

ESPEES

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

Vol. 2, No 2
December 2013

Reprodukcia:
Ján Berger:
Divadlo (fragment), 1969-1970,
Stredoslovenská galéria, SGB
Zdroj: Webumenia.sk

ESPES (elektronický časopis Spoločnosti pre estetiku na Slovensku)

roč. 2/č. 2 - 2013

Šéfredaktor

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.

Redakčná rada

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.

Doc. Eva Dušenková, PhD.

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.

Mgr. Adrian Kvokačka, PhD.

Mgr. Jana Migašová, PhD.

Mgr. Lukáš Makky,

PhDr. Miron Pukan, PhD.

Mgr. Štefan Haško

Vedecká rada

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

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

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

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

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

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

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

Jazykový redaktor

PhDr. Miron Pukan, PhD.

Vydala

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

a Spoločnosť pre estetiku na Slovensku. © 2013

ISSN 1339 - 1119

OBSAH

Štúdie:

Estetika v divadle/ 1

Jana Sošková

Hudba, zvuk a hluk v súčasnom hudobnodramatickom umení/ 9

Slávka Kopčáková

Odkrývanie estetického charakteru (veľko)mesta ako krajiny: Mestský enviroment v pokantovskej estetike 21. storočia/ 17

Adrián Kvokačka

Environmentálne angažované umenie ako výzva pre Carlsonovu kognitívnu environmentálnu estetiku/ 23

Barbora Bakošová

Postmoderná primitívnosť v okruhu slovenského výtvarného umenia/ 30

Jana Migašová

Komunikačné kompetencie pravekých artefaktov/ 41

Lukáš Makky

Náčrt dejín barokovej školskej hry Spoločnosti Ježišovej v Prešove II./ 51

Lukáš Kopas

World New Music Days – festival otvárania brán do sveta/ 61

Júlia Kopilcová

Recenzie a anotácie:

Aesthetics in Action (správa z 19. Medzinárodného kongresu estetiky)/ 68

Agáta Košičanová

Estetika v divadle

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

Abstrakt: Autorka v texte uvažuje o špecifických podmienkach možného estetického zážitku a estetického vnímania v podmienkach predvedenia divadelného diela. Zázemím jej úvah sú názory J. Mukařovského na avantgardné divadlo, názory J. Derrida na divadlo krutosti Artauda a názory N. Goodmana na jazyk umenia vrátane umenia divadelného.

Keľúčovú slová: avantgardné divadlo, divadlo krutosti, divadelná reč, metafora, zobrazenie ako, exemplifikácia, obrazy s nulovou denotáciou.

Abstract: The author deals with specific conditions for possible aesthetic experience and aesthetic perception in the conditions of theatre artwork performance. Opinions of J. Mukarovsky on avant-garde theatre, opinions of J. Derrida on Artaud's theatre of cruelty and opinions of N. Goodman on art language including theatre art are the background of her thoughts.

Keywords: avant-garde theatre, theatre of cruelty, language of theatre, metaphor, depiction as, exemplification, images with no denotation.

Divadlo je jedno z najstarších a najpôsobivejších druhov umenia. Dôvodov prečo sme oprávnení k uvedenému záveru je viacero: sú to pôvodné obradné rituály, ktoré okrem inscenovaného deja, pohybových, rytmických a vizualizovaných prejavov obsahovali aj magické slovo, špeciálnu mimiku a gestá, ktoré vypovedali o predvádzanom i želanom. Divadlo jestvuje stále na pomedzí medzi životom a inscenovaním života, či už želaného, alebo neželaného. Predvádzanie „akoby“ skutočnosti, života na ohraničenej scéne vytvára divákovi možnosť ocitnúť sa v predvádzanom deji dvojakým spôsobom naraz. Raz v pozícii niekoho, kto sa díva na dej, odohrávajúci sa mimo neho samého a po druhé v pozícii nie prizerajúceho, ale účastníka deja, ako jedného z aktérov deja. Postoj diváka v „bezpečnej vzdialenosti“ od samého predvádzaného života a zároveň neustále striedanie tejto pozície s pozíciou aktéra deja je podľa nás najvýznamnejším faktorom, ktorým divadlo neustále priťahuje pozornosť. V príspevku sa chceme zamyslieť nad tým, aké estetické dôsledky vyplývajú zo špecifického oscilovania medzi javiskom a hľadiskom, z neustáleho rušenia uvedenej bezpečnej diferencie a opätovného nastolenie jasných hraníc.

Vzniká tu dosť zložitý súbor otázok: čoho sa vlastne týka estetika v divadle, respektíve kto je nositeľom a tvorcom estetična? Je to autorov text sám o sebe, alebo je to predvedenie textu na ohraničenej scéne pred komunitou divákov, neopakovateľná, tu a teraz prebiehajúca komunikácia medzi predvádzaným a vnímaným a vnímajúcim? Je to sám autorský text, alebo je to predvádzacie umenie jednotlivých hercov na špecifickej scéne čo vytvára estetický potenciál? Je to naopak divák v hľadisku, kto je tvorcom „estetického“ v divadle? Nechceme analyzovať celé dejiny divadla. Pokúsime sa uvažovať v intenciách podnetov autorov, ktorým sa podľa nás podarilo pomenovať niektoré osobitosti estetickej potencie divadla. Sú to J. Mukařovský, J. Derrida, N. Goodman a M. Petřiček.

Jedným z iniciátorov estetického uvažovania o divadle je podľa nás J. Mukařovský (1966a), ktorý v 1937 píše zamyslenie o avantgardnom divadle, kde sa vyskytuje aj jedna z možných odpovedí na našu otázku, kedy sa dej estetické v divadle. J. Mukařovský v spomínanom článku konštatuje, že avantgardné divadlo

prestalo byť „divokým výhonkom“ oficiálneho divadla, akousi pominuteľnou výnimkou. Usiluje sa ukázať, že v ňom už nejde len o rad experimentov, ale o celostný špecifický jav. Ak by išlo iba o experimenty, potom by sa mohlo stať, že ako „stály experiment“ sa rozpúšťa v oficiálnom divadle. Podľa Mukařovského to nastáva vtedy, keď vykoná svoju prácu-úlohu. Privítal teda Zjazd avantgardných divadiel, na ktorom predniesol svoj príspevok ako snahu konsolidovať avantgardné divadlo ako samostatný umelecký útvar, t. j. ako trvalý, zákonitý, majúci historickú kontinuitu a nie iba dočasné jestvovanie. Pripomína, že spomínaný Zjazd chce nájsť tradície, chce nadviazať na súvislosti, ale chce eliminovať falšovateľov tradície.

Mukařovský konštatuje, že avantgardné divadlo má svoj vlastný charakter, svoju svojbytnosť, svoje špecifické úlohy, ktoré môže vykonať len vtedy, ak sa stane útvarom trvalým. Za najzávažnejší problém divadla všeobecne považuje „*styk divadla s publikom*“. Mukařovský si uvedomuje, že táto prednosť sa môže stať aj záťažou, a to vtedy, keď avantgardné divadlo stratí svoje publikum, čo sa môže stať podľa neho z rôznych dôvodov: napr. nová generácia nemusí rozumieť poetike odvodenej od predchádzajúcich etáp dištinkcie medzi oficiálnym a avantgardným divadlom; alebo zotrvanie pri poetike avantgardy časovo ohraničenej už nemusí byť adresné pre generáciu nasledujúcu – v priebehu 18 a 36 rokov a pod.; alebo vstup komercie do pôvodne avantgardného divadla mení jeho charakter ale aj publikum a komercia zásadne mení pozíciu publika, jeho zloženie a spôsob vnímania,...Jan Mukařovský zdôrazňuje, že „[...] *avantgardné divadlo, kde sa vzťah medzi publikom a javiskom javí inak než v divadle oficiálnom, má pre riešenie tohto problému najšťastnejšie predpoklady*“ (Mukařovský 1966a, s. 161-162). V oficiálnom veľkom divadle je podľa neho trvalosť publika zaistená len mechanickým systémom abonencií. V avantgardnom divadle je toto záujmové spoločenstvo medzi javiskom a hľadiskom závislé na spoločných záujmoch generačných, ideologických a umeleckých. Avantgardné divadlo je podľa Mukařovského akosi bližšie životu spoločnosti. Avantgardné divadlo začína tvoriť celkom osobitý útvar s vlastnou technikou, vlastnými možnosťami a umeleckými problémami a vlastnými úlohami. „*Každý problém – musí avantgardné divadlo klásť teoreticky i prakticky vzhľadom k osobitosti*“ (Mukařovský 1966a, s. 161-162). Estetická potencialita avantgardného divadla je podľa Mukařovského uvažovania daná zvlášť osobitosťou vzťahu javiska a hľadiska, osobitosťou techniky predvádzania, a zvlášť neustálou osciláciou jazyka avantgardného divadla medzi teoretickým a praktickým užitím jazyka. Inými slovami povedané – estetický potenciál je práve v neustálom prepínaní použitia jazyka- raz teoreticky, raz prakticky, alebo inak povedané: medzi metaforickou výpoveďou a výpoveďou pragmatickou. Podrobnejšie to Mukařovský vysvetľuje v časti, venovanej javiskovej reči. Javiskovú reč, jej postavenie v štruktúre javiskového avantgardného diela považuje za zložitú ... nie však preto, že reč bola postavená do čela divadelného diania, ale naopak preto, že jazyk bol postavený na roveň ostatným zložkám. V kánone realistického divadla bola zložka jazyková spätá iba s dramatickou osobou, ktorej charakteristike slúžila zároveň s gestom a mimikou. V kánone divadla expresionistického prejavila jazyková zložka naopak snahu postaviť sa do popredia sama, urobiť si z ostatných zložiek iba púhe pozadie. Reč, gesto, pohyb, svetlo, hudba, film, všetky tieto zložky a každá z nich osobitne nadobúdajú platnosť kompozičných princípov. Žiadna zo zložiek nie je spätá s druhou osudovo a príbuzensky, môžu medzi sebou nadväzovať vzťahy pominuteľné a premenlivé. Nieto tu tiež obsahu a formy: všetko, každá zložka je – pri svojej nezávislosti na ostatných – zároveň obsahom i formou....: hádky medzi protivníkmi a prívržencami formalizmu strácajú vzhľadom k novému divadlu svoj zmysel (Mukařovský 1966a, s. 161-162). Mukařovský nakoniec zdôrazňuje, že protiklad „služobnosti“ a „svojbytnosti divadla“ vyúsťuje v avantgardnom divadle do syntézy: čím viac má divadlo stred v sebe samom, vo svojej vnútornej zložitosti a jej zvládnutí, tým skôr je schopné stať sa predobrazom a vzorom nového usporiadania skutočnosti. Služi práve tým, že zostáva samo sebou.

Mukařovský sa venoval predovšetkým jazyku a preto i pojem reči viaže na jazyk v lingvistickom slova zmysle. Preto aj o divadle hovorí v zmysle reči ako lingvistického útvaru, hoci to vidí v kontexte a jednote s inými „štruktúrami“ - napríklad s časom, obrazom, rytmom, hudbou, vizualitou a pod. Mukařovský sa pokúša dokázať, že z predpokladu nového divadla nie je možné odvodiť celú teóriu javiskovej reči. Hovorí: *„javiskovým jazykovým prejavom je dialóg, čo znamená, že je to reč neustále prerušovaná, preskakujúca od osoby k osobe, vytryskujúca stále znovu z mimojazykovej situácie. V miestach kde je jazykový prejav v dialógu prerušovaný, vchádza práve na javisku reč do styku s ostatnými zložkami javiskového diela. Súčasne je však dialóg vo svojom postupnom plynutí stále pevne znovu zväzovaný významovým vzťahom medzi tým, čo predchádzalo a čo nasleduje. Výzva a replika, otázka a odpoveď patria tesne k sebe a nadväzujú vždy znovu pretrhnutú niť“* (Mukařovský 1966a, s. 161-162). Mukařovský zdôrazňuje, že v tomto type divadla sa dôraz kladie na nepretržitosť dialógu... Dialóg tu už nie je ten, ktorý by sa ponáhal k určitému cieľu, k vyvrcholeniu, ku ktorému je strhovaný dejom, ... *„Oslobodený, vnútorne nepretržitý dialóg je v každej chvíli rovnako neukončený ako ukončený, presahuje hranice hry, potenciálne pokračuje do nekonečna.“* Mukařovský robí zásadný záver: Od dialógu takto stavaného vedie priama cesta do životnej skutočnosti diváka. Divák neodchádza z divadla s vedomím, že bol prítomný akémusi dej, na ktorom mu neskôr nezáleží. Dialóg pokračuje v ňom samom. Za najdôležitejšiu zložku avantgardného herectva považuje práve zvukovú stránku javiskovej reči, dialóg. Nepredpokladá, aby sa zvuková stránka reči približovala reči praktickej, ale za imperatívny dôvod avantgardného divadla nepovažuje ani to, aby sa javisková reč natrvalo a stroho oddiaľovala od reči praktickej. Dominantu estetického pôsobenia vidí Mukařovský v súhre i protihre hercov. Aj v reči herca jediného môžu sa tieto krajnosti a prechody medzi nimi tesne a bezprostredne stýkať. Medzi rečou praktickou a javiskovou sa tak stále udržiava trvalé napätie, pri ktorom praktická, nejavisková reč má úlohu meradla vzájomných odchýlok a zblížení. Ak takto chápeme úlohu javiskovej výslovnosti, nemá zmysel hádka o tom, či je podstatnou požiadavkou javiskovej reči deformácia či realistická vernosť kánonu praktickej reči. Oboje, deformácia i „prirodzenosť“ sú rovnako oprávnenými prostriedkami javiskového umelca. Jediné, čomu sa treba podľa Mukařovského vyhýbať, je štylizácia, strohý ornamentalizmus, držiaci sa pedantsky princípu jediného. Mukařovský zdôrazňuje, že ak je javisková reč vo svojej významovej a zvukovej stránke takto uvoľnená do oslobodeného dialógu, neznamená to nijako anarchiu, ale naopak snahu po poriadku, ale zložitejšiemu a dynamickejšiemu než je doterajší. Všetky možnosti, ktoré sú v jazyku – všetky odtiene dialektické, argotické, všetky patologické pa-tvary reči, všetko to sa stáva podľa Mukařovského *nástrojom*, ktorého smie a má užívať režisér a herec. Avšak práve táto zvrchovaná zložitosť vyžaduje rovnako od herca ako aj od diváka úplnú istotu v hodnotení týchto rôznych možností a prostriedkov, istotu o hierarchickom odstupňovaní jazykových odtieňov, vrstiev a dialektov.

Estetický potenciál divadla teda podľa J. Mukařovského spočíva predovšetkým v osobitosti javiskovej reči - či už klasického divadla alebo divadla avantgardného. Javisková reč je nositeľom významov, vytvára podmienky pre prenesenie významov, tvorbu metafor, tvorbu obrazov, znakov a symbolov. Všetky ostatné faktory – vizuálne, hudobné, priestorové, časové sú podriadené javiskovej reči a javiskovému priestoru. Každý nesúladný prvok tohto systému môže prerušiť plynulosť sledu estetických situácií, ktoré sú ponúkané divákovi, a ktoré vytvárajú možnosť estetických stavov a estetického zážitku vo vedomí vnímateľov. Zdôrazniť treba podľa nás opäť Mukařovského myšlienku špecifickej oscilácie reči avantgardného divadla a skutočnosti, jej užitia v zmysle praktickej reči a zároveň jej odkazu na reč metaforickú.

Na problém špecifickosti javiskovej reči ale zároveň na problém „reči“ ako nositeľa estetického potenciálu upozorňujú okrem iných autorov aj J. Derrida (1993). M. Petříček (1993, s. 109) komentuje J. Derridu takto: *„Derrida nechce skúmať iba to, čo text hovorí, a rozvíjať, čo je v ňom nedopovedané, resp. povedané uvádzat' na*

nejakú „pravú“ mieru, ale jeho záujem púta predovšetkým bra textu samého, vzťah medzi tým, čo text hovorí, a tým, ako hovorí to, čo hovorí.“ Toto vysvetlenie vystihuje aj situáciu, nastávajúcu v avantgardnom divadle, ktorá je podľa nás zároveň zázemím vytvárania jeho estetického potenciálu. Petříček upozorňuje, že Derrida nastolil problém vzťahu medzi písmom a písanou rečou, t.j. prečo je písmo chápané len ako „znak znaku“, ako ľavoboček reči. V situácii keď lingvistika, ako upozorňuje M. Petříček písmo ignoruje, vehementne odsudzuje, kladie Derrida otázku, či nie je táto marginálna pozícia, do ktorej je písmo takto trvalo odsúvané, symptómom nejakého skrytého priania (vo freudovskom zmysle) európskeho myslenia ako celku. M. Petříček interpretujúc Derridove práce (Dekonštrukcia, L'écriture et la différence; La voix et le phénomène; De la grammatologie;) hovorí: „Ak sú totiž z pohľadu semiológie hovor (prehovor) a písmo autonómne systémy, a takými podľa Derridu sú vskutku, pretože písmo so svojím celkom špecifickým priestorovým usporiadaním, so svojou interpunkciou, medzerami, a pod. je nereducovateľné na hovorené slovo... potom nemá zmysel dávať jednému prednosť pred druhým“... Dekonštrukcia (L'écriture et la différence; La voix et le phénomène; De la grammatologie; ... všetky tieto knihy, - je také čítanie, ktoré v texte hľadá miesta – rozptýlené kdesi po jeho okrajoch alebo akoby len mimochodom zasunutá v jeho záhyboch – kde sa tieto zlomy manifestujú a kde sa text obracia sám proti sebe, prezrádzajúc tak nemyselné ako nutného dvojníka myšlienky“. Systematicky aplikovaná dekonštrukcia otriasa celým systémom (Petříček 1993, s. 110). Príznačky ktoré Petříček zdôraznil pri interpretácii Derridovho uvažovania plne a adresne platia pri probléme estetickéj potencie avantgardného divadla. Ak Mukařovský upozornil pri avantgardnom divadle na špecifickú osciláciu medzi skutočnosťou a metaforou o nej, presnejšie na osciláciu medzi metaforickým a doslovným užitím jazyka – javiskovej reči, upozornil na to, čo presnejšie a adresnejšie povedal Derrida, keď uvažoval o záhyboch, rozptyloch reči, o medzerách, o dištinkcii písaného a hovoreného slova. Derrida zdôrazňuje, že ... z hľadiska pravdy stojí „vlastný“ význam vyššie ako metaforický (Petříček 1993, s. 110). „Ak sa však dívame pozornejšie, vidíme, že všetky pojmy nášho myslenia (idea, duša, vedomie, kategórie, absolútno,...) sú práve tak metaforami. [...] to znamená, že pojmy, v ktorých sa pohybuje naše myslenie, nielenže nie sú nositeľmi priamych významov, ale že to sú (ako lexikalizované metafory) znaky, ktorých pôvodné (a pretože pôvodné je viac než odvodené, teda pravé) významy sú dlhým používaním stratené, a sú dokonca prekážkou nahliadnutia veci samej, ktorú mali pôvodne označovať“ (Petříček 1993, s. 110). Mohli by sme povedať, že v avantgardnom divadle sa špecifickým spôsobom posilňuje práve dištinkcia medzi metaforickým a realistickým užitím jazyka, že to isté slovo, gesto, tá istá predvedená situácia a jazykom označená má oba významy zároveň: aj reálny, vlastný, aj prenesený, metaforický; aj zastupujúci, aj obracajúci pozornosť na slovo samé, (respektíve na gesto) aj na jeho významy praktické a zároveň metaforické. A práve v tom spočíva povaha vzniku potenciálnych estetických situácií a estetického pôsobenia tohto typu divadla prostredníctvom jeho reči. Je to jeho prednosť ale zároveň jeho hranica.

Hranicou estetického potenciálu avantgardného divadla (ak budeme pokračovať v uvažovaní Mukařovského a výkladu Derridu Petříčkom) je to, že metafora nie je nositeľom priameho významu. Ale metafora, ak je lexikalizovaná – stáva sa znakom, ktorého pôvodné – pravé významy, sú dlhým užívaním stratené, sú prekážkou nahliadnutia na vec. Avantgardné divadlo si vytvorilo svoj „jazyk“ a významy sú spočiatku metaforické. Dlhodobým užívaním sa stávajú púhymi znakmi, obracajú pozornosť na sám znak a nie na jeho zástupnosť. Preto neumožňujú nahliadnúť priamo „veci“ a sú dokonca prekážkou nahliadnutia priamo vecí, ktoré predtým označovali – čím sa podľa nás stráca či narúša pravá podstata aj avantgardného divadla, pretože ono malo svoj čitateľný význam vtedy, keď sa tvorilo s ohľadom aj na spoločenský kontext a stav divadelnej kultúry v danom čase. Podľa Derridu – vec sama, či „pravý“ význam nám teda vždy uniká... a na tom je podľa nás postavený zmysel a fungovanie avantgardného divadla. Presnejšie na zveličení tejto pravdy – unikania významu. Nakoniec dochádza k úniku od

skutočnosti-reality, ktorú slovo malo pomenovať, odkazovať na ňu, držať sa významu skutočnosti, ktorú zastupovali znaky avantgardného divadla.

Estetický potenciál avantgardného divadla spočíva okrem iného aj v tom, že jeho znaky podliehajú oveľa viac prítomnosti. Vysvetľuje to Petříček, keď hovorí, že ... Derrida ukazuje, že všade tam, kde sa uvažuje o znaku (od Aristotela až po Husserla), je znakovosť znaku vlastne vždy zastieraná: prednosť má vždy „ideálny obsah sám“, „bezprostredné stretnutie s vecou samou“, a následkom toho znak ako to, čo zastupuje túto idealitu a akoby ju zvonkajš'uje do materiálneho sveta, je púha provizórna okľuka, oddiaľujúca (dočasne) stretnutie s prežívaným obsahom samým, s vecou samou, s čistým „označovaným“. Túto tendenciu chápať ako znak ako oddiaľovanie plnej prítomnosti nazýva Derrida logocentrizmom...metafyzikou; ... jeho dekonštrukcia sa snaží otriasť jeho základným predpokladom, totiž že „označované“ môže existovať nezávisle na „označujúcich“ a môžu byť prístupné bezprostredne (napr. názorom, v sebedomí a pod.) (Petříček 1993, s. 112). Avantgardné divadlo zastiera svoju znakovosť a v tom je paradoxne jeho estetický potenciál. Zastieranie znakovosti znamená to, že gesto, reč, pohyb, mimika, scéna sa stávajú samými sebou, že strácajú zástupnosť voči skutočnosti, že sú okľukou, oddialením možného stretnutia so samými vecami, ktoré by mali byť označované. Derrida upozorňuje, že ...myslenie nesmie stavať na existencii veci samej v prítomnosti, ale musí si byť vedomé toho, že prítomné je prítomné len vďaka neprítomnému ...A teda: že je konečne potrebné vziať vážne znakovosť znaku. Podľa nás to značí, že znak zastupuje vec, ale nie je vecou samou. Predvádzané avantgardné divadlo, napriek upozorneniu Mukařovského sa nemôže stať „samou vecou“. Musí zostať diferenciacia medzi vecou a jej znakom. To, čo vec zastupuje sa nemôže stať ňou samou. Iba vtedy sa môže vyjaviť jej estetická potencialita. Označovať podľa Derridu znamená uvádzať do pohybu jazykový systém, ktorého jednotlivé prvky sú na sebe navzájom závislé, t.j. existujú iba v tejto „hre“ vzájomného odkazovania na seba. Význam znaku totiž siaha až tam, kde je obmedzený významom iného znaku...nie je teda definovaný absolútne... ale relatívne,- svojím vzťahom k iným znakom; jeho medze sú tam, kde iný znak začína. Znak je, ... vymedzený diferenciou k iným znakom, a pretože systém jazyka je vždy plne ovplyvňovaný hovorom (prehovorom) je jeho význam v určitých medziach pohyblivý (Petříček 1993, s. 112). Z uvedených súvislostí vyplýva potreba uvažovať o nestabilite estetického potenciálu avantgardného divadla, o jeho pohyblivosti, o jeho dominancii, ale aj takom utlmení, ktoré hraničí s minimalizmom estetického pôsobenia. Pohyblivosť estetickej potenciality avantgardného divadla je spôsobená aj ďalšími faktormi – spôsobom ukladania znakov avantgardného divadla, ktoré môžu odkazovať iba na seba, alebo tým, že význam jedného znaku ohraničuje význam znaku druhého, alebo tým, že znak sám o sebe môže mať samostatný význam, že znakovosť znaku môže byť zastieraná tým, že je zdôraznený jeho ideálny význam, že znak funguje ako okľuka, oddiaľujúca stretnutie so samou vecou (materiálnym svetom), ktorý znak zastupuje čo je princípom Derridovej dekonštrukcie. Avantgardné divadlo oddiaľuje stretnutie so skutočnosťou, respektíve je viac stretnutím so samými znakmi a ich svojbytnými významami a nie so skutočnosťou, ktoré by mohli znaky zastupovať. Významy, viažuce sa na znaky potom nie je možné stotožňovať s významami vecí, ktoré znaky zastupujú. Významy sa tvoria ako niečo samostatné a viažu sa práve na tieto „okľuky“. Významy nie je možné potom čítať a dešifrovať ako skutočnosť mimo znakov. Derrida v tejto súvislosti adresne a vtipne poznamenáva, že... prítomnosť označovaného je spolupodmienená neprítomnosťou (tých znakov, ktoré ich v rámci systematickej hry jazyka ohraničujú a v okamihu použitia daného znaku aktuálne prítomné nie sú). ...keby nebolo absencie, nebolo by ani prítomnosti... (Petříček 1993, s. 113).

Keď Derrida komentoval Artaudovo divadlo (porovnaj: Derrida 1993b) krutosti zdôraznil, že ono nie je reprezentáciou, že je to život sám a je tým, čo je životom nereprezentovateľné. V tom spočíva podstata

krutosti života, že je nereprezentovateľný. Divadlo ako život je nereprezentovateľné. Podľa Artauda platí, že dokonca človek sám je púhym reflexom a v tom spočíva jeho sloboda. Mohlo by sa zdať, že v tomto type divadla sa vytráca možnosť estetického pôsobenia, respektíve, že sa na minimum znižujú jeho estetické potencie, pretože sa stráca diferenciacia medzi životom a divadlom. A k estetickému vnímaniu patrí, ako jeho elementárny predpoklad estetická dištancia. Ak sa vrátíme k Mukařovskému, ktorý zdôrazňuje, že v avantgardnom divadle jestvuje neustála oscilácia, či prepínanie pozornosti z praktického (životného, reálneho) k metaforickému, a že to je hlavný dôvod jeho estetického pôsobenia, potom v divadle krutosti, ako to objasňuje Artaud a interpretuje Derrida dochádza ku zmene pozície vnímateľa ale aj autora. Už tu nie je diferenciácia medzi životom a jeho metaforickým či znakovým reprezentovaním, čo spôsobuje aj minimalizáciu dištancie ako predpokladu estetického vnímania, ale je tu sám „život“ bez tejto dištancie. Je otázne, či sa dištancia dá nahradiť „reflexom“, ako to predpokladá Artaud, keď hovorí o divadle krutosti ako o autentickej reflexii človeka. V „divadle krutosti“ by potom absentovalo prepínanie pozornosti vnímateľa zo života k jeho znakovému zastupovaniu, čím by sa dištancia rušila so všetkými svojimi dôsledkami.

Artaud (poľa Derrida 1993b) požaduje, aby divadlo nebolo reprezentáciou, ale samým životom, t.j. divadlo malo prestúpiť „existenciu“ i „telo“, ako Artauda vysvetľoval Derrida. Divadlo malo byť samým životom a vyjadrením toho, čo je nereprezentovateľné. Artaud chce, aby sa divadlo postavilo na roveň životu, nie individuálnemu – ale životu oslobodenému, teda situácii, keď človek je púhym „reflexom“. Derrida vysvetlil Artaudove zámery, ako skoncovanie s imitatívnym chápaním umenia. Podľa Artauda (poľa Derrida 1993b, s. 124) ...umenie nie je nápodobou života ale život je nápodobou transcendentálneho princípu, s ktorým nám umenie opäť dovoľuje komunikovať ... divadlo má byť: privilegovaným miestom tejto deštruktívnej nápodoby... podobne ako to majú východné divadlá. Artaud chce deštrukciou nápodoby v divadle obrodit' západné divadlo práve týmto východným princípom (poľa Derrida 1993b, s. 122). Artaudova kritika smeruje okrem odmietnutia mimetizmu v divadle aj ku odmietnu klasicky poňatého textu, ako hlavného princípu divadla, t.j. k „reči“ v tradičnom slova zmysle. Nadvládu textu v divadle nazýva teologizáciou v dôsledku nadvlády „logu“, nadvlády autora-tvorcu a textu, ktorí boli tradične chápaní ako hlavní aktéri zmyslu samého divadla, spočívajúceho v reprezentácii myšlienok tvorcu. Považoval ich za „zotročených interpretov“ obmedzujúcich sa na imitáciu, reprodukciu, a v tomto zmysle na spotrebu. Všetky obrazové, hudobné či gestické formy, zavedené v západnom divadle, potom bez ohľadu na svoj význam v najlepšom prípade text nanajvyš ilustrujú, sprevádzajú, textu slúžia, dekorujú text – text ako verbálne tkanivo, tento logos, ktorý je vyslovený na samom počiatku (poľa Derrida 1993b, s. 123). Artaud požaduje, aby javisko západného divadla prestalo byť ohrozované „slovom“, aby prestalo byť javiskom, ktoré iba ilustruje reč, aby tyrania textu bola zvrhnutá v mene čistej inscenácie. Podľa Artauda *„Inscenácia, zbavená pút textu a boba-autora by sa teda päť vrátila ku svojej tvorčej a zakladajúcej slobode. Režisér a jej účastníci ...by prestali byť nástrojom a orgánom reprezentácie. Znamená to, že Artaud odmietal nazývať divadlo krutosti reprezentáciou? Nie. Avšak.... javisko už nebude reprezentovať, pretože sa nebude jeho zmyslová ilustrácia pripájať k textu už napísanému, myslenému, či prežívanému mimo javiska, textu, ktorý javisko iba opakuje, avšak nevytvára jeho štruktúru. Nebude opakovať prítomnosť, re-reprezentovať prezenciu, ktorá je inde a pred ním a jej platnosť by bola staršou, vzhľadom k javisku neprítomná, a teda by sa bez neho tiež mohla obísť, čo je však prítomnosť absolútneho logu pre seba, živá prítomnosť božia. A javisko ďalej bude reprezentáciou, ak znamená reprezentácia hladký povrch podivanej, otvorenej divákom“* (poľa Derrida 1993b, s. 125). Artaud na rozdiel od Mukařovského nechápal reč divadla v lingvistickom či literárnom zmysle. Preto odmieta chápať divadlo ako reprezentáciu nejakej inej reči, napríklad literatúry, poézie a pod. Ich verbálnosť považuje za prekážku pravého divadla, za tzv. zriadenie javiskovej reprezentácie. Artaud požaduje, aby sa divadlo oslobodilo od prehovoru, zápisu ako

elementov klasického divadla, od písma a jeho „écriture“, aby herci a režiséri neboli v zajatí ich diktátu. Nadvládu textu v divadle považuje za „poveru“ a „diktatúru spisovateľa“. Divadlo nemá byť podľa neho exhibíciou prednesu. Artaud hovorí: ... nejde teda o to vytvárať nemé javisko, ale také, ktorého krik nebol utlmený slovom. Slovo je mŕtvy zostatok psychického hovoru a spolu s rečou života samého je potrebné opäť nájsť „hovor pred slovami“. Slovo a hovor ešte neoddelené logikou reprezentácie. K hovorenej reči pripájam inú: reč hovoru, ktorej tajomné možnosti boli zabudnuté, sa pokúšam vrátiť jej prastarú magickú účinnosť, jej neporušenú zaklínaciu moc. Ak hovorím, že nebudem hrať žiadnu hru opierajúcu sa o napísané a hovorené, že v podívanéj, ktorú budem predvádzať, bude prevažovať fyzická stránka, ktorú nemožno zachytiť a zapísať bežnou rečou slov... (poľa Derrida 1993b, s. 126-127). Artaudove odporúčania smerujú k inému chápaniu divadla a v konečnom dôsledku aj inému vysvetleniu estetickéj potenciality divadla, ktorá už nie je závislá na literárnom texte. Pre Artauda je dôležitý celý výjav na scéne, všetka mimika, hra telom, situáciou, priestorom, pohybom, zvukom, hlasom herca, jeho vizualitou a pod. Akoby tu dochádzalo k rozšíreniu pojmu „reč“, k presahu pojmu „reč“ za hranice lingvistických bariér. Rečou sa stáva i gesto, vzhľad, vizualita, pohyb, situácia, zvuk, rytmus,

Divadlo je druh syntetického umenia, združujúceho slovo, zvuk, hudbu, vizuálne priestorové predvedenie konania, atď. Všetky tieto spôsoby zverejnenia vytvárajú svojimi vlastnosťami estetickú potencialitu, t.j. vytvárajú možnosti estetického vnímania a následne estetického posúdenia. Usmerňujú a dynamizujú estetický zážitok a nakoniec i estetický súd. Ak by sme stručne aplikovali prístup N. Goodmana (2007) mali by sme si klásť otázky ako divadlo je schopné vytvárať *obrazy ako, obrazy s nulovou denotáciou*, ako vytvára v rámci obrazov *popisy* a pod. Divadelné „obrazy“ nemusia nič zobrazovať, môžu byť púhymi výrazmi, môžu byť popismi, ale zároveň s tým aj metaforami. Sled „obrazov“ vytváraných divadelnou rečou (nemyslenou len v lingvistickom zmysle) môže byť sledom exemplifikácií a expresií a v ich intenciách sa odohráva referencia, odkazujúca a denotujúca predovšetkým osobitosť divadelnej reči. Goodman pri divadle považuje za dominantnú metaforickú exemplifikáciu. Divadlo radí ku alografickým umeniam, t.j. dvojfázovým umeniam, v ktorých každé predvedenie je originálom. V tom prípade každé predvedenie predstavenia vytvára potenciálne možnosti pre špecifické a neopakovateľné estetické vnímanie, ktoré nemôže byť zopakované. Klasická téza, vysvetľujúca podstatu „estetického vnímania“ povedaná ešte J. G. Baumgartenom hovorí o tom, že estetické vnímanie je vnímaním samého zmyslu vnímania. Estetická potencialita divadla potom nespočíva v tom, nakoľko vnímateľ dešifruje mimodivadelné informácie, nakoľko ich logicky spracúva, porovnáva s realitou, považuje za overenú „pravdu“ alebo návod na konanie. Estetická potencialita divadla spočíva v možnosti odkryť sám zmysel vnímania, odkryť proces tvorenia obrazov, výrazov, expresií, referencií, metafor, popisov, exemplifikácií a tým vytvoriť možnosť pochopiť sám zmysel vnímania a seba ako vnímajúceho.

Literatúra:

- [1] DERRIDA, J. 1993a. Divadlo krutosti a hranice reprezentace. In. PETŘÍČEK jr., M. ed. Myšlení o divadle II. Praha: Herrmann a synové, s. 120 – 131.
- [2] DERRIDA, J. 1993b. Struktúra, znak a hra v diskurzu věd o člověku. In. PETŘÍČEK jr., M. ed. Myšlení o divadle II. Praha: Herrmann a synové, s. 115 – 119.
- [3] GOODMAN, N. 2007. Jazyky umění. Nástin teorie symbolů. Praha: ACADEMIA.
- [4] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966a. Javisková řeč v avatgardním divadle. In. MUKAŘOVSKÝ, J. Studie z estetiky. Praha: Odeon, s. 161 – 162.

- [5] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966b. K dnešnímu stavu teorie divadla. In. Studie z estetiky. Praha: Odeon, s. 163 – 171.

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

www.casopisespes.sk

Hudba, zvuk a hluk v súčasnom hudobnodramatickom umení

Slávka Kopčáková; slavka.kopcakova@unipo.sk

Abstrakt: Pre celú auditívnu ľudskú kultúru 20. storočia je charakteristické narastanie hluku v životnom prostredí človeka. Zákonitou konzekvenciou sú jeho následné prieniky do umeleckej kultúry (futurizmus, elektroakustická hudba, noise music etc.). Hluky, šumy a rôzne pôvodne nehudobné zvuky začali už v čase svojho vzniku tendovať k tomu, aby boli prostriedkami na rozširovanie potenciálnych estetických kvalít umenia. V našej štúdií zvažujeme prítomnosť hlukových elementov ako výrazového prostriedku v súčasnom hudobno-dramatickom umení. Ich estetické účinky v alternatívnom divadle analyzujeme na príklade inscenácií a tvorivých dielní v rámci festivalu Akademický Prešov.

Kľúčové slová: estetika hluku, futurizmus, elektroakustická hudba, noise music, hudobno-dramatický žáner, alternatívne divadlo.

Abstract: The increase of noise in man's environment is a characteristic of aural human culture of the 20th century. Its subsequent involvement in artistic culture (futurism, electroacoustic music, noise music, etc.) is a natural consequence of these processes. At its beginnings, noise, hisses, distortions, and various, originally non-musical, sounds came to be the means of expansion of potential aesthetic qualities of art. In the paper, the presence of noise elements as means of expression in the contemporary musical-dramatic genre is considered. Their aesthetic effects in alternative theatre are analysed using examples of performances and workshops at the "Academic Prešov" festival.

Keywords: aesthetics of noise, futurism, electroacoustic music, noise music, musical-dramatic genre, alternative theatre.

Hlukové elementy v umení – historický exkurz a estetické východiská

Pre celú auditívnu ľudskú kultúru 20. storočia je charakteristické narastanie hluku v životnom prostredí človeka. Zákonitou konzekvenciou sú jeho následné prieniky do umeleckej kultúry. Estetika hluku a estetika ticha sú dve odvrátené stránky tej istej mince. Hluky, šumy a rôzne, najmä elektroakustickou cestou generované, modelované a metamorfované zvuky si začali už v čase svojho vzniku nárokovať na to, aby boli prostriedkami na rozširovanie potenciálnych estetických kvalít umenia. Nepredstavovali však jednoznačne prijímané zmyslové pôžitky, ale naopak, ich skutočná „neprijemnosť“ sa pričínila o paušálny postoj k väčšine súčasného umenia ako niečomu disonantnému, znervózňujúcemu, nenapĺňajúcemu. Estetička a filozofka umenia Susanne Langerová v 40. rokoch konštatuje, že v 20. storočí silnie tendencia pokladať umenie skôr za významový fenomén, než za príjemný zážitok, potešenie zmyslov: „*Súvisí to pravdepodobne s voľným používaním disonancie a takezvanéj „škaradosti“ významnými umelcami vo všetkých oblastiach umenia*“ (Langerová 1998, s. 5).

Prvé známky tohto procesu nachádzame vo futuristickom hnutí a jeho transformáciách do estetiky bruitizmu, ako aplikácie futuristických ideí do artificiálnej hudby. V Manifeste futuristov (1911) skladateľ Francesco Balilla Pratella deklaruje: „*Najhlavnejšou požiadavkou futuristickej hudby je využitie nových zvukových a výrazových prostriedkov, ktoré odrážajú dobu strojov, elektriny, tovární [...]*“ (podľa Martináková 2001, s. 29). V roku 1913 napísal taliansky futuristický skladateľ Luigi Russolo ďalší z početných futuristických manifestov, Umenie hluku, v ktorom uvažuje o potrebe obohatenia hudby o nekonečnú mnohotvárnosť „*hlukových tónov*“, ktoré je potrebné navzájom naladiť a harmonicky usporiadať. Russolo pritom navrhol

šesť kategórií hlukov futuristického orchestra a postuloval „povinnosti“ futuristického skladateľa obohacovať svet tónov disonanciami a hlukmi.

Umelecké hnutie dadaizmu, ktoré vzniklo vo Švajčiarsku v roku 1915, hľadalo nové podoby umenia opačne ako futurizmus – usilovalo sa eliminovať všetky snahy vnášajúce do umenia parametre technizácie života, teda i samotnej zvukovej techniky. Napriek tomu však určité umelecké rezultáty tohto kultúrneho pohybu možno vidieť v expozícii hluku ako spôsobu desémantizácie znejúceho umeleckého prejavu. Spomenieme aspoň jeden príklad, a to prezentáciu simultánných básní. Vo Voltairovom kabarete (prvom centre dadaistov v Zürichu) recitovali v roku 1916 básneň *Admirál hľadá byt na prenájom* trojjazyčne traja recitátori za sprievodu najrôznejších hlukov a zvukov. Táto kontrapunktická recitácia vytvorila bizarnú negáciu zmyslu poézie, pretože všetky zvuky prevažovali svojou energiou nad ľudským hlasom. Zuzana Martináková poznamenáva, že daný kontrapunkt mal slúžiť ako určitý „návod na myslenie a na usmerňovanie toku myšlienok poslucháča“ (Martináková 2001, s. 30). Takéto extravagantné formy umenia vyústili do surrealizmu, ale hlavne anticipovali kompozičné techniky povojnovej avantgardy, vo veľkej miere iniciovali vznik konkrétnej a elektronickej hudby, sonoristické a aleatorické koncepcie a podobne.

Vek techniky a globálnej priemyselnej kultúry vystupňoval svoje požiadavky smerom k hudobným prejavom v 60. rokoch 20. storočia. Hudba sa tu dostala k hraniciam, kde prestala byť hudbou v dovtedajšom zmysle slova, pričom sa v nej začali uplatňovať iba čiastočne hudobné zvuky, teda hudba do svojho inventára postupne priberala rôzne z jej sveta odvrhnuté zvuky a hluky. Ako dôležitý sa nám javí fakt, že John Cage (1912 – 1992) už v 30. rokoch 20. storočia sníval o „novej“ hudbe a usilovne študoval texty svojich učiteľov, napríklad texty futuristu Luigiho Russola *Umenie hluku* (1913), Carlosa Cháveza *Za novú hudbu* (1937) a zaoberal sa názormi a experimentmi svojho učiteľa Henryho Cowella v oblasti nových zvukových zdrojov. Z hľadiska nových hudobných prístupov sú dôležité Cageove texty *Silence a The Future of Music* (1937), v ktorých sa autor vyjadruje, že hudba budúcnosti bude využívať rôzne hluky pri tvorení a že raz bude možné všetky zvuky produkovať prostredníctvom elektronických zariadení kreujúcich zvuky ľubovoľnej intenzity.

Experimentálna hudba 50. a 60. rokov sa definovala najčastejšie na základe novosti používaných zvukov. Už prvá Cageova skladba *Imaginary Landscape No. 1* (1939), vytvorená elektronicke, používala mikrofóny, snímače, deformácie vopred nahratých zvukov. V jeho skladbe *Radio music* (1956) mali všetci členovia orchestra mali svoje rádioprijímače a na povel dirigenta začali rádiá prelaďovať. Výsledkom boli nehudobné zvuky veľkej intenzity. Najmä elektronicke hudba sa zakrátko po svojom etablovaní v druhej polovici 20. storočia vyprofilovala ako zvukový prostriedok vo väčšine prípadov vyvolávajúci obrazy hrôzy, kataklizmy, vojny, katastrof, hlučnej továrne a podobne. Hlučné asi sotva môže byť krásne, samotný hluk nám v oveľa väčšej miere evokuje to, čo je zlé, odcudzené, nepríjemné, akési prekročenie antropomorfnej miery všeobecne.

V súvislosti s prítomnosťou nehudobných zvukov (šumy a hluky) v hudbe estetička Renáta Beličová konštatuje, že mimohudobné pojmy stáli dlho mimo pozornosť hudobnej estetiky, čo pretrvávalo približne do prvých prejavov moderny prvej tretiny 20. storočia. Z premís postulovaných recepčnou hudobnou estetikou však vyplýva, že „estetickým objektom sa môže stať akýkoľvek zvuk“ (Beličová 2008, s. 385), ktorý je produktom auditívneho prostredia. V hudobnej kultúre bolo hľadanie extrémnych zvukových kvalít do určitej miery esteticky obohacujúcim elementom, netreba však zabúdať na skutočnosť, že každý zvuk (aj hudobný) sa pri extrémnej intenzite fakticky stáva hlukom a neguje zmysluplné vzťahy vytvárané vnímaním štruktúry kompozície, usúvzťažnených prvkov generujúcich hudobný význam a nesúcich hudobný obsah. V súvislosti s atonálnou, elektronicke a konkrétou

hudbou Jozef Cseres konštatuje, že tieto umelecké prejavy menia kvalitu vzťahov medzi svojimi výrazovými prvkami z hierarchickej na štatistickú, čím eliminujú jej antropomorfickú interpretáciu (Cseres 1997, s. 9).

Hluk ako výrazový prostriedok v súčasnom hudobno-dramatickom umení

Estetika hluku v dramatickom umení čerpala do značnej miery zo živnej pôdy hudobného experimentu, t. j. eventov, happeningov či performancií, ktoré majú blízko aj k experimentálnemu divadlu, antidramaturgicky poňatej opere, napokon aj k alternatívne mu divadlu, respektíve existovali ako alternatíva k oficiálnemu tradičnému umeniu v čase, keď sa koncept alternatívneho divadla azda iba rodil. Prvý šok zažil apercepčne nepripravený divák počas expanzie elektroakustickej hudby v 60. rokoch 20. storočia. V období avantgardy a experimentálnej hudby dve desaťročia po druhej svetovej vojne sa síce vďaka filozofickému prístupu k umeleckej tvorbe a umeleckému času u Johna Cagea a jeho spolupracovníkov ticho a hluk dialekticky vyvažovali, avšak na konci 20. storočia (nie všeobecne, iba ako jedna z mnohých tendencií) ohlasujú prístupy k tvorbe hudby jednoznačne príklon k estetike hluku.

V dramatickom umení to možno ukázať na príklade neskorej tvorby skladateľa esteticky „promiskuitného“, t. j. umelca, ktorý overil či zužitkoval všetky kompozičné metódy zrodené v areáli Darmstadtu a „vplával“ do postmodernej plurality štýlov. Na prelome 20. a 21. storočia (v rokoch 1977 – 2003), dovedna 26 rokov strávil Karlheinz Stockhausen prácou na diele *Licht*, metawagnerovskm cykle siedmych opier, z ktorých každá nesie meno jedného dňa v týždni. V partitúre sa objavujú výstredné požiadavky, ktoré zabránili scénickej realizácii niektorých častí: napríklad v opere *Streda* mali štyria hráči na sláčikových nástrojoch odletieť na vrtuľníkoch, v *Piatku* tvorca požadoval letiacu raketu a iné extravagantnosti. Opera je zakončená fantazmagoricky, a to dunením tamtamov, akordmi organu a pozáun, extatickými výkrikmi a mumlaním, a večným vyzváňaním zvonov (Ross 2011, s. 474).

Elektronický hluk, z ktorého naskakuje poslucháčom husia koža, je v súčasnej hudbe legitímnu súčasťou jej estetického programu. Alex Ross uvádza vo svojej analýze hudby 20. storočia množstvo príkladov, kde sa útržky minulosti miešajú s frenetickými zvukmi klasických nástrojov využívaných „netradične“. Nezanedbateľnou črtou tejto hlukovej estetiky je striedanie expanzívnych zvukových rovín s pasážami ticha. Ako príklad môže slúžiť nemecký skladateľ Helmut Lachenman, ktorý „šepoty“ a „výkriky“ vo svojich dielach starostlivo rozmiestňuje, čím udržuje publikum v stave napätého vzrušenia. Zvukové prostriedky, použité v jeho opere *Dievčatko so zápalkami* (2002), zodpovedajúce ľadovému chladu atmosféry a hudobne vyjadrené „ľadovým“ treskotom, analyzuje i Zuzana Sláviková: „[...] jednotlivé blásky textu, ktoré sa rozvíjajú v hraničnej oblasti medzi zvukom a šumom“ (Sláviková 2008, s. 214). Rozkúskované slová, vokály znejúce na hlbokom tóne F, sugerujú zavýjanie vetra, skladateľ vytvára vibrujúci priestor, v ktorom zvuky, hlasy a šumy splývajú, dokáže však vytvárať aj zvukové fatamorgány, zvukovú prázdnotu.

Na opačnej strane Európy skladateľka Sofja Gubajdulina zaplňuje priestor nekonvenčnými bzučiacimi a pulzujúcimi textúrami, jačiacimi glisandami dychových a bicích nástrojov, „drhnutím“ a šepotom slákov (Ross 2011, s. 479). Najvýznamnejší európsky minimalista Louis Andriessen vytvoril v roku 1976 rozsiahle vokálno-inštrumentálne dielo *Der Staat* (Ústava) podľa Platóna. Vo výbere textov ironicky vyniká Platónovo varovanie pred slobodou hudobného vyjadrovania: „*Dílo samotné je ztělesněním blasitosti a lascivnosti, kterých se obává Platon*“ (Ross 2011, s. 475). Hluk sa v hudbe 20. storočia dopracoval k sémantickej nosnosti a estetickej účinnosti výpovede zodpovedajúcej danej auditívnej situácii ľudstva euroatlantickej kultúry.

Posledný prípad hluku ako estetického fenoménu je najextrémnejší. Ide o štýl súčasnej hudby ostatných desaťročí, tzv. noise music, zvukové umenie, v ktorom je hluk primárnym komponentom. Generuje sa akusticky alebo elektronicky, pomocou PC technológií, stochastickými metódami. Dôraz sa kladie na vysokú úroveň hlasitosti, prípadne na dĺžku hlasitých pasáží. Korene estetiky hluku siahajú k futurizmu, dadaizmu a surrealizmu prvej polovice 20. storočia, ale tiež k povojnovému hnutiu fluxus či k súčasným formám na pomedzí avantgardného rocku a ďalších štýlov (vrátane rocku, industrial music, techno, trash, blackmetal) využívajúcich extrémnu hlučnosť a deformácie zvuku. Paul Hegarty sa vo svojej knihe *Noise/Music* (2007) usiluje definovať noise music na základe prác známych kritikov kultúry, ako sú Jean Baudrillard či Teodor Wiesengrund Adorno, hľadajúcich stopy histórie prenikania hluku do umenia. Podľa Hegartyho tento trend otvára práve skladba Johna Cagea *4'33''* (1952), prostredníctvom ktorej poslucháči začínajú vnímať náhodné zvuky okolitého prostredia, predstavujúce napätie medzi očakávaným (tóny hudby) a neočakávaným či skôr neželaným hlukom. Hluk je tu použitý ako prostriedok k navodeniu nevšedného estetického zážitku a imaginácie.

Z hľadiska estetiky hlukovej hudby existujú štyri základné výstavbové prostriedky, respektíve typy hluku: nechcený hluk, nehudobné zvuky, akýkoľvek príliš hlasitý zvuk a akékoľvek rušivé podnety v signalizačných systémoch (napríklad znelky telefónov). Definície hlukov vo vzťahu k hudbe sa však taktiež vyvíjajú. Aktuálne sú opäť archaické hluky alebo hluk, ktorý vyrábajú telegrafické spojenia, nenávratne patriace do histórie (online). Hluk súvisí s kategóriou škaredého, podobne ako ona dominuje umeniu 20. a 21. storočia, aj hluk sa stal nielen súčasťou auditívneho prostredia človeka, ale automaticky i jeho výseku – umenia. Tak ako všetky provokujúce formy umenia (dadaizmus, futurizmus, fluxus atď.) poukazovali k omnoho hlbším než len súdobým problémom „umenia pre umenie“, takisto estetika noise music môže mať svoj etický podtext, určité hlbšie výzvy smerom k širším spoločenským a ekologickým problémom.

Hluk v alternatívnom divadle – teoretické východiská a umelecké kreácie na Akademiickom Prešove

V teórii hudobného divadla sú auditívne a vizuálne parametre umiestňované v priestore z perspektívy vytvárania významovotvorných prvkov. V scénickom žánri hrá hudba význačnú syntakticko-sémantickú rolu, tvorí nielen komentár, ale aj anticipuje či naopak dopovedá dej, prípadne tvorí k nemu kontrapunkt tým, že i zdanlivý nesúlad hudby a obrazu môže zdôrazňovať určité emocionálne prvky situácií. Akonáhle je hudba inkorporovaná do divadelného predstavenia, jej účasť nemá povahu kulisového efektu, ale stáva sa súčasťou komplexnej scénickej (audiovizuálnej umeleckej informácie). J. Fukač konštatuje, že tak, ako hudobné divadlo má ambivalentnú schopnosť vystupovať ako scénický prejav i ako hudba, aj opačne platí, že umenia, ktoré pôvodne (napríklad antické musiké) pôsobili v jednote a prvotnej nerozlišenosti, dnes už ako samostatné disponujú ochotou vytvárať významné interakcie a syntézy (Fukač 1981, s. 228). „Čistá“ činohra je stále viac výnimkou a do jej tkaniva vstupuje v prekvapivo nových znakových funkciách diferencovaný hudobný prejav. Funkcie hudby voči štruktúre scénického objektu sú neobyčajne diferencované, často priam kľúčové (Fukač 1981, s. 229).

Scénické žánre v historickom vývoji niekoľkokrát inovovali svoju poetiku hybridizáciou, krížením s inými druhmi. Rozšírenie diapazónu prostriedkov hudby o (netónové) zvukové fenomény ako hluk alebo šum prebehlo v 20. storočí v niekoľkých fázach, počnúc futurizmom, cez povojnovú avantgardu a končiac súčasnou syntézou a zdokonalením elektronických prístrojov v prepojení na počítačom podporovanú kompozíciu. Jeho penetrácia (začleňovanie zvukových a hlukových elementov) do oblasti alternatívneho

divadla je nielen prirodzená, ale aj omnoho logickejšia práve preto, že experimentálne a alternatívne divadlo malo vždy omnoho väčšiu estetickú autonómnosť a odvahu inovovať, narúšať konvencie i reagovať na spoločenské zmeny a pohyby. Preto všetky prvky auditívnej kultúry, teda celkového zvukového prostredia súčasného človeka, do alternatívneho divadla jednoducho logicky vývojovo, psychologicky i poeticky patria.

Alternatívne divadlo vychádza zo všetkých tradičných dramatických a hudobno-dramatických foriem, súc výnimočným fenoménom, stále je a ostáva divadlom. Tieto tradičné formy neneguje, iba z nich tvorivo selektuje, pretvára postupmi ako redukcia výrazových prostriedkov, anekdotickosť a skratka, prioritizácia vizuálneho alebo auditívneho vyjadrovacieho média na úkor slova, textu ako prostriedkov narácie či expresie, využívanie tradičných postupov v postmoderných „úvodzovkách“, absurdizácia, desémantizácia, nesúlady hudby a obrazu, hudby a slova alebo obrazu a slova, ako prostriedok zdôrazňovania určitých emocionálnych prvkov. Podobne ako v samotnom hudobnom umení sa paleta výrazových prostriedkov divadla rozrástla o hluky, šumy, umelo vytvorené zvuky, elektroniku a jej hlukové formy (typickým reprezentantom je noise music), syntakticko-sémantická rola audiálneho prvku, konkrétne hluku, má svoje miesto aj v umeleckom prejave alternatívnych foriem divadla.

Z hľadiska regionálneho akcentu našich bádání a teoretických reflexií prameniáciach z konkrétnych umeleckých výsledkov vyberáme tri príklady pochádzajúce z aktuálnych produkcií Akademického Prešova (ďalej AP) za posledné tvorivé roky tohto významného umeleckého festivalu vysokoškolákov, amatérskych, ale tiež profesionálnych umeleckých telies. Teatrológička Eva Kušnírová analyzuje konceptuálne i z priestorového hľadiska alternatívnu prezentáciu *Šumy ulice prešovskej* (v rámci AP 2009) s črtami happeningu ako stvárnenie tenzívnej situácie súčasného človeka, ktorý nemôže vnímať všedné životné krásy, jednotlivosti každodenného života, pretože *„je permanentne zasahovaný neurózou každodenných civilizáčnych zásahov“* (Kušnírová 2012, s. 138). Z predstavenia zaujme predovšetkým postava Motorkára, ktorý si vedľa kaviarne opravuje motorku: *„[...] motorka ryčí, postavy z terasy sa pokúšajú komunikovať medzi sebou, no zásah hluku zvonku do ich ‚zvnútorňovaných‘ vzťahov je agresívny. Keď motorka zmlkne, obnoví sa nové konvenčné ľudské správanie“* (Kušnírová 2012, s. 139). Neskôr sa ozve opäť rev motorky, akustický fenomén zasiahne všetky postavy, navyše postavám v pouličnej kaviarni začínajú vyzváňať mobily, postava Hysterky reve do telefónu atď. Produkcia sa končí zvukom rozbiehajúceho sa skla na dlažbe (čaišník prevrháva všetky poháre). Usúvzťahnenie hluku s narušením vzťahov a návratu do akustického normálu ako obnovenie ľudského potenciálu komunikovať je veľavravným symbolom.

V roku 2010 sa v Prešove na AP predstavil súbor Handa Gote Research and Development (HGR&D), jedna z najpozoruhodnejších formácií českého alternatívneho divadla. Súčasťou ich multimediálnych produkcií je aj tanec, pohyb, zvukový dizajn a integrácia technológií. Predstavenie *Emily* (v Prešove v roku 2010) malo scénu podobnú laboratóriu, kde boli na pracovných stoloch umiestnené mikrofóny, počítačová a zvuková technika atď. Hra začína bzučaním a praskaním zle pripojenej gitary a trhanými krehkými vzdychmi. Eva Kušnírová analyzuje podobu a účel zvukových prostriedkov takto: *„Herečka vytvára rôzne deformované či opakované zvuky, šumy prostredníctvom blasu, hudby, techniky, nahrávok iných zvukov, používa aj útržky skladieb. Z výrazu herečky a akcie, ktorú prezentovala sme mohli vyčítať strach a neistotu, izolovanosť, citový hlad a hladanie vlastnej identity“* (Kušnírová 2011, s. 173). Neoddeliteľnou súčasťou predstavenia je aj elektronická hudba vznikajúca priamo pred očami a ušami diváka. Jej sugestívnosť a expresívny spev speváčky vytvárajú celistvý zážitok.

Pôvodná autorská hudba stojaca na pomedzí performancie s použitím prvkov noise music sa objavila aj v študentskej produkcii na festivale Akademický Prešov 2011. Projekt *Kam kráča svet...* (2011),

multimediálna prezentácia, vznikol ako výsledok umeleckej činnosti študentov a učiteľov¹ odboru estetika Inštitútu estetiky, vied o umení a kulturológie Filozofickej fakulty PU a bol realizovaný v rámci 45. ročníka festivalu AP (4. 5. 2011 v Malej sále Divadla Alexandra Duchnoviča Prešov). Pôvodne bol koncipovaný ako performancia s pracovným názvom Koniec sveta, s pôvodným zámerom vytvoriť sprievodné hudobné teleso reagujúce na aktuálne vznikajúce situácie a náhodný výber, napokon však bola „hudba náhody“ nahradená na počítači vopred skomponovanou hlukovou „hudbou“ a k nej pridanými hudobnými a nehudobnými elementmi (fľaše naplnené kameňmi, strukovinami, vodou, vrážanie deformovaním plastovej fľaše a podobne) v priebehu prezentácie. Do hudby boli postupne pomocou počítača pridávané ďalšie zvuky, až sa hudba v prvej časti zmenila na hluk, akoby hluk doby. Ten bol a v druhej časti vybalansovaný na hudbu takmer relaxačného účinku, podfarbujúcu pohybovú choreografiu doplnenú o videoprodukciiu.

Ideovým fundamentom projektu bolo ukázať dve rôzne možnosti existencie ľudí na svete, prvou bola štandardná chvíľa v súčasnej spoločnosti, v ktorej sa takmer každý jedinec mení na stroj, neschopný prežiť bez svojho telefónu a internetu, bezohľadný a nevšímavý voči svojmu okoliu, ktoré postupne prestáva vnímať ako svoje životné prostredie, ale je pre neho iba nutným priestorom pre vykonávanie činností, vedúcich k získaniu materiálneho vlastníctva. Túto etapu spoločnosti môže mať svet problém uniesť, čo bolo naznačené jej deštrukciou v podobe výbuchu a úplnej tmy. Hlasitá hudba a hluk, chaotický pohyb a tanečné improvizácie sémantizovali tieto idey do neverbálnej podoby. Výbuch a úplná tma na konci prvej časti tieto znaky znegovali a zvýznamnili protikladné momenty ticha ako nástupu druhej časti symbolizujúcej jediné východisko – návrat k prírode, prirodzenosti. Hluk a ticho ako binárna dvojica tu fungovali ako zobrazovací element protikladu medzi tým, čo je, a tým, čo by mohlo/malo byť. Tenziu medzi tým, čo je pre nás prospešné, a tým, čo nás ubíja, ničí ľudskú prirodzenosť a vzdáva ju ľuďom od „podstaty“.

Aj keď sa alternatívne divadlo definuje ako priestor na experiment, uvoľnenosť či prevahu etického reflektovania spoločenských problémov nad estetikou, všetky tri príklady nápadne pripomínajú aktívnu účasť estetiky škaredého, dodajme vo forme hlučného, nepríjemného, nesúrodého, negujúceho alebo, naopak, potvrdzujúceho spätosť konvenčných situácií, v ktorých sa človek ocitne, s jeho estetickým prežívaním. Škaredé neznamená len neprítomnosť krásy, je aj reakciou na preestetizovanie charakteristické pre európsku kultúru, v umení je užívané ako provokácia či prebudenie z letargie.

Stopy hluku v hudbe posledných desaťročí do určitej miery prekročili antropomorfnú mieru, a to najmä zahusťovaním hudobných prostriedkov, agresivitou zvuku, jeho intenzitou stojacou na hranici fyziologickej bolesti či šoku.² Skutočnosť, že súčasný človek potrebuje čoraz viac a čoraz silnejších podnetov (audiálnych i vizuálnych), že je akoby znečulivý, slovami Wolfganga Welscha „anestetizovaný“, sa prirodzene premietla aj do umeleckého prejavu, nie natoľko v oblasti jeho nových foriem či žánrových odnoží, ako skôr v transformácii jeho výrazových prostriedkov k zosilneniu podnetov, k výkričníkom, k imperatívu, k hraničnej intenzite, skúmaniu perцепčných, ale aj psychologických a perцепčných možností, zahrňujúcich skutočnosť, či prijímateľ prijme pravidlá hry od umelca, ktorý ich svojvoľne inovuje alebo nanovo kreuje... Hluk ako protiváha ticha má však v umení jedno dôležité poslanie – je ním skutočnosť, že počuť ticho môžeme jedine vtedy, ak mu predchádzal

¹ Dramaturgia: Slávka Kopčáková a Eva Kušnírová. Námet a hudba: Tomáš Timko. Text: Adam Mikuš, Choreografia: Lenka Papugová

² V dost' podstatnej miere ide o celý arzenál Novej hudby po druhej svetovej vojne, ktorá samu seba (najmä elektronika a aleatorika) vnímala ako „spásonosný“ impulz zjavenia cesty pre ďalší vývoj hudby.

hluk. Je tomu tak z pochopiteľných dôvodov – ticho je fyzikálne akusticky v reálnom živote v skutočnosti neexistujúci fenomén.

Práve z tejto pozície nevyhnutnosti existencie dvoch protikladov (nielen ako zmyslu jedného v druhom, ale i pre vysvetlenie jedného druhým) sa nám využitie sémantických možností hluku môže javiť ako jedna z podôb večnej tendencie umenia a jeho sebaobnovy z vlastných vnútorných zdrojov. Je ňou neustále striedanie jednoduchých foriem a kompozičného arzenálu zložitejšími, a následne – v momente, keď dôjde k prekomplikovanosti jazyka umenia – zložitejších jednoduchšími. Práve tak aj z hľadiska výrazových prvkov umenia a ich intenzity neustále zaznamenávame striedanie období, keď umelecké prejavy musia hlučne kričať či „revat“ (aby sme sa vôbec dopátrali k ich skrytému zmyslu), s obdobiami, keď stačí pravdy života, zákony skúseností a vnímaného bytia vo forme umeleckých obrazov pošepnúť – a aj v tichu im ostatní môžu porozumieť.

Literatúra:

- [1] BELIČOVÁ, R. 2008. Nitrianska škola a jej alternatíva hudobnej estetiky. In. SOŠKOVÁ, J. ed.: Filozoficko-estetické reflexie posthistorického umenia. *Studia Aesthetica X*. Prešov: FF PU, s. 382 – 391.
- [2] CSERES, J. 1997. Za estetiku hluku (a pritom nie proti estetike ticha). In. *Ticho*. roč. 1, č. 4 – 5, s. 6 – 9.
- [3] FUKAČ, J. 1981. Co by nám měl napovědět pojem hudební divadlo. In. *Hudební rozhledy*. roč. 34, č. 5, s. 227 – 230.
- [4] KUŠNÍROVÁ, E. 2012. Pouličné divadlo. In. HORÁK, K. – PUKAN, M. – KUŠNÍROVÁ, E. *Reflexie divadla, divadlo reflexie*. Prešov: FF PU 2012.
- [5] KUŠNÍROVÁ, E. 2011. O dvoch typech alternatívneho divadla. In. KOPČÁKOVÁ, S. ed. *HUDBA A UMENIA. Vzájomné vzťahy a prieniky v kontexte intermediality a integrácie*. *Studia Scientiae Artis I*. Prešov: FF PU v Prešove, s. 167 – 177.
- [6] LANGEROVÁ, K., S. 1998. O významovosti v hudbe. *Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava: SNEH.
- [7] MARTINÁKOVÁ, Z. 2001. Futurizmus – hnutie za nové umenie. In: *Hudobný život*. roč. 38, č. 3, s. 28 – 31.
- [8] MARTINÁKOVÁ, Z. 2001. Dadaizmus – zrod antiumenia či nových podôb umenia? In. *Hudobný život*. roč. 38, č. 3, s. 28 – 31.
- [9] Noise music. [online], [cit. 7. 5. 2012]. Dostupné na internete: http://en.wikipedia.org/wiki/Noise_music.
- [10] ROSS, A. 2011. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo.
- [11] SLÁVIKOVÁ, Z. 2008. Umelecké stvárnenie zla vo vybraných vokálno-inštrumentálnych dielach skladateľov 20. storočia. In. STANISLAVOVÁ, Z. – ANDRIČÍKOVÁ, M. eds. *Fenomén zla v súčasnom umení pre deti a mládež*. Prešov: PdF PU, s. 206 – 221.

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
slavka.kopcakova@unipo.sk

www.casopisespes.sk

Odkrývanie estetického charakteru (veľko)mesta ako krajiny: Mestský environment v pokantovskej estetike 21. storočia

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

Abstrakt: Príspevok si kladie niekoľko cieľov. Popri diskusii, ktorá sleduje variabilitu konceptu krajiny a jeho vzťah ku kategórii environmentu (najmä s ohľadom na mestské prostredie, kde sa javí pojem environmentu ako adekvátnejší) sa zameriava na špecifický problém súčasnej estetiky: premenu estetické reflexie mesta ako celku, ktorú realizuje súčasná estetika a filozofia cez kantovskú estetiku Kritiky súdnosti. Rozpracovaním koncepcií Marie Rubene a Miroslava Marcelliho príspevok ponúka nielen sumarizáciu téz aktuálnych záverov, ale bližšie reflektuje premenu (veľko)mesta na krajinu, špecifický environment oprostý od pôvodnej účelnosti, vystupujúci ako prírodný predmet, kde sa "ľudské vracia k prírodnému a stáva sa akýmsi obrovským predmetom, ktorý je vo svojom vnútri fluidný..."). Reflexia je primárne vedená kategóriou vznešeného ako vysvetľujúcim rámcom.

Kľúčové slová: Kant, Rubene, Marcelli, estetika, mesto, krajina, vznešené.

Abstract: The contribution have several aims. In addition to the discussion that follows variability of the concept of landscape and its relationship to the category of environment (particularly with regard to the urban environment, where it appears the concept of environment as a more adequate) the contribution focuses on the specific problem of the current aesthetics: transformation of aesthetic reflection of the city as a whole, which is realized by the contemporary aesthetics and philosophy through the Kantian aesthetics in Critique of Aesthetics Judgement. Elaboration of opinions of Marie Rubene and Miroslav Marcelli leads us not only to summarize the conclusions of recent theses, but further to reflect the transformation of (mega)city to a country, specific environment free from original effectiveness, where "human returns to natural and becomes a sort of huge subject, which is fluid in its inside ..."). Reflection is primarily guided by the category of sublime as an explanatory framework.

Keywords: Kant, Ruben, Marcelli, aesthetics, city, country, sublime.

Koncept krajiny vykazuje, a to nielen v jeho vzťahu ku kategórii environmentu, značnú variabilitu. V abstrakte príspevku uvádzam, že najmä s ohľadom na mestské prostredie sa mi javí pojem environmentu ako adekvátnejší. Sekcia, pre ktorú som pripravoval tento text, má vo vymedzení predmetného poľa mimo iného formulovaný problém mesta ako organizmu a mesta ako krajiny. Moju nedôveru k použitiu pojmu krajina v tomto spojení podporilo stanovisko Karla Stibrála: „*pro současnou environmentální estetiku či obecně estetiku přírody je příznačná skepse k tomuto pojmu. Valná většina teoretiků ho vidí jako příliš zatížený zkušeností s výtvarným uměním, stejně jako jeho nadužívání v současných vědách. [...] Proto tito estetiци navrhuji používat místo pojmu krajina raději termínu environment, prostředí – a odtud také environmentální estetika*“ (Stibrál 2012, s. 40-41). Samotná environmentálna estetika smeruje „za krajinu“, smeruje tiež za, resp. od prírody k druhej prírode človeka. Allen Carlson to sformuluje nasledovne: „*Takto environmentálna estetika presahuje úzký rámec sveta umenia a naše hodnotenie umeleckých diel smerom k estetickému hodnoteniu environmentov, nielen prírodných, ale aj rôznorodých environmentov človekom alebo ovplyvnených, alebo ním vytvorených*“ (Carlson 2005, s. 423). Environment často (a pre mestského človeka určite častejšie než pre iných) už vôbec nevyzerá ako príroda, tobôž krajina, je však zrejme, že tento „kultúrny environment“ (Dadejík 2010, s. 377), esteticky vnímame a

¹ Text príspevku bol prezentovaný na 7. ročníku interdisciplinárnej konferencie *Krása, krajina, príroda: Město a příroda*, ktorá sa uskutočnila 19.11.2013 v Akademickém konferenčním centru v Prahe. Príspevok je publikovaný so súhlasom organizátorov konferencie.

posudzujeme. Rozumieme potom stanovisku: „*Není proto divu, že současná environmentální estetika nechce estetický zážitek s přírodou [...] redukovat na zážitek s krajinou*“ (Stíbral 2012, s. 42). Navyše zážitok s mestským environmentom je predsa len iný než zážitok s prírodou. Ostatne Sparshottom nastolený problém statusu environmentu, jeho substancializácia do „*entity nezávislé na hledisku toho kdo je obklopen*“ (Sparshott 1972, s. 11-23 podľa Dadejík 2010, s. 378) a dôsledky, ktoré z nej plynú, vypovedá o peripetiách environmentálnej estetiky. Zostrenie Carlsonovej polarity prírodné – kultúrne potom smeruje alebo k estetike environmentu,² ktorá sa vymaňuje prizme umenia pre posúdenie prírody a prizme prírody pre posúdenie neprírodného environmentu, alebo nachádza neprírodný environment uchopiteľný cez prírodu, lebo sa z nej, či uprostred nej „rodí“, alebo dokonca tento environment dospieva svojou premenou k momentu, keď sa pre nás vo vnímaní prírodou stáva a to inak, než preto, že by ju vedome imitoval. Otázka teda znie: kedy sa stáva pre nás mesto krajinou? A pomôže nám s tým Kant?

V kantovskej estetike súčasnosti nie je problém mesta práve veľkou témou. Dva prístupy, ktoré ponúka Mara Rubene a Miroslav Marcelli prinášajú niekoľko zaujímavých podnetov pre otvorenie možno dlhodobejšej perspektívy skúmania.

Rubene nielen konštatuje, že napriek dlhodobému záujmu o problematiku mesta „*je tu stále potreba komplexných skúmaní mesta, ktoré sa stalo viac tajomnou, enigmatickou entitou*“ (Rubene 2012, s. 240), ale tiež pozoruje, že pri súčasných diskusiách o hodnotení a teoretickom uchopení problému krajiny (jedno či to je landscape, cityscape či urban landscape) sa estetické kritériá stávajú „*prominentnou integrálnou časťou súčasného multidisciplinárneho skúmania*“ (Rubene 2012, s. 238). Rubene vstupuje do problému vzťahu Kant a mesto cez tradicionalistické pripomenutie Kanta ako filozofa, ktorý veľa necestoval, ale ktorého Königsberg sa zamiešal do „*historických otravov (mesta, A.K.) omnoho silnejšie než akákoľvek prírodná katastrofa, ktorá kedy mesto postihla*“ (Rubene 2012, s. 237). Čiastkovým cieľom Marie Rubene je zistiť, čo má Kant na mysli, keď ironickým spôsobom v svojej Kritike súdnosti odpovedá na otázku krásy palácov v Paríži (Rubene 2012, s. 52), no Rubene cez tento príklad presadzovania nezainteresovanosti v jeho estetike chce, zdá sa, otvoriť širší rámec Kantových záverov, ktoré je možné „*interpretovať v kontexte súčasných kantovských prístupov a umiestniť ich do perspektívy mnoborakých a mnobostranných bádání o krajine*“ (Rubene 2012, s. 238). Súčasné čítania Kantových textov totiž podľa autorky „*poskytujú bohaté možnosti pre estetickú reflexiu prírody a mesta, prírodného prostredia a urbánnej krajiny a i.*“ a sú viazané na ďalšie skúmania v dvoch oblastiach: vo sfére zmyslovosti (so zameraním na aspekty transcendentálnej estetiky) a v znovupreverení vzťahov medzi zmyslovosťou a racionalitou (vrátane výskumov hypotypóz, obrazov, či dokonca poetickej/rétorickej moci mena (mesta, A.K.)) (Rubene 2012, s. 238).

Do pozornosti sa tak kladie pozícia kantovskej estetiky prítomnej pri „*nedávnom obnovenom záujme o vznešené vo francúzskej filozofii, ktorý priniesol inú perspektívu aisthesis, citovosť, zabltenosť, vábivosť a iné aspekty do problematiky krajiny*“ (Rubene 2012, s. 238). Rubene sa sústreďí na niekoľko momentov, ktoré uspôsobujú viditeľnosť / neviditeľnosť mestskej krajiny – mestského environmentu. V kontexte naznačených pozícií sa prirodzene obracia k skúmaniu súčasných koncepcií obrazotvornosti, keďže sama súhlasí s náhľadom Patricie Kitcherovej, podľa ktorej Kant kladie dôraz na predstavu, obrazotvornosť, pojem a meno. Ak Kant povie: „*Keď vidím mesto, tak moja myseľ potom sama osebe vytvára obraz predmetu, ktorý už mala predtým, keď prechádzala cez rozmanitosť (javu, A.K.)*“ (Kant 1997, 28:235) a Kitcherová následne hľadá odpoveď na otázku „*ako vytvoríť rámec, poriadok reprezentujúcich častí, ktoré predstavujú simultánne priestorové usporiadanie*

² Uprednostňujem termín estetika environmentu pred zaužívaným spojením environmentálna estetika a to práve kvôli konotáciám environmentálnej estetiky ako ekologickej, prírodne ochranárskej estetiky, ku ktorej smerujú aj interdisciplinárne presahy environmentálnych štúdií, tak jednoznačne zameraných na prvú prírodu.

orientačných bodov, aby sme pojali do predstavy panorámu Manhattanu“ (Rubene 2012, s. 240), tak sa tu kladie dôraz na priestorovú skladbu mestskej panorámy. Naopak Jean Luc Nancy pripomína časovú dimenziu krajiny: „krajina je vždy krajinou v čase [...] V predstavovaní tohto času, ktorý sa odhaľuje s každým obrazom, prítomnosť reprezentácie nemôže urobiť nič iné, než poskytnúť nekonečne zjavným spôsobom plynutie času, prechavú nestálosť toho, čo sa ukazuje“ (Nancy 2005, s. 61). Krajina, krajina mesta, mestský environment nastáva (porovnaj Kvokačka 2008, s. 198-208). Táto neuchopiteľnosť, nemožnosť pojať predmet do názoru v predstave obrazotvornosti má bezpochyby korene v Kantovom vymedzení vznešeného.

Rubene mimo iného okrajovo roztvára ideu kozmopolitizmu, pristavuje sa pri názvoch miest („meno mesta je svedectvom neodvratnej prítomnosti človeka vo svete prírody“ (Rubene 2012, s. 241) a pobáda k hlbšej reflexii o mieste človeka v prírode), ale naostatok, po takmer dnes už „povinnej jazde“ o lisabonskom zemetrasení v roku 1755, „ktorým sa Lisabon premenil na obraz ľudskej bezbrannosti voči mocnej prírode“ (Rubene 2012, s. 242) a ktorý nasledujú po menej než dvoch storočiach svedectvá krajiny a miest, pod ktorých katastrofy sa podpísal človek, konštatuje: „je nemožné lokalizovať auru, alebo pocít z krajiny, ale to pritom môže byť zdrojom vplyvnej fascinácie“ (Rubene 2012, s. 241-242). Neuchopiteľnosť, nedisponovateľnosť, neprevoditeľnosť na vzorec či schému predznačuje nevyhnutnosť premeny nášho vzťahovania sa ku krajine alebo mestu, ak chceme zverejniť to, čo bolo naznačené. Mesto sa nám stáva priestorom estetického aktu. Rubene pripomína slová Baldine Saint-Gironsovej: „Estetické akty, ktoré sa dejú pri zábrade a pri krajine sú len ťažko u človeka zľúčiteľné [...] Strácame sa v krajinách, ktoré nevieme obývať ako zábrady. Unikáme do zábrad, v ktorých však ešte cítime ploty umelé a iluzórne“ (Rubene 2012, s. 238-239). Chceme sa vrátiť k problému viditeľného / neviditeľného v mestskom environmente, lebo ten nás privedie k záveru, ktorý hodlám sledovať v ďalšej časti príspevku. Rubene totiž, a vôbec nie ako akýsi záver, ale kdesi doprostred textu, umiestni dôležitú indíciu. Tak ako sa dnes „dôraz presúva z krásneho na vznešené, z reprezentácie na prezentáciu, rovnako v skúmaní krajiny akcent migruje od vyhládky, pohľadu vizuálneho, malebného (picturesque) smerom k širšiemu, poblcujúcemu estetickému zážitku z krajiny, tak je aj dôraz na konceptualizáciu súčasného mesta nabrađený záujmom o také jeho estetické aspekty ako je rozľahnutosť, či rozľezenosť (sprawling), strata centra, ignorovanie vlastnej mestskejosti (citiness)“ (Rubene 2012, s. 239). Čo toto vlastne znamená, nám bližšie, akoby komplementárne hoc na sebe nezávisle, vysvetlí Marcelli.

Pre Miroslava Marcelli ako filozofa sa mesto stalo témou. Svedčia o tom najmä dve knižky: *Filozofi v meste* (2008a) a *Mesto vo filozofii* (2011), v ktorých sa zameriava hlavne na motív „ako vstupovalo mesto do filozofovho myslenia, kládlo pred nebo problémy, ktoré potom posúval do dimenzie pojmov, princípov [...]“ (Marcelli 2008a, s. 14), resp. hľadanie odpovedí na otázku čím bolo kedysi mesto a čím je pre nás dnes. Našu pozornosť ale paradoxne upriamime mimo týchto kníh, keďže Marcelli v jednej z nich konštatuje: „Kantov vzťah k mestu je dost' odlišný. Na jednej strane je Kant dožívotne pripútaný k rodnému mestu [...] na druhej strane problematika mesta do jeho prác takmer vôbec nevstupuje. Vzniká dojem, že jeho domicil delí od univerza jeho myšlienok neprekonateľná priepasť“ (Marcelli 2008a, s. 167). Marcelli tak tému mesta u Kanta premení na tému jeho (sveto)občianstva, predstavenia jeho filozofického systému, vzťahu prírody a morálky a i., ale „mesto zmizlo a jeho obrysy sa neobjavia dokonca ani tam, kde do hry vstúpi pojem účelu: na jednej strane je mesto príliš veľké, aby sa o ňom dalo uvažovať ako o umeleckom diele človeka, na druhej je príliš malé, aby svojou prítomnosťou mohlo dokazovať účelné pôsobenie prírody pri utváraní ľudských vzťahov v prospech slobody a presadzovania zákonnosti“ (Marcelli 2008a, s. 170). Kantov horizont podľa Marcelliho netvorí mesto, tento rámeč kögnisbergský filozof mnohonásobne presahuje a je to práve metafyzika, zbavená „všetkých prírodných určení, aké na javovej rovine nachádzame v ľudských skutkoch“ (Marcelli 2008a, s. 179) kam sa uberá jeho myslenie. Odlišnú kapitolu Kantovej estetiky využíva Marcelli v príspevku *Kant a potreba myslieť vo veľkom* (2008b, s. 15-32). Reflexia mesta totiž nemôže obísť veľkomesto. Veľké mestá získavajú našu pozornosť a „vynucujú“ si inú optiku. Môže sa nám stať,

že ich vnímame (v istom priestore, čase, vzdialenosti) tak ako Claude Lévi-Strauss: „*Krásu New Yorku nezbadáme vtedy, keď v ňom vidíme mesto, ale až vtedy, keď sa prestaneme držať tohto strnulého spôsobu nazerania a naše oči si ho samy premenia na akúsi umelú krajinu, kde princípy mestskej architektúry prestávajú platiť: jediné čo tu má estetickú platnosť a význam, je zamatová hebkosť svetla, rafinované perspektívy diaľok, vznešené priepasti pri úpätí mrakodrapov a tienisté údolia posiate rôznofarebnými automobilmi ako pestrými kvetmi*“ (Lévi – Strauss 2008, s. 15). Všimnime si ten motív premeny: nedržať sa strnulého spôsobu nazerania. Tam prízvukuje sa nielen umelcovi, géniovi, ale nám všetkým mohúcnosť zažiť New York inak, tvoriť estetický svet, podržať ho pre seba, lebo „*V tejto perspektíve sa najslávnejšie americké veľkomesto vzdaluje od urbanistických a architektonických dimenzií, vystupuje ako krajina a takto nadobúda nesporné estetické kvality*“ (Marcelli 2008b, s. 15). Môže sa stať ale aj niečo diametrálne iné.

Veľkomesto, megapolis môže mať aj inú podobu, a tá nás môže zasiahnuť nepripravených. „*Veľkosť niektorých súčasných miest však môže vyvolávať dojem prírodného objektu bez tobo, aby sme tento predmet v našich predstavách zaradovali do rádu estetického. Takýmito objektmi sú dnes slumy rozprestierajúce sa na okrajoch urbánnych aglomerácií [...] Sú to krajiny svojho druhu, no vnímanie ich neformnej veľkosti v nás nevyvolá pocity krásy*“ (Marcelli 2008b, s. 15). Krajiny, ktoré sa svojou veľkosťou, neformnosťou **podobajú** na prírodu a ktoré, ako iste tušíte, siahajú ku kategórii vznešeného. Nedajme sa pomýliť Marcelliho hľbaním nad (ne)vhodnosťou kategórie pre miesta extrémnej chudoby. Kým sleduje estetické aspekty vznešeného, pohybuje sa po pôde kantovskej estetiky oprávnene. Zaujatý dominujúcou veľkosťou vraví: „*Pohľad na obrovské slumy naozaj evokuje dojmy z veľkých prírodných objektov ako sú moria, pohoria alebo púšte. Tu i tam stojíme pred niečím nadrozmerným [...] hovoríme o mori ľudí. Bez tvaru a bezhraničná masa ľudí, zvierat a príbytkov sa v našej myšli asociuje s veľkosťou vodného žihľu. Zdá sa nám, že v tejto mase sa ľudské vracia k prírodnému a stáva sa akýmsi obrovským predmetom, ktorý je vo svojom vnútri fluidný a ako celok usadený, rozplasnúty*“ (Marcelli 2008b, s. 20).

Ďalšie Marcelliho úvahy, ktorými skúma tento zvláštny obrovský predmet sú interpretačne sporné a vedú k opusteniu Kantovho vznešeného, čo korešponduje s Marcelliho zámerom predstaviť Kanta v rámci širšieho kontextu stratégií modernej racionality, s ktorou sa musíme rozísť ak máme pristúpiť adekvátnym postojom k prírode. Ponechajme bokom relevantnosť týchto úvah o participovaní na línii apropriácie prírody v kantovskom duchu, keďže Marcelli nám mimo apelu, že máme mysliť vo veľkom nedáva žiadne iné inštrukcie, ani odpovede na otázky, ktoré sa vynárajú. Omnoho zaujímavejší je však jeho postreh, ktorý uvádza nasledovná veta: „*Megapolis: zvláštne mesto, ešte zvláštnejšia príroda*“ (Marcelli 2008b, s. 24). Megapolis nám ukazuje svojou veľkosťou, že hranica mestskej leží nielen dole, pri minimálnom počte obyvateľov, ale aj hore a že po prekročení istých počtov sa už mestské spoločenstvo stáva prírodným útvarom. Megapolis ako príroda nekorešponduje s našimi predstavami o prírode a živote v nej. „*Volnosť, neobraniteľnosť, živelnosť, všetky tieto atribúty pobytu v prírode dosiahli v týchto obrovských dimenziách podoby, ktoré nedovoľujú myslieť na arkadickú blaženosť a namiesto toho nás naplňujú obavami*“ (Marcelli 2008b, s. 24). (Veľko)mesto sa tak ukazuje v iných perspektívach, núti nás mysliť inak, lebo sa pristihujeme pri reflexii, ktorá prekračuje zvyčajný horizont úvah. Nejde ani tak o stratu estetických kvalít, ako skôr o to, ktoré estetické kvality máme na mysli a ako ich myslíme. Kantovské inšpirácie tematizujúce vznešené, hoci vieme, že lyotardovsky „*vždy je to vznešeným v zmysle Burka a Kanta, ale nie je to už ich vznešeno*“ (Lyotard 2001, s. 124-147) predstavujú enklávu esteticej nezainteresovanosti, ktorá presadzuje genézu estetického stavu subjektu oprostenu od chcenia, predstavy o hmotnej existencii predmetu, bez gnozeologického rozmeru, „*prehliadajú*“ účel a berúc do úvahy formu účelnosti predmetu, pokiaľ je vnímaná bez predstavy účelu a v prostom posúdení (bez etických a iných konotácií). Kant tak dáva rámec myslenia, impulz, ktorý súčasná estetika zúročuje, často nadväzuje kriticky, prekračuje horizont Kantových inštrukcií a reglementov, no na druhej strane priznáva svoje korene. Druhá strana poľa, strana angažovanej estetiky

environmentu, zdôrazňuje pravý opak (porovnaj Blanc 2013). Sledovanie naznačenej podoby estetiky environmentu s jeho konotáciami k mnohým interdisciplinárnym kooperáciám je zámer, ktorého sa nevzdávam, ale v tomto príspevku ho zámerne neotvárať. Netrúfam si povedať, ktorá cesta je estetiku environmentu tá správna. Verím však, že možnosť plurality prístupov k tomuto problému je pre estetiku environmentu viac na prospech, než naopak.

Literatúra:

- [1] BLANC, N. 2013. Aesthetic Engagement in the City. In. Contemporary Aesthetics [online]. vol 11, [cit. 31. 12. 2013]. Dostupné na internete: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=683>>.
- [2] CARLSON, A. 2005. Environmental Aesthetics. In. GAUT, B. – LOPES, D. The Routledge Companion to Aesthetics. London/New York: Routledge, s. 423 – 436.
- [3] DADEJÍK, O. 2010. Environmentální estetika. In. Zahrádka, P. Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, s. 373 – 383.
- [4] KANT, I. 1975. Kritika soudnosti. Praha: Odeon.
- [5] KANT, I. 1997. Lectures on Metaphysics. Cambridge University Press.
- [6] KVOKAČKA, A. 2008. Miesto vznešeného v posthistorickom umení. In. SOŠKOVÁ, J. ed. Studia aethetica X. Konferenčný zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie Stratifikácie interdisciplinárnych komunikácií a filozoficko – estetické reflexie posthistorického umenia. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 198 – 208.
- [7] LÉVI-STRAUSS, C. 1966. Stmutné tropy. Praha: Odeon.
- [8] LYOTARD, J., F. 2001. Vznešené a avantgarda. In. Lyotard, J., F. Putování a jiné eseje. Praha, Herrmann & synové, s. 124 – 147.
- [9] MARCELLI, M. 2008a. Filozofi v meste. Bratislava: Kalligram.
- [10] MARCELLI, M. 2008b. Kant a potreba myslieť vo veľkom. In. BELÁS, I. Človek – dejiny – kultúra II. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 15 – 32.
- [11] MARCELLI, M. 2011. Mesto vo filozofii. Bratislava: Kalligram.
- [12] NANCY, J., L. 2005. The Ground of the Image. Fordham University Press.
- [13] RUBENE, M. 2012. Kant's city? Some preliminary reflections on landscape and its aesthetic context. In. ERZEN, J. – MILANI, R. Nature and the city. Beauty is taking on new form. Yearbook of International Association for Aesthetics. Sassari: Edizione Edes, s. 237 – 245.
- [14] SPARSHOTT, F., E. 1979. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. In. Journal of Aesthetic Education. č. 6, s. 11 – 23.
- [15] STIBRAL, K. 2012. Současná estetika a krajina. In: Vnímání krajiny. Sborník z konference Krajina jako duchovní dědictví. Praha: Obec širšího společenství českých unitářů, s. 39 – 47.

Mgr. Adrián Kvokačka, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
adrian.kvockacka@ff.unipo.sk

www.casopisespes.sk

Environmentálne angažované umenie ako výzva pre Carlsonovu kognitívnu environmentálnu estetiku*

Barbora Bakošová; 216455@mail.muni.cz

Abstrakt: V tomto texte sa chcem venovať spôsobu, akým môže environmentálne angažované umenie spochybniť Carlsonov dualizmus medzi umením a prírodou v jeho kognitívnej environmentálnej estetike. Environmentálne angažované umenie pritom chápem v rámci nových tendencií umenia v druhej polovici dvadsiateho storočia, kedy nastal posun ku konceptuálnejším, angažovanejším umeleckým projektom opúšťajúcich steny galerijných priestorov. Takáto umelecká forma je v protiklade k tomu, ako umenie vymedzoval Carlson a na čom postavil svoju opozíciu umenie-príroda. Zároveň chcem poukázať, že veda je v Carlsonovej teórii úzko limitujúcou a môže v mnohých prípadoch brániť estetickému prežitku. I keď by sa mohlo zdať, že veda estetickú skúsenosť redukuje, environmentálne angažovaní umelci, ktorí často využívajú vedecké poznatky pri realizácii svojich projektov, ukazujú, že sa dá využiť i pri tvorbe estetického zámeru.

Kľúčové slová: kognitívna environmentálna estetika, model prírodného environmentu, environmentálne angažované umenie, Allen Carlson, príroda verzus umenie.

Abstract: In this paper I would like to deal with the question how environmentally engaged art can infirm Carlson's dualism between art and nature in his cognitive environmental aesthetics. I understand environmentally engaged art as a part of new tendencies in the second half of the 20th Century, when we can observe shift towards more conceptual and engaged art forms that leave the insides of galleries. This type of art projects are in opposition to Carlson's art-nature dichotomy. Equally, I would like to show that science is in Carlson's theory limiting and can blockade aesthetic experience in many cases. Eventhough it may appear that science can diminish aesthetic experience, environmentally engaged artists, who often use scientific knowledge in their projects, show, that science can be also beneficial in creating aesthetic's intention.

Keywords: cognitive environmental aesthetics, natural environment model, environmentally engaged art, Allen Carlson, nature versus art.

Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov nastal na poli estetickej teórie i umenia presun pozornosti k prírode. Obrat k prírodnej tematike bol dôležitý, pretože znamenal návrat k podstatnej zložke estetickej skúsenosti, ktorá stála v dvadsiatom storočí značne v úzadí. Boli to spoločenské zmeny, ktoré mali podstatnú zásluhu na náraste záujmu o prírodu – v prvom rade rastúca sila environmentálneho hnutia a silnejúce znepokojenie verejnosti nad environmentálnymi problémami, akými sú napríklad úbytok biodiverzity, znečistenie, zmeny klímy a mnohé ďalšie. Umelci i estetici sa tiež začali sústreďovať na to, ako prírodu správne esteticky oceniť a ako vytvoriť ekologicky citlivé umenie. V niektorých z ich konceptov hrali dôležitú úlohu prírodné vedy a práve prieniky vedy, estetiky a umenia ma budú zaujímať v tomto texte. Mojim cieľom bude cez tento spoločný priesečník poukázať na slabé miesta kognitívneho prístupu v environmentálnej estetike s dôrazom na estetický koncept Allena Carlsona.

Začnime stručným predstavením environmentálnej estetiky a jej rozdeleniu na dve subkategórie. Environmentálna estetika prichádza ako reakcia na absenciu teórie venujúcej sa vhodnému estetickému oceňovaniu prírody a kritizuje zaužívané estetické modely v dvadsiatom storočí, ktoré sú v tomto období

* (Pôvodná verzia tejto práce bola odprezentovaná na 19. Medzinárodnom kongrese estetiky – International Congress of Aesthetics, Kraków, 2013.)

odvodené skôr od umeleckých teórií. Estetici, usilujúci o predefinovanie tohto zaužívaného stavu konštatujú, že pre estetické hodnotenie prírody potrebujeme iný typ aparátu ako pre hodnotenie umenia, pretože prírodu charakterizujú iné vlastnosti ako umelecké dielo. V prvom rade nie je výtvorom človeka, ale svojbytnou existenciou, je neohraničená, nezarámovaná, dynamická, vyžaduje viac-zmyslový postoj a stiera odstup medzi objektom a subjektom. Environmentálna estetika sa usiluje o vytvorenie nových rámcov, pomocou ktorých by sme mohli prírodu esteticky uchopiť.

V zásade (i keď do istej miery zjednodušene) môžeme environmentálnu estetiku rozdeliť na dva prúdy – kognitívny a nekognitívny, podľa dôrazu, aký estetici kladú na začlenenie vedeckých znalostí o prírode do estetického súdu. Kognitivisty tvrdia, že pre správne a korektné estetické hodnotenie prírody je nutná istá miera vedeckých informácií o danom prostredí, aby sme ho mohli správne uchopiť a adekvátne oceniť. Istým spôsobom sa kognitivisty snažia hlavne o zavedenie objektívnych parametrov do estetického hodnotenia. Vedecké znalosti musia byť dôležitou predispozíciou pre estetické ocenenie prírody, pretože sú integrálnou súčasťou premýšľania o prírodných vzťahoch. Ústrednou osobnosťou kognitivistov je Allen Carlson, ktorý predstavil svoj model prírodného environmentu,¹ v ktorého centre stoja práve vedecké informácie. Ako sám píše: „*V modeli prírodného environmentu platí, že vhodné hodnotenie prírody vyžaduje informáciu, oprávnenú domnienku alebo znalosť poskytnutú prírodnými vedami a ich predchodcom – zdravým rozumom alebo niečím obdobným*“ (Carlson 1995, s. 398). Veda, predovšetkým z oblastí ekológie, zoológie, botaniky alebo geológie, premieňa estetickú skúsenosť na zrozumiteľnejšiu a hlbšiu, pričom pozorovateľovi ukazuje práve jednu správnu cestu, ako objekt hodnotiť. „*Vedecká informácia a presný popis nám ukazujú krásu tam, kde sme ju predtým nevideli, vzor a harmóniu namiesto nezmyselného zmätku*“ (Carlson 2000, s. 87). Tento prístup kladie dôraz na objekt – vedecké znalosti tu formujú očakávania od prírodných objektov a zvyšujú hladinu nášho estetického potešenia. Z odlišného uhlu pohľadu môžeme ale v takejto skúsenosti založenej na vede vidieť limitáciu, ktorá redukuje estetický prežitok. To môže podľa Bannona spočívať v Carlsonovom (a taktiež Parsonsovom) estetickom funkcionalizme, ktorý chápe prírodnú krásu ako výsledok „*[...]funkčného zapadnutia rôznorodých elementov systému v zmysle ich prirodzenej úlohy*“ (Bannon 2011, s. 418). V takomto poňatí je všetko, čo splňa svoju funkciu v prírode, krásne. Z toho ale vyplýva aj ďalší predpoklad – že príroda je apriórne krásna a prírodné vedy sú tými, ktoré by nás k tomuto rozpoznaní mali viesť. Pozitivismus je tu dôsledkom kombinácie dôrazu na funkciu a odklon od subjektu.

Kognitívny prístup neskôr rozvíjajú aj ďalší estetici – Malcolm Budd špecifikuje, že nie každý typ vedeckých znalostí je potrebný pre estetické oceňovanie prírody a vnímateľ musí selektovať tie informácie, ktoré sú pre estetickú skúsenosť dôležité. Podobným spôsobom pokračuje aj už spomenutý Glenn Parsons, ktorý reformuluje normatívny element Carlsonovho vedeckého kognitivismu. Tvrdí, že prírodné objekty sú rozdeliteľné do mnohých vedeckých kategórií, reprezentujúcich širokú škálu charakteristík, ktoré je často nemožno definovať všetky, a niektoré ani nie sú pre popis estetických kvalít objektu potrebné. Parsons preto navrhuje používať len tie kategórie, ktoré sú pre estetickú percepciu prírodného objektu najvhodnejšie. „*[P]ozerať sa na objekt skrz vedecké kategórie, kam objekt skutočne patrí a ktoré maximalizujú estetické pôsobenie objektu.*“ Aj keď Parsons, rovnako ako Budd, zužujú rozsah vedeckých znalostí v estetickej skúsenosti, je to pre nich stále dôležitý nástroj estetického hodnotenia.

¹ Termíny „environment“ a „prostredie“ sa v mojom poňatí mierne líšia vo svojej viazanosti na subjekt. Zatiaľ čo prostredie je viazané na okolie človeka, environment je autonómny, netvorí pozadie ľudských činností, ale stáva sa popredím. Preto tento pojem používam v texte častejšie.

Pozitívnym aspektom kognitívnej environmentálnej estetiky je istá miera objektivity, ktorú môžu vedecké dáta v určitom rozmere garantovať, takže je estetické hodnotenie oslobodené od subjektívnych preferencií vnímateľa. To môže viesť k vnímaniu prírody ako nezávislej entity majúcej vlastnú estetickú hodnotu. Na druhej strane prebehla na estetickom poli rozsiahla debata o limitoch a redukcionizme kognitívneho prístupu, ktorú v tomto texte predstavím len zbežne, pretože bola podrobne popísaná inde. Voči kognitivistom sa vymedzili tzv. nekognitivisti, ktorí v prvom rade upozorňujú, že estetický súd je nezávislý od rozumového aparátu a estetické hodnotenie môže byť založené na emóciách (Emily Brady), pocite mystéria (Stan Godlovich) , ale i morálke (Yuriko Saito). Svoju pozornosť zameriam na problém dichotómie medzi estetickým hodnotením umenia a prírody, ktorý Carlson svojim kognitívnym modelom vytvára, a ako môže environmentálne angažovaná umelecko-vedecká spolupráca túto dichotómiu poprieť.

Pozrime sa najprv, ako kognitivisti (s dôrazom na Carlsona) používajú vedu pre konštrukciu opozície medzi estetickým hodnotením umenia a prírody. Carlson tak robí, keď rozpracováva svoj model prírodného environmentu (natural environmental model). Usudzuje, že pre správne estetické posudzovanie prírody nie je vhodné používať to isté hodnotenie ako pre hodnotenie umenia. Hodnotenie umenia môže byť naopak pri hodnotení prírody zavádzajúce. Carlson vymenúva dve paradigmy v umení, ktoré sú spojené s našim (nesprávnym) oceňovaním prírody. Ten prvý, model objektu, zameriava svoju estetickú pozornosť čisto na vybrané objekty, napríklad sochy alebo zátišia. Ale tento model nemôže byť použitý pri hodnotení prírody, pretože prírodné objekty sú úzko naviazané na svoje prostredie a nie je možné ich posudzovať bez tohto kontextu. Druhý Carlson nazýva modelom krajiny, a je analogický tomu, čo sa v umení nazýva krajinomalbou. To, čo je v tomto prípade esteticky oceňované je prírodný segment alebo výhľad. Tento pohľad však môže prírodný environment redukovať na dvojrozmernú scénu a nabáda nás nazerat' na prírodu ako na krajinomalbu – zo špecifického uhlu pohľadu a z adekvátnej vzdialenosti. Carlson tieto dva modely zavrhuje a predkladá tretí, model prírodného environmentu, ktorý nevychádza z tradície umenia, ale používa pre správne estetické ohodnotenie prírody práve vedecké informácie. Táto znalosť nahrádza znalosť dejín umenia, ktorú podľa Carlsona potrebujeme pre estetické ocenenie umenia.

Na čo chcem v Carlsonovom novom modeli upozorniť, je úzke ohraničenie pojmu prírodný environment, ktorý nevyklučuje len umenie, ale aj najbežnejší typ environmentov – environmenty poloprárodné alebo poľnohospodárske. Carlson hovorí o hodnotení čisto prírodných environmentov a Budd túto dištinckiu potvrdzuje a navrhuje ešte ostrejšie rozdelenie – esteticky môžeme hodnotiť len prírodu ako prírodu, prírodné objekty sú tými, ktoré stoja v protiklade k ľudským výtvorom, t.j. artefaktom. Musíme ich hodnotiť samostatne, aj keď sú umiestnené v takzvaných „zmiešaných“ prostrediach. *„To, čo vyplýva z faktu, že väčšina nášho prírodného environmentu odzrkadľuje vplyv človeka a že väčšinou prichádzame do kontaktu so scénami, ktoré vo väčšej či menšej miere zabraňujú umelosti, je, že estetické hodnotenie prírody, ak má byť čisté, musí byť oddelené od akéhokoľvek dizajnu vnúteného prírode, a to hlavne dizajnu vnúteného pre umelecký alebo estetický efekt“* (Budd 1996, s. 209). Domnievam sa, že táto dichotómia medzi prírodným a umelým je do istej miery daná definíciou nástrojov estetického hodnotenia, ktorými sú vedecké znalosti, pretože oni definujú skupinu objektov a environmentov vhodných pre estetické skúmanie. Zároveň si tiež myslím, že toto rozdelenie môže mať negatívne dôsledky pre estetický prežitok. Pritom existujú umelecké oblasti, kde je umenie s prírodou úzko preklenuté.

Jedná sa o projekty, ktoré vychádzajú z umelecko-vedeckej spolupráce, sú situované mimo galerijný priestor a zároveň majú istý environmentálny a ekologický náboj. Takýto typ umenia podľa mňa spochybňuje Carlsonove modely objektu a krajiny, pretože spočíva na celkom inom type estetickej

skúsenosti. Prv, ako sa budem vyvracaniu Carlsonových domnienok venovať, dovoľm si stručne predstaviť charakteristické rysy environmentálne angažovaného umenia. Za prvé sa jedná o umelecké praktiky, ktoré na prvé miesto kladú environmentálny rozmer umeleckých projektov. Ich cieľom nie je umením zlepšiť prírodné prostredie, ale radšej prinavrátiť estetickú kvalitu zničenému prírodnému územiu, alebo túto kvalitu chrániť.² Môžeme tak pozorovať presun od umenia založeného na objektoch k jeho konceptuálnejším formám, pri ktorých je podstatným impulzom umeleckej kreativity úsilie o environmentálne zlepšenie. Umelecká teoretička Suzi Gablik požaduje umenie s aktívnou účasťou pri riešení sociálnych a environmentálnych problémov, ktoré sú dôsledkom dnešnej celospoločenskej krízy. Umelci by podľa nej mali akcentovať previazanosť vzťahov vo svete a podporovať tvorbu morálnych hodnôt, ktoré by integrovali ekológiu, sociálne vzťahy a starostlivosť o Zem (Gablik 2003). Jej koncept *ekologického imperatívu* v umení vedie k ochranárskemu rozmeru umeleckej činnosti, ktorý môže ľudom pomôcť uvedomiť si ich príslušnosť k prírodnému prostrediu (Gablik 1992, s. 49-51).

Pokiaľ je environmentálne angažované umenie v prvom rade umeleckou snahou o ochranu prírody a nápravu poškodeného prostredia, musia umelci čerpať z vedeckých poznatkov o prostredí, v ktorom realizujú svoje projekty, aby dokázali správne pochopiť problém. Umelci vyhľadávajú vedecké informácie pre pochopenie ekologických funkcií miesta, alebo spolupracujú priamo s prírodovedcami, ktorí korigujú ich umelecký zámer. Úlohou vedy je vytýčiť hranice umelcovej kreatívnej slobody, vykresliť línie morálne a ekologicky akceptovateľného. Umelci Helen Mayer Harrison a Newton Harrison využívajú napríklad vedeckú spoluprácu ako základný kameň pre svoje umenie. V ich projekte Sava River Project (1989 – 1990) navrhli biokoridor, aby ochránili ekologickú stabilitu balkánskej rieky Sava. Zapájali doň miestne komunity pozostávajúce z environmentálnych aktivistov, ekológov, alebo vodohospodárov, aby sa spoločne podieľali na podrobne vypracovanej správe o ekologickom význame územia, ktorý bol neskôr schválený autoritami.

Takýto typ umelecko-vedeckej spolupráce vychádza z umelcovho dôrazu na holistickú perspektívu vzťahu človek-príroda, a akceptovania vnútornej hodnoty prírody, chápanej ako nadradenej hodnote umenia. Ako hovoria Harrisonovci: „*Naša práca začína, keď v prostredí zaregistrujeme anomáliu vychádzajúcu z protikladných presvedčení a nezvládnuteľných metafor... U nás všetko začína rozhodnutím...venovať sa výhradne témam prežitia ako najlepšie vieme*“ (Harrison – Harrison 2003, s. 161). S tým je spojený aj estetický rozmer umeleckých projektov – umelcov zámer nie je ukázať krásu umenia v prírode, ale zdôrazniť krásu prírody ako takú.

Švajčiarsky umelec Georg Steinmann zas medzi rokmi 1996 až 2007 realizoval projekt Komi: A Growing Sculpture s cieľom vytvoriť transdisciplinárnu sieť, usilujúcu o ochranu divočiny v ruskom regióne Komi. Táto ekologicky významná oblasť je v neustálom ohrození kvôli bohatým ložiskám nerastných surovín. Steinmann inicioval vznik platformy, v ktorej by lesníci, ekológovia, urbanisti i miestni obyvatelia mohli diskutovať o rôznych možnostiach environmentálnej ochrany, ako aj vzdelávať jeden druhého a zdieľať rôznorodé perspektívy vnímania okolitého prírodného prostredia.

Estetika environmentálne angažovaného umenia by mala toto úzke prepojenie kultúrneho a prírodného sveta zobrazovať a zvyrazňovať dôležitosť prírodných systémov. Etické, estetické a ekologické aspekty umeleckého diela sa tak navzájom prelínajú.

² To je najväčším rozdielom medzi land artom, environmentálnym umením a environmentálne angažovaným umením. Land art, podobne ako environmentálne umenie (a do istej miery i eco-art, ktorého definície sú rôznorodé a môžeme pod ním chápať environmentálne, i environmentálne angažované umenie) používa prírodu ako pozadie svojich umeleckých diel, ktoré nad prírodným environmentom dominujú.

Environmentálne angažované umenie je výsledkom nových umeleckých tendencií dvadsiateho storočia, ktoré sú založené na konceptuálnych stratégiách, transdisciplinárnej spolupráci a morálnych požiadavkách kladených na umelcov – v tomto prípade etiky autorovej intencie a ochrany prírody. Cieľom umenia je estetický odklon od umeleckých objektov k tým prírodným. Proces vzniku umeleckého projektu je rovnako dôležitý ako výsledná realizácia. Jeho výsledkom je často prinavrátanie poškodených území ich k pôvodnej ekologickej rovnováhe, alebo zachovanie ich prírodného stavu. Tím umelcov, spúšťajúcich Nine Mile Run Greenway Project (1997 – 2000) na čele s Timom Collinsom, Reiko Gato a Bobom Binghamom, premenil bývalú priemyselnú skládku na udržateľný verejný zelený priestor. Cieľom transdisciplinárnej platformy AMD&ART je za pomoci dobrovoľníkov revitalizovať staré doly a prinavrátiť miestu stratenú biodiverzitu. Jedná sa o prostredia, ktoré autor po realizovaní svojho projektu nechá v lepšej ekologickej kondícii ako boli predtým – to je prístup podstatne sa líšiaci od napríklad megalomanských snáh land artových umelcov z konca šesťdesiatych rokov.

Ako by sme mali tieto premenené environmenty esteticky hodnotiť? Budeme ich považovať za výtvor človeka alebo prírody? Domnievam sa, že jedným zo zámerov autorov je rozpustiť dištinkciu medzi prírodným a umeleckým tým, že sa umenie a prírodu pokúsili zjednotiť, dematerializovať umenie a zamerať sa pritom na ochranu a revitalizáciu území. Práve na docielenie tejto jednoty umelci využívajú vedecké znalosti – všimnime si, že dôvod je podobný ako v prípade Allena Carlsona – veda slúži ako základ informačného aparátu o prírode a funkciách, a v oboch prípadoch, v kognitívnej environmentálnej estetike i v environmentálne angažovanom umení, je práca s vedeckými znalosťami úzko prepojená s estetickými normami hodnotenia prírody. Porovnajme, ako do svojich konceptov začleňujú vedecké informácie Carlson a umelkyňa Patricia Johanson. Carlson píše: „*Táto (vedecká) znalosť nám dáva vhodné obrisko estetickému významnosti a vhodné hranice súboru tak, aby sa naša skúsenosť stala estetickým hodnotením*“ (Carlson 1979, s. 272). Johanson zas popisuje, ako postupovala pri svojom umelecko-revitalizačnom projekte. „*Začala som výskumom, čo jednotlivé zvieratá jedia, pretože som vedela, že vhodné rastliny prilákajú divoké zvieratá. Projekt sa vyvíjal z rôznych perspektív zároveň. Vedela som, že štruktúry musia nielen vyriešiť mnohé environmentálne problémy, ale musia byť zároveň akceptované vedcami, inžiniermi a mestskými projektantmi*“ (Johanson 1992). Oba používajú vedecké znalosti ako zdroj správneho pochopenia prírody, a pre oboch je prírodné alebo takmer prírodné prostredie tým najhodnotnejším.

Skrz svoje umelecké projekty sa environmentálne angažovaní umelci usilujú ukázať, že pre estetické ocenenie environmentu nie sú krehké len hranice medzi prírodou a umením, ale že je tiež ťažké rozlíšiť medzi prírodnými a ľudskými environmentami tak, ako ich rozlišujú kognitivisty. Skládku premenenú na lúku, vyčistená rieka alebo zachovanie prírodného lesa môže byť výsledkom umeleckých, aktivistických i prírodných procesov, a environmenty sa môžu v priebehu času premieňať z jedného na druhý. Je vzácné nájsť taký typ čistého prírodného environmentu, o akom píše Carlson, preto sa stáva zložitým použiť typ hodnotenia, ktorý vo svojej teórii vyvinuli. Z tohto pohľadu môže byť redukovanie vedomosti na tie vedecké limitujúce v tom, čo chceme esteticky hodnotiť. To si všimla i teoretička Samantha Clark: „*Carlsonova vysoko objektívna vedecká environmentálna estetika má tendenciu vylučovať nielen umenie, ale i zastavané environmenty, obhospodarované „polo-prírodné“ environmenty, a sociálne environmenty, ktoré sú v skutočnosti prostrediami, s ktorými sa stretávame denne. Vyzerať to, akoby bol jeden súbor limitácií nahradený druhým*“ (Clark 2010, s. 356). Kvôli Carlsonovmu vedeckému kognitivismu sú prírodné environmenty definované ako plochy nepoškvrnenej prírody, s ktorými prichádzame do kontaktu len zriedka.

Keď Carlson hovorí o estetickom ocenení iných typov environmentu, napríklad poľnohospodárskeho alebo ľudského, navrhuje iný spôsob hodnotenia. Pri ľudských environmentoch Carlson zdôrazňuje vzťah

medzi ľudským prostredím a samotnými ľuďmi, ktorých toto prostredie obklopuje (Carlson 2001, s. 9-24). Keď oceňuje poľnohospodárske environmenty, zdôrazňuje zas nielen ekologickú a funkčnú relevanciu, ale i sociálny kontext vzniku týchto poľnohospodárskych území (Carlson 2009). Dôvodom, prečo tieto zložky hodnotenia pri prírodných environmentoch opúšťa, môže byť práve ona redukcia ich estetického ocenenia čisto na tú, ktorá je založená na vedeckých znalostiach, z čoho vzniká silná dichotómia medzi prírodným a umelým. Čo by sme mali v tomto prípade zvážiť, a domnievam sa, že to environmentálne umenie ukazuje, je, že žiadny environment nemôže byť posudzovaný bez jeho sociálneho a historického kontextu. Väčšina prírodných environmentov bola ovplyvnená ľudským zásahom, za väčšinou z nich môžeme pozorovať sociálne interakcie alebo politiku. Aj keby sme sa rozhodli esteticky hodnotiť len divoké a odľahlé (prírodné) oblasti – príkladom môžu byť národné parky – mali by sme sa pýtať, prečo sú opustené, nedotknuté človekom. To môže odhaliť rozhodnutia a preferencie človeka, skryté za touto odľalosťou. Environmentálne angažované umenie, ktoré do svojich projektov vťahuje vedcov a verejnosť, vytvára podobné sociálne kontexty v environmentoch, v ktorých je umiestnené. Tieto kontexty sú rovnako dôležité, i keď chceme správne esteticky oceniť miesta ktoré oscilujú niekde medzi prírodou a umením, umelým a prírodným. Vedecká znalosť by mala byť len jednou z metód, ktorá nás preniesie bližšie k estetickému pochopeniu našich environmentov. Ale nemala by nás limitovať v tom, čo si pre estetické hodnotenie vybrať.

Výzvy, aké tieto nové umelecké praktiky prinášajú do kognitívnej environmentálnej estetiky volajú po revízií oddelenia estetického hodnotenia prírodného environmentu od iných typov estetickéj skúsenosti. Ukazujú, že pre estetické hodnotenie jednak prírody a jednak umenia musíme rozšíriť našu estetickú pozornosť z vedecky definovaných kategórií na komplexnejší obraz. Príkladom takéhoto prístupu môže byť Arnoldov Berleantov koncept environmentu ako holistického okolia, ktoré nerozdeľuje prírodné a ľudské environmenty, ale dáva ich do vzájomných vzťahov a sietí, v ktorých má svoje dôležité postavenie človek. Berleant chápe prostredie, ktoré sme boli doposiaľ zvyknutí kontemplovať zďiaľky ako „[...] rozptútené do komplexnej siete vzťahov, prepojení, a kontinuity tých psychických, sociálnych a kultúrnych podmienok, ktoré popisujú moje činy, odpovede, povedomie, a ktoré dávajú tvar samotnému môjmu životu“ (Berleant 1992, s. 4). Ľudia už v jeho poňatí nie sú od environmentu oddelení, ale radšej sú jeho neodmysliteľnou súčasťou.

Môžeme namietat, že je Berleantov model príliš inkluzívny a preto benevolentný k tomu, čo definovať ako objekt estetického hodnotenia. Ale v postmodernej spoločnosti, v ktorej je čoraz ťažšie vykresliť hranice medzi vedou, umením a každodenným životom, či ľudským výtvorom a prírodou, by mohla byť otvorená estetická citlivosť dobrou možnosťou pochopenia tohto vzájomne prepojeného sveta.

Literatúra:

- [1] BANNON, B., E. 2011. Re-Envisioning the Nature: The Role of Aesthetics in Environmental Ethics. In. Environmental Ethics. č. 33, s. 415 – 436.
- [2] BERLEANT, A. 1992. The Aesthetics of Environment. Philadelphia: Temple University Press.
- [3] BUDD, M. 1996. The Aesthetic Appreciation of Nature. In. British Journal of Aesthetics. č. 36, s. 207 – 218.
- [4] CARLSON, A. 1979. Appreciation and the Natural Environment. In. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. č. 37, s. 267 – 275.
- [5] CARLSON, A. 2000. Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture. London: Routledge.

- [6] CARLSON, A. 2001. On Aesthetic Appreciation human environments. In. Philosophy & Geography. č. 1, s. 9 – 24.
- [7] CARLSON, A. 2009. Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics. New York: Colombia University Press.
- [8] CLARK, S. 2010. Contemporary Art and Environmental Aesthetics. In. Environmental Values. č. 19, s. 351. – 371.
- [9] GABLIK, S. 1992. The Ecological Imperative. In. Art Journal. č. 52, s. 49 – 51.
- [10] GABLIK, S. 2003. Alternative Aesthetics. In. Landscape & Art. Dostupné na internete: <<http://www.landviews.org/la2003/alternative-sg.html>>.
- [11] HARRISON, H. M. and HARRISON, N. 2003. Shifting Positions toward the Earth: Art and Environmental Awareness. In. MALLOY, J. ed. Women, Art & Technology. Cambridge: Massachussets Univesity of Technology, s.160 – 179.
- [12] JOHANSON, P. 1992. Art and Survival: Creative Solutions to Environmental Problems. Dostupné na internete: <<http://patricijohanson.com/fairpark/>>.

Mgr. Barbora Bakošová,
Katedra enviromentálních studií
Fakulta sociálních studií
Masaryková univerzita
216455@mail.muni.cz

www.casopisespes.sk

Postmoderná primitívnosť v okruhu slovenského výtvarného umenia

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

Abstrakt: Text je výsledkom skúmania rôznych podôb tendencie primitivizmu vo výtvarnom umení dvadsiateho storočia na Slovensku. Vývojová etapa nazývaná postmodernou je zároveň silnou aktualizáciou kultúrneho primitivizmu. Ten sa prejavuje nie len v rovine štýlu ako typ gestickej maľby charakterizovanej ako „nová divokosť“, ale aj v rovine sémantickej ako znak, či súbor znakov odkazujúci k „predkultúrnym“, či „proticivilizačným“ spôsobom života. Špecifickou črtou slovenského postmoderného primitivizmu je umelecká evokácia predstáv rajských krajín a utopických miest. Z východiskovej pozície primitivizmu sú v texte uvedené do súvislostí výtvarné spracovania motívov Arkádie, utopických krajín, „strateného raja“ a „strateného detstva“.

Kľúčové slová: slovenské výtvarné umenie, postmoderna, primitivizmus, arkadický mýtus, utópia, neoexpresionizmus, neoakademizmus.

Abstract: The paper is the outcome of search for various forms of primitivism tendency in 20th century fine art in Slovakia. The development period of art called postmodernity is at the same time strong actualisation of the culture primitivism. It occurs not only as a type of “new wildness” painting in style level, but also as a sign or sign group which refers to “pre-cultural” or “counter-civilisation” ways of life in semantic sphere. Specific feature of Slovak postmodern primitivism is an artistic evocation of the Paradise and utopia images. From the primitivism point of view, there are presented contextually connected motifs of Arcadia, utopic lands, “lost Paradise” and “lost childhood”.

Keywords: Slovak fine art, postmodernity, primitivism, Arcadia myth, utopia, neoexpresionism, neoacademism.

Postmoderna z pohľadu primitivizmu

Leitmotívom umeleckej reflexie života osemdesiatych rokov bola aj v našom geografickom a kultúrnom rámci „obluda banalít“, „hrozba zovšednenia“, „neautenticita existencie“, „anonymita životných determinantov“, „simulakrá bez originálov“, „gýčová kultúra“, „infantilizácia spoločnosti“, „anticivilizačné nálady“ a v slovenských podmienkach ešte vždy prítomný zážitok skúsenosti s poškodením individuality v prospech socialistického kolektivismu.

Koncom osemdesiatych rokov sa na stránkach *Slovenských pohľadov* Miloslav Petrussek venoval jednej z veľkých tém postmodernity – fenoménu každodennosti. Zamýšľal sa nad vývojom každodennosti ako sociologickej témy. Zvrat, ktorý v sociológii nastal, keď do nej „vtrhla“ téma každodennosti, nazýva prechodom od „*perspektívy veľkého odstupu*“ k „*perspektíve najbližšej možnej vzdialenosti*“ (Petrusek 1989, s. 68). 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*“ (Petrusek 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 má vlastnú „paratiku“, ktorá je nezriedka v rozpore s kategóriami veľkej morálky, alebo vedeckej etiky. Vyrovňovanie sa s týmito premennými malo niekoľko podôb, ktoré vytvárajú schizofréniu, či dualizmus výtvarného prejavu predposlednej dekády dvadsiateho storočia. Jednou cestou bola extrémna individualizácia výtvarného prejavu vo forme vypätého maliarskeho gesta v duchu európskeho neoexpresionizmu a s tým súvisiace „úniky“ do projekcií nových utópií, k prastarým,

osobným, či dokonca k falošným mýtom. Druhou trasou bolo surové priznanie skutočnosti a vytvorenie dištancie od banálnej reality prostredníctvom ironického nadhľadu v duchu post-pop-artu a neokonceptuálnych stratégií. Z hľadiska domácej výtvarnej scény umenie „osemdesiatych“ bolo tvorené ako post-socialistické a vo všetkých svojich aspektoch na dožívajúci socializmus reagovalo, z dnešného hľadiska interpretovania výtvarnej kontinuity so svetovým dianím na neho nazeráme ako na postmoderné.¹

Rastúca deravosť železnej opony spôsobila priepustnosť štátnych, aj kultúrnych hraníc. Výtvarný život na Slovensku sa zdal byť zasiahnutý európskym a americkým neoexpresionizmom, ktorý reagoval nie len na estetickú askézu konceptualizmu, ale aj na všeobecnú akceptáciu nových médií a akčného umenia. Nemecký neoexpresionizmus skupiny Die Neuen Wilden, talianska transavantgarda (Arte cifra), nový manierizmus Lipskej školy,² doznievajúce podoby pop-artu, či renovovaný „art-brut“ J. Dubuffeta a skupiny CoBra neznamenali iba obnovu závesného obrazu, ale aj reartikuláciu divokosti, iracionality, sentimentálnosti, figurácie, symboliky, mýtu, historických tém a predovšetkým novú, a zároveň poslednú mocnú vlnu primitivizmu v zmysle ideovo-koncepčnom, štylistickom i tematickom. Súvislosť medzi postmodernou a primitivizmom spozoroval Fred Hutchison v článku Postmodern barbarians (Hutchison 2004) (postmoderní barbari; pozn.: prekl. autor). Barbarské chápe ako obdobu primitívneho – prastaré, kmeňové, predkresťanské. Stav postmoderného človeka ukazuje ako veľmi podobný stavu barbarstva: podľa autora ide o útrpné rozpoloženie plné nudy, straty jednoty (fragmentácie), beznádeje a melanchólie, ktorý ústi do tzv. mentálnej klaustrofóbie – myslenia vo vnútri uzatvoreného systému kultúrneho determinizmu. Barbarské, podobne ako postmoderné, je plné mýtov a tabu (príkladom je politicky korektné rozprávanie). Jav, ktorý sa v postmoderne obvykle pomenúva ako multikultúrnosť, alebo kultúrny eklekticismus, Hutchison nazýva „proti-kultúrnosťou“, resp. kultúrnym primitivizmom.

Vhodným dokladom postmoderného proti-kultúrneho stanoviska je rozsiahla esej Jeana Dubuffeta *Dusivá kultúra (Asphyxiante culture)* z roku 1986, ktorá vystihuje práve tú názorovú polohu, odkiaľ sa formuje maliarsky jazyk „nových divokých“. Kultúra podľa neho nie je nič iné, ako inštitúcia kontrolovaná profesormi a kultúrnymi úradníkmi. Pre takzvaný kultúrny postoj je typické, že umelecké dielo nevytvára, iba ho pozoruje, a práve toto pozorovanie je charakteristickým rysom „kultúrneho umenia“, ktoré kazí nevinnosť pôvodného umenia a zbavuje ho všetkej subverzívnej sily (Dubuffer 1998). „Kultúra je estetická. Kultúrní a estetickí je totéž. Estét hraje komediu a predstiera, že vroucné miluje krásu. Ale není žádné krásy, kromě konvenční – kulturní. Krása je výsměšek kultury, podobně jako ledvinové kameny. S tím rozdílem, že v tomto případě jde o kameny přeludné, o pošetilou léčku“ (Dubuffer 1998). Tento názor na „krásne“ ako na konštrukt konvencie a zámerné uprednostňovanie škaredého ako súčasť nového variantu primitivizmu nás odkazuje na obdobie pred prvou svetovou vojnou, kedy si nemeckí expresionisti vybrali z umenia prírodných národov práve kvalitu expresívnej divokosti a zámerné deformácie figúr pôsobili proti akademizmu 19. storočia. Nazdávame sa, že umelecká i politická situácia diskreditovaných hodnôt a právd uplynulých desaťročí plodili „hnev“, potrebu očisty a zároveň potrebu plurality. Rozrôznenie umeleckých názorov prebiehalo predsa aj v úvode dvadsiateho storočia. Tieto dôsledky sú spojovateľmi obidvoch druhov primitivizmu, alebo inak – maľba osemdesiatych rokov môže byť chápaná ako aktualizácia expresionistického primitivizmu zo začiatku 20. storočia. Na tomto mieste treba odlišiť primitivizmus od postmoderných

¹ Parafrázovali sme slová Jany Ševčíkovej z rozhovoru pre Artyčok.tv [online], ktorý bol nakrútený pri príležitosti vernisáže výstavy skupiny Syzygia v roku 2010. Uverejnené na internete 2.5.2010. Dostupné na internete: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/4199/syzygia>>.

² Rozsiahla štúdia o maliarstve lipskej školy s bohatým počtom reprodukcí bola uverejnená vo Výtvarnom živote 1987, v dvojčísele 9 – 10.

štýlových anachronizmov – vo forme zámerných citácií. Zatiaľ čo štýlový anachronizmus môže byť akýkoľvek výber foriem z dávnejších, či uplynulých etáp histórie umenia, ktoré vo výsledku pôsobia pre štýlistický rámec prítomnosti neadekvátne, primitivizmus vždy operuje s aspektom odmietnutia prílišnej prekultivovanosti, sofistikovanosti, špekulatívnosti a volá po návratoch k inštinktu, nevedomiu, či k starším náboženským predstavám.

Ako uvádzame vyššie, novodobé divožstvo v sujetovej rovine diela je v postmoderne spájané s témou objavovania a projektovania stratených rajov (Arkádií), oživovaním mýtu a s rekonštrukciou utopických vízií. Kompaktnú charakteristiku takého maliarskeho prístupu uvádza Gabriela Garlatyová v súvislosti s predstaviteľom talianskej transavantgardy Enzom Cucchim: „*Cucchi si vytvoril neakademickú osobitú kompozíciu, farebnosť a autorské symboly (osobné mytológie). Pes, vták, vlk, zajac, figúra, loď, komín, lebka, obeň, more, kopce, kvapka a ďalšie indexy mysteriózne ovládajú symbolický priestor legend inšpirovaný napr. príbehmi z talianskeho folklóru a spomienok z detstva*“ (Garlatyová 2009, s. 260). K preferencii primitívneho patrí aj stratégia M. Paladina, ktorý vytváral kombinácie ikonografie kresťanského obrazu s archaickými obrazmi africkej a ázijskej kultúry. Podľa autorky v našom kultúrnom kontexte nebola pre postmoderný obraz kľúčová tradícia košického expresionizmu, napriek tomu, že viacerí naši „neoexpresionisti“ priznali náklonnosť k Jakobymu.³ Omnoho dôležitejší mal byť nový – „nomádsky“ charakter umelca, ktorý putoval po Európe a výpožičkami z videných diel rôznych období a tradícií narúšal štýlovú čistotu moderny a socialistického realizmu (napríklad Daniel Brunovský) (Garlatyová 2009, s. 266).

Generácia absolventov Vysoké školy výtvarných umení, ktorá sa predstavila na Salóne mladých `87, bola zároveň generáciou výrazných zmien s nalievajúcou a čulou výstavnou činnosťou. Ide predovšetkým o maliarov, ktorí akademické školenie absolvovali v rokoch 1985 až 1987: I. Csudai, D. Jurkovič, M. Šramka, L. Teren, S. Bubán, S. Bubánová. V *Slovenských pohľadoch* na tieto kultúrne pohyby reagoval Eudovít Hološka (1988). Spozoroval spoločné znaky novej maľby: veľké rozmery, technickú neopracovanosť formátu, divokú farebnosť, drsnú a neškolenú formu susediacu s naivitou, až detský prejav (Hološka 1988, s. 109). Pisateľovi sa nezdaľa byť zaujímavá samotná podoba novej maľby, ale stanovisko, odkiaľ prichádza – odmietnutie komplikovaného sveta, strojenosti, zložitosti a prílišného intelektualizmu. „*Prichádza s úsilím o čistý a pekný sen, s úsilím vyjadriť ich priamo, novou prirodzenosťou. Chce hovoriť o najzákladnejších veciach človeka na čistom stole, od začiatku sveta*“ (Hološka 1988, s. 109). Hološka cítil zámer byť diletantský, šokujúco drsný a priamočiary. Avšak vnútornú rozpornosť tohto neorganizovaného výtvarného prúdu spôsobovala paralelná tendencia ironickej kritiky, ktorá sa vzťahovala na „veľké narácie“ minulých desaťročí. Táto tendencia nastoľovala otázku toho, čo je vlastne posvätné a čo je iba „vyprázdneným fetišom“ súčasnosti.

Najvýraznejším znakom výstavy *Genius Loci* v Žiline (1991) – podľa recenzie Sabíny Bačíkovej, bolo znovuvyvolávanie a znovuzostavenie posvätných znakov.⁴ Zaujímavovo vyzneli ohlasy na generačných príslušníkov nového maliarstva. „*Simona Bubánová-Tauchmanová ako jedna z mála slovenských výtvarníčok, ak vôbec nie jediná dokázala siabnuť až na dreň slastných pocitov a neváhala ich zverejniť (nezabudnuteľná peep show), ba dokázala viac – že má zmysel pre humor a iróniu, u žien taký vzácny*“ (Bačíková 1991, s. 4). Dielo *Malé obrázky* je zostavené – ako píše recenzentka – z „fetišových gýčov“ – rokokových rámčekov a barokových putti, renesančných anjelíkov ukladaných na skorodovaný povrch dosky hneď vedľa pop-artovej *pin-up girl*, československého štátneho znaku a symbolu zopätých rúk, či fragmentu Ukrižovania. Autorka recenzie tvrdí, že Bubánová tu paroduje samú seba, avšak zdá sa skôr, že ide o sarkastické defilé rôznych podôb

³ Garlatyová hovorí o autoroch ako A. Jasusch, J. Jakoby, ale aj o lučeneckom maliarovi J. Szabóvi.

⁴ Išlo o dvadsaťjeden inštalácií rôznych výtvarníkov na rôznych miestach mesta.

gýča – zbierku fetišov/suvenírov súdobého človeka. Toto dielo je blízke omnoho staršiemu asamblážovému objektu Stana Filka: *Oltáre súčasnosti* (1965 – 1966)⁵, v ktorom na pozlátenom zarámovanom podklade konfrontuje gotické sochy svätcov s fotografiou z časopisu.⁶ Podobne ako Bubánová, dáva dielu „punc“ poškodenosti, ktorá akoby bola výsledkom zabudnutia, schátrania a ničenia. Českí teoretici na základe poznania prác slovenských autorov nového obrazu zdôrazňujú špecifický charakter slovenskej maľby osemdesiatych rokov a zdôrazňujú fragment ako ťažiskový element nového výrazu. Fragment spolupracuje na humornej nadsázke a v tejto stratégii chápu dielo Simony Bubánovej ako suverénne (Ševčíková – Ševčík 1992, s. 11). Bubánová sa obracia voči falošným mýtom a reflektuje svet, ktorý je jej dôverne známy: „Západní divák si bude muset uvědomit, že obrazy krásy na obalu čokolády u nás ještě nutně nemusí znamenat substituci reálné zkušenosti a že Baudrillardovská simulace tu funguje jinak. Jsme v prostředí, kde se mísí tradiční ambice a kolektivní vzpomínkové symboly s populární kulturou a se symboly pronikající konzumní společnost“ (Ševčíková – Ševčík 1992, s. 11).

Krátka poetická správa Mariána Kvasničku v *Profile* (1991) upozorňuje na maliara Svetozára Ilavského, ktorý sa nenachádza na „obvyklom“ zozname „klasikov divokých obrazov“ osemdesiatych rokov a to je paradoxné, pretože je z formálneho hľadiska pravdepodobne najexpresívnejším a zároveň „najhravejším“ autorom tejto generácie. Kvasnička mu prisudzuje prívlastok „postmoderný“. Zámerne o Ilavskom nepíšeme ako o maliarovi, keďže má široké pole pôsobnosti – maľba, socha, objekt, intermediálny projekt a hudba. „[...] Svet'o Ilavský sa v dnešnej inventúre vyzlieka zo svojich vulkánov a búrok, zo svojich zápasov a zápalov, zo svojich obňov a z obnívania krásy, ktorá sa po stáročia páčila s kadekým. Je to inventúra, keď je otvorené pre všetkých otvorených, a je to zároveň pozvánka na túru po invencii. Je to, ak chcete, akési venčenie invencie“ (Kvasnička 1991, s. 12). Ilavského maľba však nie je iba expresívna a farebne disharmonická, odkazuje aj ku graffiti M. Basquiata, či k art-brut J. Dubuffeta (*Tri plutvy, štyri uši*, 1986; *Autoportrét*, 1990).

Stanovisko brutálnej, nedefinitívnej maľby zastával aj o niečo starší Ivan Šafranko (1931), ktorý



Ilavský, S. *Autoportrét* (olej, farebný sprej na plátne), 1990.

v sedemdesiatych rokoch štýlovo nadviazal na maľbu Júliusa Jakobyho, čo sa prejavilo variantom novej figurácie. Podľa slov Marty Hrebíčkovej Šafranko predstavil „odromantizované, až karikatúrne zveličené figúry“ (Hrebíčková 2008, s. 3), ktorých drsné a lapidárne spracovanie prezrádza civilný a nepatetický pohľad. Azda trochu odvážne môžeme konštatovať, že maliar pôsobiaci na periférii (najskôr v Košiciach, od roku 1963 v Prešove) anticipoval postmodernu a divokosť maľby, ktorá mala prísť do galérií až v osemdesiatych rokoch (napríklad maľby *Pred zrkadlom* a *Speváčky*, 1968).

⁵ Reprodukcia je dostupná na internete: <http://www.webumenia.sk/web/guest/detail/-detail/id/SVK:SGP_2604/Stanislav%20Filko>

⁶ Obdobné ironické vizuálne konfrontácie „oltáru“, „ikony“, či „fetišu“ ako symbolu zbožnej úcty a civilizačných momentov vo forme televízie, či útržkov populárnej ikonografie vytvárali aj Peter Meluzin (*Ic(l)ons*, 1997, objekt – televízia ako ikona) a Jana Želibská (*Striptease*, 1967, objekt).

Arkádie

Daniel Brunovský je jedným z tých maliarov novej generácie, ktorí sa dôsledne priklonili k štýlovému primitivizmu a k zámernej naivite výrazu. Z hľadiska nášho zámeru hľadania postmoderných projekcií rajských krajín je tento autor zaujímavým príkladom. Urobil „kopernikovský obrat“ k sebe samému ako k umelcovi, ktorý v sebe a vo svojom diele nosí celú umeleckú tradíciu – od antiky až po modernu. V rozhovore s Janou Geržovou (1989) reagoval najmä na otázky súvisiace s údajnou diskontinuitou súdobej maľby so slovenskými dejinami a „nové maľovanie“ vysvetľuje ako reakciu na životnú realitu: „*Sme pod vplyvom tlaku, presu, ktorý na nás zvonka pôsobí. Expresivita je spôsob vyrovnania sa s jestvujúcou situáciou, bez ohľadu na to, v ktorej časti Európy žijeme. Výbušnosť, otvorenie sa zvnútra je logickou reakciou na dobu, v ktorej žijeme, a nie na trend, ktorý je v Taliansku, alebo v New Yorku*“ (Geržová 1989, s. 37). V tvorivom hľadaní ho zásadne ovplyvnila cesta do Talianska – v roku 1984 tam absolvoval šesťmesačný študijný pobyt, počas ktorého sa mohol stretnúť s európskou históriou *par excellence*. Oslovila ho najmä atmosféra krajiny, kde viditeľne nadväzuje prítomnosť na minulosť. Taliansko ho inšpirovalo na viacerých úrovniach, v prvom rade prvky talianskej kultúry a tamojšia krajina tvorí jeho motívickú bázu, cituje Leonarda, Giorgioneho, Tiziana a Poussina. Inšpiruje sa monochrómym zobrazovaním krajiny ranorenesančných fresiek. Rozvíja motív metafyzickej architektúry Giorgia de Chirica a symboliku babylonských veží. K autorovej ikonografii patria fantastické, mýtické krajiny, levitujúce milenecké páry, cesty, mesiace, špirály, personifikované melanchólie – ide o cieľavedomý program vytvárania archetypálnych obrazov. Je dôležité, že Brunovský popiera, že by to bolo poznanie talianskej transavantgardy, ktoré by ovplyvnilo jeho rukopis: „*Nie preto, že som mal možnosť vidieť Clementeho obrazy, pretože tam som ich vôbec nevidel. O jedinej výstave postmoderny (desiatich amerických maliarov) by sa mohlo povedať, že bola pre moje formovanie rozobdajujúca. Ale v skutočnosti nebola. Formovalo ma samo prostredie, to, že som tam robil, maľoval, vystavovať*“ (Geržová 1989, s. 38). Na druhej strane nepripúšťa ani ovplyvňovanie svojej tvorby domácou modernistickou tradíciou, s výnimkou Júliusa Jakobyho. Dôkazom je jeho študentská práca *Et in Arcadia Ego* (1982), ktorú vytvoril ešte pred talianskou cestou a predznamenáva stratégiu práce s klasickou tradíciou európskeho maliarstva (Poussin). Zároveň otvára zvláštny tematický okruh rajských priestorov – na základe našich zistení ide o prvé zobrazenie témy smrti v Arkádii na našom území.⁷ Gabriela Garlatyová vhodne zhrňa: „*Brunovského poézie prepájajú básnické s maliarskym, v ktorých sa vytvárajú autorské metafory: špirála, veža, milenci, melanchólia. Mytologický základ sprítomňuje aj rozprávkovosť, metaforickosť osobných príbehov a snových atmosfér*“ (Garlatyová 2009, s. 268)



Brunovský, D. *Et in Arcadia Ego*
(olej na plátne), 1982.

Brunovského spracovanie alegórie *Et in Arcadia Ego* je zvláštnou kombináciou odkazovania na Guercinov a Poussinov obraz zároveň. Dve deformované postavy v kubistickom tvarosloví sú svojim expresívnym gestom úľaku po nájdení symbolu smrti podobní Guercinovmu spracovaniu, no prítomnosť náhrobku s nápisom *Et in Arcadia Ego* prezrádza Poussinovu predlohu

⁷ Napriek tomu, že téma raja (a okruh príbuzných tém) sa v slovenskom maliarskom kontexte objavuje aj skôr: Rajská záhrada Juraja Collinásyho (1958), Rajská záhrada insitného maliara Dušana Benického (1970 – 1974); Vyhnanie z raja od toho istého insitného maliara (1971 – 1975), Vyhnanie z raja Milana Paštéku (1983, kresba na pepieri) a maľba s rovnakým názvom Bély Kolčákovej (1964). V súčasnosti sa téme *Et in Arcadia Ego*, t.j. téme memento mori venuje okrem iných mytologických tém mladý autor Vladislav Zabel (1975), ktorého výstava v Mestskej galérii v Rimavskej Sobote (2008) niesla rovnomený názov, kurátorkou bola Gabriela Garlatyová.

(Guercino použil symbol lebky). Obraz – znak odkazuje k mýtiskej krajine a k dejinám maliarstva zároveň. Na rozdiel od nasledujúcich príkladov sa však táto študentská práca nezaobera významovým posunom idey prítomnosti „smrti v raji“.

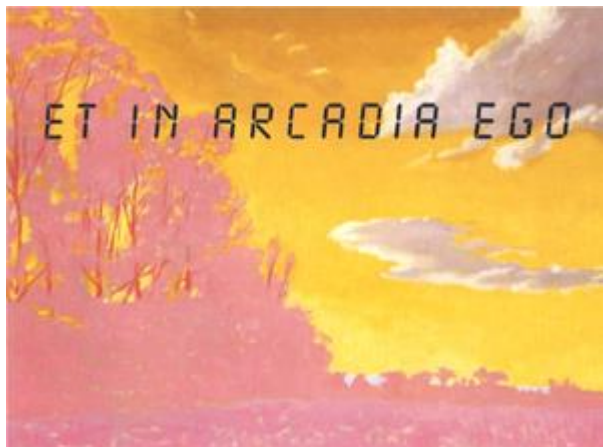
V prácach najmladšieho zo spomínaných autorov – Bohdana Hostiňáka – je aktualizácia arkadického mýtu prítomná najsilnejšie. K spracovaniu témy autor pristupuje dvojakým spôsobom. Najprv privoláva predstavu zasnúbenej, idealizovanej krajiny a vychádza z bohatej spomienkovej zásoby z detstva stráveného v prírode – tak vznikajú plátna série s názvom *Arkádia* (1998 – 2001), či *Krajina* (1998 – 1999). Zora Rusinová tento súbor obrazov interpretuje ako výsledok traumy z industriálnej civilizácie (t.j. ako anticivilizačný postoj) a abstraktné obrazové prvky, ktoré narúšajú obraz krajiny chápe ako „hravý dekoratívny prvok“, ktorý je komponovaný systémom obrazu v obraze (Rusinová 2005, s. 18). Druhým spôsobom je cyklus obrazov *Et in Arcadia Ego* (1999). Toto pojmie mýtiskeho miesta sa odvoláva na Poussinovo stvárnenie idyllickej pastorálnej krajiny, ktorá je súčasne upozornením na všadeprítomnosť smrti (bližšie Panofský 1981, s. 231-250). Obrazová analógia vety vyrytej na náhrobku, pri ktorom stoja klasicisticky idealizovaní Poussinovi pastieri je kombináciou idyllickej krajiny a „vražedného“ elementu. Preberieme Hostiňákové slová zaznamenané Zorou Rusinovou: autor sám tvrdí, že vždy chcel maľovať idylu – stav pokoja. Avšak, keď sa v deväťdesiatych rokoch pozrel za seba, videl vo svojich obrazoch tragiku a rozorvanosť. V rozhovore s Janou Geržovou maliar vysvetľuje svoje stvárnenia rajských krajín: „U mňa sa motív smrti, ktorá je prítomná v ideálnej krajine, viaže na už spomínaný zážitok z detstva. Už vtedy som vnímal veľké napätie vyplývajúce z toho, že svet bol podľa mňa krásny a dobre usporiadaný, a predsa v ňom bola prítomná smrť. To je veľký paradox života, čo možno dáva životu jeho cenu“ (podľa Geržová 2009, s. 338).



Hostiňák, B. *Et in Arcadia Ego*
(olej na plátne), 1999.

V obidvoch prístupoch zobrazenia arkadickéj krajiny Hostiňák využíva štruktúru opozít, kontradiktorné tvrdenie: v prípade série *Arkádia a Krajina* kladie na spodnú vrstvu iluzívne zobrazenú krajinu vrchnú „plášť“ rastra zostaveného z bodiek, ktorým zámerne demaskuje starostlivo pripravenú ilúziu a znemožňuje divákovi pohodlné vnímanie lineárnej perspektívy a znázornenia objemu húštiny stromov. Predpokladáme teda, že nejde iba o „hravý dekoratívny prvok“, ide o jasné priznanie simulakrálnej povahy predstavenej idylly: obrazy raja (a možno aj vytúžené obrazy nevinnéj prírody) nemajú svoj referent. Uvedená vrstevnatosť obrazu odkazuje zároveň aj k skúsenosti s technickým obrazom. Vo verzii *Et in Arcadia Ego* z roku 1998 vytvára vrchnú vrstvu obrazu z názvu maľby v podobe tzv. digitálneho písma. Tým nie len že deštruuje ilúziu krajiny v spodnej vrstve, ale posúva hru odkazov k oblasti počítačovej grafiky, či dokonca ku vizuálnemu jazyku videohier. Na

krajinu sa už nepozerala cez zvláštny filter bodkovaného rastra, ale cez obrazovku, či monitor. Hostiňák vytvára ilúziu, aby ju vzápätí deštruoval. Jeho maliarske pojetie rajskej krajiny podáva svedectvo o jej existencii a neexistencii zároveň.



Hostiňák, B. *Et in Arcadia Ego* (olej na plátne), 1998.

Konceptuálne dielo – projekt Alexa Mlynárčika – Argília (1974) je zvláštnym prípadom projektovania utopických krajín. Nepatrí síce do okruhu návratu k maľbe, no svojim citačným charakterom predznamenáva postmodernu. Z nášho pohľadu je tiež predchodcom proti-kultúrneho stanoviska rokov osemdesiatych. Táto dadaisticky ladená utópia „fungovala formou spoločného projektu na podobnom princípe samostatnej slobodnej spolupráce a účasti, ako to už bolo v prípade Mlynárčikových happeningov – členovia kráľovského dvora mohli realizovať vlastné aktivity, pričom kompetencie jednotlivých úradov boli závislosťou ich riešenia. Umelcovým zámerom bolo, aby každý realizoval svoje vlastné aktivity a iniciatívy v rámci

spoločnej hry“ (Euringer – Bátorová 2011, s. 190).⁸ Výtvarné iniciatívy vo forme parafráz klasických malieb (*Giorgioneho Prameň*) a starých majstrov podporovali neurčitost', či atemporálnost' existencie Argílie. Čas nezohrával úlohu, prítomné sa miešalo s minulým. To indikovalo zámernú utopickost' konceptu.

Pierre Restany opisuje Argíliu (1974) ako utopický projekt, ktorého memorandum je založené na inom utopickom programe ruskej avantgardy 20. rokov.⁹ Ten proklamoval tvorbu ako výsledok kolektívnej komunikácie. Z Mlynárčikovych opisov svojho diela vyplýva, že opäť môžeme hovoriť o istom variante mäkkého primitivizmu – vedomého, vo forme vyhlásení. Prezentovaná je ako ďalší variant „pocty“ – človeku. Projekt má dadaistický podtón poetiky irónie, absurdity, nonsensu a predstieranej naivity. Utopickost' je vyjadrená zámerne. Pôvodná predstava o Argílii súvisí s autorovým pobytom v prírode: „*Argillia je pocta človeku, ktorý má svoje malé radosti i starosti, ktorý pozerá na veľké slnko, obdivuje ho a miluje, ktorý privoláva dážď. Ktorý má rád veľa ďalších vecí, ktorý má aj svoje nepekne vrtochy. Priemerný človek, jednoduchý a obyčajný – vo svojej najčistejšej podstate, človek-pojem [...]*“ (Mlynárčik 1995, s. 148). Restany uvádza náplň činnosti členov Argílie ako permanentné putovanie „inde“ – v čase i priestore. (Ako dokumentáciu vytvárali ironické fotomontáže.) Restanyho pojem „inde“ odkazuje k priznanej utopickosti projektu. Aspekt komentára, persifláže, citácie, všeobecne aspekt práce s dielom významnej výtvarnej minulosti sa v druhej polovici 70. rokov objavuje v Mlynárčikovej utópii ako postmoderná črta. „*Argillia je všade a inde. Geometrický súčet všetkých „inde“ sveta, univerzálne inde*“ (Restany 1995, s. 189). Argília priznáva aj rovinu kontaktu s moderným primitivizmom prostredníctvom akcie – „pocty“ H. Rousseauovi. Podľa Mlynárčika ide o maliara, ktorý žil svoje umenie, bol jednoduchý a čistý – teda pochádzal z končín Argillie (Restany 1995, s. 150). Výber poctených autorov dejín umenia (Tizian, Correggio, Boticelli, Bosch, Brueghel st., Ingres, Rousseau) naznačuje, že únik do Argílie neznamená iba únik z každodennej reality socializmu, ale zároveň únik k tým kapitolám dejín umenia, ktoré neboli socialistickým realizmom „diskreditované“ (k dekadencii,

⁸ Mlynárčik bol „riaditeľom Kráľovského protokolu“ a jeho úlohou bolo vytvoriť dokumentáciu, čo by potvrdzovala existenciu kráľovstva. Časom vznikol rozsiahly album fotografií a fotomontáží stretnutí a misii členov Argílie s významnými predstaviteľmi iných štátov – ide o ironické mystifikácie udalostí – stretnutie s Rooseveltom, Stalinom, či prijatie Restanyho Brežnevom.

⁹ Levy Front Iskusstva – LEF.

k avantgarde, k primitivistom). Motív úniku je napokon potvrdený tým, že Mlynárčik síce najskôr lokalizoval Argíliu v dedinke pri Terchovej, neskôr ju „presunul“ na polynézsky ostrov Bora-Bora. V tomto svojom „hľadačstve diaľok“ sa identifikoval s Gauguinom. Argília je príkladom kultúrneho primitivizmu (bližšie Lovejoy – Boas 1935), v ktorom civilizovaný nie je spokojný s civilizáciou, v ktorej žije. Presnejšie, ide o nespokojnosť so súdobými politicko-spoločenskými podmienkami na našom území. Aj v tomto modeli utópie sa aktualizuje obraz slovenskej prírody, či nedotknutej prírody exotických diaľok. Argília je teda nie len názvom, ale i konceptom podobná mýtu Arkádie – umiestnenie mimo všetky reálne miesta. Ideálna, vysnívaná krajina. Monarchia uprostred socialistického štátu.

Dokladom záujmu postmoderných a súčasných výtvarníkov o tému Arkádie je americký výstavný projekt *Arcady Now: Paradise reimagined*¹⁰ (2011) Thomasa McGlynnu, ktorý zostavil súbor diel reflektujúcich „arkadický mýtus“ v rôznych výtvarných artikuláciách. Kurátor sa tu zamerával na tú vrstvu mýtu zasúbenej krajiny, ktorá odkazuje k interakcii človeka a prírody, k rozporu civilizovaného a primitivistického postoja. Arkádia je utópiou stratennej jednoty človeka so zvierat'om, rastlinstvom a nerastmi. „Mýtus Arkádie kolíše medzi drsnými a jemnými spracovaniami jeho permutácií, medzi divoštvom polo-kozy a polo-človeka a rozptýlením ducha v osvietenej, slnkom prežiarennej atmosférickej perspektívy, medzi dionýzovským a apolónskym žiľvom, medzi fenomenologickým čítaním a idealistickým vedením“ (McGlynn 2011). Kurátor v súčasnom umení nachádzal diela, v ktorých je prítomná mýtická „pastierska idea“: vízia tejto idey ako idylického miesta, kam je potrebné uniknúť. Vystavené práce riešili problémy rozporu „príroda verzus ľudské zásahy do prírody“, „krásy verzus banality“, „ideálnosti verzus skutočnosti“.

Mlynárčikov projekt *Argílie*, Brunovského maliarska verzia *Et in Arcadia Ego* a Hostiňákove krajiny a *Arkádie* majú spoločný ideový impulz. Pravdepodobné je vysvetlenie tohto javu „evokovania utopických krajín“ ako symptómu nutkavej potreby individuácie. Zdá sa, že koncept „strateného raja“ sa v dejinách umenia pravidelne objavuje a indikuje nezmieriteľný rozpor civilizovaného človeka s blaženým stavom „pred pádom“.

Detstvo a zánik

V línii sledovania problému vynárania sa ideí primitivizmu sa dostávame k dielam, ktoré odkazujú k iným formám „návratu k stavu nevinnosti“. Dôležitým príspevkom k maliarstvu osemdesiatych rokov, ktorý dokazuje kontinuitu vývoja návratu závesného obrazu od rokov sedemdesiatych, je práca intermediálneho umelca Vladimíra Popoviča, ktorá je (podobne ako v prípade Martina Knuta) príkladom spojenia naivistickej formy, banálnych tém a hry ako metódy práce. V roku 1965 uskutočnil Vladimír Popovič akciu *Púšťanie lodičky na Dunaji*, ktorá prepájala objekt (vec) so zámerným spracovaním do formy akcie prostredníctvom detskej hry. Intímna akcia mala svoje pokračovanie (a potvrdenie) v *Akcii pre štyri oči a utopená panňa*, v ktorej autor vytváral papierové „muchláže“ (figúrky podobné bábkam) a napokon ich pred očami divákov nechával rozmočiť v pohári na zaváranie. Papierové objekty V. Popoviča v kontexte jeho akcií v sebe nesú silné napätie medzi ideálnym stavom detstva a momentom zániku. „Lodička“ je zároveň príkladom substituovania idey detstva a strateného idylického stavu pred pádom, pretože v sebe zahŕňa aspekt „odchádzania“. Papierová lodička je kreácia, ktorá je vopred určená k zániku. Zároveň „lod“ predstavuje jednu z foucaultovských heterotopí, umiestnení mimo všetky umiestnenia – odtiaľ

¹⁰ Výstava *Arcadia Now* mala premiéru 11. apríla – 15. mája 2011 v Castleton State Collage ; reprizovaná bola v New Jersey City University – v septembri a októbri 2012. Kurátor predstavil diela etablovaných a začínajúcich výtvarných umelcov ako: Kiki Smith, Bill Doherty, Allisa Dworsky, Sally Apfelbaum, James Welling a ďalší.

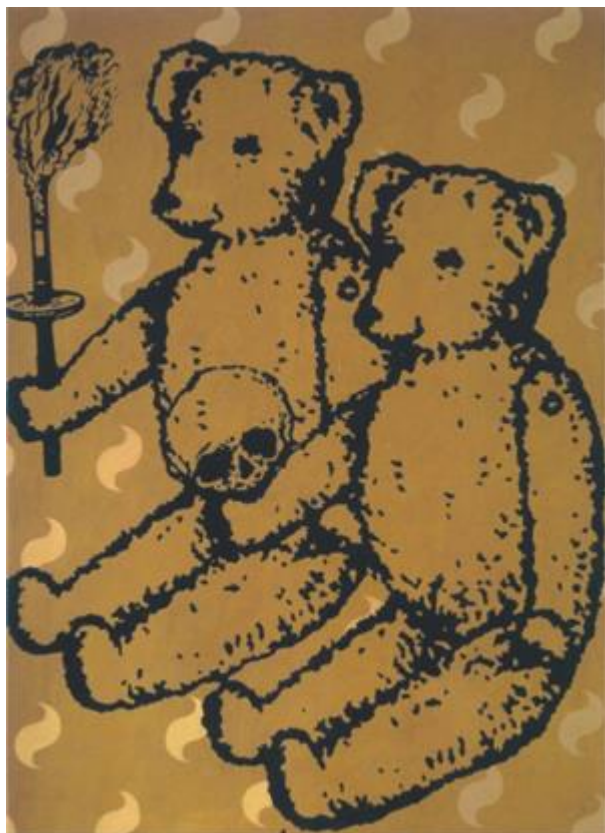
pochádza *loď bláznov* alebo loď, ktorá pláva do exotických diaľok. Loď je podľa Foucaulta najväčšou zásobárňou ľudskej imaginácie. „*Loď, to je heterotopie par excellence. V civilizácii bez člnu sny vysychajú, špiónáž nabrazuje dobrodružstvom, a polícia zaujme miesto pirátov*“ (Foucault 1996, s. 86). Aj keď sme pôvodne predpokladali, že „Popovičova lodička“ bude najmä oslavou banality – a to najmä v súvislosti s vplyvným hnutím Nového realizmu a fluxovou poetikou, fakt, že Popovič sa týmto znakom „zaoberá“ aj v médiu maľby a zapája ho do akcií rôznych kontextov prezrádza, že lodička nemá iba inštrumentálny charakter, je predovšetkým cieľom, ku ktorému sa autor až obsedantne vracia. Z tohto dôvodu sme dospeli k názoru, že „lodička“ môže byť „reálnou metaforou“ (bližšie Summers 2005, s. 121-154) – substitúciou detstva, vynáraním archetypu dieťaťa, aktualizáciou mýtu o stratenom raji.

Z okruhu „nových divokých“ nadviazal výtvarnú komunikáciu prostredníctvom spomienkového slovníka detstva Iva Csudai. Aj keď začínal podobne – s expresívnym maliarskym rukopisom, jeho paleta bola omnoho umiernenějšía (*Dva obne*, 1991) a tematicky viac konvenoval Novej figurácii, než vypätému symbolizmu, či ironickému zosmiešňovaniu. Avšak v druhej polovici deväťdesiatych rokov vypracoval osobitý výtvarný program, ktorý predstavuje svojsku adaptáciu pop-artu prispôbenú počítačovému veku. „*Obraz už nevzniká ako výraz spontánnej obrazotvornosti, ale ako istá konštrukcia vytvorená z prívlastných vizuálnych predlôh upravených v počítači, ktoré autor ďalej maliarsky spracováva*“ (Geržová 2009, s. 265). Zásadným viditeľným prelomom v Csudaiovom programe bola výstava *9 Easy Pieces*¹¹ (SNG v Dunajskej Strede, 1996), kde sa na obrazoch začala objavovať figúra medvedíka (*Umierajúce slnko*, 1996). Ikonografický súbor „počítačovo rezaných“ postáv autor vysvetľuje postupným zovšednením námetov, ktoré boli uvoľnené v osemdesiatych rokoch (Csudai 2009, s. 270). V snahe po originalite dospel k silne autobiografickým prvkom. *Teddy Bear* je „bránou“ k spomienkam z detstva, detský aspekt je podčiarknutý naivizujúcou štylistikou odkazujúcou ku komiksu a kresleným rozprávkam.¹² Cudzia predloha je paradoxne symbolom obratu k individualizmu. Csudaiove plátna z cyklu *9 Easy Pieces* (1995 – 1996) môžu byť zároveň chápané ako obrazové konfrontácie idey „zlatého veku“ a prvku zániku. Z interpretácie Petra Michaloviča sa dozvedáme, že princíp dvojitého kódovania u Csudaiu umožňuje, aby jeho „mackovia vyjadřili“ starozákonnú múdrosť „vanitas vanitatum“, čo môže byť paralelou k zobrazeniu memento mori vo vyššie spomínaných reprezentáciách Arkádie. A naozaj, „mackovia“ držia symboly zániku – pochodeň a lebku (*Teddy*, 1995). V tomto ohľade je možné chápať aj dielo generáčného súputníka Roberta Bielika *Ondrej a 28 lebiek*: memento mori je prítomné aj v vo veku nevinnosti, v stratenom raji, či v idealizovanej krajine. Zároveň popiera bezčasovosť utopických projektov a predstieranú večnosť obrazov simulovanej reality. Aj Csudai ukazuje napätie medzi idealitou a realitou, jeho Arkádiou je spomienkový vizuálny element detstva a symbol smrti posúva zmysel zdanlivo banálneho obrázku k vyjadreniu bazálnej životnej skepsy. Ponúka sa tiež vysvetlenie, že Hostiňákov zámerný akademizmus a Csudaiov „kompjuterový naivizmus“ nie sú len „nadľahčením“ závažnej témy temporality bytia, sú spôsobom dištancie od témy, ktorá je vždy bytostnou realitou autora. Guercinov a Poussinov obraz o smrti prítomnej v raji je predsa popretím naivnosti, obrazovým odhalením Májinho závoja – ilúzie o existencii. Csudai sa správa k maľbe podobným spôsobom ako Hostiňák – na jednej strane trepezlivo premaľúva banálne námety, na strane druhej ukazuje zánik starého chápania závesného obrazu – a to robí metódou repetície, ako si všimla Beáta Jablonská: „*Niekoľkonásobným namalovaním tej istej reprodukcie popiera výsostne autentickú devízu maľby – originalnosť – práve tú vlastnosť, ktorou sa doteraz mohla vymedzovať voči reprodukčným médiám*“ (Jablonská 2000, s. 103).

¹¹ *9 Easy Pieces* (9 ľahkých kúskov): *Teddy*, *Umierajúce slnko*, *Ozveny*, *Let*, *Cínový dážd*, *Jelenec*, *Práca*, *Ochrana*, *Hasí Totarsch* (oleje na plátne, 1995 – 1996).

¹² Spomienkový svet ako ikonografický súbor banálnych predmetov využíva vo svojej maľbe Jozef Baus, najmä v cykle *Ikony*, 1996 – hlavným symbolom – bránou do minulosti – je tu predmet / špulka, časť detskej hry.

Na základe uvedených prípadov umeleckých reprezentácií preferencií primitívneho môžeme (aj keď na skromnej ploche) ukázať ako sa primitivizmus – dôležitý fenomén moderny – rozvinul a modifikoval



Csudai, I. *Teddy*. Cyklus 9 Easy pieces
 (olej na plátne), 1995.

v umení postmodernity. Názory Jeana Dubuffeta a im príbuzné vyjadrenia Daniela Brunovského však dokazujú, že primitivizmus je predovšetkým umeleckým fenoménom vznikajúcim ako reakcia na špecifickú kultúrnu situáciu, ako symptóm preferencie autenticity výrazu. Kľúčovou odlišnosťou v porovnaní s modernou sa ukazuje byť skeptický prístup k nevinnosti a k idealite. Pôvodná gauguinovská predstava o šťastí nájdenom mimo civilizáciu, či „inde“, je v prípade „Mlynárčikovej Argílie“, „Hostiňákovej Arkádie“, „Popovičových loďčiek“, „Csudaioových macíkov“ reprezentovaná ako projekcia túžby, zámerne ukazuje na utopické koncepcie. Počiatková divokosť maliarskeho rukopisu obrazov druhej polovice osemdesiatych rokov sa pomerne rýchlo ustálila na pokojnejších formách rôznych druhov neoklasickej, či neoakademickej maľby. Mýtická krajina – Arkádia je na sklonku osemdesiatych rokov v obrazoch Bohdana

Hostiňáka opäť znavovaná bezčasovosti a ideality. „Ja (smrť) som dokonca aj v Arkádií“ tu „vyslovujú“ nové symboly deštrukcie – sopka,

raster geometrických prvkov, digitálne písmo. U Csudaia sa téma mýtu a kolektívnej pamäte ľudstva presúva do intímnych sfér, k jeho spomienkam z detstva. Csudaiov „macík“ konotuje príbuzné obsahy ako Hostiňákove krajiny – nevinné, rajske, večné, prvotné. Prítomnosť symbolov memento mori však menia pôvodne primitivisticky ladený význam, kľúč k dekódovaniu posolstva teda náleží rovine syntaxe. Obrazy – znaky majú štruktúru popretia (negácie): „Toto nie je raj. Toto nie je nevinnosť. Toto nie je skutočnosť.“ U Hostiňáka je navyše negovaná aj ilúzia a pokiaľ Nicolas Poussin negoval večnú, idealizovanú Arkádiu, mladý maliar neguje ilúzie technických obrazov a virtuálnych realít.

Literatúra:

- [1] BAČÍKOVÁ, S. 1991. Genius loci Tacit. In. Profil súčasného výtvarného umenia. roč. 1, č. 16, s. 4.
- [2] DUBUFFET, J. 1998. Dusivá kultura. Praha: Hermann & synové.
- [3] EURINGER-BÁTOROVÁ, A. 2011. Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia: Akcie Alexa Mlynárčika. Bratislava: Slovart – Vysoká škola výtvarných umení.
- [4] FOUCAULT, M. 1996. Myšlení vnějšku. Praha: Hermann & synové.
- [5] GARLATYOVÁ, G. 2009. Európska a americká neoexpresívna maľba a jej ohlasy. In. JABLONSKÁ, B. ed. Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992 :

- [Slovenská Národná Galéria, Esterházyho palác, 8.4. – 30.8.2009]. Bratislava: Slovenská národná galéria, s. 259 – 269.
- [6] GERŽOVÁ, J. 1989. Tvorba mladých v zrkadle vlastných úvah (rozhovor s Danielom Brunovským a Danielom Jurkovičom). In. *Výtvarný život*. roč. 34, č. 1, s. 36 – 39.
- [7] GERŽOVÁ, J. 2009. Rozhovory o maľbe: Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie. Bratislava: Slovart.
- [8] HOLOŠKA, L. 1988. O mladej slovenskej maľbe. In. *Slovenské pohľady*. roč. 104, č. 9, s. 108 – 111.
- [9] HREBÍČKOVÁ, M. 2008. Ivan Šafranko : Rekapitulácia [katalóg výstavy]. Prešov: Šarišská galéria.
- [10] HUTCHISON, F. 2004. Postmodern barbarians. In. *Renew America* [online]. [cit. 14. 1. 2014]. Dostupné na internete: <<http://www.renewamerica.com/analysis/hutchison/120419>>.
- [11] JABLONSKÁ, B. 2000. Maľba v postmodernej situácii. In. RUSINOVÁ, Z. et al. *Dejiny slovenského výtvarného umenia: 20. storočie*. Bratislava: Slovenská národná galéria, s. 98 – 106.
- [12] KVASNIČKA, M. 1991. Medzi Cíferom a postmodernou. In. *Profil súčasného výtvarného umenia*. roč. 1, č. 15, s. 12.
- [13] LOVEJOY, A. – BOAS, G. 1935. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore: The Johns Hopkins press.
- [14] MCGLYNN, T. 2011. Paradise re-imagined. In. *Academia.edu* [online]. [cit. 15. 1. 2014]. Dostupné na internete: <http://www.academia.edu/1373648/Arcadia_Now_Contemporary_Art_in_Country>.
- [15] PANOFSKY, E. 1981. Et in Arcadia Ego: Poussin a elegická tradice. In. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, s. 231 – 250.
- [16] PETRUSEK, M. 1989. Lesk a bieda každodennosti: Zopár sociologických nápadov. In. *Slovenské pohľady*. roč. 105, č. 5, s. 68.
- [17] RESTANY, P. 1995. *Inde*. Bratislava: Slovenská národná galéria.
- [18] RUSINOVÁ, Z. 2005. *Bohdan Hostiňák*. Bratislava: Koloman Kertész Bagala.
- [19] SUMMERS, D. 2005. Reálná metafora: pokus o novou definíciu „konceptuálneho“ zobrazení. In. KESNER, L. ed. *Vizuální teorie: Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H&H, s. 121 – 154.
- [20] ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J. 1992. Simona Bubánová, Martin Knut. In. *Profil súčasného výtvarného umenia*. roč. 2, č. 9, s. 11.

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

www.casopisespes.sk

Komunikačné kompetencie pravekých artefaktov

Lukáš Makky; lukas.makky@unipo.sk

Abstrakt: Predmetom práce je v širšom kontexte predstaviť komunikáciu ako prirodzenú činnosť a proces sprostredkovania významu cez vzájomnú interakciu medzi tvorcom a recipientom. V užšom zmysle práca skúma možnosti a kompetencie hmotných objektov, konkrétne pravekých artefaktov, ich existencie v referenčnom rámci a schopnosti začlenenia sa do komunikácie ako takej. Do protikladu kladie paradoxnú snahu teoretikov umenia, estetikov a semiotikov hľadať „jazyky“ umení cez paralely a nadväznosť na štruktúru verbálneho jazyka, na úkor nezaujatého skúmania výrazových prostriedkov vybraných umení.

Kľúčové slová: komunikácia, recipient, interakcia, informačný transfer, jazyk, mýtus.

Abstract: The main issue of this paper is to present the communication in the broader context as natural activity and the process of intervention of the meaning through interaction between the creator and the recipient. In narrower sense, the work researches the possibilities and the competences of material objects, particularly prehistoric artifacts, entities within the frame of reference and their abilities to integrate into the communication process. The article puts paradoxical approach of art theorists, aestheticians and semioticians looking for the “language” of arts in contradiction through the parallels and continuities to structure of verbal language, at the expense of disinterested research of expression means of selected arts.

Keywords: communication, recipient, interaction, information transfer, language, myth.

Komunikácia ako taká predstavuje proces, akt, činnosť, ktorá je vlastná každému spoločenstvu a neabsentuje v žiadnom období ľudských dejín. Ide o základnú formu medziľudskej interakcie, ale aj o spôsob jeho adaptácie na životné prostredie, ako aj o prostriedok uchopenia a zvládnutia nových a nečakaných situácií, ale naopak aj situácií typických priam každodenných. Človek komunikuje, vytvára kódy a poskytuje informácie neustále. Konanie človeka je preto čítané cez kontextuálne kódy a prirodzene ostatnými členmi spoločnosti interpretované. Ideme po ulici a stretáme ľudí. Vidíme ich oblečenie, úsmev, značkový telefón, kríž na krku, okolo prejde auto a hneď mu prisudzujeme význam (identifikovanie značky, farby, rýchlosti, príp. účelu – donáška jedla, taxi, polícia a pod. je tiež výsledkom znalosti spoločenského kódu). Ľudské vedomie na podobnom princípe pracuje od počiatku sformovania kultúrneho povedomia a kultúrneho celku spoločnosti. Musí. Čítanie (cielené využívame termín, vlastný skôr civilizovaným spoločnostiam) stôp zvierat pravekými lovcami, čítanie pohybu planét a postavenia hviezd v neolitických spoločenstvách, referujúce na vegetačné cykly pestovaných potravín a pod.

Komunikáciu môžeme chápať ako akt putovanie informácie, z jedného bodu do druhého. Ako presúvanie objektu po nerovnom povrchu. Ako keď človek musí nabrat' džbán vody, až po hrdlo, aby ušetril čo najviac cesty a potom ho nesie, po „krivoľakom“ chodníku, možno rozleje, možno nie a dúfa, že bez ujmy na džbáne a na vode v ňom, príde k svojmu cieľu. Stále hrozí nebezpečenstvo rozbitia sa nádoby a napokon, nie vždy musí „nosič“ vody dospieť k svojmu cieľu, alebo sa pokojne môže stať, že keď tento cieľ dosiahne, jeho úsilie je už márne, lebo vodu nie je za potreby, a „smädný“ (čitateľ, divák, recipient, prijímateľ) sa osviežil iným spôsobom (Makky 2013b). Takáto cesta (aby sme zotrvali pri metaforickom jazyku) je veľmi náročná a pre jej úspešné zvládnutie je vhodné, ak „nosič“ pozná cestu, po ktorej má

kráčať a spôsob, ako po nej ísť. Priam ideálne je, ak pozná dokonca cieľ, kam ma dospieť a podobu, v ktorej tam má doputovať.

Zaužívaná podoba komunikačného vzťahu má podobu trojuholníka, kde jednotlivé vrcholy predstavujú: referenta, producenta/čitateľa, správu/text a kulmináčnym stredovým bodom, s ktorým sú všetky tri „vrcholy“ vo vzťahu je význam (Fiske 1990, s. 4). V posledných rokoch v semiotike prebehla búrlivá diskusia a snaha zrevidovať tento vzťah a vytvoriť viacero modelov komunikačného procesu, ktoré zachytávajú jej reálnu podobu aj s prekážkami, ktoré môžu nastať, a komunikáciu reflektujú oveľa výstižnejšie a podrobnejšie ako uvedený trojuholníkový model. Čitatelia, ktorí sú oboznámení a pracujú s týmito teóriami, by mohli preto odmietavo pristupovať k elementárnej a nedokonalnej podobe modelu, ktorý sme zvolili. Ale aj z tohto dôvodu, sme použili na označenie modelu slovo „zaužívaný“. Nakoľko sme oboznámení s progresom, ktorý v semiotike nastal, naďalej si myslíme, že model s tromi vrcholmi môžeme označiť ako tradičný a aj keď neúplný, stále naďalej platný.

Teória komunikácie začala, alebo sa najčastejšie odvodzuje od, Claudom Shannonom a Warrenom Weaverom (Shannonov a Weaverov model). Ich model charakterizuje komunikáciu ako proces vytvorenia správy, ktorej forma sa prostredníctvom vysielača transformuje na signál šíriaci sa médiom a takto sa dostáva k prijímateľovi (Fiske 1990, s. 6-7). Podstata všetkých komunikačných modelov (Gerbnerov, Lasswellov, Newcombov, Westleyov a MacLeanov, Jakobsonov a i.) by sa dala zhrnúť, ako prenos správy medzi bodom „A“ a „B“, pričom určujúca nie je analýza komunikácie ako procesu, ale skôr komunikácie ako tvorby a distribúcie významu (Fiske 1990, s. 39). Ladislav Tondl sa k „definíciám“ komunikácie stavia obširnejšie, keď píše *„Tento termín sa vzťahuje k pomerne širokému a rôznorodému obzoru procesů, činností nebo procedur zajišťujících informační transfer, a to nejen informační transfer mezi lidmi, ale také mezi lidmi a skupinami, organizacemi nebo institucemi spojujícími nebo zastřešujícími různé typy činností a společenských funkcí. [...] ale také [užitie – doplnil L. M.] jiných znaku a znakových systémů, grafických forem, obrazů, gest a dalších artefaktů se znakovou funkcí“* (Tondl 2006, s. 21). Tondl jasne a celkom explicitne odmieta považovať komunikáciu a transfer informácie ako taký, za proces (tvorbu)privilegovanú verbálnej – hovorenej, písomnej a textovej, podobe. Kvantitatívny pohľad na analýzu a skúmanie komunikácie však ukazuje opak. Dokonca autor zachádza za rovinu, kde podľa neho vysielačom informácie nemusí byť len človek, alebo spoločnosť (spoločenstvo) „komunikujúca“ s inou spoločnosťou alebo jednotlivcom, ale aj výrobok, hmotný artefakt vytvorený (alebo dokonca aj nevytvorený?) človekom.

Problém semiotických a komunikačných teórií (semiotiky komunikácie) a súčasne ich veľká slabina pre naše skúmanie pramení z tendencie v rôznej podobe a v rôznych vrstvách formulovania záverov, siahnuť k štruktúre jazyka ako k štruktúre východiskovej. Dokonca je prítomná až všeobecná redukcia a upriamenie pozornosti výhradne na text (Fiske 1990, s. 40). Vhodný príklad predstavuje Pierre Francastel, ktorý sa jednoznačne postavil za používanie pojmu „jazyk výtvarného umenia“ a vo svojich záveroch tenduje k analýze umenia cez lingvistický prístup. Zachádza tak ďaleko, že Suzane Langerovú aj Charlesa Morrisa, ktorí v svojej semiotickej estetike analyzoval dielo cez pojem znaku, za ich odmietnutie užitia pojmu *jazyk* aj na vizuálne umenie v plnej svojej prirodzenosti, kritizuje (Michalovič, Zuska 2009, s. 155). Morris považoval umelecké dielo za zvláštny typ reči. K svojim záverom dospel vymedzením troch lingvistických rovín: sémantickej (vzťah medzi znakmi a predmetmi, ktoré označujú), syntaktickej (štruktúra znakov vo vzájomnom vzťahu) a pragmatickej (užitie znakov v ich praktickom užití) (Dorfles 1976, s. 27-28) a aj napriek tomu, že bol Francastelom kritizovaný, neodhalil plne diskurzívnosť a komunikačné možnosti vizuálneho umenia ako takého, ale ostal zviazaný možnosťami štruktúry jazyka.

Podobnú tendenciu neadekvátneho aj keď do istej miery vždy (resp. čiastočne) platného záveru núkajú podľa nás všetky teórie, ktoré sa snažia prostredníctvom jednej formy a druhu činnosti (podstaty) vysvetliť činnosť (podstatu) nutne založenú na inom princípe. Rovnaký omyl preukázala S. Langerová, keď sa snažila aplikovať svoju teóriu o ideách citov v hudbe cez symboly, aj na ostatné umenia, čím aj kvôli rozdielnej štruktúre analyzovaného umeleckého diela, ako aj odlišnosti výrazových prostriedkov (často označovaných za onen jazyk umenia) hudobného diela oproti ostatným umeleckým druhom, nemohla uspieť (Dorfles 1976, s. 26-27). Na rozdiel od viacerých teoretikov, však Langerová nepovažuje umenie za sebestačný a plne samostatný (v pravom slova zmysle) jazyk (čo jej na jednej strane kvitujeme, ale zároveň aj vyčítame). Odmietla umenie stotožniť s diskurzívnym znakovým systémom, ktorý má svoj slovník: „[...] prvky s fixovaným významom a fixovaná pravidlá jejích spojovaní“ (Michalovič, Zuska 2009, s. 155). Langerová sa snažila vyhnúť klasickej chybe (a súčasne sa do nej chýtila) pri aplikovaní semiotického prístupu na mimojazykové formy komunikácie tým, že výrazové prostriedky maľby považovala za schopné artikulácie a komplexných expresívnych kombinácií, presne ako slová, ale neprisudzovala im podriadenie sa syntaktickým pravidlám diskurzívneho jazyka (Michalovič, Zuska 2009, s. 155). Na jednej strane sa takto snažila vyvarovať chýb, ku ktorým smerujú všetky analýzy napr. vizuálneho umenia ako prostriedku komunikácie, ale dostatočne sa žiaľ neoprostila od jazykovej štruktúry. Svojím odmietnutím sebestačného pôsobenia umenia ako jazyka odmietla vychádzať z lingvistickej štruktúry pri jeho skúmaní, ale súčasne degradovala vizuálne umenie na nesamostatnú formu, nesamostatnú v zmysle komunikácie a komunikačných kompetencií. O rozdielnom princípe a skladbe (výrazových kompetencií) verbálneho jazyka a vizuálneho umenia aj keď na odlišnom príklade hovorí aj Michael Baxandall v práci *Jazyk umelecké kritiky*. Cez komparáciu verbálnych foriem poukazuje na problémy a obťažnosť popisovania vizuálneho umenia bežným diskurzívnym jazykom, hovorí o ich nezlučiteľnosti (Baxandall 2005, s. 251-259), preto sa javí otázka prečo by mala byť štruktúra vizuálneho umenia identická s jazykom oveľa akútnejšia.

Jurij M. Lottman povedal: „Pod pojmom jazyk, chápeme každý systém komunikácie, ktorá využíva znaky, usporiadané konkrétnym spôsobom“ (Saint – Martin 1990, s. X). Často sa zabúda (ako sme už povedali), neberie sa do úvahy, dokonca sa priam ignoruje, že komunikácia a na ňu bytostne prepojený jazyk (umenia, tvorby, estetického vnímania), nie je primárne a výlučne len usporiadanie verbálnych foriem do istej štruktúry. Aj keď L. Tondl, píše o tom, že existuje komunikácia užívajúca znakové formy, systémy a grafické formy, vždy keď sa hovorí o neverbálnej komunikácii, je redukovaná na gestá, mimiku, haptiku a pod (Tondl 2006, s. 23). A teda na úkony, ktoré súvisia s komunikáciou človeka a sú sprievodnými aktmi verbálnych foriem. Dokonca sa vyvinulo odvetvie semiotiky: zoosemiotika, alebo biosemiotika, ktorá skúma neverbálnu formu komunikácie prebiehajúcu v živých organizmoch alebo medzi nimi (vydávanie zvukov, pachov, feromónov a pod. zvieratami), no aj napriek tomu vysvetľuje tento proces na lingvistickom princípe. V podstate ide iba o analýzu a šablonovanie neverbálnej komunikácie do podoby, formy a na princípoch verbálnej komunikácie, ale bez použitia slov, ktoré sú nahradené inými elementmi dokonca chemicko-biologickými reakciami, vo funkcií slov (Seebok 2001, s. 11-21).

Fernande Saint-Martin sa rozhodol na túto disproporcii a „krivdu“ voči vizuálnym kódom a artefaktom komunikujúcim cez vizuálne vlastnosti reagovať v práci *Semiotics of visual language*. Primárne cez umenie a umelecké obrazy poukazuje na základne elementy a prvky, skrz ktoré komunikuje dielo a podáva výpoveď divákovi (ako ekvivalent pojmu „čitateľ“ pri texte) (Saint – Martin 1990, s. X). V príspevku odprezentovanom na Ostravskej konferencii *Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace* sme sa venovali hľadaniu komunikačného potenciálu pravekých artefaktov na podobnom princípe. Dospeli sme k záveru:

„Máme priestor zamyslieť sa nad komunikáciou, ako procesom, ktorý je nadradený reči (písanej, hovorenej) a to už len z toho dôvodu, že nie je obmedzená žiadnym jazykovým systémom (ktorý je očividne znakom poézie a nie mýtu) ani historickým obdobím. Pochopiteľne ústna tradícia existovala všade a predstavovala spôsob šírenia skúseností a vedomostí v spoločnosti a medzi generáciami, ale bolo nutné aby sa táto tradícia niekde zaznamenala aj inak ako slovné, najmä v dobe, keď písmo ešte neexistovalo. Aby bola niekde hmotne a reálne viditeľná. Na to mohli podľa nášho predpokladu najvhodnejšie slúžiť práve hmotné výrobky, ktoré reflektovali svet (aj mýtický, aj okolitý a teda jediný svet, ktorý poznali a vnímali). Vďaka predsa, čo lepšie môže vytvárať sústavu mýticko – realistickej komunikácie, ako artefakty snažiac sa o zachovanie a prežitie mýtu ako takého aj so svojimi príbehmi a tradíciami. Dokonca tu dochádza ku komunikácii, ktorá pretrvala stovky rokov a to medzi dávno strateným svetom predtým a súčasnými bádateľmi aj bežnými recipientmi“ (Makky 2012, s. 403-404)

Inšpiratívne na tento záver pôsobil hlavne systém symbolických foriem, predstavených Ernstom Cassirerom v jeho už chronicky známom zväzku *Filozofia symbolických foriem I. a II.* Práve jeho názor o potenciálnej participácii obrazových zložiek na komunikačnom procese, resp. ich primárnosť a dominantné postavenie v ľudských dejinách ako základu pre elementárnu a prvotnú komunikáciu, podnietil náš záujem o analýzu nejazykovej štruktúry komunikácie cez hmotné artefakty (bližšie: Cassirer 1996, s. 106-180).

Jiří A. Svoboda vo svojej systematickej, syntetickej a podrobnej publikácii *Počátky umění* píše vo vzťahu k uvedenému nasledovné: „Za najjednoduchšiu, a teda vývojovo najstaršiu technológiu symbolického vyjadrovania tradične považujeme gesto, zvuk a posléze skladbu. Človek, ktorý dáva objektom kolem sebe jména, tak začína domestikovat přírodu. Jazyk je tedy jádrem všech symbolických systémů, ale nemusí mezi nimi být nutně nejstarší“ (Svoboda 2011, s. 23-24). Pomenovaním objektov človek, však vytvára koncept komunikácie a do vzájomnej interakcie vsúva všetky zložky, ktoré ho obklopujú, čím im pripisuje istý význam a vytvára tak kozmos pojmov, obrazov, symbolov, artefaktov a predovšetkým významov, ktorého nositeľom sú všetky menované prvky. Na tomto princípe označovania vecí obklopujúcich človeka vzniká sieť významov objektov, javov a činností s ktorými prichádza jednotlivec aj spoločnosť do interakcie a táto štruktúra vzťahov tvorí celok sveta ako takého. Celok voči ktorému musí zaujať recipient, jednotlivec ale aj človek ako jeho integrálna zložka postoj. Problematike postojov a rozčlenením sveta na štruktúru funkcií sa originálne venoval už Ján Mukařovský. Nebudeme preto tento aspekt rozoberať, aj keď práve zaujatie postoja jednotlivcom alebo spoločnosťou a vyhodnotenie funkcie (estetickej, praktickej, teoretickej, náboženskej) objektu, je formou najčastejšej komunikácie medzi recipientom a hmotným artefaktom (Mukařovský 1965, s. 18-26, 40-53, 65-73).

Na objasnenie našej tézy si dopomôžeme výsekom z už vyššie uvedeného citátu: „[...] artefakt – je v tomto pojetí určen k tomu, aby byl vkládan mezi člověka a přírodu“ (Svoboda 2011, s. 23). Artefakt takto môžeme vnímať ako „nárazovú zónu“ medzi prírodou – prostredím, na ktoré sa musel praveký človek adaptovať, a ktoré si musel podriadiť, prispôbiť a pod., aby prežil a človekom, ktorý musel prírodu a živly vôkol seba, ktorým nerozumel, uchopiť a porozumieť. Musel ich nejako označiť, hovoriť o nich, istým spôsobom ich vnímať, reflektovať, presne, ako hovorí Svoboda „domestikovat“ ich.“ Artefakt začal plniť prostredníka medzi dvoma, pre pravekého človeka úplne odlišnými svetmi – medzi „kultúrnym“ a „prírodným“.

Intencionálnou snahou pravekého človeka pochopiť fungovanie sveta a rozčlenením prvkov vôkol seba na tie, ktoré sú mu nejasné a preto musia byť nutne nadprirodzeného pôvodu a na tie, ktoré chápe a aspoň čiastočne mu približujú nepoznatelnú časť vesmíru, vznikali mytologické predstavy. Človek síce

ostáva v rovnakej interakcii, v akej sa nachádzal: [príroda → artefakt ← on], ale namiesto neznámeho, neuchopiteľného univerza nastupuje rovnaké, síce naďalej neuchopiteľné univerzum, ale s prívlastkom nadprirodzena a preto prvok neznámeho zaniká. Artefakt, naďalej zotráva v svojej pozícii prostredníka, ale už nie medzi neznámou prírodou, na ktorú sa musí človek adaptovať, ale medzi známymi živlami a silami, s ktorými musí vedieť človek „fungovať“, príp. ich uctievať. K tomu James G. Frazer, pri analýze náboženstva píše, že ide o uzmierovanie alebo nakláňanie si síl nadradených človeku, ktoré v očiach veriacich riadia a ovládajú chod prírody a ľudského života (Frazer 1977, s. 60). Akt tohto uzmierňovania, očividne prostredníctvom obety rôznej formy a často aj obetovaním drahých a luxusných výrobkov (artefaktov), je semiotickým vzťahom človeka/spoločenstva a nadprirodzeného sveta prostredníctvom artefaktov.

„Mýtus podléha pravomoci diskursu. Nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje: existuje formální meze mýtu, nikoli však meze substanciální“ (Barthes 2004, s. 107). Ak mýtus ako taký, zapadá do semiotickej charakteristiky komunikácie a jednotlivé znaky, alebo symboly, ktoré používa odkazujú k niečomu a sú nositeľom aj iného ako svojho významu, nevidíme dôvod, prečo nechápať vzťah: [mýtický svet → artefakt ← človek], ako obojstrannú komunikáciu. V súlade s E. Cassirerom, môžeme povedať, že artefakt a súčasne človek cez artefakt nekomunikuje len z prázdnyim univerzom, naplneným výlučne „výplodom“ fantázie (L. Tondl (2006, s. 23) hovorí o konštruovaných svetoch) ale s uzatvoreným symbolickým systémom, zjednoteným povahou svojho fungovania a súčasne spôsobom modelovania okolitého sveta (Meletinskij 1989, s. 49). Takto ak sme hovorili o artefaktoch, s ktorými prichádzal praveký človek denne do kontaktu, ako o reprezentantoch mýtu – a teda o zhmotnených mýtoch a symboloch mýtického (Makky 2012, s. 405-407), v podstate sme len vyjadrili vzťah a jeho dôsledky, ktorý nastáva pri kontakte so svetom mýtického, resp. mytologického. Tento modeluje okolitý svet a to konkrétne v prípade recipientovho myslenia, ako aj formu výrobkov, ktoré človek vytvára a recipient potom esteticky vníma. Preto ak sme hovorili a apelovali na akceptovanie existencie komunikácie priamo so svetom mýtov (ktorý podľa nás praveký človek od svojej každodennej reality neoddeľoval) boli sme na správnej stope, čo napokon potvrdzujú aj analýzy náboženských symbolov Clifforda Geertza (1977, s. 103-146) v knihe *Interpretace kultur*.

Ďalšou autoritou, ktorej myšlienky sú podporením našich záverov, je Ludwig Schiedius, ktorý hovorí o sprítomnení absolútneho objektu cez jeho spodobenie, vytvorením relatívneho objektu. Nakoľko vnem, ktorý môže u vnímateľa nastať, môže byť podobný (možno identický) ako pri spodobenom objekte, podporuje našu tézu zrealizovania prítomnosti javu, objektu a pod. skrz vytvorený artefakt (Schiedius 1995, s. 84). Na záver, ešte uveďme citát, J. A. Sbodody. „Je li tedy umění komunikací, musíme doplnit, že ne vždy směřovala k jiným lidem, ale také zpětně k autorovi samotnému, nebo do imaginárních světů“ (Svoboda 2011, s. 54). Na to, aby bola myšlienka čisto a nekonfliktne aplikovateľná na našu analýzu, stačí zameniť slovo umenie, pojmom artefakt, resp. uvedomiť si, že pojem umenie je len lingvistický konštrukt a každý hmotný objekt ľudskej činnosti je artefaktom.¹ A tak isto ako umenie, ktoré môže smerovať aj do imaginárneho sveta, tak isto mohol aj hmotný artefakt hľadať referenciu k nemu, a komunikovať prevzatím istého významu (vďaka tvorcovi) s ním.

¹ Problém pojmu umenie podľa textu možno vyznieva banálne, opak je pravdou. Nechceme však zanášať prácu analýzou západného pôvodu pojmu umenie, ktorou sme sa zaoberali v zatiaľ nepublikovanej práci *Kritická analýza užívania pojmu/existence „pravekého umenia“* (<http://www.casopisespes.sk>). Keby sme tak urobili, bolo by nutné ďalšie vysvetľovanie, ktoré by rozbilo kompaktnosť semioticky orientovaného textu.

Keď si pripomenieme schému komunikácie ako trojuholníka, v jednom rohu sme mali vysielateľ, v druhom rohu kanál, resp. objekt a v tretom rohu príjemcu. Vysielateľ ako zdroj zaslania informácie, môžeme nahradit' pojmom tvorcu – na jednej strane tvorcu kódu, na druhej strane tvorcu artefaktu,² ktorý je nositeľom významu. Opäť takto operujeme s východiskovým bodom/konštantou „A“ z kadiaľ informácia/správa putuje a nutným, či očakávaným výsledkom „B“, kam sa má správa dostať. Hovorili sme, že artefakt slúžil na uchopenie a zaujatie postojom voči prírode, mytologickému svetu (ako prostredník), ale tento musela zaujať spoločnosť alebo jedinec vyrábajúci daný artefakt, a teda ak by sme išli ku koreňom odosielania signálu, opäť by sme sa dostali k nejakej persóne. Ak si uvedomíme tradičnú formu a chápanie interakcie, kde primárne signál posielala niekto cez niečo, nie niečo (aj keď nižšie sa pokúsime analyzovať aj možnosť sebestačnosti artefaktu ako zdroju komunikácie a komunikovanej informácie), je možné hovoriť o niekoľkých podobách tohto transferu. Upozorňujeme, že do úvahy budeme brať nasledujúce konštanty prítomné pri komunikácii:

1. Tvorca, výrobca, remeselník, umelec (v prípade artefaktov) ako odosielateľ významu podobe kódovaného signálu (vo forme hmotného artefaktu);
2. Hmotný artefakt, ako nositeľ významu;
3. Prijímateľ: a) ako osoba, spoločnosť, obec ... , pre ktorú je artefakt určený; očakáva sa znalosť potrebného kódu, v ktorom bola informácia zašifrovaná;
b) ako osoba, spoločnosť, obec ... , pre ktorú nebola správa určená a absentuje znalosť kódu.

Skôr, ako predostrieme závery vychádzajúce z uvedeného, musíme si pripomenúť ešte závery, ktoré sme publikovali na iných miestach. V dosiaľ nepublikovanej štúdií *Možnosti estetického skúmania praveku, alebo prítomnosť „estetického“ v praveku*, ktorú sme predniesli na 9. Študentskej vedeckej konferencii v Prešove, sme sa snažili taktiež vytvoriť semiotické modely, ktoré by vhodne interpretovali vnímanie pravekých artefaktov ako prvkov komunikácie. Aj napriek tomu, že od naformulovania vtedajších záverov veľa času neubehlo, prešli oba modely revíziou, ktorú sme predostreli odbornej verejnosti na Medzinárodnom kongrese estetiky v Krakove v júli 2013. V menovanej staršej štúdií sme uviedli nasledovné vyčlenenie:

- 1. model:** „[<praveký recipient> → <praveký artefakt>] (informačná a znaková funkcia, resp. kód, ktorý ju určuje, bol zreteľný a transparentný);
- 2. model:** „[<dnešný recipient> → <---> → <praveký artefakt>] (informačná a znaková funkcia je vzhľadom na neznalosť kódovacieho systému narušená: čiastočne, alebo úplne; absentuje znalosť kontextu)“ (Makky 2013a, s. 26).

Uvedomením si skutočnosti, že zámerom týchto modelov bolo podchytiť referenčný vzťah, ktorý nastáva medzi recipientom vnímaným artefaktom a skutočnosťou v rámci, ktorej artefakt komunikuje, musíme uviesť aj modely, ktoré sme vytvorili v reakcii na Ecove *Meze interpretace* pre konferenciu v Ostrave.

1. „Prvý hraničný model vychádzajúcej snahy interpretovať nejaký objekt, jav, predmet, činnosti alebo myšlienku na základe našich schopností, zručností a empiricky, kultúrne a spoločensky daných skúseností. Je

² Tvorcu kódu a tvorcu artefaktu môžeme identifikovať ako jednu a tú istú osobu (komunitu, spoločnosť) iba v tom prípade, ak neodlišujeme remeselníka ako tvorcu artefaktu a spoločnosť ako tvorcu, resp. schvaľovateľa konvencie podoby a druhu šíreného kódu. V tomto druhom prípade, by sme museli začať uvažovať nad pojmom užívateľa kódu, namiesto tvorcu kódu. Je otázne, či sa nový kód tvorí, vyrobením každého nového artefaktu, ktorý je k inému artefaktu na základe princípu kódovania v príbuzenskom vzťahu, alebo je v danej tradícii aplikovaný ten istý kód neustále pri výrobe každého nového artefaktu.

to prípad, keď sa snažíme vysvetliť skúmané objekty cez optiku nášho nazierania (ako sa javia nám) a našej doby.“

2. „Druhý bráničný model interpretácie predstavuje presne opačný pól nazieraniasjúmania. Je to snaha vyjadrovať sa adekvátne vo vzťahu k skúmanému obdobiu a skúmať, ako sa mohol daný objekt, predmet alebo jav javiť spoločnosti, resp. spoločenstvu, pre ktorú bol vyhotovený, a v intenciách zmysľovania ktorej sa tvoril. Táto podoba interpretácie vychádza z myšlienok, ktoré by sa dali zhrnúť nasledovne: *Vždy pri analýze prejavov dób vzdialených je nutné uvedomiť si kontext, v ktorom sa tvorilo – nie len historický, ale aj spoločenský, sociálny a v neposlednom rade aj kultúrny. Treba brať do úvahy, že pravdepodobne, ak nie na isto, vnímali ľudia v dávnych dobách odlišných spôsobom. Toto vnímanie sa týkalo tak okolitého sveta, ako aj výrobkov, ktoré vyhotovovali“* (Makky 2012, s. 399-400).

Obe vyššie uvedené typológie interpretačných modelov majú vo vzťahu k nášmu Krakowskému vymedzeniu dve slabiny. Ad. 1: nepracovali so vzťahom „artefakt – recipient“ ako s komunikačným aktom, čím podcenili niektoré nuansy a interpretačné možnosti tohto vzťahu; Ad. 2: ich platnosť končila v bode, do ktorého sme schopný vysledovať istý zachovaný kontext v rámci ktorého interpretujeme význam. Zvážením predloženého, s toleranciou pre obe modelové typológie, sme presvedčení, že interpretáciou artefaktov, ako integrálnej zložky komunikácie a istého kontextu môžu nastať tri situácie:

1. **Model porozumenia:** [tvorca \longleftrightarrow vnímateľ]: hovoríreferuje o vzájomnej interakcii tvorca a vnímateľa v rámci jednej kultúrnej tradície, kde autor kódu používa presne známe a čitateľné znaky, morfológicky uspořobené, pre vnímateľa s rovnakou kultúrnou tradíciou. Dôležité sú tak aj kompetencie vnímateľa, ktoré možno s výnimkou remeselnej zručnosti musia byť identické, alebo veľmi podobné kompetenciám tvorca. Význam je čitateľný každému jedincovi danej spoločnosti;
2. **Model sprostredkovanej komunikácie – posunutého porozumenia:** [tvorca \leftarrow - - - - \rightarrow vnímateľ]: nastáva vtedy, ak je informácia tvorenáinej kultúrnej tradícií ako tá, z ktorej pochádza vnímateľ a kľúč dekódovania, je takýmto spôsobom stratený. Môže nastať isté porozumenie a istá miera odhalenia, resp. identifikácie významu (vloženého tvorcom), ale vzhľadom na vek pôvodného kódu, alebo inú nepriazeň nastáva narušenie transmisie a získaná informácia je v najlepšom prípade neúplná v najhoršom prípade maximálne pozmenená;
3. **Model neistej/otáznej komunikácie:** [tvorca $\langle \rangle$ vnímateľ]: je vôbec otázne, či tohto modelu môžeme hovoriť. Ide o situáciu, o komunikáciu, o interakciu, kedy už nie je tvorca (ani v jednom z významov, ktorý sme uviedli) tou zložkou, ktorá vytvára význam. Stratou, degradáciou a narušením kľúča, môže byť druhý model pozmenený do takej miery, že vnímateľ nekomunikuje s významom, ktorý bol implikovaný do artefaktu jeho výrobcom, ani s artefaktom ako prostriedkom, či výsledkom tejto implikácie, ale komunikuje sám s artefaktom ako takým (Makky 2013b).

Pochybnosti a otázky súvisiace s posledným modelom, by sme mohli zhrnúť nasledovne: „Môže artefakt, ako výsledok ľudskej činnosti, bez viditeľného významu byť jeho nositeľom?“ V predchádzajúcich analýzach aj z tohto dôvodu táto možnosť absentovala. Veď napokon, môžete a pýtať, ako chceme podchytiť situáciu, keď aj samotný referenčný vzťah, ktorý je jadrom našej analýzy nie je možné identifikovať? Pokúsime sa relevantne odpovedať prostredníctvom dvoch príkladov, ktoré tento problém bližšie priblížia a azda aj objasnia.

Pr. 1.: Predstavte si obyčajnú, školskú kriedu na písanie na tabuľu. Má bielu farbu, určitý tvar, je krehká, a po kontakte s povrchom zanecháva stopu – informáciu po svojej prítomnosti. Vieme, že sa dá s ňou písať na tabuľu, na chodníky, dokonca kresliť a vytvárať akékoľvek obrazce. Tento fakt súvisí s kontextom znalosti užitia kriedy, ale je prítomný aj pri jedincoch, ktorí s kriedou nikdy nepracovali. Ich vedomosť môžeme vysvetliť procesom, ktorý Gillo Dorfles (1976, s. 16-17) označuje ako *transakciu*. Krieda môže existovať, resp. do kontaktu s recipientom prichádzať v troch podobách:

- a) neporušená (v rámci našej tradície a empirických (príp. naučených) skúsenosti vieme, že takáto podoba hovorí o jej doterajšom nepoužití);
- b) prelomená (druhá časť môže alebo nemusí chýbať, ale na základe jej skrátenia, príp. len prelomenia vieme, že niekto ju potreboval využiť, alebo si myslel, že ju potrebuje použiť, v konečnom dôsledku prišla takto už do bezprostredného kontaktu s (potenciálnym)užívateľom;
- c) zaoblená (vieme, že zaoblenie hranatého objektu, ktorý slúži na písanie vznikne jeho užitím a teda, ak niekto vidí kriedu, ktorá nemá už hranaté konce, vie vyhodnotiť, že sa ňou písalo, alebo kreslilo, príp. že bola hocijako inak užitá).

Naša otázka znie: Nastáva toto poznanie, že a) krieda je neporušená; b) krieda bola zamýšľaná na použitie; c) krieda bola využívaná, až po tom, ako nám to niekto povie a implikuje túto vedomosť alebo je nám táto informácia jasná aj bez verbálneho komentovania? Dotiahneme otázku ďalej a spýtame sa: Toto zistenie by mohlo nastať, len v prípade, že by sme kriedu niekedy použili, alebo aj bez tohto empirického zážitku? a Je krieda nositeľom významu iba po kontakte s človekom, ktorý ju využil, alebo aj pred tým? Aj človek, ktorý by v živote nevidel kriedu, po tom ako s ňou príde do kontaktu, vie empiricky vyhodnotiť jej vlastnosti a teda komunikuje s ňou a vie odčítať informáciu, ktorej je nositeľom. Z toho vyplýva, že neporušená krieda v balení, ponúka rovnaké množstvo informácie sama o sebe, ako jej použitá forma po kontakte s užívateľom. To však neznamená, že niekto vytvoril kriedu za tým účelom, aby bola interpretovaná alebo aby nebola používaná, svedčí to len o tom, že v komunikačnom procese môže zohrať krieda svoje miesto aj bez znalosti intencie určenia.

Pr. 2.: Druhý príklad značne zjednodušíme. Objektom aplikácie bude okruhliak-riečny, jazerný kameň okrúhleho tvaru. Tento kameň je sám o sebe nositeľom informácie, bez toho aby nás niekto upozornil: „pozri, ten kameň je okruhliak, to znamená, že musel byť omytý vodou v potoku, aby získal taký tvar.“ Nie je podstatné ani tak vedieť, ako nastala situácia, že kameň hranatého tvaru nadobudol zaoblenie, dôležitejšie je uvedomiť si tento fakt rozdielnosti, ktorá o niečom svedčí oproti kameňom ostatným. Preto si dovoľujeme tvrdiť, že aj keď je artefakt, ktorému bol význam implikovaný pre skúmanie semiotiky oveľa prínosnejší a stratou kľúča, resp. jeho zánikom prichádza o tento význam a tým pádom o značnú časť svojej hodnoty (či už estetickej, referenčnej alebo významovej, to necháme na čitateľovi), stále je aj v tejto forme schopný zapojiť sa do komunikačného procesu a byť jej plnohodnotnou zložkou. Preto môžeme uzavrieť našu úvahu myšlienkou, že artefakt nemusí byť len prostriedkom komunikácie, ale aj jej sebestačným autonómnym prvkom s vlastnými kompetenciami.

Cieľom našej siahodlnej analýzy nebolo ani tak predostrieť modely interpretácie pravekých artefaktov stojacich na komunikačnom princípe, ale skôr cez tieto modely poukázať ako môže byť vnímanie komunikácie revidované. Z našej strany nešlo o niečo doteraz nevy povedané, len o upozornenie na rozdiel medzi skutočným stavom a teoretikmi požadovanou praxou. Jediný rozdiel predstavuje azda náš tretí model Krakovského členenia a skutočnosť obhajoby pravekých (a vo všeobecnej platnosti aj ostatných) artefaktov ako sebestačných komunikačných prvkov s vlastnou a osobitou referenciou. Treba pripustiť, že

do veľkej miery sme pracovali so závermi, prednesenými na ICA 2013. Nebolo našim zámerom opakovať sa, ale cítili sme potrebu prezentovať tieto závery aj slovenskej odbornej verejnosti a dodať a rozšíriť ich o isté aspekty na úkor iných, vynechaných téz. Väčšiu pozornosť sme venovali práve už spomenutej sebestačnosti artefaktov komunikovať s recipientom a vytvárať interakciu aj po zániku svojho významu, kľúča na jeho analýzu, alebo celkovo po zániku vzťahu k svojmu tvorcovi. Myslíme, že práve v tomto bode je priestor pre ďalšie, hlbšie a morfológicky prepracovanejšie analýzy komunikačných kompetencií pravekých artefaktov.

Literatúra:

- [1] BARTHES, R. 2004. *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- [2] BAXANDALL, M. 2005. Jazyk umelecké kritiky. In. KESSNER, L. ed. *Vizuální teorie*. Jinočany: H&H 2005, s. 251 – 259.
- [3] CASSIRER, E. 1996. *Filosofie symbolických forem II.: Mýtické myšlení*. Praha: Oikomenh.
- [4] DORFLES, G. 1976. *Proměny umění*. Praha: Odeon.
- [5] FISKE, J. 1990. *Introduction to communication studies*. Oxon: Routledge.
- [6] FRAZER, J., G. 1977. *Zlatá ratolest*. Praha: Odeon.
- [7] GEERTZ, C. 2000. *Interpretace kultur*. Praha: Slon.
- [8] MAKKY, L. 2012. Estetická interpretácia pravekých artefaktov trácko-skýtskeho horizontu. In. *Studia humanitatis ars Hermeneutica: Metodologie theurgie hermeneuticke interpretace IV*. Olomouc: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, s. 393 – 414.
- [9] MAKKY, L. 2013a. Možnosti estetického skúmania praveku, alebo prítomnosť „estetického“ v praveku. In. OLOŠTIK, M. ed. 9. Študentská vedecká konferencia. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, s. 20-27.
- [10] MAKKY, L. 2013b. Semiotics of prehistory artifacts. In. *Proceedings: XIX International congress of Aesthetics „Aesthetics in Action“*, Krakow. (zatiaľ nepublikované) – prednesené 25. 7. 2013 o 18:00 na Jagelonskej univerzite v Krakowe.
- [11] MELETINSKI, J., M. 1989. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon.
- [12] MICHALOVIČ, P., ZUSKA, V. 2009. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jednej) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Akademie muzických umění.
- [13] MUKAŘOVSKÝ, J. 1965. *Stúdie z estetiky*. Praha: Odeon.
- [14] SAINT-MARTIN, F. 1990. *Semiotics of visual language*. Indiana: Indiana University press.
- [15] SEEBOK, A., T. 2001. *Signs: An Introduction to Semiotics*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- [16] SCHEDIUS, L. 1995. Základy filokálie, alebo vedykráse. In. BOTŤÁNKOVÁ, E. *K prameňom estetického myslenia na Slovensku*. Bratislava: Veda.
- [17] SVOBODA, J., A. 2011. *Počátky umění*. Praha: Academia.
- [18] TONDL, L. 2006. *Půl století poté: pohledy na problémy sémantiky a sémiotiky v posledních desetiletích*. Praha: Karolinum.

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

www.casopisespes.sk

Náčrt dejín barokovej školskej hry Spoločnosti Ježišovej v Prešove II.

Lukáš Kopas; lukas.kopas@gmail.com

Abstrakt: Predmetom autorovej štúdie je problematika dejín jezuitského školského divadla, ktoré sa v rokoch 1673 až 1773 rozvíjalo vo výsostne evanjelickom prostredí jedného z najvýznamnejších stredísk reformácie v Hornom Uhorsku a to v slobodnom kráľovskom meste Prešov. Štúdiá mapuje dejiny jezuitskej školskej hry v Prešove na pozadí dejín prešovského evanjelického kolégia, ktoré najmä vo svojej prvej dejinnej etape (1666 – 1711) zrkadlilo búrlivý zápas medzi habsburským absolutizmom a uhorskou stavovskou spoločnosťou, teda predovšetkým zápas medzi katolíckou a evanjelickou cirkvou. Imanentnou súčasťou štúdie je diferenciacia stodvadsiatich jezuitských školských predstavení podľa jednotlivých období rozvoja barokovej dramaticko-divadelnej produkcie jezuitov v meste Prešov a zároveň ich charakterizácia v intenciách dobových záznamov jezuitských kronikárov.

Kľúčové slová: Školská hra, Humanizmus a renesancia, Reformácia, Barok, Rekatolizácia, Jezuiti, Výchovno-vzdelávací systém, Kolégium.

Abstract: The aim of the author's paper is the issue of the history of Jesuit school theatre, that was developing during the years 1673 to 1773 in the highly protestant environment in the one of the most important reformation centres in Upper Hungary, namely in the independent royal city Prešov. The paper is focus on the history of Jesuit school play in Prešov in background history of Lutheran college in Prešov, that mostly in its first historical stage (1666 – 1711) reflected stormy struggle between Hungarian Habsburg absolutism and the estates company, that is mainly the struggle between catholic and protestant church. Immanent part of the paper is differentiation of one hundred and twenty Jesuit school plays according to individual periods of development of baroque – dramatic theatre production of Jesuits in the city of Prešov and its characterization along the lines of historical records of Jesuit chroniclers as well.

Keywords: School play, Humanism and Renaissance, Reformation, Baroque, Recatolization, Jesuits, Educational system, College.

K zrodu dejín školskej hry Spoločnosti Ježišovej v slobodnom kráľovskom meste Prešov došlo v nepokojnom období troch významných vojensko-politických zápasov barokovej éry, známych ako Vesselényiho sprisahanie, povstanie Imricha Thökölyho a povstanie Františka II. Rákócziho. Rozvoj jezuitského školského divadla v pôvodne protestantskom prostredí mesta Prešov sa od samých počiatkov spájal s dejinami prešovského evanjelického kolégia a bol ovplyvňovaný práve priebehom spomínaných bojov medzi uhorskými stavmi a absolutistickým panovníkom. Zatiaľ čo priebeh Vesselényiho sprisahania voviedol dejinný vývoj jezuitskej školskej hry v Prešove do etapy počiatkov (1673 – 1682), udalosti povstania Imricha Thökölyho ho prehupli do etapy prechodnej (1687 – 1707). Napokon, až priebeh povstania Františka II. Rákócziho spôsobil, že vývoj dejín barokového školského divadla Spoločnosti Ježišovej v Prešove dospel do svojej najväčkolepejšej etapy a to etapy etablovani a jezuitskej školskej hry v meste Prešov, ktorú ohraničujeme rokmi 1711 až 1773.

V súvislosti s povstaním Františka II. Rákócziho je potrebné zdôrazniť, že po počiatkových úspechoch kuruckého vojska pri obsadzovaní mesta Prešov došlo v novembri 1710 k jeho kapitulácii. Príčinou bolo vojnové vyčerpanie mesta, jeho hospodársky rozvrat a rovnako aj morová epidémia, ktorá tu vypukla v lete toho istého roku. Zmluva, ktorú prešovskí mešťania uzatvorili s cisárskym maršalom Hugom Virmondom zaručovala evanjelikom slobodu vyznania, vlastníctvo malého maďarského kostola a rovnako aj starej mestskej školy s kolégiom. Avšak podobne ako tomu bolo po povstaní Imricha Thökölyho, ani

tentokrát si protestanti neudržali v meste svoje výsady natrvalo. Vo februári 1711 oboznámil maršal Virmond mestský magistrát s nariadením grófa Jána Pálffyho, ktorý v mene Jozefa I. rozkázal všade reštituovať konfesijné pomery z obdobia pred vypuknutím povstania. Po osobnej návšteve Prešova prikázal Ján Pálffy nariadením z 30. septembra 1711 bezpodmienečné odovzdanie maďarského kostola, pôvodnej mestskej školy a napokon aj kolégia do správy katolíckej cirkvi. Študenti ústavu na tieto udalosti reagovali masívnou demoláciou všetkého zariadenia budovy kolégia a následkom ich počinu mohlo jezuitské gymnázium zahájiť v meste výučbu až po jej kompletnej rekonštrukcii, ku ktorej došlo koncom roka 1713 (Kónya 1997, s. 38-39).

V obnovení škole vynakladali jezuiti obrovské úsilie zamerané na zabezpečenie adekvátneho vybavenia divadla. Už v roku 1724 malo jezuitské gymnázium okrem auditória k dispozícii aj stálu divadelnú sálu, ktorej jezuitskí pedagógovia venovali mimoriadnu pozornosť. Dôsledná starostlivosť jezuitov o bezproblémový chod školského divadla sa prejavila napríklad v roku 1725, kedy členovia rehole zakúpili pre potreby divadelných predstavení kostým v hodnote 90 forintov (Staud 1986, s. 414) a rovnako to bolo aj v roku 1737, kedy pre divadlo zadovážili nie len nové kulisy či rôzne divadelné rekvizity, ale i japonské kostýmy červenej a žltej farby (Ruby 1890, s. 40).

Počas rekonštrukcie budovy kolégia v rokoch 1711 až 1713 našli jezuiti v divadelnej sále tabuľu, ktorá bola zavesená na priečelí javiska. Na tejto tabuľi bolo veľkými písmenami napísané: „*Pigritii condemnati*“, čo v preklade znamená „Odsúdenie Pigritia“. Ak vezmeme do úvahy fakt, že v roku 1707 došlo na prešovskom kolégiu k predvedeniu hry s názvom *Pigritius, scholarum hostis ad Caucasum deportatus* („Pigritius, nepriateľ školy, vyhnaný na Kaukaz“), v ktorej autor Ján Rezik stvárnil vyhnanie jezuitov z ústavu krátko po vypuknutí povstania Františka II. Rákócziho, môžeme túto tabuľu s najväčšou pravdepodobnosťou pokladať za jednu z divadelných rekvizít k uvedenej hre. Samotný nález inšpiroval jezuitských pedagógov k ambícii uviesť na pôde školy divadelnú hru, ktorá by bola reakciou na spomínané Rezikovo predstavenie a ktorá by zároveň verejne demonštrovala definitívne víťazstvo protireformácie v meste. To sa pedagógom Spoločnosti Ježišovej podarilo 31. júla 1713, t.j. na sviatok sv. Ignáca, kedy za veľkej účasti obyvateľov mesta Prešov predviedli ich študenti divadelné predstavenie s názvom *Triumphus Zelotis reducis olim sub nomine Pigritii exilio condemnati* („Triumf vracajúceho sa Zelota, kedysi odsúdeného pod menom Pigritius do vyhnanstva“) alebo skrátene *Zelotes reductus* („Návrat Zelota“) (Staud 1986, s. 416).

Z dobových záznamov vieme, že krátko po obnovení jezuitského gymnázia navštevovali prešovskí mešťania katolícke školské predstavenia s veľkou obľubou. Podľa jezuitského kronikára k ich spokojnosti v tomto období prispela aj akási neznáma divadelná hra, ktorú si v roku 1716 pripravili žiaci gramatickej a syntaktickej triedy. V roku 1717 predviedli študenti rétorickej triedy hru o poľskom kráľovi a transylvánskom vojvodovi Štefanovi Báthorym, ktorá nesie rovnomenný názov *Stephanus Bathorius* („Štefan Báthory“). Jej hlavný námet spočíval v Báthoryho potlačení vojenskej expanzie Osmanskej ríše do Uhorska. V tom istom roku predstavili žiaci syntaktickej triedy prešovskému publiku hru *Bonifacius comes* („Gróf Bonifác“), pri predvedení ktorej zohrali popri klasickom prednese textu veľmi dôležitú úlohu aj hudobné výstupy. Dobový kronikársky záznam nám o tomto predstavení prezrádza, že v ňom neboli zhudobnené iba medzihry s prológom a epilógom, ale podľa všetkého aj jednotlivé dejstvá. V tomto roku sa na jezuitskom gymnázium odohrali ešte dve divadelné predstavenia a to pri príležitosti ukončenia školského roka. Ich názvy žiaľ nepoznáme. S istotou však vieme, že boli prešovskému publiku predstavené v nemeckom, maďarskom a čiastočne aj v slovenskom jazyku. V roku 1718 sa veľkej účasti prešovských mešťanov tešilo aj akási neznáma divadelné predstavenie, ktoré so svojimi žiakmi nacvičili učitelia gramatickej a syntaktickej triedy. O rok neskôr, teda v roku 1719 bola počas fašiangov na

jezuitskom gymnáziu popri obvyklých školských deklamáciách predvedená i klasická veselohra s obľúbenou postavou Bakcha. Išlo o tzv. *Actio Bacchanalistica* („Bakchanálie“) (Staud 1986, s. 414).

Vo fašiangovom období nasledujúceho roka, t.j. roka 1720 došlo na jezuitskom gymnáziu k opätovnému uvedeniu veselohry *Actio Bacchanalistica* („Bakchanálie“), po ktorej nasledovala hra *Extrema gaudii luctus occupat* („Najvyššia radosť sa zmocňuje smútku“). Obidva predstavenia si pripravili študenti rétorickej a poetickej triedy. V tomto roku prešovskí jezuiti so svojimi žiakmi nacvičili ešte dve hry. Jednou z nich bola hra *Innocentia bis coronata Venceslaus a fratre Boleslao a throno sublatu sed martyrii corona decoratus* („Dvakrát korunovaná nevinnosť alebo Václav zvrhnutý z trónu bratom Boleslavom, ale ozdobený korunou mučeníka“), ktorá tematicky vychádza z českých dejín a ktorú v mesiaci jún slávnostne predviedli žiaci gramatickej a syntaktickej triedy. Druhou bola hra s názvom *Ars semper gaudendi* („Umenie vždy hodné chvály“), ktorú si pod vedením svojich učiteľov pripravili žiaci najnižšej, teda alfabetickej triedy. K samotnému uvedeniu hry, ktorá mala stvárniť význam mravných cností v živote mladých ľudí napokon kvôli požiaru vôbec nedošlo (Takács 1937, s. 52-53).

V roku 1721 predviedli študenti rétorickej triedy vo fašiangovom období známu veselohru o Bakchovi, t.j. *Acta Bacchanalistica* („Bakchanálie“) a následne, pri príležitosti sviatku sv. Ignáca hru *Pesthiensis commissio* („Peštianské zasadanie“). V spomínanej hre žiaci stvárnilí priebeh zhromaždenia, na ktorom sa prítomní veriaci zaoberali otázkami viery. Krátko po sviatku sv. Ignáca, keď už klimatické podmienky umožňovali variovanie divadelného priestoru, uviedli jezuitskí pedagógovia neznáme divadelné predstavenie mimo priestorov divadelnej sály jezuitského gymnázia. Toto predstavenie si pripravili so žiakmi gramatickej a syntaktickej triedy. Zaujímavosťou je, že kvôli náhlej zmene počasia sa jeho začiatok musel odložiť a diváci sa ho dočkali až podvečer. V roku 1722 predstavili prešovskí žiaci miestnemu publiku veselohru s názvom *Bacchus ex eremo revertens* („Bakchus vracajúci sa zo samoty“), po ktorej v tom istom roku predviedli mravoučnú hru *Stoliphi temulentia castigata* („Stolipovo karhanie opilstva“), zameranú na upevnenie morálky obyvateľov mesta Prešov. Poslednou hrou, ktorú prešovskí žiaci v tomto roku predviedli bola veselohra *De rectis et obliquis institutum certamen* („Spor o spravodlivosti a zatajení nariadenia“). V nasledujúcom roku, teda v roku 1723 predstavili študenti gramatickej a syntaktickej triedy prešovskému publiku hru s názvom *Bellum sine vulnere* („Vojna bez zranení“), ktorej ústredným motívom sa stal spor zakladateľov mesta Delf o vrch Parnas. Pri príležitosti usporiadania akadémie na jezuitskom gymnáziu v priebehu tohto roka predviedli žiaci miestnemu publiku i deklamáciu s názvom *Pigritia ope diligentiae confusa* („Lenivosť zmätená prácou usilovnosť“) (Staud 1986, s. 418-419).

Z roku 1723 taktiež pochádza aj veľkonočná mravoučná hra, ktorú predviedli žiaci študentskej mariánskej kongregácie počas veľkopiatkovej flagelantskej procesie na mestskom námestí. Hra je typickým príkladom jezuitského dynamického divadla, ktoré bolo na našom území v období baroka veľmi rozšírené. Sprievod pri jednotlivých zastaveniach predviedzal dialogické scény štyroch živých obrazov stvárnajúcich zhodnotenie večných a nemenných uznesení Boha v kríži Krista. Prvý obraz pojednával o potrebe slúžiť Matke Božej skrz verejné príklady, druhý o potrebe nápravy ľudských prehreškov, tretí o potrebe upevňovania katolíckej cirkvi a štvrtý obraz pojednával o potrebe zveľadovania cirkevného majetku. Podobný charakter malo aj predstavenie z roku 1724, kedy počas veľkopiatkovej flagelantskej procesie predviedli študenti na mestskom námestí dialogické scény štyroch živých obrazov predstavujúcich Krista, ktorý stelesňoval štyri základné cnosti pred štyrmi súdmi a to pred Annášom múdrosť, pred Kaifášom veľkodušnosť, pred Herodesom sebaovládanie a napokon pred Pilátom spravodlivosť (Takács 1937, s. 56-58). V tomto roku pripravili prešovskí jezuiti so žiakmi gramatickej a syntaktickej triedy i veselohru o Bakchovej svadbe s Kuchyňou, ktorá má názov *Bacchi nuptiae* („Bakchová svadba“) a so žiakmi

začiatocníckej a gramatickej triedy hru s názvom *Virtus triumphans seu Beatus Stanislaus* („Vít'aziaca odvaha alebo Blažený Stanislav“), ktorej ústrednou témou bola obhajoba úlohy Spoločnosti Ježišovej vo svete. Na počesť nám neznámeho popredného člena Šarišskej stolice, ktorý bol v danom období významným mecénom prešovského jezuitského gymnázia predviedli študenti gramatickej a syntaktickej triedy 15. apríla 1725 hru s názvom *Parvum consortium in Jovino dilecto et Joannis discipulo* („Malé spoločenstvo v Jupiterovom zaľúbení a Jánovom žiakovi“). V roku 1726 nacvičili jezuitskí pedagógovia so žiakmi rétorickej a poetickej triedy hru o príklade úprimnej lásky rímskeho občana Alexa s názvom *Alexius civis romanus* („Alex, rímsky občan“) a vo fašiangovom období zasa veselohru *Metamorphosis farciminum* („Premeny klobásy“), ktorú si pripravili so žiakmi syntaktickej triedy. Ústrednou témou tejto veselohry je trpký osud známej postavy Bakcha, ktorému klobása meniac sa na škorpióna uštedrí až tisíc chorôb. Žiaci začiatocníckej triedy predviedli v tomto roku hru *Albertus a Ladislai fratris clementia victus* („Rozvážny život Alberta, Ladislavovho brata“). Rok 1727 je v súvislosti s dejinami jezuitského školského divadla v Prešove zaujímavý najmä tým, že v tomto období navštívili mesto žiaci z jednotlivých uhorských škôl, ktorí spolu so žiakmi prešovského jezuitského gymnázia spoločne predviedli akési bližšie neurčené divadelné predstavenie, po ktorom v tomto roku nasledovalo ešte jedno kolektívne predstavenie gyöngyöských a prešovských žiakov (Staud 1986, s. 420-421).

Na počesť nám neznámeho host'a si študenti prešovského jezuitského gymnázia v roku 1728 pripravili predstavenie s názvom *Imago virtutis et scientiae cuiuslibet hominis animam exorans* („Ideál odvahy a vedomosti, ktorý zdobí ľudskú dušu“). Spomínanú významnú osobnosť predstavenie s najväčšou pravdepodobnosťou príliš neoslovilo, keďže sa v jeho závere účinkujúcim neušla žiadna odmena. Aj z tohto dôvodu musela náklady spojené s realizáciou predstavenia uhradiť rezidencia (Ruby 1890, s. 38). 12. júna 1729 predviedli syntaxisti na jezuitskom gymnázii hru s názvom *Artaxerxes de Artabano triumphans* („Artaxerxes triumfujúci nad Artabanom“) (Petrik 1892, s. 11). O rok neskôr, teda v roku 1730 bola žiakmi gramatickej a syntaktickej triedy predstavená hra *Innocentiae de invidia victoria sive Ochus a carcere in thronum regium elevatus* („Vít'azstvo nevinnosti nad závist'ou alebo prepustenie Ochusa z väzenia a jeho dosadenie na kráľovský trón“) (Ruby 1890, s. 38-48).

Na počesť vrchného superiora rakúskej provincie Spoločnosti Ježišovej, ako aj satmárskeho podžupana Ladislava Kendeho predviedli žiaci začiatocníckej triedy jezuitského gymnázia v roku 1731 divadelnú hru s názvom *Valentinianus et Joannes scriba* („Valentinián a pisár Ján“), v ktorej stvárnili prirodzenú mužskú rivalitu medzi Valentiniánom a jeho pisárom Jánom. Ako tvrdí dobový kronikár, hra zožala u početného publika veľký úspech. Študenti dvoch najnižších tried, t.j. triedy alfabetickej a triedy začiatocníkov predviedli v roku 1732 hru s názvom *Palma fidei in Celsi adolescentuli martyrio* („Ruka dôvery v mučeníkovi, mladučkom Celsovi“). Počas fašiangov v roku 1733 si učitelia rétorickej a poetickej triedy pripravili so svojimi žiakmi veselohru s názvom *Genius eperjesinensis de Baccho nobili victoria triumphans* („Prešovský génius oslavujúci Bakchovo vít'azstvo“). Tohto predstavenia sa zúčastnila aj barónka Terézia Klobussiczka, ktorá v jeho závere štedro odmenila najlepších účinkujúcich žiakov (Ruby 1890, s. 38-60). V tomto roku bola v Prešove predvedená ešte jedna divadelná hra s názvom *Talio divino justitiae in barocco aulae regiae praefecto* („Odplata nebeskej spravodlivosti v barokovej kráľovskej správcovskej sieni“), ktorá vzišla z divadelných aktivít študentov gramatickej a syntaktickej triedy. Žiaci tých istých tried predviedli v roku 1734 dve divadelné predstavenia a to predstavenie s názvom *Divina providentia in Henrico Lupoldi comitis filio* („Svätá prozreteľnosť v synovi kniežat'a Leopolda, v Henrichovi“) a predstavenie *Virilis in divo Mammete puero constantia* („Vytrvalosť a mužnosť v detstve božského Mammeta“). V nasledujúcom roku, t.j. v roku 1735 odohrali syntaxisti v divadelnej sále prešovského jezuitského gymnázia hru *Hymenaeus sacer sive Urania foedifraga* („Svätý Hymenaios alebo Uránia ničiaci škaredosť“), po ktorej v tomto roku nasledovala hra

s názvom *Jacobus et Justus* („Jakub a Justus“), stvárňujúca mučenícku smrť dvoch nevinných japonských chlapcov Jakuba a Justa, usmrtených kvôli svojej kresťanskej viere. Práve tento divadelný kus nacvičili žiaci začiatocníckej triedy (Staud 1986, s. 423-424).

Pri príležitosti usporiadania akadémie v roku 1737 predviedli študenti rétorickej a poetickej triedy v gymnaziálnom divadle tri deklamácie a síce deklamáciu s názvom *Mars Christianus Militem adversus juratum hostem suum sub signa legens* („Mars zhromažďujúci armádu proti svojmu nepriateľovi Kresťanovi“), deklamáciu *Bellona Sacra contra triplicem animae hostem sub vexillum crucis pugiles cogens* („Svätá Bellona, pod zástavou kríža zostavujúca vojsko proti trojitej duši nepriateľa“) a napokon deklamáciu *Nissa per Caesareos barbaro erepta jucunde exhibitia* („Nissa, cisármi ukradnutá barbarom“) (Staud 1986, s. 423-424). V závere spomínaného školského roka pripravilo 28 žiakov alfabetickej a začiatocníckej triedy divadelné predstavenie s názvom *Cosroes* („Kosros“). Z dobových záznamov sa dozvedáme, že všetci účinkujúci študenti boli za svoj výkon štedro odmenení (Ruby 1890, s. 40). Je potrebné zdôrazniť, že táto hra obsahovo čerpá z orientálnych dejín a zachytáva tragický príbeh perzského kráľa, ktorý kvôli svojej nerozvážnosti prichádza o oboch synov. V roku 1738 predviedli študenti gramatickej a syntaktickej triedy hru s námetom z antických dejín, v ktorej stvárnil príbeh o poslednom etruskom kráľovi Ríma menom Tarkvínus Spupný. Táto hra nesie rovnomenný názov a to *Tarquinius Superbus* („Tarkvínus Spupný“). O rok neskôr, teda v roku 1739 odohrali syntaxisti spolu so žiakmi gramatickej triedy predstavenie s názvom *Polydorus* („Polydorus“). V ňom stvárnil tému ľudského odvrátenia sa od viery a to prostredníctvom príbehu o tragickom osude hlavného hrdinu Polydora, ktorého Boh po neuposlušnutej výzve na prehodnotenie svojho hriešneho života predčasne povolal na druhý svet. Ďalšou hrou, ktorú v tomto roku predviedli žiaci alfabetickej a začiatocníckej triedy bola hra *Sanctus Cassianus martyr a propriis Discipulis crudeliter enectus* („Svätý mučeník Kasián, kruto zavraždený vlastnými žiakmi“). V nasledujúcom roku, t.j. v roku 1740 odohrali študenti gramatickej a syntaktickej triedy hru *Lotharus de Humblo germano suo infelix victor* („Nešťastný víťaz Luther o svojom Nemcovi Humblovi“) a študenti dvoch najnižších tried hru *Violatio mandati de non edendis ficibus ab Justitore impositi in Ageroco et Melito* („Porušenie sudcovského zákazu konzumácie fig v Ageroku a Melite“). V roku 1741 boli na prešovskom jezuitskom gymnáziu predvedené dve hry. Prvou z nich bola hra s názvom *Broderus Jarmerici filium bipenni erutum et ad Summam in terris Majestatem evectum* („Broder, syn dvojkrídleho Jarmerika, ktorý bol povýšený a dosadený na najvyšší post v majestátnych krajinách“), ktorú tu so svojimi žiakmi uviedli učitelia gramatickej a syntaktickej triedy a druhou bola hra o mučeníckom živote sv. Efrena, ktorú si pod názvom *Sanctus Effreen* („Svätý Efren“) pripravili žiaci alfabetickej a začiatocníckej triedy. Tragédiu *Nicomedes Bithyniae rex* („Nikoméd, bithýnsky kráľ“) predstavili prešovskému publiku žiaci rétorickej a poetickej triedy v roku 1742 (Staud 1986, s. 424-426).

V roku 1744 predviedli žiaci jezuitského gymnázia akési neznáme divadelné predstavenie a o rok neskôr, teda v roku 1745 predstavenie, ktorého názov taktiež nepoznáme. S istotou však vieme, že k uvedeniu tohto predstavenia došlo pri príležitosti návštevy Prešova jágerským biskupom Františkom Barkóciom, ktorý bol v danom období významným mecénom umenia. V nasledujúcom roku, teda v roku 1746 bolo na jezuitskom gymnáziu v Prešove uvedené ďalšie divadelné predstavenie, ktorého názov však pre nás podobne ako v prípade predchádzajúcich dvoch predstavení ostáva doposiaľ neznámy (Staud 1986, s. 424-426).

V nasledujúcom roku, t.j. v roku 1747 uviedli prešovskí jezuiti so svojimi študentmi v divadelnej sále gymnázia tri predstavenia. Išlo o veselohru *Schurdanus homo ruxex equestrem in ordinem recipi cupiens* („Zlodej Schurdánus, túžiaci dostať sa do jazdeckého stavu“), na príprave ktorej sa podieľali študenti rétorickej

a poetickej triedy, o hru *Aristides ab exilio revocatus Themistoclique reconciliat* („Aristides, Temistoklom znovu uznaný a povoláný z vyhnanstva“), pri predvedení ktorej sa iniciovali žiaci gramatickej a syntaktickej triedy a napokon o hru *Zosimus adolescens quaesitus a Patre frustra annos decem et repertus* („Dospievajúci Zosim, márne hľadaný otcom a nájdený o desať rokov“), ktorú miestnemu publiku predviedli študenti dvoch najnižších tried, teda triedy alfabetickej a začiatočnickej. V roku 1748 odohrali študenti rétorickej a poetickej triedy hru *Ornospades*, po ktorej v tom istom roku nasledovala hra syntaxistov a žiakov gramatickej triedy s názvom *Iberia conversa* („Obrátenie Ibérie“). Poslednou hrou prešovských študentov v tomto roku bola hra s názvom *Alginus temere Deum in certamen vocans et poenitens* („Algínus vyzývajúci k boju a kajúčne volajúci Boha“). Tú si pripravili žiaci alfabetickej a začiatočnickej triedy (Takáč 1937, s. 87-89).

V roku 1749 predviedli žiaci jezuitského gymnázia hru s názvom *Expugnatio Szigetbi* („Dobytie Szigetú“), po ktorej v danom roku nasledovali hry *Manares rex* („Kráľ Manares“) a *Adrianus Maximiniana tyrannidis Minister* („Adrián, pomocník tyrana Maximiniána“). Práve v poslednej z menovaných hier stvárnil študenti dvoch najnižších tried príbeh o nešťastnom spáde udalostí v živote Adriána a jeho synov, ktorí sa spoločne so svojim otcom napokon stali mučeníkmi (Staud 1986, s. 427-428). O rok neskôr, teda v roku 1750 nasledovalo v divadle jezuitského gymnázia uvedenie ďalších dvoch hier a to jednak hry s názvom *Manlius* („Manlius“), tematicky vychádzajúcej z dejín starovekého Ríma, ktorá vzišla z divadelných aktivít študentov gramatickej a syntaktickej triedy a jednak hry *Senacheribus pro filiis iratis victima cadens* („Senacherib nesúci obeť za nahnevaných synov“) s námetom z orientálnych asýrskych dejín, ktorú si pripravili študenti alfabetickej a začiatočnickej triedy. Počas fašiangového obdobia v roku 1751 si jezuitskí pedagógovia pripravili so žiakmi rétorickej a poetickej triedy veselohru s názvom *Festivitas Bacchi sale Plantino* („Bakchanálie“) (Takáč 1937, s. 93-95). V tom istom roku predviedli syntaxisti hru *Sanctus Gordianus pro fide Christi invictus athleta* („Svätý Gordián, vo viere Krista nepremožiteľný bojovník“) a študenti dvoch najnižších tried hru *Roboamus* („Roboam“) (Juharos 1933, s. 2). V nasledujúcom roku, t.j. v roku 1752 bola na jezuitskom gymnázii uvedená hra s názvom *Ibrahimus* („Ibrahim“), ktorú tu predviedli žiaci gramatickej a alfabetickej triedy. Počas tohto roka vzišla z pera profesorov alfabetickej a začiatočnickej triedy i hra s názvom *Adolescentuli liberandae Palaestinae cupidi* („Mladučkí chlapci túžiaci po oslobodení Palestíny“) (Staud 1986, s. 429-430).

Rok 1753 môžeme vo vzťahu k produkcii školských hier na prešovskom jezuitskom gymnázii označiť za najplodnejší. Na tvorbe divadelných predstavení sa v tomto období nepodieľali len študenti rétorickej a poetickej triedy, ktorí tu v priebehu roka okrem dvoch deklamácií s názvom *Joramus versu Heroico* („Joramus proti Heroikovi“) a *Sedecias versu Heroico* („Sedeciáš proti Heroikovi“) predviedli aj jednu slávnostnú hru pri príležitosti ukončenia školského roka s názvom *Herodes in filios crudelis* („Herodes krutý voči synom“). Divadelne aktívni boli v tomto roku aj študenti gramatickej a syntaktickej triedy, ktorí prešovskému publiku predstavili hru s názvom *Paulus Aegyptius* („Pavol Egyptský“), kde stvárnil príbeh o pustovníckom živote hlavného predstaveného eremitov. Napokon, ani študenti alfabetickej a začiatočnickej triedy neostali v spomínanom roku pasívni a v gymnaziálnom divadle predviedli hru s názvom *Mutuuum odium fratrum Sabi et Hani* („Vzájomná nenávisť bratov Sabiho a Haniho“) (Staud 1986, s. 129-430).

Pri príležitosti slávnostného ukončenia školskej výučby v roku 1754 si študenti gramatickej a syntaktickej triedy pripravili hru s názvom *Clodoaldus* („Klodoald“). V tom istom roku odohrali študenti dvoch najnižších tried hru s názvom *Celsus* („Kelsus“) (Juharos 193, s. 2). Ukončenie školskej výučby v nasledujúcom roku, t.j. v roku 1755 sa nieslo v duchu slávnostného predstavenia žiakov rétorickej a poetickej triedy s názvom *Alexander cognomento Balam* („Alexander prezývaný Balam“). V ňom cez príbeh hlavného hrdinu menom Alexander, známeho aj pod menom Balam, ktorý svoje postavenie nadobudol

iba vďaka zločinu, keď násilne pripravil Demetria o jeho kráľovské žezlo, trón a celé kráľovstvo, stvárnili prešovskí študenti tému nestálosti ľudského úspechu založeného na klamstve. V tom istom roku nacvičili jezuiti so žiakmi gramatickej a syntaktickej triedy hru *Innocentia triumpharæ Cocini regis filii vindicata* („Vít'aziaca nevinnosť požadujúca kráľovského syna Kokina“) a so žiakmi alfabetickej a začiatočnickej triedy hru *Hermogildus* („Hermogild“). Aktuálny námet poslednej z menovaných hier pochádzal z prostredia portugalského kráľovstva a zachytával príbeh o kráľovi Karolovi IV., ktorý bol falošne obvinený a následne odsúdený na trest smrti upálením, avšak ktorého Boh pre jeho nevinnosť zachránil od nebezpečenstva. V nasledujúcom roku, t.j. v roku 1756 sprevádzalo slávnostné ukončenie školského roka divadelné predstavenie študentov rétorickej a poetickej triedy s názvom *Ozofernis ingrata aiens* („Nevďačnica Ozofernis“) a počas spomínaného kalendárneho roka bola v gymnaziálnom divadle uvedená i hra syntaxistov s názvom *Medus* („Medúza“) a rovnako aj hra žiakov začiatočnickej triedy s názvom *Aphamius* („Afamius“). V roku 1757 predstavili syntaxisti prešovskému publiku divadelnú hru *Darius a patre Artaxerxe neci addictus* („Dárius odsúdený na smrť otcom Artaxerxom“) a v tom istom roku predviedli študenti alfabetickej a začiatočnickej triedy hru *Constantii Christiani invicta constantia* („Nepremožiteľná vytrvalosť kresťanskej nemennosti“). O rok neskôr, t.j. v roku 1758 sa na uvedení dvoch školských hier v gymnaziálnom divadle podieľali najmä žiaci gramatickej triedy, ktorí najsamprv so spolužiakmi z triedy syntaktickej pripravili predstavenie s názvom *Demetrius* („Demetrius“) a následne so spolužiakmi z alfabetickej triedy mravoučnú divadelnú hru *Dromulus* („Dromulus“), v ktorej poukázali na negatívnu stránku požívania nadmerného množstva alkoholu v spoločnosti. V roku 1759 predviedli študenti gramatickej a syntaktickej triedy hru s názvom *Moses ex Aegypto fugiens* („Mojžiš unikajúci z Egypta“) a žiaci dvoch najnižších tried krátko pred koncom školského roka hru *Hector* („Hektor“) (Staud 1986, s. 429-430).

V roku 1760 bola na jezuitskom gymnáziu uvedená iba jedna školská hra a to hra s názvom *Aristotimus throno dejectus* („Aristotimus vyhnaný z trónu“), ktorú si nacvičili žiaci alfabetickej a syntaktickej triedy. Žiaci najnižších tried si o rok neskôr, teda v roku 1761 pripravili hru o slávnostnom príchode posledného loďstva gótskeho kráľa Totilu do Neapola s názvom *Totila Gothorum rex* („Totila, gótsky kráľ“) a v závere školského roka predviedli žiaci gramatickej a syntaktickej triedy hru s názvom *Mahometes IV. in imperio stabilitus* („Mahomet IV. vo večnom kráľovstve“). V roku 1762 uviedli študenti gramatickej a syntaktickej triedy v školskom divadle historickú hru z obdobia rímskeho cisárstva s názvom *Gratianus Caesar* („Cisár Gracián“), v ktorej stvárnili dejinný príbeh o sprisahaní proti cisárovi Graciánovi. V tom istom roku tu žiaci alfabetickej a začiatočnickej triedy uviedli hru o mučeníckej smrti Justína, ktorý bol kvôli svojmu katolíckemu vierovyznaniu zavraždený Japoncami. Hra mala názov *Justinus* („Justín“). Pri príležitosti slávnostného ukončenia školskej výučby v roku 1763 predviedli študenti gramatickej a syntaktickej triedy akúsi bližšie neurčenú divadelnú exhibíciu pre divákov, po ktorej v tomto roku nasledovalo ešte divadelné predstavenie žiakov alfabetickej a začiatočnickej triedy s názvom *Hormisdas Persarum rex* („Hormisdas, perzský kráľ“). V nasledujúcom roku, t.j. v roku 1764 predstavili žiaci najnižších tried súdobému publiku divadelnú hru s názvom *Taxilas et Caeno* („Stromček a Blato“) a žiaci gramatickej a syntaktickej triedy počas slávnostného ukončenia školského roka hru *Corbis et Orsua* („Kôš a Začiatky“). O rok neskôr, teda v roku 1765 uviedli jezuitskí učitelia so žiakmi dvoch najnižších tried v gymnaziálnom divadle hru *Mors Polydori* („Polydorová smrť“), ktorá tematicky vychádza z gréckej mytológie a ktorej ústredným motívom je smrť gréckeho panovníka Polydora, zavraždeného tráckym kráľom Polymnestrom. Ukončenie školskej výučby v roku 1766 sprevádzalo slávnostné predstavenie študentov alfabetickej a začiatočnickej triedy s názvom *Antiochus a Tryphone oppressus* („Antiochus zničený Tryfónom“). Išlo o predstavenie s námetom z orientálnych dejín, v ktorom žiaci stvárnili príbeh víťazstva Tryfóna nad Antiochom počas ich vzájomného mocenského zápasenia o upevnenie moci v Sýrii (Staud 1986, s. 430-434).

Pri rovnakej príležitosti uviedli žiaci dvoch najnižších tried v nasledujúcom roku, t.j. v roku 1767 slávnostné predstavenie s názvom *Achemenes agnitus* („Vypátraný Achemen“) a v priebehu tohto istého roka predviedli študenti gramatickej a syntaktickej triedy hru o sv. Genovéve, ktorá mala rovnaký názov a síce *Genoveva* („Genovéva“). V roku 1768 predstavili syntaxisti spolu so študentmi gramatickej triedy prešovskému publiku divadelnú hru s názvom *Alexander Syriae throno deturbatus* („Alexander zvrhnutý zo sýrskeho trónu“), po ktorej v tomto roku nasledovala aj hra z pera profesorov alfabetической a začiatocnickej triedy s názvom *Victor sub ausanis nomine* („Vít'az pod asuánskym menom“). V nasledujúcom roku, t.j. v roku 1769 predviedli žiaci gramatickej a syntaktickej triedy veselohru *Hegesippus Atheniensis* („Hegesip Aténsky“), ktorá podľa dobového kronikára zožala u prešovského publika veľký úspech. O rok neskôr, teda v roku 1770 si syntaxisti spolu so svojimi spolužiakmi z gramatickej triedy nacvičili hru *Philippus Macedo* („Filip Macedónsky“) a žiaci dvoch najnižších tried hru *Cuno sub nomine Alboini* („Kuno pod menom Alboin“). V roku 1771 uviedli žiaci začiatocnickej triedy na jezuitskom gymnáziu slávnostné predstavenie pri príležitosti ukončenia školského roka s názvom *Casimirus Poloniae princeps* („Kazimír, poľský kráľ“). Nuž a napokon, posledným školským divadelným predstavením obdobia baroka v slobodnom kráľovskom meste Prešov, ktorým sa éra jezuitskej školskej hry v meste definitívne skončila bolo predstavenie s názvom *Pyrrhus a suis ex exilio ad thronum paternum evocatus* („Pyrrhus povolaný z vyhnanstva na otcovský trón“). Toto predstavenie predviedli na gymnáziu Spoločnosti Ježišovej študenti začiatocnickej triedy v roku 1772 (Takáč 1937, s. 126-133).

Ako vidieť, za celé jedno storočie dejinného vývoja jezuitskej školskej hry v slobodnom kráľovskom meste Prešov došlo na prešovskom kolégiu k uvedeniu stodvadsiatich školských predstavení, na základe čoho môžeme skonštatovať, že jezuitská školská hra predstavovala v období baroka prevládajúci element v náboženskej dramaticko-divadelnej produkcii mesta Prešov. Podobne ako v iných mestách Horného Uhorska, aj v Prešove uvádzali jezuiti v druhej polovici 17. a rovnako i v 18. storočí divadelné predstavenia najmä pri príležitosti konca školského roka, významných sviatkov a vzácných návštev. Pravdou však ostáva, že v období baroka sa v meste hrávalo aj počas fašiangov, Veľkej noci, Vianoc a rovnako i v priebehu školského roka. Spomedzi jednotlivých žánrov jezuitských školských drám tu prevládala tragédia a veselohra. Látku tragédii tvorili najmä starozákonné a novozákonné výjavy, ktoré boli vkladané do pôstnych hier, vianočných hier a taktiež do hier spojených napr. so sviatkom Božieho tela. Rovnako to boli i výjavy zo života svätých či starokresťanských mučeníkov a v neposlednom rade aj námety z dejín orientálnych národov, z gréckych a rímskych dejín, ako aj z uhorských dejín a dejín slovanských národov. Tematika veselohier, ktoré sa v meste hrávali predovšetkým počas fašiangov vychádzala zo súvekeho života a jej kriticko-satirické zameranie bolo orientované predovšetkým na morálne nedostatky súdobej spoločnosti. Na záver možno dodať, že všetky školské hry, ktoré boli v rokoch 1673 – 1773 predvedené v slobodnom kráľovskom meste Prešov sledovali predovšetkým mravoučné, vieroučné, nábožensko-propagačné a pedagogicko-didaktické ciele.

Literatúra:

- [1] CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, M. 1967a. Divadelný život na prešovskom kolégiu. In: Sedlák, I. (eds.): *Prešovské kolégium v slovenských dejinách*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo 1967, s. 261 – 269.
- [2] CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, M. 1967b. Divadlo na Slovensku v období feudalizmu (12. – 18. storočie). In: CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, M. eds. *Kapitoly z dejín slovenského divadla: Od najstarších čias po realizmus*. Bratislava: SAV, s. 11 – 183.

- [3] CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, M. 2004. Z divadelnej minulosti na Slovensku. Bratislava: Divadelný ústav.
- [4] CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, M. 1997. Z divadelných počiatkov na Slovensku. Bratislava: Národné divadelné centrum.
- [5] DUPKALA, R. 1999. Prešovská škola. Prešov: ManaCon.
- [6] HIMIČ, P. 1997. Divadelná kultúra na prešovskom kolégiu (Poznámky k faktografii). In: KÓNYA, P. – MATLOVIČ, R. eds. Prešovské evanjelické kolégium, jeho miesto a význam v kultúrnych dejinách strednej Európy. Prešov: Biskupský úrad Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi a.v. na Slovensku, s. 129 – 136.
- [7] HOZA, Š. 1937. Najstaršie začiatky drámy a mystéria na Slovensku. In. Naše divadlo. č. 6, 83 – 92.
- [8] CHMELKO, A. 1971. Divadlo na východnom Slovensku. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo.
- [9] JUHAROS, F. 1933. A magyarországi jezsuita iskoladrámák története. Szeged: Magyar Irodalomtörténeti Intézet.
- [10] KARŠAI, F. 1967. Prešovské kolégium v dejinách pedagogiky. In. SEDLÁK, I. eds. Prešovské kolégium v slovenských dejinách. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, s. 41 – 67.
- [11] KOMINAREC, I. – REPEL, M. 2003. Prešovské evanjelické kolégium a jeho osobnosti. Prešov: Prešovská univerzita.
- [12] KÓNYA, P. 1998. Prešovské evanjelické kolégium v období protireformácie (1670 – 1705). In. DUPKALA, R. ed. Prešovské evanjelické kolégium v kontextoch európskeho historického a filozofického vývinu. Prešov: ManaCon, s. 81 – 102.
- [13] KÓNYA, P. 1997. Prešovské evanjelické kolégium v politických zápasoch konca 17. a začiatku 18. storočia. In. KÓNYA, P. – MATLOVIČ, R. eds. Prešovské evanjelické kolégium, jeho miesto a význam v kultúrnych dejinách strednej Európy. Prešov: Biskupský úrad Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi a.v. na Slovensku, s. 21 – 44.
- [14] KRAPKA, E. 1990. Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku. Cambridge: Dobrá kniha.
- [15] LAZAR, E. 1980. Dvojité básnický akt Petra Einsenberga. In. Slovenské divadlo. č. 1, s. 117 – 137.
- [16] MIŠIANIK, J. 1958. Dejiny staršej slovenskej literatúry. Bratislava: SAV.
- [17] PAŠTEKA, J. 1993. K trnavskej tradícii jezuitského barokového divadla: Niekoľko poznámok na okraj veľkej témy. In. Slovenské divadlo. č. 3, s. 227 – 259.
- [18] PETRIK, G. 1892. *Magyarország Bibliographiája 1712 – 1860*. Zv. IV. Budapest: Pallas Részvénytársaság Nyomdája.
- [19] PORT, J. 1975. Inscenačný princíp prešovskej novoročnej hry o troch daroch mudrcov z východu z roku 1651. In. Slovenské divadlo. č. 2, s. 268 – 286.
- [20] RUBY, J. 1890. *Az eperjesi Kir. Kath. Főgymnasium története 1673 – 1890*. Eperjes: Kósch Árpád Könyvnyomdája.
- [21] STAUD, G. 1886. *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561–1773*. Zv. II. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia.
- [22] TAKÁCS, J. 1937. *A jezsuita iskoladráma (1581 – 1773)*. Zv. II. Budapest: Korda Részvénytársaság Nyomdája 1937.

- [23] ŽILKA, J. 1967. Prešovské Kolégium 1667 – 1918. In. LAZAR, E. ed. Pamätnica prešovského kolégia 1667 – 1967. Prešov: Mestský národný výbor, s. 7 – 22.

Mgr. Lukáš Kopas
absolvent
FF PU v Prešove
lukas.kopas@gmail.com

www.casopisespes.sk

World New Music Days – festival otvárania brán do sveta

Júlia Kopilcová; j.kopilcov@gmail.com

Abstrakt: Autorka sa v štúdiu zaoberá Festivalom súčasnej hudby, ponúka informácie o jeho vzniku a prierez dejinami. Spomína na konkrétne zoskupenia, ktoré na festivale prezentovali tvorbu významných skladateľov, alebo svoje vlastné diela. Okrem vlastných úvah pracuje aj s odbornou literatúrou kde sa opiera napríklad o A. Rossa, či o časopisy zamerané na hudbu. Skúsenosti z vlastnej reflexie konfrontuje s názormi pedagógov a teoretikov. V závere hodnotí dojmy z predstavení, ktoré mala možnosť absolvovať.

Kľúčové slová: hudba súčasnosti, festivaly na Slovensku, ISCM, World new music days, skladatelia.

Abstract: The Authoress deals with the Festival of the present music in the proposed essay. She also brings the information about his origin and tries to write down the summary of historical events. In thees say there are mentioned concrete grouping which presented on the Festival worksofwell-knowncomposers or their own outputs. Besides her own exploration she also uses the professional literature grounded on some works e.g. from A. Rossa and journals about music. She confronts experiences of her own reflexion with opinions of pedagogues and theorists. In conclusion she brings her own impressions from performance on which she was present.

Keywords: the music of the moment, festivals in Slovakia, ISCM, World new music days, composers.

Transparentná upútavka v hudobných periodikách začiatkom tohtoročnej jesene avizovala konanie výnimočného podujatia na Slovensku: festivalu súčasnej hudby pod názvom ISCM World New MusicDays. Čo stálo v kolíske tohto prestížneho svetového festivalu, ktorého 90.ročník sa konal práve u nás?

Korene iniciatívy siahajú do prvej polovice 20.storočia, ktoré hudbe prinieslo objavnú a novátorskú harmóniu, variabilné rytmy a konštrukčnú hru s tónovými radmi, vtedy prezentované predovšetkým tvorbou Arnolda Schönberga a Igora Stravinského. Katastrofa druhej svetovej vojny priniesla zmeny. A. Ross (2011) ich opisuje ako explodovanie hudby v kontrarevolúcii a vzniku teórií jazyka modernej hudby, ktorý sa začal znova pretvárať. Nastal čas hovoriť o ére dvanásťtónovej kompozície, ktorú následne vystriedal totálny serializmus. Ten nahradila hudba náhody a napokon neo-dadaistické happeningy a koláže. Hudba prechádzala od absolútneho hluku k tichu, od teórie ku kombinatorike až po bebep jazz, akoby neexistoval predel medzi umením a realitou. Pre estetiku americkej a európskej hudby bola charakteristická disonancia, hustota zvuku a tónového priestoru, náročnosť a túžba pokomplexnosti. Významným a obávaným oponentom skutočného pokroku bol Theodor Adorno. V dnes už kultovej knihe *Filozofia novej hudby* (Ross 2011), otvorene kritizoval neoklasicizmus Stravinského. Tvrdil, že nová hudba na seba berie temnotu a vinu sveta. Všetko šťastie vraj pramení z utrpenia a všetka krása z odmietania ilúzie krásy. Schönberg – aj keď chválu jeho hudby Adorno hájil – tieto jeho útoky na Stravinského neuznával, pretože ďaleko viac rozumel dialektike vývoja a continuity v dejinách hudby. I. Stravinskij dlhú dobu odmietal komponovanie princípom práce s dvanásťtónovým radom, no paradoxne sa na vrchole vlastnej umeleckej dráhy práve k nemu priklonil. V 50. rokoch sa v Paríži konal festival pod názvom *Majstrovské diela 20. storočia*. Organizátorom bol Nicolas Nabokov. Stravinskij na tejto slávnosti

zohrával hlavnú úlohu. Bostonský orchestr uviedol jeho *Svätenie jari* pod vedením Pierra Monteuxa. Festival vyvrcholil uvedením oratória *Oidipus Rex*.

Významným cyklickým podujatím pre povojnovú avantgardu boli *Darmstadtské letné kurzy novej hudby*. Hlavnou myšlienkou festivalu bola umelecká a tvorivá sloboda a nezávislosť vo vzťahu k hudobnej tradícii. Programovo sa účastníci kurzov hlásili k Schönbergovi a jeho žiakom, ktorí sa o slobodu a novosť v tvorbe celý čas pokúšali (Ross 2011). Prof. Dr. H. Ströbel (Srobel 1967, s. 339-340) vo svojom článku zhodnotil situáciu v hudobnom svete po skončení druhej svetovej vojny, kedy prišla vlna seriálnych, atonálnych, punktuálnych a aleatorických skladieb, čo sa odrazilo v programoch festivalov, ktoré po roku 1945 opäť ožili v Londýne. „*ISCM, festival súčasnej hudby, si právom zaslúži uznanie tiež za uvedenie diela „Le Marteau sans Maître“ dovtedy ešte málo známeho francúzskeho skladateľa Pierre Bouleza, ktoré malo svetovú premiéru roku 1955 v Baden-Badene.*“ Ďalej vo vzťahu k ISCM H. Ströbel konštatoval nedostatok dirigentov hrajúcich súčasnú hudbu pri vzniku tohto festivalu. Dnes môžeme s uspokojením konštatovať, že situácia sa výrazne zmenila: v mnohých európskych krajinách existuje značný počet telies, ktoré sa venujú súčasnej hudbe a ktoré ju potom predvádzajú na rôznych festivaloch. I. Lányová (Lányiová 2013, s. 13) vo svojom článku opisuje, ako táto organizácia v prvých desiatich rokoch hľadala spôsob vlastnej práce a organizovania festivalu ISCM. V rokoch 1922 a 1923 festival staval na komornej hudbe a v rokoch 1924 a 1925 sa program delil na komorné koncerty v Salzburgu, Benátkach a na orchestrálne v Prahe. V roku 1926 sa pozornosť obrátila na duchovnú hudbu. Na výslnie sa dostali a veľký úspech vtedy zaznamenali Alban Berg, Ernst Křenek, Paul Hindemith, Leoš Janáček, Alfred Casell či Anton Webern.

Z prostredia skladateľov bývalého Československa bol účastníkom kurzov v Darmstadte napríklad český skladateľ Alois Hába. V roku 1956 bol pozvaný do Darmstadtu na letné kurzy, o rok neskôr bol menovaný za čestného člena ISCM. Za významný v tomto kontexte môžeme považovať rok 1967, kedy sa konal festival ISCM v Prahe, kde bolo uvedené, okrem iného, aj Hábovo *Sláčikové kvarteto č. 16* (Faltin 1967, s. 341-347). O participácii slovenských autorov na tomto podujatí píše T. Pirníková (2013), v súvislosti s článkom teoretika Petra Faltina:

„V špeciálnom čísle časopisu Slovenská hudba, ktorý bol v podobe nemecko-anglickej verzie určený pre hostí festivalu Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu, uverejnil článok *New music in Slovakia*. Podal v ňom sumárny náčrt úsilia mladej skladateľskej generácie a zároveň opísal genézu vzniku a formovania avantgardného prúdu, pričom v stručných profiloch menoval skladateľov: Malovca, Paríka, Zeljenku, Hatríka, Kolmana, Bázlika, Kupkoviča, Pospíšila, Bergera, Šimaia.“

Pre súčasného poslucháča je takmer nemožné zorientovať sa do detailov v produkcii súčasnej hudby. Laicky je dokončamožné konštatovať, že súčasná tvorba skladateľov nepodlieha takmer žiadnym normám, je voľná, nezávislá a skladatelia sa s hudobnou materiálou len tak nezávisle hrajú. Opak je však pravdou. Aj keď je dnes adekvátne konštatovať rôznorodosť skladateľských prístupov, len sotva sa v nich dá nájsť úplná nezávislosť či rezignácia na tradíciu. V mnohých sa odráža vplyv tradičných, modernistických, avantgardných či postmoderných inšpirácií a postupov. Túto skúsenosť mohli získať aj účastníci na festivale súčasnej hudby pod názvom ISCM – World New Music Days.

World New Music Days 2013 je festival iniciovaný spoločnosťou International Society for Contemporary Music (ISCM). V roku 2013 sa konal v dňoch od 4. do 14. novembra. Realizoval sa trojfázovo, a to v Košiciach (4. – 7.11.), v Bratislave (8. – 11.11.) a Viedni (12. – 14.11.). Jeho usporiadateľskú organizáciu (ISCM) v súčasnosti zastupuje približne 50 krajín. Medzi jej zakladateľské organizácie patrilo aj Rakúsko a vtedajšie Československo, ktoré saneskôr členstva vzdalo. Organizácia sa snaží podporovať a prezentovať súčasnú hudbu. Projekt vznikol v roku 1922 v Salzburgu, partnermi tohtoročného podujatia boli

Medzinárodný spolok pre súčasnú hudbu (IGNM), Košice 2013, MK SR, Štátna filharmónia Košice, Konzervatórium Košice, Slovenská filharmónia, Hudobné centrum, festival Melos-Étos, festival Wien Modern a Európske hlavné mesto kultúry. Ide o jednu z najznámejších prehliadok modernej vážnej hudby celosvetového formátu. Každý rok sa tento festival realizuje v inej krajine. Pre Slovensko je čťou, že sa jeho 90. ročník, oslavujúci zároveň zrod ISCM, uskutočnil právo tu. Jeho devízou bola, okrem bohatej prezentácie orchestrálnych a predovšetkým komorných telies, najmä účasť viacerých interpretov a skladateľov svetového mena. Odznali zároveň skladby staršieho dáta vzniku, ktoré sú však populárne a umelecky hodnotné aj z pohľadu dnešnej doby. Dalo by sa povedať, že festival sa usiloval upozorniť na niektoré vrcholné diela 20. storočia a súčasnosti, ktoré sú priam nadčasové. Druhá fáza festivalu, konaná v Bratislave v dňoch 8. až 11. novembra, fúzovala s domácim podujatím medzinárodného formátu – festivalom Melos-Étos. Organizátori viedenskej časti festivalu sa priklonili k podobnému modelu realizácie – spojením festivalu so známym podujatím Wien Modern. Aj tento festival má dlhoročnú tradíciu (Beráts 2012).

Robert Kolář (2013a, s. 15) vo svojom článku zdôrazňuje, že World Music Days bolo významným projektom. Snaha uviesť za jedenásť dní okolo 150 autorov v troch mestách bola obdivuhodná. Naša krajina získala možnosť prezentovať hudbu, umelcov, kultúrne inštitúcie a priestory. Hlavným zámerom tohto festivalu bolo vybrať okolo 80 nových skladieb, ktoré museli zaznieť. Diela však nesmeli byť staršie ako 6 rokov. Okrem toho vyberali organizátori diela domácich interpretov a súborov, kvôli nárastu kvantity predvedených diel a dĺžky koncertov. Keďže Košice získali titul Európske hlavné mesto kultúry, festival sa odštartoval práve tam. Celé štyri roky sa organizátori snažili pripraviť vhodné podmienky pre takýto veľký festival, v prípravnej fáze organizovali projekty ako *Hudba novej chuti*, *New Music for Kids and Teens*, alebo koncertný cyklus *Portréty*.

Z rozhovoru s jedným z usporiadateľov s Ivanom Šillerom (2013) sa dozvedáme o pravidlách a prínose konania ISCM World New Music Days na Slovensku: „*Je to jediná celosvetová organizácia, ktorá združuje aktivity v oblasti súčasnej hudby. Ide o prezentáciu skladieb autorov zo všetkých členských krajín. Ich výber je pomerne zdĺhavý, členov ISCM je vyše 60. Porota zo 400 prihlásených diel vyberie približne 80, žiadna skladba nesmie byť staršia ako 6 rokov. Táto dramaturgia je následne doplnená hudbou, ktorú vyberá dramaturgická komisia krajiny, kde sa festival koná. Aj my máme na festivale pomerne veľa slovenskej hudby, zaznie až 17 kompozícií. Bratislavská časť festivalovej dramaturgie vznikla v spolupráci s festivalom Melos-Étos.*“ Skladby na tento festival vyberali členovia tímu a to klavirista Ivan Šiller, skladateľ Daniel Mateja Marián Lejava, skladateľ a dirigent. V oblasti financií prispelo na tento veľký projekt Ministerstvo kultúry SR, EHMK – Košice 2013, Hudobné centrum a taktiež boli použité peniaze z grantových systémov Hudobného fondu a Ars bratislavis. Prispela aj ISCM, a to na zasadnutie poroty a na časopis o slovenskej a rakúskej hudbe.

Daniel Matej bol ďalšou významnou osobnosťou tohto projektu. V rozhovore pre *Hudobný život* (Kolář 2013b, s. 17-18) hovoril o svojom hostovaní na podujatí podobného druhu – na festivale súčasnej hudby v Adelaide, austrálskom meste. Pozvanie prijal ako skladateľ a dirigent študentského súboru. Okrem skúseností a zážitkov mal možnosť spolupracovať s významnými menami ako napríklad s huslistom Jonom Roseom. „*Na rozdiel od nás, zachmúrených, zatrpknutých až cynických Európanov, sú Austráľčania viac akoby naivne otvorení.*“

V rámci rekapitulácie košickej časti festivalu je možné konštatovať, že významnými komornými zoskupeniami boli Quasars Ensemble, ktorí sa prezentovali hneď prvý večer a Fama Quartet. Zaujímavé boli dva ansámblové koncerty hudobníkov z Veni Academy. Prvý bol v spojení s maďarským súborom THReNSeMBle pod vedením umeleckého vedúceho Balázsa Horvátha a druhý sa odohral pod vedením

Mariána Lejavu v Kunsthalle. K širokému výberu koncertov patrili aj recitály, Nora a Miki Škutovci v Dome umenia a Daan Vandewalle, ktorý je odborníkom na klavírnu literatúru 20. a 21. storočia a napokon recitoval Milana Paľu. Záverečná časť festivalu patrila pod vedením Mariána Lejavu Štátnej filharmónii Košice aj keď zastúpenie hudobníkov nebolo čisto košické (Kolář 2013c, s. 13-14). Hudobný kritik a muzikológ Tamas Horkay (2013, s. 15) vo svojom príspevku skonštatoval, že absolvovať všetkých desať koncertov tohto „historického maratónu“ – sa pre neho ukázalo ako nerealistický zámer. Celkovo však hodnotil zámer festivalu pozitívne. „Oboznámil som sa so štyrmi desiatkami skladieb od rovnakého počtu skladateľov z troch kontinentov a 24 krajín, pričom siedmi autori (Webern, Stravinskij, Ligeti, Cage, Scelsi, Beneš, Grešák) už nie sú medzi živými.

V súvislosti s konaním festivalu v rámci ISCM je vhodné spomenúť aj medzinárodný festival súčasnej hudby Melos-Étos. Tendencia k potrebe jeho vzniku sa prejavila už v období totality, kedy snaha slovenských autorov o nadviazanie na svetovú tvorbu bola tabuizovaná. V 60. rokoch vznikla myšlienka usporiadať medzinárodný festival súčasnej hudby, s ktorou sa pohrávala mladá generácia skladateľov a teoretikov. Nastali ale problémy zo strany Zväzu slovenských skladateľov a politikov. Pád komunistického režimu, teda po roku 1989 už bolo možné využiť vhodné podmienky pre vznik tohto festivalu. Prvý ročník sa konal v roku 1991. Festival mal prezentovať nielen diela klasikov avantgardy 20. storočia, ale aj diela českých a slovenských autorov moderny konca 50. rokov, ktorých diela boli v období totality spochybňované. Tým sa dosiahlo, že sa na tomto festivale konfrontovala hudba domácich autorov s hudbou svetovou.

„Medzinárodný festival Melos-Étos štartoval ako festival hudby 20. storočia. Jeho zmena na „festival súčasnej hudby“ od roku 1993, teda od jeho 2. ročníka, prebehla akosi nebadane, nevedno či zámerne, alebo čírou zámenou často zamieňaných pojmov“ (Rajterová 1997, s. 343). Jeden z jeho zakladateľov, skladateľ Roman Berger (2000, s. 21-35) sa na adresu vzniku festivalu vyjadruje takto: "Na podnet Petra Kolmana vznikol roku 1968 pri vtedajšom Zväze slovenských skladateľov prípravný výbor, ktorého členmi boli okrem menovaného Ilja Zeljenka, Ladislav Kupkovič, dr. Peter Faltin a Roman Berger. Po auguste 1968, na začiatku procesu tzv. normalizácie, boli snahy zorganizovať festival zmarené..." Ďalej Berger uvádza, že k myšlienke festivalu sa koncom 80. rokov vrátil Ilja Zeljenka, ako predseda dramaturgickej komisie Týždňa novej slovenskej tvorby. Avšak až "situácia po 17. novembri vytvára podmienky pre uskutočnenie starých snov..."

Festival symbolizuje, že umenie má nielen etické, ale aj humánne poslanie. Melos-Étos sa koná vždy nepárny rok, väčšinou v novembri, pričom zahŕňa okolo 15 až 20 koncertov v koncertných sálach, divadelných či sakrálnych priestoroch v Bratislave. Festival organizuje Hudobné centrum v spolupráci s kultúrnymi inštitúciami z domova aj zo zahraničia. Autorom názvu je skladateľ Roman Berger. Festival Melos-Étos si zakladá na prezentácii kvalitných diel, z toho polovica sú slovenské diela. Každoročne je na festival pozvaný vždy jeden významný hosť zo zahraničia, spravidla ide o svetového skladateľa. Podujatia sa už zúčastnili: G. Ligeti, H. M. Górecki, K. Penderecki, S. Gubajdulina a ďalší. Okrem toho sa prezentuje domáca a zahraničná hudobná tvorba v podaní vynikajúcich interpretov a súborov zo Slovenska a zahraničia.

Od 8. do 14. novembra 2013 sa konal už 12. ročník medzinárodného festivalu súčasnej hudby, kde zazneli diela viacerých skladateľov, členov ISCM, ale aj E. N. Paestum a J.V. Michele a to v podaní Melos Ethos Ensemblu pod vedením dirigenta Daniela Gazona z Belgicka. *„Zvláštnosťou aktuálneho ročníka festivalu Melos-Étos bol dramaturgický dôraz na tvorbu žien – skladateľiek – v prvom rade exkluzívnej hosťky, fínskej skladateľky, Kaije Saariho, ale aj množstva ďalších, hoci zatiaľ menej etablovaných autoriek z rôznych krajín“* (Lindtnerová 2013, s. 16). Na tohtoročnom festivale odznela premiéra opery Dorian Gray skladateľky Ľubice Čekovskej, rodáčky

z Humenného. Nezabudlo sa ani na propagáciu slovenskej hudby do zahraničia a to tým, že každý zahraničný súbor hral aj slovenskú skladbu.

Vrátme sa k festivalu ISCM. V Košiciach sa medzinárodný festival konal v spojení s miestnou prehliadkou súčasnej hudby Hudba novej chuti. O festivale súbor Veni Academy povedal: „Je pre nás ct'ou, že môžeme opäť vystúpiť na festivale Hudba novej chuti, ktorý je organizovaný Štátnou filharmóniou Košice a Slovenskou sekciou Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu.“

Osobne som z festivalovej ponuky mala možnosť počuť a vidieť tri koncerty z jeho košickej časti, zaujal ma predovšetkým koncert už spomínaného súboru Veni Academy. Tento súbor vznikol v roku 2010. Ide o zostavu profesionálne zdatných hudobníkov, v podaní ktorej sa vám hudba zapáči či ste milovníkom súčasnej hudby alebo nie, aj napriek tomu, že ide o pôvodne študentský súbor. V rozhovore Juraj Beráts (2013, s. 28-29) odpovedá na otázku, čo je cieľom zakladateľov Veni Academy takto: „Cieľom je vzdelávanie mladých ľudí v oblasti súčasnej hudby.“

Súbor Veni Academy bol zložený z približne 30 členov a 4 lektorov, pod vedením dirigenta Mariána Lejavu, Adama Sedlického a umeleckým vedúcim bol Daniel Matej.

Program koncertu pozostával z diel Milana Adamčiaka, *Adizjone či Heterophonica II* a zaznela aj skladba *Záznam siedmeho dňa* od Martina Burlasa. Z účinkujúcich spomeniem napríklad mená ako Milan Paľa – viola, Jozef Lupták – violončelo, David Danel – husle, Branislav Dugovič – klarinet, Daniel Matej ako umelecký vedúci a Marián Lejava s Adamom Sedlickým ako dirigenti. Súbor v rámci festivalu odohral koncert zo súčasnej svetovej tvorby pod vedením dirigenta Mariána Lejavu. Odznali skladby od Milana Adamčiaka, Louisa Andriessena, Krešimira Seletkoviča, Alexa Porfiriadisa a Martina Burlasa. Prevedenie budilo pozornosť poslucháčov a divákov aj vďaka využitiu moderných a netradičných spôsobov interpretácie a interaktívneho kontaktu s publikom. Hudba bola poslucháčsky a interpretačne náročná avšak zaujímavá. Záverečná skladba bola nie len hudobným, ale aj divadelným prevedením.

Z toho, čo nám festival ponúkol, som mala možnosť absolvovať tri koncerty. Prvým bol klavírny koncert zo súčasnej tvorby, na ktorom svoje klavírne umenie predviedli manželia Miki Skuta a Nora Skuta. Predviedli sústredený výkon. Ich vzájomné prepojenie, presnosť a ladenie bolo nenapodobiteľné. Predviedli skladby, medzi ktorými dominovali *Drei Stücke für zwei Klaviere* od Gyorga Ligetiho či skladba argentínskej predstaviteľky Marcely Beatriz Pavie. Zmysel pre presnosť a súhru obidvoch klaviristov, aj napriek štruktúrálnej komplikovanosti skladieb, pôsobil prirodzene a uvoľnene a publikum s nadšením tliekalo.

V ten istý deň sa v novovytvorenom netradičnom priestore pre umelecké produkcie – Kunsthalle v Košiciach konal už spomínaný koncert súboru Veni Academy. Posledným koncertom v rámci ISCM, ktorý sa uskutočnil 7. novembra v Košiciach bol Symfonický koncert na čele s dirigentom M. Lejavom. Na záver zaznelo aj majstrovské dielo *Svätenie jari* od I. Stravinského. Dôvodom uvedenia práve tejto skladby bola storočnica jej premiéry, ktorú sprevádzal škandál. Prevedenie dirigenta a hudobníkov bolo sústredené, čo sa odzrkadlilo na záverečnom potlesku. Počuť túto skladbu bolo pre mňa zážitkom. V pamäti mi utkvel zároveň aj japonský autor Isao Matsushita a jeho skladba *A Shining Firmament*, ktorú predviedla Štátna filharmónia Košice. Skladateľ, ktorý získal akademický titul na Tokyo University of the Arts, sa svojou tvorbou európskemu publiku už viackrát predstavil. Išlo napríklad o prezentáciu na festivaloch *Horizonte Festival Berlin* v roku 1985, *European Music Days Copenhagen* v tom istom roku. O rok neskôr opäť figuroval ako skladateľ na festivale v Berlíne a samozrejme jeho skladba, ktorá zaznela aj u nás.

V závere môjho príspevku si dovoľím položiť otázku, nakoľko je pre nás takýto druh festivalu prínosom. Odpoveďou by mohlo byť tvrdenie, že na tento typ hudby, teda na hudbu súčasných interpretov je potrebné mať profesionálnejšiu hudobnú skúsenosť a poznať nielen súčasnú tvorbu, ale aj dejiny hudby a jej teóriu. Nemusí to však byť nevyhnutné pravidlo. Predpokladom k adekvátnemu vnímaniu môže byť aj poslucháčska otvorenosť, zdieľnosť, zbavená predsudkov, či ostychu z prijímania tohto druhu súčasnej hudobnej produkcie. Vnímanie bežného konzumenta hudby je dnes až príliš sústredené na komerčné žánre.

Festival súčasnej hudby nám ponúka pohľad na celosvetovú tvorbu skladateľov a poslucháč tak vníma nie len domácu tvorbu, ale aj tvorbu zo vzdialenejších krajín a má možnosť porovnávať. Festivalu v Košiciach sa zúčastnili aj študenti odboru Estetika, najmä prváci, ale aj študenti z vyšších ročníkov. U mnohých to bol prvý kontakt s takouto produkciou. A nebol márnym. Viacerí z nich si odnášali pozitívne dojmy.

Literatúra:

- [1] BERÁTS, J. 2012. O festivale a jeho prípravách. [online]. [cit. 12. 12. 2013]. Dostupné na internete: <<http://www.iscmwnmd2013.org/novinky/novinky/16/day>>.
- [2] BERÁTS, J. 2013. V rozhovore pre hudobný život. In. Hudobný život. roč. 7 – 8, s. 28 – 29.
- [3] BERGER, R. 2000. Melos-Étos. In. Dráma hudby. Prolegomena k politickej muzikológii, s. 21 – 35.
- [4] FALTIN, P. 1967. New music in Slovakia. In. Slovenská hudba. roč. 11, č. 8, s. 341-347.
- [5] HORKAY, T. 2013. Dni slávy v Košiciach. In. Hudobný život. roč.12, s. 15.
- [6] KOLÁŘ, R. 2013a. ISCM World new music days. In. Hudobný život. roč. 12, s. 13 – 14.
- [7] KOLÁŘ, R. 2013b. Rozhovor s Danielom Matejom. In. Hudobný život. roč. 4, s. 17 – 18.
- [8] KOLÁŘ, R. 2013c. SNG: VENI ACADEMY v siedmom pokračovaní Hudby dneška. In. Hudobný život. roč. 11, s. 15.
- [9] LÁNYIOVÁ, I. 2013. Festival bez hraníc. In. Hudobný život. roč. 9, s. 13.
- [10] LINDTNEROVÁ, J. 2013. Melos-Étos. In. Hudobný život. roč. 12, s. 16.
- [11] *Festivale* [online]. [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné na internete: <<http://www.hc.sk/melos-etos/o-festivale/>>.
- [12] PIRNÍKOVÁ, T. 2013. Peter Faltin a jeho cesta za poznaním: Referát prezentovaný v rámci Konferencie BHS 2013 pod názvom „Jozef Kresanek (1913-1983) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry“ (zadaný do tlače)
- [13] RAJTEROVÁ, A. 1997. Melos-Étos. In, Slovenská hudba. roč. 23, č. 3 – 4, s. 343.
- [14] ROSS, A. 2011. Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století. Praha: Argo.
- [15] Rozhovor s I. Šillerom. In. Hudobný život. 2013, roč. 11, s. 16.
- [16] STROBEL, P. 1967. New Music in Slovakia. In. Slovenská hudba. roč. 11, č. 8, s. 339 – 340.

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

www.casopisespes.sk

Aesthetics in Action (správa z 19. Medzinárodného kongresu estetiky)

Agáta Kočišánová; akocisanova@gmail.com

Presne na 100. výročie od svojho prvého usporiadania v Berlíne a po 13-ročnej prestávke, kedy sa Medzinárodná asociácia estetiky (IAA) rozhodla rozšíriť jeho geografické merítko a presunúť tak miesto konania mimo Európu – Tokyo (2001), Rio de Janeiro (2004), Ankara (2007) a naposledy Beijing (2010), vrátil sa opäť najväčší kongres estetiky tohto leta v strednej Európe do neďalekého kráľovského centra južného Poľska.

Krakov privítal na svojej pôde vyše 500 účastníkov a ponúkol okrem iného priestor pre 370 individuálnych prezentácií, medzi ktorými mal svoje zastúpenie aj Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. V rámci dvoch najnavštevovanejších sekcií tohto podujatia – “Aesthetics – Vision and Revision“(100 abstraktov) a “Aesthetics in Practice“(63 abstraktov) stali sa prezentácie príspevkov jeho členov, a to konkrétne: Aesthetics and Art: Two Storylines and Their Communication – prof. PhDr. Jana Sošková CSc; Tradition and Innovation as Related Principles in Slovak Music Culture – doc. Mgr. Art. Tatiana Pirníková PhD.; Revisions of Kantian Aesthetics in Slovak Aesthetic Thinking – Mgr. A. Kverka PhD., Freedom of Thinking – George Santayna and Marián Városov – Mgr. Lenka Bandurová PhD.; Semiotics of Prehistoric Artifacts – Mgr. Lukáš Makky, skvelým úspechom, dôkazom ktorého bola aj skutočná originalita ich bádateľského prístupu a aktuálnosť ich tematického zamerania, čo zanechalo nepochybne na poli esteticko-filozofických rozmerov takéhoto globálneho razenia nezmazateľnú stopu.

Krakovský kongres priniesol množstvo odpovedí a nespočetné množstvo rébusov nesúcich sa v duchu jednej z jeho najhlavnejších i najdiskutovanejších tém – východoázijskej estetiky, ktorá sa stala spolu so svojimi početnými zástupcami z Číny, Južnej Kórey a Japonska zároveň jasnou predzvest'ou miesta jeho nasledujúceho konania – Seoulu (Južná Kórea) v roku 2016.

Hostiteľskou pôdou boli v značnej miere predovšetkým priestory Auditoria Maxima spolu s blízkym Collegium Novum a Collegium Maius Jagelonskej univerzity v Krakove. Múzeá Mocak, Manggha či Bunkier Sztuki boli ďalšími dôležitými prvkami v našej snahe o pochopenie umeniu dneška, vyvolanej medzi iným aj takými otázkami ako napríklad „What is the meaning of our world action?“ (Miško Šuvakovič) či „What happens to aesthetics today?“ (Arnold Berleant) ale aj odpoveďami ktoré ich nasledovali: „We have to state a serious question...It’s a double challenge.“ (Arnold Berleant).

Otvárací ceremoniál, 22. júla 2013, bezprostredne nasledovaný prednáškou dnes už bývalého prezidenta IAA, Curtisa L. Cartera, venovanou skôr myšlienkam Konfúcia než akémukoľvek inému filozofovi západnej ideovej tradície, prelínal sa následne do ďalších plodných úvah, debát, ale aj viacerých ústredných tém, ktorým sme venovali detailnú pozornosť. Jednou z nich bol vzájomný vplyv súčasného vizuálneho umenia, bio – vedy a aplikovaných vied, ako téma iniciovaná úvodnou výstavou diela amerického bio – umelca a teoretika Eduarda Kaca, pod názvom Lagoglyphs (tzv. série “lagoglifov“), odvodených od

svetoznámeho diela geneticky upraveného, zeleno – fluoreskujúceho zajaca Alby. Tá viedla k polemikám o význame vedeckého prístupu k umeniu nielen v rámci jednej z najústrednejších plenárnych sekcií vedených Wolfgangom Welschom, pod názvom “Aesthetics Beyond Aesthetics“, ale aj v mnohých čiastkových diskusiách týchto 7 dní. Ďalšia, úzko spätá a široko analyzovaná problematika, objavujúca sa vo vzťahu prírody a estetiky, prechádzala postupne do tematiky environmentálnej estetiky pod vedením Arnolda Berleanta. Inými významnými osobnosťami a prednáškami boli Aleš Erjavec a jeho “Aesthetics and Politics“, Alicja Kuczyńska a “Aesthetics in 20th Century Poland“, či Joseph Margolis a jeho “The Open of Interpretation“. Keďže v súčasnosti venujeme na našom inštitúte osobitnú pozornosť aj znovuobjaveniu významnej filozofky 20. storočia – Susanne K. Langerovej, prínosnou sa stala i sekcia pod názvom “Rediscovering Susanne Langer’s Relevance for Contemporary Aesthetics and Theory of Art“ pod vedením Adrienne Chaplin Dengerink, ktorá sa tejto téme venuje už vyše 30 rokov. Iné zaujímavé prezentácie, siahajúce nad rámec tradičnosti, opätovne späté s A. Berleantom a jeho sekciou “Aesthetics Engagement“, založenej na kritike dvoch základných konceptov západnej estetiky – na koncepte nezaujatosti a koncepte estetickej dištancie – rovnako ako aj tie, ktoré nadväzovali na Richarda Shustermana a jeho „somaestetiku“, venujúcu sa pragmatizmu a rozličným formám telesnej terapie a umeniu ľudského tela, prispeli k širokorozchodnému rozpätiu úvah, ku kvalite a v neposlednom rade k aktuálnosti tohto kongresu, ktorého sa nám podarilo zúčastniť.

PhDr. Agáta Košičanová
externá doktorandka
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
Filozofická Fakulta
akocisanova@gmail.com

www.casopisespes.sk
