorby. Na rozdiel od skorších prác ju chápe už ako racionálnu a zámernú činnosť, ktorá preto nemôže pracovať s (niekde) existujúcimi námetmi (doby) nevedome a tak vypovedať o „duchu“ istej historickej etapy. V umeleckej tvorbe preto ide podľa Panofského o zámerné zahaľovanie „[...] *vopred známých a mimo umenia [...] jestrujúcích symbolov, významov, idey*“ (Bakoš 1979/80, s. 10). Tento posun ikonologickej metódy bol síce zdrojom výraznej kritiky, ale Panofského texty ho predpovedali už oveľa skôr a z celkového hľadiska išlo len o prirodzené vyústenie ikonológie. Pre ortodoxných zástancov Panofského metódy mohlo ísť o žiadaný krok identifikácie symbolických hodnôt v dejinnom procese, ktorý však neakceptuje originálnosť a autenticnosť umenia a špecifické možnosti transformácie jednotlivých námetov (pozri napr. Francastelovu kritiku in Bakoš 1979/80, s. 15-16). Vo výslednej podobe sa chápali symboly a významy (témy) prítomné v dielach ako preddielové predstavy určujúce arbitrárny charakter jednotlivých motívov, čo by mohlo byť v analýze pravekých výtvarov problematické (Bakoš 1979/80). Východisko z preddefinovaných významov, ktoré existujú skôr ako dielo a nie sú dielom tvorené, môže poskytnúť štrukturalistický prístup Jana Mukařovského, ktorý vnímal, na rozdiel od Panofského, svet ako dynamické prostredie neustálej transformácie a premeny. Hypotetická produktivnosť a kompatibilita ikonografickej a štrukturalistickej analýzy sa ukáže až v texte.

Aby som sa čo najviac vyvaroval Davisových pripomienok nekritickej identifikácie zobrazeného výjavu, ktorú zhrnul do slov: „*To, že určitá vizuálna konfigurácia náhodou pripomína niektorý reálny predmet, ešte nezaručuje, že tento predmet také zvažujeme*“ (Davis 2005, s. 74), zameriam sa na mladšiu súčasť pravekého umenia; na keltské umenie. Davisova výstraha však stále platí. Nadalej je problematické identifikovať jednotlivé výjavy a nekompromisne im prisudzovať význam, ktorý je nutne ovplyvnený našou kultúrnou tradíciou a našim nazeraním (bližšie pozri: Makky 2012), ale tento krok je žiaduci a v záujme preverenia produktivnosti štrukturalistickej a ikonologickej metódy aj nutný. Časová a kultúrna blízkosť tradície keltského umenia je aspoň čiastočne relevantná, aj keď diskutovať o tom, či sú nám kultúrne vzdialenejšie jaskynné maľby alebo keltské predstavy, je absurdné. Pre plynulejšiu a legitímnejšiu aplikáciu vybraných metód je nutné z keltských artefaktov vybrať tie, ktorých tematika zastáva typický motív keltského umenia a je dostatočne zakorenená v „štruktúre“ keltského sveta a v širšej tradícii keltskej kultúry. Preto vyberám pomerne nedávny nález (2011) zo Slovenskej Novej Vsi (obr. 1). „*Ide o fragment hlinenej plastiky kanca s kolkovanou a vlešťovanou výzdobou*“ (Čambal 2012, s. 125).



**Obr. 1** Hlinená keltská plastika kanca (Slovenská Nová Ves/okr. Trnava), stredná doba laténska; hypotetická rekonštrukcia umiestnenia plastiky ako ucha nádoby (podľa: Čambal 2012)

## Ikonografická analýza

Diela keltského umenia predstavujú pre ikonografickú analýzu zaujímavý a súčasne kontroverzný materiál. Aj napriek tomu, že ide o výtvarný prejav, ktorý sa začal formovať v priebehu doby železnej a vyvrcholil v jej mladšej fáze (v dobe laténskej), umenie ostrovných Keltov zažilo v období 4. – 12. stor. n. l. nebválny rozmach, často vnímaný ako „renesancia“ keltského umenia (Laing a Laing 2010; Vitali 2008). Vzhľadom



na transformáciu a vnútornú dynamiku keltského sveta je nutné počítať s premenou mytologickej tradície, ktorá sa vo väčšej alebo menšej miere určite prejavila aj v zmene jednotlivých významov. Mytologická skutočnosť a kultové významy sa menia reagujúc na zmenu vonkajších faktorov a okolitých podnetov a ich odhalenie v keltskom svete je problematické. „[...] *není snadné najít skutečný význam keltského symbolu na základě doloženého významu tébož znaku v jiné mytologii. Symbolika totiž není ani věda, ani filosofie, ani mysterium s pevně stanovenými významy. Je cenným způsobem myšlení, ale dva systémy s podobnými symboly mohou ve svých výpovědích dospět k velmi odlišným, ne-li zcela protichůdným závěrům*“ (Lengyel 2010, s. 21).

Môže zaznieť argument, že premena vnútornej štruktúry keltských mýtov a významu nemôže byť taká rozsiahla, aby bola nutná podrobná diferenciácia, nakoľko ide o jednu a tú istú mytologickú tradíciu, ale opak je pravdou. Nie je možné stotožniť keltské mýty z obdobia pred zásahom a po zásahu Rímskeho impéria, ktoré malo na Britské ostrovy nebyť dosah. A stotožniť význam, či hľadať vnútorné analógie, ktoré sa potom považujú za smerodajné v analýze ranej keltskej mytológie a keltskej mytológie kresťanského Írska a Walesu, je dokonca v priamom rozpore s kritickým myslením. Isté archetypálne východiská a princípy boli určite zachované, ale významové odchýlky a nuansy môžu byť také rozsiahle, ako keby sme pracovali s iným kultúrnym základom. Myslím, že ako príklad postačí spôsob zobrazovania ľudskej postavy. Kelti pôvodne odmietali, priam nechápali, prečo by mala byť ľudská postava zobrazená, resp. prečo by malo božstvo vyzerat' ako obyčajný človek. Ľudské a božské bolo zobrazované komplikovanou sústavou „nekonečného“ ornamentu, kde začiatok jedného výjavu predstavoval koniec ďalšieho a všetko sa v nekonečnej prepojenosti transformovalo pred očami remeselníka i recipienta. Ľudské a božské „podobizne“ boli nutne štylizované, odtážité a typizované, na čo slúžilo stvárňovanie tvárovej časti v podobe masky a torzovito – ornamentálne zobrazovanie tela (Filip 1995; Vitali 2008; Zachar 1987). Príchodom Rímskej ríše sa vzťah k zobrazovaniu radikálne mení. Nachádzame plastiky a výjavy pripomínajúce eklecticismus koloniálneho rímskeho umenia, ktorý sa snažil o realistickejšie a konkrétnejšie zobrazovanie. Akoby sme pozerali na tvorbu iného národa a preskočili značnú časť vývoja tejto „tradície zobrazovania“ (Harding 2007; Laing a Laing 2010).

Erwin Panofsky sa v identifikácii motívov a námetov v umení odvoláva na literárnu a ústnu tradíciu<sup>3</sup> a na dejinný vývoj zobrazovania jednotlivých výjavov (Panofsky 1981c). „*Znalost' dejín tradovania [...] pokladá dokonca za gnozologický korektív objektivty interpretácie*“ (Bakoš 2000b, s. 285). Nikde však neuvádza do akej miery môže byť vzájomný pomer dôrazu na literárne texty a hmotné pramene korigovaný. Aj v štúdiu *Father Time*, kde až „matematicky“ vymenúva jednotlivé vyobrazenia času v podobe „otca času“, hľadájú paralely medzi nimi, ukazujúc na svoju tradíciu zobrazovania v najčistejšej podobe, zachádza do vrstvy písomného prameňa, ako určujúceho zdroja identifikácie a sledovania transformácie námetu (Panofsky 1962a). Literárny text je tu chápaný ako aparát kontroly a korekcie. Vymieňa si miesto s dejinami tradovania, ktoré získavajú primárnu dôležitosť, no aj napriek tomu sú literárne pramene v analýze prítomné. Aj Ján Bakoš chápe ikonografický stupeň analýzy ako zoskupenie konvencionalizovaných literárnych námetov (Bakoš 2000b), kde sa hľadanie významu zúžilo na lingvistickú analýzu (Bakoš 1979/80). Ikonografická analýza z tohto hľadiska, zdá sa, nemôže prebehnúť bez písomnej alebo aspoň ústnej tradície, ktorá by dokumentovala správnosť výsledných dedukcií. Keith Moxey argumentuje, že ikonologická metóda často

<sup>3</sup> Doslova píše: „*Ikonografický rozbor, který se nezabývá motivy, nýbrž obrazy, příběhy a alegoriemi, předpokládá ovšem jiné znalosti, než jsou ty, které získáme praktickou zkušeností s předměty a událostmi. Předpokládá znalost specifických témat nebo pojmů zprostředkovanou literárními prameny, znalost, kterou získáme četbou nebo prostřednictvím ústní tradice*“ (Panofsky 1981c, s. 39). Primát literárnych textov a literárnych námetov sa odráža aj v akomsi striktnom a mierne „prekrútenom“ presvedčení, že obrazy označujú vždy niečo verbálne, že ich interpretácia prebieha na báze čítania a že obrazy zobrazujú iba niečo, čo je možné čítať (Bakoš 2000b). Ikonológia devastuje výtvarný jazyk a čítanie umenia redukuje na literárny význam, na slovnú reč (Bakoš 1979/80).

vyžadovala a) výskum biografie, vzdelania a školy skúmaného autora, b) výskum sociálneho a kultúrneho zázemia donátorov a c) znalosť historických kontextov, v ktorých bolo dielo vytvorené (Moxey 1986). Ide o také „archívne“ bádanie dejín umenia. Z logických dôvodov (nadväznosť renesančnej tradície na antickú v literárnej, myšlienkovvej aj výtvarnej forme) preto bolo Panofskemu slovo „sväté“. Veľmi zreteľne to dokazuje napr. v štúdiách *Tizianova Alegorie Moudrosti* (Panofsky 1981d) a *Et in Arcadia Ego* (Panofsky 1981b).

Aj napriek fragmentárnosti literárnych zdrojov, ktoré máme k dispozícii, pokúsím sa o ikonografickú analýzu keltskej plastiky. Samotná skutočnosť, že Kelti napriek znalosti písma nemali potrebu zaznamenávať svoje príbehy a mýty, ale uprednostňovali pominuteľné učenie hovoreným slovom (Monaghan 2004), ešte viac sťažuje interpretáciu. S písomnými prameňmi je to však oveľa zložitejšie. V pravom slova zmysle neabsentujú. Odhliadnuc od subjektívne hodnotiaceho a kultúrne diskriminačného pohľadu antických spisov, najautentickejší prístup ku keltským príbehom máme vďaka „domácim prameňom“ (texty písané v keltských jazykoch od príchodu kresťanstva). „*Nejstarší rukopisy se sice nedochovaly, ale později byly našťastí přepsány do velkých středověkých kodexů. Irské písemnictví se rozvíjelo od 6. do 12. století, tedy v období rozkvetu místního neboli keltského mnišství [...]*“ (Mackillop 2009, s. 19). Vzhľadom na to, že súčasné Írsko a Wales boli uchránené od rímskej invázie, ich kultúra a mytológia ostali značne neporušené až do príchodu kresťanstva, a teda do obdobia, kedy sa spisujú prvé veľké príbehy. Je nutné poznamenať, že rané kresťanstvo v tejto oblasti preberalo veľa prvkov z keltských príbehov, a preto v raných spisoch išlo naozaj o jediné autentické zachytenie keltskej mytológie.

Pre naše prostredie však nastáva zaujímavá situácia. Stredná Európa predstavovala osobitý priestor keltského etnika, môžeme hovoriť o tzv. východnej vetve. Aj keď sem Rímska ríša nezasiahla hneď, postupne sa rozrastala po celej Európe a niekedy v priebehu 2. stor. p. n. l. zapríčinila narušenie kontaktov jednotlivých keltských kmeňov (Cunliffe 2009). Toto roztrieštenie spôsobilo osobité vyústenie mytologickej tradície keltskej kultúry u nás, ku ktorej sa asi nikdy nedopátrame. Aj preto sa pri analýze mytologických výjavov často odvoláva na príbehy írskoho a waleského písomníctva, nakoľko všetky ostatné zachované písomné pramene sú značne romanizované. V odbornej spisbe však absentuje snaha odlišiť pôvodné keltské zložky príbehov a neskoršie rímske dodatky a paralely (pozri: Green 1998, 2004, 2005; Harding 2007; Monaghan 2004). Vzhľadom na povahu skúmaného objektu treba skôr preskúmať staršie prvky keltských mýtov. Napokon, v prípade keltskej mytológie ide o „*symbiózu prapôvodných indoeurópskych mýtov, ktoré sa postupne vytvárali v európskom prostredí od eneolitu. [...] pod vplyvom gréckej a etruskej kultúry [...]*“ (Vančo 2011, s. 70).

Predstavu o arbitrárnosti literárnych prameňov pri overovaní obsahu/významu skúmaného umeleckého diela a pri určení inovácií vo význame značne kritizoval R. Beliner. Argumentoval tým, že významové inovácie a transformácie sú možné aj keď sa nezachoval žiadny literárny zápis/text, ktorý by bol dôkazom týchto zmien (Białostocki 1973). Autor dáva možnosť sledovať len tradíciu zobrazovania a „interpretovať“ význam viac liberálne, vďaka zachovaným artefaktom, alebo umeleckým dielam. Korigovať ikonografickú analýzu v intencii jeho kritiky literárnych prameňov a za dostatočné považovať skúmanie hmotných artefaktov, by bolo pre nasledujúcu analýzu neoceniteľné.

Ikonografickú analýzu je nutné vymedziť. V užšom zmysle predstavuje ikonografia metodologicky prepracovaný prístup skúmajúci zaužívanú podobu istých zobrazení. V predkladanom texte, vzhľadom na vyššie uvedené, sa budeme pridržať ikonografie, tak ako ju definuje Erwin Panofsky. „*Ikonografie [...] popisuje a klasifikuje obrázky [...] je to jakási pomocná veda s omezeným okruhom pôsobnosti, veda, ktorá nás informuje, kedy a kde bola zobrazená určitá témata a za pomoci ktorých špecifických motívů*“ (Panofsky 1981c, s. 36). Ikonografiu vníma len ako jeden z troch stupňov svojej ikonologickej metódy. Rozlišuje tri vrstvy námetu/významu v umeleckom diele: 1) Prvotný/prirodzený význam, 2) Druhotný/konvenčný význam a 3) Vnútrotný význam/obsah

(Panofsky 1981b). K jednotlivým úrovňam priraduje samostatné funkcie interpretácie: 1) predikonografický popis, 2) ikonografická analýza a 3) ikonologická analýza v hlbšom zmysle, resp. ikonologická interpretácia (Bialostocki 1973). Z tohto hľadiska je čitateľovi už zrejmé, že sa budem z celkovej Panofskeho metódy pridržať prvých dvoch stupňov. Nejde o to, že by som nemal ašpiráciu a snahu o syntetické zavŕšenie analýzy, ale Panofsky sa v konečnom dôsledku v tretej fáze snažil predovšetkým o odhalenie „[...] *obsahových rysů celých období*“ (Chadraba 1966, s. 120). Nesystematizoval ani tak umelecké preferencie a formy na základe jednotlivých diel, ale identifikoval kontextualizované, zaužívané a tradované témy a ich podobu v jednotlivých obdobiach. Cieľom ikonológie malo byť odhalenie symbolických hodnôt ako prejavov hlbších princípov spoločnosti a chápanie dejín umenia ako dejín predstáv (Panofsky 1981c). Ikonografickú analýzu aj napriek tomu netreba vnímať ako menejcennú. Je pravda, že nie je konečným stupňom popisovanej metódy, ale sama osebe nie je vôbec samoúčelná. Ikonografická analýza (v tomto bode svojho textu Panofsky paradoxne hovorí o interpretácii (Panofsky 1981c, s. 37)) zbiera a klasifikuje jednotlivé doklady vývoja zobrazovania, ale nepovažuje za nutné skúmať ich vývoj ani význam. V úvahu berie iba časť elementov, ktoré utvárajú a určujú vnútorný význam diela. Ak z kvalitatívneho hľadiska ikonografickú analýzu oslobodíme a integrujeme ju v rámci akejkoľvek inej metódy (napr. štrukturalistickej), treba hovoriť už o ikonológii, ktorá je „interpretatívni ikonografiou“ (Panofsky 1981c, s. 37).

V širšom zmysle, ak hovoríme o ikonografickej analýze, ide skôr o mapovanie ikonicity v jakobsonovskom zmysle (pozri: Gvozdiak 2014, s. 62-65) a/alebo o mapovanie ikonickosti v plesnikovskom zmysle (Valenková a Beličová in Plesník a kol. 2011, s. 83-92) vizuálneho obrazu, ktorá má bližšie k semiotickému prístupu a sleduje symbolickú analýzu jednotlivých výjavov. Na sémantickej úrovni možno hovoriť o ikonografických výjavoch vtedy, ak nadobudnú istú mieru použiteľnosti a stanú sa nositeľmi špecifického, v istom kultúrnom okruhu platného významu. Ikonografia v tomto zmysle (nie ako súčasť ikonologického modelu, ale ako výsledok celkovej analýzy) je populárnejšia ako pôvodný Panofskeho zámer (hovoríme o transformácii ikonológie na hlbinnú ikonografiu (Bakoš 2000b)), ktorý vyžaduje podrobnú znalosť skúmanej doby a adekvátnych prameňov k tradícii. V takýchto situáciách ide o nenaplnenie očakávaní stanovených Panofskeho prístupom. Na druhej strane aj pridržaním sa jeho modelu praktická ikonológia „*niac menej rezignovala [...] na pátranie po tretej významovej vrstve. Namiesto identifikácie „podstatných tendencií dejín ľudskej mysle“ sa obmedzila na druhú, ikonografickú vrstvu [...]*“<sup>4</sup> (Bakoš 2000b, s. 311; porov. Moxey 1986, s. 265-266). Sám Panofsky v štúdiu *Tizianova Alegorie Moudrosti* v závere opúšťa snahu o identifikovanie obrazu ako prvku svetonázorových dejín umenia a konečnú interpretáciu obrazu traktuje do podoby životného osudu autora (Panofsky 1981d). Časté sú symbolické interpretácie (v podstate vychádzajúce z Cassirerovho vplyvu na Panofskeho (Panofsky 1981c)), ktoré sa „vyhlasujú“ za ikonografické analýzy, ale v intencii E. Panofskeho nedosahujú požiadavky na ikonografiu a zotrávajú len v rozhraní formálne – významovej analýzy/recepcie: tzv. predikonografický popis (Panofsky 1981c, s. 34).

<sup>4</sup> Transformácia komplexnej ikonologickej metódy na svoju oklieštenú podobu je výsledkom amerického pragmatizmu, ktorý požadoval zjednodušenie a systematizáciu. „*Toto zjednodušenie a zúženie ikonologickej analýzy na výskum druhej významovej vrstvy sa stalo základom jej enormného úspechu*“ (Bakoš 2000b, s. 286). Tendenciu oprostenia ikonológie o posledný stupeň možno vidieť aj v poslednej podobe Panofskeho štúdie (1955), kde prichádza so zmenou chápania umeleckej tvorby. Tým, že obsahy umenia chápe ako predefinované a v istej podobe tradované výjavy, ktoré sú cieľavedome autorom volené, definoval ikonologickú umelecko-historickú metódu ako proces dekodovania diskurzívnych prameňov. Úloha záverečného stupňa ikonologického prístupu ako odhaľovania dobového chápania sveta bola opustená (Bakoš 1979/80).

Skôr ako pristúpim ku konkrétnej ikonografickej analýze, je nutné upozorniť na základné nedostatky celej ikonologickej koncepcie.<sup>5</sup> Problematiku súvisiacu s kontinuálnou tradíciou antického sveta a talianskej renesancie, kde je možné detailne sledovať transformácie niektorých námetov, asi ani netreba popísať. Je možno nutné len povedať, že talianska renesancia nielen že cielene, ale aj programovo nadväzovala na antiku. Preto na úrovni ikonografickej analýzy Panofsky vždy postupuje od antických spisov a výjavov, cez stredoveké ekvivalenty, až k renesančnému programovému návratu ku klasickým námetom (pozri: Panofsky 1981b). Ešte aj pri analýze nizozemského maliarstva vychádzal z modelu zobrazovania a z prístupu k umeleckému dielu, ktoré platilo pre renesančné Taliansko (Bakoš 2000b; Pächt podľa Bakoš 1979/80; pozri napr. Panofsky 1981a). Pri nekritickej analýze jeho metódy by som bol v prípade pravekého umenia stratený. Ak si odmyslíme moderné a populárne návraty ku keltskej kultúre, v celej histórii zobrazovania neexistuje hnutie či historické obdobie, ktoré by programovo hlásalo návrat ku keltskej umeleckej tradícii. Keltské pamiatky umožňujú v historickej následnosti postupovať najskôr od artefaktov a potom prejsť k stredovekým spisom keltskej tradície, ale ak neakceptujem Belineriho kritiku, aj táto cesta je nemožná. Použitie pramennej literatúry ako určujúcej alebo overujúcej metódy je preto značným nedostatkom v prípade keltskej tradície a malo by byť v konečnej syntéze opustené.

Veľkým kritikom ikonológie bol Otto Pächt. Hlavné výhrady zhrnul do nasledujúcich bodov: 1) „[...] ikonológia je len prehlbenejšou formou ikonografie [...]“, 2) „[...] ako forma ikonografie, je ikonológia platná len pre jednu časť umenia (nie celok) [...]“, 3) „[...] netýka sa ikonologická analýza centra diela [...]“, 4) „[...] ikonológia je teda deformatívnym chápaním umenia [...] umelecké dielo [...] má nediskurzívny charakter [...]“, 5) „[...] ikonológia [...] zanedbáva originalitu epochálnych diel [...] stotožňuje [...] umeleckú originalitu s ikonografickou novotou [...]“ a 6) „[...] nepostihuje dejnosť umenia [...]“ (Bakoš 1979/80, s. 11). Akceptujúc väčšinu jeho pripomienok možno uvažovať, do akej miery je ikonologická metóda samostatná, autentická a naozaj interpretujúca dielo, nie len identifikujúca jeho kultúrne pozadie. Rezervy ikonologickej metódy nahrávajú dôraznejšej analýze ikonografie, ktorej len doplnením sa ikonológia zdá byť. Vyzerá to tak, že vo všeobecnosti možno hovoriť o ikonologickej metóde, ale z praktického hľadiska existuje len vyšší a nižší stupeň ikonografickej analýzy, ktorý sa synteticky prejavuje len v komentovaní jednotlivých významov a interpretovaní ich súvislostí.

Najväčšou pripomienkou a kritikou zo strany Pierra Francastela bolo spiritualistické a nehistorické chápanie kultúry a statické chápanie umenia, ktoré je len „[...] zámkou pre rekonštrukciu kultúrnohistorických súvislostí [...]“ (Bakoš 1979/80, s. 15). Opätovne figuruje problém reálneho neskúmania a interpretovania umenia, ktoré je nahradené len dopĺňaním známych a v analýze hľadaných námetov, ako dôkaz kontinuity a životnosti niektorých obsahov a „symbolických hodnôt“ v kultúre. Je paradoxné, že ikonologická metóda vždy inklinovala k hľadaniu už známych motívov (napokon Panofského prístup nesledoval nič iné, len ukázal spôsob ako identifikovať známe antické námety a ich transformáciu naprieč stredovekom až do renesančného umenia a v zásade z praktického hľadiska nebol nikdy metódou univerzálnou), no v menovaní troch významových úrovní a v návrhu metódy ich odhaľovania, nebola od základu až taká obmedzená. Hľadanie a skúmanie kultúrneho zázemia, ktoré sa prejavuje v umeleckých dielach, bolo od začiatku prítlačlivé pre historikov, no „slepým“ kopírovaním Panofského modelu a rezignáciou na hľadanie iných spôsobov ikonografického overenia a ikonologickej syntézy (rešpektujúc špecifiká iných kultúrnych dejín v zásade odlišných od nadväznosti antiky a renesancie) nadobudla ikonológia ahistorickú povahu, čo

---

<sup>5</sup> Ak hovorím o nedostatkoch ako keby išlo o objektívne hodnoty, ktoré sú svojím formulovaním absolútne, nemám na mysli ich nemennosť. Ide len o metodologické východiská alebo postupy ktoré sú inými teoretikmi spochybnené. Bakoš hovorí o dvoch typoch ikonologických kritik: a) odmietajúce (tie, ktoré akceptujú ikonológiu ako pomocnú vedu a tie, ktoré spochybňujú základ na ktorom ikonológia stojí) a b) afirmatívne (Bakoš 1979/80).

vyústilo v statické vnímanie dejín umenia. Kategoricky odlišné ponímanie kultúrneho vývoja štrukturalizmom, ktorý vidí v dejinách neustále prítomnú dynamiku a transformáciu a svet vníma ako štruktúru a celok, môže pomôcť odstrániť stigma stagnujúcej interpretácie v nasledujúcej analýze.

A na záver, Ján Bakoš zafinoval a zhrnul hlavne námietky voči ikonológii nasledovne: „[...] *používa korešpondenčnú teóriu pravdy* [...], *preferuje renesančné normy, stavia na „humanistickom predsudku“* [...] *nezhodňuje umelecké dielo ako aktéra sociálnych zmien* [...] *je nedostatočne historická a relativistická: Dejiny sa snaží pozorovať z mimočasového „Archimedovho bodu.“*<sup>7</sup> *Naivne verí, že je možné nájsť princípy, ktorými sa dajú analyzovať a interpretovať diela všetkých dôb a kultúr, a to dokonca bez ohľadu na stanovisko historika*“ (Bakoš 2000b, s. 310 - 311). Najčastejšie nedostatky ikonológie by sa dali zhrnúť do niekoľkých bodov. V prípade ikonológie a) ide o historicky obmedzenú (v predmete) interpretačnú metódu, b) nerešpektujúcu dynamiku vývoja a formálnej transformácie námetov, c) v aplikácii má ahistorický a statický charakter, d) je určená na skúmanie kultúrohistorických súvislostí a dejín kultúrnych „archetypov“, e) ktoré vníma ako predefinované obsahy predchádzajúce samotnú umeleckú tvorbu, f) umelecké dielo nie je považované za aktívneho činiteľa výtvarnej transformácie, g) čím ikonológia z ontologického hľadiska dehonestuje umenie a popiera jeho originalnosť, e) pričom verí v univerzálny interpretačný kľúč umenia, h) ale v podstate nie je samostatným stupňom interpretácie, len dopovedaním ikonografickej analýzy.

Uvedomujúc si všetky tieto „hriechy“ a nedostatky, pokúsím sa v predloženom príspevku preveriť mieru produktívnosti Panofského ikonologickej metódy pri skúmaní a interpretovaní pravekého umenia. Mojm cieľom nie je ponúknuť (ďalšiu) revíziu ani doplnenie zvoleného prístupu, ale na konkrétnej analýze preskúmať, ktoré zložky ikonológie možno prebrať a stále aplikovať a s pomocou štrukturalizmu korigovať. Vzhľadom na obmedzený počet pramennej literatúry nie je možné plne identifikovať a vysvetliť ikonologické námety a významy a preto (ako som už uvádzal) ani ponúknuť plnohodnotnú ikonologickú interpretáciu. Rovnako tradícia zobrazovania a znalosti dobového kontextu keltskej kultúry nedovoľujú identifikovať transformáciu výjavov v požadovanej miere. Dalo by sa povedať, že v konečnom dôsledku, aj keď ponúknem ikonografickú analýzu, budem sa pohybovať (hlavne vďaka dodatku štrukturalizmu) na hrane s ikonológiou a v pravom slova zmysle pôjde teda o ikonograficko – ikonologickú interpretáciu, alebo rešpektujúc Pächtové pripomienky, o ikonografickú analýzu vyššieho stupňa.

Radoslav Čambal skúmaný objekt z formalistického hľadiska popisuje nasledovne: „*Rypák je kvadraticky formovaný s dvojicou nozdier* [...] *Tlama je vyznačená priečnou ryhou na prednej aj na oboch bočných stranách rypáka* [...]. *Kanec má tri oči, ktoré sú vyrobené pomocou kolkov v podobe koncentrických kruhov. Dve oká sú v prirodzenej polohe* [...], *tretie oko je umiestnené v strede čela kanca* [...]. *Okolo očí sú malé vtlačené polooblúčky v podobe mesiacikov, znázorňujúce lúče* [...]. *Srst' zvierat'a pokrýva hornú časť chrbta a je znázornená pomocou oblúčikov v riadkoch nad sebou* [...]“ (Čambal 2012, s. 126). V keltskej kultúre možno v prípade diviaka hovoriť o špecifickom postavení. Zo zvieracích atribútov predstavoval jedno z popredných vyobrazení a tešil sa špecifickej úcte a pozornosti. Anne Rossová už v roku 1967 písala o diviakovi ako o „*kultovom zvierati Keltov par excellence*“ (Mackillop 2009, s. 44; pozri:

<sup>6</sup> Humanistický predsudok predstavuje hlavný nedostatok Panofského metódy. Ide o ciele a vedomé zameranie na renesančné oživenie antickej teórie preferujúcej alegorické a historické výjavy. Išlo o aplikovanie a dokazovanie funkčnosti teórie na dvoch vzájomne prepojených obdobiach. Moxey výrazne kritizuje Panofského poňatie tradície, ktoré v prípade renesančných výjavov odvodzuje od tradičnej akceptácie (čiže tradícia ako tradovanie) teoretickou a umeleckou obcou 18. a 19. stor. (Moxey 1986).

<sup>7</sup> Archimedov bod, tak ako ho zafinoval Keith Moxey je vnímaný ako bod, z ktorého by mohli byť analyzované všetky umelecké diela. Bod, ktorý je časovo relatívny a historicky neukotvený. Východiskom pre existenciu tohto bodu je schopnosť umeleckého diela prekročiť okamžik svojho vzniku a pretrvať (Moxey 1986). Najväčším negatívom tohto aspektu ikonologickej analýzy je skutočnosť, že v prípade umeleckých diel nejde len o historické javy, o materiál ktorý ilustruje historické javy a „ducha doby“, ale aj o estetické hodnoty, ktoré putujú s dielom. Moxey upozorňuje, že interpretácia je vždy kompromisom interpretovanej vlastnej pozície v histórii a v istom historickom kontexte a historickým okamžikom interpretovaného diela. Ikonológia preto je interpretáciou kontextu (Moxey 1986).

Althouse – Green 2004; Green 2004; Podborský 2006). Vyobrazenia diviakov v rámci laténskeho okruhu sú známe z viacerých lokalít, ako napr.: pohrebisko v Dürrnbergu, množstvo lokalít od Anglicka (Sussex obr. 2b) naprieč Francúzskom (Neuvy-en-Sullias obr. 2a, 2c, Euffigneix obr. 2g, Cahors, Jouvre obr. 2d) až po Rumunsko (Bát/Maďarsko)(Čambal 2012; Green 1989, 2004, 2005). Možno súdiť, že vyobrazenie diviaka malo svoj osobitý význam naprieč celým kontinentom. Vo väčšej koncentrácii sa však kanec objavuje v Nemecku a západnej časti Európy (Harding 2007).



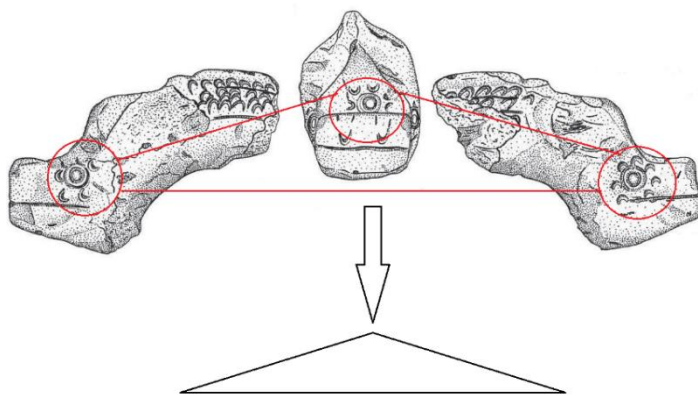
**Obr. 2 a)** Bronzová plastika diviaka (Neuvy-en-Sullias/Orléans, Musée historique et archéologique de l'Orléanais) (Harding 2007); **b)** Bronzová plaketa uloveného diviaka (Sussex/Worthing Museum and Art Gallery), 1. stor. p. n. l.; **c)** Bronzová soška diviaka (Neuvy-en-Sullias), neskorá doba železná (Green 2002); **d)** Bronzový diviak (oppidum Jouvre/Musee des Beaux-Arts et d'Archeologie Joseph Dechelette, Roanne); **e)** Keltská minca so zobrazením diviaka na ľudskej hlave (Esztergom/Maďarsko) (Green 2005); **f)** Reverz mince bratislavského typu s vyobrazením diviaka (Slovensko); **g)** Skulptúra zobrazujúca boha s torquesom, držiaca diviaka (Francúzsko, Euffigneix/Saint Germain-En-Laye, Musée des Antiquités Nationales), 1. stor. p. n. l. – 1. stor. n. l. (pinterest [online])

Súdiac podľa zachovaných fragmentov a neskorších prepisov keltskej mytológie sa diviak v príbehoch objavuje pomerne často, ale nikdy ako dominujúci prvok či hýbateľ deja. Skôr v úlohe sprievodcu či božského vyslanca alebo ako prvok pripomínajúci božskú prítomnosť (Green 1998). Diviak je súčasťou mytologických poľovačiek a objavuje sa v mladších príbehoch, ako napr.: *Mabinogi*, *Tale of Culhwch an Olwen*, *Dream of Rhonabwy* či v stredovekom *Fionskom cykle* (Green 1998; Mackillop 2009). Na dôležité postavenie diviaka v keltskej mytológii odkazuje aj nález Gundestrupského kotla z Dánska (Mackillop 2009). Diviak sa objavuje aj ako atribút božstiev a v ich „ikonografii“ môžeme hovoriť o kančích bohoch. Medzi bohov, ktorí sú často v spojení s diviakom, patrí napr. boh Moccus (Burgundsko) (Mackillop 2009), boh Ecus, ktorého „kančia“ podoba sa podľa Lengyela objavila pred príchodom Rimanov na niekoľkých minciach (Lengyel 2010), boh Cocidius a bohyňa Arduinna (lesy v Ardens), ktorá na diviakovi jazdila (Green 1998). Neskôr tieto božstvá prebrali rímsky význam, ale predpokladá sa, že patronát nad lovom a divou zverou bol už aj u Keltov (Green 2004). Súčasný názory v interpretácii a skúmaní keltskej mytológie preferujú zistenia, že niektoré antické paralely boli zavedené až neskoršími kresťanskými kronikármi, čo dodáva výjavom diviaka v rámci keltskej mytológie väčšiu autenticitu (Mackillop 2009). Jedna z najznámejších podôb

„kančieho boha“ pochádza z Euffigneix (obr. 2g) a zobrazuje boha akoby sa transformujúceho na diviaka. Téma transformácie boha/človeka na zvieru a naopak bola v keltskej mytológii veľmi obľúbená (Green 1998). Podobný výjav „premeny človeka na diviaka“ sa objavuje aj na keltskej minci z Esztergomu v Maďarsku (Aldhouse-Green 2005) a dokazuje pozostatky istých animistických tendencií, ktoré boli vlastné starším predstavám. Napokon, zobrazenie diviaka sa opätovne v Európe rozširuje príchodom indoeurópskych národov (Huyghe 1967).

Diviak predstavuje symbol sily, odolnosti, vytrvalosti a sexuálnej potencie/plodnosti (Lengyel 2010; Monaghan 2004). Z tohto dôvodu sa objavuje ako symbol vojenstva a boja (diviak sa zobrazoval na zbroji a zbraniach, vojenské keltské trúby mali tiež tvar kančej hlavy). Jeho útočnosť, ktorá bola typická aj pre divoký boj Keltov, je zachytená vo vzpriamenej chrbtici a objavuje sa vo veľkom počte na soškách pred príchodom Rímskej ríše (obr. 2a, 2c, 2d). Zaujímavé je pochovávanie týchto božských symbolov vojenstva v čase príchodu Rimanov (Green 1998). Diviak sa však často spája aj so svetom mŕtvych, napokon hranica medzi životom a smrťou bola na bojisku veľmi tenká. V zobrazovaní je prítomná akási duálnosť jeho vnímania. Na jednej strane máme život, prosperitu (napokon diviak je častým a obľúbeným námetom keltského mincovníctva, napr.: obr. 2e, 2f (Green 1998, 2004) a plodnosť (Green 2004; Monaghan 2004) a na druhej strane je diviak symbolom boja a lovnou zverou, ktorá predstavuje ústredný pokrm pohrebných hostín (napr. Ardenské pohrebisko) (Green 1998). S konzumáciou kančieho mäsa sa spája aj tzv. „porcia pre víťaza“ (Mackillop 2009; Monaghan 2004). Opätovne sa dostávame k téme lovu a posmrtného života, keďže diviak často lákal lovcov do podsvetia (Green 2004) a podľa všetkého prislúchal v širších kontextoch k záhrobnému svetu (Huyghe 1967). Dualita diviaka ako symbolu bojovnosti, plodnosti/života a smrti a pohrebného života je možným vysvetlením zobrazovania diviaka na zbraniach, s ktorými bol bojovník aj pochovávaný, a tak mal so sebou vždy sprievodcu, ktorý ho viedol do záhrobného života.

Pri analyzovanom výjave zo Slovenskej Novej Vsi však nachádzame značné rozdiely. Jednak ide o samotnú prítomnosť plastiky diviaka, ktorého zobrazovanie nie je na našom území až také typické a jednak ide



**Obr. 3** Plastika kanca: pohľad spredu, sprava, zľava zobrazujúci všetky tri oči diviaka; možné symbolické vysvetlenie odkazujúce k solárnemu kultu (plastika podľa Čambal 2012)

o výraznú štylizáciu zobrazenia, doplnenú o bohatú výzdobu, ktorá nie je úplne bežná v kontexte zobrazovania diviaka. Vidíme, že kančí chrbát je síce vypuklý, rovnako ako pri ostatných výjavoch, ale zobrazenie tela a anatomických detailov inklinuje k symbolizácii. Absentuje uvádzaná agresivita a útočnosť a vyobrazenie pôsobí pokojným a úctivým dojmom. Inokedy agresívne týčiace sa štetiny na chrbte sú sprítomnené v podobe malých „mierumilovných“ oblúčikov. Ikonografické vymedzenie v komparácii s vyššie uvedenými výjavmi nasvedčuje cudzím alebo skôr starším vplyvom, ktoré mohli mať iný význam ako výjavy zo západnej Európy.

Radoslav Čambal píše o troch okách na plastike, pričom „Dve oká sú v prirodzenej polohe [...], tretie oko je umiestnené v strede čela kanca [...]“ (Čambal 2012, s. 126). Etnológovia a historici sa zhodujú, že číselná symbolika mala významné postavenie v mytologických predstavách všetkých indoeurópskych národov, ale najpoužívanejším, a preto aj najsilnejším (rovnako ako v prípade Keltov) bolo číslo tri (Green 2004; Lengyel 2010; Mackillop 2009). Pomerne známe sú výjavy býka s tromi rohmi, ale kuriózne pôsobí známe keltské

zobrazenie diviaka so všetkými svojimi znakmi bojovnosti, doplnené o tri rohy. Nadprirodzený charakter takého výjavu umocňuje koncept ničenia a plodnosti (Green 1998). Číslo tri alebo tzv. trojitý symbol prezentovaný v rôznej podobe, ako napr. tri body (v našom prípade oči), či lúče spájajúce sa do tvaru trojuholníka (obr. 3), sa zvykne vnímať ako solárny symbol, a preto sa diviak s tromi rohmi vysvetľuje ako teleurické zviera nadobúdajúce slnečný ráz, čo je pre jeho pôvodný lunárny charakter celkom paradoxné (Lengyel 2010). Na solárnu charakteristiku odkazuje aj ďalšie komentovanie plastiky. „*Okolo očí sú malé vtlačené polooblúčky v podobe mesiačikov, zhrádzajúce lúče [...]*“ (Čambal 2012, s. 126). V prospech solárnej charakteristiky kanca vystúpil aj H. E. Davidson, ktorý vo všeobecnosti vztýčený a naježený chrbát (obr. 2f) vníma ako symbol slnečných lúčov (Green 1998). V uvedenom výjave sa skrýva viacero protichodných vysvetlení, ale možná viacznačnosť je v recepcii esteticky hodnotnejšia ako jednoznačné vyústenie analýzy (Mukařovský 2010). Ide o pôvodne lunárny symbol, ktorý svojou transformáciou inklinoval k slnku a zmenil svoj význam, alebo ho len svojím presunom dotvoril: diviak ako cestovateľ medzi svetmi, ako príslušník dvoch svetov. Transformácia a menlivosť je, zdá sa, kancovi vlastná, ale pokojne možno povedať, že sa príslušnosťou k obojm atribútom (Slnko a Mesiac) dá vnímať ako akési sprítomnenie, pripomienkovanie nekonečného cyklu života, smrti a znovuzrodenia, ktorý je Keltom vlastný (Lengyel 2009). Svojou povahou prezrádza plastika starší charakter, kde nebolo mytologické vysvetlenie putovania slnečného kotúča žiadnou „novinkou“, ale pomerne rozšíreným presvedčením. Diviak ako zviera prepojené s plodivou silou, s agresivitou a smrťou, či posmrtným životom mohol pokojne prepájať život a smrť či putovať naprieč hranicami oboch svetov a pripomínať Keltom silu/trvácnosť života.

### Štrukturalistická analýza

Aby sme mohli skúmaný artefakt štrukturalisticky (sledujúc ciele estetiky) preveriť, musíme akceptovať jeho estetickú potencialitu, určenú estetickou funkciou, ktorá predmet „*vytrhuje [...]* z jeho ustálených, poväčšine praktických súvislostí a činí jej objektom ozvlášťujúci (dezautomatizujúci) pozornosť“ (Chvatík 1992, s. 79) a vnímať ho ako osobitú štruktúru. K štruktúre sú možné dva prístupy. Buď ju budeme vnímať ako nemennú, pevnú a večnú, ako „ur-štruktúru“ (francúzsky štrukturalizmus), alebo pripustíme jej dynamickú povahu a možnosť priebežnej aj okamžitej transformácie (český štrukturalizmus) (Chvatík 1992; Schneider 2006; Zala 1992; Zuska 2010).

Na rozdiel od ikonografického prístupu, ktorý nazerá na interpretované skutočnosti ako na stále a „stagnujúce“ súčasti istej doby, o ktorej vypovedajú, je z môjho hľadiska prijateľnejšie presvedčenie vychádzajúce z prostredia českého štrukturalizmu, ktoré je so zreteľom na aktualizáciu vnímania a recepcie (pravekého umenia) otvorenejšie novým pohľadom. Štruktúra sa napr. podľa Mukařovského transformuje už vlastným vývojom (2007c). Kľúčové je intencionálne rozlíšenie medzi materiálnym artefaktom (obmedzený dobou vzniku) a historicky premenlivým estetickým objektom, s ktorým prichádzame do kontaktu aj dnes (Schneider 2006). Z tohto dôvodu, rešpektujúc predošlé skúmanie a zistenia, budem vnímať plastiku divokého kanca ako súčasť dynamickej a premenlivej štruktúry, ktorá buduje a je budovaná umeleckou tradíciou.

Vzhľadom na úzke prepojenie zložiek štruktúry je prirodzené inklinovať k analýze zvolenej plastiky cez pojmy estetickej funkcie, normy a hodnoty, ktorá by určite priniesla relevantné zistenia, ale ikonografickej metóde by neponúkla vhodné paralely a doplnenia na komparáciu. Napokon veľmi jednoducho by sa dala vysvetliť existencia zdobenej plastiky v prostredí a v období, kedy nebol diviak ešte taký typický. Skúmanie by sa podľa všetkého uzavrelo vyhodnotením, že ide o prejav rodiacej sa novej estetickej normy, ktorá získala platnosť, a teda spoločenskú akceptáciu v cudzom prostredí. Vo výsledku by však absentovalo



tematické mapovanie, ktoré nie je primárnou snahou českého štrukturalizmu, ale v analýzach úplne neabsentuje (Schneider 2006) a pre kompatibilitu s ikonografickou metódou je žiaduce. Taktiež zistenia limitované komentovaním a skúmaním konkrétnej pravekej estetickej normy som mal možnosť prezentovať už v iných príspevkoch (bližšie pozri napr.: Makky 2012a, 2012b, 2013b, 2014b) a práve z tohto dôvodu by som sa chcel od analýzy estetickej normy odpútať a preveriť iné možnosti štrukturalistického prístupu.

Určujúci pojem ikonografického skúmania, voči ktorému nie je imúnny ani štrukturalizmus a ktorý preverované metodológie prepája, je kontext. Kontext je na rozdiel od štruktúry stáloú a vnútorne nemennou konštantou, ktorá pomáha vyhodnotiť konkrétnu fázu celistvého vývoja štruktúry, prítomnú v skúmanom diele (Fořt 2006). „*Jde o sled významových jednotek [...], sled nepřemístitelný bez proměny celku, při kterém se význam postupně akumuluje [...] Teprve ve chvíli ukončení kontextu nabývá celek i každý z jednotlivých dílčích významů definitivního vztahu ke skutečnosti*“ (Mukařovský 2007b, s. 42). V rámci takto vnímaného kontextu možno pracovať s analýzou kančej plastiky ako s výsekom umeleckej skutočnosti, ktorá je v istom pevnom vzťahu k celkovej a dynamicky sa meniacej štruktúre. Plastika predstavuje konkrétny stupeň umeleckej štruktúry, jej určitú emanáciu a prejav, ktorý je len momentom (celkovej) štruktúry (Mukařovský 2007d). Je súčasťou nemenného kontextu,<sup>8</sup> ktorý dáva tušiť ako k nej môžeme pristupovať, ale ktorý musíme obnoviť štúdiom archeologického materiálu. „*Kontext je tedy významová konstrukce, uskutečňující se v čase [...]*“ (Chvatík 1994, s. 63). V archeologickej praxi a vyhodnocovaní nerekonštruujeme len pôvodný kontext, a teda kontext doby, kedy plastika vznikla, ale vytváraním archeologickej mapy, priradovaním artefaktov k istému kultúrnemu okruhu, vzájomnou komparáciou a hľadaním paralel odhaľujeme kontext archeologického výskumu, v rámci ktorého plastika funguje a ktorý je momentálne štruktúralne nadradený pôvodnému kontextu. Aj keď je významová štruktúra (v interpretácii primárne hľadaná a rozpoznávaná) ohraničená poznateľnosťou pôvodného kontextu, tento nemožno odhaliť, kým nie je štruktúrovaný archeologický výskum. Keďže sa v štrukturalistickom prístupe chápe kontext celistvo a nenarušene a predovšetkým ako ukončený, a teda konečný, je nutné rozlíšiť oba kontexty, vymedziť ich a naznačiť vzťah medzi nimi.

Naše prostredie poznalo keltskú kultúru kratšie ako niektoré iné krajiny Európy, a preto nedochádza u nás k výrazným zásahom, ktoré by narušili charakter keltských artefaktov. Kontext bol sformovaný (uzavretý) zánikom keltskej kultúry, resp. jej potlačením dáckou inváziou a germánskymi kmeňmi. Z celkového pohľadu možno hovoriť o kontexte keltskej kultúry u nás od príchodu Keltov do Karpatskej kotliny po zánik keltského kultúrneho a umeleckého prejavu. Významy prítomné v zobrazeniach je taktiež nutné vnímať celistvo a úplne, rešpektujúc celý a uzavretý/pôvodný kontext. Ďalší kontext, môžeme ho pracovne nazvať „neokontext“ alebo „archo-kontext“, sa začína kreovať a vytvárať postupným výskumom, počnúc amatérskym zberom a interpretovaním pravekých pamiatok prisudzovaných Keltom. Proces dotvorenia (vytvorenia) „archo-kontextu“ ešte naďalej trvá. V pravom slova zmysle (rešpektujúc Mukařovského), keďže nejde o ukončený proces, by som o „archo-kontexte“ ako o kontexte nemal ani hovoriť. Robím tak z toho dôvodu, že tvorenie „archo-kontextu“ dopomáha rekonštrukcii pôvodného kontextu, ktorý je už dávno daný a uzavretý a výskumníkmi môže byť len odhaľovaný, nie nanovo vytvorený. Ale aj tak v prípade „archo-kontextu“ ide o neúplný kontext, ktorý môže byť ktorýmkoľvek novým nálezom spochybnený ako celok (to neznamena, že odhaľovanie pôvodného kontextu zlyhá). Kontextuálne významy sa však navzájom

---

<sup>8</sup> Je výrazný rozdiel medzi statickým vnímaním umenia (ikonológia) a v podstate statickým vnímaním kontextu (štrukturalizmus). Aj napriek svojej statickosti je však výsledkom dynamickej premeny a transformácie, preto statické a stále chápanie výsledku celého procesu vývoja nie je obmedzujúce a len definuje miesto objektov a skutočností v dejinách. Kontext sa kompletizuje až ukončením dynamických vývojových procesov. Ak by sme o kontexte hovorili skôr, nebolo by možné artefakty, ktoré sú jeho výsledkom, odozvou a prejavom skúmať, ale len opätovne zaradzovať na nové miesto v stále rozširujúcej a meniacej sa štruktúre.

prekrývajú, prenikajú do seba oboma smermi a napomáhajú sceľovaniu a previazanosti. Presne ako jednotlivé lokality a jednotlivé umelecké artefakty, ktoré odhaľujú poznatky o keltskej kultúre a fungujú v rámci „archo-kontextu“. Zapadajú do seba a vytvárajú fragmentárny obraz celku, ktorý sa postupom času čoraz viac konkretizuje. Ak podľa Mukařovského uzavretý kontext („archo-kontext“) nepoznáme, hovoríme naďalej o štruktúre (Mukařovský 2007d), a preto je „archo-kontext“ štruktúrou ozrejmujuúcou kontext pôvodného keltského umenia.

Soška zo Slovenskej Novej Vsi je momentom istej vývojovej fázy umeleckej štruktúry keltských plastiek, ktorá tvorí širšiu štruktúru umeleckej produkcie keltskej kultúry a ako taká funguje v rámci určitého (pre nás nie v celku poznateľného) kontextu. Fragment štruktúry, ktorým skúmaná soška je, zodpovedá konkrétnej mimoumeleckej realite keltského sveta. Preto je výsekom z reality, na ktorú má úzke a rôznorodé väzby a vďaka „intraštruktúrnym“ vzťahom tvorí súčasť širšej štruktúry, a teda štruktúry ako takej. Vo vzťahu k ostatným keltským plastikám s podobnou tematikou sa ukazuje, že vlastná štruktúra keltského sveta je vskutku dynamická, čo nepochybne vplývalo a do dnešných dní vplýva aj na významové aspekty a súvislosti keltského umenia, ktoré pretrvali a mimo vlastného a ukončeného kontextu sú naďalej vnímané. Cieľom predloženej práce však nebolo analyzovať túto formu recepcie aktualizovaného estetického objektu (bližšie pozri.: Makky 2012a, 2014a), ale dospieť k možnému odhaleniu intencionálneho významu danej plastiky.

Výjav a tematické spracovanie divého kanca nemožno vnímať izolovane, ale v rámci kontextu, ktorého súčasťou sú všetky ostatné výjavy predchádzajúce a nasledujúce nami skúmaný objekt v rámci keltskej kultúry. V ikonografickej analýze sa identifikuje tento kontext na úrovni spôsobov zobrazenia a na úrovni zachovaných príbehov v rámci jedného celku, ktoré primárne odkazujú na kultúrny stav danej spoločnosti. V štrukturalistickom nazeraní je kontext komplexnejší a zahŕňa aj mimoumelecké skutočnosti ako súčasť štruktúry.

Tematickú nadväznosť a vzájomnú súvzťažnosť jednotlivých vyobrazení a nálezov Mukařovský posúva na vyššiu úroveň. Tvrdí: „[...] *vzájemné vzťahy složek ve struktuře umělecké jsou do značné míry určovány tím, co předcházelo, žijou uměleckou tradicí*“ (Mukařovský 2007d, s. 45). Živú umeleckú tradíciu predstavuje minulý stav umeleckej štruktúry, teda to, čo predchádzalo aktuálne analyzovanej štruktúre a platnej norme a nachádza sa v predchádzajúcich (časových) umeleckých dielach. V našom prípade produkty staršej doby železnej, doby bronzovej, ale špecificky umelecké artefakty indoeurópskych národov, ku ktorým Kelti prislúchajú. Opätovne vychádza na svetlo dynamika štruktúry, keďže vzťah aktuálnej umeleckej tradície a živej umeleckej tradície sa prejavuje v nehmotnej podobe a je prítomný v povedomí, v nehmotnej (sociálnej) realite, ktorá sa neustále premieňa, vyvíja a trvá nepretržite (Mukařovský 2007d). Plastika zo Slovenskej Novej Vsi sa v súvislosti s napísaným dá chápať ako prvok na pomedzí vlastnej keltskej tradície a starších predlôh (živá umelecká tradícia), na ktorej umelci/remeselníci budovali a s ktorou pracovali. „[...] *struktura jako živá tradice, na jejímž pozadí je umělecké dílo vnímáno, je pro všechna díla jisté chvíle stejná* [...]“ (Mukařovský 2007c, s. 309).

Akokoľvek zobrazenie „[...] *teprve v kontextu nabývá určitého významu – a v každém kontextu poněkud jiného. Přesto však nelze popřít, že cítíme významovou jednotu* [...]“ (Mukařovský 2010, s. 81). Je diskutabilné, nakoľko sú tieto významy transparentné a nakoľko sú odolné voči transformácii vnímania závislého na poznaní kontextu. Vychádzajúc z Ingardena možno predpokladať, že tieto významy sú len potencionálne (Schneider 2006). Albín Bagin v literárnej interpretácii veľmi trefne hodnotí (ne)dôležitosť poznania významu, keď píše: „[...] *estetický zážitok [...] nemusí byť sprevádzaný dešifrovaním významov a teda istým druhom poznania, ale napätím, vznikajúcim [...] z významovej tajomnosti*“ (Bagin 2005, s. 150). Tejto skutočnosti som si vedomý, ale cieľom predloženej štúdie je aj napriek novej nepriazni nazerat' na možnosti tematickej, resp. významovej

interpretácie ako spôsobu intenzifikácie estetickej potenciality pravekých umeleckých artefaktov. V duchu J. Mukařovského ide o aktualizáciu významu, ktorá odhaľuje „*jakým způsobem [sa- doplnil L. M.] činí význam [...] předmětem estetického prožívání*“ (Mukařovský 2010, s. 79). Květoslav Chvatík dodáva, „[...] *že umělecká díla jsou schopna prostředkovat určitá sdělení, jejichž specifčnost spočívá v těsném sepětí s tvarovou strukturou uměleckých děl; jde o významy [...]*“ (Chvatík 1994, s. 59). Táto komunikovateľnosť umeleckého diela je vlastná semiotickému prístupu, ale vzhľadom na schopnosť sprostredkovať význam, ktorý môže umocniť estetické prežívanie recipienta, je prítomná aj v štrukturalizme.

Zložku, ktorú nemožno ani v tematicky zameranej štrukturalistickej analýze vypustiť, je pojem funkcie. Nadväzujúc na všeobecne známe Mukařovského tézy o dialektickej povahe funkcií (pozri.: Mukařovský 1966a, 1966b) je nutné explicitne upozorniť na skutočnosť, že v prípade analyzovanej plastiky ide o držadlo nádoby. Praktická funkcia keramickej nádoby tu však prenecháva dominanciu funkcií estetickej a kultovej a tie úzko súvisia s významom, ktorého mohlo byť zobrazenie diviaka nositeľom. Z vyššie uvedenej ikonografickej analýzy možno spomenúť skutočnosti súvisiace s kontextom keltskej mytológie, ktorú čiastočne potvrdzuje vyhodnotenie stredoeurópskych nálezov („*archeo-kontext*“). Plastiky diviaka mali v keltskom prostredí kultový charakter a boli predmetmi značného uctievania, predovšetkým ako symboly vojenstva, plodnosti a záhrobného života. Keďže mäso z diviaka sa často podávalo na pohrebných hostinách, nemožno vylúčiť, že v skúmanom prípade ide o zachovaný fragment z pohrebného riadu alebo z nádoby užíanej pri kultových činnostiach. Týmto hypotézam dosiaľ nenasvedčujú archeologické skutočnosti, ktoré prítomnosť pohrebiska v blízkosti lokality nedokázali, ale nachádzame paralely s inými pohrebiskami (Kósd, Nagyhörcsök, Aporliget–Bátorliget), kde sa našli antropomorfné alebo inak zoomorfné tvarované držadlá nádob. Podľa všetkého ide o keltské špecifikum Karpatskej kotliny, ktoré sa objavuje niekedy v pol. 3. stor. p. n. l. (Čambal 2012). Prezentovaný záver dosvedčuje aj presvedčenie Jozefa Bujnu, podľa ktorého tieto nádoby zastávali v rámci hrovej náplne špecifickú, pravdepodobne obradnú funkciu (Bujna 2006).

Vo vyhodnotení významu je nutné zvážiť všetky popisované prvky a na význam nazerat' ako na zložku štruktúry, ako na prvok, ktorý v poetike Mukařovský označuje pojmom motivická štruktúra (Mukařovský 2010). Postoj recipienta ako indikátor vzťahov jednotlivých funkcií obsiahnutých v objekte sa zdá byť modulujúcim prvkom recepcie a „citlivosti“ na odhaľovanie a čítanie významu. Nepochybne je rozdiel medzi artefaktom, ktorý plnil len praktickú funkciu a artefaktom, ktorý je frekventovanou súčasťou funerálnej výbavy. Aj keby sa našla rovnaká podoba diviaka v loveckej výbave, pravdepodobne by bola nositeľkou iného významu a iných konotácií ako plastická aplikácia pohrebného riadu. Funkcia v tomto zmysle určuje, v akých konotáciách sa bude význam pohybovať a aké podoby môže v interpretácii nadobudnúť. Ohraničenie funkcionalistického usmernenia je určené kontextom a uvedením si živej umeleckej tradície istej štrukturalnej zložky. Na rozdiel od ikonografického kontextu príbehu (rozumej vnútorné súvislosti v rámci literárne alebo mytologicky vytvoreného univerza), štrukturalizmus kladie väčší dôraz na sociologickú stránku kontextu a na sociologickú previazanosť s umením. Dôraz je síce kladený na celkovú štruktúru a aj keď kontext môže byť tým prvkom, ktorý zmení základný význam akéhokoľvek predmetu (Mukařovský 2010), štruktúra sa sama netransformuje, mení sa len významové usporiadanie a význam ako taký.

Tzv. „*archeo-kontext*“ nás informuje o tom, že držadlo pohrebného riadu antropomorfného a zoomorfného charakteru je pomerne bežné na keltských pohrebiskách Karpatskej kotliny a je preto integrálnou súčasťou výtvarnej štruktúry. Paradoxne, práve motív zobrazený na vybranej plastike predstavuje v uvedenom prostredí ojedinelú podobu. V štruktúre keltského umenia a keltského prostredia preto tento prvok nepredstavuje typického predstaviteľa, ale je v našom prostredí istým tematickým, ale

azda aj významovým špecifikom. Vzťahy v rámci štruktúry sú v rovnakej miere v zhode aj v protiklade, a iniciujú tak nesúlad, či vnútorné napätie, ktoré umocňuje estetickú hodnotu kančej plastiky v rámci keltského sochárstva. Skúmaná plastika síce zapadá do keltského umenia a keltskej štruktúry, ale vďaka disonanciám v sebe obsiahnutým konfrontuje pravidlá vlastnej štruktúry, ktorej je súčasťou. Vnútorná nejednotnosť a prítomné rozpory paradoxne dynamizujú a zjednocujú skúmanú štruktúru. Rozpor tu prítomný, ktorého prejavom je osobitá plastika s tematikou vlastnou pre iné oblasti a iné objekty keltskej kultúry, dopĺňa štruktúru, ktorej neodmysliteľnou súčasťou na zachovanie vývoja je súlad a rozpor prvkov. Tematická špecifikácia dokazuje transparentnosť v rámci keltských motívov a dovoľuje uvažovať nad samostatnou štruktúrou a previazanosťou vizuálnych obrazov a významových obsahov. Súvzťažnosť zložiek štruktúry je však indiferentná (Mukařovský 2010). Každopádne, čitateľný význam by mal byť vymedzený využitím pôvodného artefaktu a jeho „posledným miestom odpočinku“.

V nadväznosti na ikonografickú analýzu ako východisko estetickej interpretácie by sa dalo zhodnotiť, že ak išlo v skúmanom prípade o kultový artefakt, ktorý mal zabezpečiť putovanie/pretrvanie života aj po smrti a možno „otvoriť“ bránu nového sveta alebo zaistiť návrat zosnulého, nemožno tento detail nezakomponovať do vyhodnotenia artefaktu. V rámci tejto hypotézy možno na štylizovaného diviaka, ktorý je odlišný od iných vyobrazení typických pre keltský svet, a ktorý zastáva významné miesto v keltskom zvieracom „panteóne“, nazerať ako na špecifického vyslanca cudzích vplyvov. Diviak, ako hovoria keltské mýty, prechádzal medzi svetmi a lákal/odprevádzal lovcov na druhý breh, bol cestovateľom. Na naše územie docestoval tiež. Ako cudzí prvok prislúchajúci nie až tak cudzej kultúre, nenachádzajúci u nás odozvu a pochopenie. Mohol sprevádzať zosnulého do záhrobia a byť jeho spoločníkom na ceste posmrtným životom. Ako ochranca, ako sprievodca. Držadlo v tvare diviaka mohlo denotovať možnosť návratu a nekonečnosti života, rovnako ako cestu, ktorá zomrelého čaká a silu (diviaka), ktorú potrebuje pri jej prekonávaní. „Archeo-kontext“ zobrazovania diviaka jasne ilustruje vzťah so záhrobím, ale poukazuje aj na pribojnosť, ktorú diviak predstavoval. Vojenské a bojové konotácie sú vo vzťahu k praktickej a kultovej funkcii nádoby v predloženej analýze bezpredmetné, a preto je nutné na analyzovanú sošku jednoznačne nazerať z estetického a kultovo – funerálneho hľadiska a vnímať ju v týchto významoch.

Na záver treba zhodnotiť, že môj pôvodný zámer istej komparácie a možno aj následnej kritiky ikonografického prístupu ako (pravdepodobne) okliešteného a neproduktívneho a predovšetkým limitovaného prístupu sa celkom nepodaril. Štrukturalistická analýza plastiky zo Slovenskej Novej Vsi ukázala, že ikonografická analýza môže byť v spojitosti s kritickým prehodnotením ešte stále prínosná a v kombinácii so štrukturalistickým preverením aj výrazne konštruktívna. Ústredný pojem štrukturalistickej, ale aj ikonografickej analýzy, kontext, nadobúda rôzne podoby a aj napriek odlišnému chápaniu (kontext ako súhrn spôsobov zobrazovania a významov v rámci jedného kultúrneho okruhu; kontext ako ukončený proces determinujúci podobu umenia) predstavuje v skutočnosti jednu celistvú konštantu. Kontext významu – mytologický (určujúci pre ikonografickú interpretáciu) - je len súčasťou štruktúry a inak širšie chápaného kontextu a ak je aspoň čiastočne konkretizovaný, dotvára motívickú štruktúru a odhaľuje možné významy skúmaných objektov. Problém ikonografickej analýzy sa prejaví v situáciách, keď skúmame produkty, ku ktorým neexistujú zachované informácie a nepoznáme pôvodné kontexty, resp. nemáme k nim prístup a odhaľujeme ich len vďaka budovaniu „archo-kontextu“. Aj v redukcii na tradíciu zobrazovania v rámci jedného kultúrneho kontextu, na ktorú sme odkázaní, nemôže byť v prípade pravekých výjavov tento nedostatok ikonografického skúmania plne odstránený. K mytologickým príbehom (napr. staršie praveké kultúry) sa dostávame len vyhodnocovaním indícií a symbolov a vďaka analógiám s ostatnou, no známou mytológiou. Ikonografická analýza stráca východiská, nemôže byť plne realizovaná a redukuje sa

len na semiotickú interpretáciu a komparáciu, ktorá v skúmaní významu opätovne absentuje vedecké, kritické prehodnotenie a vyžaduje pomoc iného metodologického prístupu.

### Literatúra:

- [1] ALDHOUSE – GREEN, M., 2004. *The Archeology of Images*. London: Routledge. ISBN 0-203-97335-2.
- [2] BAGIN, A. 2005. Sedem interpretácií básne Jána Strachu *Obrad s Plameňom*. In: MATEJOV, F. a ZAJAC, P., eds. *Od iniciatívy k tradícii: Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť*. Brno: Host, s. 149-152. ISBN 80-7294-149-6.
- [3] BAKOŠ, J. 1970. Model umenia v ikonológii. In: *Ars*, roč. 4, č. 2, s. 145-156.
- [4] BAKOŠ, J. 1979/80. Kritiky ikonológie a Albert Kotal In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity: Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis F.* roč. 23/24, s. 9-18.
- [5] BAKOŠ, J. 2000a. *Periféria a symbolický skok*. Bratislava: Kaligram. ISBN 80-7149-364-3.
- [6] BAKOŠ, J. 2000b. *Od ikonológie k semiotike*. In: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava: VEDA, s. 275-354.
- [7] BIAŁOSTOCKI, J. 1973. *Iconography*. In: WIENER, P., P., ed. *Dictionary of the History of Ideas: Studies of selected pivotal Ideas*. Vol II, New York: Charles Scribner's sons, s. 524-542. <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/uvaGenText/tei/DicHist2.xml;chunk.id=dv2-57;toc.depth=1;toc.id=dv2-57;brand=default>
- [8] BUJNA, J. 2006. Bohato vybavený bojovnícky hrob z keltského pohrebiska v Hurbanove – Konkoli (okr. Komárno), juhozápadné Slovensko. In: *Pravěk: Nová řada*. roč. 16, s. 201-242. ISBN 978-80-86399-36-2
- [9] CULLER, J. 1995. Na obranu nadinterpretácie. In: COLLINI, S., ed. *Umberto Eco a Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke – Rosseová: Interpretace a nadinterpretace*. Bratislava: Archa, s. 108-121. ISBN 80-7115-080-0.
- [10] CUNLIFFE, B. 2009. *Keltové: průvodce pro každého*. Praha: Dokořán. ISBN 978-80-7363-162-8.
- [11] CURRIE, G. 2013. *Interpretation in Art*. In: LEVINSON, J., ed. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, s. 291-307. ISBN 978-0-19-927945-6
- [12] ČAMBAL, R. 2012. Keltská plastika kanca zo Slovenskej Novej Vsi. In: TURČAN, V., ed. *Zborník Slovenského Národného Múzea: Archeológia*. Roč. 106, Bratislava: Slovenské národné múzeum, s. 125-130. ISBN 978-80-8060-296-3
- [13] ECO, U. 1995. Medzi autorom a textom. In: COLLINI, S., ed. *Umberto Eco a Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke – Rosseová: Interpretace a nadinterpretace*. Bratislava: Archa, s. 69-88. ISBN 80-7115-080-0.
- [14] FILIP, J. 1995. *Keltská civilizace a její dědičství*. Praha: Academia. ISBN 80-200-0526-9.

- [15] FOŘT, B. 2006. Mukařovského struktury, části a celky. In: SLÁDEK, O., ed. Český strukturalismus po poststrukturalismu: Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891-1975). Brno: Host, s. 152-159, ISBN 80-7294-178-X.
- [16] GREEN, M. 1998. *Animals in Celtic Life and Myth*. Londýn: Routledge, ISBN 0-415-05030-8.
- [17] GREEN, M. 2004. *Symbol and Image in Celtic Religious Art*. Londýn: Routledge, ISBN 0-203-72643-X.
- [18] GVOŽDIAK, V. 2014. *Jakobsonova sémiotická teórie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-4130-6
- [19] HARDING, D., W. 2007. *The Archeology of Celtic Art*. New York: Routledge. ISBN 0-203-69853-3.
- [20] HUYGHE, R., ed. 1967. *Encyklopédie umění pravěku a starověku*. Praha: Odeon.
- [21] CHADRABA, R. 1966. Ikonologická metoda. In: *Výtvarné umění*, roč. 16, č. 3, s. 119-125.
- [22] CHVATÍK, K. 1992. Jan Mukařovský, Roman Jakobson a Pražský lingvistický kroužek. In: *Melancholie a vzdor: Eseje o moderní české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, s. 75-96. ISBN 80-202-0347-8.
- [23] CHVATÍK, K. 1994. *Strukturální estetika: Řád věcí a řád člověka*. Praha: Victoria Publishing. ISBN 80-85865-03-3.
- [24] JENKOVIČ, M. 2006. K dynamickému pojetí významového sjednocení u J. Mukařovského. In: SLÁDEK, O., ed., *Český strukturalismus po poststrukturalismu: Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891-1975)*. Brno: Host, s. 109-117. ISBN 80-7294-178-X.
- [25] LAING, L. a LAING, J. 2000. *Art of the Celts*. London: Thames & Hudson Ltd. ISBN 0-500-02056-7.
- [26] LENGYEL, L. 2010. *Tajemství Keltů*. Praha: Volvox Globator. ISBN 978-80-7207-787-8.
- [27] MAC KILLOP, J. 2009. *Keltské bájesloví*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7106-881-5.
- [28] MAKKY, L. 2012a. Estetická interpretácia pravekých artefaktov trácko-skýtskeho horizontu. In: *Studia humanitatis – Ars hermeneutica: Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace IV*. Ostrava: Ostravská univerzita, s. 393-414. ISBN 978-80-7464-161-9.
- [29] MAKKY, L. 2012b. Estetická norma artefaktov trácko-skýtskeho horizontu na Slovensku. In: *Espes* [online], roč. 1, č. 1. [cit. 2016-04-21]. ISSN 1339-1119. <http://casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-1-cislo-i/44-studia/106-esteticka-norma-artefaktov-tracko-skytskeho-horizontu-na-slovensku>
- [30] MAKKY, L. 2012c. *Formy vyobrazení na keltských minciach*. In: 8. Študentská vedecká konferencia: zborník plných príspevkov [online]. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove, s. 81-94 [cit. 2016-12-04]. [http://www.ff.unipo.sk/jak/11\\_2012/makky.pdf](http://www.ff.unipo.sk/jak/11_2012/makky.pdf).

- [31] MAKKY, L. 2013a. Komunikačné kompetencie pravekých artefaktov. In: *Espes*, roč. 2, č. 2. [cit. 2016-04-21]. ISSN 1339-1119. <http://www.casopisespes.sk/index.php/126-komunikacne-kompetencie-pravekych-artefaktov>
- [32] MAKKY, L. 2013b. Konceptia Jána Mukařovského ako možný prístup estetického skúmania praveku In: *Sborník z II. mezinárodní vědecké konference studentů doktorských studijních programů v oblasti společenských věd*. Praha: Nakladatelství Epoque, s. 446-460. ISBN 978-80-7425-211-2.
- [33] MAKKY, L. 2014a. Dialóg dvoch kultúrnych celkov: súčasnosť pravek. In: *Kulturologia: kreativita, kultivácia, kultúrnosť: zborník z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou venovanej kulturologičke Anne Fischerovej*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, s. 146-155. ISBN 978-80-223-3616-1.
- [34] MAKKY, L. 2014b. Možnosti estetického skúmania praveku, alebo "prítomnosť" estetického v praveku. In: *9. študentská vedecká konferencia: zborník plných príspevkov* [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 20-27. ISBN 978-80-555-1064-4. <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Olostiak6>
- [35] MICHALOVIČ, P. a ZUSKA, V., 2009. *Znaky, obrazy a stíny slov: Úvod do (jednej) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-129-2.
- [36] MONAGHAN, P. 2004. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. New York: Facts on File, ISBN 0-8160-4524-0.
- [37] MOXEY, K. 1986. Panofsky's Concept of „Iconology“ and the Problem of Interpretation in the History of Art. In: *New Literary History*, roč. 7, č. 2, s. 265-274. [cit. 2016-28-04]. <http://www.jstor.org/stable/468893>
- [38] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966a. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 17-54.
- [39] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966b. Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 65-73.
- [40] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007a. Individuum v umění. In: ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M., eds. *Jan Mukařovský: Studie [I]*. Brno: Host, s. 255-258. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [41] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007b. Pojem celku v teorii umění. In: ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M., eds. *Jan Mukařovský: Studie [I]*. Brno: Host, s. 185-207. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [42] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007c. Problémy individua v umění. In: ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M., eds. *Jan Mukařovský: Studie [I]*. Brno: Host, s. 303-335. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [43] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007d. Umění. In: ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M., eds. *Jan Mukařovský: Studie [I]*. Brno: Host, s. 39-49. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [44] MUKAŘOVSKÝ, J. 2010. Estetické studie z moderní české lyriky. In: HAVRANKOVÁ, M., a JANKOVIČ, M., eds. *Estetické přednášky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 7-110. ISBN 978-80-85778-77-9.

- [45] PANOFSKY, E. 1962a. Father Time. In: *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row Publishers, s. 69-94.
- [46] PANOFSKY, E. 1962b. Introductory. In: *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row Publishers, s. 3-31.
- [47] PANOFSKY, E. 1981a. Albrecht Dürer a klasický starověk. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 189-215.
- [48] PANOFSKY, E. 1981b. Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 231-244.
- [49] PANOFSKY, E. 1981c. Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 33-51.
- [50] PANOFSKY, E. 1981d. Tizianova Alegorie Moudrosti: Post scriptum. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 123-134.
- [51] PLESNÍK, L., et al. 2011. *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. Nitra: FF UKF v Nitre, ISBN 978-80-5094-924-2.
- [52] RENFREW, C. 2009. *Prehistória: formovanie ľudskej mysle*. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-8085-663-2.
- [53] RICHERSON, P., J. a BOYD, R. 2012. *V genech není všechno aneb Jak kultura změnila evoluci člověka*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2066-6.
- [54] SCHNEIDER, J. 2006. Český strukturalismus a/versus interpretace. In: SLADEK, O., ed. *Český strukturalismus po poststrukturalismu: Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891-1975)*. Brno: Host, s. 82-95. ISBN 80-7294-178X.
- [55] SVOBODA, J., A. 2011. *Počátky umění*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1925-7.
- [56] VANČO, M. 2011. *Od doby kamennej po Veľkú Morave: Dejiny umenia Slovenska*. Bratislava: Perfekt. ISBN 978-80-8046-556-7.
- [57] VITALI, D., 2008. *Keltové: poklady starovekých civilizací*. Praha: Universum. ISBN 978-80-242-2102-1.
- [58] ZACHAR, L. 1987. *Keltské umenie na Slovensku*. Bratislava: Tatran.
- [59] ZALA, B. 1992. Dejiny: štruktúra alebo vývoj? In: BAKOŠ, J. a MICHALOVIČ, P., eds. *Československý štrukturalizmus a viedenský scientizmus*. Bratislava: Stimul, s. 20-26. ISBN 80-85697-04-1.
- [60] ZUSKA, V. 2010. *Od struktury k recepci – vertikální analogon soudobého umění*. In: *Kruté světlo, krásný stín: Estetika a film*. Praha: Trivium, s. 11-17. ISBN 978-80-7308-329-8.



---

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

---

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

---

## Fráza, repetícia, apatia: vybrané manifestácie „banálneho“ v umení

Jana Migašová; jana.migasova@gmail.com

**Abstrakt:** Banálnosť môže byť chápaná ako výrazová estetická kategória pôsobiaca prostredníctvom vizuálneho diela. Pôsobenie banálnosti sa vyskytuje ako zámer v mnohých umeleckých realizáciách vizuálnej kultúry 20. storočia. Východiskom práce je predpoklad, že pojem banálnosti v moderne nadobudol obsahy súvisiace so životom každodennosti a fenoménom masovej kultúry. Cieľom práce je komparácia rôznych prístupov k pojmu banálnosti a diferenciacia podôb participácie banálnosti na modernom a postmodernom umeleckom prejave. Interpretácia banálnosti je realizovaná na základe signifikantných koncepcií v oblastiach umeleckej kritiky, teórie umenia a estetiky.

**Kľúčové slová:** banálnosť, estetická kategória, výrazová kategória, frázovitosť, každodennosť, repetícia, vizuálne umenie, konceptualizmus, Nová figurácia, nízke umenie.

**Abstract:** Banality could be perceived as an expressive aesthetic category appealing via visual artwork. The effect of banality emerges as an intention in various artistic realisations of the 20th century visual culture. Basis of the paper is assumption that concept of the banality in modernity acquired contents related to everyday life and mass culture phenomenon. Aim of the paper is comparison of various attitudes to the concept of banality and differentiation of participation forms of banality in modern and postmodern artistic expression. Interpretation of banality is carried out on the basis of significant conceptions in the fields of art criticism, art theory and aesthetics.

**Keywords:** banality, aesthetic category, category of expression, phrase mongering, everydayness, repetition, visual art, conceptualism, New figuration, low art.

### Úvod

Už v roku 1926 sa na stránkach lekárskeho časopisu *The British Medical Journal* objavuje reflektovanie a pomenovanie psychologického fenoménu pôsobenia monotónnosti na človeka ako dôsledku moderného priemyslu<sup>1</sup>. Psychológ A. M. Hudson Davies opisuje duševný život vtedajšieho továrenského pracovníka: strašiacom pre psychický život človeka nie je repetícia pracovných úkonov, problémom je výrazne skrátený pracovný cyklus, ktorý v modernej továrni dosahuje niekedy iba niekoľko sekúnd. Jedným z mentálnych efektov monotónnej práce je určite pasívna akceptácia, apatia. Spomínaný psychológ zdôraznil, že jej významným „nepriateľom“ môže byť vzrast vzdelanosti a vyššia inteligencia jedinca, z ktorej pramení ambicióznosť a používanie fantázie (Hudson Davies 1926). Iste nie je novinkou, že industrializácia spôsobila zavádzanie mnohých monotónnych procesov do dňa ľudského života a s tým fenomény „voľného času“ a banalizácie<sup>2</sup> sféry ľudskej tvorivosti. Modifikácie v štruktúre mestského obyvateľstva, s tým spojené formovanie masy ako anonymnej „persony“ a zmena povahy každodennosti sú prameňmi konfigurovania moderného chápania banálnosti ako estetickej výrazovej kvality. Monotónnosť,

<sup>1</sup> Celý článok je digitalizovaný, publikovaný a dostupný na portáli JSTOR od roku 2013.

<sup>2</sup> Z hľadiska etymológie má – v tejto práci kľúčový pojem – „banálny“ zaujímavý vývoj. Pochádza zo starej francúzštiny (13. stor.), kedy najprv slovo „ban“ označovalo „predpis, právnu kontrolu, vyhlášku, oprávnenie, platbu pre použitie komunálnej pece, či mlynu“. Moderné použitie slova „banal“ sa vyvíjalo skrz francúzsku generalizáciu slova do významu „otvorený každému“, až po dnešný význam: „všedný, obyčajný, triviálny, atď.“ (pozri bližšie Dictionary.com 2010).

každodennosť, repetícia, nuda, banálnosť sa prejavili v realite psychiky i tela a preto sa nutne museli ako aspekty existencie projektovať v umeleckej tvorbe 20. storočia.

Dominantnou vlastnosťou pôsobnosti banálnosti je pocit všednosti, triviálnosti, nedôležitosti, nedôstojnosti, nízkosti, malosti. Bežné predporozumenie kategórii vo vzťahu k umeniu nás odkazuje k sfére nízkych, povedzme „populárnych“ tvorivých prejavov; no aj povrchnejší „prelet“ ponad tendencie vizuálneho umenia 20. storočia objaví plejádu zámerne použitých banalít v tzv. vysokom (povedzme školenom) umeleckom tvorení, či už v banálnych predlohách vo forme zátiší, bytových interiérov, civilizačných zákutí (zobrazených však často nebanálnym spôsobom), alebo v podobe zámerného „prerozprávania“ banálnosti ľudskej skúsenosti do vizuálnych foriem a štylistických aspektov obrazu. Príkladom môžu byť známe postupy akumulácií, repetícií, používania odpadu či bežných, „nízkych“ materiálov. V nasledujúcom texte je banálnosť odhaľovaná v diskurze, ktorý ju spája s kontextmi estetiky i etiky, pričom je zrejmé, že sa v niektorých formuláciách obidva kontexty prelínajú.

### Banálne vo svetle vybraných reflexií

Pre indikovanie štruktúry výrazovej kategórie banálneho vychádzame z široko koncipovaného elaborátu iniciovaného „nitrianskou školou“ v nasledovaní práce Františka Mika. V *Tezauze výrazových kvalít* (2011) je banálnosť zaradená ku kategóriám rozvíjajúcim zážitkovosť výrazu. V sociatívnom móde operatívnosti výrazu môže výpoveď pôsobiť banálne, ak sa vyznačuje frázovitosťou výrazu. Frázovitosť je chápaná ako „[...] pôsobenie ustálenej slovnéj väzby, ktorá sa častým automatickým používaním stáva bezobsažnou“ (Vaněk 2011, s. 75). Podieľa sa na štylistike prirodzeného jazyka a každodenného diskurzu ako schematické vyjadrenie uľahčujúce komunikáciu. V tomto obvyklom opakovaní čiastkových významov celkov dochádza k zámene všeobecného významu a k významovej povrchnosti. Jíří Vaněk (2011, s. 75) vyjadruje podstatné, ak tvrdí: „Namiesto výroku vyjadrujúceho myšlienkový obsah, ktorý má všeobecný dosah, či charakter, sa vo frázovitom význame ponúka len hmlistá povrchnosť, rozplývavá neurčitost', ktorá má nabrať vecný rozmer témy.“ Štrukturálnymi indikátormi frázovitosti sú tie figúry, ktoré sú nespontánne a pôsobia odcudzene, keďže sa už neviažu ku konkrétnej realite: napríklad skostnatené metafory, neplnovýznamové slovesá, „akoby učené“ výrazy a slová bez významu. V rovine vnímania frázovitosť spôsobuje zakúšanie seba samého v banalite či povrchnosti.

Banálnosť ako výrazová kvalita je v uvedenom kategoriálnom systéme umiestnená vedľa kvalít ako typickosť výrazu a infantilnosť výrazu. Je charakterizovaná ako najobyčajnejší, najbežnejší, úplne všedný spôsob vyjadrenia, alebo dokonca ako prejav s plytkým obsahom (Vaněk a Šabík 2011, s. 286). V banálnom absentuje osobitosť, pôvodnosť, originalita; je náprotivkom vznešeného, veľkého (vysokého), posvätného, sakrálneho, heroického, slávnostného. Je kategóriou, ktorá charakterizuje najmä životný pocit človeka žijúceho v rozvinutej demokratickej (ale i totalitnej) spoločnosti. Inak povedané, ide o dôležitú súčasť modernej senzibility západného človeka.

Reflexie a kritiky banalít a frázovitosti ako súčasti formujúcej sa modernej spoločnosti sa objavovali od polovice 19. storočia. Francúzsky spisovateľ, básnik, esejista León Bloy zostavil súbor dobových ustálených fráz. Vydal svoju *Exégèse des lieux communs* (1902)<sup>3</sup> – zoznam frázovitých slovných spojení, či večných právd, ktoré dopĺňal kritickými poznámkami o nefunkčnosti a vyprázdnenosti týchto viet – hovorí o nich ako „obludé obecných rčení“, ktorá je výplodom buržoáznej spoločnosti (Bloy 1905). Napríklad heslo „chudoba nie je hriechom“ považuje za ohavne cynické: „*Toto Obecné rčení více než kterékoliv jiné svědčí o vznešené stydlivosti*

<sup>3</sup> V českom preklade Josefa Floriana vyšla Bloyova kniha v roku 1905.

*Buržoa. Tot' z'ávoj, jež' dobrotivě vrhá s božským úsměvem mládenci v amfiteátru na nejbroznejší rakovinu lidstva* (Bloy, 1905, s. 23).<sup>4</sup>

Ortega y Gasset (2004)<sup>5</sup> operuje s dualizmom povahy ľudského myslenia a vyjadrovania pomocou kategórií frázoovitosti a úprimnosti. „Kultúra frázoovitosti“ sa podľa autora rozvinula v 18. a 19. storočí, čo napokon dokladuje aj Bloyova práca. Frázoovitost' chápe ako uzatvorenosť v konvenčných rozumových vzorcoch a jednotlivé frázy vytvárajú imaginárne „pseudoskutočnosti“, ktoré sú jasnejšie a jednoznačnejšie než nepredvídateľný a mnohoznačný skutočný svet. Epochu fráz má vystriedať epocha úprimnosti (t. j. 20. storočie a moderna), ktorá spočíva v obnaženej fakticite. „*Tímto způsobem se vztah ke kráse odvíjí bezprostředně, nenaplnuje se nepřímou oklikou přes předchozí ztotožnění s normou*“ (Gasset, 2004, s. 100). Táto epocha má ústii do „*action directé*“, ktorá má viesť k odhaľovaniu vecí a v tomto zmysle bude znamenať návrat k pôvodnému stavu a k „omladeniu sveta“.

Súvislosť medzi banálnym a škaredým ako módmii existencie skúmala Jana Sošková vo svojej prenikavo nápaditej štúdií *Banálne pravdy* (2010), ktorou reagovala na román Marie Derrieussecq *Svinské pravdy* (1997). V ňom francúzska novelistka načrtla iný typ vzťahov tradičných estetických kategórií na základe detailnej ilustrácie fenoménu každodenného konania, v ktorom ľudská existencia podlieha banalizácii ako určitej forme zániku - premeny. Každodenný nereflektovaný, banálny život bez zmien je tu reprezentovaný obrazom premeny vo zvieru, ktorej hrdinka nevie zabrániť. Banálnosť sa tu identifikuje so škaredosťou vo svojej kvantite; škaredé vzniká hyperbolizáciou, nekontrolovaným rastom zažívaných neovládateľných maličkostí.

*„Spůsob premeny (strata původnej identity a získanie novéj identity) má existenciální rozměr, je braničnou situáciou, která nepřichádza náraz, náhle, ale přichádza vlečíc sa, pomaly. Je to skôr sled, či zmmoženie existenciálních situácií, které svojou malostí (bocí sú pozorovateľné) nevyvolávají to nevyhnutné poznání, které by sa stalo základem slobodnej volby a konania. Malé pravdy, akoby neboli Pravdami. Sú zanedbateľné. Každodennosť volí nevšimáť si ich, nereagovať, iba registrovať“* (Sošková 2010, s. 75).

Výsledkom je iná tragika. Táto – zánik bytosti – nie je dosiahnutá náhlym, nečakaným tragickým zvratom. Obeť príbehu tu pozoruje svoju „záhubu“ každý deň s bezmocnosťou zásahu do svojho osudu. V emocionálne silných umeleckých obrazoch sa tu ozýva heideggerovská kritika neautentického bytia „ono sa“.

Z uvedeného vyplýva, že výrazová kvalita banálnosti môže byť súčasťou (stupňom) škaredého. Banalizácia, zovšednenie, inštitucionalizácia<sup>6</sup> a s tým súvisiace zmmoženie, zníženie, kvantifikácia a hyperbolizácia sú formou deformácie (premeny), ktorá vedie k strate miery a harmónie. Sošková (2010, s. 358) opisuje spôsoby dosahovania efektu škaredého v *Tezauze estetických výrazových kvalít*: neforemnosťou, asymetrickosťou, disharmonickosťou, nevkusom, všednosťou, protivnosťou, hrubosťou, brutálnosťou a napokon niečím „malým, slabým, nízkym, zlým“. Na príklade románu *Svinské pravdy*<sup>7</sup> (v ktorom sa žena

<sup>4</sup> Citáciu ponechávame v tvare, v akom sa nachádza v knihe pre zachovanie historickej autenticity textu.

<sup>5</sup> Esey Frazeologie a úprimnost bola napísaná v roku 1927.

<sup>6</sup> Pojem inštitucionalizácie je tu chápaný ako pre kultúru nevyhnutný proces typizácie činnosti a chovania jedinca za účelom určitého benefitu spoločnosti, čo do rozličnej miery vedie k strate špecifickosti a autenticity správania jedinca a následne k odosobneniu v určitých postojoch, reakciách, či konaniach.

<sup>7</sup> Vydaný v roku 1996, v originálnom názve *Truismes*.

mení na prasa) je tiež možné poukázať na možnosť súvislosti medzi banálnosťou a animálnosťou (v duchu orwellovských metafor vo *Zvieracej farme* (1945) či kafkovskej premeny na chrobáka).

Táto modalita škaredosti nadobúda podobu fyziologických pocitov nevoľnosti (hnusu) hrdinu aj v Sartrovom románe. Antoine Roquentin podlieha premene, no uvedomuje si to: „*Myslím, že jsem se změnil já: to je nejjednodušší řešení. A také nejnejpříjemnější. Musím však přiznat, že mám sklon k těm náhlým přeměnám. Věc je totiž v tom, že málokdy přemýšlím: a tak se ve mně nabromáždí spousta drobných proměn, aniž si toho povšimnu, a pak jednoho krásného dne dojde k opravdové revoluci*“ (Sartre 2010, s. 225).<sup>8</sup> Roquentin zažíva banálnosť každodennosti svojej existencie a existencie iných. Je osamotený, preto reflektuje. Ostatní zotrývajú v kolektíve pre smiech a rozptýlenie od vlastných myšlienok. Hrdina vidí bezmyšlienkovitosť ako útočisko iných: „Když je sama v pokojích, slyším, jak si pozpěvuje, aby nemusela přemýšlet (Sartre 2010, s. 234).“ Roquentin – osamotený intelektuál – zakúša absurditu, nezdôvodniteľnosť bytia. Všetko, vrátane vlastného „ja“, je bezdôvodné. V momente, kedy si to uvedomí, pocíti nevoľnosť. Banálnosť v stave nereflektovanej existencie sa stáva reálnou, objavuje sa ako symptóm, fyzická bolesť, telesný stav.

Banalizácia ako účinná a vedomý prostriedok odracionalizovania bytia a zároveň desakralizácie životnej skúsenosti je zdôraznená aj v kontroverznej práci Hannah Arendt *Eichmann v Jeruzaleme* (1995).<sup>9</sup> Arendt pozorovala proces s nemeckým dôstojníkom SS, vojnovým zločincom A. Eichmannom – jedným z vykonávateľov holokaustu. Svoje zistenie o tom, že Eichmann jednoducho nebol stelesnením diabolskosti, či beštiálneho zla, ale bol „iba“ vykonávateľom tzv. „banálneho zla“, umiestnila až na úplný záver svojej knihy, keďže sama očakávala vlnu pobúrenia. Málokto by chcel čítať, že nacistickým zločincom by mohol byť každý z nás: „*Jako by v těchto posledních minutách Eichmann sám shrnul výsledek dlouhé lekce, již se nám dostalo, lekce o lidské zlobě, o úděsné banalitě zla, před níž slova selhávají a na níž myšlení ztroskotává*“ (Arendt 1995, s. 325). Pisateľka vysvetľuje koncepciu „banálneho zla“:

*„Nebot' když hovořím o banalitě zla, hovořím striktně na úrovni fakt a poukazuji přitom na jev, který bil při procesu do očí. Eichmann nebyl Jago ani Macbeth, nic nebylo vzdálenější jeho mysli než ona odbodlanost Richarda III. „stát se lotrem“. Pomineme-li jeho mimořádnou horlivost, s níž toužil po osobním povýšení, žádné motivy neměl. A tato jeho horlivost sama o sobě vůbec nebyla kriminální. Eichmann by rozhodně nikdy nezavraždil svého nadřízeného, aby získal jeho post. Jemu jenom, řekli bychom obyčejně, nikdy nedocházelo, co ve skutečnosti dělá“ (Arendt, 1995, s. 357).*

Autorka popisuje na extrémnom príklade výnimočného zločinu silu každodennosti. Odsúdený nebol hlúpy, ale práve nedostatok imaginácie a bezmyšlienkovosť každodennosti, úplná absencia myslenia z neho mohli urobiť jedného z najväčších zločincov nacizmu. Arendt nemohla u Eichmanna objaviť diabolosť či šialenstvo, ale to, čo videla, bola „takmer smiešna“ banálnosť. Napokon táto neprítomnosť myslenia vytvára pohodlný dištanc od skutočnosti a môže spôsobiť väčšiu skazu než chorobne agresívne inštinkty.

Z vyššie uvedených opisov rozličných oblastí a koncepcií vyplýva, že pôsobnosť banálnosti netkvie iba v nedostatku originality a zakúšaní všednosti. Kľúčovým prvkom je kvantita v repetícii životného rytmu človeka. Opakované stimuly spôsobujú otupenosť nielen kognitívnych funkcií, ale aj fantazijných predstáv: v metaforickej formulácii možno povedať – „myšlienkovú anestézu“. Táto „vzdialenosť“ od skutočnosti“ zasahuje do etickej oblasti postupným strácaním zodpovednosti za svoje konanie. Banálne je teda

<sup>8</sup> Román *Nevoľnosť* J.-P. Sartra vyšiel pôvodne v roku 1938.

<sup>9</sup> Pôvodne uverejnené v roku 1963.

predovšetkým výsledkom situácie, kedy sa kolektív stáva personou, anonymnou silou všednosti, ktorá spôsobuje odosobnenie, odcudzenie samého seba, vlastnú dehumanizáciu.

Ak mali Sartre a Arendt obavu z negatívnych dôsledkov banálnosti existencie, v dobe technológií simulujúcich realitu sa problém posúva do „ne-existencie“. Proces miznutia subjektu a bazálnej reality sa deje postupným rozširovaním hegemonie simulakier. Ako ich opisujú Peter Michalovič a Vlastimil Zuska (2009, s. 285) – ide o súbor simulovaných obrazov, ktoré sa vymkli kontrole predobrazov a praobrazov. Pohybujú sa a pôsobia vo svete mimo kontrolu reality, ku ktorej pôvodne odkazovali. Simulakrum sa vyznačuje ambivalenciou: na jednej strane je „podobné“, teda potvrdzuje vzťah medzi označujúcim a označovaným; na strane druhej sa stáva absolútnym signifikantom, ktorý na nič neodkazuje.

Jean Baudrillard (1994, s. 12) ukazuje silu pôsobnosti simulakra na príklade zábavného parku Disneyland: toto uzatvorené miesto je ihriskom ilúzií a fantázií, je „zmrazeným“ detským svetom, je to miniaturizovaný model Ameriky – zobrazený ako sled komiksovo štylizovaných obrázkov. Arzenál jemnej mechaniky v parku je nastavený tak, aby viedol prúd návštevníkov želaným smerom a napokon ich doviedol až k východu. Návštevník napokon odchádza z mierneho a radostného davu k svojmu autu – ostáva sám. Autor uvádza psychologické a ideologické účinky Disneylandu ako akýsi výťah, zhustenie amerického spôsobu života a transpozíciu kontradiktorickej reality. Zdôrazňuje, že najpodstatnejším rysom zábavného parku je jeho charakter simulakra. Disneyland existuje za účelom skrytia, zamlčania reálnej krajiny – skrýva všadeprítomnú banálnosť, ktorá je väzňom ľuďí. Už teda nejde o otázku falošnej reprezentácie reality, ale o maskovanie faktu, že reálne už nie je reálnym, a preto paradoxne zachraňuje princíp reality. Disneyland je mašinéria vyrobená pre infantilizáciu simulácie reality. Zaostalosť týchto obrazov vedie k infantilnej degenerácii. Tento svet chce byť detinský za účelom vyvolania predstavy, že dospelosť je „inde“, je v „reálnom svete“, zatiaľ čo pravá detskosť existuje všade. Dospelí tu teda prichádzajú za účelom predstierania ilúzie ich reálnej detinskosti (Baudrillard, 1994, s. 13). V tomto ohľade je banálnosť vnímaná prostredníctvom svojej základnej vlastnosti – „bezmyšlienkovosti“, postupného strácania rácia. Zároveň je to tá istá bezmyšlienkovosť, ktorá sa napokon zo zdanlivo neškodnej povrchnosti, či frázoovitosti môže stať súčasťou morálnej kategórie zla.

Súčasná koncepcia pojednávajúca o banálnom v oblasti estetiky a vizuálneho umenia operujú aj s otázkami digitálneho obrazu a virtuálnej projekcie. V štúdiu *Aesthetics of Banal - 'New Aesthetics' in an Era of Diverted Digital Revolutions*<sup>10</sup> sa dánski autori venujú post-digitálnej estetike cez prizmu termínu *new aesthetics*, ktorý zaviedol umelec a publicista James Bridle. Ide o pomenovanie nových fenoménov vo vytváraní a vnímaní obrazu, ktoré vznikajú intervenciou vizuálneho jazyka digitálnych technológií do fyzického sveta. Štúdia preveruje povrchnosť a banálnosť ako kvality hlboko ukotvené v „digitálnej kultúre“. V nej sa vizuálne rozhranie v súčasnosti presunulo mimo obrazovku „počítača“ a výpočtové procesy sú videné ako „*krajiny, objekty a tričká*“ (Andersen a Pold 2015, s. 272). Takéto „služby“ poskytované digitálnymi zariadeniami podľa autorov produkujú nové, pozitívne vnímanie krásy, ktorá sa však ocitá na hranici s banalitou a gýčom.

Komplexný a výstižný pohľad na banálnosť ako prevládajúci charakter súčasnej fotografie podáva britská historička a teoretička umenia Eugénie Shinkle (2004). Fotografické videnie dneška je podľa nej fascinované každodennosťou, má prehnaný záujem o obyčajné, zatiaľ čo ignoruje výnimočné. Autorka chápe banálne ako estetickú kategóriu a zároveň ako motív a mód recepcie, ktorého jadro tvorí „stelesnenie obyčajného“. Polemizuje s tvrdením, že banalita je súčasťou moderných dejín vkusu a vyslovuje názor, že uvedená kategória náleží viac postmoderne a súčasnosti (a to najmä vo fotografickej praxi). Banalita je antitézou

<sup>10</sup> Estetika banálneho – „Nová estetika“ v ére odsunutých digitálnych revolúcií (pozn. prekl. aut.)

originality, je predovšetkým výsledkom rozvinutého západného kapitalizmu a materiálnej kultúry. Autorka sa ponára do jadra problému, keď píše, že banálne je výrazom tých rutinných návykov a hodnotových systémov, ktoré sú ako nástroje zrelého kapitalizmu síce triviálne a „otravné“, no zároveň povinné. Výsledkom je zažívanie stavu, ktorý vystihuje francúzske slovo *ennui*, čo značí nepríjemnú ľahostajnosť, otrávenosť, či dokonca melanchóliu spôsobenú nudou (Shinkle 2004, s. 166-167). V kontexte s vysloveným sa vynára otázka: Stáva sa *ennui* existenciálom „západného“ človeka?

## Banálne v umení

Charles Baudelaire reflektoval banálne v rámci výtvarného umenia po návšteve Salónu v roku 1846. Prirovnával ho k výrazu *la chic* (ľúbivé), o ktorom hovorí ako o odpornom, podivnom, novovzniknutom slove. Ľúbivé nerešpektuje model a prírodu. „*Ľúbivé je to, čo zneužíva pamäť, a to ešte jde u ľúbivosti spíš o paměť ruky, než o paměť rozumovou*“ (Baudelaire 1968, s. 143-144). Ľúbivosť ďalej vysvetľuje ako ekvivalent banálnosti. „*Všetchno, co je konvenční a tradiční, souvisí zároveň s ľúbivostí a banálností*“ (Baudelaire 1968, s. 144). K ľúbivosti patrí eklekticismus a skepticizmus: skepticizmus je podmienkou zrodu eklekticismu. „*Eklektik je loď, která by chtěla plout všemi směry. Byť by mělo sebevič chyb, dílo vytvořené výlučným názorem má vždy velký půvab pro lidi s temperamentem příbuzným temperamentu autorovou*“ (Baudelaire 1968, s. 144). Naopak, bytosti a veci, ktoré sú banálne, sú zároveň vulgárnymi a všednými.<sup>11</sup> Kritik tu implicitne naznačuje súvislosť medzi banálnosťou, nízkosťou a gýčovosťou.

Pokiaľ je banalizácia určitého javu (diela) spôsobená jeho zmožením a repetíciou, oblasť umenia je vystavená „nebezpečenstvu banalizácie“ v dôsledku reprodukovania diel masovými médiami, ktoré umenie transformujú na ľahko dostupný, všadeprítomný „produkt“. Fenomén kultúrneho priemyslu bol odkrývaný a kritizovaný najmä neomarxistickými mysliteľmi v prostredí Frankfurtskej školy<sup>12</sup>. Kritika kultúrneho priemyslu vychádzala z poznania, že médiá vytvárajú masové produkty nízkej hodnoty určené pre pohodlnú konzumáciu vo voľnom čase. Podieľajú sa na manipulácii publika v prospech finančného, či mocenského zisku. Technika kultúrneho priemyslu, štandardizácia, sériová výroba a reprodukovanie diela sú podľa Th. W. Adorna elementmi zla v oblasti umenia. Rozhlas je symbolom tohto procesu – reprodukuje publiku obsah, do ktorého poslucháč nemôže zasiahnuť.<sup>13</sup> Ilúzia „umenia pre všetkých“ sa transformovala do neustále opakujúcich sa, prefabrikovaných klišé. Adorno už v štyridsiatych rokoch zaznamenal šablónovitosť populárneho umenia a všetkých jeho žánrov, v ktorom sa kalkuluje s výrazovými hodnotami tak, aby bol dosiahnutý požadovaný účinok na diváka.

*„Celý svět prochází filtrem kulturního průmyslu. Vodítkem produkce sa stala stará zkušenost návštěvníka kin, který vnímá venkovní ulice jako pokračování právě skončeného filmu, protože sám tento film chce striktně reprodukovat každodenní svět vnímání. Čím těsněji a úplněji jeho techniky*

<sup>11</sup> Ako príklad z oblasti výtvarného umenia vyberá maliara Alfreda Dedreuxa a označuje ho ako „výrobca okrasných obrazov“.

<sup>12</sup> Potrebný výskum pre kritiku kultúrneho priemyslu bol realizovaný v Ústave pre sociálny výskum založenom v roku 1923 Maxom Horkheimerom. Aj keď Adorno nebol riadnym členom inštitútu, na jeho pôde predniesol inauguračnú prednášku a v časopise *Zeitschrift für Sozialforschung* publikoval svoje eseje. Ďalšími významnými členmi boli Leo Lowenthal, Erich Fromm a Herbert Marcuse.

<sup>13</sup> Adornova kritika kultúrneho priemyslu súvisí predovšetkým s reprodukovaním hudby aj pre jeho hudobno-skladateľské ambície. Jeho esej *O fetišovom charaktere hudby a regresii sluchu* (1938) sa stala pre kritiku populárnej hudby a upadajúceho hudobného vkusu paradigmatickou. V tejto práci je mimoriadne výstižným, či dokonca „ostrým“ jazykom pomenovaná priepasťná diskrepancia medzi umením pre masu a „vysokým“ umením moderny, teda téza, ktorú o rok neskôr rozpracoval Clement Greenberg vo svojej eseji *Avantgarda a gýč*.

*zdvojujú empirické predmety, čím snadnejšie sa dnes prosazuje klam, že svet vonku je nepretržitým predĺžením sveta, ktorý vidíme vo filmoch*“ (Adorno a Horkheimer 2009, s. 128).

Za tento stav prirodzene Adorno viní demokraciu, liberalizmus a tržný mechanizmus, ktorý je najtvrdším presadzovateľom konformity.

Adornov spolupracovník z Frankfurtskej školy – Walter Benjamin – sa v tridsiatych rokoch 20. storočia z obavy o jedinečnosť umeleckého diela vo veku fotografie podujal vytvoriť taký koncept autorstva, ktorý by umelecký artefakt ochránil od devalvácie produkcie masovou reprodukciou. Dielo je dielom vo svojom jedinečnom bytí na mieste, kde sa nachádza: Tu a Teraz. Táto aktualita bytia vytvára tzv. „historické svedectvo vecí“. *„Technika reprodukcie, dala by sa všeobecne formulovať, uvoľňuje reprodukovanie z oblasti tradície. Tým, že reprodukciami rozmnožuje, nabraďza jej jedinečný výskyt výskytom masovým. A tým, že dovoľuje reprodukcii vyjsť v ústrety vnímaťúcemu v jeho momentálnej situácii, aktualizuje to, čo sa reprodukuje*“ (Benjamin 1999, s. 198). Benjamin pomenoval jedinečné pôsobenie diela v príslušnom historickom okamihu „aurou“. Práve technika reprodukcie viedla k otrasu tradície a k rozpadu „aury“. Spoločenská podmienenosť tohto stavu spočíva podľa Benjamina v možnosti približovať si veci a javy, ktoré sa majú javiť ako vzdialené. Súčasný človek je schopný „zmocniť sa predmetu“ z čo najmenej vzdialenosti prostredníctvom kópie. Jedinečná hodnota diela je identická so svojím miestom vo svojej tradícii. Podľa Benjaminových slov sa dá eklektizmus (ktorý má svoje korene v romantizme) – najbližší priateľ masovej kultúry a gýča – definovať ako zbavovanie diela, či umeleckého štýlu svojej historickej legitimity (aury) a reprodukovanie diela, či štýlu za určitým účelom (ktorý je obvykle externý – nie umelecký). Fotografia je inštrumentom k tomu, aby dielo stratilo svoju kultovú hodnotu a nadobudlo inú – výstavnú hodnotu. (Podobný proces sa udial aj vo vzťahu filmu k divadlu.)

V problematike devalvácie diela Benjamin (1999, s. 210) upozorňuje na ďalší dôležitý faktor – veľkosť publika. Dav má sklon kritizovať to, čo je nové a nekriticky prijímať to, čo je konvenčné. Tento jav ilustruje na situácii maliarstva 19. storočia, kedy na veľkých prehliadkach boli diela vnímané simultánne veľkým publikom a túto masovosť recepcie považuje za symptóm ranej krízy maliarstva. Ako modernú analógiu uvádza skupinu divákov v kine. Realizácia recipovania v dave významne ovplyvňuje spôsob vnímania diela, dochádza totiž k „rozptýlenosti“ diváka, ktorý sa na rozdiel od sústredeného recipienta neponára do obrazu, ale si na obraz iba „zvyká“, banalizuje ho. Benjamin túto „rozptýlenosť“ dáva za vinu filmu a jeho šokovému účinku, no jej ťažiskovým dôvodom je podľa autora pravdepodobne fenomén každodennosti.

Každodennosť – ako ju charakterizuje Konrad P. Liessmann (2012, s. 20) – je priestor obvyklého, miesta opakovania, rutiny a rituálov, štandardného priebehu chovania, konania a mechanizovanej činnosti. Zároveň je každodennosť modalitou života, v ktorej dochádza k redukcii vnímania. Pojem každodenného vnímania označuje nevedomé vnemy, vnímanie selektívne, nesústredené. Nesústredenosť môže byť vysvetlená ako pozitívny fakt, vzhľadom na to, že umožňuje prehliadanie detailov v prospech vnímania celku, či celkovej atmosféry. Z difúznosti podnetov každodennosti vyplýva charakter estetiky každodennosti. *„Estetika každodennosti je vždy estetikou pomíjajúcich možností a nespĺnených prání*“ (Liesmann 2012, s. 24). Vyznačuje sa efemérnosťou, letnosťou, rýchlym zaníkaním vnemov. Tu Liesmann „dopovedal“, či reinterpretoval Benjaminov pojem „rozptýlenia“.

Estetika každodennosti je vo Welschovom koncepte „anestetiky“ popretím estetiky v pôvodnom zmysle slova. Anestetika je stav, v ktorom je zrušená elementárna podmienka estetického – schopnosť pociťovať. Anestetika tematizuje necitlivosť – v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility. *„Kým estetika vo svojej tradičnej podobe väčšinou neustále zdôrazňovala kognitívny pól, vzťahuje sa anestetika (v tom zmysle, v akom by som*



ju chcel uviesť do estetickej diskusie) primárne na pocitovanie“ (Welsch 1993, s. 10). Estetizácia mestského prostredia roztáča konzum: desenzibilizácia prebieha podsúvaním detailu a faktúry produktu, v ktorom vyjadrovacie prvky strácajú svoj zmysel, slúžia funkcii stimulácie ku konzumu. Množstvo podnetov a nadmiera detailov v konzumnej spoločnosti neslúži ku kontemplácii, ale „[...] vytvárajú vyprázdňujúcu eufóriu a stav tranzovej nezúčastnenosti“ (Welsch 1993, s. 12). Welsch pripomína, že spomínaná anestezizácia presahuje estetickú oblasť a súvisí s anestezizáciou sociálnou. Welschovo vysvetlenie je zároveň iným pohľadom na koncept banality zla H. Arendt. Inak povedané, anestezizácia je dôsledkom banalizácie vnímania.

Koncom osemdesiatych rokov sa na stránkach Slovenských pohľadov venoval fenoménu každodennosti z pohľadu sociológie Miloslav Petrussek (1989, s. 68). Zamýšľal sa nad vývojom každodennosti ako sociologickej témy. Zvrat, ktorý v sociológii nastal, keď do nej „vtrhla“ každodennosť, nazýva prechodom od „perspektívy veľkého odstupu, k „perspektíve najbližšej možnej vzdialenosti“. Aj v sociológii sa stretli dva rozličné prístupy ku každodennosti – jeden, ktorý ju glorifikuje, a druhý, ktorý je odmietavý, alebo aspoň zdržanlivý. „Konflikt týchto dvoch pohľadov nie je náhodný, pretože odráža vnútornú ambiguitu, dvojznačnosť každodennosti“ (Petrussek 1989, s. 68). Domnievame sa, že táto dvojznačnosť sa projektuje aj v spektre výtvarných názorov druhej polovice dvadsiateho storočia. Petrussek poukazuje na každodennosť ako na rutinný, repetitívny, predvídateľný – normálny život, ktorý je v opozite k „veľkým ideológiám“. Každodennosť banalit má vlastnú „paratiku“, ktorá je nezriedka v rozpore s kategóriami veľkej morálky, alebo vedeckej etiky.

Zatiaľ čo Adorno a Benjamin sa snažia „ochrániť“ status vysokého umenia pred masovým vkusom, z pohľadu pragmatizmu je vysoké umenie inštitucionálnym konštruktom sociálne nespravodlivej spoločnosti. Richard Shusterman (2003, s. 225) „obviňuje“ vysoké umenie z toho, že konzervuje spoločenský útlak. Preto zavádza taký pojem umenia, ktorý zahŕňa aj populárnu tvorbu a slúži omnoho väčšiemu počtu ľudí, ako je sociokultúrna elita. Vysoké umenie v tradičnom slova zmysle potvrdzovalo samo seba neprístupnosťou širokým masám. Užitočným pokusom o zmenu predstavy umenia ako elitnej oblasti bolo podľa Shustermana umenie dadaizmu a psychický automatizmus surrealizmu.<sup>14</sup> Shusterman navrhuje reintegrovať vysoké umenie do praxe každodenného života vytvorením alternatívnej kultúrnej bázy, ktorá by slúžila ako kritika vysokého umenia. Touto alternatívnou bázou má byť populárne umenie:

*„Populárne umenie masmediálnej kultúry (kiná, televízne drámy a komédie, pop music, videá) sú v našej spoločnosti obľúbené všetkými vrstvami a uznanie ich statusu ako esteticky legitímnych produktov by nám pomohlo zredukovať spoločensky nespravodlivé stotožňovanie umenia a estetického vkusu so sociokultúrnou elitou vysokého umenia“ (Shusterman 2003, s. 232).*

Snáď trochu zovšeobecnene predpokladáme, že odkedy sa umenie moderny snažilo „odstrihnúť“ od minulých tradícií a začalo reflektovať povahu ľudskej skúsenosti svojej doby, narástol počet banálnych tém, materiálov a banalizujúcich foriem – a takmer všetky prúdy povojnového umenia sa s banálnosťou existencie človeka snažia určitým spôsobom vyrovnat'.<sup>15</sup>

Na základe uvedeného predpokladáme, že banálnosť môže na umeleckom diele participovať dvoma spôsobmi: A) zovšednením, trivializáciou umenia (vzniká oblasť nízkeho, či gýčovitého umenia, ktorá

<sup>14</sup> Na druhej strane bol dadaistický objekt radikálnou zmenou kanonizovaného vizuálneho kódu, a preto sa širokým masám ešte viac vzdialil.

<sup>15</sup> O rehabilitáciu autenticity sa snažili po-surrealistické smery ako abstraktný expresionizmus, lyrická abstrakcia, expresívna abstraktná maľba skupiny Cobra, informel, tašizmus, formy štruktúrálnej maľby, art-brut, neo-expresionizmus, transavantgarda, ale aj nemaliarske stratégie ako akčné umenie, konceptuálne umenie, umenie objektu, inštalácie, land-artu, arte-povera. Výtvarné reprezentácie repetitívnosti boli vytvárané v rámci pop-artu ako multiplikované prvky a v rámci konceptuálneho umenia vo forme rôznych kumulácií. Repetícia ako tvorivý postup sa objavovala v maliarstve a sochárstve minimalizmu a op-artu.

presahuje predovšetkým do oblasti etiky a kulturológie); B) obsahmi a formami, ktorými dielo reflektuje banálnosť ako vlastnosť skutočnosti. Vrcholným produktom procesu banalizácie umenia je fenomén gýča, ktorý v uplynulých troch dekádach takmer vyčerpал možnosti odbornej pozornosti<sup>16</sup>. Tie diela, ktoré určitým – rozličným spôsobom reflektujú banálnosť, je možné rozčleniť na niekoľko tendencií.

Prvou skupinou sú avantgardné a post-avantgardné smery, ktoré nadväzujú na dadaizmus a operujú s nájdenými predmetmi, s náhodou a hrou ako princípmi tvorby. Banálna realita tu nie je zobrazená, ale použitá. Okrem dadaizmu tu patrí časť surrealizmu (najmä surrealistický objekt), konceptuálne a neo-konceptuálne umenie, umenie akcie, pop-art, minimalizmus, Nový realizmus. Spomedzi realizácií ovplyvnených poetikou pop-artu je vhodné zdôrazniť slávne dielo – inštaláciu Edwarda Kienholza *Beanery* (1965)<sup>17</sup>, ktoré ponúka recipientovi mimoriadne intenzívny zážitok banálnej existencie pretavenej v „inú tragiku“. Ocítá sa v prostredí figurín – ľudí „štangastov“, ktorí sú naveky spojení s barom, v ktorom „zastal čas“. Namiesto tváří majú hodinky – všetky ukazujú ten istý čas, 22:10 (Obrázok 1). Dielo je vizualizáciou až brutálnym stelesnením vyššie uvedeného slova *ennui* – ako zážitku nesmiernej nudy prerastajúcej v melanchóliu.

Druhú skupinu tvoria prístupy, ktoré vytvárajú zrkadlenia banálneho života a obvykle zobrazujú človeka, civilizačné motívy, vzťahy medzi ľuďmi, či medzi jedincom a urbánnym priestorom. Možno tu uvažovať o časti Novej vecnosti, o tendenciách Novej figurácie, hyperrealizmu, fotorealizmu – teda o tých zobrazivých stratégiách, ktoré sa zámerne „vzdávajú“ symbolu, mýtu, narácie a akejkoľvek idealizácie. Medzi vedome zvoleným výsekcom najvšednejšej skutočnosti ako motívu a vytvoreným obrazom nie je zásah štylizovanosti. Výnimku tvorí „refigurácia“ Francisa Bacona, ktorého figurálne deformácie odkazujú k hrozivým dôsledkom každodenného banálneho života a vyššie uvedené prepojenie banálnosti a škaredosti sčasti odhaľuje sémantiku Baconových foriem.

Dodávame, že minimalizmus neprispel iba „predstavením obyčajnej tehly“, či „dreveného hranolu“ v pravidelných rastroch, ako môžeme vidieť v dielach Carla Andrého. Lepším príkladom sa nám javí maliarsky proces Franka Stellu, ktorý v každom medzičase tvorby a aj v ciele ukazuje podstatnú zložku každodennosti: repetíciu jednoduchých udalostí, v ktorých sa nič vážne nedeje. Iným prípadom reflektovania banálneho sú Kabakovove inštalácie a maľby. Spolu s Josefom Kosuthom reinstalovali v Považskej galérii v Žiline (1996) výstavu *Koridor dvoch banalít*: na stôl symbolizujúci dialóg položili súbor sťažností nájomníkov moskovských obytných domov na svojich susedov, Kosuth oproti Kabakovovým sťažnostiam položil veľké heslá a výroky politikov (Obrázok 2). Banálnosť je súčasťou programu francúzskeho Nového realizmu (najmä Arman a David Spoerri) a na obrazoch a v drámach britskej skupiny Kitchen Sink Realism. Arman však nielen že využíva banálny predmet, ale komponuje ho spôsobom, ktorý je vizuálnym pretlmočením štýlu súčasného mestského života – množí, akumuluje do skrumáží pôsobiacich takmer barokovo.

<sup>16</sup> Z pohľadu dnešnej diskusie o gýči už môžeme hovoriť o „tradičných“ koncepciách, ktoré uvedený fenomén zdefinovali cez prizmu moderny ako negatívny jav, či dokonca hrozbu pre umenie a vizuálnu kultúru 20. storočia. Sú paradigmatickými natoľko, že ovplyvnili aj každodenný diskurz a dnešné percipovanie a chápanie gýča a gýčovitosti. Prvé známe upozornenia na problém gýča publikovali Hermann Broch (1933), Clement Greenberg (1939), Karel Teige (1936). Vytvorili teoretický základ pre ďalšie štúdie Dwighta MacDonalda (1944), Walthera Killyho (1961), Gilla Dorflesa (1968), Ludwiga Giesza (1971), Abrahama Molesa (1971), Alekse Celebonovič (1976), Matei Calinescu (1977), Umberta Eca (1989), Tomáša Kulku (1996) atď. Analyticko-estetickú koncepciu Tomáša Kulku je možné zaradiť do medzinárodne platných textov o gýči. Do daného diskurzu prispel detailnou analýzou gýča a snahou o definičné ohraničenie pojmu.

<sup>17</sup> Nachádza sa v stálej expozícii múzea moderného umenia Stedelijk v Amsterdame.

Na záver je potrebné nazrieť do domácich dejín umenia 20. storočia, keďže v podmienkach „neslobody“ nadobúda banálnosť v umení špecifický význam. Prvým príkladom systematického pracovania s nájdeným predmetom v duchu smeru Nového realizmu je žité umenie Otisa Lauberta (1946). Pre tohto jedinečného autora je objekt, či nájdená vec celoživotným umeleckým programom. Podľa Jany Geržovej (2001, s. 14) Laubert nielen že zvýznamňuje bezvýznamné, ale svojím systematickým triedením a kategorizovaním nájdených predmetov ich oslavuje a ctí. Autorka pripisuje Laubertovým prácam zvláštnu estetickú kvalitu vychádzajúcu z paradoxu a nonsensu. Táto vlastnosť ho zaraďuje do skupiny nasledovníkov dadaistickej absurdity a surrealistickej imaginatívnej radenia predmetov do nekonečných asociačných reťazcov. Prvé práce zo série *Zbierky* vznikli v druhej polovici šesťdesiatych rokov ako istý druh koláže a asambláže – jednoduchým radením predmetov na kartónový podklad. Neskôr pribudol moment triedenia a vznikali súbory predmetov usporiadaných podľa farby, tvaru a materiálu (*Uzby*, zo série *Tapisérie*, 1978, Obrázok 3). Viditeľné sú inšpirácie novými realistami, najmä Armanovými kumuláciami a Césarovými kompresiami. Dôležitý je sociálny determinant, ktorý si Geržová všimla:

*„Na rozdiel od týchto polôh západného umenia, ktoré sa objavili ako istá reakcia na tovarovú nadprodukciiu akcelerujúcej konzumnej spoločnosti, Laubertov záujem o civilizáciu odpad vznikol paradoxne v spoločnosti, ktorá trpela permanentným nedostatkom. Toto špecifické spoločenské a sociálne zážemie vtlačilo Laubertovej umeleckej práci od začiatku osobitý črty“* (Geržová 2001, s. 18).

Laubert neironizuje konzum, ale archivuje a ukazuje artefakty – pripomienky všedného života. Banálnosť výrazu je tu – podobne ako u I. Kalného, M. Studeného, či V. Popoviča - podporená pravidelnosťou, repetíciou. Je dôležité, že nejde o náhodne či chaoticky nahromadené objekty – pravidelný rytmus opakujúcich sa prvkov – vecí – odlišuje tento prístup od dadaizmu a dáva dielu charakter súčasnosti.<sup>18</sup>

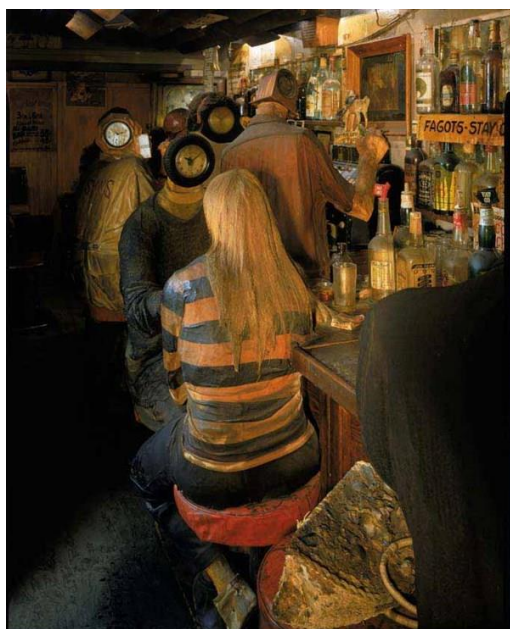
Druhým príkladom je zaujímavá spojnica umelcov, ktorí pracovali s nepotrebnou tlačovinou. Iniciačnou prácou tejto stratégie bol Rauschenbergov odvážny „oznam“ z roku 1961, ktorý je ukázkovým príkladom konceptualizmu: odtrhnutý kus papiera, na ktorom je strojom napísané *This is a portrait of Iris Clert if I say so*. Tvrdenie, ktoré je potvrdené v podobe písomnosti na hlavičkovom papieri nadobúda platnosť, legalitu a tým sa stáva reálnejším než pravda sama. Problém „úradnej pravdy“ a svojbytnosti byrokratického procesu u nás interpretovali Július Koller (1939-2007) a Juraj Bartusz (1933), ich českým pendantom boli práce Jiřího Balcara (1929-1968). Koller použil prázdne tlačivo telegramu, aby doň kancelárskymi pečiatkami adresátovi – „Československu“ – odoslal odkaz: „Ume NIE“ (1970). Oznam v takejto podobe nadobudol nie len poetiku byrokratickej listiny, ale zdanlivo aj nárok na platnosť. O rok neskôr vytvoril Juraj Bartusz svoje *Úradné potvrdenie*: najvšednejšie úkony dňa, ako umývanie zubov, jedenie raňajok, či kupovanie novín dal odfoťiť a neskôr za prítomnosti svedka dal fotografie týchto činností potvrdiť u košického notára (Obrázok 4). Štipľavá irónia je na mieste, Bartusz vystihol nezmyselnosť úradných požiadaviek a častokrát takmer tragickú, či tragikomickú zbytočnosť snahy občana, aby tieto podmienky splnil. Jiří Balcar komponuje nezmyselný zhluk nečitateľných písmen a čísel, dielo s informelovou poetikou nazýva *Dekret* (1960). Vychádza zo skúsenosti, kedy musel nezmyselne dlho čakať na dekrét, na základe ktorého mohol dostať byť. Tieto diela je možné interpretovať ako kritiky bezmyšlienkovosti ako aspektu banalizácie života.

<sup>18</sup> Kumulácie grafického motívu (napr. štvorlístka, alebo pierka) vytváral aj Michal Studený (*Obraz*, 1969; *Poeta Eliášovi Havettovi*, 1968).

## Záver

Uvedené umelecké stratégie a diela sú samozrejme mnohvrstvé a zaslúžia si hlbšie, samostatné interpretácie. Snahou práce bol však nárys ich príbuznosti odhaľovaním banálnosti ako aspektu moderného i súčasného života. Umeleckým spôsobom reflektujú podobné obsahy, ako tézy uvedené v úvodnej časti (Vaněk, Sošková, Arendt, Gasset, Sartre atď.). Frázovitosť, všednosť, vyprázdnenie, nezmyselnosť, škaredosť sú výrazmi takej každodennej existencie, ktorá sa formuje repetitívnosťou podporenou reprodukovateľnosťou na jednej strane a paralelne bezmyšlienkovosťou podporenou masovosťou na strane druhej. Arendt potvrdila, že uvedené aspekty života môžu v špecifických podmienkach prerásť do extrémneho zla – „banálneho zla“. Slovenské a české umelecké realizácie spomenuté v závere však dokazujú, že dielo je schopné špecifickým exponovaním aspektov morálne negatívneho javu vytvoriť dištanc a problém urobiť transparentným.

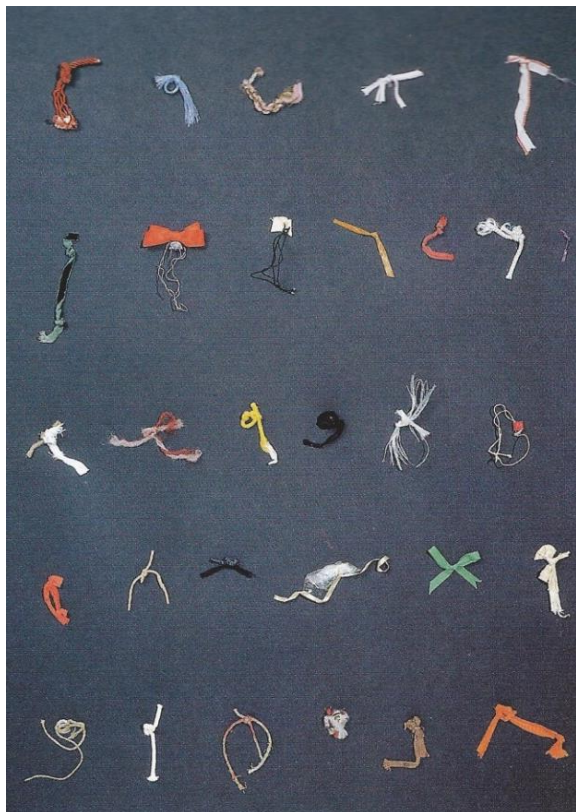
## Obrazová príloha



**Obr. 1:** Edward Kienholz: *The Beanery*  
 (inštalácia, environment), 1965.  
 (Zdroj: Stedelijck [online])



**Obr. 2:** Ilja Kabakov – Joseph Kosuth: *Koridor dvoch banalít*  
 (inštalácia), 1994.  
 (Zdroj: Art Margines [online].)



**Obr. 3:** Otis Laubert: *Užhy*, zo série *Tapisérie* (*objet-trouvé*, kombinovaná technika), 1978. (Zdroj: Geržová 2001, s. 16)



**Obr. 4:** Juraj Bartusz: *Úradné potvrdenie* (fotografia performance), Košice 1971. (Zdroj: Euringer-Bátorová 2011, s. 286.)

### Literatúra:

- [1] ADORNO, Th. W. a M. HORKHEIMER. 2009. Dialektika osvícenství: Filosofické fragmenty [1944]. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-7298-267-7.
- [2] ADORNO, Th. W. 1964. O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu [1938]. In: *Divadlo*, roč. 15, č. 1, s. 16-22; č. 2, s. 12-18.
- [3] ANDERSEN, Ch. U. a POLD, S. B. Aesthetics of the Banal — ‘New Aesthetics’ in an Era of Diverted Digital Revolutions. In: BERRY, D. a M. DIETER. eds. *Postdigital Aesthetics: Art, Computation And Design*. London: Palgrave Macmillan UK, s. 271-288. ISBN 978-1-137-43719-8.
- [4] ARENDT, H. 1995. Eichmann v Jeruzalemě. Zpráva o banalitě zla. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0549-6.
- [5] BAUDELAIRE, Ch. 1968. Úvahy o některých současnících. Praha: Odeon.
- [6] BAUDRILLARD, J. 1994. *Simulacra and Simulation: The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism*. Michigan: University of Michigan Press. ISBN 0472065211.
- [7] BENJAMIN, W. 1999. Iluminácie. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-248-5.
- [8] BLOY, L. 1905. Exegese obecných rčení. Stará Říše na Moravě : J. Florian, 1905.
- [9] DERRIEUSSECQ, M. 1997. *Svinské pravdy*. Bratislava: Hajko & Hajková. ISBN 80-88700-38-8.

- [10] GASSET, Y O. 2004. Frazeologie a úprimnosť [1927] In: *Filosofický časopis*, roč. 52, č. 1, s. 93-101. ISSN 0015-1831.
- [11] GERŽOVÁ, J. 2001. *Otis Laubert*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil. ISBN 80-968283-1-2.
- [12] HUDSON DAVIES, A. 1926. The physical and mental effects of monotony in modern industry. In: *The British Medical Journal*, roč. 2, č. 3427, s. 472-479. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/25325686>
- [13] LIESSMANN, K. P. 2012. *Univerzum věcí: K estetice každodennosti*. Praha: Academia. ISBN 978-80-20020-60-4.
- [14] MICHALOVIČ, P. a V. ZUSKA. 2009. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jednej) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 285. ISBN 978-80-7331-129-2.
- [15] PETRUSEK, M. 1989. Lesk a bieda každodennosti : Zopár sociologických nápadov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 105, č. 5, s. 68. ISSN 1335-7786.
- [16] VANĚK, J. 2011. Frázovitost' výrazu. In: PLESNÍK, E. et al. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, s. 75-77. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [17] VANĚK, J. a ŠABÍK, V. 2011. Banálnost' výrazu. In: PLESNÍK, E., et al. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, s. 286-288. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [18] SARTRE, J.-P. 2001. *Zeď. Nevolnost*. Praha: Levné knihy KMa a první. ISBN 80-7309-021-X.
- [19] SHINKLE, E. 2004. Boredom, Repetition, Inertia: Contemporary Photography and the Aesthetics of the Banal. In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, roč. 37, č. 4, s. 165-183. ISSN 0027-1276.
- [20] SHUSTERMAN, R. 2003. *Estetika pragmatizmu (Krása a umenie života)*. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-528-X.
- [21] SOŠKOVÁ, J. 2010. Banálne pravdy. In: SOŠKOVÁ, J. ed. *Filozofia a umenie : Studia aesthetica XII*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, s. 66-83. ISBN 978-80-555-0088-1.
- [22] SOŠKOVÁ, J. Škaredost' výrazu. In: PLESNÍK, E. a kol. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, s. 356-360. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [23] WELSCH, W. 1993. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-063-0.

---

Mgr. Jana Migašová, PhD.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
FF PU v Prešove.  
[jana.migasova@gmail.com](mailto:jana.migasova@gmail.com)

---

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

---

## Anestetický účinok televízneho spravodajstva

Eva Peknušiaková; evapeknusiakova@gmail.com

---

**Abstrakt:** Príspevok poukazuje na súčasný trend v produkcii televízneho spravodajstva dvoch vybraných komerčných televízií, v ktorom sa dominantným stáva obrazový text. Problematické je nielen množstvo vizuálnych prvkov zaraďovaných do spravodajských šotov, ale aj ich frekvencia, dôsledkom čoho dochádza k recepcnej rezignácii na informačnú komplexnosť.

**Kľúčové slová:** televízne spravodajstvo, obraz, vizualizácia, estetika, anestika.

**Abstract:** The contribution refers to the current trend in the TV news production of the two Slovak commercial TV stations, which becomes the dominant image text in. Problematic is not only the quantity of visuals components in news spots, but also their frequency with consequent of receptionist resignation on information complexity.

**Keywords:** tv news, image, visualization, aesthetics, anesthetics.

---

### Úvod

Množstvo každodenných činností, ktoré vykonávame, priamo súvisia alebo dokonca závisia na informáciách. Či už v práci, v škole, ale aj vo svojom voľnom čase sme neustále konfrontovaní s veľkým množstvom informácií. Súčasnú spoločnosť preto možno označiť za informačnú, teda takú, pre ktorú sú informačné technológie a ich prenikanie do každodenného života samozrejmé, prirodzené, dokonca nevyhnuté. Informácia sa stáva „strategickou komoditou na trhu“ (Rusnák a kol. 2010, s. 106), s ktorou je možné obchodovať, ktorá sa stáva zdrojom finančných príjmov, a v neposlednom rade kreuje podobu súčasných (najmä komerčných) médií. Množstvo informácií, ktoré sú dnes produkované, bez ohľadu na ich relevantnosť, je pomerne náročné kvantifikovať.<sup>1</sup> Anna Čabrunová (1998) hovorí v tejto súvislosti o informačnej kríze z nadprodukcie, Pavol Rankov (2006) zase o informačnej explózii a dodáva: „Masmédiá, obzvlášť spravodajstvo, sú priam generátorom redundancie.“ (s. 119).

V televíznom spravodajstve sú informácie šírené prostredníctvom auditívno-vizuálnej komunikačnej sústavy – snahou textu bude poukázať na súčasnú nadprodukciiu a nadužívanie vizuálnych prvkov v televíznom spravodajstve, ktoré úzko súvisia aj s neustálym rozširovaním infotainmentu ako spôsobu produkcie spravodajských textov. Dôsledkom môže byť (aj) oslabovanie perцепčnej schopnosti publika, a teda klesajúca miera porozumenia (takto) širenej informácie, potvrdzujúc to tézou Wolfganga Welscha (1993) o strate citlivosti vnímania. Jeho teória anestetiky sa stane východiskom našich analýz mediálnych výstupov televíznych spravodajských relácií.

---

<sup>1</sup> Objem dát sa vyjadruje jednotkou exabajt, čo je 10<sup>18</sup> bajtu – jednotky informácie, ktorá tvorí fubovoľný znak. (Exabajt, 2016, www.sk.wikipedia.org)

## Televízne spravodajské relácie – produkt masovej kultúry

Americký mediálny teoretik a kultúrny kritik Neil Postman v úvode svojej publikácie *Ubavit se ke smrti* (1999, s. 7) ponúka zaujímavé porovnanie myšlienok britských autorov Aldousa Huxleyho a Georga Orwella z ich najvýznamnejších diel – románov *Koniec civilizácie* (1932) a *1984* (1949): „Orwell se obával, těch, kteří nám zamezí přístup k informacím. Huxley sa obával těch, kteří nám jich poskytnou tolik, že nás to dovede k pasivitě a egoismu. Orwell se obával, že před námi bude skrývaná pravda. Huxley se obával, že pravda se utopí v moři bezvýznamnosti.“ Ako konštatoval samotný N. Postman, „bližšie k pravde“ bol A. Huxley, zvlášť, ak jeho myšlienky aktualizujeme v súčasnosti. Pasivita publika, nenáročnosť a nadprodukcia mediálnych obsahov sú znakmi masovej kultúry.<sup>2</sup> Kritizovali ju predovšetkým predstavitelia frankfurtskej školy Theodor Adorno a Max Horkheimer (2009),<sup>3</sup> ktorí tvrdili, že kultúrny priemysel produkuje svoje obsahy na základe schematických štruktúr, predvídateľne, s cieľom čo najväčšieho zisku, ktorý vyplýva z masovej obľúbenosti na strane publika. Tu sa objavuje otázka ovplyvňovania a ovládania nás produktmi kultúrneho priemyslu, na ktorú T. Adorno a M. Horkheimer zároveň odpovedajú tézou o zbavovaní subjektu (percipientov, pozn. autorky) aktivity, a teda ide len o pasívne prijímanie ponúkaného. V súčasnej dobe to platí azda viac ako v minulosti, hoci túto myšlienku nemožno úplne zovšeobecniť.<sup>4</sup>

Masovo produkováné obsahy tvoria prevažnú časť vysielania súčasných slovenských komerčných televízií, za najúspešnejšie a najziskovejšie zároveň sú považované tzv. licencované programy, ktorých štruktúra, vizuálna podoba, ale aj obsah sú pevne stanovené (sú súčasťou zmluvných podmienok), príkladom sú mnohé talentové šou (*Česko Slovenská SuperStar*,<sup>5</sup> *Československo má talent*, *Masterchef* a iné.). O vyššie uvedených znakoch však možno uvažovať aj v súvislosti s produkciou súčasného televízneho spravodajstva, ktoré sa najmä v komerčných televíziách na seba navzájom výrazne podobá – ak by sme stručne opísali ich štruktúru aj v prípade Televízie Markíza, aj Televízie JOJ<sup>6</sup> sa hlavné spravodajské relácie (*Televízne noviny*, *Noviny*) začínajú dynamickou a pomerne dramatickou zvučkou, po ktorej nasleduje záber na štúdio (v oboch prípadoch sú vizuálne veľmi atraktívne, v prípade TV JOJ sa v ňom nachádzajú aj iné farby než tie, ktoré sú signifikantné pre dané médium /červená a biela/); po ňom nasleduje stručný prehľad správ, tzv. headliny; rovnako, princíp radenia jednotlivých správ je podobný (na prvé miesto sa spravidla zaraďujú správy z domova, prípadne zo zahraničia, ak majú väčšiu relevanciu, ako napr. pri nedávnych teroristických útokoch na letisku Zaventem v Bruseli /22. marca 2016/, v tomto prípade bolo téme venovaných hneď niekoľko správ v úvode relácie) a spoločným znakom je aj využívanie atraktívnych vizuálnych prvkov (okrem zaujímavej infografiky<sup>7</sup> aj rôznych typov záberov /čiernobiele, spomalené, rozostrené a pod., ktoré spravidla zvyšujú emocionálny rozmer správ/). Hlavné spravodajské relácie oboch televízií sú ako produkt

<sup>2</sup> Masová kultúra sa ako spoločenský fenomén začala kreovať v 18. storočí, kedy došlo najprv v Európe k rozšíreniu priemyselných revolúcií. V dôsledku zvyšovania objemu produkcie, jej zefektívnenia a zrýchlenia, sa dovtedajšia tradičná spoločnosť zmenila na spoločnosť modernú s inými črtami, správaním, ale predovšetkým potrebami. Človek začal naplňať, okrem základných prirodzených potrieb aj spotrebiteľské túžby (dôvodom bol väčší výber spotrebného tovaru) (Peknušiaková 2016).

<sup>3</sup> V 60. rokoch 20. storočia sa masová kultúra stala predmetom kritiky aj ďalších filozofov, sociológov a teoretikov médií, napr. Hannah Arendtová, Antonina Kloskowská, Umberto Eco, Dwight MacDonald a iní (Peknušiaková 2015).

<sup>4</sup> Na dôležitosť percipienta v mediálnej komunikácii poukázal v komunikačnom modeli za-/dekódovania Stuart Hall (1973), jeden z hlavných predstaviteľov birminghamskej školy.

<sup>5</sup> Premiérové epizódy takmer každej série mali sledovanosť v rozmedzí od 800 tis. do takmer 1 mil. divákov; finálové epizódy až nad 1 mil. divákov na Slovensku; súhrnný počet v oboch krajinách bol ešte vyšší, avšak s klesajúcou tendenciou do roku 2015, kedy bola vyprodukovaná zatiaľ posledná séria tejto súťaže. (*Česko Slovenská SuperStar*, 2016, [www.sk.wikipedia.org](http://www.sk.wikipedia.org))

<sup>6</sup> Televíziu TA3 sme do nášho pozorovania nezahrnuli z dôvodu odlišného programového formátu, keďže ide o monotematickú spravodajskú televíziu, ktorá sa od vyššie uvedených televízií odlišuje ako po formálnej, tak aj po obsahovej stránke.

<sup>7</sup> Informačná grafika (infografika) – ide o vizuálne stvárnenie informácií, dát a vzťahov medzi nimi. (*Čo je infografika*, 2012, [www.blog.triad.sk](http://www.blog.triad.sk))



veľmi podobné, čo môžeme zovšeobecniť aj pri naplňaní ich celkovej programovej štruktúry. Snaha uplatniť sa na (pomerne malom) slovenskom mediálnom trhu však núti vysielateľov produkovať svoj program dostatočne atraktívne, aby obstáli v konkurenčnom boji. Ben Glasson (1987, in Rankov 2006, s. 123) v tejto súvislosti hovorí o tzv. mediálnom darwinizme, kedy „šancu prežiť“ majú len tie „*najkrikľavejšie, najdramatickejšie, najznejpokojujúcejšie, najextrémnejšie či najvzrušujúcejšie správy.*“ Preto sa do vysielania (nielen) televíznych spravodajských relácií dostávajú správy, ktoré majú v prvom rade percipienta zaujať, až potom informovať, čím, domnievame sa, dochádza k preusporiadaniu spravodajských hodnôt, kedy sa do popredia dostáva dramatickosť pred dôležitosťou (bližšie pozri.: Peknušiaková 2015).

### Vizualizácia a anestetický účinok televízneho spravodajstva

P. Rankov (2002, s. 37) citujúc Jeana Baudrillarda (1993) spája nástup postmodernej kultúry so všeobecným trendom estetizácie spoločnosti, čo možno pozorovať na širokom spektre mediálnej produkcie – či už ide o zábavné televízne programy, ktoré sa často vyznačujú až príznakom spektakulárnosti (Rusnák 2014), alebo o reklamné obsahy, predovšetkým televízne reklamné spoty, ktorých vizuálna forma je dominantná – televízne spravodajské relácie nevynímajúc. Dôraz sa kladie na formu, nie na obsah, a tá sa čoraz viac vizualizuje. W. Welsch (1993) hovorí o panoptizme – preferovaní zraku západnou kultúrou, a teda posilňovaní opticko-vizuálneho kanálu pri emitovaní mediálnych obsahov. Z laického hľadiska percipientov by sme mohli povedať, že je menej náročné sa na niečo (pekné, zaujímavé alebo aj desivé) pozeráť, ako o tom sústredene počúvať (navyše, televízia ponúka kombináciu vizuálnych /resp. nejazykových kódov všeobecne/ a jazykových /zväčša verbalizovaných/ kódov, čo sa považuje za najúčinnjší spôsob prenosu informácií z hľadiska ich zapamätateľnosti),<sup>8</sup> preto sa tomuto trendu prispôbujú aj súčasné médiá. Výhodou obrazových textov je, že percipient je schopný na prvý pohľad rýchlejšie vnímať väčšie množstvo informácií<sup>9</sup> v porovnaní s textom písaným.<sup>10</sup> Obraz dokáže prostredníctvom pôsobenia na emócie výstižnejšie vykresliť atmosféru, hoci na základe opisu prostredníctvom textu máme zase väčšiu možnosť si ho cez naše predstavy personalizovať. Obrazové texty sa všeobecne považujú za jednoznačnejšie, čo však môže vyvrátiť dôslednejšie štúdium problematiky vizuality. Martin Foret (2008) poukazuje na výraznú mnohoznačnosť, variabilitu a šírku interpretácie obrazov, závislej na schopnosti percipienta vizuálne texty spracovať. Zdôrazňuje potrebu nielen všeobecnej mediálnej gramotnosti, využíanej pri čítaní a percepcii textov jazykových, ale aj gramotnosti vizuálnej. Naznačuje totiž, že obrazový text, keďže má tendenciu zasiahnuť emócie percipientov, môže ovplyvňovať (či dokonca manipulovať) ich úsudok, kvôli nedostatočnej kompetencii tieto texty interpretovať. Argument o nenáročnosti percepcie vizuálnych textov je teda značne spochybniteľný, čo vyplýva predovšetkým z ich polysémantickosti, ale aj ďalších odlišností. Irena Reifová (2004) (interpretujúc Viléma Flussera) vymedzuje jeden zo základných rozdielov v percepcii textu a obrazu – jazykové texty spracovávame synteticky (čo je aj podstatou fungovania jazykových jednotiek – zmysel nadobúdajú len v istom vzťahu s ďalšími jednotkami), zatiaľ čo obrazové texty analyticky. Pri vizuálnych textoch na presnom poradí znakov nezáleží, sú umiestnené na ploche vedľa seba (V. Flusser (2002) obraz definuje ako plochu pokrytú symbolmi) a proces ich percepcie je do istej miery individuálny. Vrátiac sa ale k podstate problematiky vizualizácie mediálnych obsahov (v našom prípade televíznych

<sup>8</sup> Informáciu uvádzajú vo svojej publikácii *Jak psát reklamní text* autori Ivan Crha a Zdeněk Krížek a aplikujú ju na tvorbu účinných reklamných textov, avšak nazdávame sa, že ju možno zovšeobecniť aj na celkovú televíznu produkciu.

<sup>9</sup> Každý percipient má vlastné návyky pri čítaní vizuálnych kódov (iné ho zaujíma prioritne, prvky nachádzajúce sa v našom zrakovom poli vnímane rôzne, niečo vyčleňujeme do popredia, iné ostáva v pozadí), čo však možno zovšeobecniť sú sociálne a estetické konvencie istého kultúrneho kontextu, v rámci ktorého sa vytvárajú významy obrazov.

<sup>10</sup> Textové obsahy sú ale presnejšie, informačne nasýtenejšie.

spravodajských relácií), je potrebné povedať, že neustála stimulácia percipientov vizuálnymi textami podporuje ich percepčnú a interpretačnú pasivitu – percipienti k nim pristupujú povrchnejšie s domnienkou, že im poskytuje jasný komunikačný zámer (čo z hľadiska narábania s vizuálnymi kódmi nemusí byť vždy pravda). Z uvedeného vyplýva, že snaha osloviť percipienta originálnym, vizuálne zaujímavým obsahom, či tomuto trendu dokonca prispôbiť produkciu televíznych spravodajských výstupov, môže mať za následok (resp. jeden z viacerých) desenzibilizáciu, znecitlivenie voči takémuto typu mediálnych obsahov. Platí tu teda Welschovo (1993, s. 14): „[...] čím viac estetiky, tým viac anestetiky.“ Anestetika podľa Welscha (1993, s. 10) teda „[...] tematizuje necitlivosť – v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility – a aj to na všetkých úrovniach: počínajúc fyzickou otupenosťou až po duchovnú slepotu.“ Svedčí o tom súčasná forma televíznych spravodajských relácií, kde sa potenciál spravodajského textu, podporil atraktívnou vizuálnou podobou. Nedávne (a stále pretrvávajúce) udalosti na Blízkom východe, ktoré podmienili migračnú vlnu smerujúcu do Európy, boli medializované nielen z hľadiska svojej informačnej hodnoty, ale aj emocionálnej potencie. Spravodajský šot tak obsahoval okrem autentických záberov, napr. z utečeneckých táborov, aj viacero takých, kde možno pozorovať zámer autora (obr. 1, 2). Išlo zväčša o detailné zobrazenie<sup>11</sup> vybraného výseku reality, ktorým sa upriamila pozornosť percipientov na konkrétnu situáciu či ľudí.



Obr. 1, 2: spravodajský šot TV JOJ, 5. 10. 2015

Autorom série spravodajských šotov o ceste sýrskych utečencov po tzv. balkánskej trase (z aténskeho prístavu do nemeckého mesta Kleve) bol redaktor TV JOJ Rastislav Striško. Uvedená trasa, ktorú prešiel spolu s utečencami, bola v televíznom príspevku vizualizovaná prostredníctvom mapy s vyznačenými hraničnými prechodmi, ktorými museli prejsť (obr. 3). R. Striško však po návrate o dianí informoval priamo v štúdiu – aj v tomto prípade vizuálna podoba posilňovala najmä emocionálny rozmer vypovedaného (kombinácia obrazu žiletkového drôtu a tabule s označením Európskej únie mala symbolizovať zamedzenie prístupu utečencom a tvorila pozadie za redaktorom; jeho rozprávanie bolo, často bez priameho súvisu, dopĺňané ilustračnými zábermi, na obr. 4 išlo o fyzický stret niekoľkých migrantov).

<sup>11</sup> Veľkosť záberu orientuje percipienta pri dekódovaní mediálneho obsahu, pretože celok má najmä informačnú funkciu a poskytuje odpoveď na otázku  *kde?*  – v rámci štruktúry televíznej správy sa zaraďuje na začiatok. Polocelok poskytuje percipientovi konkrétnejšie informácie a identifikuje hlavné subjekty udalosti, konkretizuje vzťahy a odpovedá najčastejšie na otázku  *kto?* . Práve detail je typom záberu, ktorý má najemotívnejší charakter, pretože upriamuje pozornosť na konkrétny bod, bez väčšej možnosti sústrediť pozornosť na inú časť obrazovej plochy. Môže poskytovať odpoveď na otázky  *ako?, prečo?*  (Osvaldová a kol. 2001).



Obr. 3: mapa tzv. balkánskej trasy



Obr. 4: R. Striško v štúdiu Novín TV JOJ

To je len niekoľko príkladov, ako televízia vizuálne prezentovala tému utečeneckej krízy (resp. časť udalostí) vo svojej hlavnej spravodajskej relácii.

Ako sme uviedli v predchádzajúcej časti textu, analyzovať budeme hlavné spravodajské relácie *Televízne noviny* (Markíza) a *Noviny* (TV JOJ). Obe patria k najsledovanejším reláciám týchto televízií, hoci TV Markíza koncom roka 2015 a začiatkom nasledujúceho roka pripustila klesajúcu tendenciu sledovanosti a pristúpila ku zmenám v spolupráci so zahraničným konzultantom.<sup>12</sup> Naopak, v tom čase dosahovala konkurenčná relácia *Noviny* TV JOJ vyššie čísla sledovanosti aj celkového podielu na trhu.<sup>13</sup> Z hľadiska metodologického prístupu predchádzalo analýze dlhodobé sledovanie oboch relácií, preto pri analýze využijeme postup interpretatívneho čítania. Ako konkrétny príklad sme si zvolili spravodajské šoty (išlo o prvé spravodajské príspevky odvysielané v rámci tejto témy) referujúce o nedávnom teroristickom útoku na bruselskom letisku Zaventem.<sup>14</sup>

Televízia JOJ venovala téme prvé štyri príspevky s celkovou minutážou 11 min. a 40 sek.<sup>15</sup> Úvod príspevku tvorili autentické amatérske zábery, ktoré však boli graficky upravené čiernym lemovaním horného a dolného okraja. Sériu 10 záberov (meniacich sa v sekundovom intervale – z čoho vyplýva vysoká frekvencia strihu) vystriedal dynamický titulok *Teror v Bruseli*, vyobrazený v červeno-čiernej farebnej kombinácii (zo semiotického hľadiska môže ísť o symboliku krvi a smrti) na pozadí jedného z autentických záberov. Moderátori (Aneta Sedlmair Paríšková a Ľuboš Sarnovský – upozorňujeme na rovnakú farebnú kombináciu /červeno-čiernu/ aj na oblečení moderátorov) uviedli prvý príspevok s vyobrazením autentických záberov na monitoroch vedľa nich – za príznakový považujeme aj samotný výber záberov, keďže išlo o symbolické zobrazenie „zomknutia“ sa spoločnosti v boji proti terorizmu – na jednej strane sú to ľudia (svedkovia útoku), na strane druhej ozbrojená zložka, ktoré ich majú chrániť.

<sup>12</sup> Dostupné na: <http://strategie.hnonline.sk/spravy/media/televizia-markiza-priznala-rezervy-v-televiznych-novinach>

<sup>13</sup> Dostupné na: <http://www.satcentrum.com/clanky/22698/noviny-tv-joj-boli-najsledovanejsou-spravodajskou-relaciou-uplynuleho-tyzdna-na-slovenskom-trhu/>

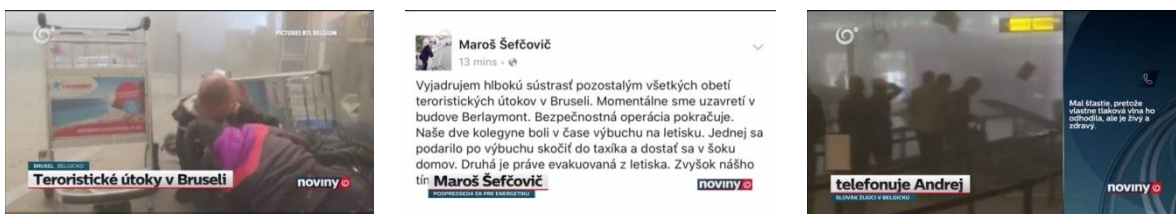
<sup>14</sup> 22. marca 2016 o ôsmej hodine (SEČ) došlo k výbuchu v odletovej hale belgického letiska Zaventem. K ďalšiemu výbuchu došlo v stanici metra Maelbeek v blízkosti budov európskych inštitúcií. Celkový počet obetí je 32, ku ktorým nie sú započítaní traja samovražední atentátnici. K teroristickým útokom sa prihlásil Islamský štát. Médiá sa domnievajú, že séria útokov môže byť reakciou na nedávne zatknutie Salaha Abdeslama (zapojeného do útokov z 13. novembra v Paríži) zatknutého v Bruseli. (*Všetky obete z Bruselu už identifikovali*, 2016, www.sme.svet.sk)

<sup>15</sup> Prvý príspevok s názvom *Teroristické útoky v Bruseli* (základné údaje, autentické zábery, vyjadrenie kompetentných), druhý s názvom: *Aktuálne z Bruselu* (príspevok vyslaného redaktora Martina Krpača priamo z miesta diania), tretí opäť s názvom *Teroristické útoky v Bruseli* (rozhovor a krátka analýza s redaktorom zahraničia Milanom Zambojom priamo v štúdiu), posledný štvrtý príspevok s názvom *Sme v pohotovosti* (informácie zo zasadnutia Bezpečnostnej rady a vyjadrenie kompetentných o bezpečnostných podmienkach na Slovensku).



Obr. 5: spravodajský šot TV JOJ, 22. 3. 2016

V prvom príspevku, samozrejme, keďže mal poskytnúť relevantné informácie bezprostredne po útokoch z miesta diania, boli zaradené najmä autentické amatérske zábery. Televízia JOJ sa však snažila, okrem záberov a informácií získaných od tlačových agentúr, poskytnúť svojim divákovi aj informácie od občanov Slovenskej republiky – v prvom prípade to bol Maroš Šefčovič (podpredseda Európskej komisie pre energetiku), ktorý poskytol písomné vyjadrenie prostredníctvom sociálnej siete. Tento záber, hoci nie je vizuálne nijako zvlášť zaujímavý, hodnotíme ako príznakový práve kvôli jeho zaradeniu do sledu vizuálne veľmi dynamických obrazových textov.<sup>16</sup> V druhom prípade sa vyjadril Andrej (Slovák žijúci v Bruseli – takto ho označila TV JOJ), ktorý informoval o stave kolegu, nachádzajúceho sa v čase výbuchu na letisku. V tomto prípade sa využila plocha obrazu efektívnejšie vzhľadom na množstvo a spôsob sprostredkovania informácií – rozdelením plochy bola autentická telefonická výpoveď svedka sprevádzaná nielen prepisom jeho vyjadrenia (vizuálna forma jazykového kódu), ale aj naďalej plynúcimi autentickými zábermi. V neposlednom rade sa vyjadril aj belgický premiér Charles Michel.



Obr. 6: spravodajský šot TV JOJ, 22. 3. 2016

V druhom príspevku informoval o dianií vyslaný redaktor Martin Krpač, avšak spravodajský šot z vizuálneho hľadiska neprinesol nové informácie – v prevažnej miere sa zábery opakovali. Prínos tohto príspevku vidíme skôr v jeho aktualizovaní a autentickosti (obr. 7). Vizuálne zaujímavým bol však rozhovor s redaktorom zahraničia Milanom Zambojom, ktorý prišiel o aktualitách informovať priamo do štúdia – monitor vytvárajúci pozadie za redaktorom bol farebne ladený do belgickej trikolóry s horiacou sviečkou ako symbolom piety (obr. 8).

<sup>16</sup> Rovnako to platí pri použití čiernobieleho záberu v rámci spravodajského príspevku, ktorý tak pôsobí príznakovo vzhľadom na zastaranosť tejto technológie. Možno preto vysloviť predpoklad, že použitie čiernobieleho záberu má percipientovi indikovať odlišný charakter informácie – v spravodajských reláciách ide spravidla o zábery s negatívnou konotáciou, napr. z miesta nehody, prírodnej katastrofy či inak negatívnych udalostí.



Obr. 7: Martin Krpač – Aktuálne z Bruselu



Obr. 8: Milan Zamboj v štúdiu Novín TV JOJ

Posledný príspevok k téme zo zasadnutia Bezpečnostnej rady Slovenskej republiky nebol z hľadiska vizuálneho spracovania nijako výnimočný, išlo o štandardné, pomerne nedynamické zábery z brífingu s premiérom Róbertom Ficom a ministrom vnútra Róbertom Kaliňákom.

Televízia Markíza spracovala tému veľmi podobne, dokonca úvodná časť bola takmer identická – sériu až 20 záberov radených za sebou s nižšou frekvenciou strihu ukončil dynamický titulok *Teror v Bruseli*, po ktorom moderátori (Zlatica Švajdová Puškárová a Patrik Švajda) zahlásili uvedenie prvého príspevku. Aj v tomto prípade sa na monitoroch v pozadí zobrazovali autentické zábery, no na rozdiel od Televízie JOJ Markíza použila na tento účel video sekvenciu zo spravodajského šotu. Televízia Markíza venovala téme až 5 príspevkov<sup>17</sup> s celkovou minútážou 12 min. a 13 sek.



Obr. 9: spravodajský šot TV Markíza, 22. 3. 2016

V rámci prvého príspevku sa objavili rovnaké amatérske zábery, ktoré vo vysielaní použila aj Televízia JOJ, avšak boli doplnené aj iným obrazovým textom, konkrétne fotografickým materiálom a mapou (obr. 10) zobrazujúcou miesta teroristických útokov (červený headline) a ich blízkosť k sídlam európskych inštitúcií (oranžové headline).



Obr. 10: spravodajský šot TV Markíza, 22. 3. 2016

<sup>17</sup> Prvý príspevok s názvom *Teroristické útoky v Bruseli* (základné informácie a autentické zábery z miesta diania), druhý príspevok s názvom *Panika krátko po výbuchu* (autentické zábery z miesta útokov a rozhovory so svedkami udalosti), tretí príspevok s názvom *Slováci v obrození* (informácie sprostredkované videohovorom so Slováckmi žijúcimi v Bruseli), *Výnimočné opatrenie na Slovensku* bol štvrtým príspevkom (informácie zo zasadnutia Bezpečnostnej rady a vyjadrenie kompetentných o bezpečnostných podmienkach na Slovensku) a k téme sa vrátili rozhovorom s europoslankyňou Monikou Flašíkovou-Beňovou z miesta diania, opäť s názvom *Teror v Bruseli*.

V porovnaní s Televíziou JOJ zaradila Markíza až tri príspevky, v ktorých sa vyjadrovali svedkovia útokov – prvý z nich (*Panika krátko po výbuchu*) sumarizoval informácie priamych svedkov, ktorí boli na miestach explózií alebo v ich blízkosti. Išlo v prevažnej miere o Belgičanov a cestujúcich, ktorí mali naplánovaný odlet z letiska Zaventem. V prípade spravodajského šotu *Slováci v obrození* sa redaktor Dávid Vido spojil so Slováckmi žijúcimi v Bruseli, aby sprostredkovali svoje zážitky a postoje ku vzniknutej situácii. Je potrebné ozrejmiť, že aj napriek vyzneniu samotného headlinu respondenti (Slováci žijúci v Bruseli) v priamom ohrození neboli, preto aj tu je možné sledovať isté podsúvanie emócie strachu. Zaujímavé a pomerne neštandardné bolo aj formálne spracovanie príspevku, v ktorom dominovali detailné zábery tvári jednotlivých respondentov, keďže išlo o spojenie prostredníctvom videohovoru. Zábery neboli nijako upravované, čo posilňovalo autenticitu spravodajského šotu a malo rovnako znásobiť dôveryhodnosť takto sprostredkovaných informácií. Posledným príspevkom sa Televízia Markíza vrátila k úvodnej téme, ku ktorej sa prostredníctvom živého vstupu do vysielania vyjadrila europoslankyňa Monika Flašíková-Beňová. Tento spravodajský šot je zaujímavý z viacerých hľadísk – v úvode televízia zvolila spôsob zobrazenia „obraz v obraze“, aby vzniklo prepojenie medzi moderátorkou v štúdiu a respondentkou na mieste diania; tým bolo sídlo Európskej komisie, čo síce zo samotného záberu úplne zrejme nie je, avšak moderátorka aj respondentka to vo svojom vyjadrení uviedli; miesto bolo, pochopiteľne, zvolené zámerne, a to aj napriek tomu, že okolo budovy bol zvýšený pohyb vozidiel a v pozadí bolo možné vidieť príslušníkov vojska, ktorí priestor zabezpečovali, ale aj fotografov; prehovor europoslankyne Flašíkovej-Beňovej bol dopĺňaný autentickými zábermi zosumarizovanými počas dňa (to znamená, že sa viaceré v rámci jednotlivých príspevkov opakovali). Domnievame sa, že týmito tromi spravodajskými príspevkami sa Televízia Markíza snažila informácie o teroristických útokoch v Bruseli personalizovať a poskytnúť tak informácie „z prvej ruky“.



Obr. 11: spravodajský šot TV Markíza, 22. 3. 2016

Opísaný spôsob produkcie spravodajských príspevkov je charakteristický pre infotainment,<sup>18</sup> ktorý sa prioritne zameriava na zaujímavosť, atraktivnosť spracovania správy často odhliadnuc aj od jej objektívnej informačnej hodnoty (Rusnák a kol. 2010). Ak by sme tento spôsob mali charakterizovať všeobecne, môžeme hovoriť o výbere informácií, spôsobe prezentovania moderátormi a redaktormi, ale aj o samotnom spracovaní správ, pri ktorom sa preferuje ich naratívna štruktúra. Rovnako ide aj o subjektívne aranžovanie jednotlivých záberov, pohyb kamery či redaktora alebo nadmerné využívanie grafických prvkov a animácií. Navyše, ako potvrdila analýza, nejde len o kvantitu vizuálnych prvkov, ale aj o ich frekvenciu – v úvode oboch spravodajských relácií sa zábery menili v sekundovom intervale, čo si, podľa nášho názoru, vyžaduje buď sústredené, opakované sledovanie alebo jednoducho dochádza k recepcnej rezignácii na informačnú komplexnosť.

<sup>18</sup> Infotainment – z angl. information + entertainment – spôsob produkcie spravodajských obsahov, v ktorých sa spája informácia so zábavou. Prvýkrát tento výraz použil americký novinár Walter Cronkite, kedy opísal stúpajúcu mieru zozábavnosti spravodajstva v 70. rokoch 20. stor. (Rusnák a kol. 2010)

## Záver

Technologický pokrok, pochopiteľne, ovplyvňuje a mení aj samotnú spoločnosť (napredovanie technologických možností by malo podmieňovať aj rozvoj našich komunikačných kompetencií, mediálnej a vizuálnej gramotnosti), ale rovnako aj jej požiadavky na mediálne obsahy. Ak bol v úvode 20. storočia za „vrchol“ vizuálnej mediálnej produkcie považovaný plagát (napr. práce Julesa Cheréta alebo Alfonza Muchu), v súčasnosti je technologicky možný nielen vysokokvalitný prenos obrazu, ale aj jeho rôznorodé modifikovanie (príkladom by mohli byť 3D filmové projekcie). Uprednostňovanie zraku pred ostatnými zmyslami spôsobuje napríklad aj to, že sa naďalej posilňuje vizualita (už primárne audiovizuálneho média), napríklad aj televízie. Delenie obrazovej plochy či vkladanie jedného obrazového textu do druhého už dnes nie je nič nezvyčajné. Avšak, aj W. Welsch (1993) upozorňuje, že „zmyslové vnímanie“ a „vnímanie zmyslu“ nie je to isté. Nadmerné využívanie vizuálnych prvkov v televíznom spravodajstve môže teda viesť, ako sme naznačili už v úvode textu, k znižovaniu schopnosti vnímať a porozumieť obsahu takto sprostredkovanej správy, a tak sa môže stať, že sa prioritne informačný program zmení na zábavný. Navyše, neuvedomovaným dôsledkom (na strane percipientov) je žánrová zmena, ktorá vyplýva z modifikovania formy a obsahu spravodajstva (v našom prípade televíznej spravodajskej relácie), kedy dochádza ku kontaminácii dokumentárneho spôsobu zaznamenávania reality (non-fiction) postupom využívaným pri produkcii hranej tvorby (fiction). Svedčia o tom viaceré prvky, ktoré sme pri analýze vybraných spravodajských šotov o teroristickom útoku na bruselskom letisku Zaventem v texte spomenuli, ako napr. využívanie rýchleho a ostrého strihu, využívanie spomalených či čiernobielych záberov, ale v neposlednom rade aj využitie respondentov v spravodajskom šote *Slováci v ohrození*, ktorí v priamom ohrození reálne neboli, preto, domnievame sa, išlo len o posilnenie emotívneho pôdorysu danej informácie – respondenti sa stali akoby hercami vo vopred pripravenom mediálnom obsahu – a tým aj zámeru autora televízneho šotu. Túto žánrovú zmenu naznačil, či dokonca priamo vyslovil, v roku 2012 aj šéfredaktor spravodajstva Televízie Markíza Henrich Krejča, ktorý chcel zo správ Markízy urobiť dobré kino (Miháliková 2012; zvýraznila autorka). V závere si dovoľíme citovať slová N. Postmana (1999, s. 95):

*„Problém nespočíva v tom, že televízie nabíjajú zábavná témata, nýbrž že akékoľvek téma prevádza na zábavu [...]. Vše, čo ke spravodajské relácii patrí nás v tom utvrzuje: ľúbivý vzhľad a priateľský výraz moderátorů, jejich příjemné vtípkování, dramatická hudba, která pořad zahajuje a uzavírá, dynamický obrazový materiál [zvýraznila autorka] atraktivní reklamy [...].“*

Správnosť nasledovania tohto trendu v produkcii mediálnych obsahov je pre ich tvorcov zrejماً, až nevyhnutná (v snahe zachovať si stabilnú pozíciu voči konkurencii), no pre ich prijímateľov otáznna, zvlášť, ak ide o proces neuvedomovaný. W. Welsch (1993) poukazuje na dva dôsledky anestetiky – otupenosť a opojenosť, z ktorých ani jeden neprispieva k objektívnej informovanosti. Jeden z dôvodov možnej apatie vyplývajúcej z neschopnosti si vybrať z množstva informácií, druhý dôsledok síce navodzuje pocit spokojnosti, možno dokonca naplnenia, avšak len zdanlivo, pretože sme denne vystavovaní množstvu atraktívnych obrazových textov bez podstatnejšieho obsahu.

## Literatúra:

- [1] ADORNO, T. a HORKHEIMER, M. 2009. Kultúrny priemysel – osvietenstvo ako masový podvod. In. Dialektika osvietenstva. Praha.
- [2] CRHA, I. a KŘÍŽEK, Z. 1998. Jak psát reklamní text. Praha: Grada Publishing, a.s.
- [3] ČABRUNOVÁ, A. 1998. Spoločenský informačný problém. In: KATUŠČÁK, D.,

- MATTHAEIDESOVÁ, M. a NOVÁKOVÁ, M. Informačná výchova. Terminologický a výkladový slovník. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- [4] FISKE, J. 1989. Reading the Popular. London: Routledge.
- [5] FORET, M., LAPČÍK, M. a ORSÁG, P. (eds.) 2008. Vizuální kultura – vizuální média – vizuální gramotnost. In: Média dnes. Reflexe mediality, médií a mediálních obsahů. Olomouc: Univerzita Palackého.
- [6] HALL, S. 1973. Encoding and Decoding in Television Discourse. London: Routledge.
- [7] MIHÁLIKOVÁ, M. 2012. Henrik Krejča: Zo správ Markízy chcem urobiť dobré kino. In: SME ekonomika [online]. <http://ekonomika.sme.sk/c/6559706/henrich-krejca-zo-sprav-markizy-chcem-urobit-dobre-kino.html>
- [8] OSVALDOVÁ, B. a kol. 2001. Zpravodajství v médiích. Praha: Karolinum.
- [9] PEKNUŠIAKOVÁ, E. 2014. Elektronické médiá a popkultúra - semiotika reklamného textu (poznámky o vizualizácii súčasných televíznych reklamných textov). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- [10] PEKNUŠIAKOVÁ, E. 2015. Nejazykové výrazové prostriedky ako prvok infotainmentu v televíznych spravodajských reláciách. In: Jazyk a kultura, roč. 6, č. 23-24, online, s. 313-323
- [11] PEKNUŠIAKOVÁ, E. 2015. Reklamný text ako popkultúrny produkt. In: Espes [online], roč. 4, č. 1, s. 47-56. ISSN 1339-1119.
- [12] POSTMAN, N. 1999. Ubavit se k smrti. Praha: Mladá fronta.
- [13] RANKOV, P. 2002. Masová komunikácia: masmédiá a informačná spoločnosť. Levice: Koloman Kertész Bagala, L.C.A.
- [14] RANKOV, P. 2006. Informačná spoločnosť – perspektívy, problémy, paradoxy. Levice: LCA Publishers Group.
- [15] REIFOVÁ, I. a kol. 2004. Slovník mediálních studií. Praha: Portál.
- [16] RUSNÁK, J. a kol. 2010. Texty elektronických médií. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-555-0256-4.
- [17] RUSNÁK, J. 2013. Popkultúra v elektronických médiách. Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-555-0720-0
- [18] WELSCH, W. 1993. Estetické myslenie. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-063-0

### Internetové zdroje

- [1] <http://blog.triad.sk/marketingovy-slovník/co-je-infografika/>
- [2] <https://sk.wikipedia.org/wiki/Exabajt>
- [3] <https://dennikn.sk/tema/vybuchy-v-bruseli/page/15/>
- [4] [https://sk.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesko\\_Slovensk%C3%A1\\_SuperStar](https://sk.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesko_Slovensk%C3%A1_SuperStar)
- [5] <http://www.satcentrum.com/clanky/22698/noviny-tv-joj-boli-najsledovanejsou-spravodajskou->



- [relaciou-uplynuleho-tyzdna-na-slovenskom-trhu/](#)
- [6] <http://strategie.hnonline.sk/spravy/media/televizia-markiza-priznala-rezervy-v-televiznych-novinach>
- [7] <http://medialne.etrend.sk/televizia/sledovanost-hlavných-sprav-markiza-a-joj-so-dotahuju-rastie-rtvs.html>
- [8] <http://velkenoviny.joj.sk/noviny-archiv/2016-03-22-noviny-tv-joj.html>
- [9] <http://videoarchiv.markiza.sk/video/televizne-noviny/televizne-noviny/43546-televizne-noviny>
- [10] <http://svet.sme.sk/c/20127417/vsetky-obete-z-bruselu-uz-identifikovali-jeden-z-utocnikov-sa-vydaval-za-futbalistu.html>

---

Mgr. Eva Peknušiaková, PhD.  
Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií  
FF PU v Prešove  
[evapeknusiakova@gmail.com](mailto:evapeknusiakova@gmail.com)  
[eva.peknusiakova@unipo.sk](mailto:eva.peknusiakova@unipo.sk)

---

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

---

## Bauhaus a Heideggerov fenomén odkrývania pravdy umeleckého diela

Katarína Šantová, Lenka Bandurová; katka.santova@gmail.com, lenkabandurova@gmail.com

**Abstrakt:** Príspevok sa zaoberá možnou paralelou medzi estetickým myslením Heideggera a estetikou, umením a dizajnom Bauhausu. Autorky skúmajú, nakoľko mohla filozofia daného obdobia zasiahnuť do umeleckého vývoja moderny, pričom skúmajú a analyzujú tézy rôznych teoretikov, ktorí sa na danú tému vyjadrili. Heidegger napísal tri kľúčové texty (*Das Ding* 1950, *Bauen, Wohnen, Denken* 1951, *Die Frage nach der Technik* 1954), ktoré si teória dizajnu obľúbila. Autorky v príspevku skúmajú, do akej miery mohli mať Heideggerove tézy vplyv na súčasný produktový dizajn.

**Kľúčové slová:** Dizajn, Heidegger, Bauhaus.

**Abstract:** The paper deals with the possible parallels between Heidegger's aesthetic thinking and aesthetics of the Bauhaus art and design. The authors examine to what extent could philosophy of given period interfere with the development of modern art, while exploring and analyzing different theses of theorists who have expressed on given subject. Heidegger wrote three key texts (*Das Ding* 1950, *Bauen, Wohnen, Denken* 1951, *Die Frage nach der Technik* 1954), which embraced the theory of design. The authors of the paper examine to what extent could Heidegger theses have an impact on contemporary product design.

**Keywords:** Design, Heidegger, Bauhaus.

### Prienik dvoch míľnikov: Heidegger a Bauhaus

Nasledujúci text sa pokúša nájsť spojitosti medzi textami M. Heideggera a koncepciou umeleckej školy Bauhaus. Autorky pripúšťajú, že sa jedná o hypotézu, ktorá však podľa nich je preukázateľná vzhľadom ku skutočnostiam a spojitostiam, ktoré vo svojom skúmaní objavili, t. j. u Heideggera sa vyskytuje poznámka na produkciu Bauhausu iba v prednáške *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, pokiaľ je autorkám známe, a naopak, filozofia Bauhausu sa o Heideggerovi priamo nevyjadruje. Sú však známe skutočnosti, že Heidegger sa o významnom umelcovi 20. storočia a pedagógovi Bauhausu Paulovi Kleem vyjadril, že si ho váži viac ako Picassa (Thomson 2015). A naopak, zakladateľ Bauhausu Walter Gropius sa netajil tým, že na jeho teoretické koncepcie mal Heidegger značný vplyv (Bürdek 2015). Autorky zároveň vidia prepojenie medzi najvýznamnejším filozofom a najvplyvnejším umelecko-pedagogickým hnutím, a to nielen z hľadiska doby ich rozkvetu a pôsobenia, ale aj vzhľadom na krajinu pôvodu: Nemecko.

### Heidegger a estetika

Heideggerov vzťah k estetike je zložitý, ale v úvode by sme mohli skonštatovať, že ju oslobodil. Estetika 20. storočia by nemala svoj ráz, keby nebolo Heideggerovej kritiky voči stavu, v ktorom sa v danom období (z jeho pohľadu) nachádzala. Estetiku vnímal ako snahu o vedu, ktorá svojím prístupom zahmlieva skutočný význam umeleckého diela. Heidegger vylúčil pojem *estetický* ako vhodný k označeniu svojho pohľadu na umenie, rovnako ako vylúčil pojem *antiestetický*, pretože druhý spomínaný by potvrdzoval existenciu prvého

(Thomson 2015). Pre Heideggera jediný spôsob, ako sa dostať „za“ estetiku, je pochopiť to, ako nás ovplyvňuje. Ak budeme schopní tento vplyv identifikovať, musíme ísť „za“ neho, podobne ako keď prekonáme chorobu (Thomson 2015). Heidegger nazýva tento prístup *postestetickým* premýšľaním o umení. To nám umožňuje rozoznať a obnoviť skutočný význam umeleckého diela, pomôže nám rozpoznať pozvoľný spôsob, ktorým umelecké dielo ovplyvňuje naše vnímanie súcna. Heideggerova kritika estetiky je prítomná v jeho texte *Úvod do metafyziky*: „[...] pre estetiku je umenie znázornením krásna, v zmysle uspokojenia, príjemnosti. V snahe zachytiť náš vzťah k bytiu, musíme aj slovu umenie dať nový obsah“ (Heidegger 2005, s. 132). Heidegger sa k téme estetiky vyjadruje aj v texte *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, v ktorom konštatuje, že početné estetické sudy a vhlady do umenia nedosiahli nič, nikomu nepomohli k tomu, aby dosiahol úspech v umení a nijako neprispeli k umeleckej kreativite či k oceneniu umenia (Heidegger in Thomson 2015). Thomson si v tejto súvislosti pripomína výrok B. Newmana o estetike pre umelcov rovnajúcej sa ornitológii pre vtákov (porovnaj Sošková 2011). Pre Heideggera je kritika estetiky súčasťou omnoho širšieho filozofického problému. Thomson (2015) sa následne pýta, nakoľko Heidegger rozumel estetike, teda čo konkrétne pod pojmom estetiky rozumel. Estetické uvažovanie sa podľa Heideggera má týkať umeleckého diela, ktoré je navrhnuté ako objekt určený subjektu. Estetické rozjímanie sa má týkať vzťahu subjekt – objekt a konkrétne pocitov, ktoré z tohto vzťahu vyplývajú (Heidegger 1979). Estetika automaticky predpokladá hrubú čiaru medzi objektom (dielom) a subjektom, ktorý dielo prežíva, a tento rozkol je následne skrížený pocitmi a dojmami. Otázne je, čo konkrétne Heideggerovi prekáža na takomto definovaní estetického obrazu o umení? Vo *Veľku obrazu sveta* (1938) Heidegger zmieňuje estetiku ako tretiu z piatich rovnocenných fenoménov (1. veda, 2. technológia, 3. estetika, 4. kultúra, 5. odbožštenie – *Entgötterung*), ktoré ovplyvňujú smerovanie nášho historického sveta. O treťom fenoméne píše: „[...] bytostný jav novoveku spočíva v tom, že umění se dostává do zorného pole estetiky. To znamená: umelecké dílo se stává předmětem zážitku (*Gegenstand des Erlebens*), a umění proto platí za výraz lidského života (*Lebens*)“ (Heidegger 2013, s. 8). Táto stručná formulácia toho, čo znamená priblížiť sa k umeniu esteticky, nám pomáha pochopiť jeho námietku voči estetike. Ak umenie je uchopované a chápané esteticky, umelecké dielo sa stáva objektom ľudského subjektu, stáva sa zdrojom jeho zážitku. Ako tvrdí Thompson (2015), subjekt by mal opustiť svoju subjektivitu, vystúpiť z nej, nefigurovať ako náprotivok objektu, a teda v Heideggerovom ponímaní, estetika by nemala korčuľovať v dichotómii objektu/subjektu, ale subjekt by mal „opustiť“ tento vzťah, aby „zažil“ objekt a aby sa následne po zážitku vrátil do pozície subjektu a zožal úrodu svojich pocitov. Heidegger zdôrazňuje toto stretnutie „za“ subjektivitou, a následným návratom do nej a pomenúva ju ako žitú skúsenosť, ako skúsenosť, ktorá nám dáva pocit väčšej životnosti, robí nás živšími, nie utlmuje, múti, zabraňuje životu, ale podporuje ho. Heidegger etymologicky rozoberá vzťah slov *Erleben* (zážitok, žitá skúsenosť) a *Leben* (život) (Thomson 2015). Situáciu objektu/subjektu je následne nutné doplniť o ešte jednu poznámku: o umelca, autora. Dielo sa stáva zmysluplným vyjadrením pocitov a životných skúseností umelca. Rozhodnutie zo strany umelca ako tvorcu v sebe nezahŕňa náhodu, ale premyslené koncepty, jeho záujmy, myšlienkové pochody zastavené v určitom bode a premenené do objektu. Na mieste sa otvára otázka o tom, aký je vzťah medzi subjektom (umeleckým subjektom) a ním vytvoreným objektom. Nakoľko zložitý je tento vzťah? Prečo práve tento konkrétny objekt? Prečo práve v tejto forme, podobe, farbe, hmote? Súhlasíme s Thompsonom (2015), že Duchampova fontána nie je výsledkom absencie umelcovho precítania, ale naopak, vyjadruje ho (môžeme tvrdiť) v extrémnej miere. Ak je v základnom ponímaní estetický prístup k umeniu chápaný ako vzťah umeleckých objektov (účelné prínosy zo života umelca), ktoré sú schopné vyvolávať podnetné alebo zmysluplné zážitky v nazerajúcom subjekte, mali by sme položiť otázku, nakoľko môže byť tento základný estetický prístup aplikovaný na úžitkové umenie, resp. dizajn. Do akej miery je umelecký objekt ovplyvnený zmysluplnými bodmi zo života autora, dizajnéra? Do akej miery môže objekt

dizajnu podnecovať vznik emocionálne výrazných zážitkov v prítomnom subjekte? Prioritou dizajnu ostáva úžitkovosť predmetu, veci. Nakoľko teda môžeme hovoriť o redukcii na estetiku dizajnu, ak pri spomenutom estetickom prístupe by boli dizajnérske objekty vyjadrením a zintenzívnením životných skúseností subjektu, jedinca? Môžeme hovoriť o estetickom prístupe v akomkoľvek prípade vnímania umenia ako celku? Alebo je potrebné splniť podmienku o zohľadnení autora, jeho životnej skúsenosti, teda môžeme sa pýtať, či je estetický prístup zavýšený vtedy, keď máme tendenciu intuitívne pátrať či sa zamýšľať nad autorom diela, ktoré vnímame. Môžeme rovnako konštatovať, že nám nie je jasné ani to, ako pristupovať k umeleckému dielu „neesteticky“. Nemôžeme tvrdiť, že voči objektom, ktoré tvoria náš svet, sa staviame nezanietené, alebo dokonca zaujate, s predsudkami a predpokladom, že dosiahneme stav izolácie v sfére osamoteného subjektu „za“ estetikou (tzv. postestetický stav, či dokonca predestetický stav – návrat k „prvotnej“ estetike). Heideggerova námietka voči „klasickému“ estetickému prístupu k umeniu spočíva v tom, že takýto prístup sa uchýľuje k subjektivismu, súčasnej pretrvávajúcej snahe zdôrazňujúcej „neomezenou silu propočítavania, plánovania a kultivácie všetkých vecí“ (Heidegger 2013, s. 34), a teda sa základný stupeň kontaktu medzi jedincem a svetom vytratil a ostali iba akési odvodené stanoviská, z ktorých má byť (z pohľadu estetiky) najlepší výhľad na umenie (ktoré sa medzitým aj tak tlačí do zorného poľa estetiky, ako tvrdí Heidegger – pozri vyššie). Dochádza k zamieňaniu výraznej skúsenosti subjektu s vonkajším objektom, so stretom subjektu so skutočným umeleckým dielom. Estetický prístup potom v Heideggerovom ponímaní začína zakaždým prineskoro, to, čo estetika v umení nachádza potom nemôžeme považovať za skutočné umenie. Mohli by sme skonštatovať, že obavy o estetiku, ktoré Heidegger vyjadril v roku 1937 v súvislosti so zánikom estetiky v technológiách, sa naplnili v podobe neuroestetiky, t.j. ak estetika zredukuje umenie na výlučne subjektívnu skúsenosť, tak tá môže byť následne objektívne meraná technikou - umenie zredukované na fakty prítomné v experimentoch.

## Bytie predmetu a Bauhaus

Nemecká škola Bauhaus, fenomén 20. storočia, ovplyvnila prax, metodológiu, teóriu a vzdelávanie týkajúce sa dizajnu, architektúry a umenia. Bauhaus zároveň ovplyvnil život a myslenie spoločnosti danej doby. Napriek tomu, že sa jednalo o inštitúciu so zameraním na umenie, jej štruktúra mala omnoho rozsiahlejší vplyv než sa dalo predpokladať v čase existencie školy. Hlavným poslaním Bauhausu bolo zasiahnuť do všetkých oblastí kultúry cez masovú produkciu. Nová doba priniesla moderné technológie. Prístupy v architektúre, remesle či bývaní sa mali prispôbiť tejto novej výzve. Škola sa prezentovala cez formalistické (geometrické) a funkcionalistické princípy. Zakladateľ a prvý riaditeľ Bauhausu W. Gropius (1883 Berlín – 1969 USA) zverejnil v roku 1919 text o cieľoch a princípoch Bauhausu, ktoré mali nanovo spojiť všetky druhy praktického umenia do jedného celku (sochárstvo, maliarstvo, remeslo, architektúru). Gropius presadzoval spoločný cieľ: novú kultúrnu jednotu (Gropius in Gorman 2003). Tá mala byť dosiahnutá cez priamy a nekonvenčný výraz, bez asociácií a predsudkov. Gropius mal zo začiatku snahu aktualizovať myšlienky Arts and Crafts (J. Ruskin, W. Morris). Posúvanie hraníc estetickej teórie viedlo k sfunkčnovaniu pedagogických zámerov Bauhausu. Vyučovací proces viedli znalci moderných technológií a jazyka nových foriem. Vplyv Bauhausu na produktový dizajn mal taký dosah, že zmenil status tradičného umeleckého remeselníka na moderného priemyselného dizajnéra (Bürdek 2015). Gropius mal svoju predstavu o napredovaní školy smerom k výrobe produktov pre masy: mali to byť produkty špecifické svojou prirodzenosťou, nenáročnosťou výroby a údržby, vysokej kvality, cenovej dostupnosti, vizuálnej atraktívnosti, ktoré predovšetkým naplnia účel, na ktorý sú určené (Bürdek 2015).

F. Arnold (in Bürdek 2015) si všima spojitosti medzi myšlienkami Heideggera a Gropia, pričom zhoda v tézach vyplýva z doby a krajiny, v ktorej obe osobnosti žili. Ako uvádza Bürdek (2015), „*Husserlova fenomenológia a Heideggerova ontológia obohatili myslenie W. Gropia – v zmysle reakcie na racionalizáciu moderného životného sveta*“ (Arnold in Bürdek 2015, s. 33). V *Bytí a čase* (1927) Heidegger vo viacerých kapitolách spomína bytie predmetov. V kapitole tretej *Svetskost sveta* analyzuje svetskost' nášho okolia, do ktorého spadá i bytie súcna, s ktorým sa stretávame vo svete. Heidegger sa pýta, ktoré súcno sa má stať predbežnou témou jeho skúmania, pričom odpoveď znie: vec (*res*). Nasledujúce prieniky medzi tézou z *Bytia a času* a konceptom, s ktorým prišli pedagógovia Bauhausu, je možné vnímať ako jednu z interpretácií. Potrebné však je si uvedomiť, že hoci ku prienikom so zámerom dôjsť nemuselo, mohlo ku nim dôjsť nezámerné. „Neskorý“ Heidegger odmieta pragmatické interpretácie svojho diela, a rovnako aj prisvojovanie si tézy o bytí predmetov funkcionalistami. Pri analýze jeho téz z *Bytia a času* nám nemôže ujsť značná zhoda v názore s P. Kleem, V. Kandinským či J. Ittenom.

Bytie akej veci analyzuje Heidegger (1996)? Grécke antické ponímanie „iba veci“ (výlučne pragmaticky chápané), posunie na pojem *prostriedok* (*Zeug*) a následne opisuje úlohu *prostriedkov*: slúžia na šitie (šijacie potreby), na písanie (písacie potreby) a ďalšie (dopravné prostriedky, pracovné prostriedky). Filozof stanovuje spôsob bytia týchto prostriedkov, pričom konštatuje, že prostriedok je prostriedkom vďaka svojej „prostriedkovosti“ a neskôr v *Zrode umeleckého diela* Heidegger použije spojenie „prostriedkové bytie prostriedkov“ (*Das Zeugsein des Zeuges*) na označenie páru pracovných topánok z obrazu Van Gogha, pričom hovorí, že toto bytie spočíva v ich slúžiteľnosti (Heidegger 1977). *Prostriedkovosť* nie je ekvivalentným termínom pre *užitočnosť*, a to napriek tomu, že každá vec osebe je užitočná, k niečomu určená, slúži na niečo. Služiť k niečomu – ako tvrdí Heidegger (1996) – je vždy súčasťou štruktúry prostriedkov, z čoho vyplýva, že jeden prostriedok je zakaždým súčasťou celej skupiny prostriedkov a svoju prostriedkovosť v sebe obsahuje podľa toho, aká je jeho príslušnosť k ostatným prostriedkom. Heidegger (1996, s. 89) píše: „*psací potreby, pero, inkoust, papír, podložka, stůl, lampa, nábytek, okna, dveře, místnost. Tyto „věci“ se nikdy neukazují zprvu jen samy pro sebe, aby pak jako suma reálného zaplnily místnost. To, s čím se prvotně setkáváme je [...] místnost ... ako pokoj, prostředek k bydlení. Z něj pak vystává a ukazuje se jeho „zařízení“ a v něm pak „jednotlivé“ prostředky.*“ Veci sa nikdy neukazujú jednotlivito, vo vákuu, vytrhnuté z prostredia. Z ďalších Heideggerových riadkov (Heidegger 1996, s. 89) vyplýva, že sa zamýšľa nad funkciou, funkčnosťou veci, hoci termín *funkčnosť* priamo nepoužíva, ale hovorí o „zaobchádzaní“ s prostriedkom, ktorý má byť čo najvhodnejší k tomuto zaobchádzaniu: „[...] v němž se tento prostředek jedině může legitimně ukázat ve svém bytí, např. zatloukání kladivem [...]“. Funkčná vec teda nie je iba vyskytujúcim sa prostriedkom. Heidegger ďalej píše, že zatĺkanie: 1. nevie nič o užitočnosti kladiva, 2. dokonale si osvojilo prostriedok (kladivo). „*Při takovém používání podržuje se obstarávání vždy tomu kterému pro příslušný prostředek konstitutivnímu 'k tomu a tomu'; čím méně kladivo pouze okukujeme, tím zručněji je používáme, tím původněji je náš vztah k němu a tím nezastřeněji se s ním setkáváme jako s tím, čím je, jako s prostředkem. Teprve zatloukání odkrývá specifickou vhodnost kladiva*“ (Heidegger 1996, s. 89). To, pričom sa každodenné používanie predmetov zastaví, je *dielo* (vec, objekt, konkrétna práca). Dielo vzniká používaním prostriedkov a odzrkadľuje ich v sebe. Pre takéto dielo platí heideggerovský termín '*wozu*' (na čo je), napr. hodiny ukazujú čas, topánky sú na nosenie, ihla na šitie a pod. Dielo umožňuje vo svojej použiteľnosti (ktorá ku nemu patrí) to, aby sme sa stretli aj s *um-zu* danej veci (diela). „*Obstarávané dílo je tím, čím je, pouze na základě toho, že je používáno, a na základě v používání odkryté souvislosti poukazu*“ (Heidegger 1996, s. 90 – 91).

Heideggerov pojem *príručnosť* (*Zubandheit*) by sme mohli prijať ako charakteristiku bytia veci (prostriedku, objektu dizajnu), pričom z príručnosti má automaticky vyplynúť zrejmosť tejto veci, t. j. na aký účel má slúžiť. Užitočné predmety sú potom podľa Heideggera *bytím o sebe* (*An-sich-sein*). Pohľad na predmet a konštatovanie poznámky o jeho vzhľade nikdy neodhalí skutočné súcno, ktoré je možné vidieť iba cez

zaobchádzanie. Praktické zaobchádzanie (používanie) je špecifickým spôsobom videnia a odlišuje sa od nahliadania (Heidegger 1996) Zohľadnenie praktickosti (*Umsicht*) v sebe zahŕňa „k tomu a tomu“ (*um-zu*). Dizajnér sa teda vo svojej tvorbe zaoberá rozhliadaním sa, hľadaním vhodných foriem pre prostriedky, a v konečnom dôsledku hľadaním vhodného *Zeug* ku *um-zu*. Práve proces hľadania, otvorenej mysle, počas výučby – bol typickým inovátorstvom pochádzajúcim z Bauhausu. J. Itten, ktorý viedol úvodný kurz (*Vorkurs*), na začiatku vyučovania presadil otváranie sa novým myšlienkam a postupom v duchu zabudnutia na všetko, čo sa študent dovtedy naučil, z čoho vyplynulo oslobodenie tvorivého potenciálu. Obzvlášť podstatné pri „hľadaní“ boli cvičenia: pohrávanie sa s formami, farbami, textúrami, a to nielen skicovaním, ale aj v priestore. Itten zdôrazňoval, podobne ako Heidegger, že nie je možné nazerať na veci osamotene, tvrdil, že všetko je stále súčasťou niečoho. V analytických cvičeniach, ktoré na kurze zadával, sa riadil touto ideou, a požadoval, aby študenti vkladali či párovali k sebe podobné materiály, farby atď., a tým vytvárali nové celky, podľa vlastnej intuície, logiky, uváženia (bližšie Whitford 2015). Tréning ľudských zmyslov, pohybu ruky pri kresbe a otváranie sa emóciám znamenali pre Ittena spôsob, ako preniknúť do základu prežívania autora – umelca. Itten okrem iného vo svojich poznámkach opísal aj jeden zaujímavý moment: Kandinského reakciu pri stretnutí pedagógov Bauhausu v roku 1922. Kandinsky sa opýtal Paula Kleea, ktoré predmety vyučuje. Klee odpovedal, že prednáša o problematike formy a opísal aj Ittenov kurz farby. Kandinsky na to nezúčastnene reagoval: „*V poriadku, tak ja budem prednášať o prírode*“ (Birren 1970, s. 79). Itten zaznamenal tento moment, ktorému pripisoval nemalý význam. Tvrdil totiž, že skúmanie princípov prírody sa vytráca z umeleckých škôl, resp. zo škôl celkovo. Mohli by sme tvrdiť, že rozhovor týchto troch veľikánov umenia dotlačil Kandinského k tomu, aby sa v priebehu rokov venoval výučbe nie reprodukciami prírody, ale presadil analytický a interpretačný prístup jej skúmania. Itten vyučoval v rámci Bauhausu aj dýchacie cvičenia, meditáciu či špeciálnu diétu. Prepájal tým západnú kultúru s východným mysticizmom, čím chcel dosiahnuť prepojenie „*medzi subjektom a objektom, duchom a hmotou, riadených výlučne intuíciou*“ (Kelly 1998, s. 221)

Materiál je odkazujúcim prvkom diela, v dizajne obzvlášť, na Bauhause takisto. Delenie jednotlivých kurzov na dielne podľa spracovania materiálu (kov, textil, kameň, sklo) je typickým predurčujúcim gestom školy. Štúdium a práca s materiálom bola na Bauhause zdôrazňovaná rovnako ako štúdium prírody či kompozície a formy. Podľa Heideggera (1996) je materiál súcno, ktoré nemusí byť opracované, alebo ak je materiál zapracovaný v diele, odkazuje na toto súcno. Na aké súcno teda odkazujú diela cez svoje materiály? Ako tvrdí Heidegger (1996), na prírodu. Príroda je súcno, ktoré sa nám cez prostriedky odkrýva. Všetky predmety odkazujú na to, z akého materiálu sú vyrobené. Tento materiál odkazuje na svoj pôvod, na prírodu. „*V používaném prostředku je používáním spoluodkryta „příroda“, totiž „příroda“ ve světle přírodních produktů*“ (Heidegger 1996, s. 91). Bytie prírody ako súcna potom môžeme cez prostriedky odkrýť v jej čistej vyskytovateľnosti (Heidegger 1996). Pozorovanie javov prírody sa stalo súčasťou výučby na Bauhause cez prínos Paula Kleea. Ten trval na úvahách o elementárnych princípoch prírody na začiatku vyučovacej hodiny. Klee ako teoretik a pedagóg pripravoval budúcich absolventov nie k povrchnému napodobňovaniu vecí, ktoré v prírode našli, ale k tomu, aby mali snahu prijať procesy a deje, vďaka ktorým tieto veci vznikajú (tvoria súcno) (bližšie Klee 1960). Gropiov slogan „*Truth to materials*“ (Vernosť voči materiálu) by sa dal preložiť aj ako *pravdivosť materiálu* v Heideggerovom chápaní. Pravdivosť (vernosť) znamenala, zjednodušene povedané, pre Bauhaus to, že „*vo forme predmetu sa mali odrážať materiály, z ktorých sú tieto predmety vyrobené*“ (Sparkeová 1999, s. 90) Pravdivosť ako výraz estetický a hodnotiaci, má odrážať ideál, esenciu vzácných hodnotových črt, ktoré ku príjemcovi prehovárajú samy. Keby sa tak nedialo, objekt by sme nevnímali, alebo by sa nám javil ako vágny (Šindelář 1974). „*Náš život totiž musí mať nejaký systém hodnôt, status kritérií správnosti konania. Tieto hodnoty majú nutne aj povahu estetickú*“ (Šindelář 1974, s. 76). Pravda prejavujúca sa v umení môže byť čímsi priamočiarym (jednoduché línie Bauhausu), odhaleným (odkrývanie

konštrukčných spojov výrobkov Bauhausu), bez nejasností, bez zahaľovania, bez nezrozumiteľnosti. Pravda a pravdivosť v dizajne sa teda dá interpretovať ako zbavenie sa ľúbivosti, okrásľovania, predstierania a klamu. Pravdivý dizajn Bauhausu obnažil konkrétnym (možno striktným a priamym) spôsobom podstatu ľudskej existencie (kultúrnej aj spoločenskej). Štandardne sa Gropiov slogan „*Truth to materials*“ interpretuje ako *vernost' materiálu*. O akú vernosť sa jedná? V Bauhause, ktorého program výučby bol založený na materiáloch a ich obrábaní, poznávaní, sa kládol dôraz na ich *poctivé*, dôsledné opracovanie. Dizajnéri boli materiálu *verní* – neimitovali jeden materiál druhým, ako sa dialo dovtedy, alebo ako sa to deje od čias postmoderny v bežnej výrobe aj dnes. Dizajnéri Bauhausu boli poctiví a úprimní voči spôsobu jeho spracovania.

Poctivosť a precíznosť voči materiálu nevyučovala experimentovanie s materiálom: ako príklad uveďme jeden z najtypickejších objektov Bauhausu – kreslo *Model B3* (známe ako kreslo *Wassily*, vyvíjané pre V. Kandinského) z roku 1925 od M. Breuera, vyrobené zo zahnutých oceľových rúrok. Toto kreslo je zhmotnením bauhausovských princípov: funkčnosť, zohľadnenie výrobného procesu, žiadny dekór, kvalitný materiál - príklad *stroja na sedenie* ako ekvivalentu *stroja na bývanie* Le Corbusiera, pričom obe spomenuté Heidegger (1983) priamo kritizuje v texte *Die Grundbegriffe der Metaphysik* (1929). Filozof v tomto prípade neprijíma použitie pojmu *stroj*, považuje ho za neopodstatnené. Môžeme sa iba domnievať, či Heideggerova námietka smerovala ku snahe Corbusiera a Breuera priblížiť sa k technike natoľko, aby s ňou splynulo remeslo, umenie, architektúra i dizajn.

Čítanie Heideggera z pohľadu Bauhausu by sme mohli zhodnotiť tak, že sa v *Bytí a čase* vyjadril o úžitkovej funkcii, materiáli, ale dokonca aj o ergonómii predmetu. Heidegger (1996) píše, že zhotovované dielo je šité na mieru svojho zhotovovateľa (majiteľa, používateľa) – to platí v prípade remesla, pri výrobe jedného kusu. Pre sériovú výrobu platí podobné konštatovanie, ale prvky, z ktorých je dielo zostavované, sú nekonkrétne, priemerné, určené komukoľvek. Použijeme teda Heideggerom inšpirovaný pojem *konkrétosti*, ktorá, môžeme tvrdiť, odlišuje remeslo od pásovej výroby. Na Bauhause môžeme pozorovať prerod od tejto detailnosti (úvodné výrobky keramickej dielne) až po neskoré abstrahované geometrické formy. Na začiatku Gropius presadzoval remeslo, ktoré však vo vrcholnej prezentácii školy prešlo plynule do sériovej výroby, resp. spolupráce s firmami. *Konkrétosť* sa nedala udržať a vytratila sa, pretože sa dizajnéri prispôbili strojom (technike) - spojitosť s Heideggerom, ktorý poukazuje vo svojich neskorších textoch na bytnosť techniky. Zároveň by sme mohli podotknúť, pod akým sloganom techniku v mene Bauhausu prezentoval W. Gropius na výstave školy v roku 1923: „*Umenie a technológia, nová jednota!*“ (*Art and Technology – the New Unity!*) (Kelly 1998, s. 222).

V neskorších rokoch existencie Bauhausu sa učiteľského postu ujal L. Moholy-Nagy (1895 Maďarsko – 1946 Chicago), ktorý presunul pozornosť z emócií subjektu na prirodzené hľadanie vzorov v prírode, vo funkčnej forme a účele objektu. Moholy-Nagy presadzoval ideu čistých a sviežich geometrických foriem, ktoré pokladal za univerzálne a vhodné na masovú výrobu. Kovodielňa či Dielňa výroby nábytku priniesli pod jeho vedením niekoľko ikon dejín dizajnu. Sparkeová (1999) uvádza, že Moholy-Nagy vmiešal do štúdií na Bauhause konštruktivistické estetické princípy. Vnímame to najmä z návrhov dizajnéry M. Brandt (1893 Chimnitz – 1983 Kirchberg), ktorej radikálnosť tvarov sa stala charakteristickou pre estetické princípy školy a jej prepojenia na prax. Dizajnéra plne využívala a akceptovala Gropiov slogan týkajúci sa splynutia umenia a techniky. Ciele spočívali v priblížení sa ku humanitným a prírodným vedám, technológii a umeniu. Odporovaním foriem z prírody mal funkcionalizmus nadobudnúť nový význam: funkcia v prírode nachádza naplnenie cez svoj tvar, veda tento tvar skúma a nové technológie ho môžu vo výrobe napodobniť. Lampa na nočný stolík z roku 1928 je návrhom, ktorým M. Brandt definovala vzhľad nasledujúceho obdobia. Návrh v sebe obsahuje tvaroslovie, ktoré estetiku formy posúvajú do jednoduchej roviny, čo je charakteristické pre finálne obdobie jej tvorby na Bauhause.

Ako uvádza Sparkeová (1999), dizajnéri Bauhausu sa nesnažili prísť s konkrétnym štýlom, nemali záujem vytvoriť nový sloh. Práve preto je identifikácia ich výrobkov pomerne jednoznačná. „*Predmety, ktoré vznikli v Bauhause – výsledok disciplinovaného programu vzdelávania v dizajnerských oboroch – sú stále nesmierne obdivované pre svoju užitočnosť a jednoduchosť a dodnes sú inšpiráciou pre dizajnérov*“ (Sparkeová 1999, s. 91).

## Zrod umeleckého diela a dizajn?

Heideggerova koncepcia veci (*Zeug*) sa pozmenila medzi *Bytím a časom* (1927) a *Zrodom umeleckého diela* (1935/1936). V prvom spomínanom texte odmieta tradičný koncept vecí ako uzavretých entít. Veci pre neho neboli ničím iným než reprezentantom niečoho, čo nazýval *Zeug*. Ani nie o desať rokov neskôr už o veciach konštatuje, že sú takmer zabudnutým súcnom. Objavuje ich ako nový druh súcna. Tieto veci akoby potrebovali umelecké diela na to, aby sa stali viditeľnými. Otázka toho, či predmety dizajnu môžeme považovať za umelecké diela, ostáva otvorená. *Bytie a čas*, pokiaľ ide o skúmanie Heideggera z pohľadu dizajnu, sa javí byť funkčnejším textom ako *Zrod umeleckého diela*. Druhý spomínaný text však v sebe obsahuje priame konštatovania o „službyschopnostiach“ (*Dienlichkeit*) vecí (porovnaj Heidegger 2002, s. 8-11).

Približne od druhej polovice 30. rokov, od obratu (*Kehre*), Heidegger začína rozvíjať myšlienku, že k pravde bytia možno dospieť prostredníctvom stretnutia s umeleckým dielom. Túto myšlienku naznačil už v *Bytí a čase* v súvislosti s básnickým umením, básnickou rečou (Heidegger 1996), ale podrobnejšie tézu rozpracoval v štúdiu *Der Ursprung des Kunstwerkes* (*Zrod umeleckého diela*), v ktorej cez unikátnu perspektívu nazýva umenie záhadou, ktorú podľa neho nie je nutné vyriešiť, ale vidieť (Heidegger 2002). V texte sa zaoberal otázkami, akým spôsobom môže umelecké dielo odhaliť pravdu bytia a ako pravda súvisí s bytím. Pojem pravdy ( $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ ) chápe v pôvode gréckom význame ako udalosť odkrývania alebo lepšie povedané pohyb vyvedenia niečoho zo skrytosti, tajomnosti na svetlo, umenie sa stáva *svetlinou*. Thomson (2015) vysvetľuje, prečo Heidegger pre publikovaný výber svojich esejí zvolil názov *Holzwege* (lesná cesta) – cesta, po ktorej prídeme na čistinku uprostred lesa, na miesto, ktoré by tam ani nemalo byť, ale vyskytuje sa tam. Z tohto miesta – svetliny – máme výhľad na les, na svet. Umelecká tvorba podľa Heideggera (2002) slúži na odkrývanie pravdy bytia, k samotnej povahe bytia patrí, že sa ukazuje. Umelecká tvorba podľa Heideggera (2002) slúži na odkrývanie pravdy bytia, no krása sa vedľa tejto pravdy nenachádza, pravda sa zjavuje v diele a toto zjavovanie sa, je krásou (Heidegger 2002). Práve táto myšlienka nás môže priviesť k užitočnému umeniu, v ktorom sa návrhár usiluje podobným spôsobom odkryť pravdu bytia (predmetu).

Pojem *Ursprung* (zrod, pôvod) pre Heideggera znamená to, odkiaľ a vďaka čomu je nejaká vec tým, čím je. (Heidegger in Sošková 1994). Heidegger tvrdí, že otázka pôvodu veci sa pýta na jej *charakter* (Heidegger in Sošková 1994) a zároveň sa pýta na pôvod, z ktorého sa umelec a rovnako aj dielo vynárajú. Týmto zrodom je umenie. Umenie samotné podľa Heideggera, stojí za zrodom diela, ale i umelca. Heidegger hermeneuticky generuje trojčlenku vzťahov medzi umelcom, dielom a umením. Mohli by sme konštatovať, že ak je umenie pôvodom umeleckého diela, umenie vytvára tých, ktorí sú s dielom úzko spätí, konkrétne tých, ktorí mu vdýchli umeleckú dušu a tých, ktorí tento odkaz z umeleckého hľadiska uchovali, každý svojím vlastným spôsobom. Umenie z nich robí to, čím sú.

*Chrám v Paeste* pre Heideggera (2002) predstavuje príklad umeleckého diela, ktoré tvorí základ, pozadie nášho historického sveta. Z jeho opisu chrámu vyplýva, že umelecké diela, veľkolepé ako antický chrám, zároveň: a) predučujú vzhľad vecí, b) umožňujú ľudstvu lepšie nahliadať na seba samých. Thomson (2015) opisuje, že druhým podstatným prvkom pre Heideggera je metafora fontány, konkrétne opisuje báseň *Rímska fontána* od C. F. Meyera, ktorej základná nádrž sa postupne rozlieva do troch prúdov (tri obdobia ľudských dejín). Tento proces vyvierania prechádza z nádrže do nádrže, ako prelievanie poznatkov z antiky do stredoveku,



zo stredoveku do renesancie, a teda to, čo vieme dnes, nemáme podchytené z originálov (antiky), ale pracujeme s niekoľkonásobnou interpretáciou. Návratom späť ku zrodu má Heidegger na mysli návrat ku antike priamo, nie z dezinterpretácií a prekladov. Zrod (*Ursprung*) sa rovná *Ur-sprung*, v nemeckom jazyku predložka „ur“ predstavuje „pra“, napríklad prales (*Urwald*), takže Ursprung by sme mohli voľne prekladať ako prapôvodný zdroj, ktorý v básni symbolizuje nádrž (prazdroj, prapodstatu), z ktorej vyvierajú všetky ďalšie zdroje. Heideggerovo zdôrazňovanie základu fungovalo aj na Bauhause, hoci nie celkom v zmysle návratu k antike, ale v zmysle návratu a) k prírode, b) k sebe samému, c) k elementárnym tvarom a materiálom. Do tretice sa v tejto eseji Heidegger sústreďí na obraz od van Gogha *Pár pracovných topánok*. Z hľadiska dizajnu je zaujímavé konštatovať, že všetky tri príklady predstavujú úžitkovú vec: chrám, fontána, topánky. Vo svojej podstate sú tieto diela objektom, *vecou*, za ktorej tvarom a funkciou stojí návrh, skica, resp. predstava o tvare a fungovaní, úžitku (dizajn, z latinského *designare* – vyznačiť, vymyslieť, zvoliť si, predurčiť, ustanoviť).

## O bývaní a budovaní

V roku 1933 zaniká Bauhaus (po premiestnení školy do Berlína pod vedením L. Mies van der Rohe ju zatvárajú nacisti a jej študentov a pedagógov donúti emigrovať). Paradoxne, v tom istom roku je M. Heidegger zvolený za rektora univerzity vo Freiburgu a vstupuje do NSDAP. Symbolický koniec oboch veľikánov, mohli by sme tvrdiť, pretože Heideggerov omyl je dodnes nepochopený a dlhodobo vyčítaný jeho kritikmi. Ako fénix však obnovujú svoju činnosť v 50. rokoch. Jednak Heidegger, ktorému je nanovo povolená pedagogická činnosť a publikovanie, a jednak Bauhaus, ktorého princípy ožívajú na *Hochschule für Gestaltung Ulm* (Akadémia dizajnu v Ulme, 1953), ktorú zakladá absolvent Bauhausu Max Bill. V tom čase sa v Nemecku viedla spoločenská diskusia o smerovaní architektúry a v roku 1951 sa uskutočnilo kolokvium v Darmstadte pod názvom „*Man and Space*“ (Človek a priestor), ktoré bolo zamerané na architektúru. Jedným z hlavných rečníkov kolokvia bol Heidegger, ktorý tam po prvýkrát prezentoval svoju prácu „*Bauen, Wohnen, Denken*“ (Budovať, bývať, myslieť), ktorá nadväzovala na staršiu esej *Das Ding* (1950) - *Vec*. Jeho závery a podnety sú (boli) pre návrhárov podnetné, hoci, ako uvádza Leszczyna (2013), Heidegger sa dostal do polemiky s architektom Paulom Bonatzom, ktorý mu vyčítal „*prílišnú intelektualizáciu ním spomínaných problémov*“ (Leszczyna 2013, s. 314). Heidegger sa neskôr v spomienkach vrátil k tejto diskusii a konštatoval, že mu bolo vyčítané, že problémy architektúry príliš premýšľa, ale nič nerieši (Leszczyna 2013). Nie je najpodnetnejším posunom v tvorbe (praxi) hlboká teoretická analýza? Zamyslenie sa? Heidegger (2002) sa v príspevku obhajuje, že jeho zámerom nie je skúmať budovanie z hľadiska architektúry, ale pýta sa a) čo je bývanie? b) do akej miery prináleží budovanie k bývaniu?. Chápe pojem Wohnen (bývanie) nie iba ako „vlastnenie bytu“: „[...] *v súčasnosti môže byť ubytovanie dobre navrhnuté, ľahko udržiavateľné, finančne nenáročné, vzdušné, presvetlené a slnečné, ale garantuje táto budova aj skutočné bývanie?*“ (Heidegger in Saletnik a Schuldenfrei 2009, s. 72). V skutočnosti „doma“ nie sme iba vo svojom dome, ale aj v ostatnom prostredí, v ktorom trávime čas. Hoci zveľaďujeme svoj domov, v skutočnosti v ňom nie sme úplne „doma“. Aj iné prostredia nám umožňujú prebývanie (*behausen*) (Heidegger 2002). Okrem iného, budove funkcionalistickej architektúry môže chýbať „teplo domova“, vyplývajúce z materiálov a tvarov. Minimalistické interiéry, s chladne pôsobiacimi použitými materiálmi (sklo, betón, mramor, železo), sú človeku neprírodzenejšie ako prírodné materiály (drevo - zrub, kameň - jaskyňa). Po tom, čo sa vytratilo odkazovanie sa na históriu, do pozornosti sa dostáva antropologické hľadisko (Saletnik a Schuldenfrei 2009). Ďalším posunom, ktorý načrtol Heidegger v jeho príspevku bol: presun pozornosti od stavania (*Bauen*) a tvarovania (*Gestaltung*) k jeho fenomenologickému pendantu, bývaniu (*Wohnen*) (Saletnik a Schuldenfrei 2009). Heidegger (2002) konštatuje tri postrehy: a) budovať znamená bývať, b) bývanie je spôsob, akým sú smrteľníci na zemi, c)

budovanie sa ako bývanie odvíja k budovaniu, ktoré pestuje, stará sa predovšetkým o to, čo rastie – a k budovaniu, ktoré zriaďuje stavby. Základnou črtou bývania je ochrana pred štvoricou (zem, nebo, božské bytosti, smrteľníci), pričom prostotu týchto štyroch prvkov voláme „súštvorie“ (*Gevier*). Smrteľníci bývajú tak, že „ochraňujú súštvorie v jej bytnosti“ (Heidegger 2002). Bývanie ako štvoraké ochraňovanie súštvoria sa deje: zachraňovaním zeme, prijímaním neba, očakávaním božstva a sprevádzaním smrteľníkov (Heidegger 2002).

Heideggerove názory na techniku priam zľudovali. Považujeme za nutné ich aspoň čiastočne analyzovať, pretože moderné technológie sú s dizajnom prepojené. *Die Frage nach der Technik* (1954) nadväzuje na rozpracované problémy v diele z predošlého obdobia *Zrod umeleckého diela* (1935 – 36), v ktorom presadzoval stanovisko, že umenie je daniou pravdy (napríklad pravda náčinia alebo skrytej podstaty). V *Otázke techniky* poukazuje na bytnosť techniky, ktorá však nepredstavuje nič technické, naopak, musí sa podľa Heideggera (2004) odohrávať v oblasti, ktorá si je s bytnosťou techniky príbuzná, no zároveň je od nej odlišná. Za takúto oblasť považuje umenie, no i to musí spĺňať podmienku o tom, že sa „*umělecké zamýšlení neuzavírá konstelaci oné pravdy, na kterou se tážeme*“ (Heidegger 2004, s. 35). Podľa Heideggera (Heidegger 2004, s. 35) kvôli technike nemáme skúsenosť s tým, „*co bytuje jako bytnost techniky*“ a „*kvůli samé estetice už nechováme to, co bytuje jako bytnost umění.*“ „Bytnosť“ umenia sa stáva záhadnejšou, čím viac sa budeme domáhať po bytnosti techniky (Heidegger 2004). Za najhorší postoj k bytnosti techniky považuje Heidegger (2004, s.7) neutrálnosť. Tá hraničí s ignorantsvom voči faktu, že s technikou sme v našom svete nekompromisne previazaní. V Heideggerovom texte nastáva moment prepojenia na dizajn, pretože pre techniku podľa neho platí: a) *plnenie účelu* a b) *konanie človeka*: „*Nebot' stanovovat účely, zjednávat k nim prostředky a používat jich je lidské konání*“ (Heidegger 2004, s. 7). Heidegger prichádza s pojmom *Gestell*, ktorý následne definuje ako „*způsob odkrývání, který vládne v bytnosti moderní techniky, přičemž sám není nic technického*“ (Heidegger 2004, s. 16). Po rozsiahlej analýze čítame záver tvrdiaci, že *Gestell* predstavuje hrozbu človeka k sebe samému, a rovnako aj ku všetkému bytiu (Heidegger 2004). *Gestell* obsahuje v sebe všetko negatívne, čo môže ľudstvu hroziť s rozmachom modernej techniky, pretože tá disponuje celkom prostriedkov (prístrojov, strojov, mechaniky, nástrojov) tvoriacich *instrumentum*. Nedá nám neinterpretovať tento pojem z hľadiska teórie dizajnu: *Gestell* predstavuje súhrnnú kritiku voči produkcii ako takej. Dizajnerský proces kraľuje nad procesom výroby, je jeho počiatkom. A teda zodpovednosť za nápad (pozitívny či negatívny), ktorý vyúsťuje v realizácii v podobe techniky, musí na seba vziať dizajnér. Iba on stojí na začiatku výrobného procesu s ideou, jeho koncept prechádza do materiálu, naberá tvar, vyúsťuje v účele, aby ho vo finálnej fáze naplnil. *Gestell* siaha podľa Heideggera do najhlbších dejín metafyziky, ktoré určujú našu existenciu: „*člověk je vydán na povel (gestellt) jisté moci, která si ho nárokuje a vyzývá ho [...] moc, která se zjevuje v bytnosti techniky [...] člověk (je) vydán diktatuře (gestelltsein) něčeho, čím sám není a co sám nemá pod kontrolou [...] V tom, co je moderní technice nejvlastnější, se právě skrývá možnost učinit zkušenost s tímto využíváním [...] víc myšlení nezmysle a filosofie je u konce*“ (Heidegger 2012, s. 34–35).

Pozitívnym momentom (pre dizajnerský proces) z textu *Otázka techniky* je Heideggerova definícia (2004, s. 9) Aristotelovho učenia o štyroch kauzalitách:

1. *causa materialis* – materiál, z ktorého je objekt zhotovený,
2. *causa formalis* – tvar, do ktorého vchádza materiál,
3. *causa finalis* – účel objektu,
4. *causa efficiens* – pôsobenie (samotná výroba objektu).

## Záver

Na konci 70. rokov sa dizajnéri museli začať zaoberať ontologickou otázkou produktov, ktoré vznikli pod ich rukami (ako skice alebo ako remeselné výrobky). Likvidácia produktov začala byť na prít'áž. Ako môže proces kreovania v sebe zároveň zahrnúť i proces likvidácie? Môže zrod v sebe obsahovať zánik? Alebo aspoň myšlienku naň? Pripomeňme si Heideggerove tézy o bytí: Heidegger zdôrazňuje, že „*pôvodným ontologickým základom pobytu je časovosť*“ (Heidegger 1996, s. 264). Čas štruktúruje náš život, naše bytie, našu existenciu, ktorá je bytím k smrti. Náš život je spetrovaný prostredím, a teda i predmetmi. Každý predmet svojou existenciou, podobne ako človek, smeruje k zániku, opotrebovaniu, presýteniu, anestetike, nefunkčnosti, zbytočnosti. Človek inštinktívne nemá potrebu myslieť na smrť, ale má tendenciu upínať sa na niečo „príjemnejšie“. Preto sa sústreďuje a koncentruje na obstarávanie pobytu na zemi, obklopuje sa predmetmi. Starosť o zaistenie existencie na zemi je veľmi úzko prepojený s každodennosťou. Pojem každodennosti možno chápať ako „úhrnu všedných, pravidelne sa opakujúcich, a preto predvídateľných ľudských činností, ktoré sa riadia známymi, väčšinou však nepopísanými normami a pravidlami (Linhart, Petrussek, Vodáková a Maříková 1996). Ak zredukujeme náš život len na túto všednú každodennosť v zmysle obstarávania určitých potrieb v móde „ono sa“ (hovorí, robí), zredukujeme náš život. Potom podľa Heideggera ide o bytie neautentické, mohli by sme povedať že ide vlastne o konzum (spotrebu) v súčasnom ponímaní. Autentické, teda skutočné bytie je „bytie sebou“, bytie samým sebou, je to celistvé bytie, ktoré neuteká pred smrťou, ale naopak, upozorňuje na skutočnosť, že každodennosť je jednoducho „*bytie medzi narodením a smrťou*“ (Heidegger 1996, s. 264).

Inšpirujme sa Heideggerom a životný cyklus človeka prirovnáme ku životnému cyklu výrobku. Každodenná prítomnosť výrobku je súčasťou jeho životného cyklu. Ten v sebe zahŕňa nielen výrobu, ale aj recykláciu (zánik). Podmienkou dobrého dizajnu teda ostáva premyslenie toho, ako bude produkt zničený (bez ekologickej ujmy). Rovnako je existenciálnou kategóriou, akousi personifikáciou konštantného heideggerovského upadania. Pád predstavuje prirodzenú a paralelnú súčasť bytia, akúsi predzvesť smrti. Keďže pre Heideggera bolo umenie symbolom, i tento pád a smrť možno chápať symbolicky. Smrť je tesne naviazaná a prepojená s časovosťou: aj pre predmet platí, že smrťou sa „*naplnil jeho čas*“ (Heidegger 1996). Všetko smeruje ku koncu. Vedomie neodvratného konca je najnaliehavejšie vtedy, keď je vzťahnuté na vlastnú existenciu. Náš život smeruje k smrti. To samozrejme vyvolá úzkosť. Môžeme pred ňou utekať kompenzovaním: obstarávaním neustále nových predmetov, ktorými sa obklopujeme v našej každodennosti. Úzkosť je však veľmi špecifickým duševným stavom, hoci je neurčitá, je veľmi intenzívna, spôsobená samotným „*bytím vo svete*“ (Heidegger 1996). Heidegger chápe úzkosť ako primárny stav jednotlivca. Vedomie bytia k smrti je základom autentického bytia a poskytuje slobodnú voľbu životného postoja, umožňuje poznanie vlastného miesta vo svete. Jednotlivec, ktorý sa nedištančuje od vedomia vlastnej smrti, je oveľa silnejší, a tým je aj náročnejšie ho zmanipulovať (napr. reklamou v médiách).

Mohli by sme povedať, že aj vďaka Heideggerovej koncepcii dostal dizajn existenciálny rozmer. Návrhári začali vo svojej tvorbe využívať „opotrebované“ veci a odpad. Od 60. rokov začali klásť dôraz na ekologické problémy, čím sa zdôraznil apel na autenticitu ako opozíciu voči konzumu. Autenticita, pravdivosť, úprimnosť či dôraz na každodennosť predstavujú v dizajne impulzy, ktoré rezonovali najmä v období Bauhausu, ale svoj vplyv nestratili ani v neskoršom období. Bauhaus objavil všednú každodennosť ako tému pre svoju tvorbu. Vo všednosti reality dokázal z priamych línii, primárnych farieb a vyvážených objemov vytážiť výrazný potenciál rezonujúci v estetike, vede a umení dodnes.

## Literatúra:

- [1] BIRREN, F. 1970. Itten. The Elements of colour. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

- [2] BÜRDEK, B., E. 2015. Design: History, Theory and Practice of Product Design. Second Revised Edition. Birkhauser. ISBN 9783764376819
- [3] GORMAN, C. 2003. The Industrial Design Reader. New York: Allworth Press. 1581153104, 9781581153101.
- [4] HEIDEGGER, M. 1971. Building, Dwelling, Thinking. In: Poetry, Language, Thought. New York: Harper & Row, s. 149–151.
- [5] HEIDEGGER, M. 1977. Holzwege (GA, 5). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- [6] HEIDEGGER, M. 1979. Nietzsche: The Will to power as Art. New York: Harper and Row.
- [7] HEIDEGGER, M. 1983. Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (GA 29/30). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- [8] HEIDEGGER, M. 1993. „Úvod k prednáške ‚Co je metafyzika?‘; In: CHVATIK, I., Co je metafyzika? Praha: Oikoymenh, s. 6–5.
- [9] HEIDEGGER, M. 1996. Bytí a čas. Praha: OIKOYMENH. 978-80-7298-048-3
- [10] HEIDEGGER, M. 2002. Budovať, bývať, myslieť. In: Filozofia, roč. 57, č. 5, s.361 – 371. ISSN 0046-385 X.
- [11] HEIDEGGER, M. 2005. The Introduction to Metaphysics. Delhi: Yale University Press. ISBN 81-208-1645-5.
- [12] HEIDEGGER, M. 2013. Věk obrazu světa. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-7298-490-9.
- [13] KELLY, M. 1998. Encyklopedia of Aesthetics, volume I - IV. New York: 13978-0-19511307-5.
- [14] KLEE, P. 1960. Pedagogical sketchbook. New York: Praeger Publishers.
- [15] LESZCZYNA, D. 2013. Pravda ako alétheia z pohľadu Ortegu a Heideggera. In: LEŠKO – Katarína Mayerová: Heidegger a grécka filozofia. Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach 2013, s. 313 – 337
- [16] LINHART, J., PETRUSEK, M., VODÁKOVÁ, A. a MAŘÍKOVÁ, H. 1996. Velký sociologický slovník. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-310-5.
- [17] SALETNIK, J. a SCHULDENFREI, R. 2009. Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism. Routledge. ISBN 978-0-415-77835.
- [18] SPARKEOVÁ, P. 1999. Století designu: Průkopníci designu 20. století. Slovart. ISBN 978-80-7209-142-3
- [19] SOŠKOVÁ, J. 1994. Dejiny estetiky 2 (Antológia). Prešov: FF PU v Prešove.
- [20] SOŠKOVÁ, J. 2011. Môže byť umenie bez estetiky? Alebo: Načo potrebujú vtáky ornitológov In: KVOKAČKA, A. a TOMÁŠ, O., eds. Teória a prax súčasnej estetiky (20 rokov študijného odboru estetika v Prešove) [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s.

- 14-24. ISBN 978-80-555-0463-6. <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Kvokacka1>
- [21] ŠINDELÁŘ, D. 1974. Estetika sklářské tvorby. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- [22] THOMSON, I. 2015. Heidegger's Aesthetics. In: ZALTA, E., N., ed. The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/heidegger-aesthetics/>
- [23] WHITFORD, F. 2015. Bauhaus. Praha: Rubato. ISBN 978-80-87705-34-6.

---

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
FF PU v Prešove  
[lenkbandurova@gmail.com](mailto:lenkbandurova@gmail.com)

---

Mgr. Art. Katarína Šantová  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
FF PU v Prešove  
[katka.santova@gmail.com](mailto:katka.santova@gmail.com)

---

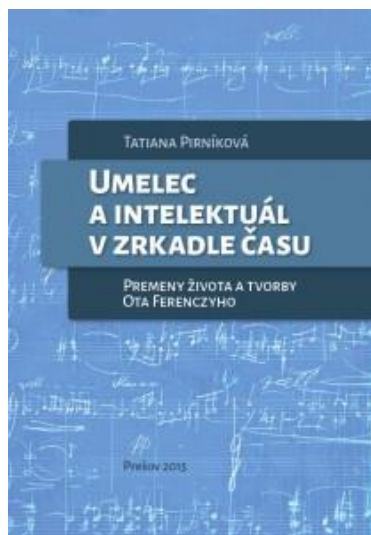
[www.casopisespes.sk](http://www.casopisespes.sk)

---

**PIRNÍKOVÁ, T. 2015. Umelec a intelektuál v zrkadle času (Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. 479 s. ISBN 978-80-555-1402-4.**

Júlia Kopilcová; j.kopilcova@gmail.com

---



Muzikologička a vysokoškolská pedagogička Tatiana Pírníková, autorka monografie o poprednej osobnosti slovenskej hudobnej kultúry druhej polovice 20. storočia, Otovi Ferenczym, vyštudovala odbor hudobná teória so špecializáciou na hudobnú pedagogiku na VŠMU v Bratislave, neskôr tam absolvovala doktorandské štúdium v odbore teória a dejiny umenia. Habilitovala sa v roku 2010 na Masarykovej univerzite v Brne, odbor Hudobná výchova. Autorka má za sebou bohaté umelecké, pedagogické a odborné skúsenosti.

Autorkina v poradí už tretia monografia s názvom *Umelec a intelektuál v zrkadle času* s podtitulom *Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho*, nesmeruje iba k umeleckej činnosti skladateľa, ale predstavuje čitateľovi významnú osobnosť hudobného, kultúrneho a spoločenského života Ota Ferenczyho (1921, Brezovica – 2000, Bratislava), vychádzajúc zo zložitosti a premenlivosti historicko-spoločenských dobových súradníc. Publikácia je ideovo štruktúrovaná na 4 kapitoly. V prvej kapitole s názvom *Koncept modernizmu v hudbe, jeho vývoj, transformácie a odkaz pre súčasnosť* Pírníková pojednáva o Ferenczyho začiatkoch, ktoré sú spojené s rokom 1945 - 1948, keď sa skladateľ sústredil na publicistickú a recenzentskú činnosť. Autorka vyzdvihuje jeho štúdiu *O dvoch spôsoboch účasti na hudbe*, ktorá bola v tomto období „*myslienkovu najkoncíznejšou a teoreticky najreprezentatívnejšou publikovanou prácou*“ (s. 37). Faktom, ktorý uvádza, je Ferenczyho snaha priblížiť verejnosti „*progresívny koncept moderného poňatia kompozičnej práce a myslenia o hudbe*“ (s. 38), ktorý v sebe zahŕňal črtu kontinuity s historickým vývojom, pričom k tomuto konceptu dospel vlastným úsilím a iniciatívou o nadobudnutie znalostí o dielach predstaviteľov svetovej hudobnej moderny, ako aj o aktuálnych hudobnoteoretických dielach, psychologických a estetických konceptoch a názoroch. Ako publicista mal široký záber. Venoval sa hodnoteniam koncertov, recenzovaniu publikácií a informovaniu verejnosti o hudobnom svete. Vychádzajúc z publikácie sa dozvedáme, že najkritickejší postoj zaujal ku skladbe Alexandra Moyzesa *Štvrtá symfónia*.

Pátrajúc po životných osudoch osobnosti Ota Ferenczyho, autorka dospela k presvedčeniu, že na skladateľa mala hudba vplyv už v jeho rodinnom prostredí. Jej postrehy vychádzajú z dvoch faktorov. Prvým je matkino nadanie v hre na klavír, druhým dedinská folklórna tradícia. V prvej kapitole sa pritom opierala o štúdium, ktorého začiatky spájame s gymnáziom v Košiciach, neskôr kvôli politickej situácii dokončil

gymnaziálne štúdiá v Prešove. Vysokoškolské vzdelanie získal počas druhej svetovej vojny na Slovenskej univerzite (dnešná Univerzita Komenského) v Bratislave. Vychádzajúc z absolvovaných predmetov ako psychológia, estetika, filozofia, pedagogika, germanistika autorka usudzuje, že absencia hudobného umenia viedla k samoštúdiu a študovaniu odbornej literatúry. Zaujímavým je jej zistenie, že aj napriek tomu, že Ferenczyho prvé pracovné miesto bolo v knižnici v hudobnom oddelení, jeho publikované články v mladom veku pôsobili vyspelou argumentačnou platformou a muzikologickou erudíciou. Základným jadrom vnímania umeleckej problematiky u Ferenczyho bola „otázka nadčasovej kvality, daná mierou tradície vo vzťahu k modernému progresu. Jeho teoretický, publicistický a umelecký vstup do prostredia slovenskej hudobnej kultúry bol intelektuálne sústredený a koncepčný“ (s. 114).

V druhej kapitole s názvom *Skladateľská tvorba - východiská, etapy, konzekvencie* sa autorka pokúsila naformulovať možné tézy a východiská pre pravdivú a z pohľadu súčasného stavu hudobnej kultúry aj adekvátnu reflexiu kompozičnej tvorby Ota Ferenczyho. Ako uviedla, snahou monografie nie je podrobné skúmanie jednotlivých skladieb, ale predloženie niekoľkých analytických sond, ktorými zhrnula doteraz publikované analýzy a komentáre. Ponúka čitateľovi čo najkomplexnejší obraz o umeleckej a intelektuálnej tvorbe Ota Ferenczyho. Poukazuje na povahu a dôvody dobovo tendenčných tvrdení upozornením na konštantné znaky tvorby skladateľa a zároveň pomenúva také, ktorým bol v reflexii doteraz venovaný len minimálny priestor. Zameriava sa na muzikologické a publicistické ohlasy na Ferenczyho tvorbu písaním v chronologickom slede. Začína rokom 1952, keď Štefan Hoza uverejnil príspevok o profile umelca Ota Ferenczyho v hudobnom periodiku *Hudební rozhledy*. Autorka venuje pozornosť aj konkrétnym dielam skladateľa s podnázvom *Analytické sondy*. V závere tejto časti vyhodnocuje a vytvára genézu vývoja skladateľskej reči Ferenczyho prostredníctvom kompozičnej tvorby.

*Činnosť pedagogická, hudobnoteoretická, analytickoestetická* je názvom tretej kapitoly. Zaujímavosťou je pre čitateľa zistenie, že skladateľ postavil vlastný model teoretickej interpretácie hudby, pričom nosnou ideou bolo reflektovať nové teoretické pohľady. Autorka monografie vyzdvihuje jeho pedagogické aktivity. Pôdorysom jeho estetických prednášok a hudobnoteoretických analýz je orientácia na hudobné obrazy (strach, hrôza, napätie, radosť...). Ferenczy sa ako teoretik jednoznačne prikláňal k novodobým kompozičným postupom. Vo vzťahu ku špecifikám hudobnej znakovosti je zaujímavým jeho zahrnutie humoru ako samostatnej kategórie. Tretia kapitola poukazuje na jeho pôsobenie ako pedagóga disciplíny hudobná estetika na VŠMU, pričom estetiku chápal ako priestor pre analytické myslenie. Autorka opisuje jeho snahu charakterizovať hlavné smery a prúdy, formulovať estetické tézy z pohľadu teoreticky aj prakticky disponovaného hudobníka. Za estetické texty je možné považovať *Pomocné texty z estetiky I, II*. Autorka pri odvolávaní sa na publikované texty vyvodzuje záujem o problematiku hudobného vnímania a zážitku. Jej postrehom je skladateľova snaha pedagogicky ovplyvniť vývoj v oblasti aktívneho počúvania hudby.

Posledná, štvrtá kapitola *Angažovanosť a funkčné postavenie v zväzovom, politickom a akademickom prostredí* sa venuje jeho umeleckému profilu, ktorý sa kreoval nielen v oblasti publicistiky a kritiky, ale aj počas jeho pôsobenia v kultúrno-politických štruktúrach. Ako akademický funkcionár v snahe efektívne pôsobiť vo zväzových a politických štruktúrach oficiálne publikoval rozličné hlásenia, referáty, články, rozhovory a ojedinelé interpretačné komentáre mladších kolegov, ktoré sú predmetom tejto kapitoly. Ako uviedla autorka, „pokúsím sa ich konfrontovať a v kontexte s adekvátnymi historickými faktami čo najobjektívnejšie analyzovať“ (s. 253), pričom sa v ďalšom texte vyjadruje k jeho politickému smerovaniu, ktoré viedlo od aktivít na poli Zväzu slovenských skladateľov a jeho príslušnosti ku komunistickej strane. Problematickým zostáva jeho spolupodieľanie sa na zväzových praktikách, avšak túto časť jeho aktivít sa autorke nepodarilo spoľahlivo zmapovať, keďže posudky a rozhodnutia zväzových komisií boli anonymné, alebo prebiehali ústne. Okrem množstva aktivít, ktoré autorka v monografii uviedla, vyberám jeho podiel na vývoji a formovaní prvej

umeleckej akadémie – Vysoká škola múzických umení v Bratislave. Patril k tým, ktorí zasiahli do začiatočného štruktúrovania, k prvým pedagógom školy a rektorom. Citujem výstižnú myšlienku autorky, ktorá považuje za jeden z osobitých prínosov v rámci obsahovej profilácie vzdelania na VŠMU *„jeho celoživotné úsilie o filozoficko-analytický rozmer umeleckého vzdelania, ktorý by povyšoval interpretačné kvality do vyšších dimenzí“* (s. 323).

Domnievam sa, že dôvod, ktorý viedol autorku k napísaniu tejto rozsiahlej monografie, bolo najmä zistenie, že Ferenczyho dielo dnes upadlo takmer do zabudnutia, čoho príčinou bola skladateľova umelecká rozkolísanosť, kvalitatívna viacznačnosť a rovnako aj spoločenská a politická angažovanosť v 70. a 80. rokoch 20. storočia. Autorku veľmi inšpirovali aj jeho články a odborné štúdie, ktoré *„aj po rokoch dýchali sviežosťou, razanciou a informačnou hodnotou“*. (s. 325), ako aj zreteľný hudobnoestetický program, v ktorom ako absolvent prezentoval perspektívu vývoja slovenskej hudby. Nedostatok autorka vidí v jeho estetickom koncepte, ktorý sa ukazuje ako nedostatočný. Pirníková svojou monografiou nepodáva len obraz o umeleckom a profesijnom živote Ota Ferenczyho, ale aj o tragickej dobe, v ktorej sám autor žil. Citujem preto výstižnú myšlienku tejto knihy (s. 14): *„Ažda sa v tomto smere učíní žiadosť aj Otovi Ferenczymu, ktorého životný príbeh je svedectvom o dobe, ktorú prežíval aktívne ako umelec a intelektuál a ktorá ho výrazne tvarovala.“*

V závere si dovoľím konštatovať, že autorkino úsilie, ktoré sa zúročilo vo veľmi kvalitnom príspevku do novodobej slovenskej hudobnej historiografie, sa cení o to viac, že monografické diela o hudobných skladateľoch nepatria na Slovensku ku frekventovanému druhu, zvlášť nie vo vzťahu k novodobej hudobnej histórii. Monografia Tatiany Pirníkovej novým spôsobom predstavuje osobnosť skladateľa Ota Ferenczyho a sumarizuje jeho celoživotné dielo. Vďaka svojej komplexnosti je prínosom nielen do muzikologickej spisby a do dejín osobností našej novodobej hudobnej kultúry, ale aj pre hudobno-estetickú či pedagogickú prax, rovnako pre odborníkov ako aj čitateľov, ktorí sa zaujímajú o hudobné dianie vtedajšej doby v jej turbulenciách a historických míľnikoch, v ktorých si skladateľ a teoretik Oto Ferenczy našiel svoje dôstojné miesto.

---

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

---

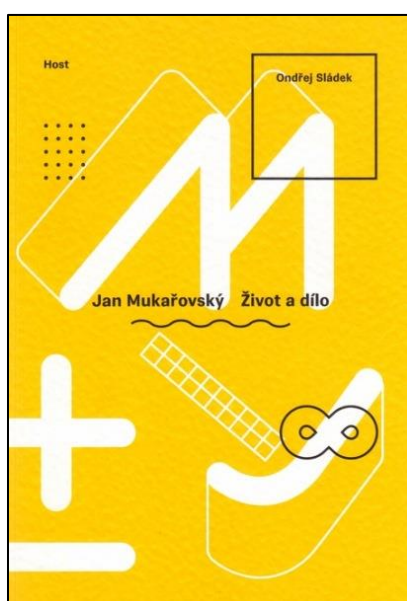
[www.casopisespes.sk](http://www.casopisespes.sk)

---



**SLÁDEK, O. 2015. Jan Mukařovský: Život a dílo. Brno: Host. 488 s. ISBN 978-80-7491-531-4.**

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com



Ondřej Sládek vo svojej najnovšej publikácii (*Jan Mukařovský: Život a dílo*) zužitkoval dlhodobý odborný záujem o český štrukturalizmus, Pražský lingvistický krúžok a o osobnosť a teóriu Jana Mukařovského. Venoval im priestor aj vo svojich predchádzajúcich prácach, ako napr.: *Český štrukturalizmus po postštrukturalizmu* (2006), *Český štrukturalizmus v diskuzii* (2014), *The Metamorphoses of Prague School Structural Poetics* (2015) a vo viacerých odborných štúdiách a článkoch. V prípade analyzovaného diela ide o rozsiahlu biografickú monografiu, ktorú by si zaslúžil asi každý významný teoretik, a ktorú by chcel každý teoretik sám napísať. Ako predznamenáva názov, Sládek mapuje život významného člena Pražského lingvistického krúžku, no súčasne reflektuje, približuje a podrobne analyzuje aj formovanie jeho teórie v jednotlivých etapách života. Obe zložky, teda teória a životné peripetie, sa v jeho prípade vhodne dopĺňajú a navzájom ovplyvňujú. „*Je patrné, že dílo*

*Jana Mukařovského vyponúdá o tendenciách, vzestupech a pádech, kterými v životě procházel on sám, ale i celá česká společnost [...]*“ (Sládek 2015, s. 11). Ondřej Sládek sa aj napriek teoretickému prínosu Mukařovského a predovšetkým kvôli systematickému výskumu jeho teórie sústreďuje na jeho život, vzhľadom na to, že „*[...] zde je určitá oblast, která jako by zůstávala zakletá. Které se příliš badatelů dosud nevěnovalo, a pokud, tak jenom velmi stručně. Tou oblastí je život. Jana Mukařovského. Jeho dětství, mládí, studia na univerzitě, ale také osobní vztahy [...]*“ (Sládek 2015, s. 13). Takto vyprofilované smerovanie výskumu a priam historického bádania predurčuje vnútornú štruktúru práce a chronologickú následnosť jednotlivých kapitol, ktorých napísanie vychádzalo z predpokladu „kontinuity ľudského života“.

Monografia je rozdelená na šesť veľkých častí/etáp v živote a tvorbe J. Mukařovského: *Cesty k sobě a literatuře*, *V průsečíku vztahů a vlivů*, *Léta třicátá*, *Období okupace*, *Čas úkolů a povinností* a *Nová vlna štrukturalismu (stručný přehled)*. Každý tematický celok, vzhľadom na možnosti sprostredkovanej témy, je rozpracovaný a vnútorne členený rovnakým spôsobom. Úvodná kapitola má vždy historický a spoločenský charakter, informujúc o základných medzníkoch danej historickej etapy, ktoré mali vplyv na Mukařovského život a tvorbu. V ďalších kapitolách je následne ústredná téma celého celku širšie a užšie rozpracovaná tak, aby čitateľ chápal motivačné prvky a východiská, ktoré autora ovplyvnili, napríklad: „*Šlo o to, že jakmile bylo jasné, že matematika nepatří mezi Janovy nejoblíbenější předměty, začal otec klást důraz na lingvistiku. A to jak na znalost teoretickou, tak praktickou. Lingvistika a práce s jazykem, od té doby Jana*

*Mukařovského provázela napořád*“ (Sládek 2015, s. 41); „*Je určitým paradoxem, že své vůbec první články, které Mukařovský publikoval, nevěnoval literatuře, jak bychom nejspíš očekávali, nýbrž divadlu*“ (Sládek 2015, s. 63).

Sládek síce rovnomerne rozpracováva štúdie, život a pôsobenie J. Mukařovského, ale v priebehu druhej časti (*V průsečíku vztahů a vlády*) začína odborná reflexia a prehodnocovanie jeho teórie opätovne dominovať. Tento výsledok, ktorý je „okorenený“ vysvetlením osobných kontaktov, napr. s Romanom Jacobsenom, Vladislavom Vančúrom, Vítězslavom Nezvalom, Karlom Čapkem, Ladislavom Novomeským a Jozefom Gregorom Tajovským a analýzou ich možného vplyvu na skúmaného autora, je však len logickým prejavom „kontinuity“ života a odborného pôsobenia J. Mukařovského, ktorý patril od r. 1930 medzi popredných predstaviteľov Pražského lingvistického krúžku. Možno táto prepojenosť osobného a vedeckého života nesúvisela len s poslaním akademika, ale aj s mottom, ktoré jeho otcovi (tiež J. Mukařovskému) a sprostredkovane aj Mukařovskému samotnému, odkázal Emanuel Kůrka. Vznikom Pražského lingvistického krúžku zaniká takto podľa Sládkových slov „obdobie Mukařovského tovaríšstva“ (2015, s. 80) a uzatvára sa jeho intelektuálna profilácia. Dostávame sa do obdobia jeho života, aj do časti publikácie (kapitola *Léta třicáta*), kde tempo každodennosti a životných stretnutí určovala veda a vedecké záujmy, nie naopak.

Sládek sprevádza čitateľa formovaním sa Mukařovského prístupov, od jeho intuitívnej, aj keď systematickej práce, cez raný formalizmus, ktorý mu síce veľa dal, ale nebol ho schopný plne vo vedeckej práci uspokojiť, cez jeho stretnutie s fenomenológiou a osobitým prístupom k nej, až po završenie štrukturalistického formovania vlastného a osobitého prístupu, ktorý neskôr nadobudol čiastočne prívlastok „post“. Pre slovenského čitateľa je rozhodne zaujímavé, že sa neopomenulo Mukařovského pôsobenie na Univerzite Komenského v Bratislave (r. 1930/31 – 1937), ktoré malo na jeho život a tvorbu významný dopad a ktoré vnímal ako najšťastnejšie roky svojho života („*Byl jsem však přítom šťasten jako snad nikdy předtím ani potom ve svém životě*“ (Mukařovský 1968 in Sládek 2015, s. 152)).

Veľkým pozitívom predloženej publikácie je všestranné a predovšetkým kritické nazeranie na osobnosť, život a dielo Jána Mukařovského. Sládek napr. nekončí len pri konštatovaní dopadu Ferdinanda de Saussure, ale podnety, ktoré mohli byť prítomné v teórii Mukařovského podrobne analyzuje a ilustruje. Rovnaký postup volí a dodržiava napr. pri analýze možného vzájomného ovplyvnenia K. Čapkem, kde siahol k osobnej korešpondencii, pri popisovaní spolupráce s Romanom Jakobsonom alebo pri dopade, ktorý na neho mala fenomenológia Edmunda Husserla. Autor taktiež poukazuje aj na dobovú odbornú kritiku Mukařovského práce, či už ide o spor s Milošem Weingartem alebo o ranú kritiku svojej začínajúcej akademickej kariéry, kde sa celkom výrazne proti autorovi postavil (v reakcii na rozbor epického diela *Babička* Boženy Němcovej) napr. Jan Vojtěch Sedlák. Napísal: „[...] *stanovisko dra M[ukařovského]. je jednostranné a úzké, že pro výklad verše, jeho různých stránek působivosti, přednesu atd. Nestáčí jen hledisko zvukového výkladu [...]*“ (Sedlák 1924 in Sládek 2015, s. 74).

Autor tejto výnimočnej monografie je majster slova a odhaľovania súvislostí, čo sa konania a myslenia J. Mukařovského týka. Vrstvením historických, biografických, odborných a reflexívnych informácií v spojitosti s memoárovou korešpondenciou alebo „skicovitými“ náčrtmi pôvodne zamýšľaných pamätí z pera Jána Mukařovského približuje čitateľovi komplexný obraz výnimočného odborníka, ktorý nie je orámovaný odborným a akademickým pôsobením, dokonca osobným životom, ale odhaľuje nuansy spisovateľovej povahy a osobnosti. Analyzovaná publikácia aj napriek svojej vysokej odbornej úrovni sprítomňuje a oživuje významného človeka, ktorý je ukázaný kriticky, so svojimi plusmi a mínusmi, či už v osobnom alebo odbornom živote. Zostáva otázne, čo analyzovanej monografii konštruktívne vytknúť. Problém je v tom, že ide o logicky zoradenú a štruktúrovanú publikáciu, ktorá nadväzuje na zaužívané

skladbu kvánt predchádzajúcich biografických kníh. Bohatá obrazová príloha, časté autentické citácie, „kalendárium“ života a personálna bibliografia, ktorá je súčasťou bibliografie (no pod písmenom M je neprehliadnuteľná) len zvyšujú úroveň analyzovaného diela. Čitateľovi azda chýba akési dopovedanie, analyzovanie a odborná reflexia Mukařovského teórie po jeho úmrtí až do dnešných dní. Toto kritérium však Sládek hneď v úvode kategoricky odmieta, keď píše: „*Vzhledem k tomu, že sekundární literatura o díle Jana Mukařovského je velmi rozsábla, pokusil jsem se odkazy na autory a díla, která se týkají pojednáváných problémů, naprosto minimalizovat. V této knize mi nešlo o zmapování „druhého života“ Jána Mukařovského, nýbrž výlučně o jeho vlastní život a dílo*“ (Sládek 2015, s. 13). Ak akceptujeme takto stanovené ciele a vymedzenia, ktoré si Ondřej Sládek určil a naplnil a tvrdohlavo netrváme na požiadavke, ktorá nezapadá do jeho koncepcie publikácie, musíme dôrazne a neochvejne recenzovanú publikáciu vyzdvihnúť, ochotne privítať v odbornej spisbe a popriať jej čo najpriaznivejšie prijatie akademickou obcou.

---

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

---

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

---

**SOUČKOVÁ, M., GAVURA, J. a R. KITTA (eds.). 2015. TOP 5/2013 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2013 v odbornej reflexii). Košice: FACE (Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania). 156 s. ISBN 978-80-89763-14-8.**

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com



TOP 5/ 2013 s podnázvom *slovenská literárna a výtvarná scéna 2013 v odbornej reflexii* predstavuje už štvrté pokračovanie antológie (resp. kolektívnej monografie) „*literárnovedných analýz a umenovedných prezentácií, interpretujúcich a hodnotiacich umelecké artefakty posledných rokov*“ (s. 7), ktoré nám prinášajú Marta Součková, Ján Gavura a Richard Kitta. Konceptiou publikácie je prezentovať cez analýzu päť najlepších počínov na scéne prózy, poézie a výtvarnej tvorby, resp. nových médií s odstupom dvoch rokov, ktorý je podľa zostavovateľov antológie dostatočne krátky na to, aby umelecký produkt zotrval v živej čitateľskej a kritickej reflexii, ale zároveň dostatočne dlhý na to, aby mali diela za sebou prvé hodnotenia a bolo možné odhadnúť ich možný prínos. V publikácii je aj preto prezentovaných pätnásť autorov, ktorí mohli mať a podľa všetkého aj mali výrazný dopad na formovanie kultúrneho života v r. 2013, s dôrazom na nasledujúce obdobie, a boli predmetom odbornej diskusie v ostatných rokoch.

Do úzkeho výberu literárnych počínov, ktoré sú cieľom literárno-kritických reflexií, alebo „hodnotiacich štúdií“ ako sú označené v *Predhovore*, sa dostalo päť prozaických textov: Marek Vadas: *Čierne na čiernom* (M. Součková), Pavel Vilikovský: *Prvá a posledná láska* (L. Machala), Edmund Hladký: *Nekróza* (D. Burdová), Stanislav Rákus: *Fáza uvoľnenia* (P. Markovič) a Ivana Dobráková: *Taxo* (M. Klapáková). Nie je predmetom predloženej recenzie hodnotiť výber literárnych diel, pretože literárna súťaž *Anasoft litera* ako istý arbiter inštitucionálneho charakteru a zloženie literárnych odborníkov, ktorí výber diel korigovali, je dostatočným garantom kvality selekcie.

V prozaickej sekcii sa stretávame s recenziami/kritikami jednotlivých literárnych počínov, ktoré v intenciách svojho vymedzenia hodnotia umelecký prínos, originalitu a inovatívnosť vybranej tvorby. Výnimku z uvedeného (akademického) žánrového rozvrstvenia predstavujú azda len Marta Součková (Marek Vadas: *Čierne na čiernom*, s. 10-17) a Pavol Markovič (Stanislav Rákus: *Fáza uvoľnenia*, s. 38-47), ktorí vo väčšej alebo menšej miere ponúkajú v úvode alebo v priebehu svojich príspevkov odbornú reflexiu tvorby vybraných autorov, ktorá je proporčne porovnateľná s recenznou časťou konkrétneho diela. Ich príspevie má charakter esejistického prehodenia a skúmania, resp. po formálnej stránke možno

hovorí o krátkych, ale kritických štúdiách. Všetci autori ponúkajú vyzreté a premyslené literárne kritiky v naozaj čitateľsky prístupnej a atraktívnej podobe, ktoré dávajú čitateľom tušiť, prečo boli dané texty vybrané. Je na teoretickej obci a literárnej kritike, aby sa potvrdili prognózy recenzentov a vybrané texty boli časom uznané za neodmysliteľnú súčasť slovenskej literárnej tradície.

Za najvýraznejšie poetické diela za rok 2013 boli zvolené: Róbert Bielik: *Akoby niekto nahlas mlčal* (I. Hostová), Marcela Veselková: *Identity* (M. Mitka), Zuzana Husárová: *lucent* (L. Šafranová), Katarína Kucbelová: *Vie, čo urobí* (J. Gavura) a Rudolf Jurolek: *Polné vety* (P. Trizna). Hodnotiť texty, ktoré posudzujú básnické zbierky, predovšetkým ak nejde o cykly básní, ale o básne, ktoré môžu a nemusia mať vnútornú prepojenosť, je oveľa zložitejšie. Obťažnosť pramení zo samotnej snahy unifikovať, interpretovať a správne reflektovať jednotlivé básne, ktorých recepcia, na rozdiel od prózy, nemusí byť uľahčená sujetovou linkou. Spomedzi „klasického“ kriticky reflexívneho rámca vynikajú predovšetkým texty Lenky Šafranovej (Zuzana Husárová: *lucent*, s. 80-90), Jána Gavuru (Katarína Kucbelová: *Vie, čo urobí*, s. 92-105) a len čiastočne aj text Mareka Mitku (Marcela Veselková: *Identity*, 70-78).

Lenka Šafranová sa rozhodla na príklade [...] *poetických vizualizácií*, ako znie podnázov zbierky *lucent*, ktorá iniciuje „*optické, akustické, kinetické a priestorové* [...]“ (Šafranová 2015, s. 80) vnímanie básnického diela rozanalyzovať a priblížiť problém recepcie a percepcie. V teoretickom náčrte upozorňuje, že recipient Husárovej textov by mal byť flexibilný, ochotný komunikovať aj na inom ako lingvistickom prístupe, ale predovšetkým by mal byť hravý. Zbierka *lucent* a spôsob ako autorka moduluje podnety, poskytli Šafranovej dostačujúci priestor na teoreticky vyhranené skúmanie vrstiev estetickej recepcie a prehodnotenie vzťahu „autor – čitateľ“.

Ján Gavura podobným spôsobom v úvode svojej reflexie nesleduje primárne básnickú zbierku, ale na jej pozadí skúma spoločenské problémy, ktoré autorku podnietili k napísaniu a jeho ako recenzenta a človeka istotne vnútorne znepokojujú. Gavura využíva tento priestor na vlastné literárne a spoločenským životom motivované pohoršené komentovanie, ktoré v reflexívnej podobe prenáša aj na Kucbelovej verše. Na druhej strane treba podotknúť, že autorka „to“ Gavurovi svojou priamou a ostrou prezentáciou krutej pravdy veľmi uľahčuje. Uvedená recenzia, či skôr reflexívne - interpretačná štúdia je sama osebe intenzívnou sondou do súčasnosti, ktorá okrem analytického prístupu k zbierke *Vie, čo urobí*, ponúka aj chirurgicky presný rez súčasnou spoločnosťou.

Najdiskutabilnejšou časťou štvrtého pokračovania projektu *TOP 5* je sekcia venovaná reflexii výtvarného umenia. V komparácii s literárnou sekciou (vlastne dvoma sekciami) rozsahom viditeľne zaostáva. Je síce viackrát avizované, že krátke eseje o výtvarnom a novom umení len „dopĺňajú“ literárne reflexie, ale tento výsledok je v priamom rozpore s avizovanou snahou poukázať na previazanosť literárneho a výtvarného umenia. Rozporuplne potom pôsobí aj intencia mapovania slovenskej scény, ktorá je „prisľúbená“ na obale publikácie. Táto skromná podoba výtvarnej sekcie pôsobí len ako sekundárna „obrazová príloha“ dopĺňajúca predošlý text. Ako prvok ozvláštnenia, ktorému nie je venovaná ani celá tretina rozsahu publikácie, ale ako prvok, ktorý doslova a do „kvapky farby“ ilustruje. Akoby autori textov nedostali dostatočný priestor a snažili sa len o úvahu „medailónového“ rozsahu. Význam, obsahovosť, idea a intenzita posolstva jedného obrazu, sochy, inštalácie alebo videoartu môže byť rovnako intenzívna, prepracovaná a štruktúrovaná ako výpoveď jednej básne, ale aj ako výpoveď celej básnickej zbierky. Vzhľadom na celospoločenský kontext a výrazný dopad by mal byť výtvarnému umeniu venovaný rovnomerný priestor s literatúrou. Hlavne ak je snahou zostavovateľov naozaj nadviazať dialóg medzi súčasným literárnym a výtvarným umením alebo dokonca aj vtedy, ak je snahou len „sledovať vzájomnú

*korrespondenciu medzi súčasnou literatúrou a novými médiami [a – doplnil L. M.] pokryť čo najväčšiu plochu aktuálnej kultúrnej scény“ (2015 – obálka).*

Ďalším kritickým bodom zostavenia tejto sekcie je preferencia košických mladých výtvarníkov, ktorých kvality sú síce všeobecne uznávané a nie je pochýb o ich význame, preto si aj zaslúžia pozornosť, ale v konečnom hodnotení je otázne, či výber piatich výtvarníkov z (špecificky vybraného regiónu) východného Slovenska dostatočne spĺňa kritérium piatich najreprezentatívnejších prezentácií v celoslovenskom kontexte. Cieľ celoslovenského kontextu je avizovaný zostavovateľmi v predhovore a je určujúcim kritériom pri výbere literárnych diel. Preto je otázne, prečo vo výtvarnom umení nebolo toto kritérium rovnako dominantné, aj keď posudzovať presah vybraných počínov by bolo diskutabilné.

Do výberu piatich najvýraznejších udalostí na scéne výtvarného umenia a nových médií sa dostali: Svetlana Fialová: *Postpunková párty* (M. Kudla), Radoslav Repický: *Repicture* (J. Migašová), Tomáš Džadoň: *Pamätník ľudovej architektúry* (J. Wollner: *Scénáre architektonických transformácií*), Erik Sikora: *Nová poetika mláky na vyslnenej líke* (M. Keratová) a Radovan Čerevka: *Krajina trvalej slobody* (I. Moncoľová). Keďže výtvarné diela nie sú diferencované ako je tomu v prípade literárnej tvorby, je nutné povedať, že sú v publikácii prezentované dva počiny vizuálneho umenia (S. Fialová, R. Repický), dva prípady inštalácie (T. Džadoň, R. Čerevka) a jeden príklad ekologicky motivovaného videoartu (E. Sikora).

Z krátkych esejí koncepcne „vypadáva“ text Jana Wollnera, ktorý sám osebe prináša zaujímavé úvahy o architektúre, dokonca o špecificky architektonickom „konci umenia“, resp. „konci architektúry“, ale je vo veľmi voľnom vzťahu k jednému z „TOP 5“ projektov, ktorý mal aspoň v minimálnej miere reflektovať. Džadoňova konceptuálna inštalácia *Pamätník ľudovej architektúry*, ktorej umelecká výpoveď využíva naratív ľudovej architektúry v kontraste so „sídlikovou“ architektúrou bývalého režimu (a jeho záľube v pamätníkoch), by si zaslúžila cielene nasmerovanú reflexiu a odborné prehodnotenie. Inštalácia určite nemala byť len dodatkom inak zamýšľaného textu, aj keď v ňom figuruje ako vyústenie popisovaných východísk a tendencií.

TOP 5 predstavuje perspektívny projekt, ktorý má pred sebou priaznivú budúcnosť. Ide o publikácie, ktoré si zaslúžia podporu a ocenenie odbornej, ale aj širšej čitateľskej obce. Literárno-kritické príspevok pre čitateľskú verejnosť je nedoceneniteľné a v reflexívnej rovine odhaľuje možné významy, ktoré čitateľovu recepciu určite vo veľkej miere ovplyvnia. Publikácií, ktoré odhaľujú kvalitu a „veľkosť“ súčasného slovenského umenia a ešte sú ich schopné publiku sprostredkovať v takejto čitateľnej a atraktívnej podobe, rozhodne nie je nikdy dost. Je však nutné vyvážiť priestor venovaný literárnej reflexii a reflexii výtvarného umenia. Táto disproporcija aj napriek avizovanej a explicitne pomenovanej súvzťažnosti a snahe prekročiť „úzke hranice [...] oblastí, ktoré majú k sebe bližšie, než tomu nasvedčuje doterajšia odborná reflexia [...]“ (s. 7) je prekvapujúca a neadekvátne, ba čo viac, môže v čitateľovi vyvolať nepríjemný pocit menejcennosti vizuálneho umenia.

---

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

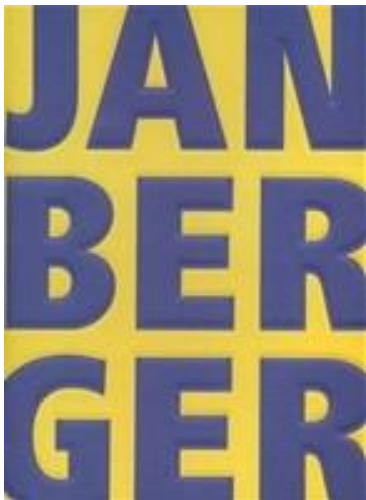
---

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

---

**BERGEROVÁ, X. (ed.). 2014. Ján Berger. Senica: Reco. 239 s. ISBN 978-80-89462-12-4.**

Jana Migašová; jana.migasova@gmail.com



Monografia a zároveň „krásna kniha“ o osobnosti a tvorbe Jána Bergera (1944) prichádza ako prierezové predstavenie tvorby jedného z našich najzaujímavejších žijúcich maliarskych zjavov. Na prvý pohľad poctivý zostavovateľský počin maliarovej dcéry Xénie Bergerovej obsahuje viac ako 200 reprodukcí, texty teoretikov a kurátorov, osobné korešpondencie, biografické údaje, i vzácne autoreflexie. V knihe ako celku dominuje popretie jednostranného interpretačného pohľadu a viditeľné úsilie o rozmanitosť prístupov k tvorbe i osobnosti. Stretávame sa s citlivým zostavením: publikácia má až takmer intímny, rodinný charakter. Akoby sme vstupovali do súkromného bytu, do okruhu blízkych priateľov maliara, ktorí ho chovajú a prezentujú v úcte.

Prevláda esejistický prejav v permanentnej oscilácii medzi odbornosťou a umeleckosťou. Na viacerých miestach vidno snahu o odbornú interpretáciu vývojového aspektu tvorby s uvažovaním o kontexte štylistických prúdov druhej polovice 20. storočia. Vo formuláciách samotného maliara zaznieva potreba očistiť svoje „meno“ od nánosov prvoplánových (a nesprávnych) zaradení k impresionizmu (a postimpresionizmu) a stereotypného označovania autora ako číreho „koloristu“. Obrazová príloha je natoľko bohatá, že kniha (pravdepodobne zámerne) hovorí viac obrazom, ako slovom. Textovými reflexiami prispeli maliari Ľudovít Hološka (1943), Stanislav Balko (1943), maliarka Xénia Bergerová (1977), prekladateľka a esejistka Michaela Jurovská (1943), historička umenia a kurátorka Xénia Lettrichová (1952). Zverejnené listy písali brat, muzikológ a estetik hudby Roman Berger (1930), maliarka – nestorka slovenského kubizmu Ester Martinčeková-Šimerová (1909-2005), poľský maliar Stanislaw Rodziński (1940) a jeden z listov je z pera Ľ. Hološku. Slová samotného Jána Bergera zaznievajú v citáciách príspevkov M. Jurovskej, v rozhovore so S. Balkom a napokon v autobiografii „*Namiesto kalendária*“. Textovú časť dopĺňajú tri menšie útvary: charakteristika tvorby maliarovho otca Józefa Bergera (1901-1962) v autorstve X. Bergerovej a dve stručné eseje X. Lettrichovej a Ľ. Hološku o maliarskej osobnosti X. Bergerovej. Osobitné miesto medzi citáciami má text Rudolfa Filu z katalógu *Trenčín 1976*, na ktorý sa samotný J. Berger na viacerých miestach odvoláva.

Knihu možno rozdeliť do niekoľkých celkov, ktoré si dovoľíme pre potreby tejto recenzie sami pomenovať: a) Berger v reflexii iných (vrátane korešpondencie); b) Berger ako maliar i ako „človek rodiny“ v sebareflexii; c) reprodukcie obrazov a rodinné fotografie; d) vecné informácie, bibliografia a medailóny autorov textov. Leitmotívmi všetkých jej súčastí sú aktuálne problémy umeleckého života: etika, vážnosť a vzdelanosť v boji proti ľahkovážnemu hedonizmu a povrchnosti; autenticita v opozite k bezbrehému prijímaniu vzorov;

problém citácie v umení druhej polovice 20. storočia a napokon problematika farby ako substancie v Bergerovej maliarskej „ontológii“.

Súputník, priateľ a kolega z Mudrochovho ateliéru Ľudovít Hološka vo svojej eseji podčiarkol už mnohokrát zdôraznený problém farby: *"Bergerova maľba nás na prvý pohľad zasiahne farbou. Nevídanou, s jedinečnými súzvukmi, bohatou v rôznorodosti, hýrivou v nuansách. Parafrázujúc Cézanna môžeme povedať, že keby bol Berger len oko, žaslí by sme nad ním." Aj keď je Berger častokrát označovaný za koloristu, farba u neho nemá v žiadnom prípade dekoratívny charakter. Pôsobí ako hlas v hovorenej reči* (Hološka 2014, s. 9).“

Xénia Lettrichová je kurátorkou a teoretičkou súčasného umenia. S maliarom spolupracuje od roku 2008, kedy ho kontaktovala s iniciatívou usporiadať výstavu absolventov Ateliéru maľby, ktorá mala byť epilógom uzatvorenej kapitoly maliarovho života po jeho odchode do dôchodku. Jej text predstavuje psychologizujúci náhľad snažiaci sa o citlivé interpretačné podanie, ktorým by zbytočne neschematizovala a neškatuľkovala heterogénny umelecký prejav. Vytvára historický prierez štylistickými a tematickými míľnikmi a zdôrazňuje povrchné zaraďovanie maliara k postimpresionistom. Pravdepodobne zámerne sa nepokúša o preverenie pravdepodobnejších súvislostí s Novou figuráciou (v našom kontexte refiguráciou), lyrickou abstrakciou, či analytickou maľbou, ktoré sa možno prvoplánovo vynárajú pri pohľade na umelcove reprodukcie. Ponecháva maliara v roli solitéra. Z textu však cítiť poučenie autorky z mnohých rozhovorov s umelcom, preto sa môžeme domnievať, že je to práve maliarov dôraz na autenticitu tvorby, ktorý sa tu vynára: *"Berger nikdy netvoril s pocitom revolvy voči médiu a jeho zavedeným formám. Neexperimentoval a ani skúšobne nehladal svoj výraz vo vodách formálneho vyjadrenia, neryvoláva to v ňom potrebné tvorivé napätie. Ani v hodnotovo prevrátenom období bývalého režimu nepodľahol vyžadovanému a všetko uľahčujúcemu obratu k socialistickému realizmu, ani v hodnotovo búrlivom období po novembrovej revolúcii, vyostrenom najmä na pôde VŠVU, v čase, keď viedol ateliér maľby (1987-2008), nepodľahol preferovanému obratu k západným trendom. Nenechal sa zneistiť (napr. proklamovanými teóriami o smrti maľby) a vnášať deriváty zahraničného vizuálneho umenia do programov a študijných procesov svojich poslucháčov, alebo ich aranžovaním do svojej tvorby* (Lettrichová 2014, s. 19).“ Svoju snahu o striedme, neprehnané analyzovanie Bergerovej tvorby zakončila slovami: *"Myslím na to, že rozoberať maliarske dielo Jána Bergera je niečo ako vyzliekanie, ktoré zbavuje pôžitku, očakávania. Jeho dielo je komplexné a komplexne ho treba aj vnímať. Úvaha o jednej fazete, o vlastnosti jeho tvorby, naruša jemné relácie k ostatným* (Lettrichová 2014, s. 28).“ Pravdaže, ten, kto interpretuje Bergerovu tvorbu, to nemá vôbec jednoduché. Slovo "pôžitok" je na mieste. Jeho maľby môžu vyvolať dojem hedonizmu farby a maliarskej faktúry. Na druhej strane je Berger typ maliara – intelektuála, ktorý sa nevyhýba literárnym, historickým, mytologickým témam. Zaujímavé spojenie ponúka list, na ktorého rube (s. 47) je reprodukcia olejomaľby *Zima na stavbe* (1979) a na lícnej strane *Velásquez a jeho infantky* (1972) - obraz, ktorý je príkladom skupiny maliarskych citácií obdobia 70. rokov. Banálny motív sa tu stretáva s „vysokým“, dejinno-umeleckým motívom: sú tak odlišné, no zároveň z obidvoch cítiť ten istý záujem o ťah štetcom, jeho smerovanie a napätie.

Michaela Jurovská prispela dvoma textami - prenikavými esejami s lyrickým zafarbením, v ktorých dokladuje aj jej pohľad na vývoj maliarovej tvorby. V eseji (1999) *Záznam z návštevy v maliarovom ateliéri (Prehliadka obrazov a spomienok)* ide o priateľskú reflexiu maliara ako blízkeho človeka – umelca. Autorka sa však vyjadruje aj k odbornejším interpretáciám Bergerovej tvorby: *"Už začiatkom sedemdesiatych rokov vznikajú Bergerove prvé reinterpretácie starých majstrov, ku ktorým sa odvtedy prerusovane vracia - Tizianovho, respektíve Giorgioneho koncertu v prírode, Rembrandtovej Zuzany a starcov i Danae či spontánne a intuitívne výklady Velásqueza Jazdec a infantka Velásquez a jeho infantky* (Jurovská 2014, s. 65).“ V druhej eseji (2014) autorky („*A je len to, čo je pod viditeľným... – Ján Berger po rokoch*) sa dočítame o mimoriadne aktuálnom probléme dneška – o formáte. Parafrázuje tu Bergerov



názor, že veľký formát je „chorobou dneška“ – „*používa sa aj vtedy, keď naň niet nijaký dôvod* (Jurovská 2014, s. 134)“.

V tejto práci upúta aj autorkina úvaha o súčasnej maľbe ako o palimpseste. *"Palimpsest ako hra so zlomkami predchádzajúceho, so zachovanými zvyškami 'pôvodiny' nie iba mojej, rovnako dobre aj pôvodiny pochádzajúcej od kohosi iného, od iných, od predchodcov a možno aj od súčasníkov. Ibaže čo je pôvodina? Čo je nové, čo je staré? Hra so zachovanými zdrapmi spomienky v mojom vedomí. Hra s výpožičkami, ponáškami, narážkami, odkazmi, citáciami i sebacitáciami, žmurkanie na vnímateľa* (Jurovská 2014, s. 135)."

V rozhovore s maliarom S. Balkom, ktorý vznikol bezprostredne ako reakcia na Bergerovu výstavu v Mirbachovom paláci v roku 2000, sa maliar (okrem iného) vo svojich odpovediach vyjadruje k dôležitým stereotypom vo vnímaní jeho tvorby: *"[...] neuprednostňujem farbu, ale ju využívam na kryštalizáciu tvaru i architektúry obrazu. [...] V predpokladovaní farby spočíva dynamickosť i zmysel farby* (Berger 2014, s. 171)."

List E. Martinčekovej-Šimerovej (z roku 1994) vyvolá v čitateľovi pohnutie. Maliarka ho píše po zdravotných útrapách s rukou roztraseným, no úhľadným písmom: ide o odpoveď na Bergerov list, v ktorom komunikuje svoje dojmy z autorkinej výstavy.

V liste R. Bergera (zo dňa 5. 4. 2014) sa ukazuje aj niečo nesmierne zvláštne a prít'azlivé pre mladšieho čitateľa, a to je hlboká úcta k bratovi, kultivovanosť prejavu, erudícia a snaha vyjadriť sa presne a odborne. Ako v prípade všetkých ostatných listov, aj tu ide o scanovaný záznam originálu so svojimi vizuálno-dokumentačnými kvalitami. Písaný je na stroji, no vidno aj chybičky, ktoré muzikológ starostlivo opravil. Bergerov brat opätovne v liste zdôraznil jednu z najpertraktovanejších tém šesťdesiatych rokov v československej umenovednej spisbe – otázku autenticity. Tá je napokon v súvislosti s nepohodlnou Bergerovou solitérnou pozíciou kľúčovou témou. Podľa nášho názoru je najintenzívnejším momentom listu priamy odkaz bratovi: *„Iba na základe či v kontexte uvedených pojmov a ich relácií môžem povedať, že v Tvojich obrazoch sú hologramy (fragmenty), obsahujúce informáciu Celku Vesmíru. Je v nich svet vonkajší, vnorený do vnútorného a opačne. Hologramy zjednotenej Skutočnosti. Momenty 'Holovementu'. Zjednotené v živej imaginácii. [...] Som presvedčený – tak to cítim, takú mám skúsenosť – že tá istá Láska, ktorú vyžaruje Tvoj život, Tvoj jedinečný 'modus vivendi', vyžaruje aj z Tvojich obrazov* (Berger 2014, s. 195-196).“

Na záver maliarom písané memoáre (*Namiesto kalendária*) sú autobiografickou selekciou scén privátneho i profesijného života. Podľa edičnej poznámky Xénie Bergerovej boli najskôr písané v tretej osobe, to však naturelu maliara nepristalo. Preto sa vrátil na začiatok a v autorskom singulári dopísal „kalendárium“ až do konca. Tieto slová – spomienky – sú mimoriadne vzácnym dokladom a reflexiou nie len života jedného autora, ale aj svedectvá o turbulentných časoch na Slovensku, ktoré skúšali a overili morálne maximy mnohých.

Zostavovateľská práca tejto knihy je na vysokej úrovni a t'azí z citlivého a premysleného prístupu. Ak by sme sa mali zamyslieť nad nesplnenými očakávaniami, z hľadiska čitateľa – odborníka (či ašpirujúceho na odborníka) v textoch absentuje hlbšia analýza vzťahov maliara so skupinou generačných súputníkov v kontexte problémov „času neslobody“ a neskorších snáh o artikuláciu avantgardných a postmoderných smerov druhej polovice 20. storočia. Okrem členov Bergerovej generácie by čitateľa zaujala naznačená súvislosť so zdanlivo názorovo príbuznými autormi, ako sú Viera Kraicová, Július Jakoby, Milan Paštéka a predovšetkým Igor Minárik. Kniha je však informačne nasýtená, a to najmä pre rozsiahly priestor maliarových názorov a memoárov. Nie je možné jej uprieť koncepcnú premyslenosť a úplnosť. Preto je významným príspevkom do „knížnice“ prehlbujúcej poznanie o domácich dejinách vizuálneho umenia po roku 1968. Súčasný, mladý maliarstvo napokon nemožno dobre uchopiť bez zainteresovaného pohľadu na tvorbu Jána Bergera.

---

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

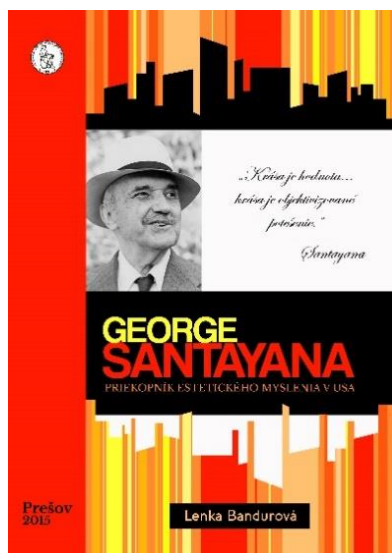
---

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

---

**BANDUROVÁ, L. 2015. George Santayana: priekopník estetického myslenia v USA. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove; AFPhUP. 217 s. ISBN 978-80-555-1272-3.**

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



Do pozornosti našich čitateľov chceme uviesť pôvodnú prácu L. Bandurovej - *George Santayana – priekopník estetického myslenia v USA*. Monografia je venovaná významnému americkému filozofovi a estetikovi a je výsledkom viacročného sústredného štúdia autorky tak pôvodných prác G. Santayana, ako aj jeho komentátorov a interpretov. L. Bandurová pozitívne nadväzuje na predchádzajúce, viac-menej sporadické slovenské a české reflexie o tomto významnom americkom filozofovi a tvorcovi estetickej teórie aj filozofie umenia ako boli J. Bodnár, J. Novozámska, Z. Kalnická, E. Višňovský, J. Sošková a neobchádza ani poľské názory a interpretácie. Monografia podáva časovo a tematicky členený podrobný obraz o genéze filozofického, estetického a umeleckého myslenia G. Santayana, o jeho dielach, o filozofickom a estetickom myslení, o reflexii, komentároch, kritike a komentároch jeho názorov vo svetovej estetickej a filozofickej

teórii.

Monografia je členená do piatich kapitol, v ktorých autorka predstavuje aktuálny stav poznania o Santayanovi vo svete a doma, vývoj jeho myslenia vo všetkých fázach jeho života a tvorby od pôsobenia na Harvardovej univerzite až po jeho dlhoročný pobyt v Európe a smrť. V prvej kapitole autorka charakterizuje hlavné etapy života a vyzrievania osobnosti G. Santayana, v druhej sa venuje koncentrovane jeho prvej knižnej publikácii *The Sense of Beauty*, prvej americkej príručke o estetike a estetickým témam v hlavnom diele *The Life of Reason*. L. Bandurová charakterizuje základný metodologický prístup Santayanov, hlavné problémy, ktoré sú predmetom úvah autora a porovnáva ich s dobovou a následnou odbornou literatúrou. Zdôrazňuje axiologický prístup autora a porovnáva jeho koncepciu so slovenskou koncepciou M. Várossa. V tretej kapitole sa autorka sústreďuje na autorove názory v etape ďalšej, v ktorej je dominantnou prácou G. Santayana *Interpretation of Poetry and Religion*. Sústreďuje sa na autorove komentáre k problémom príbuznosti umenia a náboženstva v dejinách, k súvislostiam filozofie, umenia, estetiky a náboženstva. Štvrtú kapitolu venovala autorka problémom vrcholnej fázy tvorby amerického filozofa a estetika, tak ako sú zverejnené v jeho prácach *Realm of Essence* a *The Last Puritan*. V záverečnej kapitole autorka sumarizuje svoje zistenia, usiluje sa ukázať možnosti použitia Santayanovej koncepcie v interpretačnom modeli voči umeniu a v súčasnej estetike.

Monografiu je možné považovať v každom ohľade za prínosnú, pretože prvýkrát na Slovensku poskytuje komplexný pohľad na takú významnú postavu svetovej filozofie a estetiky. Autorka používa bohaté primárne a sekundárne zdroje, zahraničné komentáre a analýzy, ktoré rovnako spôsobom citovania a komentovania sprostredkúva slovenskej odbornej verejnosti.

---

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

---

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

---