

*Interdisciplinárne dialógy*



Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Filozofická fakulta

Reprezentačný zborník  
Filozofickej fakulty UKF v Nitre

# INTERDISCIPLINÁRNE DIALÓGY

Eds. Július Fujak & Martin Štúr

Nitra 2022

Posudzovatelia:

prof. Janka Hečková, CSc.

prof. PhDr. Zuzana Martináková, PhD.

doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD.

prof. PhDr. Emil Višňovský, PhD.

© doc. Mgr. Jozef Cseres, PhD., prof. PhDr. Andrej Červeňák, DrSc.,  
prof. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D., prof. PhDr. Ladislav Franek, CSc.,  
prof. PhDr. Július Fujak, PhD., doc. RNDr. Tomáš Hoskovec, CSc.,  
PhDr. Marek Hrubec, PhD., Mgr. Branislav Hudec, PhD.,  
prof. RNDr. Peter Chrastina, PhD., doc. Mgr. Andrea Javorská, PhD.,  
prof. PhDr. Pavel Kalina, Ph.D., MgA. Jan Kavan, Ph.D.,  
Mgr. Michal Macháček, Ph.D., prof. PhDr. Miroslav Marcelli, PhD.,  
prof. PhDr. Valér Mikula, CSc., PhDr. Peter Salner, DrSc.,  
doc. Mgr. Pavol Sucharek, PhD., doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.,  
doc. Mgr. Martin Štúr, PhD., prof. Eero Tarasti

Editori: prof. PhDr. Július Fujak, PhD., doc. Mgr. Martin Štúr, PhD.  
ISBN 978-80-558-1938-9

# OBSAH

Predslov (Martin Hetényi).....	7
Interdisciplinárne dialógy – Pár osobných reminiscencií (Bernard Garaj).....	11
Úvod .....	15
Marek Hrubec: <i>Od kritiky zneuznání k normě spravedlnosti</i> .....	19
Miroslav Marcelli: <i>Filozofia urbánneho priestoru</i> .....	55
Peter Salner: <i>Medzi kaviarňou a cintorínom</i> ( <i>Súčasnosť židovskej komunity na Slovensku</i> ) .....	77
Peter Chrastina: <i>Krajina a jej využívanie ako fenomén</i> <i>historicko-geografického výskumu (Teoretické aspekty)</i> .....	93
Valér Mikula: <i>Dejiny či hodnoty?</i> ( <i>O medznikoch v slovenskej literatúre po roku 1945</i> ) .....	129
Ladislav Franek: <i>Interdisciplinárnosť didaktiky umeleckého prekladu</i> ..	147
Andrej Červeňák: <i>Einstein a Dostojevskij</i> .....	159
Pavol Sucharek: <i>Umelec – pontifex oppositorum</i> .....	173
Július Fujak: <i>Alternatívne modely hudobného znaku a semiózy</i> .....	193
Andrea Javorská: <i>Jan Patočka: Idea Európy a pohyb pravdy</i> .....	213
Branislav Hudec: <i>Etika a literárna poetika pohľadom</i> <i>Emmanuela Lévinasa</i> .....	237
Michal Macháček: <i>Osobnosť v dejinách: Gustáv Husák jako</i> <i>samostatný aktér, nebo derivát velkých dějin?</i> .....	273
Eero Tarasti: <i>The Contribution of Semiotics to the Sciences,</i> <i>Arts and Cultures</i> .....	295
Pavel Kalina: <i>Co je baroko?</i> .....	315

Jozef Cseres: <i>Šachové intermédiá Marcela Duchampa a Johna Cagea v interdisciplinárnom kontexte umenia, filozofie a estetiky</i> .....	341
Jan Kavan: <i>K interaktivitě v umění</i> .....	353
Tomáš Hoskovec: <i>Strukturalismus a sémiotika</i> .....	369
Jaroslav Šrank: „ <i>Snád' v celom meste nikto nezachvel sa...</i> “ ( <i>k podobám mestského života v slovenskej poézii druhej polovice 20. storočia</i> ) .....	409
Bohumil Fořt: <i>Teorie fikčních světů: příběhy, fikce a média</i> .....	439
Martin Štúr: <i>Three Basic Language and Semiotic Dichotomies after One Century of Development and the Complexity of Semiotic System</i> .....	449
Zoznam prednášok v cykle <i>Interdisciplinárne dialógy</i> (2009 – 2020) ...	473
Obrazová príloha .....	483
Redakčná poznámka .....	495

# PREDSLOV

Milí čitatelia,

listujete v publikácii, ktorá zachytáva prednášky erudovaných vedcov a akademikov na pôde Filozofickej fakulty UKF v Nitre v rámci cyklu Interdisciplinárne dialógy. Išlo o platformu, ktorá viac ako desaťročie ponúkala najnovšie poznatky z výskumu rôznych tém humanitne a spoločensky orientovaných odborov. Takýto typ podujatí je vo vyspelom svete štandardnou súčasťou akademického prostredia a mimoriadne oceňujem, že našiel ohlas aj v našich podmienkach, medzi našimi pedagógmi a študentmi. Prisviadča o tom aj skutočnosť, že auditória boli počas prednášok spojených s otvorenou diskusiou neraz plné do posledného miesta.

Naša fakulta vychovala stovky ambiciózných študentov so schopnosťou presadiť sa aj v zahraničí. Uplatnili sa na zaujímavých pozíciách v praxi. Absolventov vidíme v akadémii vied, na riadiacich pozíciách v školstve, kultúre, médiách, vo verejnej správe či v centrálnych európskych inštitúciách. Máme mnoho dohôd o spolupráci s praxou. S hlavnými výchovno-vzdelávacími cieľmi fakulty úzko súvisia vedeckovýskumné aktivity jej pracovníkov i študentov. Pre našu fakultu bola a je charakteristická vedecká rozmanitosť. Rozmanitosť kritických pohľadov na mnohé fenomény, výskumná pluralita s rešpektovaním iných vedeckých názorov je typická pre štandardné a kultivované akademické prostredie. Za množstvom ocenení práce pedagógov, výskumníkov, doktorandov aj študentov fakulty stoja kroky všetkých jej doterajších vedení, prostredníctvom ktorých sa z nej vyformovala rešpektovaná inštitúcia, inštitúcia s viacerými odbormi, ktoré sú na Slovensku špičkou. Z tohto dôvodu by som rád vyslovil vďaka

všetkým dekanom, ktorí stáli na jej čele a ktorí jej dali tvár. Špeciálna vďaka však patrí dekanovi prof. Bernardovi Garajovi, ktorý prevzal nad Interdisciplinárnymi dialógmi svoju záštitu. V tejto podpore pokračovala aj dekanka Jarmila Maximová.

Kontinuitu podujatia napokon prerušil nový fenomén doby – pandémie. V „covidovej ére“ naše stretávanie ustrnulo, rovnako sa uzavrela aj úspešná kapitola Interdisciplinárnych dialógov. V súčasnosti sa naskytá príležitosť na kreovanie podobných druhov podujatí zameraných na popularizovanie vedy v spoločnosti, možno v atraktívnejších formátoch. V čase, keď veľká časť spoločnosti viac a viac podlieha bezuzdnej túžbe po majetku, po zháňaní materiálnych statkov.

Je holým faktom, že humanitné a spoločenské odbory prispievajú k rozvoju spoločnosti. Rozvoj vzdelanej, kriticky mysliacej spoločnosti je napokon aj hlavné poslanie celej našej univerzity. Cítíme, že napriek neodškriepiteľnému historicky danému významu humanitných a spoločenských vied potrebujeme verejnosť čoraz naliehavejšie utvrdzovať v jasných odpovediach na otázku, prečo neprestávať túžiť po obohacovaní ducha.

Dôsledkom štátnej politiky bola v ostatnom čase aj reorganizácia fakulty. Tá reflektuje prioritný cieľ – zefektívniť výučbu v príbuzných študijných programoch, podporiť užšiu spoluprácu vo vedeckovýskumnej oblasti a zefektívniť manažérske procesy na fakulte. Nová štruktúra pokrýva nielen všetky študijné programy, ktoré fakulta konsoliduje a zladuje so štandardmi Slovenskej akreditačnej agentúry pre vysoké školstvo, ale aj celé spektrum výskumného zamerania v oblasti filológie, filozofie, historických vied, vied o kultúre a umení, mediálnych štúdií či politických vied. Želajme si, aby tieto zmeny priniesli do života perspektívu čo najúspešnejšej vzájomnej spolupráce všetkých našich katedrií a ústavov, veľa nových absolventov štúdia, ako aj objavných vedeckých výsledkov.

Reprezentatívny zborník je dôstojným príspevkom k 30. výročiu existencie samostatnej fakulty. Predkladáme vám ho ako prejav úcty a vďaky



vo vzťahu k vynikajúcim osobnostiam, ktoré sa pričínili o rozkvet a dobré meno našej fakulty. Rád by som sa na tomto mieste poďakoval nielen autorom príspevkov, ale aj všetkým kolegyniam a kolegom z našej fakulty, ktorí sa zhostili odborného garantovania a organizačnej stránky jednotlivých ročníkov – prof. Júliusovi Fujákovi, doc. Andrei Javorskej, doc. Klementovi Mitterpachovi, doc. Margite Jágerovej, prof. Natálii Muránskej, doc. Martinovi Štúrovi, doc. Zoltánovi Rédeyovi, prof. Janke Hečkovej, prof. Svetozárovi Krnovi, doc. Jane Ambrózovej a i.

Ich vedecké prepojenia aj osobný entuziazmus dokázali prilákať na našu pôdu mnohých expertov, ktorí predstavujú uznávané vedecké veličiny minimálne stredoeurópskeho formátu. Som preto presvedčený, že sa hladko naplní moje pranie, aby prezentované texty našli nielen široký ohlas v odbornej verejnosti a stali sa podnetom k polemickým úvahám, ale aby sa stali tiež zdrojom poznania hodnôt a mnohorakosti humanitných a spoločenských vied.

Prof. PhDr. Martin HETÉNYI, PhD.  
dekan FF UKF v Nitre





## INTERDISCIPLINÁRNE DIALÓGY – PÁR OSOBNÝCH REMINISCENCIÍ

V čase, keď som sa stal dekanom Filozofickej fakulty UKF v Nitre (2010), som už dlhšie nosil v sebe myšlienku celofakultného prednáškového podujatia, ktoré by pestrosťou tém prepájalo rôzne humanitné odbory a kvalitou prednášok inšpirovalo k tvorivému a konštruktívnemu akademickému diskurzu. Inšpiráciou mi boli podobné podujatia, ktoré som mal možnosť bezprostredne zažiť v dvoch inštitúciách. Ako čerstvý absolvent vysokej školy som nastúpil na internú vedeckú aspirantúru (obdobu dnešného PhD. štúdia) vo vtedajšom Umenovednom ústave SAV v Bratislave, v ktorom sa raz za mesiac organizovali tzv. filozoficko-metodologické semináre, pričom výber prednášaných tém bol nesmierne inšpirujúci. Ústav mal totiž tri oddelenia – kunsthistorické, oddelenie divadla a filmu a oddelenie hudobnej vedy –, takže prednášky boli celkom prirodzene veľmi rôznorodé, rovnako ako následné diskusie, navyše vychádzajúce z troch rôznych odborov a ich metodologických platforiem. Druhé podobné a pravidelne organizované podujatie som zažil počas môjho výskumného pobytu na Department of Music, University of Pittsburgh. Bolo známe ako tzv. katedrové sympóziu, ale v hojnom počte sa na ňom zúčastňovali aj učitelia a študenti z iných pracovísk podľa témy prednášky. Atmosféru na týchto sympóziách nemožno porovnať s ničím, čo som zažil počas svojej profesijnej kariéry. Nezriedka zapálené, vášnivé diskusie, spôsob argumentovania a pohľady z iných disciplín boli vari zaujímavejšie ako samostatné prednášky.

Tieto skúsenosti som mal v pamäti, keď som chcel niečo podobné etablovať na pôde našej fakulty. Cyklické podujatie pritom v tom čase

už existovalo, malo svoj názov aj svoj ujasnený zámer. Mám na mysli cyklus prednášok Interdisciplinárne dialógy, ktorý vznikol na začiatku letného semestra akademického roka 2008/2009 zásluhou hudobného semiotika prof. Júliusa Fujáka z Katedry kulturológie FF a jeho spolupráce s doc. Andreou Javorskou a doc. Klementom Mitterpachom z Katedry filozofie FF. Tento cyklus som vnímal ako kvalitné, hoci menšie medzikatedrové podujatie, ktoré navyše v čase mojej iniciatívy malo svoje limity, nebolo pravidelné a ani sa mu nedostávalo takej pozornosti, akú by si zasluhovalo. V kontexte tejto situácie bolo moje predsavzatie veľmi zjednodušené, pretože už počas prvých rozhovorov s prof. Fujákom som v ňom našiel človeka, ktorý myšlienku Interdisciplinárnych dialógov ako celofakultného podujatia so začiatkom v roku 2011 podporil okamžite. A nielen to. Najmä v začiatkoch sa pre mňa stal najdôležitejšou kontaktnou osobou, propagátorom, ideovým i organizačným garantom podujatia. Teší ma, že jeho entuziazmus v súvislosti s týmto cyklom pretrval dodnes, a to i napriek tomu, že postupne vznikol tím garantov, reprezentantov rôznych odborov, ktorí navrhovali mená prednášajúcich spolu s témami, sprostredkúvali ich pozvania, moderovali diskusie a podobne. Všetkým patrí moje úprimné poďakovanie.

Na mnohých prednáškach som sa zúčastnil osobne a aj napriek počiatočným obavám, nie vždy dostatočnému záujmu našich kolegov a študentov bola väčšina z nich veľmi zaujímavá a kvalitná, a to najmä vďaka pozvaným hosťom. Tí k nám prichádzali zo Slovenska i z ČR či iných krajín. Možno osobitne oceniť, že prednášky nezostali len v pamäti poslucháčov, ale najlepšie z nich sa v roku 2014 dostali do rovnomennej publikácie v rámci edičného radu Filozofickej fakulty UKF Acta Nitriensiae. Aktuálny edičný počin, t. j. pripravované nové vydanie tejto publikácie, rozšírené o texty prednášok z obdobia rokov 2015 – 2020, je pre mňa dôkazom toho, že sa cyklus Interdisciplinárne dialógy stal trvalou súčasťou vedeckého života našej fakulty. Verím, že sa jeho obnovené prednášky ruka v ruku so zlepšujúcou sa pandemickou situáciou dostanú

do kalendárov našich kolegov a že sa aj v budúcnosti bude tešiť priazni i podpore zo strany nových vedení fakulty.

Prof. PaedDr. Bernard GARAJ, CSc.  
dekan FF UKF v Nitre (2010 – 2018)





## ÚVOD

Držíte v rukách odbornú publikáciu Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa (FF UKF) v Nitre, ktorá má v istom zmysle podobu zvláštneho vydania – je totiž venovaná osobitému cyklickému vedeckému podujatiu s medzinárodnou účasťou *Interdisciplinárne dialógy*. Ide o cyklus prednášok rozmanitého zamerania, ktoré však spája zreteľný akcent na univerzitný typ širšie, resp. hlbínnejšie chápanej interdisciplinarity so zreteľom na progresívne tendencie a inovatívne metódy, ako aj na heuristické skúmanie a reflexiu úloh a problémov humanitných vied i humanitného vzdelávania v treťom tisícročí. Cieľom tohto vedeckého cyklu bola od počiatku podpora postavenia a rozvoja predovšetkým humanitných disciplín a spoločenských vied u nás, konkrétne formou vytvorenia novej akademickej, stálej kontinuálnej platformy na vzájomnú dialogickú inšpiráciu a diskusiu vo vedeckom skúmaní. Na pôde FF UKF v porovnaní s inými príbuznými pracoviskami v zahraničí donedávna absentoval priestor pre ten typ univerzitnej, dialogicky interdisciplinárnej komunikácie, kde isté témy oslovujú širšiu odbornú vedeckú i študentskú verejnosť. Na takomto fóre je ich prezentácia zároveň vystavená *de facto* celofakultnej, ako aj odborne verejnej oponentúre, v rámci ktorej sa môže pestovať (v súčasnosti, bohužiaľ, na niektorých akademických vedeckých podujatiach už vytrácajúca sa) kultúra podnetnej polemiky.

Interdisciplinárne oblasti výskumu sa často chápu a sú, bohužiaľ, vnímané neraz ako voľné pole pre „nezáväzný“ diskurz, ktorý sa rád konjunkturálne „schováva“ v menej regulovanom priestore medzi etablovanými a rozvinutými oblasťami. Na druhej strane je tu i riziko odborného zlyhania u tých, ktorí sa bez náležitej prípravy, rešpektu alebo odvahy plne reflektovať vecné východiská a limity púšťajú do problematiky priamo nesúvisiacej s predmetom ich výskumu. Iba otvorenosť dialógu, dôsledná a všestranná teoretická reflexia a rozsiahla empirická znalosť umožňujú otvárať alebo doslova vytvárať nové priestory skutočne vedeckému skúmaniu.

Krátko ku genéze cyklu. Vznikol na začiatku letného semestra akademického roka 2008/2009 z iniciatívy estetika a hudobného semiotika Júliusa Fujaka z Katedry kulturológie FF UKF, ktorý oslovil kolegov, filozofov Andreu Javorskú a Klementa Mitterpacha z Katedry filozofie FF UKF s návrhom a ideou, aby sa pod odbornou gesciou oboch katedier konali pravidelne s mesačnou periodicitou na pôde Filozofickej fakulty UKF prednášky, resp. semináre odborníkov zamerané na interdisciplinárne orientované témy z rôznych oblastí humanitných vied. Primárnou intenciou bolo osloviť vysokoškolskú vedecko-pedagogickú obec odbornými podujatiami, ktoré by reálne umožňovali vzájomne produktívny medziodborový dialóg. Po skúsenostiach z viac ako dvoch desiatok prednášok rôznych humanitných vedcov (niektoré z nich mali aj tematicky seriálový charakter) počas prvých dvoch rokov jestvovania cyklu a priaznivých ohlasoch u odbornej verejnosti bolo zrejmé, že pôvodný zámer sa zmysluplne naplňal a napokon aj prekročil rámec oboch uvedených katedier.

Od akademického roku 2011/2012 *Interdisciplinárne dialógy* nadobudli fakultný charakter ako periodické vedecké podujatie pod záštitou vtedajšieho dekana FF UKF v Nitre prof. PaedDr. Bernarda Garaja, CSc., a to bez zmeny primárneho zamerania cyklu s vynárajúcou sa potrebou vytvorenia ešte väčšieho priestoru pre interdisciplinárny humanitný výskum s presahmi do príbuzných prírodovedných oblastí. Celofakultný modus cyklu otvoril svojou prednáškou jeden z jeho spolugarantov, významný slovenský, bohužiaľ, už zosnulý kulturológ a politológ Ivan Dubnička (12. 1. 1961 – 8. 8. 2014). Následne sa do dnešných dní uskutočnilo množstvo podujatí s účasťou popredných vedeckých osobností zo Slovenska i zo zahraničia. Okrem tých, ktorých príspevky sú uverejnené v tomto zborníku, v priebehu doterajšieho trvania cyklu prednášali aj také významné osobnosti ako filozof Jozef Viceník, muzikológ Oskár Elsček, archeológ Karol Pieta, kulturológ Vincent Šabík, kunsthistorik Ivan Gerát, skladateľ a hudobný teoretik Vladimír Godár, ekonómka Brigita Schmögnerová, zo vzácných zahraničných hostí spomeňme aspoň semiotika a muzikológa Eera Tarastiho, francúzsku estetičku



a výtvarníčku Ludivine Allegue či mexického muzikológa a skladateľa Edgara Omara Rojasa Ruiza. (Pozn.: Zoznam všetkých prednášajúcich a odborných garantov cyklu je uvedený na s. 473).

Dokladom revitalizácie zakladajúco dialogickej povahy interdisciplinarity v oblasti humanitných vied je predkladaný zborník *Interdisciplinárne dialógy*, predostierajúci reprezentatívny výber z prednášok – radených podľa tematickej blízkosti –, ktoré odzneli na tomto cyklickom vedeckom fóre za posledných viac ako desať rokov jeho trvania. Ich autori ich medzičasom neraz redigovali a upravili do výslednej písomnej podoby – napokon, isté tematické, prípadne obsahové posuny a revízie v zmysle rozvinutia explicitnej či metodologicky zvnútornenej interdisciplinárnosti vyplynuli v niektorých prípadoch práve z dialogických diskusií s kolegami v nitrianskom auditóriu.

Druhé rozšírené vydanie tejto publikácie z uvedeného medzinárodného, medziodborového cyklu FF UKF v Nitre má byť krokom k trvalo udržateľnému, široko a hlboko reflektovanému rastu slobodného a zodpovedného, kritického vedeckého dialógu a k intenzívnej rozsiahlej a kontinuálnej spolupráci, ktoré sú náročnou, ale jedinou zmysluplnou cestou.

Editori



# OD KRITIKY ZNEUZNÁNÍ K NORMĚ SPRAVEDLNOSTI

Marek Hrubec

Filosofický ústav  
Akademie věd České republiky

V tomto článku bych rád identifikoval autoritářské momenty v sociálních a politických teoriích a ukázal, jakým způsobem lze formulovat východiska a postupy kritické teorie společnosti a politiky, která by těmito autoritářskými tendencemi netrpěla.<sup>1</sup> Autoritářský přístup, který se projevuje při utváření hlavních směrů současné sociální a politické filosofie, je jedním z druhů autoritářství, jenž je obvykle přehlížen a reprodukován. Analýza daných sociálních a politických problémů (zneuznání či nespravedlnosti) a návrhy na jejich řešení jsou často teoretikem diktovány bez ohledu na stanoviska a požadavky sociálních a politických aktérů (občanů) v praxi nebo dokonce proti nim.<sup>2</sup>

Své rozbory zakládám na vymezení tří základních prvků kritické teorie – *kritika, vysvětlení, normativita* –, jež jsem se pokusil identifikovat již v počátečních programových dokumentech zakladatelů kritické teorie a následně je mapovat v textech jejich následníků až do dnešních dnů. Přestože tyto prvky byly v kritické teorii od začátku přítomny a jejich existence byla předpokladem kritické teorie, nebyly ve svých vzájemných vztazích téměř artikulovány, neboť byly většinou rozebírány jen některé

---

<sup>1</sup> Tento text je součástí projektu GA ČR *Filosofické koncepce uznání a zásluhy* (č. 14-19416S).

<sup>2</sup> Vycházím z komplexnějšího výkladu, který jsem objasnil v: Hrubec, M.: *Od zneuznání ke spravedlnosti. Kritická teorie globální společnosti a politiky*. Praha: Filosofia, 2011. 562 s. Specifičtěji: Hrubec, M.: Autoritářská vs. kritická teorie. In: *Filosofický časopis*, roč. 60, 2012, č. 1, s. 17 – 40.

z nich a pouze izolovaně. Avšak teprve analytická artikulace všech tří prvků v jejich vzájemných konstitutivních vztazích jim umožní zaujmout zásadní místo v celku založení kritické teorie.

Ve svém výkladu budu postupovat následujícím způsobem. V první části článku zdůvodním potřebu interního charakteru kriticky zaměřené sociální a politické teorie. Ve druhé části objasním základní význam trichotomie kritika, vysvětlení, normativita pro tento druh teorie. Ve třetí části se zaměřím na vztahy mezi jednotlivými prvky trichotomie. V poslední, čtvrté části se budu zabývat problematikou externí sociální kritiky a zkoumání možnosti, zda ji lze alespoň v některých případech redefinovat z interní perspektivy. Tento sled argumentačních kroků umožní porozumět základním pilířům teorie, jež je schopna čelit nástrahám autoritářských přístupů. Navážu-li na jeden z prvních programových textů kritické teorie *Tradiční a kritická teorie*, který – jak vyplývá již z jeho názvu – formuluje rozdíl mezi tradiční a kritickou teorií, lze říci, že nyní je zapotřebí provést diferenciaci mezi kritickou teorií a teorií autoritářskou obecně, nejen tradiční, ale také současnou.<sup>3</sup>

## 1. Interní sociální kritika

Objasnění základních prvků kritické teorie a jejich vztahu ke kritice autoritářství vyžaduje vyrovnání se s relevantními alternativními sociálními a politickými teoriemi, konkrétně teoretickými sociálními a politickými kritikami, jež budu pro stručnost dále označovat jako „sociální kritiky“. Začnu rozбором reprezentativního teoretického přístupu k sociální kritice, který předkládá Michael Walzer, a poté pomocí analýzy teorií dalších autorů ukážu jeho limity a představím své vlastní stanovisko.

Walzer sice nabízí inspirativní vhled do dané problematiky, ale tím, že směšuje části několika rovin výkladu dohromady a další přehlíží, nepředkládá dostatečně zdůvodněné založení konstitutivních prvků sociální

---

<sup>3</sup> Horkheimer, M.: Tradiční a kritická teorie. In: *Aluze*, 2001, č. 1, s. 74 – 106 (orig. 1937).

kritiky.<sup>4</sup> Analýza jeho stanoviska však umožňuje dobře artikulovat životaschopnou sociální kritiku a zároveň odlišit kritickou teorii společnosti od jiných forem sociální kritiky. Walzer považuje sociální kritiku za stejně starou jako společnost samu a odpověď na ni za „jednu ze základních forem vzájemného uznání“<sup>5</sup>. Sociální kritik v interakcích poskytování, odmítání a získávání respektu může říci: kritizuji, tedy jsem. Stížnost, kterou vznáší, je přitom pouhým počátkem, podobně jako je situováno myšlení tam, kde Descartes prohlašuje: myslím, tedy jsem. Přitom lze říci, že Sokratovo či Konfuciovo zpochybňování jednání jejich spoluobytel ustavuje sociálního kritika jako exemplárního odborníka na „stížnost“.

Walzer pojímá sociální kritiku jako druh společenské praxe, která se vyznačuje zpochybňující interpretací. V tom se shoduje s kritickou teorií, která je rovněž druhem sociální kritiky, který je úzce provázán s kritickou praxí. Walzer nastiňuje věcné vymezení této kritické interpretace na pozadí jiných pojetí, jež považuje z morálního hlediska za méně vhodná a méně korespondující s každodenními zkušenostmi lidí.<sup>6</sup> Primárně rozlišuje mezi třemi druhy sociální kritiky: *odhalování, vytváření, interpretace*.<sup>7</sup>

První druh, odhalování, je druhem výkladu, který se zaměřuje na danou oblast rozboru, analyzuje ji a odkrývá v ní její problémy. Jedná se o přístup, jenž se silně opírá o deskripci a vysvětlení dané oblasti zkoumání. Nalézá již hotovou hodnotovou strukturu a její nedostatky. Druhý druh sociální kritiky, vytváření, oproti prvnímu přístupu zaujímá aktivnější přístup. Nepracuje s nějakým již hotovým předmětem svého zájmu, který objevuje, ale sám jej vytváří. Pokouší se zkonstruovat hodnoty, jež by mohly být všeobecně sdíleny: „univerzálně platný korektiv všech

<sup>4</sup> Viz zejména: Walzer, M.: *Interpretace a sociální kritika*. Přel. J. Velek. Praha: Filosofia, 2000.

<sup>5</sup> Walzer, M.: *The Company of Critics. Social Criticism and Political Commitment in the Twentieth Century*. New York: Basic Books, 1988, s. 3 n.

<sup>6</sup> Srv. také: „Je načase vlít do teoretických žil mé argumentace historickou krev.“ Walzer, M.: *Interpretace a sociální kritika*, c. d., s. 73.

<sup>7</sup> Walzer, M.: *Interpretace a sociální kritika*, c. d. Josef Velek ve svém doslovu k této knize „Interpretace a spravedlnost podle M. Walzera“ zakotvuje Walzerovo pojetí sociální kritiky do rámce Walzerovy teorie spravedlnosti. Srv. také: Walzer, M.: *On Toleration*. Yale University Press 1997.

rozdílných společenských morálek<sup>8</sup>. Tento univerzalistický korektiv poté může sloužit jako zdroj korekce dosud převládajících problematických praktik. Příkladem může být Rawlsova normativní teorie spravedlnosti, která není v praxi nalezena jako dané dílo, ale naopak – je aktivně utvářena za závojem nevědomosti, v němž se od praxe odhlíží.

Pro větší porozumění Walzer uvádí první a druhý druh kritiky do kontrastu pomocí paralely s alegoriemi moudrosti. Odhalování může být připodobněno k moudrosti sovy, která vzlétá až za soumraku. Její moudrost přichází až v závěru, kdy jsou činy již provedeny a Minervina sova může s odstupem vše shlédnout a pojmout. Naopak, sociální kritika jakožto vytváření má blíže k moudrosti orla za ranních červánků, který je čínorodým kreativním aktérem, jenž má den s jeho možnostmi před sebou. Walzer rozvíjí také paralelu s druhy uskutečňování státní moci. Odhalování je podobné exekutivě, jež nalézá zákon, který následně uplatňuje. Oproti tomu je vynalézání podobné zákonodárné moci, jež zákon sama vytváří a poskytuje výkonné moci. Moc soudní poté odkazuje na sociální kritiku v podobě interpretace.<sup>9</sup>

Ten, kdo provádí interpretaci, je v roli podobné soudci. Jelikož je sociální kritika prováděna nejen v oblasti filosofie, ale také často v každodenním životě, nepotřebuje být objevena nebo vytvořena. Sociální kritik vede řeč s dalšími členy své pospolitosti a přispívá k posuzování podmínek jejich společných aktivit: řeč pospolitá provádí *interní kritiku* v podobě „kolektivní reflexe podmínek kolektivního života“<sup>10</sup>. Tato reflexe je interpretací, jež posuzuje situaci, v níž se členové obce sami mezi sebou vyjadřují k jejich společnému dobru. Bez identifikace s určitými významnými hodnotami dané společnosti by kritik nemohl identifikovat společenské neduhy a zaměřit se na problémy nespravedlnosti, jež se v dané společnosti vyskytují, aniž by společností vnucoval své stanovisko a postupoval autoritářsky.

---

<sup>8</sup> Walzer, *Interpretace a sociální kritika*, c. d., s. 21.

<sup>9</sup> Walzer, *Interpretace a sociální kritika*, c. d., s. 16 a 26 n.

<sup>10</sup> Walzer, *Interpretace a sociální kritika*, c. d., s. 41.

Tato argumentace může mít dvě verze, epistemologickou a morální či prakticko-filosofickou. Rorty, jakožto reprezentant první varianty, souhlasí s Walzerem, že interpretace je podstatným fenoménem pro porozumění sociální kritice. Tento argument však rozvádí směrem k teorii poznání, když uvádí, že poznání pravdy je možné realizovat jen v rámci místních jazykových her. Kritika nemůže přesahovat svůj kontext porozumění v dané jazykové pospolitosti. A pokud tak činí, může ztratit cit pro pochopení problémů a otevírá se nebezpečí autoritářských zneužití.<sup>11</sup> Oproti tomu Walzerův kontextualistický přístup v rámci praktické filosofie nezačíná s epistemologickým argumentem, a pokud by ho přijal, nacházel by v něm praktické implikace, které Rorty potlačuje svým návrhem na dělbu práce mezi privátní filosofii, senzitivně orientovanou literaturu a politické reformy. Walzerova praktická filosofie vychází z morálního předpokladu, že platnost norem je založena na ustaveném horizontu norem dané pospolitosti. Pokud by sociální kritik tento horizont ignoroval, postavil by se do pozice cizince, který není schopen nabídnout relevantní kritické připomínky k nedostatkům života pospolitosti a bez citlivého posouzení věci autoritářsky vnucuje pravidla života cizí společnosti.

S hlavní myšlenkou interně zakotvené sociální kritiky, kterou předkládá jak prakticko-filosofická, tak epistemologická perspektiva, souhlasí Iris Marion Young a s ní i další kritičtí teoretici. Odmítají přitom od konkrétní společnosti separované ahistorické vytváření teorie způsobem, který prosazuje hlavní proud současné politické filosofie, zejména liberální teorie, například v teorii Johna Rawlse. Na rozdíl od Rawlsova přístupu uvádí Young odlišný model kritika, interního kritika, jakými byli Albert Camus, George Orwell či Mahátma Gándhí a které následuje i Walzer: „Sociální kritik je zainteresovaný a podílí se na společnosti,

<sup>11</sup> Rorty, R.: *Nahodilost, ironie, solidarita*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1996. Srv. Honneth, A.: The Possibility of a Disclosing Critique of Society: The *Dialectic of Enlightenment* in Light of Current Debates in Social Criticism. In: týž, *Disrespect*. Cambridge: Polity Press 2007, s. 52 – 53; Allen, J.: The Situated Critique or the Loyal Critique? Rorty and Walzer on Social Criticism. In: *Philosophy and Social Criticism* 24/6, 1998, s. 25 – 46.

ktou kritizuje. Nevztahuje se ke spoločnosti a jejím institucím z neza-  
ujatého hľadiska“.<sup>12</sup> Kritická teorie podle Iris Youngové musí odmítnout  
pokusy o konstruování takového druhu univerzální teorie, jež by byla  
od spoločnosti izolovaná. Takovéto externí stanovisko by bylo vystaveno  
riziku podlehnutí elitářskému autoritářskému jednání nebo alespoň od-  
povědností nezátíženého poskytování zdánlivě neutrálně formulovaných  
expertíz mocenským kruhům, které mohou nabýt autoritářských podob  
diktatury či být přímo namířeny proti členům spoločnosti.

Významný přínos k argumentaci přináší Axel Honneth, který vede  
Ústav pro sociální výzkum na univerzitě ve Frankfurtu nad Mohanem,  
v jehož zázemí kritická teorie původně vznikla a kde se stále pěstuje.  
Honnethovo pojetí sociální kritiky se sice od Walzerova v podstatných  
ohledech odlišuje, přesto mu však vděčí za základní strukturu argumen-  
tace.<sup>13</sup> Honneth reformuluje Walzerův slovník sociální kritiky v souladu  
s odlišnou terminologií zavedenou v humanitních a sociálních vědách  
a *vytváření* redefinuje na *konstrukci* a *interpretaci* nazývá *re-konstrukci*.  
Proti rawsovskému konstruktivismu přitom klade habermasovský  
re-konstruktivismus. Zároveň souhlasí s Walzerovým upřednostňováním  
interpretačního modelu sociální kritiky, neboť rozumí zásadní důležitost  
role aktérů, kteří jsou pod tlakem sociálních patologií a kteří proto svoji  
kritiku formulují. Honneth však formuluje dvě výhrady.

<sup>12</sup> Young, I. M.: *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990, s. 6, srv. s. 5 n.; Srv. Young, I. M., Jalušič, V., Pajnik, M.: When I Think of Myself as Politically Engaged, I Think of Myself as a Citizen: Interview with Iris Marion Young. In: Ferguson, A., Nagel, M.: *Dancing with Iris. The Philosophy of Iris Marion Young*. Oxford: Oxford University Press, 2009; Young, I. M.: *Proti útlaku a nadvládě*. Přel. Z. Uhde a kol. Praha: Filosofía, 2010.

<sup>13</sup> Viz zejména: Honneth, A.: Rekonstruktivní společenská kritika s genealogickou výhradou. K ideji „kritiky“ ve frankfurtské škole. Přel. A. Bakešová. In: *týž, Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*. Praha: Filosofía, 2011, v tisku. Srov. Brink, B. van den, Owen, D. (eds.): *Recognition and Power. Axel Honneth and the Tradition of Critical Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; Schmidt am Bush, H.-Ch., Zurn, Ch. F. (eds.): *The Philosophy of Recognition. Historical and Contemporary Perspectives*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2010.



Za prvé, Walzerův sociální kritik, jenž rekonstruuje podmínky společného života členů pospolitosti, je vystaven nástrahám relativismu. Jeho interní kritika si bere měřítko posuzování pouze z vnitřních zdrojů pospolitosti a inklinuje k tomu, aby na výtky proti nespravedlnosti, které vycházejí z jiných, vnějších zdrojů, reagovala přehlíživým způsobem stvrzujícím status quo: „Takhle to tu prostě děláme.“ Walzerův relativismus je patrný například ze závěru jeho knihy *Interpretace a sociální kritika*: „Je tedy chybou, chválíme-li proroky za jejich univerzalistické poselství. Protože tím nejobdivuhodnějším je na nich jejich partikulární spor.“<sup>14</sup> Tento přístup však ignoruje fakt, že kritika vyžaduje také určitý korektiv, bez něhož by upadla do relativismu partikulárních sporů, které by nebylo možné rozsoudit jinak než na základě časových a místních nahodilostí mínění členů pospolitosti. Proto Honneth dodává, že každá skutečně nosná sociální kritika musí sice z interní kritiky vycházet, ale že ji musí formulovat způsobem, který bude reflektovat rovněž určité nerelativní měřítko. Pro kritickou teorii, jež od svého začátku navazuje na progresivní křídlo hegelovského myšlení, je tímto kritériem normativní předpoklad identifikace prvků progresivního vývoje v dlouhodobé perspektivě od minulosti přes přítomnost až do budoucnosti. Kritérium progresu, zejména progresu rozumu, může být vnímáno jako konstruktivistický prvek v rámci sociální kritiky.

Toto konstruktivistické zakotvení sociální kritiky je podle Honnetha sice nutné, nikoli však postačující. Druhá Honnethova výhrada vůči Walzerovi vychází ze zkušenosti, že již první generace autorů kritické teorie nepovažovala za postačující formulovat v celkovém rámci rozumných tendencí vývoje pouhé vnitřní partikulární spory dané pospolitosti a v těchto úzkých mezích kriticky posuzovat problémy a strany sporů. Kritická teorie vyžadovala ještě druhé opěrné kritérium, jež však ve Walzerově klasifikaci není zastoupeno. Druhé kritérium je pojato v návaznosti na Nietzscheho *genealogii*. Postižení nejen pozitivních, ale také negativních prvků v dějinách, zachycení sociálních patologií v historickém vývoji, bylo utvářejícím prvkem kritické teorie. Exemplárním

<sup>14</sup> Walzer, *Interpretace a sociální kritika*, c. d., s. 96.

modelem tohoto prístupu byla Horkheimerova a Adornova *Dialektika osvícenství*.<sup>15</sup> Walzerem vymezený druh sociální kritiky *odhalování*, který jsem výše zmiňoval, Honneth sice pomíjí, ale na první pohled se zdá, že by mohl být považován za přístup, který by mohl být variantou Honnethovy genealogie. Honneth však tuto podobnost vylučuje, neboť pojímá odhalování v souvislosti s kriticky redefinovaným pozitivistickým přístupem, zatímco o genealogii uvažuje samostatně jako o přístupu, který mapuje společenské patologické normy.

Honneth se domnívá, že současná nosná kritická teorie vyžaduje, aby sociální kritika spojovala uvedené prvky: *konstrukci, rekonstrukci, genealogii*. Uvádí, že je žádoucí provázat formulace morálních východisek kritiky s konstrukcí progresivního vývoje uznání v dějinách a v návaznosti na genealogickou metodologii ukázat zejména paradoxy uznání.<sup>16</sup> Nedostatky tohoto přístupu a jeho realizace jsou však patrné nejen z hlediska obsahu Honnethových rozborů, ale také z hlediska jeho porozumění a strukturačnímu druhu sociální kritiky.

## 2. Trichotomie *kritika, vysvětlení, normativita*

Problémy Honnethova i Walzerova výkladu se ukazují, když ho analyzujeme z perspektivy adekvátnější specifikace druhů sociální kritiky. Již v programových tezích kritické teorie, které formulovali Horkheimer a Marcuse, a v textech, jež na ně navazují, lze identifikovat přiměřenější členění, které je založeno na interních souvislostech tří prvků: identifikace problémů subjekty, popis problémů a související reality a návazné odvození žádoucích společenských norem. Tento přístup vychází z interní *kritiky* sociálních aktérů, která umožňuje zaměření pozornosti na deskriptivní *vysvětlení* relevantních problémů a témat a na tomto základě také formulaci *normativní* koncepce společnosti. Trichotomii

<sup>15</sup> Horkheimer, M., Adorno, T.: *Dialektika osvícenství*. Přel. M. Váňa a M. Hauser. Praha: Oikumené, 2009. Srv. Habermas, J.: The Entwinement of Myth and Enlightenment: Max Horkheimer and Theodor Adorno. In: týž, *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge: MIT, 1987, s. 106 – 130.

<sup>16</sup> Honneth, A.: Rekonstruktivní společenská kritika s genealogickou výhradou, c. d.

*kritika, vysvětlení, normativita*, kterou jsem se pokusil identifikovat v dějinách kritické teorie (Marcuse, Horkheimer, Habermas a další) a aktualizacím způsobem rozvinout<sup>17</sup>, pokládám za adekvátnější specifikaci sociální kritiky z hlediska kritické teorie než ostatní alternativy. Navazuji zde na jeden ze zakládajících programových textů kritické teorie z 30. let 20. století od Herberta Marcuseho, který hovoří o potřebě spojení kritického, vysvětlujícího a normativního momentu pomocí pojmů, které „zahrnují nejen danou skutečnost, nýbrž zároveň její zrušení a skutečnost novou“<sup>18</sup>. Při použití terminologie, která reflektuje jak obsah pojmů, tak i přístup aktéra ke skutečnosti, lze říci, že by tyto pojmy měly obsahovat nejen vysvětlení dané skutečnosti, ale také její kritiku a normativní určení nové skutečnosti.<sup>19</sup> Náčrt této myšlenky formuluje také Iris Marion Young, která hovoří o ideálech a argumentech, které mají na jedné straně analyzovat nedostatky společností a na straně druhé mají obsahovat vizi možnosti transformace těchto společností.<sup>20</sup>

Trichotomie je založena na třech základních přístupech sociálních aktérů k realitě, přesněji řečeno k problematické realitě a k jejímu překonávání. Prvním přístupem je *odmítnutí (negace)*, druhým je – naopak – *přijetí (afirmace)* a třetím *vytvoření (kreace)*. Odmítnutí je kritickým postojem subjektu vůči problematické skutečnosti; přijetí se zaměřuje na prvky reality, jež krystalizují jako pozitivní fragmenty reality na pozadí kritizovaných prvků reality; a vytvoření se týká vyzvednutí pozitivních fragmentů reality a jejich rozvinutí do souboru žádoucích norem a celku normativního uspořádání. Tento sled kroků přitom není jednorázovým přístupem, jedná se o opakující se děj, jehož prostřednictvím se jednotlivé kroky stále více specifikují.

<sup>17</sup> Hrubec, M.: Horkheimer a Marcuse: Tvůrci programových tezí kritické teorie, c. d.

<sup>18</sup> Marcuse, H.: *Filosofie a kritická teorie*. Přeložila A. Bakešová a O. Štěch. In: *Filosofický časopis*, roč. 51, 2003, č. 4, s. 615.

<sup>19</sup> Marcuse se sice o těchto pojmech na stejném místě zmínil také jako o konstruktivních pojmech, což by mohlo svádět k jejich porozumění v modu normativity, toto doslovné čtení však vyvrací celé Marcuseho dílo, které se zaměřuje především na kritiku a vysvětlení, zatímco normativita u něj není téměř vůbec rozpracována.

<sup>20</sup> Young, I. M.: *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 8 – 9.

V oblasti modů diskursu těmto obecným přístupům k realitě mohou volně odpovídat tradiční označení *narace*, *deskripce* (včetně expozice), *argumentace*. Adekvátnější provázanost s formulačními postoji však poskytuje teoretičtěji zaměřená triáda termínů vázaných na pojem „scribere“, psát: *proskripce*, jež odkazuje na odmítnutí, obvinění či zatracení, *deskripce*, jež se váže na to, co existuje, a *preskripce*, jež se týká toho, co by být mělo. Tyto termíny výborně odkazují na svůj společný základ a tím i na vzájemné provázání. Vzhledem k tématu sociální kritiky, jež je jak teoretická, tak praktická, je však jejich nevýhodou jednak jejich jednostranná orientace na psaní, tedy více na teoretickou stránku kritiky, jednak jejich významová nezakotvenost v sociální a politické teorii. Naproti tomu termíny *kritika*, *vysvětlení*, *normativita*, které upřednostňují, již mají jak své jemnější konotace v sociální a politické teorii, tak i svůj praktický rozměr.

Bližší porozumění trichotomii *kritika*, *vysvětlení*, *normativita* ve vztahu k místu jednotlivých forem Walzerova a Honnethova výkladu předkládám v tabulce 1, s výjimkou genealogie, kterou budu interpretovat později. Mé členění na jedné straně více odpovídá Walzerově diferenciaci jednotlivých druhů výkladu, na straně druhé odkazuje na kriticko-teoretický směr uvažování, který usiluje o propojování kritiky s dalšími přístupy, v tomto ohledu se tedy více blížím Honnethovu výkladu. Walzer poměrně dobře pokrývá různé formy výkladu, činí tak však způsobem, jež jednu formu přístupu zcela prosazuje (interpretaci) a ostatní odmítá. Oproti tomu Honneth zaujímá k jednotlivým formám výkladu komplexnější přístup a chápe, že je nutné provést jejich reformulaci a začlenění do celkového rámce sociální kritiky.

*Tabulka 1: Formy výkladu podle autorů.*

<i>Formy výkladu</i>	<i>Autoři</i>
<b>kritika</b>	Walzer – interpretace; Honneth – rekonstrukce
<b>vysvětlení</b>	Walzer – odhalování
<b>normativita</b>	Walzer – vynalézání; Honneth – konstrukce
	Honneth – genealogie

Walzer ovšem správně preferuje první formu výkladu, kterou nazývá interpretací, z důvodu kladení důrazu na interní kritiku, jež vychází z porozumění potlačovaných subjektů a jejich historických a současných problémů a nikoli z vnějších zdrojů, které by ve svém pohledu mohly obsahovat odcizení se potřebám a zájmům členů pospolitosti a autoritářské postupy. Walzer však není schopen vysvětlit, proč je interní kritika primárně interpretací. Role interpretace v životě člověka je významná, jak dokládá Taylorův výklad člověka jakožto interpretující a sebeinterpretující bytosti<sup>21</sup>, nicméně interpretační přístup ke světu ještě nemusí znamenat přístup kritický. Interpretace sice mohou být různé a poukazovat na rozpory a problémy v realitě, ale takovýto přístup může být podán způsobem, který může stvrzovat status quo a alternativy ukazovat jako podstatně horší varianty současného uspořádání. Dále, jelikož interní kritika není pouze teoretickým aktem, zvláště ve Walzerově verzi, v níž je sociální kritika druhem společenské praxe, již je teoretická složka pouze sekundární částí, není přiměřené pojímat interní kritiku primárně jako interpretaci. Společenská praxe interní sociální kritiky může mít často podobu, jež není realizována hlavně v modu interpretace.<sup>22</sup> Taková kritika sice může být deficitní, nicméně může být stále interní a po ostatních stánkách zcela dostatečná. Interní kritice by mělo jít primárně o odmítnutí negativních jevů a nikoli o pouhé formulování posuzujícího hlediska na věc. Soudce, kterého Walzer vyzvedává jako příklad aktu interpretace, vede se členy pospolitosti řeč, nicméně jeho soud může být nekritický a stvrzující daný stav věci.

Zbývající dvě formy výkladu objasňuje Walzer přesvědčivěji. Jak jsem již vysvětlil výše, druhá forma výkladu, odhalování, vysvětluje daný stav věci a koncentruje se na jeho deskripci. Poslední forma výkladu, vytváření, které se neomezuje na pasivní přijetí daného stavu věci, ale aktivně

<sup>21</sup> Taylor, C.: Language and Human Agency. In: též, *Human Agency and Language. Philosophical Papers I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985; též, *Sources of the Self*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

<sup>22</sup> Lze sice říci, že každá interní kritika určitým druhem interpretace je, ale to lze říci také o zbývajících dvou formách sociální kritiky (odhalování a vytváření), čímž se ztrácí důvod spojit interpretaci jen s jednou ze tří druhů kritik.

přináší nové normy pro žádoucí budoucí uspořádání, je Walzerem formulována výstižně.

Doplňkově je možné ještě uvést, že se Walzer zaměřuje na vysvětlení minulých a současných podob skutečnosti, nechává však stranou vysvětlení, jež se týká budoucího uspořádání.<sup>23</sup> Chybí mu identifikace výkladu, který by na základě rozboru historického a soudobého vývoje prolongoval trajektorie vývojových tendencí a přispěl k vysvětlení pravděpodobného budoucího vývoje, jak to činí disciplíny prognostika či futurologie. Tímto nedostatkem, jež se týká vysvětlení a kritiky, se však vyznačuje naprostá většina současných autorů, takže jej můžeme jako téměř všeobecné tvrzení nechat stranou. Naopak – normativní vzorce je možné zkoumat také v současnosti a minulosti, není nutné pojímat je pouze jako vyjádření toho, co by mělo být v budoucnu (jak je to typické pro hlavní proud současné normativní teorie pěstované hlavně v rámci politické filosofie, kdy se argumentuje, že stačí nezávislé vytvoření optimální budoucí normativity nebo že historii nelze změnit, takže zkoumání minulé normativity je bezcenné). Poznání normativních vzorců v minulosti je cenné z hlediska pojetí historických vývojových normativních tendencí, jež mají svůj nesporný přesah do budoucnosti.

*Tabulka 2: Časová osa podle forem výkladu.*

<i>Časová osa</i>	<i>Minulost</i>	<i>Současnost</i>	<i>Budoucnost</i>
<i>forma výkladu</i>	kritika	kritika	prolongovaná kritika
	vysvětlení	vysvětlení	prolongované vysvětlení
	normativita	normativita	normativita

<sup>23</sup> Walzer se sice intenzivně zabývá rolí proroka, která se na první pohled zdá být příslibem jeho kritického rozboru prolongování vývojových tendencí, vymezuje ji však především vzhledem k její interpretativní funkci v rámci pospolitosti. Walzer, M.: *Interpretace a sociální kritika*, c. d., posl. kapitola, s. 73 f.

### 3. Vzájemné vztahy prvků trichotomie

Nyní bych se rád podrobněji věnoval problému, který jsem výše naznačil v souvislosti s Honnethovou kritikou Walzera, konkrétně problému, který spočívá v tom, že Walzerovo členění forem výkladu preferuje pouze izolovanou interní kritiku a z ostatních zdrojů sociální kritiky (odhalování a vytváření) si neodnáší žádný doplňující či rozvíjející moment. Jak jsem již vysvětlil, Honneth správně upozorňuje na nebezpečí relativismu, která z takové izolacionistické interní kritiky činí partikulární voluntaristické stanovisko. Jak nyní vysvětlím, Honnethovo vlastní řešení problému je však také deficitní. Rozbor řešení a artikulaci adekvátnějších přístupů k problémům shrnuji v tabulce 3, v níž jsou uvedeny vzájemné vztahy prvků trichotomie sociální kritiky. Substantiva přitom označují jádro výkladu, adjektiva jej doplňují o jeho hlavní charakteristiku.

Tabulka 3: Vzájemné vztahy prvků trichotomie sociální kritiky.

<i>Kombinace forem výkladu</i>	<i>Kritika</i>	<i>Vysvětlení</i>	<i>Normativita</i>
<b>kritika</b>	x	vysvětlující kritika	normativní kritika
<b>vysvětlení</b>	kritické vysvětlení	x	normativní vysvětlení
<b>normativita</b>	kritická normativita	vysvětlující normativita	x

Zaměřím-li se nejprve na redukcionistické druhy výkladu pojaté samostatně, jak v tabulce ukazuje první vertikální sloupec zleva, lze říci, že samostatně pojatá *kritika* odpovídá například Walzerově sociální kritice. Samostatně pojaté *vysvětlení* je redukcionistickou formou výkladu, jež se v reprezentativní podobě objevuje zejména v (kvazi)pozitivisticky orientovaných teoriích v sociálních vědách, což je v sociálních vědách

v současné době hlavní proud. Samostatně pojatou *normativitou* se většinou vyznačují současné normativní teorie v oblasti morální a politické filosofie.

Axel Honneth oddělené druhy sociální kritiky odmítá a připouští, že je žádoucí propojení prvků jeho verze sociální kritiky, tj. rekonstrukce (druh kritiky), konstrukce (druh normativity) a genealogie (tj. další druh normativity). Nancy Fraser a další kritičtí teoretici rovněž provádějí různé formy provázání prvků sociální kritiky. U jednotlivých autorů však najdeme odlišný akcent při formulování různých požadavků na toto propojování. Nejen tyto odlišnosti, ale zároveň společně sdílené prvky kritické teorie založené na jemnějším uchopení trichotomie kritika, vysvětlení, normativita vzhledem k praxi jsem konceptualizoval rovněž prostřednictvím publikací odborných rozhovorů s relevantními autory současné kritické teorie (Axel Honneth, Nancy Fraser, Hans-Herbert Kögler atd.), od nichž jsem se pokusil získat explicitní vyjádření k tomuto tématu. Zatímco terminologie této trichotomie umožňuje její využití jak v oblasti kritické teorie, tak zároveň ve sféře kritické praxe, bližší výklad vyžaduje konceptuální trichotomickou diferenciaci vlastní reality, k níž se aktér vztahuje, diferenciaci, kterou rozvádím pomocí konceptů: praktická kritika špatné reality, dobrá aktivita (pozitivní fragmenty a progresivní vývojové tendence reality), v praxi prosazované normy. Jednotliví kritičtí teoretici přitom kladou důraz na jiný z těchto prvků či na jiné vztahy mezi nimi.

Významná autorka z dalšího hlavního pracoviště kritické teorie Nancy Fraser z New School University v New Yorku souhlasí s tezí, že „jádro problému spočívá ve vytvoření správného vztahu mezi sociálním popisem, sociální kritikou a normativní teorií“<sup>24</sup>. Tematizace tohoto trojčlenného vztahu podle ní míří k podstatě toho, jak ona sama rozumí kritické

<sup>24</sup> Ke globální spravedlnosti. Rozhovor Marka Hrubce s Nancy Fraser. In: Fraser, N.: *Rozvíjení radikální imaginace. Globální přerozdělování, uznání a reprezentace*. Praha: Filosofie, 2007, s. 25 n.; k tomuto tématu viz také s. 17 – 26. Srv. Fraser, N.: *Justice Interruptus: Critical Reflections on the “Postsocialist” Condition*. New York: Routledge, 1996; Olson, K. (ed.): *Adding Insult to Injury: Nancy Fraser Debates Her Critics*. London: Verso, 2008.



teorii. Rovněž rozlišuje mezi teoretickou a praktickou rovinou řešení tohoto vztahu. Na *teoretické rovině* hovoří o filosofické a sociálněteoretické reflexi, která umožňuje explicitní formulaci paradigmat různých teorií spravedlnosti. Tato teoretická reflexe se odlišuje od *populárních pojetí* spravedlnosti, které poskytují členům občanské společnosti různé ideály, jež by měla teorie analyzovat, aby neupadla do nesituovaného stanoviska s potenciálním autoritářským postojem.<sup>25</sup> Tyto ideály nejsou často explicitně zkoumány a jsou jen implicitně zastávány aktéry různých občanských hnutí, sociálních hnutí, aktivit za prosazování multikulturalismu či lidských práv. Odkazují dvojím směrem, jednak kriticky ke špatné fakticitě s jejími příčinami nespravedlnosti a jednak pozitivně k možným řešením nespravedlnosti a odtud odvozeným politickým požadavkům na spravedlnost. V moderní společnosti je ideál rovné svobody v populárních pojetích exemplárním vzorem dobré fakticity. Možnost rozvíjení potenciálu rovné svobody se stává také inspirací protestní kritiky špatné fakticity a zdrojem požadovaných a prosazovaných norem. Tento výklad, který Nancy Fraser předkládá, se tedy pohybuje ve výkladové formě *vysvětlení*, od níž je odvozeno *kritické vysvětlení* a *normativní vysvětlení*. Tyto různé druhy vysvětlení mohou mít jak praktickou podobu, tak podobu teoretickou (sociální ontologie a sociální vědy).

Fraser zdůrazňuje význam provázání populárních pojetí, jež se vyskytují v praxi, s filosofickými a vědeckými pojetími v teorii. Tímto způsobem v obecné rovině odlišuje kritickou teorii od teorie tradiční, jež nevyžadovala legitimitu občanů a společnost posuzovala elitářsky a autoritářsky „shora“ nezávisle na ní. Propojení teorie s praxí je však

<sup>25</sup> Fraser hovoří na jedné straně o populárních pojetích spravedlnosti a na straně druhé o pojetích spravedlnosti teoretických. Zatímco praktická kritika je imanentním zdrojem, východiskem v sociální skutečnosti, která tímto způsobem zajišťuje kritická východiska a kritické směřování, teoretická kritika z ní vychází. Jejich vztah je ale komplikovanější, neboť ne každá praktická kritika musí být oprávněná. Permanentní přehodnocování obou druhů kritiky je proto nejen ospravedlnitelné, ale přímo nutné. Praxe a teorie jsou zde komplementární. Jak ve smyslu potřebnosti praxe pro provádění teoretické poznání, tak ve smyslu potřebnosti teorie pro správné praktické jednání. Fraserová, N., Honneth, A.: *Přerodělování nebo uznání?* Praha: Filosofia, 2004.

jen prvým z definičných krokov kritické teórie, neboť kritická teórie – pochopiteľne – vyžaduje také ďalší krok v podobe kritického prístupu v teórii i praxi. Tento druhý krok je ovšem v kritické teórii predpokladán již v kroku prvom, jelikož praxe zde odkazuje na kritický subjekt, ktorý v praxi usiluje o odstránení nespravodlnosti. „Na jedné straně budou mít naše kategorie výchozí bod v sociální realitě, protože jsou v posledku odvozeny z populárních pojetí – což znamená, že mohou získat kritický „tah“ a promlouvat k potenciálním aktérům emancipace.“<sup>26</sup> Kritická analýza těchto kategorií umožní na druhé straně transcendovat danou realitu a otevřít prostor pro kritiku, což zajistí kritice imanenci i transcendenci. V tomto smyslu Fraser inspirativně začíná celý svůj výklad v rámci výkladové formy *kritiky* a nikoli *vysvětlení*.

Tento přístup má však také své limity, neboť jakmile se Fraser již pohybuje na jedné z rovin, ať už na teoretické či na praktické, vychází z výkladové formy *vysvětlení*, od níž následně odvozuje *kritiku* a *normativitu* neboli, konkrétněji řečeno, odvozuje jednak teoretickou kritiku či praktickou kritiku špatné fakticity a jednak teoretickou normativitu či praktické politické požadavky. Znamená to tedy, že její metareflexivní úvaha o spojení teórie s praxí zajišťuje jejímu přístupu prioritu výkladové formy *kritiky*, zatímco na jednotlivých rovinách, teoretické a praktické, získává primární postavení výkladová forma *vysvětlení*. Propojení výkladových forem tudíž není úplné, neboť kritika je realizována jen v nejobecnějším modu bez specifikací *vysvětlující kritikou* a *normativní kritikou*. Podobně se normativita vyskytuje jen v rámci výkladové formy vysvětlení a jako samostatná výkladová forma s jejími specifikacemi v podobách *kritické normativity* a *vysvětlující normativity* se u Fraserové vůbec neobjevuje. Pozici, kterou Fraser ve své teórii předkládá, lze tedy vzhledem k tabulce 3 shrnout takto: 1. *kritika*, 2. *kritické vysvětlení*, 3. *normativní vysvětlení*.

Axel Honneth zastává pozici odlišnou od Nancy Fraserové. Ve svém vyjádření k teoretickému propojení kritiky, vysvětlení a normativity vyžaduje zaujetí stanoviska, jež vysvětluje „hermeneutický kruh mezi

<sup>26</sup> Ke globální spravedlnosti. Rozhovor Marka Hrubce s Nancy Fraser, c. d., s. 21, srv. s. 19 – 20.

normativními premisami a sociálněteoretickým vysvětlením<sup>27</sup>. Tento kruh pokládá za produktivní hermeneutický přístup v Gadamerově smyslu. Honneth rozumí tomu, že jednotlivé prvky sociální kritiky by neměly být izolovány a měly by obsahovat vztahy k prvkům dalším. Neprovádí sice přesnou konceptualizaci těchto vzájemných vazeb mezi jednotlivými prvky, ale jeho výklad je v této věci velmi srozumitelný a jasný. Dobře napovídá, na které vztahy vzájemného propojení prvků klade Honneth největší důraz.

Vzhledem k dobré fakticitě v sociálním řádu uvádí, že bychom ji měli vždy uchopovat „ve světle normativních principů“ obsažených v našich rozborech společnosti. Zároveň uvádí, že normativní principy by se neměly specifikovat bez sociálněvědních – tedy deskriptivních či vysvětlujících – analýz praxe sociální reprodukce. Takto Honneth artikuluje provázání prvků sociální kritiky pomocí charakteristik a forem výkladu, které jsem v tabulce 3 označil jako *normativní vysvětlení a vysvětlující normativita*. Honneth tedy formulují určitý nárok, ale – jak ještě vysvětlím – tomuto svému nároku je schopen dostát pouze částečně, neboť do své teorie zapracovává pouze jednu z těchto dvou složek.

Podobně je tomu s jeho pojetím kritiky. Zde však uplatňuje největší nároky na propojení s ostatními dvěma prvky sociální kritiky. Uvádí, že „kritická zkušenost negativity... je tím, co teprve uvádí do pohybu kruh normativního utváření principů a sociálněteoretické analýzy... nejen v genetickém, ale i v logickém smyslu je na počátku každé společenské kritiky diagnóza sociálních negativ“<sup>28</sup>. Vychází takto „zdola“ antiautoritářsky ze situace zneuznaných. Za prvé, zneuznání vycházející ze špatné fakticity, tedy z nespravedlnosti a sociální patologie, nás vede

<sup>27</sup> O kritice a uznání. Rozhovor Marka Hrubce s Axelem Honnethem. In: Honneth, A. (ed.): *Zbavovat se svéprávnosti. Paradoxy současného kapitalismu*. Přel. A. Bakešová. Praha: Filosofía, 2007, s. 327 n. Srv. týž, *Patologie sociálního*. In: týž, *Sociální filosofie a postmoderní etika*. Praha: Filosofía, 2006.

<sup>28</sup> O kritice a uznání. Rozhovor Marka Hrubce s Axelem Honnethem, c. d., s. 328. Srv. *Kritická teorie a étos interpretace*. Rozhovor Marka Hrubce s Hansem-Herbertem Köglerem, In: Kögler, H.-H.: *Kultura, kritika, dialog*. Praha: Filosofía, 2006, s. 11 – 37.

k tomu, abychom se pokoušeli formulovat normy, které nám umožní vyslovit naši zkušenost zakoušenou jako zneuznání. Zároveň, za druhé, je tento přístup k normám spjat se sociálněteoretickými předpoklady sociální skutečnosti, v níž je východisko praxe, jež tuto skutečnost přesahuje, tj. dobrá fakticita. Zatímco tedy Honneth v druhém bodu ještě jednou mapuje *normativní vysvětlení* a *vysvětlující normativitu*, z nichž rozvíjí jen vysvětlující normativitu, v bodu prvním se vyjadřuje k tomu, co jsem v tabulce 3 uvedl jako 1. *kritika*, 2. *normativní kritika* a 3. *kritická normativita*. V tomto vyjádření dokonce kritice přisuzuje prioritu a následně ji provazuje s normativními a vysvětlujícími formami výkladu. Zde se dostáváme k nejnáročnějším a inspirativním prohlášením Honnethovy kritické teorie.

Problém však vzniká již ve chvíli, kdy má Honneth blíže určit, jak začít kritiku či normativní kritiku realizovat. Přezkoumání rozdílu mezi Honnethovými obecnými nároky na kritickou teorii a jeho vlastním provedením jeho verze kritické teorie vede k závěru, že Honneth provádí redukci kritiky a normativní kritiky na rovinu normativity z důvodu podhodnocení role aktéra sociální změny a následného příklonu k pouhé kritické normativitě, tedy k přechodu od priority výkladového rámce kritiky k výkladovému rámci normativity. Honneth se domnívá, že role sociálního aktéra v teorii byla ve 20. století problematizována natolik silně, že není možné se na něj nadále vázat. Proto rozebírá především morální podmínky sociální kritiky a formulací své formální koncepce mravnosti provádí přesun od kritiky k normativitě.

Po své rekonstrukci Hegelovy filosofické argumentace se sice přesouvá ke snaze o vypracování empirické varianty Hegelova stanoviska, tento nástin vypracování však hned zbavuje jeho historických charakteristik a pokouší se ospravedlnit svoji tezi v „empiricky podpořené rekonstrukci“<sup>29</sup>, tedy ve *vysvětlující normativitě*. Tento záměr Honneth formuluje ještě jednou z podobného hlediska, když hovoří o své ambici rozvinout

---

<sup>29</sup> Honneth, A.: *The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflict*. Cambridge: Polity Press, 1995, s. 1.; srv. týž, *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.

„základy pro sociální teorii s normativním obsahem“. Tato ambice nemůže být čtena jako snaha o vypracování sociální teorie v sociálněvědním smyslu vysvětlení a deskripce, která by byla doplněna o normativní obsah. Jedná se o *základy* pro sociální teorii, jež nejsou primárně sociálněvědní, empirické. Tyto základy jsou vypracovány v úzké vazbě k ohlášenému morálnímu obsahu a samy jsou především morální a tedy normativní. Jak napovídá již podtitul jeho první velké knižní formulace jeho teorie „Morální gramatika sociální konfliktů“, jde o *normativní teorii*, jež specifikuje morální strukturu sociální teorie, přičemž vychází z pojmu morálně založeného boje o uznání. Termín sociální teorie zde tedy musí být čten především jako odkaz na tradici myšlenkového směru *kritická teorie společnosti* a nikoli jako odkaz na sociálněvědní teorii. Kritická sociální teorie je pak obecný termín, který zahrnuje jak empirické, tak teoretické momenty, které jsou rozpracovány s důrazem na sociální vědy nebo na normativitu podle konkrétního autora, který kritickou teorii rozvíjí.<sup>30</sup>

Hovoří-li Honneth o sociální kritice jako o rekonstrukci, která je interní formou kritiky, jež vychází z místní pospolitosti, nemá tím na mysli kritiku konkrétních sociálních aktérů. Problém spočívá v tom, že sice správně upozorňuje na postupně upadající vliv kolektivních subjektů změny ve 20. století, ať už jimi byly proletariát nebo studentské hnutí, ale nepokouší se rekonstruovat alespoň dílčí momenty těchto subjektů a subjektů současných a nahrazuje je pouze morální úvahou o normativních podmínkách interní kritiky. Deziluze z neúspěšnosti dosavadních subjektů bojů o uznání ve 20. století znamená ignorování různých reálně existujících zneuznaných skupin osob, které se ještě neprosadily. Svoji morální úvahou o normativních podmínkách kritiky tak Honneth implicitně začleňuje kritický výkon rekonstrukce do formy výkladu normativity, kterou doplňuje o neohegelovské a neonietzscheovské zázemí.

<sup>30</sup> Pokud kritickou sociální teorii badatel rozvíjí ve výzkumném týmu, může být – samozřejmě – jeho úkol dílčí a formulace celkové teorie může být kolektivní prací nebo dílem jiného člena výzkumného kolektivu. Náčrtu tohoto přístupu odpovídá pojetí kolektivní monografie *Zbavovat se svéprávnosti*, která byla pod Honnethovým vedením napsána ve frankfurtském *Ústavu pro sociální výzkum* (Praha: Filosofia, 2007). Rozpracování dělby práce vzhledem k tomuto cíli však není provedeno.

Svůj výklad, v němž v návaznosti na Hegela hovoří o vývoji rozumu v dějinách a předkládá historický vývoj vzorců uznání, objasňuje jakožto vysvětlení vývoje normativních vzorců. Takovýto přístup je možné pojmut dvojím způsobem, buď v rámci formy výkladu vysvětlení, nebo v rámci formy výkladu normativity. To znamená, že je možné uvažovat buď o deskripci norem, tj. o tom, co pro přehlednost označují jako *normativní vysvětlení*, nebo o objasnění norem, tj. o tom, co nazývám *vysvětlující normativitou*. Podle preference prvního či druhého se výklad stává buď vysvětlením, nebo normativitou. Honneth se přiklání k druhé možnosti vysvětlující normativity a volí prioritu normativní teorie.

Podobně Honneth postupuje v případě traktování genealogie. Kritické mapování vývoje negativních normativních tendencí, například nietzscheovský výklad mapování šíření negativ instrumentální racionality jako v případě Horkheimerovy a Adornovy *Dialektiky osvícenství*, je možné jako kritický přístup uchopit ve čtyřech modech. Buď vzhledem k normativitě jako to, pro co užívám označení *normativní kritika* v rámci formy výkladu kritiky, nebo jako to, o čem se zmiňuji jako o *kritické normativitě* v rámci formy výkladu normativity. Případně je možné vzhledem k vysvětlení uvažovat o volbě mezi *kritickým vysvětlením* v rámci formy výkladu vysvětlení a *vysvětlující kritikou* v rámci formy výkladu kritiky. Zatímco se Horkheimer a Adorno zaměřili na kritiku obecně a na vysvětlující kritiku, Honneth se primárně koncentruje na dílčí negativní normy a tím volí kritickou normativitu v rámci výkladu normativity.

Takovéto propojení prvků sociální kritiky sice neredukuje výklad na žádný z nich a přináší objasnění jejich vzájemných vztahů, avšak celý projekt se realizuje pouze v rámci jedné formy výkladu, konkrétně v rámci normativity. Přestože normativní část výkladu nelze zanedbávat, je problematické jej na ni redukovat. Honneth vyvolává určité počáteční očekávání tím, že uvádí také příslib vysvětlení vývoje norem, což v rámci interdisciplinárního a transdisciplinárního zkoumání evokuje deskripci v rámci sociálních věd. Jeho odkazy na sociálněvědní literaturu se zdají být znamením normativního vysvětlení. Toto očekávání popisu relevantní skutečnosti se však nenaplnuje. Podobně Honneth nerealizuje příslib

kritického výkladu negativních tendencí vývoje jako kritické vysvětlení nebo normativní kritiku.

Kritická normativita a vysvětlující normativita jsou významné složky výkladu, nicméně omezení výkladu jen na tyto dvě složky činí Honnethovo pojetí kritické teorie založené na tomto druhu sociální kritiky napadnutelné jako normativní redukcionistický výklad. Nejedná se – samozřejmě – o čistý redukcionismus, jenž operuje jen v rámci jedné formy výkladu. Jedná se o verzi redukce, která ve svém nepřesném určení vztahů mezi formami výkladu, dává jedné z nich zásadní prioritu a další dvě, konkrétně kritiku a vysvětlení, zohledňuje jen sekundárně. Nelze tedy hovořit o propojení tří složek sociální kritiky, jak Honneth svůj záměr uvádí, ale spíše jen o normativní teorii, která obsahuje také aspekty kritiky a vysvětlení. Do jaké míry je však takováto normativní teorie ještě teorií kritickou?

Je sice možné uvažovat o tom, že každá normativita je v zásadě kritickým přístupem, neboť již samotný fakt zaujetí normativního přístupu znamená přiznání zájmu o alternativní uspořádání a tím implicitně odmítavý odstup od reality. Tento appendix normativity však trpí několika neduhy, přinejmenším neduhem spekulativní formulace této kritiky, jež není nijak zakotvena v kritice konkrétních subjektů. Tato normativní kvazi-kritika tedy postrádá své zakotvení stejně jako izolovaná normativita.

Honnethovu pozici lze vzhledem k tabulce 3 shrnout následovně: 1. *kritika*, 2. *kritická normativita*, 3. *vysvětlující normativita*. Nevyvážená orientace na normativitu a podcenění kritiky a vysvětlení má své významné důsledky pro formulaci Honnethovy teorie. Zanedbání artikulace kritiky konkrétních sociálních aktérů a následný nedostatek vysvětlení empirických faktů, jež jsou spjaty s kritizovanými jevy, ústí do nemožnosti formulace žádoucí normativní vize. Zaměření pozornosti takto formulované teorie vede k přehlížení kritik závažných problémů a k reorientaci bádání na vedlejší subtémata a k potenciální hrozbě autoritářských stanovisek. Honnethova absence zpracování dostatečné kritiky a deskripce

sociální a politické nespravedlnosti mezi Jihem a Severem v souvislostech procesů globalizace je jen jedním z příkladů tohoto problému.

Walzerova redukce sociální kritiky na interpretaci, Honnethova redukce na normativitu nebo redukce na vysvětlení, kterou provádí Fraser, ukazuje, že tito autoři a tato autorka zůstali při artikulaci kritiky v půli cesty, jež sice vede antiautoritářským směrem, avšak není jisté, že neskončí na scestí. Pro větší objasnění jednotlivých pozic v rámci vzájemných vztahů mezi prvky trichotomie sociální kritiky je možné uvést další autory a jejich místo v tomto uspořádání. Zatímco raný kriticko-teoretický Jürgen Habermas se skutečně pokoušel spojit všechny tři formy výkladu, pozdní proceduralistický Habermas se zaměřuje především na normativitu, i když ji příležitostně spojuje také s výkladem ve formě vysvětlení. Michel Foucault se pohyboval v modech kritického vysvětlení a vysvětlující kritiky, podobně jako Karl Marx a také Max Horkheimer a Theodor Adorno ve svých textech ze 30. let. Charles Taylor svoji morální ontologii formuluje v podobě mezi vysvětlující normativitou a kritickou normativitou s nároky na kritické vysvětlení a normativní vysvětlení. Netvrdím, že adekvátní kritická teorie nutně musí uplatnit všech šest přístupů vzájemných vztahů mezi prvky sociální kritiky, jak je uvádím v tabulce 3. Měla by však realizovat každý ze tří forem výkladu, aby mohla realizovat tři druhy činnosti: odmítnutí negativních jevů (kritika), recepci pozitivních jevů (vysvětlení) a dotvoření celku pozitivních jevů (normativita). Záležitost akcentu při zohlednění vzájemných vztahů mezi těmito prvky poté může být specifickou věcí každé konkrétní teorie v závislosti na argumentačních preferencích autora. Redukce na jednu z forem výkladu (ať už na kritiku, vysvětlení či normativitu) je však deficitní verzí sociální kritiky, jež svůj kritický nárok není schopna plně realizovat.

Snahy Nancy Fraserové o řešení těchto problémů nám otevírají další oblast zkoumání. Fraser si uvědomuje problém Honnethova přístupu, nicméně neřeší ho zavedením adekvátnějšího vztahu mezi normativitou a vysvětlením. V rámci formy vysvětlení diferencuje mezi interněji pojatým přístupem Honnetha, který své výklady zahajuje odvoláním se na psychologické přístupy a akcentuje psychické utrpení aktéra a jeho



autentickou identitu, a svým přístupem, který se přesouvá do oblasti veřejné sféry a obsahuje tím více vnější nebo sociologičtější stanovisko. Tento externější přístup chápe Fraser jako charakteristiku, jež „víc vyhovuje kritické teorii, která se snaží podporovat demokratický boj za sociální spravedlnost v globalizujícím se světě“<sup>31</sup>.

#### 4. Externí sociální kritika

Na tomto místě je nutné rozlišit mezi dvěma významy konceptů vnější či externí sociální kritiky na jedné straně a vnitřní či interní na straně druhé, jejichž směřování by mohlo vést k nedorozumění. Za prvé je možné termínu interní/externí rozumět z hlediska interní či externí kritiky, tj. interně z hlediska dotčeného aktéra nebo externě z hlediska teoretika, který problém posuzuje nezávisle na aktérovi ze svého „neutrálního“ hlediska. Fraser a Honneth by se zde shodli v tom, že je třeba preferovat vnitřní kritiku, buď vycházející z populárních pojetí, které konkrétní lidé rozvíjejí, jak o tom hovoří Fraser, nebo z hlediska vymezení morálních podmínek kritiky dotčených subjektů, jak o tom pojednává Honneth. Avšak za druhé, rozdíl vzniká v tom, jak tuto interní kritiku subjektů zpracovat z perspektivy filosofie a sociálních věd. Tato perspektiva otevírá druhý význam slov „interní“ a „externí“. Zatímco Honneth preferuje interní přístup morální filosofie, psychologie či mikrosociologie, Fraser zaujímá více externí, sociologické a politologické hledisko, které se zaměřuje na veřejný prostor a roli aktérů v něm. Nicméně, jak jsem uvedl, tento externí přístup je stále interním z hlediska aktéra.<sup>32</sup>

Obecně je možné říci, že všechny interní kritiky spojuje názor, že je nutné, aby odmítání nespravedlnosti a formulace požadavků

<sup>31</sup> Fraser, N., Hrubec, M.: Ke globální spravedlnosti. Rozhovor Marka Hrubce s Nancy Fraser, c. d., s. 24. Srv. Fraserová, N., Honneth, A.: *Přerozdělování nebo uznání?* Praha: Filosofia, 2004.

<sup>32</sup> Aby nedocházelo ke zmatení pojmů a záměně s prvním významem spojeným s aktérem, bylo by pro druhý kontext vhodnější používat jiné pojmy, ale jelikož Fraser s Honnethem užívají v obou kontextech stejné pojmy, byť s odlišnými významy, raději na tento problém upozorňuji.

na spravodlnost vycházely – ať už přímo či nepřímo – z místní pospolitosti. Přesněji řečeno, aby nároky na uznání v dané pospolitosti byly primárně založeny na artikulaci osob, jež zakoušejí zkušenost narušovaného uznání či dokonce odmítání uznání. Interní kritika vyžaduje participaci na interních záležitostech. To znamená, že interní kritika brání tomu, aby osobám někdo zvnějšku mohl autoritářsky zasahovat do jejich rozhodování. Nyní bych však rád učinil nelehký krok k externímu druhu kritiky, jež v sobě obsahuje možnost autoritářského postoje a jednání. Přestože je nutné pokoušet se začínat z interních zdrojů, za určitých podmínek je možné uvažovat nejen o právě zmíněném druhu externího přístupu z interního hlediska, ale také o externí kritice v prvním smyslu neboli o externím přístupu z externího hlediska. Již samotná realizace role sociálního kritika s sebou přináší stupeň odcizení od zbývající společnosti, které je dáno nutným odstupem, bez něhož by kritika nemohla být náležitě reflektovaně formulována. Odcizení však může být více problémem subjektivního vnímání tohoto stavu kritikem (případně spoluobčany) než jeho institucionální segregací od zbytku společnosti.

Nejslabší verzí externí kritiky je interní kritika, jež na sebe pouze bere podobu externí kritiky. Externí kritika je zde pouze předstíraná, neboť autor by mohl být za svoji interní kritiku pronásledován. Externalita tady slouží pouze tomu, aby se mohl kritický hlas ozvat a aby nebyl – hned či příliš – perzekuován. Proslulým příkladem jsou Montesquieuho *Perské listy*.<sup>33</sup> Listy ukazují, že pokud mají interní normy pospolitosti legitimní a závazný charakter, kritik nemůže vyslovit čistě externí kritiku, aniž by ztratil u většiny obyvatelstva na přesvědčivosti. Může ji ale nechat vyslovit někým jiným, může svoji jinakost zakrýt tím, že napíše, že autorem textu je jiná osoba.

Existují však silnější společenské tlaky. Za jistých podmínek se totiž může stát pokus o realizaci interní kritiky nerealizovatelným. Taková situace nastává v případě společnosti, jež propadá silným patologickým tendencím a proměňuje se například na společnost nacistickou,

---

<sup>33</sup> Ch.-L. Montesquieu: *Perské listy*. Přel. J. Kopal. Praha: Odeon, 1989; Srv. Walzer, M.: *Interpretace a sociální kritika*, c. d., s. 45.

stalinistickou nebo jinak zatíženou, zvláště když majoritní část obyvatelstva tyto tendence sdílí, mnohdy v kontextu, který zatemňuje provázanost patologických tendencí s historickými vývojovými trendy, jež v minulosti nebyly problematické. Za těchto okolností, které lze ještě doplnit dalšími, se sociální kritika stává slabým hlasem marginální skupiny, jejíž stanovisko bývá v místní pospolitosti vyslyšeno – pokud vůbec – jen jako externí. Takováto sociální kritika může být v krajním případě pouze „poselstvím v lahvi“, jehož přečtení nějakým potenciálním čtenářem, který by se s touto kritikou mohl skutečně ztotožnit a v návaznosti na ní se pokoušet proměňovat společnost, je velmi nejisté. Herbert Marcuse nebo Michel Foucault se této variantě sociální kritiky v některých svých obdobích velmi blíží.

Také Honneth uvažuje o externí kritice. Podmínky interní kritiky se podle něj liší od podmínek zdůvodnitelné kritiky externí v zásadě tím, že první kritika se váže na problematizování obvyklých nespravedlností a druhá kritika na problematizování závažnějšího okruhu problémů, specificky na kritiku celkového směřování společnosti. Zatímco první okruh problémů je spojitelný s termínem „nespravedlivý“, druhý okruh lze provazovat s termíny „patologický“, „anomální“, „nezdravý“ atd. „Pokud tvrdíme, že charakteristické tužby nebo zájmy společnosti se ubírají špatným směrem, nebo jestli zpochybňujeme mechanismy, jimiž jsou vytvářeny, pak implicitně hájíme tezi, že daný soubor sociálních vztahů narušuje podmínky, které utvářejí nezbytný předpoklad dobrého života.“<sup>34</sup> V tomto smyslu Honneth diferencuje mezi kritikami dvou druhů nespravedlnosti, přičemž prvnímu ponechává označení „nespravedlnost“ a druhému vyhrazuje termín „patologie“. Patologie se vztahuje k narušování podmínek dobrého života, které zde nejsou vymezovány substanciálně, neboť je respektována pluralita různých pojetí dobrého života, ale pouze formálně ve svém základním rozvrhu. Zdůvodnění této kritiky patologií vychází v prvé řadě z potřeby společnosti připustit specifický

<sup>34</sup> Honneth, A.: The Possibility of a Disclosing Critique of Society, c. d., s. 56. Srv. též, Patologie sociálního. In: *týž, Sociální filosofie a postmoderní etika*. Praha: Filosofia, 2006, s. 27 f.

prostředek sociální diagnózy, který by hrál roli „terapeutické sebekritiky“. Pokud by se o něj společnost připravila, z krátkodobé perspektivy by byla patrně stabilnější, z dlouhodobého hlediska by se však sama zbavovala korekce svého vlastního vývoje, jež se může dostat na scesti.

Tato diagnóza, jež transcenduje nespravedlnosti v rámci společnosti, má v daných výjimečných situacích specifické formy vyjádření. Jestliže má tento rámec překročit, je žádoucí, aby obsahovala transcendingí formy vyjádření, jež adresáta na jedné straně vytrhnou z kontextu jeho společnosti, na straně druhé ho však nesvedou zcela mimo dosah dané společnosti, ale naopak, povedou ho stále cestou, z níž bude možné z odstu- pu pohlédnout na danou společnost a provést terapeutickou sebekri- tiku. Honneth zde hovoří o „odhalující formě sociální kritiky“, o externí kritice, jež nám odhaluje svět tak zásadním způsobem, že proměníme hodnoty, jež s patologicky formovanou společností dosud sdílíme. S tím koresponduje také forma vyjádření, která může získat podobu více uměleckou, konkrétně například více narativní, esejistickou či podob- nou. To však neznamená pouze styl, ale také předmět rozboru, například umělecká či kulturní díla, která mohou zprostředkovat rozborů konkré- tních problémů a témat sociální kritiky. Tyto motivy, jež obsahují mnoho nevyčtených složek, lze osvětlit příkladem.

Přiblížení charakteru externí kritiky nabízí například jedno dílo zaměřené na vztah předválečného německého filmu a německé společ- nosti. Postupné narůstání patologických tendencí vývoje společnosti v Německu ve 20. a 30. letech 20. století výstižně a prozíravě ještě před nástupem nacismu postihl méně známý spolupracovník kritických teo- retiků a Adornův mentor Siegfried Kracauer. Ve své knize *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*<sup>35</sup> identifikoval v přednacistickém období německé kultury konstitutivní motivy, jejichž relativně mírný významový posun, který provedli představitelé nacistic- kého systému, poskytl kulturní hodnotový rámec novému patologické- mu systému. Zrod nacistických idejí a obrazů z německého filmového

---

<sup>35</sup> Kracauer, S.: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

expresionismu objasňuje Kracauer na příkladech filmů rakouského režiséra Fritze Langa, jehož působivé filmy v Německu ztělesňovaly ducha doby. Němci poražení v první světové válce, kteří hledali v germánské mytologii zdroje obnovy své identity, vzali velmi vážně estetiku a hodnotové vzorce Langerova dvoudílného filmu *Niebelungové*, zpracovaného podle epické básně *Niebelungenlied* pocházející přibližně ze 13. století. Nečekané drobné, ale politicky signifikantní posunutí významu cenných uměleckých děl, jež mohla mít jen esteticko-kulturní funkci, významně přispělo k nástupu nacistické kulturní ideologie, která měla formativní vliv na německou střední třídu a zprostředkovaně také na další složky obyvatelstva. Společenský a politický rozbor této kulturní proměny Kracauer vyložil ve své další knize výkladem životního stylu nastupující třídy „bílých límečků“, zaměstnanců z nižší střední třídy, která byla optimálním objektem nacistické propagandy.<sup>36</sup> Tato kulturně dosti vyprázdněná skupina obyvatelstva, sycená zábavním kino-průmyslem a nikoli nepodobná dnešní většinové populaci u nás i v různých západních zemích, byla obsahově i formálně připravena na nacisticky revizionistickou recepci německé mytologie filmového expresionismu. Kracauerova sociální kritika transcendovala rámec nacistického systému a pomohla formulovat patologie nacismu, ale také a především odmítnutím vybraných lokálních patologických norem nastavila externí zrcadlo lidem, kteří žili v Německu.

Téma externality se však komplikuje, položím-li znepokojivou otázku po tom, zda je externí kritik skutečně tím, kdo je primárně externí, nebo zda tímto externím subjektem je většinové obyvatelstvo, jež přijalo patologický, například nacistický systém. Lze se ptát, zda většina – nebo podstatná část – obyvatelstva nebyla odcizena a nezaujímalá sama k sobě a ke své kultuře odcizený postoj. Sociální kritik by v takovéto situaci mohl sice působit jako externí kritik, nicméně jeho hodnotový rámec by mohl odpovídat internímu hodnotovému systému pospolitosti v době před jejím úpadkem.

<sup>36</sup> Kracauer, S.: *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*. Verso 1998 (orig. *Die Angestellten*, 1930).

Je však možné předpokládat, že by v takové patologické pospolitosti existovali subjekty, jež by byly daným systémem zneuznávány, například v nacistickém systému Židé nebo Romové. Ti by byli zdrojem kritiky, kterou by mohl sociální kritik rozvíjet. Z jejich hlediska je kritik interním kritikem, naopak, z hlediska patologické pospolitosti je logické hovořit o externí kritice. Otázkou zůstává, proč upřednostňovat hledisko patologie a nikoli hledisko subjektu postiženého touto patologií.

Pokud by se jednalo o pospolitost, v níž by nebyli zneuznávání primárně její členové, ale členové jiných pospolitostí, které první pospolitost zneuznává prostřednictvím imperiální expanze, kolonialismu nebo ekonomické globalizace za účelem zvýšení konzumerismu elit nebo i širších skupin obyvatelstva, subjektem kritiky by byli podobně členové těchto dobývaných pospolitostí. Sociální kritik by také v tomto případě měl svoji kritiku založit na odporu těchto osob. Příkladem může být *Dialektika osvícenství*. Přestože se v Horkheimerově a Adornově výkladu občas objevují nezápádní motivy, jejich kritika je pojednáním především o západním vývoji, což je sice pro rozbor západních zdrojů druhé světové války a tehdejších vlivných diktatur stěžejní, avšak nikoli vyčerpávající. V případě, že se kritikova vlastní společnost ubírá zásadním způsobem patologickým směrem, sociální kritik může preferovat zastání se cizích hodnotových vzorců pospolitosti obětí v nezápádních zemích a také interních obětí v zemích západních: Židů a dalších skupin obyvatelstva v Německu, kteří však nebyli většinou obyvatelstva reálně uznáni za německé občany. Přejdu-li k jinému příkladu, mohu uvést: když kritik o externím subjektu říká, že černí otroci jsou také lidé, vnáší do hodnotového horizontu své pospolitosti externí prvek, nárok otroka. Z hlediska otroka hovoříme o interní kritice, z hlediska otrokářské pospolitosti jde o externí kritiku. Jedná se o model kritika, který uvádí Walzer, když zmiňuje kritika v podobě soudce, který studoval v Paříži nebo Oxfordu a poté se vrací domů na periferii, aby tam prováděl svoji praxi.<sup>37</sup> Přináší si s sebou nové impulsy a externí kritéria posuzování, které načerpal za studií, ale měl by být podle Walzera veden především snahou založit své

<sup>37</sup> Walzer, M.: *Interpretace a sociální kritika*, c. d., s. 44 – 45.

hodnocení na normách místní pospolitosti a propojit s nimi nově nabyté externí normy. Walzerův výklad je přesvědčivý, ale přehlíží možnost situace pospolitosti, jež prochází zásadním patologickým vývojem. Takovýto sociální kritik s externími hodnotami ze zahraničních studií a sekundárně také se snahou o porozumění místní pospolitosti by v tomto případě totiž byl ideálním příkladem kritika, kterého jeho pospolitost potřebuje. Jeho externí kritika společenských patologií by mohla být vedena snahou o odškodnění obětí a o utváření nového hodnotového horizontu, který by do jisté míry kontextualizoval do rámce sítě vybraných hodnotových vzorů původní pospolitosti.

Proslulá teze „nikdo doma není prorokem“ („nemo propheta in patria“) má svůj původ u Ježíše, který v Nazaretu, kde prožil dětství a mládí, touto tezí poukázal na svoji zkušenost nechťeného vykořenění sociálního kritika, jenž byl domácními zavržen, a implicitně na jeho odkázanost na cizí prostředí za hranicemi jeho domova.<sup>38</sup> Zneuznání zavržením lze přímočaře odmítat nebo jej transformovat do boje za uznání s kosmopolitním rozsahem působení kritika, jak je to patrné z Ježíšova výroku: „Jděte do celého světa a kažte evangelium všemu stvoření“.<sup>39</sup> Globální charakter naší doby navíc ještě více posiluje možnosti tohoto teritoriálně neomezeného určení sociální kritiky a tím oslabuje polarizaci domova a světa.

Argument má však také svoji odvrácenou stranu, neboť preference cizích autorit je pochopitelně problematická. Imperiální charakter zahraničních intervencí, jenž byl v křižáckých výpravách legitimizován právě citovaným výrokem, naopak, často z domácích kritiků dobývaného území činí symbol protestu proti autoritářství.<sup>40</sup> Odtud vyrůstají požadavky na respekt k místním kulturám, jež se v současných interkulturních interakcích stává nutnou podmínkou jejich důstojného – či dokonce fyzického – přežití. Ohled na místní kulturu v globální době však vyžaduje

<sup>38</sup> *Bible*, Lukáš 4, 16 – 30. Srv. s opačným výkladem v kapitole „Prorok jako sociální kritik“ v: Walzer, M.: *Interpretace a sociální kritika*, c. d., s. 73 – 96.

<sup>39</sup> *Bible*, Marek 16, 15.

<sup>40</sup> Rok 1968 v Československu je toho dokladem.

transkulturní a globální pravidla interkulturního styku, tedy transkulturní shodu o kvaziuniverzálních hodnotách.<sup>41</sup> Transnacionální a globální charakter interakcí, ať už ekonomických, sociálních, kulturních či jiných, by měl mít přitom paralelu v teritoriálně odpovídajícím modelu odpovědnosti za jednání a chování aktérů.<sup>42</sup> To vyžaduje supranacionální a globální právní uspořádání, jež je v současné době globálního kapitalismu předmětem úsilí především o sociálně-ekonomické uznání nejen v západních, ale také a zejména v rozvojových zemích.<sup>43</sup>

Jedinou skutečně externí kritikou se zdá být kritika celé lidské civilizace, jejíž členové přijali patologické tendence vývoje této civilizace. V takovém případě by sociálnímu kritikovi nezbylo než zaujetí vnějšího stanoviska vůči lidské civilizaci. Pokud se však autor externí kritiky pokouší založit svůj přístup nejprve na interní kritice, která nikoli jeho vinou není realizovatelná, z metodologického hlediska by v tomto případě ani tato externí kritika nebyla ze zásady vnějším přístupem k členům dané pospolitosti. Hlavním kritériem zdůvodnění je zde východisko v interní kritice, ačkoli následný postoj kritika poté v důsledku historických a teritoriálních okolností může skončit jako externí. Pokud je východisko interní, může kritik sledovat dlouhodobé historické tendence vývoje různých společností a pokusit se artikulovat kritiku společenských patologií, kterou lidé ve svých praktických bojích o uznání formulují, a tak překročit teritoriální omezenost kritika, který se může ocitnout v období planetární krize celé lidské civilizace. Analýzou dlouhodobých historických tendencí kritiky může kritik zůstat nejen ve svém východisku, ale také v určitých historických etapách vývoje některých společností a tím

---

<sup>41</sup> Hrubec, M.: Předpoklady interkulturního dialogu o lidských právech. In: týž (ed.), *Interkulturní dialog o lidských právech*. Praha: Filosofia, 2008, s. 13 – 48.

<sup>42</sup> Viz např.: Young, I. M.: Odpovědnost a globální spravedlnost: model odpovědnosti založené na sociálních vztazích. In: Hrubec, M., a kol.: *Sociální kritika v éře globalizace*. Praha: Filosofia, 2008, s. 65 – 106; Young, I. M.: *Global Challenges: War, Self-Determination, and Responsibility for Justice*. Oxford: Polity Press, 2007.

<sup>43</sup> Hrubec, M.: Sociální spravedlnost v globálním kontextu. Extrateritoriální uznání globálních chudých. In: týž a kol., *Sociální kritika v éře globalizace*. Praha: Filosofia, 2008, s. 143 – 178.



rovněž v dlouhodobé perspektivě na interním stanovisku. Teoretická kritika přitom dlouhodobě sleduje kritiku praktickou a ve své analýze jejího dlouhodobého charakteru a zaměření se pokouší rozlišit skutečně progresivní interní kritiku od slepých uliček. To znamená ptát se, jaké kvaziuniverzalistické tendence a vývojové linie jsou progresivní a jaké nikoli, tzn. ptát se na vývoj jednotlivých druhů uznání osob směrem k seberealizaci jejich života ve spravedlivé společnosti.<sup>44</sup> V tomto smyslu jsou výše zmíněné druhy externí kritiky vycházející z interních zdrojů a dlouhodobých historických tendencí v mnoha pospolitostech lidské civilizace ve svém záměru kritikami interními. To však neznamená, že sociální kritik má vždy podmínky k tomu, aby tento interní postoj mohl zaujmout. Závažné krizové okolnosti ho mohou v praxi i teorii přinutit k zaujetí externí kritiky, která sice může mít jisté interní záměry, ale jejich interní charakter může být za daných silně negativních okolností značně nejistý, pokud by se nejednalo dokonce o charakter externí a autoritářský. Zde by však termín autoritářství zásadně proměnil svůj smysl a otevřel by diskusi o jiných otázkách.

\* \* \*

Souhrnně lze říci, že jsem v tomto článku analyzoval pojetí sociální a politické kritiky, jež by nemělo trpět autoritářskými tendencemi. Nejprve jsem v návaznosti na Michaela Walzera vymezil pojetí sociální kritiky, přičemž jsem zdůvodnil význam interní sociální kritiky a zároveň ukázal její nedostatky ve Walzerově interpretaci. Následně jsem interní sociální kritiku specifikoval pomocí trichotomie *kritika, vysvětlení, normativita*, tj. triády konceptů, jež stojí od počátku v založení projektu kritické teorie. Vztahy mezi prvky trichotomie jsem vymezil v polemice s jinými kritickými teoretiky, jakými jsou Axel Honneth, Nancy Fraser, Iris Marion Young a další. Nakonec jsem se zabýval formulací externí sociální kritiky a naznačil, jak lze artikulovat externí sociální kritiku, která by byla založena na interní kritice. Toto interní zakotvení je však možné

<sup>44</sup> Toto vymezení vyžaduje bližší specifikaci teorií spravedlnosti v oblasti uznání osob, což je však samostatné téma na další článek.

pouze za předpokladu, že provádíme analýzu založenou na reflexi většiny a menšin populace v dané pospolitosti, na teritoriálním vymezení kritiky a na dlouhodobých historických tendencích, v nichž lze mapovat jak negativní (nespravedlivé a patologické) vývojové trendy, tak trendy pozitivní. Stanovení kritérií interní kritiky jakožto obrany proti autoritářským svodům v konstrukci sociální a politické kritiky je možné pouze tehdy, když budeme mít tyto faktory na paměti při artikulaci kritiky zneuznání zneuznanými osobami v dlouhodobé historii mnoha pospolitostí lidské civilizace.<sup>45</sup>

## Literatura

- HONNETH, A.: *Rekonstruktivní společenská kritika s genealogickou výhradou. K ideji „kritiky“ ve frankfurtské škole*. Přel. A. Bakešová. In: Honneth, A.: *Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*. Praha: Filosofia, 2011. ISBN 978-80-7007-352-0
- HONNETH, A.: *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*. Suhrkamp: Frankfurt/M., 2000. 340 s. ISBN 978-3-518-29091-0
- HORKEIMER, M.: *Tradiční a kritická teorie*. In: Aluze, 2001, č. 1, s. 74-106 (orig. 1937).
- HORKEIMER, M. – ADORNO, T.: *Dialektika osvícenství*. Přel. M. Váňa a M. Hauser. Praha: Oikumené, 2009, 248 s. ISBN 978-80-7298-267-7
- HRUBEC, M.: *Předpoklady interkulturního dialogu o lidských právech*. In: Hrubec, M. (ed.), *Interkulturní dialog o lidských právech*. Praha: Filosofia, 2008, s. 13-48. ISBN 978-80-7007-282-0
- HRUBEC, M.: *Sociální spravedlnost v globálním kontextu. Extrateritoriální uznání globálních chudých*. In: Hrubec, M. a kol., *Sociální kritika v éře globalizace*. Praha: Filosofia, 2008, s. 143-178. ISBN 978-80-7007-286-8
- HRUBEC, M.: *Od zneuznání ke spravedlnosti. Kritická teorie globální společnosti a politiky*. Praha: Filosofia, 2011. 562 s. ISBN 978-80-7007-362-9
- HRUBEC, M.: *Autoritářská vs. kritická teorie*. In: *Filosofický časopis*, roč. 60, 2012, č. 1, s. 17 – 40.

---

<sup>45</sup> Srv. Hrubec, M.: *Od zneuznání ke spravedlnosti. Kritická teorie globální společnosti a politiky*, c. d.

- Ke globální spravedlnosti.* Rozhovor Marka Hrubce s Nancy Fraser. In: Fraser, N.: Rozvíjení radikální imaginace. Globální přerozdělování, uznání a reprezentace. Praha: Filosofía, 2007, s. 25 n.
- KRACAUER, S.: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* Princeton: Princeton University Press, 1947.
- KRACAUER, S.: *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany.* Verso 1998 (Orig. *Die Angestellten.* 1930). ISBN 1-85984-881-8
- MARCUSE, H.: *Filosofie a kritická teorie.* Přeložila A. Bakešová a O. Štěch. In: *Filosofický časopis*, roč. 51, 2003, č. 4, s. 615.
- MONTESQUIEU, Ch.-L.: *Perské listy.* Přel. J. Kopal. Praha: Odeon, 1989.
- OLSON, K. (ed.): *Adding Insult to Injury: Nancy Fraser Debates Her Critics.* Verso: London, 2008.
- O kritice a uznání.* Rozhovor Marka Hrubce s Axelem Honnethem. In: Honneth, A. (edit.): *Zbavovat se svéprávnosti. Paradoxy současného kapitalismu.* Přel. A. Bakešová. Praha: Filosofía, 2007, s. 327.
- RORTY, R.: *Nahodilost, ironie, solidarita.* Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1996. 227 s. ISBN 80-86039-14-5
- Rozhovor Marka Hrubce s Hansem-Herbertem Köglerem, In: Kögler, H.-H.: *Kultura, kritika, dialog.* Praha: Filosofía, 2006, s. 11-37.
- SCHMIDT am BUSH, H.-Ch. – ZURN, Ch. F. (eds.): *The Philosophy of Recognition. Historical and Contemporary Perspectives.* Rowman and Littlefield: Lanham, 2010. ISBN 978-0-7391-4425-1
- TAYLOR, C.: *Language and Human Agency.* In: týž, *Human Agency and Language. Philosophical Papers I.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- WALZER, M.: *Interpretace a sociální kritika.* Přel. J. Velek. Praha: Filosofía, 2000. 160 s. ISBN 80-7007-126-5
- WALZER, M.: *The Company of Critics. Social Criticism and Political Commitment in the Twentieth Century.* New York: Basic Books, 1988, s. 3 n.
- WALZER, M.: *On Toleration.* Yale: Yale University Press, 1997. ISBN 0-268-01897-9
- YOUNG, I. M.: *Justice and the Politics of Difference.* Princeton: Princeton University Press, 1990.
- YOUNG, I. M. – JALUŠIČ, V. – PAJNIK, M.: *When I Think of Myself as Politically Engaged, I Think of Myself as a Citizen: Interview with Iris Marion Young.* In: Ferguson, A., Nagel, M.: *Dancing with Iris. The Philosophy of Iris Marion Young.* Oxford: Oxford University Press, 2009.
- YOUNG, I. M.: *Proti útlaku a nadvládě.* Přel. Z. Uhde a kol. Praha: Filosofía, 2010. ISBN 978-80-7007-341-4

- YOUNG, I. M.: *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 304 s. ISBN 978-0-19-829754-3
- YOUNG, I. M.: *Odpovědnost a globální spravedlnost: model odpovědnosti založené na sociálních vztazích*. In: Hrubec, M., a kol.: *Sociální kritika v éře globalizace*. Praha: Filosofia, 2008, s. 65-106.
- YOUNG, I. M.: *Global Challenges: War, Self-Determination, and Responsibility for Justice*. Oxford: Polity Press, 2007. 224 s. ISBN 978-0-7456-3834-8

## Summary

The article titled *From the critique of misrecognition to the norm of justice* analyses the bases of critical theory of society in contrast to the authoritarian theories, with focus on the critique of misrecognition and norms of justice. First, it focuses on Michael Walzer's concept of social criticism. It stresses the importance of internal social criticism, and shows the limits of Walzer's version thereof. In an analytical approach, the author of the paper presents his internal social criticism by means of the trichotomy "critique, explanation, normativity", i.e. a triad of concepts which have been at the heart of the Critical Theory project from its very beginning. The author specifies the relations among the individual parts of the trichotomy in a discussion with other Critical Theorists, such as Axel Honneth, Nancy Fraser, Iris Marion Young etc. Then, he deals with the external social critique and its negative aspects. He also shows how some kinds of seemingly external social critique can be based on internal social critique. Some necessary preconditions of internal social critique are connected with the analyses of both the negative and positive long-term historical developmental tendencies, relations of the population majority and the minorities, territorial specification of critique, identification of injustice and social pathologies, etc. An analytic definition of the preconditions of internal social critique as a defense against authoritarian inclinations must also be linked with articulating the critique by misrecognized persons in the history of human communities and civilization.





# FILOZOFIA URBÁNEHO PRIESTORU

Miroslav Marcelli

Katedra elektronické kultúry a sémiotiky  
Fakulta humanitných štúdií, Univerzita Karlova v Prahe  
Katedra filozofie a dejín filozofie  
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Ako je známe, západnú filozofiu už od antických čias zamestnáva problém bytia. Či už pri systematizáciách metafyzických pojmov, alebo pri pokusoch o priame obnovenie ontologických inšpirácií, ustavične sa v nej prejavuje potreba zachytiť bytie a umiestniť ho do centra filozofických koncepcií. Predmet, ku ktorému chceme smerovať naše úvahy, je trochu odlišný, aj keď sa v jeho vyjadrení výraz „bytie“ objavuje. Týmto predmetom nie je bytie, ale jeho modalities, ako sa objavujú v jednotlivých dejinných obdobiach. S touto dejinnou diverzifikáciou sa spája presvedčenie, že sférou, kde podoby bytia môžeme identifikovať a skúmať, je usporiadanie urbánneho priestoru. Práve týmto smerom sa uberali úvahy zakladateľa moderného urbanizmu Le Corbusiera, keď v *Aténskej charte*<sup>1</sup> napísal: „Urbanizmus vyjadruje spôsob bytia danej doby“ (Le Corbusier, 1957, s. 100).

Dodajme k tomu, že vzťah označený ako „vyjadrovanie“ tu vôbec neznamená jednosmerné pôsobenie vychádzajúce z nejakého daného základu, akým by v tomto prípade bol spôsob bytia. Sám Le Corbusier nielen svojimi teoretickými úvahami, ale aj – a predovšetkým – praktickými urbanistickými a architektonickými prácami ukázal, že urbanizmus

---

<sup>1</sup> *Aténska charta* (1941) nadväzuje na závery, ku ktorým dospel Medzinárodný kongres modernej architektúry (CIAM) konaný v Aténach roku 1933. Le Corbusier dal týmto záverom podobu, ktorá mala ambíciu stať sa doktrínou modernej architektúry a urbanizmu.

aktívne vstupuje do utvárania nášho spôsobu bytia, a to tak zamýšľanými, ako aj nezamýšľanými efektmi. Možno by teda bolo vhodné, keby sme k Le Corbusierovej téze pripojili slová, ktorými Winston Churchill komentoval rekonštrukciu britského parlamentu. Pri tej príležitosti povedal: „Utvárame svoje budovy a tie potom utvárajú nás“. V tomto texte by som chcel aspoň naznačiť, aké možnosti ponúka filozofickému skúmaniu tento dvojsmerný proces, pri ktorom sa z ľudského diela stelesneného v priestorovom usporiadaní mesta stáva aktívny činiteľ pôsobiaci na ľudské myslenie a konanie. Pri uvádzaní príkladov a pri pokusoch o ich analytické uchopenie musí tento zámer vzhľadom na rozsahové limity ostať pri niekoľkých fragmentoch procesu, v ktorom sa utváral náš súčasný spôsob bytia. Verím však, že aj v tejto podobe sa mi podarí predstaviť základné línie projektu, ktorý filozofiu nabáda k systematickému štúdiu transformácií urbánneho priestoru.

## 1. Karteziánske myslenie, karteziánske mesto

Hoci tým dejiny klasickej filozofie neraz prechádzajú nevšímavo, je príznačné, že na začiatku Descartovho objavu metódy usporiadania ideí bola podľa jeho vlastného svedectva reflexia usporiadania miest. V *Rozprave o metóde* o tom píše: „Jedna z prvých myšlienok ma privedla k uvedomeniu si, že v dielach zložených z viacerých častí a vytvorených rukami rozličných majstrov nie je toľko dokonalosti ako v tých, na ktorých pracoval len jeden. Vidíme takto, že stavby, do ktorých sa pustil a ktoré dokončil jeden staviteľ, sú zvyčajne krajšie a lepšie usporiadané než tie, čo sa viacerí usilovali prerobiť použitím starých múrov postavených na iné účely. Tie staré mestá, ktoré boli spočiatku iba mestečkami a postupom času sa stali veľkými mestami, sú takto spravidla zle rozvrhnuté v porovnaní s pravidelnými mestami, ktoré jeden inžinier podľa svojej predstavy vytýčil na planine, hoci pri jednotlivom prezeraní staveb nachádzame často v tých prvých rovnako, ak nie viac umenia ako v tých druhých“ (Descartes, 1988, I, s. 579). Uvedme niektoré základné body, ktoré sú



dôležité pre charakterizovanie tohto myslenia. Stali sa akýmsi predobrazom inžinierskeho projektu mesta i moderného spôsobu bytia.<sup>2</sup>

Prvým z týchto bodov je myšlienka, že k mestu treba pristupovať ako k dielu. Mesto je ľudské dielo, v jeho stavbe sa teda zračí zámer, idea staviteľa, plán. To platí o všetkých mestách, podstatný rozdiel medzi nimi však spočíva v tom, či mesto utváral jeden stavitel' podľa jedného plánu, alebo sa v usporiadaní domov a ulíc v priebehu času striedali pôsobenia viacerých ľudí. V prvom prípade máme pred sebou dobre usporiadané mesto, v druhom zasa mesto zle rozvrhnuté, nepravidelné, v detailoch možno pekné, ale ako celok neuspokojivé. Hneď na začiatku Descartových úvah sa z predstavy mesta ako diela vynára obraz ideálneho usporiadania. Konkrétne mestá sa posudzujú podľa toho, do akej miery sa k tomuto obrazu blížia, t. j. do akej miery zodpovedajú kritériu pravidelnosti. O stavbách, ktoré sa nepodriaďujú jednotiacemu plánu, Descartes hovorí, že „keď vidíme, ako sú usporiadané, jedna veľká, druhá malá, a ako sa nimi ulice zakrivujú a stávajú nerovnakými, povedali by sme, že ich takto nerozmiestnila vôľa ľudí obdarených rozumom, ale skôr náhoda“ (Descartes, 1988, I, s. 580). Hoci každá z týchto stavieb vznikla podľa rozumného zámeru a plánu, je súčasťou usporiadania, ktoré sa odvracia od rozumu a dáva priestor náhode. Idea mesta ako diela takto dovoľuje vylúčiť niektoré mestá z oblasti rozumných výtvorov.

Zatiaľ čo prvá časť Descartových úvah dôsledne rozvíja myšlienku o meste ako diele, ich pokračovanie, v priebehu ktorého sa pred ním objaví otázka, čo so zle postavenými mestami, prináša zohľadnenie osobitostí týchto veľkých diel. Dom, ktorý nestojí na pevných základoch, treba radšej zbúrať. Mesto je dielo iného druhu: „Je pravda, že ľudia nikdy nezburávajú všetky domy nejakého mesta len preto, aby ho znovu postavili inak, s krajšími ulicami; vidíme však, že viacerí búrajú svoje domy, aby ich prestavali, a že sú do toho dokonca niekedy prinútení nebezpečenstvom, že domy samy spadnú, keď základy nemajú dosť pevné“ (Descartes, 1988, I, s. 581). Descartes dodáva, že on sám by pokusy

<sup>2</sup> O bližšiu analýzu týchto a nasledujúcich Descartových výpovedí z *Rozpravy o metóde* som sa pokúsil v prácach Marcelli, 2008 a Marcelli, 2011.

o takéto radikálne riešenia nikdy neschvaľoval. Mesto patrí medzi „veci týkajúce sa verejnosti“, je jedným z „veľkých telies“, ktoré, keď sa raz rozkolísali a začínajú padať, nijaké ľudské úsilie nezadrží. Druhý bod Descartových úvah vytyčuje v oblasti diel hraničnú líniu, oddeľujúcu telesá reformovateľné od nereformovateľných. Mesto sa ocitlo medzi tými druhými.

To ešte neznamená, že by mesto, kde sa dejiny prejavili striedaním, krížením a vytláčaním stavebných plánov, bolo vydané napospas pôsobeniu rozkladných síl. Descartes uznáva, že nápravu môžu priniesť aj dejiny, ak sú dejinami dlhodobého používania. Ako sa používaním horských chodníkov odstraňujú nerovnosti, tak sa postupne vyrovnávajú, vyhladzujú nedostatky v usporiadaní veľkých spoločenských telies (pozri Descartes, 1988, I., s. 579). Do usporiadania miest sa teda dejiny vpisujú dvojako: na jednej strane zámer zakladateľa prekrývajú zámermi nasledovníkov, zastierajú pôvodné tvary a odchyľujú línie k nepredvídateľnému pokračovaniu; na druhej strane však dlhodobým používaním mesta vzniknuté odchýlky vyrovnávajú.

Prvý bod Descartových úvah o meste prisúdil zásluhu na dobrom usporiadaní inžinierovi, ktorý dielu predpísal jednotiaci plán. Mnohosť je tu zviazaná s negatívnymi účinkami, lebo prináša iba odklony a deformácie od rozumného usporiadania. Druhý bod túto tendenciu predĺžil k záveru, že dielo mnohých je veľkým telesom a ako také je vo svojom pohybe neovplyviteľné. Spojenie mnohosti s veľkosťou nám odobralo možnosť cieľavedome reformovať prítomný stav tohto ľudského diela. Ako sa však napokon (a to je tretí bod) dozvedáme, zlepšovanie vzhľadu mesta sa môže odohrávať aj v dlhodobom procese, ktorý kumuluje drobné vedľajšie účinky činností veľkého počtu užívateľov.

Tri body, tri vrcholy trojuholníka, do ktorého sa tu karteziánske myslenie uzavrelo. V tejto koncepcii sa inžiniersky prístup obmedzuje na navrhovanie a stavbu domu. Motivačná sila presvedčenia, že aj mesto by mohlo byť dielom vytvoreným podľa jednotiaceho zámeru, ustupuje pred predstavou radikálnych zásahov do starého, po dlhé veky živelne utváraného prostredia. Od presadzovania projektu založenia nového mesta

odrádza Descartovho inžiniera predstava, že by mal najskôr organizovať búranie toho starého, nepravidelne a nejednotne budovaného mesta. Ako uvidíme, ďalšie pokračovanie inžinierskeho projektu sa s požiadavkou búrania starého mesta nielenže zmieri, ale ju bude dokonca radikálne presadzovať.

## 2. Inžinier, geometer a lekár mesta

V prvej polovici 20. storočia sa inžinierska koncepcia mesta začína v myslení urbanistov a architektov presadzovať s novou naliehavosťou a novým radikalizmom. Oporu pre formulovanie svojich radikálnych požiadaviek nachádza v reflexii stavu, do ktorého sa západné mestá dostali následkom neregulovaného rastu.

V práci *Urbanizmus* (1925) jeden z najvýraznejších hlásateľov urbanistického modernizmu Le Corbusier takto vyjadril príčinu a bilanciu neblahého stavu veľkých miest: „Povedzme hneď, že keď nás vo veľkom meste počas uplynulého storočia zaplavila náhla, nesúvislá, nečakaná a zdrvujúca invázia, ostali sme zarazení, bezradní a nijako sme nereagovali. A chaos priniesol osudové následky. Veľké mesto, tento fenomén sily a pohybu, sa dnes stalo hrozivou katastrofou, pretože ho už neoživuje duch geometrie“ (Le Corbusier, 1994, s. 24). Výrazy, ktoré sa odvolávajú na ducha geometrie a uvádzajú neblahé následky jeho neprítomnosti v urbánnom priestore, nám okamžite pripomínajú karteziánsky koncept mesta. Keď sa začneme trochu bližšie zoznamovať s predstavami, s akými Le Corbusier špecifikoval požiadavky ducha geometrie, bude sa dojem príbuznosti spočiatku posilňovať a možno prerastie až do presvedčenia o kontinuite medzi dvoma mysliteľmi povyšujúcimi prítomnosť pravidelných geometrických tvarov na charakteristický znak opravdivého ľudského myslenia a konania. Potvrdenie tohto presvedčenia prinášajú Le Corbusierove ódy na priamku, pravidelný tvar a pravý uhol pri konštrukcii mesta; sprevádza ich rozhodné odmietanie kriviek – tie sú vraj svedectvom animálneho života. V *Urbanizme* korešpondenciu medzi protikladmi priame/krivé a ľudské/animálne vyjadruje celkom jednoznačne:

„Krivá ulica je cestou oslov, priama ulica je cestou ľudí“ (Le Corbusier, 1994, s. 10).

Na karteziánsku povahu tohto uvažovania o meste poukazujú viaceré ďalšie tvrdenia, napríklad to, že ideálnym miestom na stavbu mesta je plochý a prázdny terén. „Plochý terén je ideálny,“ tvrdí Corbusier a dodáva, že tam, kde sa civilizácia rozvíja, nájdeme vždy plochý terén (Le Corbusier, 1994, s. 158). Napriek tomu všetkému by nám nemalo uniknúť, že východiskom tentoraz nie je zámer teoreticky fundovať rozdiel medzi dojmami z pravidelných a nepravidelných miest, aby sme tie, čo na nás pôsobia lepšie, mohli vyhlásiť za primerané požiadavkám rozumu. Le Corbusier pred nás stavia obraz mesta, ktoré sa stalo hrozbou približujúcej sa katastrofy. Nejde len o to, že vypudením ducha geometrie a dopustením vlády chaosu sa mesto spreneverilo požiadavkám racionality a stratilo charakter špecificky ľudského diela; oveľa dôležitejšie je zistenie, že mesto, kde vládne chaos, ohrozuje fyzické i duševné zdravie svojich obyvateľov. Chaoticky vybudované mesto je patogénnym prostredím. Plodí choroby a biedy, zadúša človeka.

Keď Le Corbusier v *Aténskej charte* pristupuje k formulovaniu bodov novej urbanistickej doktríny, jeho prvé slová sú tieto: „Väčšina skúmaných miest dnes ponúka obraz chaosu: tieto mestá nijako nezodpovedajú svojmu určeniu, ktorým je uspokojovanie základných biologických a psychologických potrieb obyvateľstva“ (Le Corbusier, 1957, s. 95). Pokračovanie textu *Aténskej charty* prináša obraz úbohého tvora žijúceho v tomto mestskom prostredí: „Vo všetkých týchto mestách sa človek sužuje. Všetko okolo neho ho dusí a drví. Neuchováva a nezariaďuje sa nič z toho, čo je potrebné pre jeho fyzické a morálne zdravie. Vo všetkých týchto veľkých mestách zúri kríza ľudstva a preniká celým rozsahom ich teritórií. Mesto už nezodpovedá svojej funkcii, ktorou je poskytovať človeku ochranu, a to dobrú ochranu“ (Le Corbusier, 1957, s. 96). Prítomný stav prináša nespočetné príklady hlbokého rozporu medzi tým, čo by mesto podľa svojho určenia malo človeku poskytovať, a tým, čo mu v skutočnosti dáva. Kam sa pozrieme, nachádzame iba choré mestá a v nich chorobami trpiacich obyvateľov.

Aké vzdialené sú tieto diagnózy chorobného stavu mestskej spoločnosti od pohľadov filozofa, ktorý bilancuje svoje postrehy z ciest a pokúša sa vyvodit' z nich závery pre reformu vlastného myslenia! V Descartových úvahách sa duch geometrie sťahuje do sféry myslenia a tam sa ujíma vlády. Naproti tomu moderný architekt a urbanista v jednej osobe po konštatovaní odklonu súčasných miest od geometrie pravidelných tvarov prechádza k formulovaniu radikálnej požiadavky: mestský priestor treba reformovať tak, aby v ňom zavládol duch geometrie. Požadovaná geometrizácia mestského priestoru nemá iné opodstatnenie ako ozdravenie chorého spoločenského tela.

Le Corbusier teda nemôže prijať, že by sme mestá mali ponechať ich osudu s vágnou nádejou na nápravu nedostatkov v procese dlhodobého používania. Práve výsledky dlhodobého používania mestského priestoru ho presvedčujú o potrebe radikálnej zmeny: mesto vydané slepým silám ekonomických a sociálnych procesov, mesto neriadené, využívané a priamo zneužívané na napĺňanie egoistických záujmov je chaotickým, bláznivým a chorým mestom. Dejiny priviedli toto mesto do stavu, v ktorom pre svojich obyvateľov vytvára neznesiteľné podmienky. Pohľad na tento stav vyvoláva v Le Corbusierovi hlbokú nedôveru k stavbám, ktorých podobu utváralo dlhodobé pôsobenie dejinného procesu.

Odpoveďou na neblahé výsledky predchádzajúceho dejinného vývinu je požiadavka nastoliť v meste vládu ducha geometrie. Le Corbusier ide v *Urbanizme* až tak ďaleko, že si od nastolenia vlády geometrie sľubuje spásu: „Transcendentná geometria musí vládnuť, musí predpisovať všetky trasy a viesť až k nespočetným veľmi malým následkom. Súčasné mesto umiera, lebo nie je geometrické. Budovať na voľnom priestranstve, to znamená nahradiť neforemný, *bláznivý* terén, aký je dnes všade, terénom *pravidelným*. Mimo toho niet *spásy*“ (Le Corbusier, 1994, s. 166). Rozum prejavujúci sa geometrizáciou spoločenského priestoru sa takto vydáva za salvátora.

Le Corbusier si pred mestom počína ako lekár pred pacientom: po zistení chorobného stavu treba stanoviť príčiny a rozhodnúť sa pre správnu terapiu. Pokiaľ ide o etiológiu, je presvedčený, že chaos a patogénny

stav moderných miest sú následkom rastu ignorujúceho všetky pravidlá. Konštatuje, že situácia je naozaj vážna. Dlhodobé zanedbávanie pravidiel priviedlo mesto do takého pokročilého chorobného stavu, že terapia si vyžaduje radikálne riešenia, prijímané v mene záchrany života. Terapeutický program moderného urbanizmu pri vedení línií chirurgických zásahov do organizmu mesta neuznáva nijaké obmedzenia, ktoré sa odvolávajú na hodnoty historického dedičstva. Z toho, čo nám zanechala minulosť, treba zachovať len to, čo zodpovedá prítomnej spoločnosti a jej všeobecnému záujmu. V *Aténskej charte* je kapitola venovaná historickému dedičstvu miest; nájdeme v nej slová, ktoré hodnotu tohto dedičstva merajú prítomným záujmom mesta: „Smrť, ktorá neušetrí nijakú živú bytosť, zasahuje aj ľudské diela. Pri svedectvách minulosti sa musíme naučiť rozpoznávať a odlišovať tie, čo sú ešte živé. Všetko minulé nemá už svojou definíciou právo na večnosť; musíme múdro vybrať, čo treba zachovať“ (Le Corbusier, 1957, s. 88). Starosť o zachovanie pozostatkov minulosti nijako nemožno nadradovať nad požiadavku ozdravenia miest: „Pre obmedzený kult minulosti nesmieme zneuzať pravidlá sociálnej spravodlivosti“ (Le Corbusier, 1957, s. 89). Rozvíjanie tohto urbanistického programu dalo ideí budúceho diela podobu imperatívu, ktorý, hovoriac o tom, čo treba urobiť, prísľub ozdravenia jednoznačne uprednostňoval pred materiálными pripomienkami minulosti a kolektívne záujmy pred individuálnymi. Aby sme od tohto imperatívu mohli prejsť k staviteľským prácam, musíme terén očistiť od prekážok, akými ho poznačila minulosť. Le Corbusier v *Aténskej charte* naozaj hovorí o „prekážkach“, a pokiaľ nimi nie sú historicky významné monumenty, pozná len jedno riešenie: „Výnimočný rast mesta môže vytvoriť nebezpečnú situáciu, z ktorej sa dostaneme iba za cenu istých obetí. Prekážku môžeme odstrániť iba búraním“ (Le Corbusier, 1957, s. 89). Po diagnóze, ktorá určila, ktoré časti mestského organizmu odumierajú, nasleduje radikálny chirurgický zásah. Liečenie sa začína amputáciou.

Tento inžinier si pri plánovaní budúceho mesta počína autoritársky, pretože ho od geometrického rozvrhu až po zohľadňovanie individuálnych a spoločenských potrieb vedie nevyhnutnosť jediného racionálneho

riešenia. Ako je iba jediná geometria, tak je iba jediný poriadok funkcií ľudského organizmu a iba jediná racionálna organizácia spoločenského života. Čo je potom zavádzanie štandardov? Le Corbusier odpovedá: „Zavedenie štandardov vychádza z organizácie racionálnych prvkov podľa racionálneho smeru postupu“ (podľa Le Corbusier, 2004, s. 110). V pozadí týchto úvah sa črtá koncepcia, ktorá prostredníctvom funkcie prenáša nevyhnutnosť naturalizovanej geometrie na rovinu civilizačného vývinu. V tomto procese sa kultúra zbavuje dekorácií, aby mohla prijať čisté formy a miery dané matematickými základmi každého racionálneho poriadku. Dekorácie potrebuje vidiečan; kultivovaný človek sa riadi jednoduchosťou základných geometrických tvarov; kultivovaná je tá spoločnosť, ktorá sa premenila na producenta štandardizovaných strojov. Dôsledným rozvinutím týchto ideí o jednotných princípoch konštruovania domov a miest sa stal funkcionalizmus v tej podobe, ktorá dostala názov „medzinárodný štýl“.

### 3. Expanzia, ktorá priniesla krízu

O moderných architektoch by sa dalo povedať to isté, čo Marx s Engelsom v *Manifeste* povedali o robotníkoch: nemajú vlasť. Zdá sa, že podobnosti sa pri tomto negatívnom určení nekončia. Ľavicovo orientovaní architekti a teoretici boli presvedčení, že program, ktorý z tejto absencie národných určení robí príležitosť na zjednotenie celého hnutia modernej architektúry, sa môže stať súčasťou širšieho celosvetového programu smerujúceho k revolučnej premene sociálneho poriadku. Nie náhodou sa úvahy o modernej architektúre od problémov novej organizácie priestoru plynulo posúvali k problémom organizácie života spoločnosti, pričom v jednom i druhom poli nachádzali príležitosť na projektovanie revolučných riešení. Revolúcia v architektúre sa stala exportným artiklom, ktorý prenikal do celého sveta. No zatiaľ čo idea sociálnej revolúcie svoj univerzalistický nárok odvodzovala z potreby nastoliť v každej krajine sveta radikálne nový poriadok, rozvinutím programu modernej architektúry bolo vypracovanie modelu, ktorý sa prispôboval každému prostrediu,

každému spoločenského zriadeniu, každému investorovi. Moderný architekt každému z nich ponúkal jednotné, univerzálne použiteľné riešenia. Boli to inžinierske riešenia a ich univerzálnu platnosť vyjadrovalo označenie „medzinárodný štýl“. Napriek tomu, že viacerí z jeho predstaviteľov ostali verní svojmu ľavicovému politickému presvedčeniu, medzinárodný štýl ako celok nielenže nepriniesol revolúciu, ale nestal sa ani jej trvalejšou súčasťou.

Keď sa však spätne pozeráme na pozoruhodný rozsah zmien, ktoré priniesol, cítime, že práve vďaka prispôsobivosti vo vzťahu k sociálnym systémom sa mu napokon podarilo naplniť poslanie a naozaj sa stal celosvetovým hnutím. Jeho pohyb bol nezadržateľný, pretože po opustení predstáv o zrode nového života bol ochotný napojiť sa na existujúce pohyby a čerpať z nich energiu. To, čo medzinárodný štýl priniesol, nebola revolúcia, ale rozsiahla mutácia.

Zmenu, ktorú priniesol nástup medzinárodného štýlu, Jean-Marc Stébé charakterizuje takto: „Tridsiate a štyridsiate roky sa v urbanizme a architektúre stali divadlom mohutnej mutácie: model *modernej architektúry*, ktorého hýbateľom bola modernita a racionalita, sa premieňa na radikálnejší a uniformizujúci model nazvaný *medzinárodným štýlom*. Tento druhý model prichádza s ambíciou presadiť v celosvetovom rozsahu jeden jazyk vychádzajúci z myšlienky, že vo všetkých zemepisných šírkach a vo všetkých kultúrach existuje len jeden typ človeka, ktorý má jednoduché a kvantifikovateľné potreby. Početné zemepisné, sociálne a kultúrne osobitosti sa takto odsúvajú či priamo popierajú v prospech jediného architektonického a urbanistického systému súradníc. Inak povedané, stúpenci medzinárodného štýlu predkladajú projekty miest alebo obytných stavieb, ktoré sú dekontextualizované a stávajú sa tak akýmisi zameniteľnými urbánnymi archetypmi“ (Stébé, 2009, s. 599).

V programe medzinárodného štýlu sa stretávajú črty, ktoré sa zvyčajne vylučujú: na jednej strane sa tento štýl vyznačuje skoro neobmedzenou prispôsobivosťou, ktorá sa začína pri schopnosti implantovať sa v najrozličnejších krajinách a kultúrach a končí pri konformizme k politickým pomerom; na druhej strane ten istý medzinárodný štýl naozaj



predpisuje, presadzuje a priamo vnucuje jediný jazyk, jediný „štýl“, predstava jediného typu človeka, jediného súboru ľudských potrieb a jediného im zodpovedajúceho usporiadania priestorových vzťahov. Spojenie týchto dvoch črt medzinárodnému štýlu umožnilo, aby v povojnových časoch nielenže nadviazal na predvojnovú expanziu, ale ju i rozvinul v dovtedy nebývalom rozsahu. Stébé uvádza, ako sa tento štýl začal systematicky uplatňovať pri výstavbe francúzskych periférnych štvrtí. Dobré vieme, že podobných príkladov by sa aj z nášho prostredia dalo uviesť veľa. O naozaj medzinárodnom rozsahu tohto štýlu možno najlepšie svedčí skutočnosť, že sa dal do služieb výstavby socialistických miest, vytlačil klasicizujúce tendencie sovietskej architektúry a našiel v krajinách socialistického bloku skoro neobmedzené možnosti na proliferáciu exemplárov opakujúcich jeho archetypálne schémy.

Mutácia, ktorú priniesol celosvetový prienik medzinárodného štýlu, výrazne zmenila podobu mnohých miest a priniesla miliónom ich obyvateľom úplne nový spôsob bývania. Nemali by sme zabudnúť, že im poskytla štandardizované byty, kde boli splnené hygienické požiadavky a kde obyčajní ľudia mali na uspokojovanie svojich potrieb k dispozícii to, čo bolo predtým privilegiom vyšších vrstiev. Dalo by sa povedať, že požiadavka sociálnych utopistov a reformátorov zabezpečiť širokým vrstvám „vzduch, svetlo a zeleň“ bola v týchto bytových komplexoch splnená. No hoci na tieto vymoženosti nezabúdame, musíme konštatovať, že v tomto prostredí sa predstava o novom živote neuskutočnila. A platí to v tom istom univerzálnom rozsahu, v akom sa tento štýl prezentoval.

Keď nórsky architekt, teoretik architektúry a urbanizmu Christian Norberg-Schulz na konci práce *Genius loci* prechádza k súčasnému stavu miest, môže svoje myšlienky ilustrovať fotografiami z rozličných častí sveta. Vedľa záberu zachytávajúceho nové predmestie Moskvy umiestni snímku nejakého amerického predmestia a vedľa nej fotografiu, na ktorej dominujú dve budovy Federálneho centra, dielo slávneho architekta Miesa van der Roheho (pozri Norberg-Schulz, 2010, s. 190). V tejto trojici fotografií sa vedľa seba ocitli stavby, ktoré patria do dosť odlišných zemepisných, spoločenských a autorských sfér: ukážka

dôsledne štandardizovanej sovietskej výstavby tu leží vedľa svedectva chaosu vládnuceho na amerických predmestiach; anonymná aglomerácia nesúrodých prvkov sa stretáva s dielom, ktoré nesie podpis veľkého majstra modernej architektúry. K týmto vizuálnym ukázkam Norberg-Schulz pridáva charakteristiky, ktoré sa nevzťahujú len na konkrétne zobrazené miesta, ale i na celkovú architektonickú a urbanistickú podobu súčasných miest. Predmestie Moskvy ukazuje monotónnosť, americké predmestie vizuálny chaos a dvojica mrakodrapov „otvorenosť“ mesta. Po identifikácii týchto a ďalších znakov prechádza Norberg-Schulz k ich súbornému vyhodnoteniu: „Tieto symptómy celkovo naznačujú stratu miesta“ (Norberg-Schulz, 2010, s. 190). Znovu zisťujeme, že kritika stavu mesta sa stáva príležitosťou na rozvinutie urbánnej symptomatiky. A ďalší krok nás znova vedie k etiológii. Norberg-Schulz načrtáva etiopatogézu straty miesta v modernom meste: „Vytratil sa vzťah k zemi a nebu. Väčšina moderných stavieb existuje v akomsi »nikde«; nemajú vzťah ku krajine a ku koherentnému mestskému celku, ale žijú svoj abstraktný život v akomsi matematicko-technologickom priestore, kde sa sotva rozlišuje medzi hore a dole“ (tamže). Pri otázke, prečo moderné hnutie prinieslo stratu miesta, uvádza Norberg-Schulz dva dôvody, pričom upozorňuje, že obidva súvisia s nedostatočným porozumením pojmu miesta.

Prvý z týchto dôvodov krízu identifikuje ako urbanistický problém: „Stratu miesta pociťujeme predovšetkým na rovine mesta a je... spojená so zánikom priestorových štruktúr, ktoré zabezpečovali identitu sídla. Moderné sídlo nie je urbánym miestom, ale sa koncipuje ako »zväčšenina obytného domu« toho typu, aký vyvinuli priekopníci modernej architektúry Frank Lloyd Wright, Le Corbusier a Mies van der Rohe“ (Norberg-Schulz, 2010, s. 194). Vzor, ktorý fungoval na rovine domu, sa mechanicky preniesol na rovinu mesta. Výsledkom tohto podľa Norberga-Schulza „nešťastného riešenia“ problému mesta bolo, že pojem prostredia sa zredukoval na fyzické charakteristiky, na potrebu vzduchu, svetla a zelene.

Druhý dôvod straty miesta nachádza Norberg-Schulz v myšlienke medzinárodného štýlu, ktorá architektúru odvracala od lokálnych

a regionálnych aspektov v prospech univerzálne platných princípov. Pri pomenovaní architektúry, ktorá ornamenty a lokálne štýlové osobitosti nahrádza jednoduchými, sériovo vyrábanými formami, Norberg-Schulz prijíma Venturiho výraz „vylučujúca architektúra“.

Norberg-Schulz však nezavrhuje všetky diela, ktoré zrodil duch medzinárodného štýlu architektúry. Ako príklady majstrovských diel, ktoré vyjadrujú nový spôsob života, uvádza vily Savoye (Le Corbusier) a Tugendhat (Mies van der Rohe). Aj z tohto hľadiska sa nedostatky v plnej miere prejavili pri prechode od domu k mestu: „Ale keď sa asketický charakter raného modernizmu preniesol na rovinu *mesta*, stalo sa niečo zvláštne. To, čo bolo jemnou hrou foriem a (takmer) potvrdzovalo Miesovu tézu, že »menej je viac«, sa tu stalo sterilnou jednotvárnosťou. Podstata sídla spočíva v *zhromažďovaní* a *zhromažďovať* znamená znášať dohromady rozmanité významy. Vylučujúca architektúra nám predovšetkým hovorí, že moderný svet je »otvorený«; táto výpoveď je v istom zmysle antiurbánna. Otvorenosť sa nedá zhromažďovať. Otvorenosť znamená odchod, zhromažďovanie znamená návrat“ (Norberg-Schulz, 2010, s. 195; zdôraznil N.-Sch.). Tie isté princípy, ktoré viedli k vytvoreniu pozoruhodných funkcionalistických víl, pri rozšírení na urbánne dimenzie zrodili len ubíjajúcu monotónnosť nových mestských štvrtí. Pre Norberga-Schulza sa takýmto prechodom z architektúry vytratil vzťah k priestoru; medzinárodný štýl začal svoje maximálne zjednodušené, všetkých osobitostí zbavené urbanistické výtvyry umiestňovať do abstraktného matematicko-technologického priestoru; v takomto prostredí človek trpí nedostatkom podnetov, jeho život sa neodvíja v „žitom priestore“ domova, ale v prázdnom „nikde“. S týmto heideggerovským pomenovaním prítomnosti ako straty a zabudnutia sa dá súhlasiť, prejdime však k otázke sociálnych aspektov a opýtajme sa, či a ako tieto urbanistické formy zvládli veľkú úlohu modernej spoločnosti: zachytávať, podporovať a účelne riadiť pohyb života na úrovni nás.

Pripomeňme, z čoho moderný urbanizmus vychádzal: bolo to konštatovanie, že mesto sa spreneverilo svojmu poslaniu a stalo sa pre masy obyvateľov patogénnym prostredím. Odtiaľ tento urbanizmus rozvíjal svoj

projekt, v ktorom sa geometrizácia vydávala za cestu k takej organizácii mestského prostredia, kde sa budú môcť rozvinúť tak dynamické, ako aj vitálne potencie obyvateľstva. A odtiaľ tento urbanizmus odvodzoval úlohu inžiniera ako tvorca diela, v ktorom sa prechod od praktickej geometrie k dynamike a organike uskutoční v rozmeroch mesta.

Stal sa však inžinierov vynález – stroj – naozaj vitálnou silou? Trochu triezvejšie vyjadrené: stalo sa mesto, ako ho inžinieri narysovali a s podporou investorov vytvorili, priestorom, kde politika života mohla úspešne plniť svoje úlohy udržiavať, rozvíjať a regulovať životné procesy na úrovni ľudských mäs? Ešte inak: naplnili veľké sídliská očakávania nového sociálneho života, s akými sa ich projekty spájali?

Kedysi na začiatku moderné stavby a celé štvrte prebúdžali nádeje, že spolu s riešením bytovej otázky sa tu vytvárajú predpoklady na riešenie základných sociálnych problémov. Práve v predmestských sídliskách sa však začali ukazovať príznaky sociálnych problémov, ktoré neskôr prerástli do hlbokej krízy: odchod stredných vrstiev, zvyšovanie počtu prisťahovalcov a nezamestnaných, degradácia verejných priestorov, rast kriminality. Neradostnú bilanciu tohto procesu zhrnuje Jacques Donzelot slovami: „Veľké sídliská, ktoré boli v šesťdesiatych rokoch veľkým symbolom »modernizácie spoločnosti prostredníctvom urbanizácie«, sa o niekoľko desaťročí stali symbolom urbánnej krízy“ (Donzelot, 2006, s. 48).

#### 4. Usporiadanie, ktoré zrodila emergencia

Modernistické koncepcie chceli revitalizáciu mestského organizmu dosiahnuť prostredníctvom mechanizácie a štandardizácie, pričom sa odvolávali na model stroja. Možno práve kríza urbánnych aglomerácií, ktoré vychádzali z tohto modelu, prispela k tomu, že sa v druhej polovici 20. storočia začínajú objavovať alternatívne modely, ktoré sa neodvolávajú na mechaniku stroja, ale na organické útvary a ich prejavy. O rozšírenie jedného z týchto organických modelov sa zaslúžil filozof, ktorý sa otvorene hlásil k vitalizmu. Pokračovanie histórie, ktorá ukazuje prechod

od mechanických paralel k rastlinným, sa spája s menom Gillesa Deleuza (a spoluautora Félixu Guattariho).

Roku 1980 vydali Deleuze a Guattari knihu *Tisíc plošín*, ktorá bola pokračovaním ich predchádzajúceho diela *Anti-Oidipus* (1971). Novým modelom sa pre nich stala rizóma. Rizóma je podzemná stonka rastlín ako zemiak, pýr, burina. Píšu o tom: „Rizóma ako podzemná stonka sa úplne odlišuje od koreňov a vedľajších korenkov. Cibule a hľuzy sú rizómy“ (Deleuze – Guattari, 1980, s. 13). Na odlíšenie rizomatických systémov uvádzajú potom niekoľko ich charakteristických črt: princíp spojenia a heterogénnosti, princíp mnohosti, princíp asignifikantného zlomu a princíp kartografie a odtlačku. Je dôležité, že v rizomatickom usporiadaní sa nenachádza ústredný bod, centrum, odkiaľ by vychádzali všetky línie usporadúvania jednotlivých prvkov, hlavná os, z ktorej by vychádzali ramená a vetvy. V rizomatickom usporiadaní sú vždy viaceré centrá, ktoré sa navzájom prepájajú a vytvárajú nové odnože. Skrátka – rizóma je polycentrická.

K pochopeniu rizomatických usporiadaní nás môžu priviesť aj útvary, ktoré vznikli pričinením ľudí. Jedným z takých útvarov je mesto – dielo, na ktorom sa zúčastňuje práve tak prírodné prostredie, ako i činnosť veľkého množstva ľudí pretvárajúcich počas mnohých generácií svoj habitat. V úvodnej časti *Tisícich plošín* sa v tejto súvislosti uvádza Amsterdam: „... mesto nijako nezakorenené, mesto-rizóma so svojimi kanálmi-stonkami, kde sa užitočnosť spája s najväčším bláznovstvom vo svojom vzťahu k obchodnému vojnovému stroju“ (Deleuze – Guattari, 1980, s. 10 – 11). Takýchto nezakorených miest je dnes veľa a ich počet ustavične rastie. Dá sa povedať, že súčasné mestá sa čoraz väčšmi približujú k prijatiu rizomatickej formy. Súvisí to so skutočnosťou, že organizácia miest sa včleňuje do procesu vytvárania kyberpriestoru a kyberkultúry. Pierre Lévy vo svojej správe pre Radu Európy nazvanej *Kyberkultúra* hovorí o troch princípoch, ktoré viedli ku vzniku kyberpriestoru: „Tri princípy, od najzákladnejšieho k tomu najprepracovanejšiemu, orientovali začiatkový rast kyberpriestoru: vzájomné prepojenie, vytváranie virtuálnych spoločenstiev a kolektívna inteligencia“ (Lévy, 2000, s. 113). Podľa tohto

teoretika stojíme na prahu kultúry, ktorá nielen vo svojich technologických infraštruktúrach, ale priamo vo svojich najvlastnejších určeníach vychádza z princípu interkonexie. Rizomatická forma takto poskytla predstavu o útvere, v ktorom je interkonexia v plnom rozsahu uplatnená. V dobe, keď ešte ani teoretici informatiky nemohli tušiť, kam na konci 20. storočia dospeje vývoj telekomunikácií, Deleuze a Guattari predstavili model, ktorý si nová kultúra osvojila ako obraz svojho usporiadania.

Absencia jediného centra, ktoré by určovalo fungovanie všetkých prvkov usporiadania, je charakteristickým znakom aj druhého organického modelu, ktorý sa v súčasnosti uplatňuje pri analýzach pohybov odohrávajúcich sa v urbánnom priestore. Príklady uplatnenia tohto modelu nájdeme v práci Stevena Johnsona *Emergencia*. Veľké mestá sú podľa Johnsona miestami, kde sa poriadok nerodí potlačením chaotických pohybov jednotlivcov, ale z nich. Takéto vynorenie sa poriadku sa nazýva termínom, ktorý je titulom Johnsonovej knihy. Vďaka veľkému množstvu kontaktov medzi jednotlivcami je mesto vhodným prostredím na pozorovanie emergentných procesov. Mesto vo svojom prostredí rýchlo šíri vzory správania, takže malé odchýlky sa v ňom prejavujú veľkými pohybmi, ktorých výsledkom je napokon štruktúrne usporiadanie. Aby sme vysvetlili zrod týchto štruktúr, nemusíme predpokladať zámery plánovačov mesta. „Potrebujeme iba tisíce jednotlivcov a niekoľko jednoduchých pravidiel interakcie“ (Johnson, 2002, s. 41).

Tisíce jednotlivcov a niekoľko jednoduchých pravidiel interakcie – týmto podmienkam v plnej miere zodpovedá život odohrávajúci sa v kolónii mravcov. Johnson sa pri uvažovaní o meste naozaj obracia k tomuto (pre teoretikov emergencie vždy vďačnému) modelu, pričom sa odvoláva na výsledky výskumných prác Deborah Gordonovej. Pri všetkých podobnostiach medzi spoločenstvom veľkomesta a mraveniska nezabúda však Johnson na jednu dôležitú odlišnosť: na rozdiel od mravcov ľudia majú slobodnú vôľu a vedome prijímajú svoje rozhodnutia. Jednotlivci, z ktorých sa skladajú veľké mestá, sú oveľa inteligentnejší, sebareflexívnejší než mravce. Zo skutočnosti, že keď sa rozhodujeme, kde budeme bývať alebo kam pôjdeme nakupovať, našu voľbu neriadia iba gény a feromóny,

Johnson vyvodzuje, že vytvárame podstatne komplexnejšie sociálne vzory než svet mravcov (pozri Johnson, 2004, s. 97).

Nakoniec sa však Johnsonovi tento rozdiel nejaví až taký podstatný, aby svoju analógiu opustil. Naše kognitívne schopnosti nám síce dovoľujú prijímať rozhodnutia a do istej miery predvídať ich následky, nevyhnutne nám však uniká, čo naše konanie prinesie na makroúrovni dlhodobého vývinu veľkomesta. „Tí z nás, čo kráčajú po chodníkoch dnešných miest, si dlhodobé hľadisko tisícročnej škály metropolisu uvedomujú práve tak málo ako mravce život svojej kolónie“ (Johnson, 2004, s. 99). Na otázku, prečo superorganizmus mesta zvíťazil nad inými sociálnymi formami, potom Johnson odpovedá: „Ako v prípade sociálneho hmyzu, aj tu pôsobia početné faktory, no rozhodujúci je ten, že podobne ako kolónie, mestá majú istý druh emergentnej inteligencie: schopnosť uchovávať a vyvolávať informáciu, rozpoznať vzory ľudského správania a odpovedať na ne“ (Johnson, 2004, s. 99 – 100). Z tohto hľadiska sa naše mestá od kolónií hmyzu nijako principiálne neodlišujú.

## 5. Na záver: potreba myslieť vo veľkom

Je nesporné, že viaceré pojmy, ktoré Johnson používa, sú dnes pojмами vedeckých teórií a že s pojmom emergencie pracujú viaceré vedné disciplíny. Bolo by však nepatričné, keby sme jeho názorom pripisovali status vedeckej teórie, ktorá ku všetkým svojim záverom dospela vyvodením invariantu z paralelných výskumov prebiehajúcich vo všetkých uvádzaných oblastiach, či už sú nimi kolónie mravcov, mozgové procesy, resp. veľké mestá. Johnsonova koncepcia vývinu urbanizovanej spoločnosti nie je iba zhrnutím a zovšeobecnením výsledkov vedeckých výskumov; nebudeme k nej nespravodliví, keď povieme, že tieto výsledky voľne používa na zostavenie koherentného obrazu sveta. No presne takýto prístup je príznačný pre celé podujatie vitalistov. Prechod k myšlienkovému zachyteniu veľkých množstiev, más a multiplicít pohybujúcich sa v súčasnom urbánom priestore je tu vždy krokom, pri ktorom sa naturalizácia odohráva ako interpretačný posun na rovinu, kde vedu nahrádza nástupkyňa starej

naturfilozofie, akási naturalizovaná urbanistika. Z hľadiska kolektívnych predstáv nám tento organický model signalizuje stav, keď ideu revolúcie nahradila idea emergencie.

Dá sa pochybovať o tom, či táto samotná idea prináša odpovede na problémy, s ktorými sa obyvatelia veľkých miest stretávajú. Francúzsky architekt a urbanista Christian de Portzamparc v jednom rozhovore upozornil, že na samoregulačnú aktivitu mestského organizmu sa naozaj nemôžeme spoliehať: „Všade vidíme obrovské urbánne teritória, pred ktorými sa vôľa k transformácii javí ekonomicky a metodologicky utopickou. Bolo by však zvrátené tvrdiť, že teraz »sa to všetko urobí samo« a že nový, čarovný svet sa »emergentne« vynorí. Porozprávajte sa s predstaviteľmi mestskej správy v Tokiu o zázračnom modernom chause ich mesta! Už ho neznášajú. A v São Paule obyvatelia utekajú z mesta, len čo môžu bývať inde“ (Portzamparc, 2002, s. 20). Portzamparc presvedčivo ukazuje, že problémy a krízy, do ktorých sa veľkomestá na celom svete v súčasnosti dostali, sa celkom určite nevyriešia bez urbanistických zásahov, ktoré majú raz charakter štruktúrujúcich plánov, inokedy ide o „homeopatické dávky“.

Koncepcii vitalizmu nemožno uprieť, že je pokusom myslieť vo veľkom; usiluje sa zachytiť veľké pohyby veľkých množstiev ľudí. Keď však ústi do záveru, že tieto veľké pohyby samy zaručujú zrod nového usporiadania urbánneho spoločenstva, je to znovu len jeden z tých veľkých omylov, o ktorých hovorí Rem Koolhaas. Naozaj, aj po vitalistických teoretických iniciatívach stále platí: „Naším jediným spojivom s Veľkosťou sú Veľké omyly“ (podľa Koolhaas, 2001, s. 109). To, čo Koolhaas povedal o architektúre, sa na rovine urbánneho prostredia iba potvrdzuje a zvyrazňuje. Zároveň sa na tejto rovine potvrdzuje a čoraz väčšmi zvyrazňuje potreba nových pokusov o nadviazanie kontaktu s veľkosťou. Možno práve táto potreba charakterizuje náš súčasný spôsob bytia.



## Literatúra

- DESCARTES, René: *Ceuvres philosophiques*. I. – II. Édition de F. Alquié. Paris : Bordas, 1988.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- DONZELOT, Jacques: *Quand la ville se défait*. Paris : Éditions du Seuil, 2006.
- JOHNSON, Steven: *Emergence. The Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software*. London : Penguin Books, 2002. ISBN 978-0-684-86875-2
- KOOLHAAS, Rem: Velikost, aneb problém Velkého. In: Tichá, J.: *Architektura na prahu informačního věku*. Praha : Zlatý řez, 2001. ISBN 80-902810-1-X.
- LE CORBUSIER: *Urbanisme*. Paris : Flammarion, 1994.
- LE CORBUSIER: *La Charte d'Athènes*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- LE CORBUSIER-SAUGNIER: *Za novou architekturu*. Praha : Nakladatelství Petr Rezek, 2005. 233 s. ISBN 80-86027-23-6
- LÉVY, Pierre: *Kyberkultura*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2000. 229 s. ISBN 80-246-0109-5.
- MARCELLI, Miroslav: *Filozof v meste*. Bratislava : Kalligram, 2008. 224 s. ISBN 978-80-8101-199-3
- MARCELLI, Miroslav: *Mesto vo filozofii*. Bratislava : Kalligram, 2011. 188 s. ISBN 978-80-8101-400-0
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Prel. Petr Kratochvíl a Pavel Halík. Praha : Dokořán, 2010. 219 s. ISBN 978-80-7363-303-5
- PORTZAMPARC, Christian de: *Âge III, la ville ouverte*. In: *Urbanisme*, n° 324, 2002.
- STÉBÉ, Jean-Marc: *Utopies urbaines*. In: Stébé, J.-M. – Marchal, H. (eds.): *Traité sur la ville*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009. ISBN 978-2-13-056233-7

## Summary

The paper *Philosophy of Urban Space* analyses the relation between the transformations of urban models and changes in the historical modalities of the human being. It starts with the birth of the modern idea of geometrical organization of urban space and follows its development in modern urbanism until the international style period. The second part is

focused on the organic models characterized by the absence of a central point and the capacity for interconnectivity. The example of the model, inspired by the emerging development, shows that bigness must be taken into account, as underlined by Rem Koolhaas.





# MEDZI KAVIARŇOU A CINTORÍNOM

## SÚČASNOSŤ ŽIDOVskej KOMUNITY NA SLOVENSKU

Peter Salner

Ústav etnológie  
Slovenská akadémia vied v Bratislave

Problematikou sociálnej kultúry židovskej minority na Slovensku (a špeciálne v Bratislave) sa zaoberám už dlhšie. Prednáška v Nitre (a jej spracovanie vo forme tohto príspevku<sup>1</sup>) mi umožňuje zamyslieť sa z inej strany nad tým, čo determinuje jej súčasný stav. Pôvodný názov Komunita medzi humorom a pohrebom som sa rozhodol čiastočne zmeniť. Vo veľkej miere vďaka tomu, že som sa dostal k publikovanej novoročnej kázni pražského rabína Karola Efraima Sidona. Približuje v nej pohľad súčasného ortodoxného judaizmu na niektoré javy, ktoré si všímam aj ja, takže sa môžem oprieť (niekedy súhlasne, v iných prípadoch polemicky) o jeho názory.

### Východiská

Na úvod považujem za potrebné pripomenúť aspoň okrajovo minulosť komunity. Ešte v období pred holokaustom tvorili jej väčšinu ortodoxní veriaci. Vo svojej kultúre a spôsobe života sa opierajú o Tóru a Talmud, pričom dôležité funkcie plní synagóga. Tento priestor sa hebrejsky označuje ako bejt kneset (dom zhromaždenia), v jazyku jidiš sa nazýva šúl (škola). Uvedené (zdanlivo odlišné) termíny ilustrujú existujúcu polyfunkčnosť:

---

<sup>1</sup> Príspevok vznikol v rámci projektu VEGA č. 0024/14 *Občianske aktivity ako determinant udržateľného rozvoja mesta.*

synagóga slúžila nielen ako miesto modlitby, ale aj na účely vzdelávania, spoločenských kontaktov či zábavy.

Výhradné postavenie ortodoxného judaizmu ovplyvnili dva dôležité faktory: vo vnútri komunity ho od začiatku 18. storočia oslabovala haskala (židovské osvietenstvo), zvonka pôsobil Tolerančný patent Jozefa II. (1781). Primárne bol síce zameraný na zrovnoprávnenie nekatolíckych vrstiev kresťanského obyvateľstva, ovplyvnil však aj postavenie Židov (Kováč, 1998, s. 82). Časť komunity zotrvala pri tradíciách, iní prijali ponuku emancipácie, pričom uprednostnili kultúru mestského obyvateľstva. Práve meštianstvo sa totiž „... stalo pre Židov vlastnou referenčnou skupinou, podľa ktorej sa orientovali pri svojom pozvoľnom vstupe do nežidovskej spoločnosti“ (Trančík, 1997, s. 29). Zvolené riešenie prinieslo jednotlivcom zlepšenie kvality života, z hľadiska komunity ako celku ho však nemožno hodnotiť jednoznačne. Vznikol konflikt medzi úsilím o reformovanie tradície a predstaviteľmi ortodoxného judaizmu.

Na území Slovenska ortodoxný prúd reprezentoval najmä bratislavský rabín Chatam Sofer (1762 – 1839) a jeho nasledovníci (pozri Gold (ed.), 1932; Salner, 2000, 2012). Sofer odmietal kontakty s majoritou, lebo v nich videl krok k asimilácii a následnému zániku židovského národa. Podobne Karol Efraim Sidon dodnes vníma emancipačný proces ako „pascu“, ktorú habsburský režim nastavil minoritám všeobecne a židovskej komunite konkrétne. Podľa neho „... poskytování občanské rovnoprávnosti menšinám je provázeno utajovaným imperativem ‚Buď jako já!‘. A jakmile tento předpoklad není splněn, připadá si zklamaná většina podvedena a mstí se za to“ (Sidon, 1997, s. 11). Holokaust považuje za vyvrcholenie tejto „pomsty“ (Sidon, 1997, s. 13). A v inom príspevku svoj názor dopĺňa: „Navenek by se mohlo zdát, že šlo o emancipaci národa, ale fakticky se jednalo o společenskou emancipaci jeho jednotlivých příslušníků. Zatímco jednotlivci se společensky emancipovali, národ se rozpouštěl. Kavárenský humor byl posledním výkřikem“ (Sidon, 2012, s. 3).

Rozpad Rakúsko-Uhorska a vznik Československa prijala komunita s nesúhlasom. Počiatkový odpor vyplývajúci z neistoty, čo zmena

štátneho útvaru a režimu prinesie, sa však rýchlo rozplynul. Židia sa stali lojálnymi občanmi nového štátu. Viditeľným dokladom ich dôvery v režim bola ochota ľudí verejne deklarovať príslušnosť k židovstvu formou spolkovej činnosti. Len v Bratislave v tridsiatych rokoch pôsobil viac ako 30 židovských spolkov. Mali najmä náboženské, humanitárne, profesionálne a vzdelávacie zameranie. Ich zoznam (pozri Salner, 1995; Grünhut, 1972) ilustruje, že prevažovali aktivity založené na princípoch ortodoxného judaizmu.

## Hodnotové rozdelenie komunity

Ako som spomenul, vnútorné názorové štiepenie komunity sa začalo v 18. storočí nástupom haskaly a vyvrcholilo v druhej polovici 19. storočia založením neologických obcí. V Bratislave k tomu došlo v roku 1872 (Gross, 1932, s. 134). Do názorového spektra na prelome 19. a 20. storočia pribudli rôzne prúdy sionistického hnutia a predstavitelia socialistickej (neskôr aj komunistickej) ideológie. Synagóga (a ortodoxný judaizmus) už prestali tvoriť jediná formu príslušnosti k židovskej komunite. Na vývoj a transformáciu komunity upozornil v spomenutej kázni aj K. Sidon. Pri hľadaní odpovede na dlhodobo diskutovanú otázku „ktorý Žid je ten správny“ použil paralely medzi synagógou a kaviarňou, teda náboženským a svetským priestorom. Uvediem niekoľko citátov z jeho vystúpenia:

„Pokud jde o hodnocení Nežidů, řekneme rovnou, že je pro nás irrelevantní. Za nejlepšího Žida pokládají toho na kříži, poněvadž je mrtvý. Zůstaneme-li ale u relevantního mínění Židů o sobě samých, máme tu hned tři.

Historicky poslední platilo před válkou. Definovalo pořádného Žida tak, že patří do kavárny. O něco dříve platilo, že každý pořádný Žid má dvě synagogy, jednu, do které chodí, a jednu, do které ne. Jenom je otázka, zda si to nevymyslili Židé v kavárně. Konečně třetí definice, jež osvědčila nejdelší životnost, praví, že Žid chodí do synagogy. Dříve to asi nebylo potřebné kázat, protože kavárny neexistovaly a s výjimkou velkých

ghett si každá obec vystačila s jednou synagogou. Víc by jim vrchnost stejně nepovolila.

Jak jsem naznačil, názor, že má každý řádný Žid na výběr ze dvou synagog, mohl vzniknout v kavárně. Kavárenský Žid žil totiž v době, kdy měl na vybranou mezi synagogou s varhanami (t. j. neologickou – P. S.) a bez varhan, s věžičkami nebo bez nich, a dokonce si jednou ročně, když přišel s celou rodinou na Kol nidre, toho přepychu užil. To mu také poskytlo dostatečný nadhled, aby si dělal legraci z těch, kdo tam či onam chodili každý šábes.

(...)

I tak však platilo pravidlo, že Žid patří do synagogy. Synagoga byla vždy víceúčelovým prostorem. Židé se v ní modlí, učí, schůzují, ale taky oslavují, vzájemně se hostí při kiduši a klábosi jako v kavárně. Každý má tu svou za jedinou, protože si na ni zvykl. Že si minjan v jedné synagoze připadá lepší než minjan v synagoze naproti, k tomu, samozřejmě, patří též.

Na první pohled to proto vypadá, že Žid, který se držel pravidla, že patří do kavárny, překročil pomyslný židovský Rubikon a ze synagogy se vystěhoval. Přesto jeho pravidelná docházka do kavárny zachovává rituál docházky do synagogy a mnohé z toho, co se naučil v synagoze, přenesl sem, na místo profánní. Místo komentování siduru komentoval noviny, místo vydražování volání k Tóře hrál karty, a hlavně obohatil sterilní kavárenskou kulturu tvorbou anekdot trvalých hodnot. Jinými slovy si „lepší Židé“ adaptovali kavárnu v synagogu, do které chodí. Kavárna byla místem, jehož výběrem dával předválečný Žid najevo, že náleží k židovské elitě“ (Sidon, 2012, s. 3).

Význam kaviarne pre neortodoxnú (najmä mestskú) židovskú spoločnosť potvrdzuje množstvo príkladov. Výskum tejto problematiky potvrdzuje, že pred holokaustom tvorili Židia nezanedbateľné percento majiteľov aj návštevníkov bratislavských kaviarní (pozri Salner, 2007) a podobná situácia bola aj v iných veľkých mestách (pozri Altman, 2003, 2008; Torberg, 2010, 2012). Dokladom je aj nezastupiteľné miesto kaviarní v dobových vtípoch či rozšírené porekadlo, ktoré v rôznych



súvislostiach oznamuje, kam všade Židia nemajú chodiť, pretože „Žid patrí do kaviarne...“. Dôležitá je skutočnosť, že rabín Sidon v presune zo synagógy do kaviarenských podnikov nevidí krok k zániku, ale pokračovanie tradícií v inej forme.

## Židia v totalitných režimoch

Positívny vývoj v medzivojnovom období po dvoch desaťročiach prerušilo vyhlásenie autonómnej Slovenskej krajiny (6. 10. 1938) a o niekoľko mesiacov neskôr rozpad Československa a vznik samostatnej Slovenskej republiky (14. 3. 1939).

Nový štát už od prvých dní sprevádzali útoky proti Židom (podrobnejšie Nižňanský, 1999). V rámci projektu *Oral history: Osudy tých, ktorí prežili holokaust* (ďalej len OH) sú zaznamenané osobné spomienky na toto obdobie: „Prvé moje spomienky na to, že došlo k niečomu strašnému, začali šiesteho októbra tisícdeväťstotridsaťosem, keď vznikla autonómia a v noci k nám prišli tí aktívni ľudáci a chceli, aby sa do rána vytlačili plagáty v našej tlačiarňi o tom, že vznikol slovenský štát. Nedlho po tej udalosti prišiel do Topoľčian rečníť Ďurčanský, Ferdinand Ďurčanský, ktorý hovoril z balkóna mestského domu a hovoril tam zhromaždenému davu: „Pozrite sa, toto všetko sú židovské obchody, tu všade bývajú židia, toto všetko bude vaše“ (Žena, 1929/83).

Zmenila sa atmosféra mesta: „Všade uniformy Hlinkovej gardy, čižmy. Tolko uniforiem ešte Bratislava nevidela, ako uvidí v týchto slávnostných dňoch. Čižmy Hlinkových gardistov symbolicky hlásia svetu, že prestali sme byť národom mäkkých krpcov a stali sa národom tvrdých čižiem, čižiem s podkovičkami“ (Gardista, 18. 1. 1939). Spomienky pamätníkov zaznamenané v rámci spomenutého projektu OH ilustrujú, že tieto prejavy sa stali bežným javom: „Denne nám zneli do uší fanfáry, hučali bubny, otrasné boli pochody okovaných topánok, ktoré nám znepríjemňovali život. Bolo to hrozné, pretože človek nikdy nevedel, z ktorej strany sa čo vyrúti, kde utrži niečo“ (Muž, 1928/77).

„Bývali sme na Palisádach, exponovaná ulica, kde bolo nemecké gymnázium, ktoré zhromaždilo všetky výstrelky vtedajšej Hitlerovej mládeže – Hitlerjugendu – a ich každodenné pochody ulicami Bratislavy. Vždycky okolo piatej sa vybral ten štvorstup Hitlerjugendu s bubnami, tými krátkymi píšťalkami, bubnovali cez celé mesto a chráň Pánboh, keď náhodou na chodníku bol nejaký, ktorý bol Žid alebo vypadal ako Žid. V tú ranu mali v tomto celom útvare zadné tri rady, ktoré nemali nič iného na starosti, jako zbiť týchto ľudí absolútne, samozrejme, bezdôvodne“ (Muž, 1929/113).

Konfliktná atmosféra sa nevyhla ani kaviarňam. V máji 1939 nemecky hovoriaci muži vyhánali Židov z Horského parku, korza, Hlavného či Rybného námestia. Vo večerných hodinách „vnikali účastníci týchto akcií v skupinkách cca 5 osôb i do verejných lokálov ako do kaviarne Grand, Astória, Štefánia, Reduta a dokonca i do barov s tým zrejším úmyslom, aby vyhнали z tých lokálov tam sa prípadne nachádzajúcich Židov...“ (Hubenák, 1994, s. 48).

Výsledkom zamerania režimu boli protižidovské nariadenia a zákony (pozri Hradská, 1997, s. 174 – 176), ktorých vyvrcholením boli deportácie, smrť desaťtisícov ľudí a zásadná zmena vnútornej štruktúry komunity. Veľavravný je výber zo zápisnice ŽNO zo dňa 14. 9. 1942, ktorý som náhodou našiel medzi nezaradenými písomnosťami bratislavskej obce. Ide o dve rukou písané strany, ktoré obsahujú „bod 2/ Zpráva predsedu o zmene počtu členstva“. Text je stručný a krutý: „Ku dňu poslednej výborovej schôdze 8. II. 42 bol počet členov 1605 duší.“ Nasleduje smutný výpočet, podľa ktorého „vcelku odišlo asi 885 duší“ a „dobrovoľne opustilo št. územie asi 95 duší“. Nasledujú konkrétne údaje o počte mužov, žien a detí (do 1 roku 14, od 1 do 6 rokov 39, školopovinných 62...), ktorí boli medzi 564 ľuďmi tzv. „veľkého transportu“. Záverečný výsledok: „Počet ostavších členov obnáša 625 duší“; tento stav sa znížil o 167 členov, ktorí vystúpili z obce (52) alebo sa nechali pokrstiť (115). Záverečný súčet: „Ostáva vcelku 458 duší, z toho 397 neológov a 61 ortodoxných.“ Dôsledky holokaustu ovplyvnili nielen počet členov a vekové či náboženské zloženie komunity, ale aj hodnotové orientácie preživších.

Mnohí z nich sa po oslobodení pokúsili udržať kontinuitu tradičného židovského života. Hlavnú úlohu v tomto zložitom procese zohrala Židovská náboženská obec (ŽNO). Predstavuje jedinou židovskú inštitúciu, ktorá pôsobí nepretržite od roku 1945 do súčasnosti. V dnešnej podobe vznikla na základe rozhodnutia SNR 231/1945 „o úprave pomerov židovskej konfesie na Slovensku“. Súčasťou je príkaz založiť jednotné židovské náboženské obce. V nich mali spoločne pôsobiť ortodoxní aj neologickí veriaci. Komunitu okrem nich tvorili aj ľudia, ktorí po holokauste stratili vieru. Niektorí z nich sa dištancovali od židovstva, iní si udržali židovskú (aj keď nereligióznu) identitu. Svoj pozitívny, neutrálny či záporný vzťah k judaizmu prenášali aj na potomkov, ktorí sa narodili krátko po oslobodení. V podmienkach komunistickej spoločnosti veľká časť tejto generácie nemala možnosť spoznať v rodine či v škole židovské náboženstvo, tradície, kultúru, dejiny (Heitlingerová, 2007; Salner, 2014).

Časť preživších nahradila stratenú vieru ideológiou komunistickej strany, iní sa pridali k niektorému z prúdov sionistického hnutia. Nasledujúca spomienka približuje, prečo bola vízia židovského štátu a života v prostredí, kde nebude existovať antisemitizmus, pre mnohých dôležitá a príťažlivá: „Išla som do prvého gymnázia a vtedy môj brat už bol veľmi aktívny v sionistickom hnutí Hašomer hacair a ja som sa tiež pripojila. Tá potreba byť časťou niečoho bola veľmi silná, milovali sme Hašomer hacair, ktorý bol na Zochovej 3. Boli tam dve budovy, jedna bola pre židovskú obec, mali sme tam náboženské vyučovanie, a vedľa bola budova pre mládežnícke organizácie židovské. Dole v telocvični bol Hašomer hacair, uprostred bol Makabi hacair a hore boli Bne Akiba a tie pobožnejšie hnutia. Tam sme mali krásne dni. Nikto nikdy nespomenul holokaust. My sme to niekde pochovali a nechceli sme o tom hovoriť. Chceli sme byť mladí, zdraví, s novými myšlienkami, a ja myslím, že tí, čo to viedli, nás zachránili, duševne nás zachránili. Mali sme zlé detstvo, ale mali sme veľmi peknú mladosť. Vlastne sme nemali nič, boli to povojnové časy, ale to nás nezaujímalo, mali sme kultúrne večierky a prvé lásky a priateľstvá a v lete a v zime sme mali tábory, tešili sme sa, že sa chystáme

na niečo dôležité. Dnes sa vlastne nepamätám, kto boli moje spolužiačky, to je ako odseknutá vec, celkom sme sa koncentrovali na hnutie Hašomer hacair a čakali sme na tú chvíľu, keď budeme môcť ísť do Izraela. Počúvali sme správy, čo sa tu deje, keď vyhlásili izraelský štát, tak sme tancovali pred Národným divadlom, mali sme pocit, že svet patrí nám“ (Žena, 1936/131). Okrem sionistického hnutia sa angažovali aj členovia SRP-u (Združenie rasovo prenasledovaných), ktorí reprezentovali najmä seku­lárných Židov (podrobnejšie Bumová, 2007, 2008).

Nástup komunistickej moci vo februári 1948 priniesol postupný zá­kaz väčšiny židovských organizácií. Po roku 1950 pokračovali v činnosti len židovské náboženské obce v rôznych mestách Slovenska, ktoré organi­začne spadali pod Ústredný zväz ŽNO. Svoje aktivity zamerali na nábo­ženský život, sociálnu prácu a pripomienky obetí holokaustu. Čiastočné oživenie prišlo v šesťdesiatych rokoch a zasiahlo najmä mládež. Zápisky ŽNO z tohto obdobia potvrdzujú, že sa schádzali najmä v priestoroch Kuchyne (jedáleň ŽNO na Zámockej ulici). Sľubné perspektívy ukon­čila okupácia v auguste 1968. Emigrácia veľkej časti príslušníkov mladej a strednej generácie, ako aj niektorých funkcionárov komunity (vrátane rabína Eliáša Katza) a neskoršie represívne akcie normalizačných orgánov viedli k úplnému utlmeniu činnosti (pozri Salner, 2008).

Zmena spoločenských pomerov (a hodnotových orientácií preživších) negatívne ovplyvnila aj vzťah „k druhej synagóge“. Pravidelné stretnutia (populárny bol hlavne tradičný Carlton) sa obmedzili najmä na hostí, ktorí sa v kaviarňach schádzali aj pred vojnou. S procesom ich starnu­tia význam týchto podnikov pre židovskú komunitu trvalo klesá, lebo mladšie generácie uprednostňujú iné prostredie. Na túto skutočnosť upozorňuje aj Sidon: „Ale proč to vlastně vykládám? Nejspíš proto, že po válce zanikla i specifická židovská kavárenská kultura. Ještě nějakou dobu po válce doznívala, ale pak vzala za své. Smutným dokladem je zánik židovského humoru, schopného zahlédnout židovskou existenci nekompromisně takovou, jakou ve skutečnosti je, a ne takovou, jakou by se chtěla jevit. Neschopnost vysmát se sám sobě nespočívá v tom, že se bereme příliš vážně, to jsme dělali vždycky, ale že se bojíme to vidět.“

Humor národa predpokladá odvahu nahlédnout pravdivě jeho realitu a to zase predpokladá dostatek národni sebeúcty.

Ztratilí jsme tedy poslední špetku národni sebeúcty, jenž i kavárenskému Židu poskytovala odvahu podívat se pod vlastní klobouk?“ (Sidon, 2012, s. 3).

Názory rabína Sidona sú zaujímavé a podnetné. Na základe poznatkov, ktoré mám k dispozícii, ich však nemôžem prijať v plnom rozsahu. Polemizovať s ním možno aj v prípade humoru: holokaust nesporne zasiahol komunitu i kaviarenské prostredie, zmenil sa aj židovský vtíp. Prispôobil sa novým politickým pomerom a aktuálnym témam, viaceré práce však ilustrujú, že aj v období vlády komunistickej strany mal pevné miesto a rozhodne nemožno hovoriť o jeho zániku (pozri napr. Kalina, 1969; Stolovič, 2001; Salner, 2000).

Ešte lepší príklad transformácie (nie však zániku) židovskej komunity a jej identity predstavuje podľa mojej mienky fenomén židovského pohrebu. Z hľadiska tradičného judaizmu je akceptovaná ako jediná forma uloženie pozostatkov do zeme za prítomnosti minjanu. Iné riešenia, predovšetkým spopolnenie, sú z náboženských dôvodov striktné odmietané. Holokaust sa odrazil aj v tejto sfére. Z poznatkov dlhodobého výskumu vyplýva, že v posledných desaťročiach sú medzi členmi bratislavskej obce okrem spomenutého pochovávanie do zeme frekventované aj dva iné spôsoby pohrebu: okrem ortodoxného alebo neologického obradu na niektorom z bratislavských židovských cintorínov sa stretávame i s občianskym (nenáboženským) uložením do zeme, ale stále väčší význam má aj do holokaustu jednoznačne odmietaná kremácia. Potvrdila to kvantitatívna analýza formy pohrebov. V rokoch 2001 – 2013 eviduje ŽNO Bratislava 246 úmrtí svojich členov. Z toho 127 rás (51,6 %) prebehol pohreb na židovskom cintoríne (63x bol obrad ortodoxný, 64x neologický), v 90 prípadoch (36,6 %) išlo o spopolnenie, v 15 prípadoch sa konal občiansky obrad a v 14 prípadoch nebola forma uvedená. Naďalej teda prevláda tradičný pohreb, kremácie však predstavujú nezanedbateľný počet prípadov. Podrobnejší rozbor ukazuje, že v minulosti (tým menej dnes) takáto voľba vo väčšine prípadov nebola prejavom strachu

z represálií režimu alebo formou odmietnutia židovstva. Naopak, mnohí to chápu ako deklaráciu príslušnosti ku komunite a formu vyjadrenia solidarity s predkami. V tomto prípade však nie s ich životom a tradíciami, ale so spôsobom zavraždenia a „pochovania“ počas holokaustu. Často som sa stretol s rôznymi alternatívami výroku „keď to bolo dobré pre mojich rodičov či súrodencov, je to dobré aj pre mňa“. Presvedčenie, že nejde o únik zo židovstva, podporuje aj požiadavka časti členov ŽNO, aby mohli urny svojich blízkych ukladať v priestore židovského cintorína. Po viacročných diskusiách na valnom zhromaždení členov obce v roku 2005 prítomní schválili vybudovanie kolumbária v areáli neologického cintorína. Prijaté rozhodnutie vyjadruje židovský, nie však náboženský rozmer tohto aktu. Preto sú na kolumbáriu zakázané židovské texty, symboly a obrady. Odrádzať má aj cena uloženia urny, ktorá je určená ako 180 % ceny tradičného obradu.

Kolumbárium je od 1. 1. 2007 v prevádzke a v súčasnosti je obsadených 23 miest z 30, ktoré sú k dispozícii. Veľavravná je skutočnosť, že vo viacerých prípadoch sem preniesli urny ľudí, ktorí zomreli už pred vybudovaním kolumbária. Vidno, že pozostalí napriek spomenutým formálnym obmedzeniam a zvýšeným finančným nárokom uprednostňujú ich umiestnenie na židovskej pôde (podrobnejšie Salner 2014b).

## **Záver**

Rabín Sidon vo svojej skvelej kázni poukázal na to, akú úlohu mala synagóga a neskôr kaviareň pre židovskú komunitu. Holokaust však spôsobil zásadnú zmenu hodnôt, v dôsledku čoho (nielen bratislavskí) Židia opustili tieto priestory. Logicky sa vynorila otázka, či a čím boli nahradené. Súčasný stav som definoval slovami „komunita medzi kaviarňou a cintorínom“. Miesto posledného odpočinku však znamená viac než len priestor, kde skončia pozostatky mnohých príslušníkov komunity. Zvolený cintorín a forma pohrebného obradu sú viditeľným odrazom identity a jej premien, nemôžu však predstavovať náhradu za stratené hodnoty.

Kam teda patria príslušníci súčasnej generácie? V bratislavskom prostredí predstavuje jednu z možných alternatív komunitné centrum v priestoroch ŽNO. Táto dlhodobo budovaná inštitúcia umožňuje uspokojenie náboženských potrieb v priestoroch synagógy alebo zimnej modlitebne. Ponúka však aj mnohé z toho, čo kedysi predstavovala kaviareň. Umožňuje účasť na religióznych, vzdelávacích či spoločenských aktivitách, ale vytvára aj podmienky na medzilidské kontakty. Prostredníctvom klubových programov sa pokúša uspokojiť záujmy všetkých vekových skupín príslušníkov komunity od detí predškolského veku až po generáciu ľudí, ktorí prežili holokaust. Výsledkom je, že stále viac záujemcov jednorazovo alebo opakovane navštevuje priestory a podujatia obce.

Domnievam sa, že práve obec prostredníctvom pestrej škály aktivít vytvára pre súčasníkov i budúce generácie potrebný a hľadaný židovský priestor. Možno predpokladať, že vďaka tomu dnes platná charakteristika „komunita medzi kaviarňou a cintorínom“ stratí v dohľadnom čase svoje opodstatnenie.

## Literatúra

- ALTMAN, Karel: *Zlatá doba štampastů pražských hospod.* Brno : Host, 2003. 230 s. ISBN 80-729-4092-9
- ALTMAN, Karel – KUDĚLKOVÁ, Lenka – FILIP, Vladimír: *Zmizelý svět brněnských kaváren: Verschwundene Welt der Brünner Cafés.* Brno : Nakladatelství „Josef Filip 1938“, 2008. 137 s. Bruna Aeterna. ISBN 978-80-254-3346-1
- BUMOVÁ, Ivica: *Protižidovské výtržnosti v Bratislave v historickom kontexte (august 1946).* In: Pamäť národa, č. 3, 2007, s. 14 – 29.
- BUMOVÁ, Ivica: *Židovská komunita po roku 1945 – snaha o občiansku a sociálnu rehabilitáciu.* In: RICHTEROVÁ, Daniela – VRZGULOVÁ, Monika (eds.): *Holokaust ako historický a morálny problém v minulosti a súčasnosti. Súčasný stav výskumu.* Zborník z medzinárodnej konferencie v Mojmírovciach pri Nitre 10. – 12. októbra 2007. Bratislava : Dokumentačné stredisko holokaustu a Úrad vlády SR, 2008. ISBN 978-80-969857-2-2
- GOLD, Hugo (Hrg.): *Die Juden und die Judengemeinde Bratislava in Vergangenheit und Gegenwart.* Brno : Jüdischer Buchverlag, 1932. Bez ISBN

- GROSS, David: *Die israelitische Religionsgemeinde*. In: *Die Juden und die Judengemeinde Bratislava in Vergangenheit und Gegenwart*. Brno : Jüdischer Buchverlag, 1932, s. 134 – 136. Bez ISBN
- GRÜNHUT, Aron: *Katastrophenzeit des slowakischen Judentums. Aufstieg und Niedergang der Juden von Pressburg*. Tel Aviv : Im Selbstverlag, 1972. 202 s. Bez ISBN
- HEITLINGER, Alena: *Ve stínu holocaustu a komunismu: čeští a slovenští židé po roce 1945*. Praha : G plus G, 2007. 276 s. ISBN 978-80-86103-97-6
- HRADSKÁ, Katarína: *Slovník použitých historických a judaistických termínov*. In: SALNER, Peter: *Prežili holokaust*. Bratislava : Veda, 1997, s. 181 – 188. ISBN 80-224-0507-8
- HUBENÁK, Ladislav (zost.): *Riešenie židovskej otázky na Slovensku (1939 – 1945). Dokumenty. 1. časť*. Bratislava : Múzeum židovskej kultúry SNM, 1994. 228 s. ISBN 80-85753-35-91
- KALINA, Ján Ladislav: *Tisíc a jeden vtip: Učebnica v-tipológie a ž'artizmu*. 2. vyd. Bratislava : Archa, 1991. 472 s. ISBN 80-711-5008-8
- KOVÁČ, Dušan: *Dejiny Slovenska*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 401 s. ISBN 80-710-6268-5
- NIŽŇANSKÝ, Eduard: *Židovská komunita na Slovensku medzi československou parlamentnou demokraciou a slovenským štátom v stredoeurópskom kontexte*. Prešov : Universum, 1999. 293 s. ISBN 80-967-7533-2
- SALNER, Peter: *Premeny židovskej komunity v Bratislave (1919 – 1969)*. In: SALNER, Peter (zost.): *Židia v Bratislave*. Bratislava : Zing Print, 1997, s. 53 – 70. ISBN 8096770411
- SALNER, Peter: *Židia na Slovensku medzi tradíciou a asimiláciou*. Bratislava : Zing Print, 2000. 296 s. ISBN 80-88997-07-0
- SALNER, Peter: *(Môj) židovský humor (Židovský vtip a identita)*. Bratislava : Zing Print, 2002. 152 s. ISBN 80-88997-14-3
- SALNER, Peter: *Premeny židovskej Bratislavy*. Bratislava : Marenčin PT, 2008. 172 s. ISBN 978-808-9218-837
- SALNER, Peter: *Rabín Chatam Sofer (1762 – 1839)*. In: Slovenský národopis, 2012, s. 117 – 132
- SALNER, Peter: *Židovská komunita v Bratislave (a jej identita) po roku 1989*. In: BORSKÝ, Maroš (ed.). *Sme tu! Katalóg výstavy v Židovskom komunitnom múzeu v Bratislave*. Bratislava : Židovský kultúrny inštitút, 2014, s. 11-28. ISBN 978-80-969720-4-23
- SALNER, Peter: *Požehnaný spravodlivý sudca. Súčasný židovského pohrebu*. Bratislava : Ústav etnológie SAV, 2014b. 183 s. ISBN 978-80-88997-56-6



- SIDON, Karol E: *Josefínské reformy a asimilace*. In: VEBER, Václav (zost.): *Židé v novodobých dějinách: soubor přednášek na FF UK*. Praha : Karolinum, 1997, s. 9 – 16. ISBN 80-718-4412-8
- SIDON, Karol E: *Novoroční dopis vrchního rabína*. In: Roš Chodeš, 2012, č. 9, s. 3.
- STOLOVIČ, Leonid Naumovič: *Židé žertují [židovské anekdoty, vtipy a aforismy o Židech]*. Brno : Doplněk, 2001. 142 s. ISBN 80-723-9069-4
- TORBERG, Friedrich: *Teta Joleschová, aneb, Zánik západní civilizace v židovských anekdotách*. Praha : Rozmluvy, 2010. 271 s. ISBN 978-80-87440-73-5.
- TORBERG, Friedrich: *Teta Joleschová a dědicové*. Praha : Paseka, 2012. 276 s. ISBN 978-807-4321-757
- TRANČÍK, Martin: *Medzi starým a novým: história kníhkupeckej rodiny Steinerovcov v Bratislave : mikrohistorický pokus*. Bratislava : Marenčin PT, 1996. 256 s. ISBN 80-967-0269-6

## Summary

The study *Between the café and cemetery (the current situation in the Jewish community in Slovakia)* attempts to characterize the current Jewish community. It follows the conclusions of the Prague rabbi Karol Efrajm Sidon, which the author confronts with his findings from the Bratislava research. According to Sidon, synagogues represent the foundations of the Jewish social culture, though in the beginning of the 20th century, one part of the Jewish community started replacing them with cafés. The totalitarian regimes (and the Holocaust in particular) influenced the value orientation of the survivors. Those who used to visit the cafés continued to do so. However, the significance of the cafés was gradually diminishing as they grew older. In contrast to rabbi Sidon, the author does not consider this a sign of decay, but rather a transformation of the community and its identity. To support his statement, he provides evidence linked to the funerals of the members of the Bratislava Jewish Community. Instead of traditional funerals, many of them preferred cremation, which is disallowed in traditional Judaism. However, in most cases, this does not represent the negation of Judaism. Cremation is viewed as an expression of solidarity with the victims of the Holocaust who were burned in the concentration camps. This assertion is based on the fact that for the most part, the community members wished to place their urns in the Jewish cemeteries.

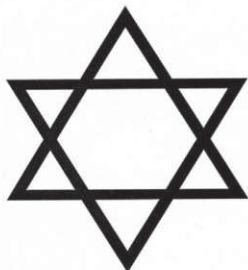
In 2007, a columbarium was open at the neological cemetery, and despite the higher costs, several community members transferred their urns there.



*Carlton (dobová pohľadnica).*



*Pred tradičným pohrebom (foto: Peter Salner).*



So zármutkom v srdci  
oznamujeme  
všetkým príbuzným, priateľom a  
známym,  
že dňa 21.02.2014  
vo veku 84 rokov  
nás navždy opustil milovaný  
manžel, otec a starý otec.

Posledná rozlúčka so zosnulým sa uskutoční  
dňa 27.02.2014  
o 16:45  
v bratislavskom Krematóriu.

Smútiaca rodina



# KRAJINA A JEJ VYUŽÍVANIE AKO FENOMÉN HISTORICKO-GEOGRAFICKÉHO VÝSKUMU

## TEORETICKÉ ASPEKTY

Peter Chrastina

Katedra histórie

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Krajina je objektom štúdia mnohých disciplín vrátane historickej geografie (ďalej HG). Jedným zo zásadných fenoménov súčasného HG výskumu je záujem o poznanie vzťahu krajina – človek, ktorý sa prejavuje prostredníctvom využívania krajiny (bližšie pozri Chromý – Jeleček, 2005; Jeleček, 2007). Význam takto orientovaného štúdia spočíva v možnosti posúdenia prírodných a spoločensko-ekonomických procesov, ich dynamiky, príčin a stability súčasného stavu konkrétnej krajiny vrátane očakávaných trendov jej ďalšieho vývoja s perspektívou udržateľnej exploatacie a ochrany.

Cieľom príspevku je priblížiť teoretické východiská prednášanej problematiky, ktorá v našej (slovenskej) HG stále nepatrí medzi pertraktované témy.

### K pojmu *krajina*

Krajina ako otvorený systém tvorený synergiou prírodných a antropogénnych činiteľov patrí medzi významné objekty vedeckého (a teda aj HG) výskumu. Tento fenomén je v neustálom vývoji, podlieha zmenám a iba ťažko môžeme špecifikovať jeho stav. Poznávanie krajiny, jej vnímanie a zaznamenávanie bolo (a je) ovplyvnené nielen politickými, spoločenskými či hospodárskymi trendmi, ale aj konkrétnymi potrebami poznať

a rozvíjať (kultivovať) krajinný priestor, t. j. blízke i vzdialenejšie okolie života človeka na zemi (Oťahel, 1996).

Cosgrove (1985) uvádza, že pojem „*krajina*“, resp. „*parerga*“ vznikol v období ranej a vrcholnej renesancie (15. a začiatok 16. stor.) v Itálii ako označenie pre maľby prirodzenej scenérie, pre ktorej poznanie je dôležitý vynález perspektívy. Slovo „*landscip*“ (krajina) sa v priebehu 16. stor. „udomácnilo“ aj v súdobom anglickom jazyku. Jeho vzorom bol termín „*landschap*“ pochádzajúci z regiónu Walcheren v Nizozemsku, kde sa vyskytoval špecifický druh močaristej, morom zaplavovanej krajiny s poldrami (Schama, 2007). Podľa Olwiga (2002) sa význam slova krajina v stredoveku spájal s konkrétnym územno-politickým celkom, príp. s územím, ktoré spravovala komunita so spoločným zvykovým právom. V 19. stor. bol zaznamenaný dôraz na vedecké objasnenie daného termínu. V chápaní nemeckých bádateľov (ako napr. A. von Humboldta, C. Rittera) toto pomenovanie neoznačovalo iba krajinné formy, ale aj opis ich fyziognómie. V 20. stor. dochádza ku kvalitatívnemu „posunu“ vo vnímaní a výskume krajiny, ktorá sa už nepovažuje za abstraktný fenomén, ale za empirickú entitu, t. j. výskumný objekt, ktorý je „...*predmetom podrobného popisu a klasifikácie*“ (Kučera, 2009, s. 147).

Napriek snahám súčasných bádateľov diskutovať o podstate krajiny sa s predmetným slovom stretne nielen v terminológii odborného poznávania, ale aj v oblasti umeleckej – a to v zmysle vyjadrenia jej viditeľnej časti, vizuálneho prejavu, fyziognómie (Barčáková, 2001). V tomto kontexte sa v HG alebo implicitne v prírodných, humanitných, technických i spoločenských vedách za výstižný považuje anglický termín „*land*“ alebo „*landscape*“, ktorý sa používa častejšie; za analogické sa považujú francúzsky termín „*paysage*“, nemecký „*Landschaft*“, ruský „*landšaft*“, švédsky a nórsky „*landskap*“, holandský „*landschap*“, fínsky „*maisema*“, maďarský „*táj*“ či poľské slovo „*krajobraz*“ (Ofúkaný, 2010, s. 4).

Komplikovanosť štúdia krajiny podmienila značnú pluralitu chápaní a definícií danej entity. Preto je potrebné špecifikovať prístupy ku krajine v intenciách cieľa predloženej štúdie.

## Vývoj a prehľad názorov na pojem *krajina*

Iba máloktoľorý priestorový jav vykazuje takú názorovú (a aj terminologickú) nejednoznačnosť ako práve „*krajina*“ (pozri napr. Havrlant – Buzek, 1985; Gojda, 2000; Trpáková, 2013). V zmysle pohľadu Mičiana (1984a, 2008) možno chápať krajinu ako objekt štúdia viacerých vied (prírodných, humanitných, technických a pod.). Každá z nich má však svoj vlastný predmet (aspekt, hľadisko) štúdia objektu, v našom prípade krajiny, čo vedie k rôznorodosti názorov na vlastný pojem „*krajina*“ (Mičian, 1984c). Jančura (1996) vidí príčiny tohto stavu v možnosti interdisciplinárneho prístupu k jej bádaniu, príp. v profesijnej orientácii príslušného špecialistu alebo realizovaného výskumu. Nemenej dôležitou je i skutočnosť, že obsah pojmu „*krajina*“ sa formoval v procese poznávania v závislosti od prístupu štúdia k tejto neobyčajne zložitej, komplexnej, vzájomnými väzbami prepojenej a podmienenej formy existencie objektívnej existujúcej materiálnej reality prípoivrchovej časti geosféry Zeme, prejavujúcej sa rozdielnou bilanciou energie jej časovopriestorových štruktúrnych jednotiek – geokomplexov (Seko, 1992).

V nadväznosti na vyššie uvedené sa v procese vývoja ľudského poznania dospelo k rôznym chápaniam obsahovej stránky termínu „*krajina*“. Napr. Mičian (1984c) uvádza nasledujúce kategórie pojmu krajiny, a to ako: a) abstraktum alebo konkrétna časť zemského poivrchu; b) geokomplex tvorený nielen prírodou, ale aj obyvateľstvom a produktmi jeho aktivity; c) jednotky určitého taxonomického stupňa; d) výsledok vyhraničenia podľa určitých, resp. ľubovoľne zvolených kritérií.

Krajina podľa Drdoša (1999) zasa môže predstavovať: a) prírodný a kultúrny jav; b) materiálny, estetický a duchovný životný priestor človeka; c) polarizovaný objekt záujmu človeka (človek – príroda); d) objekt študovaný z komplexného hľadiska; e) výskumný priestor vyžadujúci prierezovú spoluprácu.

Výber a rozlíšenie jednotlivých skupín a charakteristík sú najčastejšie účelové, a teda poukazujú na disperziu jednotlivých prístupov.

Z prírodovedných definícií krajiny uvádzam nasledujúci výber:

- Naveh a Lieberman (1993, in Drdoš, 1999, s. 47) charakterizujú krajinu ako geografickú materiálnu entitu: „*Krajiny možno poznávať ako hmatateľné a heterogénne, ale tesne prepojené prírodné a kultúrne entity nášho totálneho životného priestoru.*“
- Isačenko (1953, in Drdoš, 1999, s. 46) vo fyzickogeografickom zmysle sa zaoberá krajinou v zmysle „... *geneticky podmienenej časti krajinnej oblasti, charakteristickej tak zo zonálneho, ako aj azonálneho hľadiska – je charakteristická fyzickogeografickou jednotou vcelku, má individuálnu štruktúru a stavbu.*“
- Krajinu možno definovať aj ako kultúrnogeografickú (alebo antropogeografickú) materiálnu entitu. Podľa Žigraia (1997b, s. 47; 1999b, s. 113) kultúrna krajina „... *predstavuje hlavný výskumný objekt kultúrnej geografie a zároveň predstavuje materiálno-duchovný výsledok vzťahu človek – prostredie.*“
- Pri štúdiu krajiny z pozície vzťahu človek – prostredie sa dospelo k jej chápaniu ako environmentálnej materiálnej entity. Haase (1991, in Drdoš, 1999, s. 47) ju vníma ako „... *obsah a podstatu prírodnou výbavou určeného a spoločnosťou ovplyvneného priestoru ako časti zemského obalu (krajinný priestor). Krajina je priestorovo-časová štruktúra, ktorá je daná výmenou látok medzi človekom a prírodou.*“
- Krajinní ekológovia (Leser, 1997, in Drdoš, 1999, s. 48) považujú krajinu za ekosystém (krajinný ekosystém); podľa Míchala (1994, s. 42) ide o „... *ekosystém chorickej dimenzie.*“
- Krajina ako priestorový súbor ekosystémov má úzky vzťah k vyššie uvedenej vedeckej orientácii. Forman a Godron (1993, s. 18) definujú takúto krajinu ako „... *heterogénnu časť zemského povrchu, skladajúcu sa zo súboru vzájomne sa ovplyvňujúcich ekosystémov, ktoré sa v danej časti povrchu v podobných formách vyskytujú.*“ Podobne sa o krajine vyjadril Zonneveld (1979, in Forman – Godron, 1993, s. 15): krajina je „... *časť priestoru na zemskom povrchu, zahŕňajúceho*



*komplex systémov (tvorených vzájomnou interakciou horniny, vody, vzduchu, rastlín, živočíchov a človeka), ktorý svojou fyziognómiou vytvára zreteľnú jednotku“.*

- Štúdiom krajiny ako komplexnej materiálnej a estetickej entity, životného prostredia alebo jeho súčasti sa zaoberal Hartshorne (1939), podľa ktorého je „*krajina obmedzená časť územia (druh regiónu), ktorej vzhľad je vnímaný ľuďmi*“. Materiálnu podstatu krajiny a jej vonkajší vzhľad charakterizoval Oťahel (1994, s. 98): *krajina je „... systém materiálnych prvkov, synergicky interagujúcich cez svoje vlastnosti v priestorovej a časovej dimenzii. Jej materiálna štruktúra má svoj vonkajší prejav, obraz, ktorý sa diferencuje v priestore a v čase svojou vizuálnou štruktúrou“.*
- Geoeológia (komplexná fyzická geografia) a krajinná ekológia stotožňujú krajinu s geosystémom. Miklós a Izakovičová (1997, s. 11) za geosystém považujú „... *súbor prvkov (komponentov) geografickej sféry a ich vzájomných vzťahov každého s každým*“. Podľa Krcha (1997, s. 2) je geosystém „... *celoplanetárny, zložitý, priestorovo organizovaný celok  $S_G(P, T)$ , ktorý má vlastné autoregulačné mechanizmy a vlastný obeh látok, energie a informácie. V nej realizuje svoju činnosť človek (ľudská spoločnosť), ktorý je s prírodnou časťou krajiny v interakcii*“.

Špecifickú pozornosť si vyžaduje vnímanie (percepcia) krajiny človekom, ktoré leží v prieniku prírodných, spoločenských, resp. technických a geometrických vied. Z tohto uhla pohľadu uvádzam nasledujúce príklady prístupov:

- Vizuálne vnímanie krajiny človekom definuje krajinu ako estetickú entitu, čo má význam nielen v geografii, ale napr. aj v architektúre, ekológii a krajinnom inžinierstve. V odbornej literatúre (pozri napr. Barčáková 2001; Jančura 2003) sa často používa aj termín „*krajinný obraz*“. Podľa Žigraia (1998, s. 4) je „*krajinný obraz určený predovšetkým duchovnou skúsenosťou a vnímaním*“.

- O’Riordan et al. (1992, in Drdoš, 1999, s. 48) charakterizuje krajinu ako prežívanie a podnet pre správanie sa človeka: „*Krajina spája fyzické a psychické javy. Je stelesnením ľudských asociácií s prírodou. Evokuje nádeje i obavy, radosť i smútok, spolupatričnosť i odcudzenie. Každý človek pociťuje krajinu len pre neho špecifickým spôsobom.*“

V humanitných a spoločenských vedách (napr. v archeológii, histórii, demografii, lingvistiky a ekonómii) možno najmä v ostatných dvoch deceniách špecifikovať niekoľko koncepcií štúdia krajiny (Chrastina, 2001a, b).

- V symbolickej a postprocesuálnej (vychádzajúcej zo subjektívneho idealizmu) archeológii nie je prioritou fyzická podoba krajiny, ale jej metafyzické a sociálne aspekty (Gojda, 2000).
- Environmentálna a krajinná archeológia sa zasa zaoberajú krajinou ako environmentálnou, príp. kultúrnogeografickou materiálnou entitou s dôrazom na časový (temporálny) aspekt, ktorý sa skúma prostredníctvom archeologických štruktúr.
- **História** (a v rámci nej i **HG**) pracuje s krajinou ako s priestorovou historickou (príp. prehistorickou) entitou. Říha (1974, in Havrlant – Buzek, 1985, s. 9) ju vníma ako „... *územie, ktoré sa po určité obdobie vyvíjalo zhodne politicky i kultúrne*“.
- V demografii sa stretávame s chápaním krajiny v kontexte priestorovej demografickej entity. V súlade s Říhom (1974, in Havrlant – Buzek, 1985, s. 9) uvádzam, že je to „*územie obývané určitou populáciou ľudí, ktorá má spoločné demografické znaky (počet, zamestnanie, štruktúry obyvateľstva atď.)*“.
- Zaujímavá je pozícia krajiny v lingvistiky, ktorá ju skúma v spojitosti s reáliami. Krajina tu figuruje ako priestorová entita skupiny ľudí hovoriacich konkrétnym jazykom.
- Štúdiom krajiny ako priestorovej hospodárskej entity sa zaoberá ekonómia. V zmysle tejto disciplíny je krajina „*územie, ktoré prekonalo určitý hospodársky vývoj a má do budúcnosti slúžiť danému hospodárskemu účelu*“ (Říha, 1974, in Havrlant – Buzek, 1985, s. 9).

Opierajúc sa sčasti o Drdoša (1999), možno vyčleniť niekoľko variantov pojmu „krajina“:

- Krajina ako objekt štúdia prírodných, humanitných a spoločenských vied:

Prírodné vedy

- a) Geografia: krajina ako geosystém.
- b) Biológia (ekológia): krajina ako ekosystém.
- c) Environmentalistika: krajina ako domov, resp. životný priestor človeka.

Humanitné a spoločenské vedy

- d) Estetika: krajina ako obraz, príp. aj identita.
- e) Archeológia: krajina ako priestorová materiálna entita, *genius loci*, identita, sociálna pamäť; historický životný priestor človeka.
- f) Demografia: krajina ako priestorová populačná entita.
- g) História/HG: krajina ako priestorová historická/prehistorická entita.
- h) Ekonomía: krajina ako priestorová hospodárska entita.
- i) Lingvistika: krajina ako priestorová jazyková entita.

□ Krajina ako realita:

a) Reálna krajina:

- Fyzickogeografická (geoeologická) entita: fyzickogeografická (geoeologická) alebo prírodná krajina, eventuálne prírodný komplex.
- Kultúrnogeografická entita: kultúrna krajina.
- Geografická, totálna entita: geografická krajina, komplexný región.
- Environmentálna entita: krajina ako životný priestor človeka.
- Metafyzická a sociálna entita: krajina ako symbolický, ideologický a sociálny fenomén.

- b) Vnem/percepcia: krajinný obraz.
  - c) Emočné prežívanie: krajinná identita.
- Krajina ako systém:
    - a) Krajinný ekosystém (funkcionálny pojem, v priestorovom vyjadrení predstavuje geografickú krajinu).
    - b) Geosystém/geoeosystém (prírodno-sociálno-ekonomický, resp. integrálny, zložitý celok).

Vzhľadom na sledovanú problematiku (t. j. vzťah pojmu „krajina“ k HG) uvažujem s dimenziou krajiny ako priestorovej entity, ktorú predstavuje reálna – historická alebo prehistorická – krajina tvorená abiotickými, biotickými a antropogénnymi zložkami, pričom významné činitele jej formovania predstavujú aktivity človeka prebiehajúce v danom čase.

Z aspektu štúdia krajiny ako reality je pre súčasnú HG príznačná pluralita prístupov.

Pri skúmaní krajiny zo systémového hľadiska sa uvažuje o krajine ako o geosystéme, ktorý HG analyzuje pomocou vlastného metodologického inštrumentária. Tvoria ho napr. vybrané postupy komplexnej fyzickej geografie (geoekológie), humánnej a kultúrnej geografie, krajinej archeológie atď.

Chápaním krajiny ako geosystému sa koncipuje predovšetkým logický a exaktný prístup k jej poznávaniu a interpretácii prostredníctvom integrovaného HG výskumu krajiny. Tento prístup konkretizuje množinu prvkov, ich vlastností ako stavových veličín a vzájomných vzťahov v krajine. Prispieva k systematizácii a precíznosti poznania krajiny vo forme celostnej syntézy. Takýto pohľad na krajinu nadobudol osobitý význam s nástupom environmentalizmu v 70. a 80. rokoch 20. stor., ktorý „oslovil“ odbornú i laickú verejnosť identifikáciou a návrhom (parciálnych i globálnych) riešení negatívnych javov až konfliktov, ktoré v krajine vznikli ako odraz aktivít človeka (Ořáhel, 1999; Jeleček, 2007).

## Krajinný priestor

Krajina ako krajinný priestor predstavuje formu definovanú priestorom a časom.

Pojem krajinného priestoru ako relatívneho priestoru vychádza podľa Drdoša (1999) zo základnej skúsenosti s priestorovým pohybom, premiestňovaním rôznych objektov, príp. tokom hmoty a energie v krajine. Premiestňovanie sa realizuje prostredníctvom interakcie (horizontálnych vzťahov) medzi dvoma rôznymi miestami či oblasťami, čoho výsledkom je preklenovanie vzdialeností a následné spájanie predmetných lokalít/regiónov do jedného celku; diskontinuita priestoru je eliminovaná v prospech jeho kontinuity. Celý proces je vnútorne štruktúrovaný; vzhľadom na jeho priestorové vlastnosti ho Urbánek (1994) nazýva poľom alebo chorickým systémom.

V relatívnom krajinnom priestore je charakter každej lokality, oblasti, časti poľa závislý od jej miesta v priestorovom kontexte poľa. Na rozdiel od absolútneho priestoru definovaného geografickými súradnicami v krajinnom priestore dochádza k zmene významu lokalizácie. Každá oblasť je systematizovaná postavením v rámci poľa, ktorého je súčasťou; funkciu súradnicového systému tu preberá pole a sieť priestorových vzťahov (interakcií). Z tejto konkrétnej lokalizácie vyplýva nielen poloha, ale aj vlastnosti predmetnej oblasti.

Krajina je však určovaná nielen priestorom, ale aj časom, pretože priestorové zmeny sú determinované aj ich rozvojom. Podľa Žigraia (1999c) ide o dve najdôležitejšie univerzálne veličiny. Priestor a čas totiž vytvárajú prostredie, v ktorom prírodné a ľudské sily spoločne formujú a permanentne pretvárajú prírodnú krajinu na kultúrnu a vtlačajú jej neopakovateľný ráz.

Krajina podľa Urbánka (1994) predstavuje viacvrstvový útvar (s anorganickou, organickou a humánnou „vrstvou“), ktorý vytvára súbor prvkov vzájomne prepojených sieťami. Toto usporiadanie nie je náhodné, ale odráža základné črty vývoja krajiny. V takto študovanom krajinnom priestore sa väzby prejavujú aj vo forme synergických (vzťahových)

závislostí, spájajúcich uvedené vrstvy do systému, v regionálnej dimenzii zastúpeného geochórou.

Urbánkovej identifikácii relatívneho krajinného priestoru je blízka koncepcia Buchwalda (1996, in Drdoš, 1999, s. 51): „*Krajinný priestor je konkrétna časť zemského povrchu (geosféry), ktorá podľa svojho historického (prehistorického – pozn. autora) vývinu, svojej štruktúry (krajinná štruktúra), svojho obrazu (krajinný obraz) a svojho systému vzťahov (vzťahy v krajine) tvorí jednotu.*“

Jedným zo znakov determinujúcich krajinný priestor je i vývoj využitia krajiny (historicko-genetický aspekt). Pri jeho hodnotení sa vychádza predovšetkým z výsledkov výskumu štruktúry krajiny ako konkrétneho prejavu transformácie prírodnej krajiny na krajinu kultúrnu.

## Prírodná krajina

Väčšina bádateľov spája prírodnú krajinu s fenoménom pôvodnej, človekom neobhospodarovanej krajiny existujúcej pred(?) neolitickou revolúciou, keď nedochádzalo k výraznejšiemu ovplyvňovaniu, pretváraniu krajiny človekom (bližšie pozri Sádlo et al., 2008). V súčasnosti prakticky nemožno hovoriť (v užšom zmysle slova) o existencii prírodnej krajiny, formovanej iba prírodnými procesmi (Havrlant – Buzek, 1985; Lipský, 1999), pretože kontinuálny antropogénny tlak, gradovaný najmä v ostatnom miléniu, podmienil jej transformáciu na kultúrnu krajinu (bližšie pozri napr. Amorosi et al., 1997; Lipský, 1994, 2000).

Drdoš (1999) upozorňuje, že rekonštrukcia prírodnej krajiny na topickej (t. j. miestnej, lokálnej) a chorickej úrovni má problematickú výpovednú hodnotu (porovnaj napr. Krippel, 1986, 1990; Wiedermann, 2003; Chrastina, 2009b, 2012, 2013a, b; Chrastina – Lukáč, 2012; Lukáč – Chrastina, 2011). Súvisí to so skutočnosťou, že primárnu krajinnú štruktúru definujú potenciálne prirodzené komplexné geosystémy abstrahované z recentnej krajinej štruktúry (jej abiotickej zložky) a potenciálnej prirodzenej vegetácie. Tieto sa od reality odlišujú nielen charakterom flóry a fauny, ale často i povahou mikroklimy a topoklimy,

hydrologického režimu či novších geomorfologických procesov, ktoré krajinnú pokrývku silne ovplyvňujú (Minár, 2001).

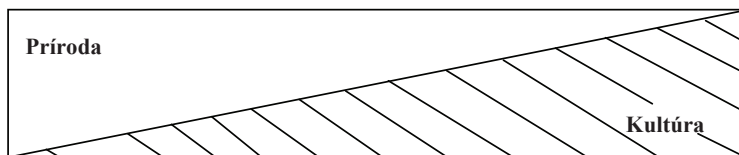
Vyššie uvedené skutočnosti je potrebné zohľadniť pri deskripcii štruktúry prírodnej krajiny. Vo vybraných príspevkoch autora (napr. Chrastina, 2009b 2011; Chrastina – Lukáč, 2012) prírodnú krajinu reprezentujú potenciálne geosystémy, konkrétne geoekologické (prírodné) krajinné typy a subtypy, ktoré tvoria základ štúdia využitia krajiny skúmaného územia.

## Kultúrna krajina

Pod pojmom „*kultúrna krajina*“ chápe Žigrai (1997b) viac-menej cieľavedomou činnosťou človeka pretvorenú prírodnú krajinu. Súčasná kultúrna krajina je priesečníkom prírodných, hospodárskych a sociálnych procesov; reflektuje stav spoločnosti v kontexte jej ekonomickej, technologickej, sociálnej a duchovnej dimenzie (Žigrai, 1983, 1996b, 1997a).

Retrospektívny pohľad na problém chápania kultúrnej krajiny predložil Žigrai (1972). Z tejto a novších prác (napr. Mičian, 1984c; Žigrai, 1998, 1999c) vyplýva, že kultúrna krajina predstavuje hybridný otvorený prírodno-antropogénny systém, ktorý je výsledkom pôsobenia človeka a ľudskej spoločnosti v priestore a čase (schéma 1).

*Schéma 1. Krajina ako integrácia/kombinácia prírody a kultúry. Zdroj: Zonneveld (1995, in Lipský, 1999).*



Supuka (1999) definoval základné znaky kultúrnej krajiny takto:

- Zmena zastúpenia, rozmiestnenia a veľkosti krajinných prvkov a zložiek, príp. vytvorenie nových, modifikovaných prvkov.

- Krajina nesie znaky ťažby a využívania prírodných surovinových a energetických zdrojov a stavebno-technických hmôt.
- Zmena reliéfu krajiny kultiváciou z dôvodov obhospodarovania a stabilizácie jej častí.
- Krajina tvorí diferencovanú a polygonálnu mozaikovú štruktúru ako výsledok foriem využitia zeme a vlastníckych vzťahov.
- V krajine sú rozmiestnené obytné, výrobné a fortifikačné areály a technické diela s dobovou architektúrou a funkčným účelom. Tieto môžu byť rozptýlené alebo koncentrované; tvoria urbanizované rurálne a urbánne celky. Aj historické stavby sú vecným svedectvom existencie ľudskej kultúry v danom krajinnom priestore.
- V krajine sa nachádzajú prvky duchovnej kultúry ľudskej civilizácie, napr. pamätné a symbolické stavby, religiózne stavby a prvky, sochy a obelisky, pohrebiská.
- V krajine sú nápadné kultúrne formácie vegetácie, ktoré vznikli pretvorením pôvodných vegetačných štruktúr alebo novovytvorením a kultiváciou nových kultúr.
- Prírodné a človekom vytvorené krajinné fenomény vytvárajú špecifický krajinný obraz, nesúci aj znaky regionálnej kultúry, životného štýlu, ale i existenčných a kultúrnych väzieb človeka na krajinu.

Súčasná kultúrna krajina teda predstavuje určitý časový konglomerát, v ktorom sa prelínajú prvky alebo časti doznievajúcich časovo starších kultúrnokrajinných vrstiev s mladšími.

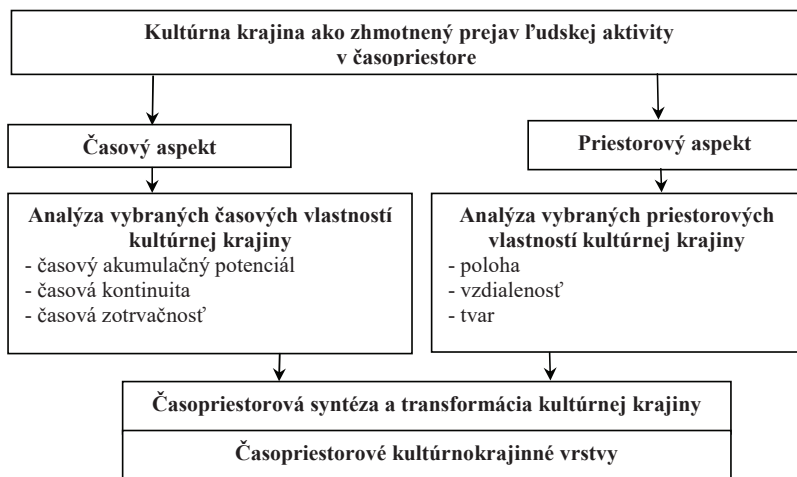
### Transformácia kultúrnej krajiny

Z hľadiska skúmanej problematiky je dôležité priblížiť aj otázku transformácie kultúrnej krajiny, chápanú predovšetkým v jej časopriestorovom kontexte (schéma 2). Podľa Žigraia (1995a, 1999a, b, c) je táto premena konkrétnym prejavom stáleho pôsobenia človeka a spoločnosti



na prírodnú krajinu, ako aj sociálnu konštrukciu, ktorá je odrazom tohto pôsobenia vo vlastnej ľudskej spoločnosti.

*Schéma 2. Časopriestorová transformácia kultúrnej krajiny. Zdroj: Žigrai (1999c).*



Z množiny názorov na obsahovú stránku premeny kultúrnej krajiny Žigrai (1997a, 2000a) vyčlenil a charakterizoval jej objektívne existujúce dimenzie.

Pri analýze časovej dimenzie (ČD) transformácie kultúrnej krajiny vychádza Žigrai (1999c) z časových atribútov: časového akumulatívneho (evolučného) potenciálu, kontinuity a zotrvačnosti. Tieto vlastnosti ovplyvňujú vlastnú náplň kultúrnej krajiny, a to nakladaním temporálnych vrstiev (Žigrai, 2000b). Pochopenie súčasnej kultúrnej krajiny a jej štruktúry teda vyžaduje aj retrospektívnu analýzu konkrétnych časových horizontov (Žigrai, 1995b).

Univerzálnosťou sa vyznačuje i priestorová dimenzia (PD) vývoja kultúrnej krajiny, ktorú, podobne ako predchádzajúcu, Žigrai (1997a) označuje ako stálu (v danom časopriestore pôsobí v rovnakej kvalite a intenzite). Charakterizuje ju kombinácia polohy (t. j. fyzicko- a humánogeografická

poloha) a rozloha (plocha) ako hlavných činiteľov priestorovej lokalizácie a usporiadania kultúrnej krajiny (Žigrai, 1999c).

Okrem tzv. stálych dimenzií Žigrai (1997a, 1999b, 2000a) rozoznáva sociálno-kultúrnu, hospodársku, technickú a ekologicko-environmentálnu dimenziu; prejavujú sa vo variabilnej kvalite, kvantite a zoskupení v danom čase a priestore. Určitá kombinácia týchto premenných vytvára špecifický typ kultúrnej krajiny, jej neopakovateľný *genius loci*; alebo opačne, formovanie kultúrnej krajiny predstavuje alebo odráža určitú kvalitatívno-quantitatívnu integráciu či štruktúru týchto dimenzií v konkrétnom časopriestore (Žigrai, 2004); (tab. 1).

Tabuľka 1 Charakter a vlastnosti dimenzií a ich materiálne stopy v kultúrnej krajine. Zdroj: Žigrai (1997a, 2000a).

Dimenzie kultúrnej krajiny	Hlavný charakter dimenzie	Znaky dimenzií	Materiálne stopy dimenzií kultúrnej krajiny
Časová (ČD)	Univerzálny Nepremennivý	Zotrvačnosť, komunita, evolučný potenciál atď.	Žiadne priame
Priestorová (PD)	Univerzálny Premennivý	Poloha, rozloha, krajinný obraz	Žiadne priame
Hospodárska (HD)	Špeciálny Premennivý	Hospodárska produktivita, štruktúra, stabilita atď.	Žiadne priame
Technická (TD)	Špeciálny Premennivý	Technická úroveň	Technické diela atď.
Sociálno-kultúrna (SKD)	Špeciálny Premennivý	Územná identita, zvyky, tradície a pod.	Formy/spôsoby využitia zeme a i.
Ekologicko-environmentálna (ED)	Špeciálny Premennivý	Ekologická stabilita, diverzita, environmentálna záťaž atď.	Deštrukcia ekotopov a životného prostredia

Sociálno-kultúrna dimenzia (SKD) transformácie kultúrnej krajiny je spojená s osciláciami v prostredí kultúrneho bohatstva určitého regiónu; akumuluje tradície, zvyky a zručnosť sociálnych a etnických skupín. Hmotným odrazom tejto dimenzie sú napr. jednotlivé formy využitia zeme alebo triedy využívania krajiny/krajinnej pokrývky CORINE Land Cover.

Hospodárska dimenzia (HD) predstavuje dynamický aspekt vývoja každej kultúrnej krajiny a stanovuje limity ostatných neuniverzálnych dimenzií. Tento rozmer, na rozdiel od ostatných, nezanecháva na území viditeľné materiálne stopy.

Technická dimenzia (TD) premeny kultúrnej krajiny je formovaná istým stupňom technického rozvoja a stavom spoločnosti, ktorej sa tým umožňuje účinnejšie a efektívnejšie zasahovať do kultúrnej krajiny prostredníctvom technických diel.

Štúdium ekologicko-environmentálnej dimenzie (ED) transformácie kultúrnej krajiny nadobúda v súčasnosti na význame. Jej úroveň zodpovedá váhe a rozvoju ekonomickej, resp. technickej dimenzie, ako aj ekologicko-environmentálneho vedomia obyvateľstva, obsiahnutého v sociálno-kultúrnej dimenzii. Predmetná úroveň kultúrnej krajiny zanecháva stopy v zníženej funkčnosti krajinného potenciálu, resp. v poklese kvality environmentálneho potenciálu územia.

Premenu kultúrnej krajiny možno okrem dimenzií hodnotiť aj prostredníctvom znakov predstavujúcich jej charakteristické vlastnosti a špecifiká, ktoré sú produktom permanentnej a dlhodobej synergie medzi prírodnou a antropogénnou sférou (Žigrai, 2000a). Medzi významné znaky kultúrnej krajiny patrí jej funkčná štruktúra (sekundárna a terciárna krajinná štruktúra). Pri hodnotení časového aspektu vystupuje historická (alternatívne i prehistorická – pozn. autora) krajinná štruktúra ako jedna z najdôležitejších objektov kultúrnokrajinnej analýzy.

Časopriestorová syntéza hmotných a duchovných znakov kultúrnej krajiny, vyjadrená kvalitatívno-quantitatívnymi parametrami (proportionalita, harmónia, kohézia a kompozícia), vytvára svojráznu vonkajšiu stránku kultúrnej krajiny, čiže krajinný obraz.

Spojovacím článkom medzi jednotlivými dimenziami a znakmi kultúrnej krajiny je využívanie zeme (angl. *land use*), ktoré svojimi formami a spôsobmi prispieva k formovaniu a štruktúrovaniu jednotlivých znakov a tým i k napĺňaniu jednotlivých dimenzií kultúrnej krajiny z hľadiska jej funkcie, resp. materiálneho obsahu (Žigrai, 1998, 2000a).

Fyziognomický aspekt funkčných atribútov kultúrnej krajiny vyjadruje krajinná pokrývka (Oťahel, 1996; Oťahel et al., 2003; Feranec – Oťahel, 2001), ktorá je taktiež významným zdrojom informácií o zmenách (vývoji využívania) krajiny skúmaného územia.

### **Využívanie krajiny/zeme („land use“)**

Jeden z možných prístupov umožňujúcich spojenie časových a priestorových aspektov vo vzťahu k transformácii (zmenám) krajiny je štúdium vývoja a zmien kultúrnokrajinných prvkov, vrstiev, ako aj vývoja foriem a spôsobov využitia/využívania zeme ako hmotných a duchovných nositeľov predmetných prvkov a vrstiev. Synonymom pojmov „*využitie zeme*“, „*využitie/využívanie krajiny*“ alebo „*využívanie plôch*“, ktoré sa vyskytujú v odbornej literatúre, je anglický termín „*land use*“.

„*Land use*“ znamená konkrétny prejav ľudskej aktivity v priestore a čase, ktorý v sebe navyše zhromažďuje určitý historický, hospodársky, sociálny a kultúrny potenciál a zároveň predstavuje kompromis medzi prírodnými fenoménmi územia, technickými možnosťami a vlastnou empiriou človeka (Žigrai, 1983, 1989, 1998, 2000b). Podľa Bičíka et al. (2010) *land use* vyjadruje funkčné členenie územia podľa kategórií plôch, ktoré sa odvodzujú od spôsobu využívania určitého areálu (zeme).

Priestorové rozloženie foriem využitia/využívania zeme je výsledkom dlhodobého vývoja, a preto sa treba pozeráť na dnešný stav ako na momentálny prierez, materiálnu priestorovú kostru kultúrnej krajiny (Žigrai, 1980, 1996a). Podľa schémy 3 fenomén *land use* spája kultúru a prírodné prostredie človeka do jedného celku; využívanie zeme (alebo tiež krajiny) je zároveň aj odrazom miery jeho starostlivosti o kultúrnu krajinu (Žigrai, 1997b).

Samotný názov „*využitie zeme*“ vyšiel pravdepodobne z dôrazu na poznanie využitia poľnohospodárskej krajiny, ktoré rozpracoval poľský geograf Kostrowicky. Postupne sa analyzoval aj ďalší krajinný prvok – voda (t. j. vodné toky a plochy), takže pri výskume využitia zeme sa vlastne skúma využitie zemského povrchu. Pojem „*land use*“ tak znamená viac ako len využitie zeme – poľnohospodárskej pôdy (Ofúkaný, 2010). Ide o exploataciu, využitie/využívanie celej krajiny, čo indikujú triedy využívania krajiny (TVK) alebo triedy krajinej pokrývky CORINE Land Cover.

Prvotnou náplňou štúdia využívania zeme bola analýza a syntéza hlavných kategórií *land use* zastúpených podľa Kostrowického (1964, in Žigrai, 1974, 1996a) formami, spôsobmi, intenzitou a orientáciou (smerom) využívania zeme.

Forma využitia zeme je konkrétnym prejavom ľudskej aktivity v priestore a čase, ktorý v sebe zhromažďuje určitý historický, hospodársky, sociálny a kultúrny potenciál a je kompromisom medzi prírodnými danosťami územia, technickými možnosťami a poznatkami človeka. Medzi formy využitia zeme, eventuálne TVK patria: zastavané plochy, orná pôda, záhrady, sady, trvalé trávne porasty (lúky a pasienky), les, vodné plochy, úhory, neúžitky prirodzeného a umelého pôvodu. Spôsoby využívania zeme predstavujú charakter exploatacie prírodných podmienok a zdrojov (napr. intenzívne a extenzívne poľnohospodárstvo). Štúdium smeru (plošná štruktúra jednotlivých foriem využitia zeme) a intenzity<sup>1</sup> *land use* sleduje kvantitatívnu stránku foriem využitia zeme a zároveň slúži ako regionalizačné kritérium ich priestorového usporiadania.

---

<sup>1</sup> Intenzita využívania krajiny/zeme = množstvo vynaloženej práce a materiálnych vkladov na jednotku plochy reprezentovanú príslušnou formou využitia zeme.

Schéma 3. *Land use ako integračný prvok medzi kultúrou a prostredím. Zdroj: Žigrai (1997b).*

K týmto základným kategóriám Žigrai (1977, 1983) neskôr pričlenil ďalšie: činitele a procesy určujúce štruktúru *land use* a zmeny a prognózy vo využívaní krajiny. Pritom komplex prírodných, ekonomických a sociálno-historických činiteľov spolu s ich príslušnými procesmi pôsobia na rozširovanie foriem využitia zeme ako materiálnych jednotiek a tým i na vznik priestorových štruktúr (matrice) krajiny. Pretože vyššie uvedené fenomény (t. j. činitele a procesy) určujúce priestorovú maticu využívania krajiny sú v čase a priestore variabilné, nevyhnutne dochádza aj k zmenám vo využívaní krajiny, k jej transformácii. Z toho vyplýva, že na základe súčasnej krajinnej štruktúry, ktorá v sebe akumuluje nielen aktuálne formy využitia zeme (resp. TVK alebo triedy krajinnej pokrývky CORINE Land Cover), ale aj zachované prvky starších krajinných štruktúr, možno určiť prognózu ďalšieho vývoja kultúrnej krajiny (Žigrai, 1996a).

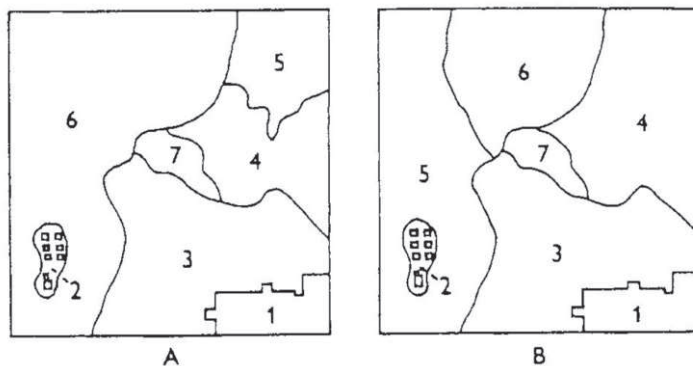
## Krajinná pokrývka (*land cover*)

Krajinná pokrývka (angl. *land cover*) ako fyziognomický (materiálny) prejav prírodných a spoločensko-ekonomických procesov, zaznamenaný aj údajmi diaľkového prieskumu zeme (DPZ), sa bezprostredne premieta v krajine, indikuje ich intenzitu a zmeny (Feranec – Oťaheľ, 2001). Predstavuje zhmotnený priemet prírodných priestorových daností a zároveň súčasného využívania pretvorenej (kultivovaných objektov) alebo vytvorenej (umelých objektov) krajiny, ktoré (v zjednodušenej podobe) odrážajú triedy krajinej pokrývky CORINE Land Cover (bližšie Feranec – Oťaheľ – Pravda, 1996; Feranec et al., 1997; Oťaheľ – Feranec, 1995).

Jednotlivé typy krajinej pokrývky ako priestorové jednotky krajiny môžu mať jednu alebo viac funkcií. V súlade s Ferancom a Oťaheľom (2001) treba túto funkciu chápať z pozície života alebo činnosti človeka, z aspektu uskutočňovaných zámerov a záujmov spoločnosti a tým i uspokojovania jej potrieb v krajine. Interpretácia súčasnej (i historickej) krajiny prostredníctvom typov krajinej pokrývky je teda len primárnym aspektom poznania jej komplexity. Korektné poznanie krajiny však znamená okrem identifikácie *land cover* aj rozpoznanie jej funkcií alebo spôsobov využitia. Pochopenie využitia/využívania krajiny vystihuje vzťah, ktorý publikoval Burley (1961):

***Land use = land cover + land utilization*** (obr. 1);

(využitie/využívanie krajiny = krajinná pokrývka + poznanie jej funkcie).



A – krajinná pokrývka: 1 – zastavaný komplex, 2 – zástavba rozptýlených budov, 3 – pôda bez vegetácie, 4 – lúka, 5 – lúka s rozptýlenými stromami a krami, 6 – ihličnatý les, 7 – vodná plocha;

B – využitie/využívanie krajiny: 1 – zástavba poľnohospodárskych budov, 2 – rekreačný areál, 3 – orná pôda bez vegetácie, 4 – pasienok, 5 – ihličnatý les s ochrannou funkciou, 6 – prírodná rezervácia, 7 – rybník.

Obr. 1. Korelácia mapovania krajinskej pokrývky (land cover) a využitia krajiny (land use) na identickom území. Zdroj: Oťaheľ – Feranec (2001).

Krajinná pokrývka predstavuje predovšetkým isté zjednodušenie poznania krajiny. Detailná analýza jej zmien umožňuje hodnotiť trendy využívania krajiny v rôznych časových horizontoch, čo má napr. význam pre hodnotenie diverzity a stability krajiny (Feranec – Oťaheľ – Cebecauer, 2006; Köhler – Olschofsky – Gerard /eds./, 2006). V zásade ide o aspekty smerujúce k poznaniu vývojových trendov krajiny na skúmanom území, ktorých poznanie je dôležité pre efektívny krajinný manažment (bližšie pozri napr. Denecke, 1985).

## Štruktúra krajiny

Reprezentuje charakteristické usporiadanie krajinskej štruktúry vzhľadom na miestne, individuálne a originálne špecifiká prírodných, historických



i socioekonomických procesov (Jančura, 1999). Drdoš (1999, s. 75) pod štruktúrou krajiny rozumie „... priestorovú mozaiku krajinných jednotiek (rôznych dimenzií), ktorú však treba chápať v dynamike ich vzťahov a procesov, pôsobiacich vertikálne a horizontálne“.

Z takto definovanej štruktúry krajiny vyplýva, že k jej štúdiu možno pristupovať z dvoch hľadísk:

1. Analýza priestorovej (horizontálnej) štruktúry krajiny. Vychádza z poznania priestorovej mozaiky areálov, súboru komunikujúcich geochór. Takáto štruktúra krajiny je tvorená komplexom krajinných zložiek, ktoré môžeme považovať za synonymum TVK alebo foriem využitia zeme ako materiálnych nositeľov informácií o zmene kvality vlastností krajiny (Forman – Godron, 1993).

2. Analýza funkčnej štruktúry krajiny. Funkčnú štruktúru krajiny definuje Šteffek /ed./ (1993) v kontexte priestorového rozloženia funkčných vzťahov človek – krajinný priestor; ide teda o súčasnú krajinnú štruktúru alebo (v zmysle metodiky LANDEP /bližšie pozri Ružička, 2000/) o druhotnú a terciárnu štruktúru krajiny. Druhотnú alebo súčasnú krajinnú štruktúru (SKŠ) možno charakterizovať ako rozmanitý súbor prírodných a človekom čiastočne alebo úplne pozmenených dynamických systémov, ako aj novovytvorených umelých, ktoré vznikli na osnove prvotnej/primárnej štruktúry krajiny (alebo tiež primárnej/prvotnej krajinatej štruktúry – PKŠ). Prvky SKŠ majú syntetický charakter. Reprezentujú ich antropicko-biotické komplexy, zastúpené TVK (príp. formami využitia zeme) a reálnou biotou (Bedrna et al., 1992; Drdoš, 1999). Medzi SKŠ a *land use* teda existuje úzky vzťah, ktorý možno vyjadriť takto:

***súčasná krajinná štruktúra = priestorový prejav aktivít využitia krajiny/zeme.***

V rámci SKŠ konkrétneho územia sa však neraz vyskytujú (môžu vyskytovať) aj historické krajinné štruktúry (HKŠ) ako špecifické, dobovo ohraňované a priestorovo sa neustále zmenšujúce subtypy krajinných štruktúr (bližšie pozri Huba, 2004). V prípade, že tieto entity vznikli

v prehistórii, hovoríme o prehistorických krajinných štruktúrach – PhKŠ (Huba et al., 1988). PhKŠ a HKŠ predstavujú „pamäť krajiny“, presnejšie relikv antropických činností zachovaný do súčasnosti. Často sa vyskytujú len v izolovaných fragmentoch, buď preto, že sa postupne rozpadli (napr. fortifikačné štruktúry – valy, priekopy, resp. agrárne terasy, remízky, pásy nelesnej stromovej a krovinovej vegetácie), alebo ich prekrývajú iné súčasné objekty vzniknuté z dôvodu nového využitia krajiny (Žigrai, 1997b; Jančura, 1998). Tento špecifický, dobovo ohraničený a neustále sa zmenšujúci subtyp štruktúr krajiny považuje Huba (2004) za hmotnú nehnutelnú časť kultúrneho dedičstva so zreteľným uplatnením v priestore.

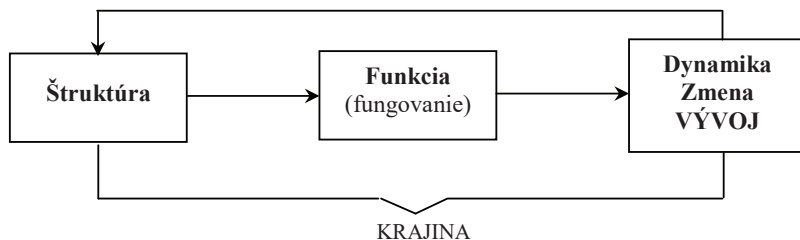
Fenoménu *land use* ako integračného prvku medzi prírodou a prostredím najkomplexnejšie vystihuje problém zmien štruktúry krajiny, vzťahujúci sa podľa Formana a Godrona (1993) i Lipského (1999) na zmeny diania v krajine. Jančura a Ujházy (1996, s. 47) k tomu poznamenali: *„Vplyv človeka na prebiehajúce procesy v krajine je dnes zásadný. Každá výrazná spoločenská zmena prináša i zmeny v celkovom usporiadaní krajiny, jej štruktúrálnej a funkčnej vzťahoch. Vyjadruje spôsob obživy, hospodárenia, využívania prírodných zdrojov, vlastníckych vzťahov. Zmena spoločenského poriadku sa prejavuje na pozemkovej reforme a následne na územných zmenách a usporiadaní krajinných štruktúr.“*

Korektný a z hľadiska potrieb spoločenskej praxe aktuálny HG výskum krajiny a jej využívania treba chápať ako štúdium vývojovej charakteristiky krajinných štruktúr v rôznych časových horizontoch. Ich hodnotenie môže napr. vychádzať z usporiadania TVK (príp. foriem využitia zeme) alebo tried krajinej pokrývky CORINE Land Cover v rámci geoekologických jednotiek (typov a subtypov) v období od praveku po súčasnosť. Sledovanie vývoja využívania krajiny sa teda realizuje pozorovaním zmien krajinej štruktúry v rámci plošného zastúpenia, dynamiky (rozširovania alebo zmenšovania) a priestorovej konfigurácie konkrétnych plôch (Lipský, 1994, 2000).

## Vývoj využívania krajiny

Krajnotvorné procesy spôsobujú neustále zmeny v krajine, vďaka ktorým dochádza k jej vývoju. Vývoj využívania krajiny je pozorovateľný v závislosti od zmien funkčných i fyziognomických atribútov krajinej štruktúry. Pokiaľ k týmto zmenám dochádza v historickom období, hovoríme o historickom land use. Naopak, prehistorický land use sa týka prehistórie – obdobia, pre ktoré ešte neexistujú písomné pramene (Chrastina, 2009a, 2010). Priestorová heterogenita (štruktúra krajiny) má rozhodujúci vplyv na funkčné vlastnosti krajiny. Lipský (2000) uvádza, že akákoľvek časopriestorová zmena v krajinej štruktúre sa prostredníctvom systému spätných väzieb podieľa na ovplyvňovaní priebehu tokov hmoty a energie, ako i ďalších vlastností a charakteristík krajiny (schéma 4).

Schéma 4. Krajina: systém spätných väzieb vo vzťahu k štruktúre, funkcii, dynamike, zmene a vývoju krajiny. Zdroj: Lipský (2000).



Krajina (prírodná alebo kultúrna) je v neustálom vývoji, podlieha zmenám. Vývoj prírodnej krajiny je podriadený zákonom sukcesie a vo veľmi dlhom časovom horizonte sa krajinné ekosystémy transformujú prostredníctvom evolúcie. Z tab. 2 vyplýva, že kultúrna krajina sa mení podstatne rychlejšie, v krátkych časových intervaloch (Lipský, 1999).

Tabuľka 2. Časová dimenzia procesov vývoja krajiny (aplikované na krajinu Tàtier a Trenčianskej kotliny). Zdroj: Zonneveld (1995, in Lipský, 1999), Boltížiar (2007), Chrastina (2009b).

<b>10<sup>6</sup> rokov a viac</b>	Geologické procesy platformnej tektoniky Vývoj megaforiem reliéfu Vývoj biologických druhov
<b>10<sup>5</sup> - 10<sup>4</sup> rokov</b>	Makroklimatické zmeny (glaciály, interglaciály) Vytváranie makro- a mezoforiem reliéfu
<b>10<sup>3</sup> rokov</b>	Vývoj pôd (napr. ilimerizácia, oglejenie)
<b>10<sup>2</sup> – 10<sup>1</sup> rokov</b>	Sedimentácia Biologické spätné väzby (sukcesia spoločenstiev po prírodnej katastrofe, po narušení) Lesníctvo – pestovanie lesa
<b>10<sup>-1</sup> až rok</b>	Poľnohospodárstvo, vinohradníctvo, záhradníctvo Stavebná činnosť a s ňou súvisiace zmeny georeliéfu miestnej krajiny (budovanie hradov, rybníkov, sústav vodných diel a pod.)
<b>Mesiace</b>	Biologické epidémie a kalamity Sezónne cykly podnebia (ročné obdobia) Stavebné práce menšieho rozsahu Geomorfologické procesy s relatívne dlhšou periódou trvania (eolické/veterné, nivačné/snehové a pod.)
<b>Dni až mesiace</b>	Zrýchlená vodná erózia podmienená antropogénnymi aktivitami (salašníctvo, stavebníctvo, turistika a i.) Vážske povodne (napr. v r. 1602, 1775, 1813, 1894)
<b>Hodiny</b>	Katastrofálne meteorologické javy (víchrica, búrka, extrémne zrážkové úhrny...)
<b>Sekundy až minúty</b>	Zemetrasenie Atómový výbuch (potenciálne)

I keď sa dĺžka temporálnych horizontov skúmaných v HG zdá neraz extrémna (v rozsahu niekoľkých storočí alebo dokonca tisícročí, t. j. prehistorická/historická krajina – súčasná krajina), jej význam je zreteľný z hľadiska posúdenia dlhodobých zmien krajiny. Porovnaním takto časovo vzdialených stavov môžeme hodnotiť stabilitu krajiny a mieru jej

„odolnosti“ voči škodlivým účinkom antropického tlaku. Komparácia prehistorického, príp. historického *land use* so súčasným využívaním miestnej krajiny zároveň objasňuje jej „atraktivitu“ pre človeka a diferencuje jej „hodnotu“ z hľadiska spoločenských potrieb (O’ahel’ – Feranec, 2006).

Analogicky (t. j. porovnaním fyzických stavov SKŠ, resp. kultúrno-krajinných vrstiev s množinou TVK) možno analyzovať aj (relatívne) krátkodobé zmeny využívania krajiny s potenciálom posúdenia jej dynamiky v kontexte historických (prehistorických) alebo spoločensko-ekonomických a politických stimulov.

## Literatúra

- AMOROSI, Thomas et al.: *Raiding the Landscape: Human Impact in the Scandinavian North Atlantic*. In: Human Ecology, Vol. 25, 1997, No. 3, p. 491-518. ISSN 1572-9915
- BARČÁKOVÁ, Ivana: *Prístupy k hodnoteniu estetickéj (vizuálnej) kvality krajiny*. In: Geografický časopis, roč. 53, 2001, č. 4, s. 343-356. ISSN 1335-1257
- BEDRNA, Zoltán et al.: *Analýza a čiastkové syntézy zložiek krajinnej štruktúry*. 1. vyd. Bratislava : STK, 1992. 95 s. ISBN 978-80-85165-39-5
- BIČÍK, Ivan et al.: *Vývoj využití ploch v Česku*. 1. vyd. Praha : ČGS, 2010. 251 s. ISBN 978-80-904521-3-8
- BOLTIŽIAR, Martin: *Štruktúra vysokohorskej krajiny Tatier*. 1. vyd. Nitra : FPV UKF, 2007. 247 s. ISBN 978-80-8094-197-0
- BURLEY, Terence M.: *Land use or Land Utilization?* In: Professional Geographer, Vol. 13, 1961, No. 6, p. 18-20. ISSN 1467-9272.
- COSGROVE, Denis: *Prospect, Perspicive and the Evolution of the Landscape Idea*. In: Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 10, 1985, No. 1, p. 45-62. ISSN 1475-5661.
- DENECKE, Dietrich: *Beiträge zur Kulturlandschaftsforschung und zur Regionalplanung*. In: Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Hamburg 75. Hamburg; Wiesbaden : Geographische Gesellschaft; Franz Steiner Verlag, 1985. s. 3-55. ISBN 9783515045483

- DRDOŠ, Ján: *Geoeológia a environmentalistika – I. časť*. 1. vyd. Prešov : FHaPV PU, 1999. 153 s. ISBN 80-88722-69-1
- FERANEC, Ján – OŤAHEL, Ján: *Krajinná pokrývka Slovenska : Land Cover of Slovakia*. 1. vyd. Bratislava : Veda, 2001. 124 s. ISBN 80-224-0663-5
- FERANEC, Ján – OŤAHEL, Ján – CEBECAUER, Tomáš: *Krajinná pokrývka Slovenska a jej zmeny za obdobie 1990 – 2000 (identifikované aplikáciou databáz CORINE Land Cover)*. In: Acta Geogr. Univ. Comenianae 47. Lauko, V. ed. Bratislava : PriF UK, 2006, s. 141-150. ISBN 80-223-2251-2.
- FERANEC, Ján – OŤAHEL, Ján – PRAVDA, Ján: *Krajinná pokrývka Slovenska identifikovaná metódou CORINE Land Cover*. Geographia Slovaca 11. Bratislava : GÚ SAV, 1996. 95 s. ISSN 1210-3519
- FERANEC, Ján et al.: *Analýza zmien krajiny aplikáciou údajov diaľkového prieskumu zeme*. Geographia Slovaca 13. Bratislava : GÚ SAV, 1997. 64 s. ISSN 1210-35-19
- FORMAN, Richard T.T – GODRON, Michel: *Krajinná ekologie*. 1. vyd. Praha : Academia, 1993. 583 s. ISBN 80-200-0464-5
- GOJDA, Martin: *Archeologie krajiny : Vývoj archetypů kulturní krajiny*. 1. vyd. Praha : Academia, 2000. 238 s. ISBN 80-200-0780-6.
- HARTSHORNE, Richard: *The Nature of Geography: A Critical Survey of Current Thought in the Light of the Past*. In: *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 29, 1939, p. 173 – 645.
- HAVRLANT, Miroslav – BUZEK, Ladislav: *Nauka o krajině a péče o životní prostředí*. 1. vyd. Praha : SPN, 1985. 126 s. bez ISBN
- HUBA, Mikuláš: *Historické štruktúry krajiny v kontexte súčasnej reality*. In: *Životné prostredie*, roč. 38, 2004, č. 2, s. 86 – 89. ISSN 0044-4863.
- HUBA, Mikuláš et al.: *Historické štruktúry krajiny*. 1. vyd. Bratislava : MV SZOPK, 1988. 62 s.
- CHRASTINA, Peter: *Krajina ako jeden zo styčných fenoménov prírodných a spoločenských vied*. In: Acta Nitriensia 4 : Zborník FF UKF v Nitre. Čukan, J. ed. Nitra : FF UKF, 2001(a), s. 333-344. ISBN 80-8050-490-3.
- CHRASTINA, Peter: *K problému krajiny v cestovnom ruchu*. In: Sborník referátů z 7. mezinárodní konference na téma: Cestovní ruch, regionální rozvoj a školství I. Hasman, M. – Říha, J. – Šittler, E. eds. České Budějovice : ZF JČU, 2001(b), s. 227-230. ISBN 80-7040-489-2.
- CHRASTINA, Peter: *Historical Geography in the 21<sup>st</sup> Century*. In: Annales Univ. Apulensis. Series Historica 13, 2009(a), p. 183-195. ISSN 1453-9314.
- Chrastina, Peter: *Vývoj využívania krajiny Trenčianskej kotliny a jej horskej obruby*. 1. vyd. Nitra : FF UKF, 2009(b). 285 s. ISBN 978-80-8094-450-6.
- CHRASTINA, Peter: *Humanitné vedy a výskum krajiny*. In: Studia OECOLOGICA, roč. 4, 2010, č. 2, s. 3-17. ISSN 1802-212X.

- CHRASTINA, Peter: *Profily kultúrnokrajinných vrstiev – metóda výskumu (nie-len) industriálnej krajiny (na príklade mesta Nováky)*. In: Historická geografie, roč. 37, 2011, č. 1, s. 167-183. ISSN 0323-0988.
- CHRASTINA, Peter: *Rekonštrukcia a prognóza vývoja archetypu poľnohospodárskej krajiny na území mesta Trenčín: Deväť krajín lokality Veľká hora – ad finitum alebo ad continuandum?* In: CHODĚJOVSKÁ, E. – ŠIMŮNEK, R. eds. *Krajina jako historické jeviště : K počtĕ Evy Semotanové*. Praha : HiÚ AV ČR, 2012, s. 387-418; 436-437. ISBN 978-80-7286-199-6
- CHRASTINA, Peter: *Kultúrna krajina Veľkej hory: Včera, dnes a zajtra...* In: Gadušová, Z. ed. *Acta Nitriensiae 14*. Nitra : FF UKF, 2013(a), s. 68-88. ISBN 978-80-558-0250-3
- CHRASTINA, Peter: *Les v industriálnej krajine Prievidzskej kotliny (rekonštrukcia vývoja na profiloch kultúrnokrajinných vrstiev)*. In: Pozitívne odkazy minulosti k zefektívneniu práce v lesníctve : Zborník príspevkov z informačnej konferencie s medzinárodnou účasťou. Konôpka, J. – Šípková, Ž. eds. Zvolen : LESY SR; LaDM, 2013(b), s. 114-124. ISBN 978-80-971070-6-2
- CHRASTINA, Peter – Lukáč, Rastislav: *Rekonštrukcia industriálnej krajiny mesta Nováky a jeho zázemia na profiloch kultúrnokrajinných vrstiev*. In: Geografie – Sborník ČGS, roč. 117, 2012, č. 4, s. 434-456. ISSN 1212-0014
- CHROMÝ, Pavel – JELEČEK, Leoš: *Tři alternativní koncepce historické geografie v Česku*. In: Historická geografie 34. Šimůnek, R. ed. Praha : HiÚ AV ČR, 2005, s. 327 – 345. ISBN 978-80-7286-080-1.
- JANČURA, Peter: *Niektoré aspekty synergických, synergetických a holistických prístupov ku krajine a hľadanie spoločného jazyka*. In: Krajina, človek, kultúra. Banská Bystrica : SAŽP, 1996, s. 17-23. ISBN 80-967622-9-X
- JANČURA, Peter: *Súčasná a historická krajinné štruktúry v tvorbe krajiny*. In: Životné prostredie, roč. 32, 1998, č. 5, s. 236-240. ISSN 0044-4863
- JANČURA, Peter: *Vývojové aspekty druhej krajiny štruktúry a ich vzťah ku formovaniu krajinného obrazu*. In: Krajinnookologické plánovanie na prahu 3. tisícročia. Bratislava : ÚKE SAV, 1999, s. 199-206. ISBN 80-968120-1-7
- JANČURA, Peter: *Identifikácia a význam termínu charakteristický vzhlad krajiny v ochrane krajiny a územnom plánovaní*. In: Ekologické štúdie V. Olah, B. ed. Banská Štiavnica : SEKOS pri SAV, 2003, s. 34-41. ISBN 80-968901-2-3.
- JANČURA, Peter: – UJHÁZY, Karol: *Štruktúrne a procesné charakteristiky súčasnej krajiny štruktúry*. In: Ekológia a tvorba sídelnej a poľnohospodárskej krajiny. Supuka, J. ed. Zvolen : TU, 1996, s. 44-47. ISBN 80-228-0572-6.
- JELEČEK, Leoš: *Environmentalizace vědy, geografie a historické geografie: environmentální dějiny a výzkum změň land use Česka v 19. a 20. století*. In: Klaudyán: internetový časopis pro historickou geografii a environmentální

- dějiny, roč. 4, 2007, č. 1, s. 20-28. ISSN 1212-9690. [http://www.klaudyancz/dwnl/200701/03\\_jelecek.pdf](http://www.klaudyancz/dwnl/200701/03_jelecek.pdf) (17. 10. 2007).
- KÖHLER, Raul – OLSCHOFSKY, Konstantin – GERARD, France eds.: *Land Cover Change in Europe From the 1950 'ies to 2000 : Aerial Photo Interpretation and Derived Statistics from 59 Samples Distributed Across Europe*. 1. vyd. Hamburg : University of Hamburg, Institute for Worldforestry, 2006. 364 pp. ISBN 80-89088-46-5
- KRCHO, Jozef: *Krajina ako priestorovo organizovaný systém  $S_G(P,T)$  a postavenie georeliéfu v krajine ako jej subsystému  $S_{RF}(P,T)$* . In: MIKLÓS, L. et al. Morfometrické ukazovatele reliéfu a účelové interpretácie pre plánovacie procesy. Banská Štiavnica : Nadácia Katedry UNESCO pre ekologické vedomie, 1997, s. 3-17. ISBN 80-967351-5-2
- KRIPPEL, Eduard: *Postglaciálny vývoj vegetácie Slovenska*. 1. vyd. Bratislava : Veda, 1986. 312 s. bez ISBN
- KRIPPEL, Eduard: *Vývoj životného prostredia človeka v poľadovej dobe (na základe peľových a uhľíkových analýz)*. In: Študijné zvesti AÚ SAV 26/I. Nitra : AÚ SAV, 1990, s. 31-38.
- KUČERA, Zdeněk: *Krajina v české geografii a otázka relevance prístupu anglo-americké humánnej geografie*. In: Geografie – Sborník ČGS, roč. 114, 2006, č. 2, s. 145-155. ISSN 1212-0014.
- LIPSKÝ, Zdeněk: *Změna struktury české venkovské krajiny*. In: Geografie – Sborník ČGS, roč. 99, 1994, č. 4, s. 248-260. ISSN 1212-0014
- LIPSKÝ, Zdeněk: *Krajinná ekologie pro studenty geografických oborů*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1999. 129 s. ISBN 80-7184-545-0
- LIPSKÝ, Zdeněk: *Sledování změn v kulturní krajině : Učební text pro cvičení z předmětu krajinná ekologie*. 2 vyd. Praha : ČZU, 2000. 71 s. ISBN 80-213-0643-2
- LUKÁČ, Rastislav – CHRASTINA, Peter: *Výskum krajiny metódou profilov kultúrnokrajinných vrstiev*. In: KONTEXTY kultúry a turizmu, roč. 4, 2011, č. 1, s. 17-26. ISSN 1337-7760
- MIČIAN, Ludovít: *Definícia kultúrnej krajiny*. In: Mičian, L. – Zatkalík, F.: *Náuka o krajine a starostlivosť o životné prostredie*. Bratislava : PriF UK, 1984(a), s. 69.
- MIČIAN, Ludovít: *Jednotky chorického dimenzie*. Geochorológia In: Mičian, L. – Zatkalík, F.: *Náuka o krajine a starostlivosť o životné prostredie*. Bratislava : PriF UK, 1984(b), s. 35-40.
- MIČIAN, Ludovít: *Problém chápania obsahu termínu: krajina*. In: Mičian, L. – Zatkalík, F.: *Náuka o krajine a starostlivosť o životné prostredie*. Bratislava : PriF UK, 1984(c), s. 6-10.



- MIČIAN, Ludovít: *Všeobecná geokológia*. 1. vyd. Bratislava : Geo-grafika, 2008. 88 s. ISBN 978-80-89317-04-2
- MIKLÓS, László– IZAKOVIČOVÁ, Zita: *Krajina ako geosystém*. 1. vyd. Bratislava : VEDA, 1997. 152 s. ISBN 80-224-0519-1
- MINÁR, Jozef: *Postupy vybraníčovania elementárnych geoeologických jednotiek*. In: Geografické spektrum 3/2001 : Geoeologický (komplexný fyzickogeografický) výskum a mapovanie vo veľkých mierkach. Bratislava : Geo-grafika, 2001, s. 26-33. ISBN 80-968146-3-X.
- MÍCHAL, Igor: *Ekologická stabilita*. 2., dopln. vyd. Brno : Veronica; MŽP ČR, 1994. 275 s. ISBN 80-85368-22-6.
- OFÚKANÝ, Miloslav: *Výskum využitia urbanizovanej krajiny (princípy, metódy, hodnotenie)*. Písomná práca k dizertačnej skúške. Bratislava : GÚ SAV, 2010. 51 s.
- OLWIG, Kenneth Robert: *Landscape Nature and the Body Politic: From Britain's Renaissance to America's New World*. 1. vyd. Madison : University of Wisconsin Press, 2002. 299 pp. ISBN 978-0-299-17420-0.
- OŤAHEL, Ján: *Visual Landscape Perception Research for the Environmental Planning*. In: Geographia Slovaca 6, 1994, p. 97-103. ISSN 1210-3519
- OŤAHEL, Ján: *Krajina – pojem a vnem*. In: Geografický časopis, roč. 48, 1996, č. 3-4, s. 241-253. ISSN 1335-1257
- OŤAHEL, Ján: *Aspekty integratívneho výskumu krajiny*. In: Geografický časopis, roč. 51, 1999, č. 4, s. 385 – 397. ISSN 1335-1257
- OŤAHEL, Ján – FERANEC, Ján: *Výskum zmien krajinskej pokrývky pre poznanie vývoja krajiny*. In: Geographia Slovaca 10, 1995, s. 187-190. ISSN 1210-3519
- OŤAHEL, Ján – FERANEC, Ján: *Diagnóza a manažment krajiny (regionálny príklad)*. In: Smolenická výzva III : Integrovaný manažment krajiny – základný nástroj implementácie trvalo udržateľného rozvoja. Izakovičová, Z. ed. Bratislava : ÚKE SAV, 2006, s. 105-110. ISBN 80-224-0910-3
- OŤAHEL, JÁN et al. 2003. *Mapovanie zmien krajinskej pokrývky aplikáciou databázy CORINE Land Cover (na príklade okresu Skalica)*. In: Kartografické listy 11. Kusendová, D. – Pravda, J. eds. Bratislava : Kartografická spoločnosť SR; GÚ SAV, 2003, s. 61-73. ISBN 80-89060-04-8.
- RUŽIČKA, Milan: *Krajinoekologické plánovanie – LANDEP I (Systémový prístup v krajinskej ekológii)*. 1. vyd. Nitra : Združenie BIOSFÉRA, 2000. 119 s. ISBN 80-968030-2-6
- SÁDLO, Jiří et al. 2008. *Krajina a revoluce : Významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny Českých zemí*. 3., upr. vyd. Praha : Malá Skála, 2008. 256 s. ISBN 978-80-86776-06-4

- SEKO, Lucian: *Náuka o ochrane krajiny*. 1. vyd. Bratislava : PriF UK, 1992. 143 s. ISBN 80-223-0439-5
- Schama, Simon: *Krajina a pamät.* prel. Petr Pálenký. 1. vyd. Praha : Argo; Dokořán, 2007. 702 s. ISBN 978-80-7363-071-3
- SUPUKA, Ján: *Človek a krajina vo vzájomnej interakcii*. In: *Enviromagazín*, roč. 4, 1999, č. 4, s. 10-11. ISSN 1335-1877
- ŠTEFFEK, Jozef (ed.): *Terminologický slovník ekológie a environmentalistiky*. 1. vyd. Banská Štiavnica : Kabinet evolučnej a aplikovanej krajinnej ekológie SAV, 1993. 102 s. ISBN 80-07-00522-6
- TRPÁKOVÁ, Ivana: *Krajina ve světle starých pramenů*. 1. vyd. Praha : Lesnická práce, 2013. 248 s. ISBN 978-80-7458-053-6
- URBÁNEK, Jan: *Landscape – Visual Experience of Space*. In: *Geografický časopis*, roč. 46, 1994, č. 3, s. 241-253. ISSN 0016-7193.
- WIEDERMANN, Egon: *Archeoenvironmentálne štúdie prehistorickej krajiny*. 1. vyd. Nitra : FF UKF, 2003. 138 s. ISBN 80-8050-596-9
- ŽIGRAI, Florin: *Niekoľko úvah o pojme, defnícii a členení kultúrnej krajiny*. In: *Geografický časopis*, roč. 24, 1972, č. 1, s. 50-62
- ŽIGRAI, Florin: *Metódy štúdia využitia zeme*. In: *Sborník Čs. společnosti zeměpisné*, roč. 79, 1974, č. 4, s. 272 – 279.
- ŽIGRAI, Florin: *Základné kategórie využitia zeme a ich priestorové usporiadanie*. In: *Rozhledy : Sborník Čs. společnosti zeměpisné*, sv. 82, 1977, č. 2, s. 125 – 130.
- ŽIGRAI, Florin: *K problému typizácie a regionalizácie využitia zeme*. In: *Geografický časopis*, roč. 32, 1980, č. 4, s. 312 – 324.
- ŽIGRAI, Florin: *Krajina a jej využívanie*. 1. vyd. Brno : FPří UJEP, 1983. 131 s.
- ŽIGRAI, Florin: *Ausgewählte Theoretisch-metodische Aspekte der Flächennutzungsforschung und ihre Anwendungsmöglichkeit für die Flächennutzungsprognose*. In: *Regionalwissenschaftliche Forschung : Fragestellungen einer Empirischen Disziplin*. Aufhauser, A. – Giffinger, R. – Hatz, G. eds. Wien, 1989, p. 306 – 318.
- ŽIGRAI, Florin: *Integračný význam využitia zeme v geografii a krajinnej ekológii na príklade modelového územia Lúčky v Liptove*. *Geografické štúdie* 4. Drgoňa, V. ed. Nitra : FPV VŠPg, 1995(a). 133 s. ISBN 80-88738-98-9
- ŽIGRAI, Florin: *Význam faktora času v geografii a krajinnej ekológii*. In: *Vybrané problémy súčasnej geografie a príbuzných disciplín*. Trizna, M. ed. Bratislava : PriF UK, 1995(b), s. 219-224.
- ŽIGRAI, Florin 1996: *Niekoľko poznámok k významu a postaveniu náuky o využití zeme v regionálnej geografii*. In: *Geografické informácie* 4, 1. časť. Dubcová, A. ed. Nitra : FPV UKF, 1996(a), s. 21-27.

- ŽIGRAI, Florin 1996: *Niekoľko poznámok k integračnému významu štúdie využitia zeme pri výskume miestnej krajiny*. In: Krajina východného Slovenska v odborných a vedeckých prácach. Prešov : Vsl. pobočka SGS; FHAPV PU, 1996(b), s. 155-159. ISBN 80-88885-10-8
- ŽIGRAI, Florin: *Dimensions of Cultural Landscape (Theoretical, Methodological and Application Aspects)*. In: Sustainable Cultural Landscapes in the Danube-Carpathian Region. Banská Štiavnica : Nadácia UNESCO-Chair for Ecological Awareness, 1997(a), p. 42-45. ISBN 80-967351-4-4
- ŽIGRAI, Florin: *Kultúrna krajina ako odraz vzťahu človek – prostredie (vybrané teoreticko-metodologické poznámky)*. In: Krajina, človek, kultúra. Banská Bystrica : SAŽP, 1997(b), s. 47-52. ISBN 80-967637-5-X
- ŽIGRAI, Florin: *Land Use as a Connection Between Culture and Environment (Some Theoretical and Methodological Notes)*. In: Evaluation and Perception of Landscape Patterns. Banská Štiavnica : Nadácia UNESCO-Chair for Ecological Awareness, 1998, p. 2 – 7. ISBN 80-967351-6-0
- ŽIGRAI, Florin: *Liptovská Teplička (spoločenské transformácie a premena kultúrnej krajiny)*. In: Geografické štúdie 6. Novodomec, R. ed. Banská Bystrica : FPV UMB, 1999(a), s. 40-44. ISBN 80-855-471-4
- ŽIGRAI, Florin: *Prínos kultúrnej geografie pri štúdiu vzťahu medzi krajinou, človekom a kultúrou (vybrané teoreticko-metodologické poznámky)*. In: Krajina, človek, kultúra. Banská Bystrica : SAŽP, 1999(b), s. 110-115. ISBN 80-88850-24-X
- ŽIGRAI, Florin: *Význam časopriestoru pri transformácii kultúrnej krajiny (vybrané teoreticko-metodologické aspekty)*. In: Geografické štúdie 6. Novodomec, R. ed. Banská Bystrica : FPV UMB, 1999(c), s. 51-60. ISBN 80-855-471-4
- ŽIGRAI, Florin: *Dimenzie a znaky kultúrnej krajiny*. In: Životné prostredie, roč. 34, 2000(a), č. 5, s. 229-233. ISSN 0044-4863
- ŽIGRAI, Florin: *Transformation of Cultural Landscapes in Time-spatial Context (Selected Theoretical and Methodological Aspects)*. In: Cultural Landscapes: Material Reality or Social Construction. Miklós, L. ed. Banská Bystrica : UNESCO-Chair for Ecological Awareness, 2000(b), s. 4-9. ISBN 80-968484-0-2
- ŽIGRAI, Florin: *Integračný význam štúdia využitia zeme pri výskume kultúrnej krajiny (Vybrané metavedné aspekty)*. In: Fyzickogeografický zborník 2 : Kulturní krajina. Herber, V. ed. Brno : MU, 2004, s. 7-12. ISBN 80-210-3597-8

## Summary

The aim of the paper *Landscape and its use as a phenomenon in basic (and applied) research in historical geography* is to present the theoretical outcomes of the topic, which is still not widely debated in our (Slovak) historical geography. The first theoretical outcome is the very term “landscape”. History (and historical geography within) understands landscape as a spatial and historical (or prehistoric) entity. Given the nature of the observed problem (i.e. the relation of the term “landscape” and historical geography) I consider landscape to be a spatial phenomenon. It is represented by the real – historic or prehistoric – landscape formed by the abiotic, biotic and anthropogenic components. The human activities in the respective historical periods are some of its contributing factors. The second theoretical outcome is the interpretation of landscape as an area. This form is not defined by space and time only. The spatial changes in landscape are also determined by their development. One of the characteristics determining the landscape area is the development of land-use (the historical-genetic aspect). The research results about landscape structure are used in its assessment and evaluation. The third outcome is represented by the phenomenon of natural landscape. This is the uncultivated (rough) landscape that existed before (?) the Neolithic revolution. In the author’s select papers (e.g. Chrastina, 2009b 2011; Chrastina – Lukáč, 2012), natural landscape is represented by the potential geosystems, namely the geo-ecological (natural) landscape types and subtypes, underlying the study of land use in the analyzed territory.

Another (fourth) theoretical outcome is cultural landscape, i.e. the natural landscape reshaped by more or less purposeful human activity. It is the natural and anthropogenic system, the result of human activities and human society in space and time (Figure 1). What also stands out in terms of the analyzed problem is the transformation of the cultural landscape (fifth theoretical outcome), which is understood particularly in the context of space and time (Figure 2). This transformation is a specific manifestation of the constant human and social influence on the natural landscape. It is also a social construct, a reflection of this influence in human society.

The sixth aspect relates to the transformation content of cultural landscape - its dimensions and characteristics. The specific dimensions of cultural landscapes (temporal, spatial, economic, technical, sociocultural, ecological and environmental) and their content is shown in Table. 1. The key features of cultural landscape include its functional structure (secondary and tertiary landscape structure). When assessing the temporal aspect, the historical (or even prehistoric - author's comment) landscape structure is seen as one of the most important objects in the analysis of cultural landscape.

Land use and land cover (seventh theoretical outcome) is the connecting link between the individual dimensions and features of cultural landscape. The relationship between single and repeated landscape use is presented in Fig 1.)

Landscape structure (eighth aspect) represents the characteristic arrangement of the landscape structure with respect to the local, individual and original specificities of the natural, historical and socioeconomic elements.

Landscape structure contains (or may contain) historical landscape structures (HLS), i.e. period-bound and spatially shrinking subtypes of landscape structures. If these entities were formed in prehistory, we talk about prehistoric landscape structures - PHLS. PHLS and HLS represent the "landscape memory", or more specifically, the relic of the anthropogenic activities preserved to the present. Very often these are present only in isolated fragments (e.g. fortifications - ramparts, ditches and/or agrarian terraces, hedgerows, strips of non-forest tree and shrub vegetation), or are overlapping with other existing objects resulting from the new use of land. This subtype of landscape structures forms a tangible and immovable part of cultural heritage.

The landscaping processes cause constant changes in the landscape, resulting in its development. The development of land use (ninth theoretical outcome) is observable depending on the changes in the functional and physiognomic attributes of landscape structure. When these changes occur in a particular historical period, we talk about historical land use.

On the contrary, prehistoric land use relates to prehistory - the period with no written sources. Spatial heterogeneity (landscape structure) has a decisive influence on the functional properties of landscape. Through a feedback system, any space-time change in the landscape structure influences the flow of matter and energy, as well as other features and characteristics of landscape (Figure 4).

Landscape (natural or cultural) is in constant development and it is subject to change. It follows from Table 2 that cultural landscape – unlike natural landscape – changes much faster and in short time intervals. The length of temporal horizons examined by historical geography is often “extreme” (several thousand years). The importance of such research is important for assessing the long-term changes in landscape. The comparison of prehistoric or, if necessary, historic land use with the current use of local landscape clarifies its “attractiveness” for man and differentiates its “value” in terms of social needs.







# DEJINY ČI HODNOTY?

O MEDZNÍKOCH V SLOVENSKEJ LITERATÚRE PO ROKU 1945

Valér Mikula

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy  
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Periodizácia je stará takmer ako sama civilizácia. Ako je známe, antický básnik Ovídius vo svojich *Metamorfózach* rozlišuje štvoraký vek ľudstva: zlatý, strieborný, bronzový a napokon aktuálny železný vek. Z jeho pohľadu ľudský rod upadá: žezlo prevzalo železo, tento nástroj zločinu, zbožnosť ochabuje a z krvou poškrvneného povrchu zeme, ktorú už bohovia dávno opustili, mizne aj spravodlivosť. V antickej perspektíve je teda zlatý vek situovaný do definitívne stratenej minulosti.

*Biblia* je z tohto pohľadu menej diferencovaná a namiesto štyroch epoch ponúka len dve: pred zjedením ovocia poznania a po ňom. Éra konzumácie, v ktorej ľudský rod po strate nevinnosti žije, ponúka iba chlieb každodenný získavaný v pote tváre. Na druhej strane, v porovnaní s lineárnou antikou, je *Biblia* aj úplnejšia či aspoň cyklickejšia: je pravda, že ľudstvo upadá, no je tu aj možnosť spásy prostredníctvom Mesiáša (ktorý napokon podľa *Nového zákona* už prišiel).

Takže onen zlatý vek je umiestnený nielen do minulosti, do strateného raja, ale aj do budúcnosti, zvanej nebo. S kresťanstvom dejiny začínajú krok za krokom, epocha za epochou rásť, stúpať hore, transcendovať, človek získava možnosť zlepšovať sa a obaja – aj človek, aj dejiny – sa dočahujú za Zmyslom. Jednotlivé dejinné epochy už nemusíme vnímať iba ako etapy postupujúceho úpadku, ale aj ako schody do neba.

Túto utešujúcu predstavu rozbil darvinizmus, ktorý už nepotreboval hypotézu boha pre svoju rekonštrukciu minulosti. Už nijaká teleológia, nijaký plán – boha nahradili prírodné zákony a vieru prvotné príčiny.

Od čias Darwina sa dejiny (prinajmenšom dejiny prírody) vyvíjajú slepo, habkavo, cestou pokusov a omylov – a my tu a teraz nie sme výtvorom Prozreteľnosti, ale produktom slepej náhody. Cestu, ktorou ľudstvo prešlo, dejinné línie a ich jednotlivé úseky môžeme iba spätne rekonštruovať, no pokúšať sa na základe takéhoto poznania o extrapoláciu do budúcnosti ostáva stále veľmi riskantné a málo vedecké.

Z tohto značne zjednodušujúceho historického extempore by som chcel vyťažiť isté poučenie (nech je jeho ospravedlnením): pokiaľ ide o periodizáciu, s nástupom pozitivizmu mýtus, ktorý uspokojuje iné sociálne potreby ako poznanie, bol nahradený vedeckou rekonštrukciou opierajúcou sa o pozitívne dôkazy. Napriek tomu sklony prispôbovať minulosť teleologickému výkladu pretrvávajú najmä medzi tými, ktorí sa nevzdávajú snahy nájsť istý zmysel v márne uplyvajúcom čase. Neodolajú nutkaniu reformulovať minulosť podľa svojich aktuálnych potrieb a hlavne na obraz svojho sna o budúcnosti: ide najmä o dakedajších marxistov-leninistov a dnešných historikov literatúry. Takzvaný historický materializmus prispôboval minulosť svojej teórii – musela vyzeráť tak, aby nevyhnutne, „dejinnozákonite“ ústila do komunizmu. Dejiny literatúry zasa (možno aj nechtiac a nevedomky) upravujú literárnu minulosť tak, aby „prirodzene“ vyústila do prítomného stavu literatúry, ktorý sa tým stáva ak už nie „zákonitý“, tak aspoň pochopiteľný.

Ale o akom „prirodzenom“ vyústení môže byť reč v našich končinách pod sovietskou patronáciou, kde prinajmenšom pol storočia nič nebolo prirodzené? V krajinách sovietskeho bloku bola po porážke fašizmu rasová eugenika nahradená eugenikou triednou, predovšetkým eugenikou privilegovanej robotnícko-roľníckej triedy. V komunistickej vízii dejiny opäť získali zmysel, i keď v každodennom komunistickom živote (tzv. reálnom socializme) ho ľudský život stratil. Neoficiálne umenie vznikajúce aspoň v niektorých fázach komunistickej éry začalo podávať svedectvo o tejto strate a čelilo tak oficiálnemu teleologickému modelu dejín. Takže keď uprostred osemdesiatych rokov postmodernizmus preniká konečne aj do strednej Európy, našiel tu už pripravený terén. Postmoderná literatúra, ktorá sa vyhýba hypotéze zmyslu, ktorá popiera myšlienku pokroku,

ktorá si zachováva ironický odstup od možnosti autentickej existencie jednotlivca a je skeptická voči osobnej angažovanosti, táto „literatúra vyčerpania“ (Blanch, 1988) naozaj našla na Slovensku vyčerpanú spoločnosť.

Výčerpanú v zmysle straty akejkoľvek dejinnej perspektívy, najmä ak tou perspektívou mala byť komunistická spoločnosť. Iná spoločnosť sa v tých časoch nečrtala a napokon aj v období perestrojky sa ako perspektíva s rozpakmi ponúkalo to, čo sa v Česko-Slovensku už raz a navždy zrútilo (po auguste 1968) a čomu už bolo ťažko veriť – demokratizácia tzv. socialistickej spoločnosti. Možno teda povedať, že mentálne slovenská spoločnosť žila na ruinách komunizmu prinajmenšom od roku 1956, od Chruščovovho priznania stalinistických zločinov.

Aby sa zachovali rámce komunizmu (a hranice sovietskej zóny), táto *systemová* chyba režimu bola v čase tzv. chruščovovského odmäku zvedená na jednotlivca a premenovaná na kult osobnosti. Takto mohla byť komunistická myšlienka zachránená a ďalej uskutočňovaná. Rovnako v literárnej oblasti zaviedol postalinský diskurz termín schematizmus ako charakteristiku diel, ktoré sa priveľmi priamočiara, mechanicky pridŕžali doktríny socialistickeho realizmu. Treba zdôrazniť, že rovnako ako pojem kultu osobnosti aj pojem schematizmu vznikol vnútri komunistického diskurzu na odlišenie „netvorivých“ aplikátorov metódy od „tvorivých“, t. j. tých, ktorí dokázali onú schému predať len akosi „pozakryť“. Ak ešte i dnes slovenská literárna história používa termín „schematický socialistickej realizmus“, značí to, že vychádza z implicitného predpokladu existencie aj akéhosi jeho neschematickeho variantu. Takáto možnosť socialistickeho realizmu je však *ex definitione* vylúčená.

Bezperspektívnosť socialistickej spoločnosti a umeleckú sterilitu socialistickeho realizmu pociťovali najlepší autori hneď po nastolení komunistického režimu v roku 1948 – a po roku 1956 to už takto zrejme vnímala väčšina spisovateľov. Vnímala, nie však vyslovovala. V období studenej vojny, keď sa socialistickej režim zdal byť na „večné časy“, autori i literárna kritika pokračovali v hre (niektorí jej však uverili) na humanizáciu socialistickej spoločnosti, na „odschematizovanie“ schematizmu

a na intimizáciu (zdôverňovanie, zdomácnovanie) nehostinného spoločenského prostredia.

V polovici päťdesiatych rokov túto tendenciu predstavujú v Česku básnici združení okolo časopisu *Květen* so svojim programom poézie všedného dňa, na Slovensku trochu neskôr zasa skupina konkretistov časopisecky vystupujúca v *Mladej tvorbe*. Nutnosť žiť a prežiť viedla k istému domestikovaniu socializmu, k jeho pragmatickej (použiteľnej) podobe, ktorá v bežnom živote ako-tak fungovala, no nie k jeho ideálnej forme, naplánovanej podľa doktríny.

Počnúc druhou polovicou päťdesiatych rokov akoby istá časť spisovateľov uzavrela stávkú týkajúcu sa socialistického zriadenia: keď už sme nútení v tom žiť, skúsme aspoň, či je to obývateľné a pousilujme sa v tom ako-tak zariadiť – buď tento „obrodný proces“ vyjde, alebo nie. (Výsledok poznáme.) Súhrnne by ich bolo možné označiť za autorov pozitívneho ladenia, za spisovateľov v znamení kooperácie a kolaborácie, čo je silno tradičná (teda i silno väčšinová) modalita v našej kultúre i mentalite. No zároveň existovali autori i texty „negatívneho ladenia“, ktorých trápil rub života – a ten v rámci možností aj zobrazovali. Tie možnosti (čiže publikovateľnosť) v jednotlivých obdobiach kolísali: narastali v druhej polovici šesťdesiatych rokov a po „konsolidačnej“ ruptúre kulminovali koncom osemdesiatych rokov s „dojazdom“ v nasledujúcom desaťročí.

V knihe Pavla Vilikovského *Pes na ceste* jej hlavný hrdina, vydavateľský redaktor, spomína na obdobie normalizácie:

*„Pokúšal som sa vybabrať aj s komunistickou cenzúrou, keď som do vydavateľských plánov pašoval diela, ktorých poslanstvo nezodpovedalo posledným uzneseniam strany. Nemienil som podryvať základy režimu, ten som v rámci svojho života považoval za večný, chcel som len, aby čitatelia nezabudli, že myslieť je krásne. No prečo nepriznať, že ak sa vec podarila, hrialo ma vedomie, že som vrchnosti vytrel bdely zrak. V skutočnosti by som s ňou bol vybabrával, keby som do plánu presadzoval veľdiela socialistického schematizmu, aby sa ten vulgárny pohľad na svet národu čo najväčšmi sprotivil a otvorili sa mu oči, ale na to som vtedy neprišiel!“* (Vilikovský, 2010, s. 127 – 128).

Vilikovského rozprávač presne odhaľuje ambivalentnú rolu tzv. humanizácie socializmu: priestor pre životné i kultúrne prejavy človeka sa síce rozširoval, no vzápätí si ideológia túto humanizáciu exkluzívne prisvojila. V oficiálnom výklade takáto postupná humanizácia mala byť vyjavovaním humánnej podstaty komunistického režimu (po predchádzajúcich „omyloch“), zatiaľ čo kapitalistický režim mal permanentne odhaľovať svoju zápornú, neľudskú podstatu, za reflex čoho boli považované napr. filozofia a literatúra existencializmu. A tak aj jednotlivé historické medzníky boli interpretované ako zlepšovanie (zdokonaľovanie) socializmu, resp. ako návrat k jeho „pravej“ podstate. Rok 1956 je rokom jeho opravy (náprava „chýb rastu“), rok 1968 sa stáva emblémom jeho obrody (vtedy sa zaviedli pojmy obrodný proces či socializmus s ľudskou tvárou) a následný regres k doktríne začiatkom sedemdesiatych rokov bol premenovaný na nápravu úchyliet a návrat k „zdravému jadrú“ či k „normálnemu“ stavu (tzv. konsolidácia, resp. normalizácia). Ba ešte aj terminálna fáza socializmu (čo sme vtedy ešte netušili) – gorbačovské obdobie – je oficiálne prezentované ako prestavba, čiže rekonštrukcia či adaptácia socializmu.

Tieto medzníky socialistických dejín sa stávali aj literárnymi predelmi. Rozhraničujúcim periodizačným bodom sa tak s úplnou samozrejmosťou stal nielen koniec druhej svetovej vojny (tzv. oslobodenie Červenou armádou), ale aj komunistický prevrat v roku 1948, tiež zjazdy komunistickej strany (najmä 20. zjazd Komunistickej strany Sovietskeho zväzu v roku 1956) a spisovateľské zjazdy (napr. povestný 3. zjazd Zväzu československých spisovateľov v roku 1963, ktorý sa pokúsil o istú emancipáciu od politickej moci). Ďalším „literárnym“ medzníkom bol 14. zjazd KSC (1971), ktorý vyhlásil šesťdesiate roky za „krízové“ a nedávnu okupáciu Česko-Slovenska za „bratskú pomoc“.

Po novembri 1989 boli takéto externé politické kritériá právom kritizované. Zároveň sa začala otvárať aj teoretická diskusia (sprostredkovaná prevažne cez preklady západnej odbornej literatúry) o podobe a vôbec o možnostiach písania dejín literatúry, ktorá sporadicky pokračuje dodnes.

A tak dnes vo vzťahu k dejinám literatúry môžeme medzi literárnymi vedcami nájsť dve vyhranené skupiny: tých, ktorí o dejinách literatúry teoretizujú, a zväčša dobre, a tých, ktorí dejiny literatúry píšu – a zväčša zle. Vlastne nie zväčša, ale vždy zle: dokonalé dejiny literatúry totiž neexistujú a teoretici tvrdia, že existovať ani nemôžu. Ba tvrdia i čosi viac: napísať dejiny literatúry je dnes holá nemožnosť. Preto sa do ich písania zväčša ani nepúšťajú a uspokojujú sa s tvorbou dokonalých teórií o nemožnosti písať dejiny.

Existujú však aj „nedokonalí“ literárni vedci, ktorí si napriek všetkým teoretickým premisám uvedomujú naliehavú *praktickú* potrebu takého usporiadania „materiálu“, ktorý by celý literárnohistorický korpus sprehľadnil aj pre menej zasväteného záujemcu (napr. pre študenta), a to aj za cenu zjednodušenia, skreslenia a voluntaristických intervencií. Nazdávam sa, že „prakticky“ sú dejiny literatúry možné za podmienky, že všetky tie sprievodné metodologické nekorektnosti (t. j. simplifikácie, deformácie či intervencie), ktoré si tento žáner vo väčšej či menšej miere vynucuje, budú zo sféry skrytého (zatajovaného pred čitateľom či utajeného aj pred samotným autorom dejín) presunuté do sféry zjavného. Dokonalé dejiny literatúry nemôžu existovať, no možné sú *korektné* dejiny literatúry, čiže také, ktoré o svojich obmedzeniach „vedia“ do maximálne možnej miery.

Znamená to okrem iného (či predovšetkým) priznať hlavné parametre, podľa ktorých je v nich materiál usporiadaný. Napríklad Krčméryho *Dejiny literatúry slovenskej* sú korektné (a dodnes zaujímavé), keďže autor v nich cielavedome a všemožne hľadá *ideu* a jej „rytmus pretekajúci stáletiami“ (Krčméry, 1976b, s. 318). Šmatlákové *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť* (Šmatlák, 1988) v pasážach týkajúcich sa 20. storočia korektné nie sú, aj keď autor svoj hlavný usporadujúci či presnejšie teleologický princíp priznáva: ide o smerovanie slovenskej literatúry k jej socialistickému vyvrcholeniu. Lenže časť literárnohistorického materiálu, ktorý sa mu do matrice nehodí, autor buď zatajuje, alebo vedome skresľuje, tváriac sa, že nejde o skreslenie – čiže klame. V ponovembrovej korektúre svojich *Dejín* (Šmatlák, 1999) zatajovanie zrušil a z periférnych spisovateľov sa stali preferovaní. Tentoraz však autor

pre zmenu zatajil hlavný dôvod ich vyzdvihnutia: ide o kompenzáciu toho, že predtým ich marginalizoval či rovno eliminoval. Masívne presuny tu nie sú motivované nijakým krčmérovským hľadáním toho, čím „dýcha duchovne národ“ (Krčméry, 1976a, s. 37), iba šmatlákovským nasledovaním ducha doby: pred novembrom to bol duch zloby, po novembri duch loby.

Podobne by sme ponovembrové „Marčokove“ *Dejiny slovenskej literatúry III* (Marčok a kol., 2004) ľahko mohli usvedčiť jednak z podobného „naprávačského“ gesta, jednak zo situovania hlavného usporadujúceho princípu viac-menej mimo literatúry: v Marčokovom chápaní je ním pluralizmus (k tomu sa ešte vrátim).

Pokiaľ ide o časovo tretie ponovembrové dejiny pod vedením I. Sedláka (Sedlák, 2009), tie sú metodologicky i autorsky natoľko „pluralitné“, že nemôže byť reč o nejakom spoločnom usporadujúcom princípe. A tak aj keď tam nájdeme akceptovateľné kapitoly, ako koncepcný celok možno toto kolektívne dielo považovať za ukážku takých dejín, v ktorých sú nekorektnosti nielenže skrývané pred čitateľmi, ale často ostávajú utajené aj niektorým autorom (vrátane vedúceho kolektívu). V odborných kruhoch sa im dostalo zaslúženej kritiky a teoretikov iste potešili ako presvedčivý dôkaz nielen o nemožnosti, ale priam zbytočnosti písania dejín literatúry.

Na druhej strane tu máme na druhej strane rieky Moravy aj výnimočný (no málo úspešný) pokus „teoretikov“ pod vedením V. Papouška (Papoušek a kol., 2010) nahradiť syntagmu paradigmou, t. j. namiesto literárnohistorického „rozprávania“ (ktoré je – ako každý diskurz, ako sa to vie od Foucaultových čias – pokusom uzurpovať si moc) ponúknuť „neagresívne“ synchronne rezy. Neinvazívnosť tu však zároveň znamená kapituláciu pred nevyhnutnosťou *konštruovať* dejiny, o čom píše Dalibor Tureček: „... dějiny nelze nezaujatě popisovat ani bezzbytku rekonstruovat, ale pouze konstruovat a vlastní interpretační pozici bych chápal jako nezbytnou součást diskursu“ (Papoušek – Tureček, 2005, s. 14). Synchronne rezy, pravidelne vykonávané rok za rokom, sugerujú rovnakú (t. j. entropickú) dôležitosť každého roku, keďže každému je venovaný približne rovnaký priestor; navyše v každom je „povinne“ nájdená nejaká

dominantná „udalosť“. Vo výsledku hrozí akási entropia dominant, čo popiera samotný pojem dominanty. Sem mieri aj Turečkova kritika podobného prístupu, keď poznamenáva, že snaha stanoviť uzlové body „jen na základe vnějších mechanických kritérií, jakými mohou být určité leto-počty (např. snaha přiřadit ke každému roku určitou literární ‚udalost‘), se zdá být příliš mechanická“ (Papoušek – Tureček, 2005, s. 29).

No nielen teoretici, ale ani literárni *historici* nemôžu napísať uspokojivé literárne dejiny, pokiaľ budú predovšetkým historikmi, čiže pokiaľ v ich chápaní disciplíny preváži historické nad literárnym. Historická veda (resp. spoločenská história) a literárne dejiny sú totiž napriek zdanlivému spoločnému poľu zvanému minulosť principiálne odlišné. Rozdiel je v „gravitačnej sile“ onoho poľa. Kým slovenská historická veda (pokiaľ to môžem posúdiť) „prirodzene“ a dominantne gravituje k minulosti, literárna história sa pohybuje medzi dvomi gravitačnými centrami: tým druhým – popri minulosti – je prítomnosť. Aj v literárnej histórii máme síce do činenia s pozitívnymi faktmi (napr. biobibliografémy), no základný a hlavný prvok literatúry, umelecký text, existuje vždy ako *interpretovaný* fakt. Otázka „ako to skutočne bolo“ je vari legitímna pre historiografa, literárny historik z nej však nemôže urobiť hlavnú úlohu svojho skúmania. Esencialistické chápanie dejín predpokladá, že niečo sa skutočne odohralo a úlohou dejepisca je čo najpresnejšie opísať túto „skutočne existujúcu“ históriu. Aj v literatúre sa mnoho vecí odohralo skutočne a nenávratne (autori sa narodili a zomreli, knihy vychádzali, časopisy vznikali a zanikali), ale tá podstatná zložka, literárny text, existuje „návratne“: čítaním (ktoré je zároveň interpretáciou) je zakaždým akoby nanovo vytváraný. Ak ťažiskom literárnej histórie má byť „konštrukcia“ minulosti, potom základným prvkom tohto procesu musí byť významová (re)konštrukcia, čiže interpretácia textov. Pritom ani tzv. faktografické zložky sa nemôžu vymykať interpretačnému aktu – ich prítomnosť v literárnohistorickom texte je legitimizovaná najmä tým, že sa stanú súčasťou interpretácie. Dejiny literatúry sú teda teoreticky (a najmä prakticky) možné ako priznaná interpretácia, ktorej východiskom je analýza estetických hodnôt literárnych textov.



Treba už len dodať, že každý text môže byť „rekonštruovaný“ („renovovaný“, interpretovaný) aj kompetentne, aj diletantsky – a kompetencia literárneho historika by mala byť čo najvyššia. Ku kompetencii patrí aj uvedomenie si vlastnej interpretačnej pozície. Dejiny literatúry nemôžu byť iba dejinami faktov, ale rovnako nie ani alibistickými dejinami interpretácií textov, ba dokonca svojvoľnou reinterpretáciou celého literárnohistorického korpusu z nedefinovanej (fluktuujúcej) interpretačnej pozície. Mali by byť komplexnou reinterpretáciou, ktorej dominuje kritérium estetickéj hodnoty.

Už spomínaným nedostatkom totalitných dejín literatúry bolo, že ich hlavná interpretačná pozícia bola z hľadiska estetických hodnôt umiestnená externe. Je však zaujímavé, že pokiaľ išlo o staršie obdobia, aj v oficiálnych dejinách slovenskej literatúry vychádzajúcich pred rokom 1989 sa uplatňovali estetické kritériá (klasicizmus, romantizmus, realizmus, moderna), no pre novšie epochy (20. storočie, ale najmä obdobie po roku 1945) sa ako medzníky používali vyššie spomenuté politické predely, resp. obdobie bolo charakterizované globálne (a s politickým akcentom): „Literatúra v epoche budovania socializmu“ s podtitulom „Od roku 1945 po dnešok“ (Šmatlák, 1988, s. 532).

Na ilustráciu uvediem aj Šmatlákovo vnútorné členenie takto označenej socialistickej literatúry:

1. Nová spoločenská situácia a nové protirečenia v literárnom vývine [kapitola zachytáva roky 1945 – 1948].
2. Prechod literatúry ako celku na pozície socializmu [1948 – 1966].
3. Krízová peripetia a jej vyrovnanie [1966 – 1972].
4. Na ceste k novému rozvoju [od r. 1972].

Je symptomatické, že periodizácia podľa politických kritérií pretrváva aj v ponovembrovom období, i keď, pravda, už s opačným hodnotiacim postojom. V *Dejinách slovenskej literatúry III* (Marčok a kol., 2004) nájdeme opäť členenie (jeho tvorcom je vedúci autorského kolektívu) vychádzajúce z politických medzníkov. Roky sa tu síce nie vždy presne

kryjú s politickými dátumami, no je to len preto, že sa zohľadňuje časový posun, s ktorým literatúra reaguje na vonkajšie udalosti.

Takto teda vyzerá Marčokova klasifikácia „naruby“:

1. Posledné echo medzivojnového pluralizmu v literárnom živote (1945 – 1949).
2. Mocenské nastolenie totalitného modelu literárneho života (1950 – 1955).
3. Etapa pokusov o renováciu socialistickej literatúry a zápasov o obnovenie pluralizmu literárneho života (1956 – 1970).
4. Pokus konsolidátorov o opätovné zavrátenie literatúry do totality jediného prípustného smeru (1971 – 1975).
5. Literatúra medzi dodržiavaním pravidiel konsolidácie a hľadaním únikových ciest do priestorov nezávislej tvorby (1976 – 1989).
6. Definitívne otvorenie cesty k pluralite po novembri 1989.

Autor tu „neohrozene“ a opakovane pomenúva totalitou politické obdobie, počas ktorého on sám rovnako neohrozene vyznával nutnosť „vymýtiť z literatúry prvky protisocialistických postojov“ (Marčok, 1981, s. 28). A to, čo predtým videl ako negatívum, ako „pretrvávajúce niektorých nežiaducich javov“ (tamže, s. 29), v novej politickej situácii už pozitívne nazýva „hľadaním únikových ciest do priestorov nezávislej tvorby“ (Marčok, 2004, s. 5).

Takéto prehadzovanie hodnotových znamienok však rozhodne nie je novou optikou, ktorá by mohla vymaniť nazeranie na slovenskú literatúru po roku 1945 z tradovaných (prevažne komunistických) stereotypov. Novým sa u Marčoka zdá byť pojem pluralizmu, lenže spôsob jeho používania plne zapadá do matrice komunistického mytologizmu. Ak u Šmatláka cieľom literatúry bolo „budovanie socializmu“, u Marčoka je to budovanie pluralizmu: kdesi pred prvým bodom jeho periodizácie sa naznačuje stratený „zlatý vek“ pluralizmu a šiesty bod „definitívne“ (naveky) otvára cestu k jeho opätovnému dosiahnutiu. Imperatívno-teleologický spôsob, akým sa pred literatúru kladie úloha vydať sa na cestu k pluralizmu, nám zároveň prezrádza aj chápanie onoho vytúženého

postkomunistického cieľa – ide o akýsi kolektívny, egalitársky hurápluralizmus, ktorý stiera rozdiely a popiera hierarchiu. Skrátka, takéto chápanie pluralizmu i „ciest slovenskej literatúry“ je dieťaťom komunizmu.

No stereotypy viac-menej prežívajú aj u príslušníkov mladšej generácie literárnych vedcov, ktorých nemôžeme podozrievať z náklonnosti ku komunistickým schémam. Aj keď sa črtá postupný prechod od politických rozdeľovníkov k sociologickým či sociokultúrnym, ešte stále nezaznamenávame nijakú ponuku esteticky orientovanej periodizácie. Stále teda pretrváva absencia takého pohľadu na texty uplynulého polstoročia, ktorý by ich nevnímal cez apriórne komunistické matrice (tzv. medzníky budovania socializmu) ani cez matrice antikomunistické (medzníky rozkladu totality, resp. obnovovania plurality), ale ktorý by sa pokúsil navrhnuť periodické rámce extrahované z literatúry, nie z politiky.

Možno prvým krokom k podobnej extrakcii by mohlo byť identifikovanie magistralných línií v slovenskej literatúre, ktoré kontinuitne (i keď nie rovnako výrazne) prechádzajú cez socialistické i postsocialistické desaťročia, a následné špecifikovanie ich vnútorného rytmu (modifikačných impulzov, bodov premien). Tieto body premien by sa mohli stať východiskom pre periodizáciu. Hneď však dodávam, že periodizácia nie je cieľom sama osebe. Ide pri nej predovšetkým o akt členenia, štruktúrovania celku literatúry – a štruktúrovanie či vedecké modelovanie je zasa jedným z nástrojov *pochopenia* historických i aktuálnych javov, o ktoré predovšetkým ide.

Zaiste, namiesto hľadania transversál by sa dala urobiť hrubá čiara zreteľne oddeľujúca pred- a ponovembrové obdobie, tak ako sa to udialo v spoločenskom živote; ostatne nie bez morálnych škôd. Lenže v dejinách literatúry sú obe epochy pomerne komplikovane späté: jedna pokračuje v druhej, no tiež tá druhá popiera prvú. Aby sme lepšie pochopili všetky premeny slovenskej literatúry posledných šiestich desaťročí, bolo by možno účinné opätovne uchopiť jej štyri komunistické desaťročia spolu s dvomi postkomunistickými ako *jeden celok*. (Napokon samotná predpona post- signalizuje oslabenú autonómiu takto označeného obdobia.)

A až tento „znovuzjednotený“ veľký celok sa môžeme pokúsiť rozčleňovať, tentoraz už podľa vnútorných kritérií vyvedených z jeho daností.

Pravdaže, literárne dejiny konfigurujúce sa podľa esteticky hodnotných textov nemôžu byť ani „vyvážené“, ani „úplné“. Pri uplatnení tohto kritéria by sme zrejme našli obdobia nahusto dotované literárnymi hodnotami, ale tiež prázdne priestory. Predovšetkým však bude treba priznať, že z niektorých období by neostalo nič či takmer nič. Vlastne to by bol prvý mentálny krok: nebát sa prázdna. Pre historika spoločnosti nijaká epocha nie je nulová (prázdna), jeho profesionálna ambícia ho vedie k tomu, aby ju zaplnil udalosťami alebo aspoň každodennými banálnymi životmi. Lenže v estetickej oblasti nemôžeme mať strach z medzier či čiernych dier! Sociológia literatúry by napríklad mohla zaplniť päťdesiate roky 20. storočia hrbami beletristických kníh svedčiacich o tom či onom, no literárna estetika v nich nenájde takmer nič. Skrátka, literárne texty bude treba vyňať z ich tzv. historického prostredia, znovu ich prečítať a z toho, čo ostane po takomto akontextovom čítaní, vytvoriť nové prvky literárnych dejín. Predstavujem si dejiny slovenskej literatúry ako *hládanie hodnôt*: predovšetkým estetických hodnôt, no ak na to máme dostatočne kompetentný kolektív – aj hodnôt vyššieho radu a vyšších celkov. Nemožno už teraz konkrétne predpovedať, aké to budú hodnoty – no predsa len na záver by som si dovoľil načrtnúť, kam by mohli takéto interpretačné dejiny smerovať.

Nuž jednoducho k zmyslu. K zmyslu textu, diela, autorovho života i literárnej epochy. Český filozof Jan Patočka v eseji *Mají dějiny smysl?* definuje zmysel ako „to, na základě čeho se něco stává srozumitelným“ (Patočka, 1990, s. 66). Zmysel musíme „získat výkladem, který odhalí, co nám původně brání jej vidět, co jej zakrývá, zkresluje, zatemňuje“ (tamže). Hodnota a zmysel úzko súvisia. Ako hovorí Patočka, „v podstatě neznamenají hodnoty nic jiného, než že jsoucno je smysluplné, a označují to, co mu ‚dává‘ smysl“ (s. 67). A ako sa k hodnotám dostaneme? Cez skúsenosť straty zmyslu, odpovedá Patočka. Hodnoty totiž môžu byť neproblematické, navždy dané (Boh, Idea) alebo problematické, keď sa nám to isté súcno ukazuje raz ako zmysluplné, druhý raz ako nezmyselné,

čo nie je nič iné ako „problematičnosť veškeré smysluplnosti“ (Patočka, 1990, s. 69).

A dovoľm si v tejto súvislosti ešte jeden dlhší citát, ktorý prosím čítať aj sub specie písania literárnych dejín: „Projít zkušeností ztráty smyslu znamená, že smysl, k němuž se snad vrátíme, nebude pro nás prostě faktem v přímé nezlomenosti, nýbrž že bude reflektovaným, důvod hledajícím a zodpovídajícím smyslem. Že následkem toho nebude nikdy ani dán, ani nadobro získán..., že smysl se může objevit pouze v činnosti, která vyplývá z hledajícího nedostatku smyslu, jako úběžný bod problematičnosti. [...] Stálé otrásání naivního povědomí smysluplnosti je novým způsobem smyslu, objevením jeho souvislosti se záhadností bytí a jsoouca vcelku“ (Patočka, 1990, s. 71 – 72).

Posmeškar v človeku by povedal: aká tam záhadnosť bytia slovenskej literatúry? No pochybovač, ktorý bol otrasený v dôvere v jej zmysel, čo znamená, že sa striasol aj rozličných absolutizujúcich či stereotypných chápaní jej zmyslu, ten je možno na dobrej ceste k objaveniu jej „záhadnosti“ i jej súvisu so záhadnosťou (alebo skromnejšie: problematickosťou) bytia ako celku. A keďže som hovoril o literárnych dejinách ako o hľadaní, považujem za vhodné uzavrieť túto úvahu výstižným citátom opäť z Patočku: „Ve skutečnosti běží teprve o odkrytí smyslu, který nemůže být nikdy vyložen jako věc, který nemůže být ovládnut, ohraničen, pozitivně zachycen a zvládnut, nýbrž který je přítomen pouze v *hledání* bytí“ (Patočka, 1999, s. 86). Dodajme: v hľadaní bytia slovenskej literatúry.

Pokiaľ ide o hľadanie konkrétnych kontinuitných prvkov (transverzál), možno sa najvýraznejšie rysuje jedna. Uviedol som, že komunistická ideológia dokázala absorbovať literatúru ukazujúcu človeka z tzv. ľudskej stránky, akcentujúcu dobrotu obyčajného človeka s hrabalovskou perličkou na dne či s rúfusovskou slzičkou v hĺbke. Tieto texty s pozitívnou modalitou boli interpretované či vlastne dezinterpretované v tom zmysle, že zobrazujú schopnosť režimu byť ústretový voči obyčajnému človeku, jeho schopnosť permanentnej humanizácie. To je onen „socializmus s ľudskou tvárou“, s ktorým „pozitívni“ autori vedome či nevedomky spolupracovali.

Existoval však typ literatúry, ktorá odolávala dezinterpretáciám – nie je totiž možné prekrútiť zmysel textov, ktoré konštatujú neprítomnosť zmyslu. Ide o texty, ktoré odrážali pokračujúcu dehumanizáciu socialistickej spoločnosti alebo v širšom, všeobecnejšom rámci údel moderného človeka konfrontovaného s vlastným osamotením a vlastnou smrťou, ktorá vyprázdňuje zmysel jeho predchádzajúceho života.

Táto literatúra existencialistického typu sa u nás objavila na začiatku šesťdesiatych rokov a nezanikla ani počas normalizácie v nasledujúcom desaťročí. Básnik Miroslav Válek napísal roku 1963 v zbierke *Nepokoj: „Nič, iba oheň a dážď“* (Válek, 1963, s. 8). V roku 1982 vyšiel román Rudolfa Slobodu *Rozum*, ktorý sa končí vyhlásením: „Som zabitý človek“ (Sloboda, 1982, s. 261). V roku 1988 v románe Štefana Moravčíka *Sedláci* starý umierajúci sedliak vyslovuje svoje posledné slová: „Nenene... nebude... niňiňic...“ (Moravčík, 1988, s. 189). Príklady by sa dali množiť, pridám ešte dva z ponovembrovej éry. Básnik Štefan Strážay v roku 1992 v zbierke *Interiér* píše: „Svet, ktorý sa rozpadáva, vytvára zvláštny pocit istoty“ (Strážay, 1992, s. 57). Tou istotou je istota zániku, smrti... A nakoniec už tu citovaný román P. Vilikovského *Pes na ceste*: pokiaľ ide o jeho názov, v skutočnosti nejde o cestu, ale o autostrádu a záverečná pasáž evokuje výjav, s ktorým sa evidentne identifikuje protagonista. Hlásateľ dopravných správ z rozhlasu oznamuje: „Na dvadsiatom siedmom kilometri diaľnice D1 medzi Bratislavou a Trnavou zvýšte pozornosť. Po ceste pobehuje zúfalý pes“ (Vilikovský, 2010, s. 155). Osud tohto psa je viac ako istý...

Možno títo autori (spolu s niektorými ďalšími) stelesňujú líniu, ktorá prechádza oboma epochami a ktorej peripetie by sa mohli stať istým východiskom periodizácie osnovanej na literárnych hodnotách. Dôležitosť tejto línie spočíva v tom, že komunistická ideológia síce dokázala absorbovať a prekrútiť humanistickú líniu literatúry, no nie líniu nihilistickú. Práve preto ju potláčala s väčším či menším úspechom. Demokracia je zasa schopná absorbovať – a to bez jej prekrútenia – aj literatúru v znamení nihilizmu, konštatujúcu neprítomnosť zmyslu. Skutočná demokracia vie z toho vyťažiť poučenie o situácii človeka a sveta.

Nie však demokracia postkomunistická. Schopnosť prijať, absorbovať a vyvodzovať závery z relevantných svedectiev (a umenie medzi také rozhodne patrí) je tu nahradená mechanickým obratom: fetišizáciou pluralizmu pochopeného ako vláda relativizmu. V takomto reliktné kolektivistickom poňatí sú si všetky hodnoty „demokraticky“ rovné, všetky názory uniformné, rovnako závažné, no najmä nezávažné. Za vyše dvadsať postkomunistických rokov si slovenská spoločnosť dokázala prispôbiť demokraciu na svoj obraz a pre svoje potreby. Komunisti môžu byť spokojní. Ak sa im v šesťdesiatych rokoch nepodarilo vybudovať socializmus s ľudskou tvárou, o štyri desaťročia neskôr už boli oveľa úspešnejší a vybudovali demokraciu s komunistickou tvárou.

Práve preto aj v literárnych dejinách môžu byť bez väčších protestov aplikované doterajšie neadekvátne matrice a súčasná literárna tvorba ako priestor možných hodnôt tak ostáva zásadne nehierarchizovaná, čiže v konečnom dôsledku nedôležitá. Ak slovenská literatúra donedávna aspoň zaznamenávala „nič“, dnes už nič neznamená...

## Literatúra

- BLANCH, Antonio: *Kilka uwag o powieści „postmodernistycznej“*. In: *Twórczość*, 44, 1988, č. 5, s. 87 – 93.
- KRČMÉRY, Štefan: *Dejiny literatúry slovenskej I*. Bratislava : Tatran, 1976(a). 329 s. Bez ISBN
- KRČMÉRY, Štefan: *Dejiny literatúry slovenskej II*. Bratislava : Tatran, 1976(b). 419 s. Bez ISBN
- MARČOK, Viliam: *Vývinové problémy slovenskej poézie sedemdesiatych rokov*. In: *Romboid*, 16, 1981, č. 1, s. 28.
- MARČOK, Viliam a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004. 472 s. ISBN 80-88878-87-X
- MORAVČÍK, Štefan: *Sedláci (Próza nás hriešnych)*. Bratislava : Smena, 1988. 198 s. Bez ISBN
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha : Academia, 2010. 627 s. ISBN 978-80-200-1792-5

- PAPOUŠEK, Vladimír – TUREČEK, Dalibor: *Hledání literárních dějin*. Praha : Paseka, 2005. 94 s. ISBN 80-7185-760-2
- PATOČKA, Jan: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha : Academia, 1990. 164 s. Bez ISBN
- SEDLÁK, Imrich a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry I – II*. Martin – Bratislava : Matica slovenská – Národné literárne centrum, 2009. 606, resp. 785 s. ISBN 978-80-7090-935-5, resp. 978-80-7090-945-4
- SLOBODA, Rudolf: *Rozum*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982. 264 s. Bez ISBN.
- STRÁŽAY, Štefan: *Interiér*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992. 72 s. ISBN 80-220-0273-9
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť*. Bratislava : Tatran, 1988. 632 s. Bez ISBN
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry II (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1999. 560 s. ISBN 80-88878-50-0
- VÁLEK, Miroslav: *Nepokoj*. Bratislava : Smena, 1963. 63 s. Bez ISBN
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Pes na ceste*. Bratislava : Kalligram, 2010. 160 s. ISBN 978-80-8101-390-4

## Summary

*History or values? (On the milestones in Slovak literature after 1945)*. The periodization of Slovak literature during the communist regime was determined by political milestones. Surprisingly, even after the fall of the totalitarian regime, the periodization by these political milestones still persists although this time it is perceived negatively. To establish the new criteria for periodization, which would not depend on the traditional schemes, I suggest the two basic streams in the post-1945 Slovak literature: writers in the name of goodness (humanistic stream) and authors in the name of evil (nihilistic stream). While the Communist ideology was able to absorb and usurp the first stream, the second stream remained resistant against the official ideology and may thus represent the distinctive productive basis.







# INTERDISCIPLINÁRNOSŤ DIDAKTIKY UMELECKÉHO PREKLADU

Ladislav Franek

Ústav svetovej literatúry  
Slovenskej akadémie vied v Bratislave

Definícia didaktiky umeleckého prekladu predpokladá v prvom rade potrebu zohľadniť viacero prepojených alebo navzájom sa dopĺňujúcich hľadísk. Deje sa tak už vzhľadom na skutočnosť, že uvedená disciplína buduje svoj terminologický, metodický, no i epistemologický aparát na viac-menej úzkej spätosti literárnej teórie, histórie, kritiky, porovnávacej literatúry alebo komparatistiky. Je nesporné, že takýto široký záber vzbudzuje najmä u užšie špecializovaných odborníkov alebo pedagógov rad spochybnujúcich otázok. Je vôbec možné zahrnúť do učebných osnov jedného predmetu alebo disciplíny také bohaté spektrum jazykových, štylistických alebo literárnych postupov a kritérií, najmä ak tieto majú navyše spolupôsobiť s cieľom dospieť k pozitívnym výsledkom, k objektívnemu zhodnoteniu vedomostí alebo tvorivých schopností študentov? Netreba pri vzdelávacom procese rátať skôr s predbežnou etapou teoretickej prípravy, čiastkového zasvätenia študentov do tejto určite náročnej a neľahkej práce? V takom zmysle sa nazdávam, že ide o správnu námietku, veď – ako je známe – umelecký rast každého prekladateľa je postavený na celoživotnom procese poznávania i neodmysliteľného sebazdokonaľovania. A ak k tomu pripojíme osobité individuálne dispozície, tvorivý talent a vytrvalosť, je nepopierateľný fakt, že vyučujúci sa ocitá v pozícii akéhosi všestranného iniciátora pri vytváraní účinných prekladateľských zručností a návykov.

Z daného predpokladu vychádza vlastne modelovo koncipované vyučovanie umeleckého prekladu, ktorého základným znakom je hľadanie

vhodných nástrojov, koncepcií alebo zorných uhlov. Súhrnne podliehajú v podstate dvojakej požiadavke. Prvá sa vzťahuje na oblasť teórie, druhá smeruje k priamej aplikácii tohto poznania do prekladateľskej praxe. Zložitosť prechodu od jedného k druhému pritom spočíva v tom, že objektívne zameraná teoretická príprava sa v ďalšej fáze rozširuje do relatívne otvoreného, neraz nedefinitívneho priestoru hľadania čo najadekvátnejších prekladateľských riešení alebo postupov. To si, prirodzene, vyžaduje širšie zapojenie subjektu, individuálnu schopnosť študentov tak racionálne, ako i intuitívne pristupovať k textom originálu a prekladu. Ak je totiž práca prekladateľa na jednej strane podmienená racionálne, na druhej strane sa zakaždým vynára potreba ísť za hranice vecného filologického alebo teoretického vzdelávania, a to v ustavičnej konfrontácii s individuálnou i kolektívnou rečovou skúsenosťou. Je totiž zrejme, že pri rozbere literatúry, ktorá sa svojou povahou najviac približuje k výrazovej zásobárni bežného dorozumievacieho jazyka, žiada sa venovať zvýšenú pozornosť práve subjektívnym činiteľom ľudského prehovoru. Od toho okamihu sa získané poznatky normatívneho rázu napájajú na rozmanité zdroje literárnej tvorby vnímanej synchrónne i diachrónne vo vzťahu k dejinám literatúry. Tým chcem naznačiť, že vlastný obsah disciplíny umelecký preklad sa nedá chápať izolovane, bez ohľadu na vynárajúce sa pole problémových okruhov v spojitosti s ďalšími integrujúcimi zložkami uvedenej disciplíny.

Vďaka komplementárnosti tohto vzťahu sa tak dostávam k vlastnej realizácii cieľov a úloh pri vyučovaní na vysokej škole. Jadrom môjho pôsobenia je ambícia komplexne spojiť poznatky z literárnej teórie a dejín národných literatúr a plodne ich využívať pri rozbere konkrétnych literárnych textov. V mojom prípade ide o bezprostredné spojenie dejín literatúry (hispanoamerickej a španielskej) s umeleckou štylistikou (španielčiny a francúzštiny), zameranou napríklad na výklad „všeobecne nadnárodného“ fungovania figúr alebo trópov, ako i na ďalší dôležitý problém, ktorého hlavným bodom sú prozodické rozdiely alebo osobitosti. K tomu organicky pristupuje predmet umelecký preklad, v rámci ktorého sa deduktívne venujem rozličným teoreticko-praktickým problémom

nastoleným vo vzťahu k vysvetľovanému a analyzovanému javu; týka sa to predovšetkým individuálnej autorskej poetiky a spôsobu jej prekladania na základe špecifických poetologických, jazykových, štylistických alebo prozodických príznakov. Komplementárnosť prístupu navyše umocňuje vítaná možnosť pracovať s umeleckým prekladom v kontexte daných predmetov tiež nezávisle, bez ohľadu na ich tradičné vymedzenie. Zásluhou toho sa poznatky z dejín inonárodných literatúr môžu zvýšenou mierou utvrdzovať pomocou prekladaných úryvkov z cudzieho literárneho diela do slovenčiny a zároveň možno do toho asociatívne začleňovať tiež núkajúce sa paralely a odlišnosti vo vzťahu k domácej literatúre.

Musím zdôrazniť, že takáto komplexná definícia u mňa nevznikla náhodou. Je plodom dlhodobého odborného formovania, predovšetkým od začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia, keď som po absolvovaní štúdia francúzštiny a španielčiny na FF UK nastúpil na vedeckú aspirantúru v Ústave svetovej literatúry a jazykov SAV v Bratislave. Základná otázka, ktorú som si pri koncipovaní dizertačnej práce *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela* (bola uverejnená až v roku 1997, VEDA, ÚSvL SAV) kládol, sa dotýkala metodologického prehodnotenia v tom čase platných teoretických východísk. Išlo konkrétne o vzťah medzi literárnou teóriou a princípmi literárnej komparistiky alebo porovnávacej literatúry. Keďže predmetom mojej práce bola oblasť medziliterárneho výskumu, pokladal som za najdôležitejšie nadviazať na bakošovské, no i Ďurišinovské princípy historickej poetiky. Zaujal ma kľúčový problém, ktorý vyplýval z nevyhnutného prechodu od vnútoliterárneho skúmania k odhaľovaniu zákonitostí medziliterárneho procesu. Pokúšal som sa zistiť, akú úlohu v tom plní literárna teória a akú literárna komparistika. Stoja obidve tieto disciplíny na rovnakom metodologickom základe alebo fungujú do istej miery samostatne? V čom sa ich obsahové zamerania líšia a v čom spočívajú ich spoločné črty alebo východiská?

Prvou etapou pri riešení problému bol podnetný teoretický model Mikuláša Bakoša pri sledovaní vývinových zmien slovenského verša od školy Štúrovej. Uvedomil som si, že v nadväznosti na práce ruských

formalistov jeho prístup vychádza z binárnej opozície medzi vetou a veršom, zo systematického úsilia prekonať statické normatívne hľadisko zamerané na objektívne dokázateľné alebo opísateľné znaky veršovej štruktúry. Treba pripomenúť, že dôraz na jazykovo-formálnu stránku verša, pohľad na jeho štruktúru z hľadiska dynamickej premenlivosti vzťahov medzi metrickou a syntaktickou organizáciou mi otvoril užitočné perspektívy pre komparatívny rozbor slovenských prekladov z francúzskej poézie. Význam formálnej metódy pre vývin postupov komparatívneho štúdia spočíva podľa nejednej Ďurišinovej formulácie v schopnosti obhájiť a zároveň potvrdiť základné teoretické východiská, predovšetkým s cieľom poznať všeobecnú podstatu literárneho javu. Prínosom formálnej metódy je teda možnosť prechodu od opisu jednotlivo sledovaného literárneho faktu v rámci pohybu vnútoliterárnych zmien k výskumu jeho širších medziliterárnych vzťahov a súvislostí. V tomto smere som Bakošovu koncepciu chápal ako dôležitý teoretický a zároveň praktický nástroj, pomocou ktorého bolo možné v ďalšom štádiu pristúpiť k bilaterálnemu výskumu, avšak na rozšírenej metodologickej platforme.

Takýto priestor mi otvoril ďalší nemenej významný zdroj a podnet. Pri štúdiu knihy francúzskeho teoretika verša Jeana Cohena *Štruktúra básnickej reči* (*Structure du langage poétique*, Flammarion 1970) som postupne nachádzal spôsob, ako prekonať očividné obmedzenia formálnej školy i ako nové poznatky začleniť do mnou vymedzeného výskumu. Vďaka tomu som bakošovské i Ďurišinovské podnety začal prehodnocovať vo svetle objavnej koncepcie francúzskeho teoretika. K vývinovému obrazu slovenského verša sa pripojil významný konfrontačný činiteľ vychádzajúci z tradície francúzskeho veršovania, jeho lingvistických alebo poetologických prostriedkov a postupov. O to väčšmi, že sám Cohen už v úvode svojej knihy (Cohen, 1970, s. 12) zdôrazňuje, že vývinové sledovanie zvukovo-významovej dichotómie francúzskeho verša má možnosť v budúcnosti vyústiť do nadnárodnej podoby výskumu. Jeho štruktúrna koncepcia založená na vedomí vzájomnej závislosti jednotlivých komponentov vo francúzskom verši totiž predpokladá, že podobné zákonitosti by mali platiť aj pre všeobecné princípy veršovania v iných literatúrach.

S tým súvisí ďalší dôležitý poznatok. Vyplýva z procesnej metódy, ktorá si kladie za cieľ postihnúť v záverečnej fáze výskumu spoločnú štruktúru jednotlivých figúr a básnických prostriedkov, a to „ako výsledok pozorovania na vyššej rovine formalizácie“. Výhoda štruktúrnej poetiky francúzskeho teoretika Jeana Cohena v porovnaní s Bakošovou prevažne formálnou metódou spočíva práve v rozšírení alebo obohatení formalistických princípov, v ústrojnom začlenení ďalších prvkov do výskumu, figuratívnych a sémantických, nielen rytmických a syntaktických. Treba dodať, že z hľadom na integrálnejšiu perspektívu sa štruktúrna metóda opiera o dichotómiu bežný jazyk/básnický jazyk alebo – všeobecnejšie – próza/poézia. V duchu aj na Slovensku rozvinutej teórie literárnej komunikácie (A. Popovič, F. Miko) bolo vďaka tomu možné prekonať tradičnú dichotómiu obsah/forma, a to prostredníctvom zásadného prehodnotenia jazykového znaku v zhode s modernou koncepciou štruktúrnej jazykovedy, ako ju systematicky nastolili predovšetkým F. de Saussure alebo L. Hjelmslev.

Na rozdiel od pozorovania básnickej reči z idealistických filozofických východísk sa teda naskytla možnosť komparatívneho sledovania osobitých vlastností jednotlivých jazykov a ich konkrétneho uplatnenia v literárnom texte, t. j. dichotómie langue/parole, pričom jej prvý člen vyjadruje konštitutívne vlastnosti vyplývajúce z lingvistického systému toho-ktorého jazyka a druhý individuálne využitie reči. Je zrejmé, že tento objav, do značnej miery aplikovaný v prvej časti môjho medziliterárneho výskumu slovenských prekladov P. Claudela, má veľký vplyv na teóriu i prax prekladu, i keď si myslím, že jeho plody neboli na Slovensku, najmä pri konfrontácii vzdialených jazykových systémov, dosiaľ dostatočne využité.

Proces hľadania vhodných teoretických východísk pre komparatívny výskum literatúry v oblasti básnického prekladu teda aktualizoval význam hlbšieho poznania jeho formálno-jazykovej štruktúry. Bolo však otáznе, či pri konkrétnom rozbere literatúry takéto hľadisko, určite plodné a užitočné, dokáže v úplnosti obsiahnuť špecifický básnický, čiže umelecký problém. Na základe vyššie povedaného sa mi teoretické osvojenie

predmetu skúmania javilo ako potrebný krok v podobe metodologickej prípravy smerujúcej nevyhnutne k ďalším krokom. Prvé štádium totiž prinieslo odpoveď na otázku apriórneho vymedzenia daného predmetu, ktorý sa v zmysle formalistických a štrukturalistických postulátov pohybuje vo výlučnom priestore národnej literatúry. Nepresahuje teda ešte do oblasti nadnárodného skúmania, čo je v podstate hlavný cieľ pri konkrétnej analýze umeleckého prekladu. Napriek tomu, že jeho výsledky znamenajú mimoriadne cenný prínos z hľadiska požadovanej objektívnosti a komplexnosti, nie sú ešte dostatočne schopné prekonať hranice národnej literatúry pôsobiacej naďalej v zajatí vývinových, jazykovo-formálnych alebo štruktúrnych aspektov. V rámci reality výlučne jedného jazyka, jednej literatúry sa v podstate nedá dospieť k ich presahu. Aby sa tak stalo, bolo potrebné prekonať objektívny či objektivistický rozmer štatistických, normatívnych alebo deskriptívnych postupov a pokúsiť sa nájsť ich prepojenie so živo subjektívnym obzorom literárnej kreatívnosti. Je zákonité, že takáto nevyhnutnosť vysúva do popredia rovnako nezanedbateľnú úlohu kritiky umeleckého prekladu, ktorá – ako vieme – tvorí na Slovensku už dávnejšie jeho legitímnu integrujúcu zložku. Spomedzi viacerých tvorivých osobností žiada sa uviesť aspoň niekoľko najvýznamnejších: Jozef Felix a Blahoslav Hečko v oblasti románskych literatúr alebo teoreticko-kritický prístup českého literárneho vedca Jiřího Levého.

Treba pripomenúť, že podnetná aktivita Jozefa Felixa, môjho školiteľa a zároveň veľkého vzoru nielen pri spracovaní dizertačnej práce, sa rozvíjala v obdivuhodne širokom priestore, ktorý vďaka patričnej erudícii zahŕňoval okrem iného interpretáciu významných tvorivých zjavov modernej francúzskej literatúry. Je všeobecne známe, že na tomto základe Felix veľmi často pristupoval k slovenským prekladom z francúzskej literatúry, aby kriticky upozornil na nedostatky pri interpretácii originálu, na čiastočné či úplné nepochopenie autorského zámeru alebo na nedostatočnú prípravu pred samotným prekladateľským aktom. Nebol to zrejme jediný cieľ, ktorý si kládol. Jeho kritické názory a pozorovania obsahovali nástojčivú požiadavku „otvoriť sa svetu“, vyslobodiť sa z príúzkych obzorov



slovenskej literatúry. Pochopiteľne tým kládol dôraz na autonómnosť literatúry, na jej nezastupiteľné miesto v kontraste voči prevládajúcemu imperatívu, ktorý pokladal funkciu národnej literatúry za hlavný určujúci činiteľ jej vývinu. Jozef Felix nepochybne urobil prvý významný krok v zmysle prehodnotenia historického pohľadu na románske literatúry. Vďaka tomu sa mu darilo vstupovať do širších transhistorických a nadnárodných súvislostí literárnych javov, aby ich vzácne hodnoty aj prekladmi sprostredkoval nášmu čitateľovi a podnetne tak pôsobil i na vývinové potreby slovenskej literatúry.

Práve Felixovou zásluhou sa začali jasnejšie črtať kontúry môjho vlastného komparatívneho projektu. Nehovoriac o tom, že v danom prípade nešlo iba o širšie vymedzený medziliterárny problém. Treba zdôrazniť, že prechod od vývinových zákonitostí slovenskej literatúry k odhaľovaniu medziliterárnych vzťahov a súvislostí mal v mojej práci za následok zásadnejšie prehodnotenie Ďurišinovej literárnej komparatistiky. Spolu so základnou požiadavkou rešpektovať pri danom výskume určujúce postavenie prijímajúcej literatúry ukázala nevyhnutnosť venovať rovnocennú pozornosť aj nemenej dôležitému aspektu prijímaného javu. Niet pochyb o tom, že na takomto pozadí prináša vývin európskej a svetovej literatúry od obdobia moderny rozmanitú sumu objavných impulzov alebo poznatkov. Ak Ďurišinovský model orientovaný na všeobecnú podstatu literárneho javu teoreticky nastoľoval vzťah národná literatúra/svetová literatúra, črtajúce sa východisko ďalšieho medziliterárneho výskumu zohľadňujúceho vývin modernej literatúry si prirodzene vyžadovalo radikálnejšie pootočenie zorných uhlov. Dôsledkom toho bolo rozšírenie všeobecnej platformy teoretického uvažovania o moment špecifickosti literárnych prejavov postsymbolistického, postavantgardného, moderného alebo postmoderného zamerania. Ide teda o principiálny obrat v nazeraní na protirečivosť uvedeného vzťahu, keďže jeho pojmový a epistemologický aparát v tradičnejšej koncepcii ešte neobsahoval predpoklady komplexnejšieho nadnárodného sledovania literatúry. Vďaka novým obzorom, ktoré otváral jej súčasný vývin vyznačujúci sa v nejednom prípade znakmi univerzálnosti, multikultúrnej symbiózy, presahu

regionálnej alebo národnej determinovanosti, bolo možné Ďurišinovský pojem svetová literatúra preniesť na rôznorodé pole špecifických otázok priamo súvisiacich s autonómnou funkciou literatúry ako nezameniteľnej sféry sui generis. Statickosť a zároveň neurčitosť pojmu svetová literatúra v Ďurišinovom chápaní mohli byť teda z nových uhlov nahradené rozmanitosťou poetík moderných literárnych smerov a prúdov, ich sprostredkovane alebo transcendentne multikultúrnym, i keď – treba zdôrazniť – osobitým individuálnym zacielením. Takéto poznanie vlastne do značnej miery zasahuje aj do vlastnej náplne didaktiky umeleckého prekladu, ktorá v súlade s celou doterajšou slovenskou tradíciou má možnosť v súčasnosti naplno čerpať poznatky z dejín modernej európskej a svetovej literatúry. Ak sa pri rozbere a hľadaní najvhodnejších riešení umelecký preklad stáva neohraničeným priestorom pre mnohostrannosť prístupov, treba dodať, že zásluhu na tom má práve organické zastúpenie literárno-umeleckých, kritických alebo historických hľadísk.

Je všeobecným konštatovaním, že prekladateľský akt je nielen súhrnom nezaujato objektívnych postupov, ale že do tejto práce vstupuje individuálne formovaný a formovateľný subjekt, ktorý by nemal obchádzať špecifické požiadavky umenia založené v prvom rade na estetických nárokoch a kritériách. V takomto zmysle ide tak o poznanie jednotlivej poetiky prekladaného spisovateľa, ako aj o možnosti viacrozmerne asociatívneho využitia rozhladenosti v oblasti historickej poetiky vnímanej v toku dynamicky premenlivých prejavov domácej a zahraničnej literatúry. Spolu s vecnou, štruktúrnou analýzou sa teda ako rovnocenne podstatný javí spôsob umeleckého spracovania. Stojí za povšimnutie, že tento aj v dnešnej dobe prevažne určujú prostriedky symbolického, fiktívneho alebo reprezentatívneho rázu, zvnútornená povaha literárneho textu, neraz zámerne namiereného proti zovšeobecnenej neutrálnosti vedeckých postupov. V danej súvislosti nemožno pokladať za náhodu, ak som štruktúrny rozbor slovenských básnických prekladov v knihe *Štýl prekladu* v jej druhej časti rozšíril o historicko-kritický pohľad na pestré metafyzické, symbolické, filozofické, náboženské i literárne pramene poetiky francúzskeho neosymbolistu.

Pri prenesení tohto poznatku do iných zemepisných súradníc mi podobne široká inšpiratívnosť vyvstala vo vzťahu k rozmanito objavnej poetike modernej latinskoamerickej literatúry. Aj vďaka početným prekladom do slovenčiny, či už ide o predstaviteľov tzv. magického (napríklad G. Garcíu Márqueza, J. Rulfa, I. Allendeovej) alebo fantastického (J. Luisa Borgesa, J. Cortázara, A. Bioya Casaresa a i.) realizmu, mohli študenti hlbšie preniknúť do jadra ich nevšednej umeleckej výpovede, ktorá sa takmer pravidelne zakladá na symbióze viacerých latinskoamerických i európskych ideovoestetických alebo tematických podnetov. Nebolo pre mňa prekvapením zistenie, že väčšina študentov (ide o pomerne veľký počet tucet diplomových prác) si na konci štúdia zvolila za tému práve rozbor niektorého súčasného latinskoamerického autora. Keď som si chcel vysvetliť hlbšiu motiváciu ich výberu, dospel som k presvedčeniu, že spočíva v citelnom vedomí blízkych spoločensko-historických koreňov, v samom postavení Slovenska na križovatke mnohorakých vplyvov etníc a národov. Netreba azda spresniť, že tomu vo väčšine prípadov zodpovedali uspokojivé výsledky tohto iba zdanlivo nereálneho či nerealizovateľného úsilia.

Dojem, ktorý som následne nadobudol pri výklade zložitosti prekladateľských problémov v spojitosti s uvedeným druhom literatúry ma utvrdil v názore, že súhra empirie a teórie, na čom v podstate podľa tézy I. Hrušovského, tiež v porovnaní s tradíciou tzv. veľkých národov, stojí celá slovenská teória a zároveň prax prekladu, tvorí aj do budúcnosti nevyčerpateľné žriedlo dnes už akiste slobodnejšieho medzikultúrneho poznávania i sebapoznávania. Najmä s vedomím, že uvedené plody smerujú k poznatkom súvisiacim s navonok málo vyhranenu, viacrozmernou, hoci nutne špecializovanou didaktikou umeleckého prekladu.

## Literatúra

- BAKOŠ, Mikuláš: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. Bratislava : VSAV, 1966. 304 s. Bez ISBN
- BAKOŠ, M.: *Literárna história a historická poetika : príspevky k metodológii literárnej vedy*. Bratislava : VSAV, 1969. 116 s. Bez ISBN
- ĎURIŠIN, Dionýz: *Problémy literárnej komparatistiky*. Bratislava : VSAV, 1967. 197 s. Bez ISBN
- ĎURIŠIN, Dionýz: *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975. 400 s. Bez ISBN
- FELIX, Jozef: *Modernita súčasnosti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970. 316. s. Bez ISBN
- FRANEK, Ladislav: *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela*. Bratislava : VEDA, 1997. 160 s. ISBN: 80-224-0466-7
- GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona : Tusquets, 2005. 496 s. ISBN: 978-84-8310-995-3
- POPOVIČ, Anton: *Preklad a výraz*. Bratislava : VSAV, 1968. 249 s. Bez ISBN
- POPOVIČ, Anton: *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1971. 166 s. Bez ISBN
- SAUSSURE de, Ferdinand: *Cours de Linguistique générale*, Paris : Payot, 1960. 331 s. Bez ISBN

## Summary

The paper *The interdisciplinarity of didactics of literary translation* is dedicated to the interdisciplinary links between multiple disciplines (linguistics, stylistics, theory and history of literature, comparative literature) in Spanish and French university study programs. It emphasizes the creative basis of this comparative and contrastive study, which allows for a fruitful use of a wide range of stimuli from earlier and more recent Slovak literary studies, with immediate interdependencies of theory and practice, in the interest of collecting knowledge and self-knowledge through the literary-cultural dialog between the nations.





# EINSTEIN A DOSTOJEVSKIJ

Andrej Červeňák

Katedra rusistiky

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Tvorca všeobecnej a špeciálnej teórie relativity Albert Einstein vyhlásil: „Dostojevskij mi poskytol viac ako ktorýkoľvek mysliteľ, dokonca viac ako Gauss.“ Čo znamenajú tieto slová? Pohrdanie slávnymi mysliteľmi minulosti, ktorých si Einstein tak vážil (Aristotela, Newtona, Kanta, Hegela, Minkowského, Leibniza, Gaussa a ďalších), alebo odhalenie, resp. vycítienie čohosi principiálne nového v Dostojevského tvorbe, čo nachádzal iba uňho?! Niektorí autori sa nazdávajú, že Dostojevskij poskytol Einsteinovi nevšednú etickú katarziu. Lenže Einstein hovorí o mysliteľoch minulosti a nie o etikoch, teda aj o Dostojevskom ako mysliteľovi.

Pokúsime sa pozrieť na vzťah Einsteina k Dostojevskému ako na vzťah dvoch moderných konceptuálnych mysliteľov. Pre pochopenie tohto vzťahu pozrime sa na relácie medzi vedeckým a umeleckým myslením v minulosti a na ich vyústenie v tvorivej aktivite Einsteina a Dostojevského.

Diferenciácia problémov vedeckého a umeleckého myslenia patrí k novodobým problémom vedy a umenia. Keď naši predkovia zaklínali zlých duchov v ľudskom tele, prírode a societe, ich magické úkony boli vo svojej podstate vedecko-umeleckými operáciami. Mytologické myslenie sa zmocňovalo reality globálne, nediferencovalo ľudskú aktivitu na vedeckú a umeleckú. Veda a umenie sa po tisícročia vyvíjali v zvláštnom synkretizme, využívajúc spoločné aktivizačné a tvorivé operácie (analýzu a syntézu, indukciu a dedukciu), ale aj umelecké manipulácie (konkretizáciu a typizáciu, emocionalitu a racionalitu) na dosiahnutie svojich cieľov. Praktické hľadisko – pomôcť človeku v jeho zdraví a chorobe,

v úspechoch i neúspechoch – spájalo magickú a neskôr vedecko-umeleckú aktivitu do organickej súvislosti na základe ich hĺbkovej invariantnosti, vyjadrenej ideou antropocentrizmu. Táto idea podmieňovala všetky východiská a anticipovala všetky ciele ľudskej tvorivej aktivity.

V starogréckej filozofii jestvovala senzualisticko-umelecká forma logických konštrukcií. Logos a Senzus vnímali jednotné napätie a kolíziu vo vzťahu k celistvému estetickému vnímaniu sveta. Až stredovek vytvoril dogmatickú polaritu Logosa a Senzusa. Logos bol absolutizovaný, jeho senzualizácia neprípustná, pretože idea Boha nemohla nájsť potvrdenie v empiricko-zmyslovej skúsenosti. Ale ani v tejto epoche, keď teologické myslenie vnášalo do jednotného obrazu sveta ideu božskej kreatívnosti, nedošlo k zásadnej roztržke medzi vedeckým a umeleckým myslením. Epocha obrodenia s kultom sily ľudského ducha a tela veľmi zblížila Logos a Senzus v ich jednotnej gnozeologickej aktivite. Geniálny Michelangelo je toho presvedčivým dôkazom – manifestoval univerzálnu jednotu ľudskej tvorivej aktivity.

Koniec spoločného konvergentného vývinu vedy a umenia, koniec peripatetickej (aristotelovskej) koncepcie sveta, ktorá vládla takmer dvetisíc rokov a svojou statikou podmieňovala povahu všetkej ľudskej aktivity, nastúpil približne v 16. storočí, na začiatku novodobej priemyselnej revolúcie. Z hľadiska sociálno-priemyselnej pragmatiky sa mechanika odvtedy považovala za priekopníčku moderného klasického myslenia. Odmieta sa zastaraný antropocentrizmus, ktorý zostáva „vegetovať“ iba v umení. Ako odpoveď na autoritatívne pretenzie Logosa začína umenie brániť autonómiu a neopakovateľnosť Senzusa a jeho objekt – svet, v ktorom vládne idea mechanického pohybu. Proces senzualizácie poznania je spojený s gnozeologizáciou estetiky, s chápaním estetických pojmov ako elementov poznania (idealizuje sa krása poznávania).

Uvedené východiská zasiahli konceptuálne všetky sféry ľudského myslenia a ovplyvnili búrlivý rozvoj vedy (tej predovšetkým), ale aj umenia, ktoré podľa analógií s vedou začína skúmať rôzne sféry a roviny skutočnosti a človeka ako rovnorodé a rovnocenné. Vznikli nové vedecké idey a vedné disciplíny, ale aj umelecké idey a umelecké smery. Dezintegrovaná



mechanická realita sa rozpadávala na stále menšie častice, dezintegrovaný umelecký svet na stále partikulárnejšie umelecké smery.

Po rozpade synkretickej, peripatetickej jednoty vedeckej a umeleckej aktivity, no najmä pod dojmom prenikavých úspechov vedy a vedeckého myslenia začína v literárnom a umeleckom teoretizovaní nástojčivo vznikáť predstava o umeleckom myslení. Ak garantom vedeckých úspechov je vedecké myslenie, garantom umeleckých úspechov by sa malo stať umelecké myslenie. Od čias Aristotela prevládala mimetická koncepcia umenia (mimézis – napodobňovanie), teraz, v spojitosti s úspechmi vedeckého myslenia, začína prevládať koncepcia umenia ako „myslenia umeleckými obrazmi“.

Nástrojmi myslenia, ako vieme, sú pojmy, súdy, úsudky. Od čias Aristotela a Kanta platí axióma, že „dva navzájom si odporujúce súdy nemôžu byť súčasne pravdivé“, čo potvrdzujú aj súčasní psychológovia – „súdy sú z psychologického hľadiska pravdivé alebo nepravdivé“. Klasická logika, o ktorú sa opiera aj klasické vedecké a umelecké myslenie, pozná dve možnosti: pravdu a nepravdu súdu o poznávanom jave a veci. Od Aristotela si veda osvojila aj ďalšiu axiómu: „čokoľvek by bolo, ak existuje, je konečné.“ Základnými problémami myslenia sú teda problémy možnosti a konečnosti. Mechanický pohyb má začiatok a koniec, príčina rodí následok, následok sa stáva príčinou. Zákony mechaniky, postuláty možnosti a konečnosti ovplyvnili ľudské myslenie a veda i umenie im vďačia za veľké hodnoty ľudského ducha.

Dvojhodnotová logika podmienila aj všetky prvky psychológie a logiky umeleckej tvorby: binaritu a antinómiu konfliktu (boj dobra a zla, pravdy a lži, pokroku a regresu), postavy (kladný a záporný, pokrokový a spiatočnícky hrdina), štýly (vysoký a nízky, ikonický a operatívny štýl), antinómiu umeleckého myslenia (jednotu analýzy a syntézy, indukcie a dedukcie) atď. Vďaka tomuto modelu myslenia umenie dosiahlo veľké úspechy napriek tomu, že tento model nezodpovedá podstate umeleckého myslenia. Umelecký obraz, obrazný charakter konfliktu, postavy a štýlu nemajú totiž dialogickú, ale polylogickú povahu. Táto neadekvátnosť dvojhodnotovej logiky myslenia vo vzťahu k podstate umeleckého

myslenia sa začala prejavovať najmä po úspešných prienikoch vedeckého a umeleckého myslenia do ontológie bytia (sveta a človeka). Dnes už vieme, že dokonca ani „vzťah prakticky konajúceho subjektu ku skutočnosti nemá nikdy charakter prostej dvojpólovej relácie“. Veda a umenie začali v 19. storočí pociťovať pancier klasického vedeckého a umeleckého myslenia. Vychádzali z toho, že úspechy vedy a umenia sú veľké, ale dospeli k presvedčeniu, že tristoročný divergentný vývin vedy a umenia ich o čosi ochudobnil. Veľkí myslitelia 19. a 20. storočia začali podvedome a neskôr aj uvedomelo hľadať cesty spojenia vedy a umenia, cesty dialektického návratu na spoločnú základňu. Úspešné stretnutie duchovných hľadani vedca a umelca dokumentuje aj stretnutie Einsteina a Dostojevského.

Po tristoročnom divergentnom vývine vedy a umenia, ktoré, ako sme už povedali, dosiahli veľké úspechy, ale oslabili spojenie s prazákladom svojho zmyslu – človekom, objavujú sa v nich „isté trhliny“: vo fyzike bezprostredne pred Einsteinom je to napríklad Planckova kvantová teória, ktorá je síce geniálnym objavom, ale je nezlučiteľná s paradigmami klasickej mechaniky a elektrodynamiky. Vedci vidia realnosť kvantovej fyziky (napríklad kvantovej energie), ale nedokážu ju zladiť s paradigmatickou klasickej fyziky. Bohrove postuláty korešpondencie a komplementarity naznačili, že nové javy vo fyzike sa nedajú vysvetliť pomocou klasických predstáv, že vzniknuté paradoxy si žiadajú nový typ myslenia. Vznikla potreba modifikovať záporný vzťah k paradoxu na pozitívny: paradox je teraz chápaný ako symptóm krízy, keď starý spôsob myslenia už nevyhovuje a nový ešte neexistuje. Bolo treba opustiť laplaceovský determinizmus (nie však všeobecnú kauzalitu), pretože sa ukázalo, že príčina a následok sú v rámci kvantovej teórie spojené pravdepodobnostne (jedna príčina môže mať viac následkov). Používané paradigmy klasickej fyziky a logiky sa dostávajú do krízy.

V tom čase Einstein číta Dostojevského *Bratov Karamazovovcov* a nachádza v nich to, čo mu neposkytuje žiadny mysliteľ, dokonca ani vynikajúci matematik Gauss. V románe ruského spisovateľa nachádza napríklad príbeh, ktorý ateista Ivan Karamazov rozpráva veriacemu Aľošovi Karamazovovi: Istý statkár mal vo svojom psinci miláčika: kuchárkin syn

hodil doňho pri hre kamienok a psík začal pokrívkať. Statkár sa chcel svojim hosťom pochváliť psincom a zbadal, že jeho miláčik pokrívka. Zistil príčinu. Prikázal zavolať chlapcovu matku a pred jej očami, za prítomnosti hostí, dal chlapca roztrhať psom na kúsky. Bezverec sa pýta, čo urobiť so statkárom. „Zastreliť“ – vyhrkne Kristov učeník Aľoša. Až neskôr sa spamätá a poprie svoju ľudsky bezprostrednú, ale nábožensky paradoxnú a absurdnú reakciu. Túto reakciu na statkárov skutok nie je možné z hľadiska náboženského myslenia (náboženského systému súradníc) vysvetliť. Nevie ju vysvetliť svojou kantovskou logikou ani Ivan Karamazov, a preto „vracia lístok do raja“, v ktorom vládne večná harmónia, pokiaľ bude vybudovaná na utrpení ľudí a detí, dokonca na jedinej detskej slzičke. Statkárov skutok a Aľošovu reakciu nie je možné vysvetliť z hľadiska dvojhodnotovej logiky (zastreliť – nezastreliť, odpustiť – neodpustiť), treba hľadať nejaký nový, celkom iný spôsob ich pochopenia a hodnotenia. Dostojevského hrdinovia sú otrokmi zdanlivo protichodných vášní – lásky a nenávisť, hrdosti a pokory, viery a neviery, sadizmu a masochizmu atď. Lenže láska a nenávisť u Dostojevského neznamenajú lásku + nenávisť, Dostojevského hrdinovia takmer nepoznajú laplaceovské kauzálne správanie sa (príčina – následok,  $1 + 1$  vlastnosť =  $2$  vlastnosti), ale podriaďujú sa všeobecne kauzálnemu správaniu (príčina  $\rightarrow$   $x$  možných následkov,  $1 + 1 \rightarrow 3$ ). B. Kuznecov sa nazdáva, že interpretácia situácií, citov, myšlienok (a teda aj konfliktov, postáv a štýlu) v Dostojevského románoch ako jednoty antitez svedčí o nedostatočnej rozpracovanosti konceptuálneho aparátu, o hypotetickosti a metaforickosti nášho myslenia, ktoré sa pokúša interpretovať svet a človeka – obrazne povedané – z hľadiska klasického myslenia. Lenže Bohrove postuláty a Dostojevského paradoxy si žiadajú nové, celkom iné riešenie.

Kvantová relativistická fyzika priestoru a času je z hľadiska klasického vedeckého myslenia paradoxná: čas a priestor nie sú iba konečné (1), resp. nekonečné (2), ale v dôsledku ich kvantovania aj konečnonekonečné (3). Analogickú povahu majú aj nespočetné scény a situácie v Dostojevského románoch: dedinský chlapec strieľa do svätého prijímania (= 1), Dostojevskij tvrdí, že ruský národ je bohonárodom (= 2), ale

súčasne tu jestvuje realita národa, ktorá je celkom iná (= 3). Epilepsia patrí k tzv. „nečistým chorobám“, ale Dostojevskij a jeho hrdinovia komunikujú v nej s Bohom; Kristus ako absolútne dobro prichádza k ľuďom v podobe Myškina (román *Idiot*), ale nikomu nepomôže, naopak, všetkých privádza do nešťastia; Šigalov (román *Diablom posadnutí*) proklamuje absolútnu slobodu, ale je presvedčený o nevyhnutnosti absolútneho otroctva. Súbežne s tradičnou sociálnou, psychologickou a duchovnou motiváciou ľudskej aktivity Dostojevskij vytvára novú rovinu kauzality, transformujúc fantastické na realistické, patologické na typické, indeterministické na kauzálne atď. Dostojevskij brojí proti laplaceovskému determinizmu, postuluje stochastické, pravdepodobnostné spojenie príčiny a následku. Chronotop (Einsteinov termín na označenie časopriestorovej jednoty) jeho románov môže mať viac ako dve možnosti (nepretržitosť – „pretržitosť“, ale aj „nepretržitú pretržitosť“).

Dostojevskij prekonáva statiku reality a jej hodnôt, čím vytvára celý rad paradoxov. V Myškinovi vymodeloval kladného hrdinu, ktorým chcel poprieť Turgenevovho Bazarova (román *Otcovia a deti*) a Černyševského Rachmetova (román *Čo robiť?*). Ich krása má „kvantovú povahu“ (tých kvánt dobra a krásy majú viac ako ostatní hrdinovia), je hodnotou konečnou. Myškin je absolútnou a nekonečnou krásou, nemá začiatok ani koniec. Patrí k tzv. aktuálnej nekonečnosti. Jestvuje nie ako kvantum dobra, ale ako absolútne, nekonečné a súčasne konečné dobro. Myškin ako človek prehráva všetky životné súboje, ale ako idea dobra v každom súboji víťazí. Je jednotou prehry a víťazstva, konečnosti a nekonečnosti. Tento paradox sa podobá známemu logickému paradoxu o krokodílovi, ktorý ukradne dieťa a podľa predpovede Drakulu ho vráti iba vtedy, ak rodičia správne odhadnú jeho úmysel... Rodičia vyhlásia, že krokodíl im dieťa nevráti. Pretože správne odhadli zámer krokodíla, v súlade s predpoveďou im dieťa musí vrátiť. Ale v okamihu, keď začne dieťa odovzdať, odhad rodičov je nesprávny, a preto dieťa nemôže byť vrátené. Aby hádanie bolo správne, dieťa musí byť odovzdané krokodílovi. Vzniká východisková situácia: rodičia znovu správne odhadnú zámer krokodíla, dieťa sa im musí vrátiť atď. Donekonečna. Takúto paradoxnú povahu, vyjadrenú z hľadiska

aktuálnej nekonečnosti, má každá Myškinova prehra, v ktorej sa začína súčasne jeho výhra, aby sa stala prehrou atď. Donekonečna. Myškin je nekonečné dobro v každej konečnej situácii. Je popretím klasickej logiky, podľa ktorej „celok je väčší ako časť“, a prejavom modernej logiky, podľa ktorej „v nekonečnej množine časť sa môže rovnať celku“. Ide o relatívnu jednotu konečného – nekonečného, pretržitého – nepretržitého.

Z hľadiska Aristotelovej psychológie a Kantovej logiky (súdy sú pravdivé alebo nepravdivé) sú Dostojevského estetické paradoxy nepochopiteľné. Dvojhodnotová logika poskytuje vedcovi a umelcovi dva stupne slobody – rozhodnutie sa medzi „správnym“ a „nesprávnym“. Aľošova reakcia, ako sme videli, nie je z hľadiska jeho dvojhodnotovej logiky ani správna (1), ani nesprávna (2), je iná (3). Ambivalentnosť konfliktov, postáv a štýlu sa nerovná sume ich opozícií (1 + 1), ale má svoju zvláštnu logiku (3). Párnosť logických operácií, ich binárny charakter zodpovedá počiatocnému štádiu vývinu myslenia, ktoré rozdeľuje celok na dve časti, aby ich bolo možné znovu ľahko zložiť. Táto logika je charakteristická pre tie obdobia vedeckého a umeleckého myslenia, v ktorých prevládal princíp diferenciácie. Lenže vedecké a umelecké myslenie preniklo za posledných tristo rokov dosť hlboko do podstaty bytia, v dôsledku čoho vznikla nová ontológia (ontológia vedeckých a umeleckých paradoxov, relativity času a priestoru, inžinierskej genetiky atď.), ktorá podmieňuje aj vznik novej gnozeológie. Obrazne povedané, vedecká a umelecká teória relativity, ktorá vznikla zo skúmania fyzikálnej a človečenskej mikroreality (vo fyzike z kvantovej povahy fyzikálnych veličín v mikrosвете, v literatúre z „kvantovej podstaty“ ľudskej aktivity), sa stala súčasne teóriou fyzikálnej a človečenskej makro- a megareality, čím nastolila problém nového konceptuálneho myslenia, harmónie nového komplementárneho typu (jednoty konečného – nekonečného, deliteľného – nedeliteľného, pretržitého – nepretržitého, slobody – kauzality), čiže harmónie nového, neeuklidovského typu.

Na tejto platforme sa u tvorcov kvantovej teórie a u Dostojevského znovu stretáva vedecké a umelecké myslenie. Polylogickosť umeleckého obrazu (ale aj pojmov, súdov a úsudkov v literatúre) nebola nikdy binárna,

vždy obsahovala implicitné predpoklady pre polyvariantnosť ľudského myslenia. Dostojevskij vytvoril na tomto podklade polyfónny román (na rozdiel od klasického dialogického románu), a preto mohol inšpirovať aj tvorca (polyfónnej) teórie relativity. To preto Einstein našiel viac podnetov u spisovateľa ako u ktoréhokoľvek vedca a mysliteľa. Dostojevskij sa búril proti predstave o konečnosti človeka (na tomto základe vznikli rôzne hedonistické koncepcie umenia), bol presvedčený o jeho duchovnej transcencii. Mikrosvet ľudských aktivít jeho hrdinov a Einsteinov megasvet priestoru a času sú konečno-nekonečné, pretržito-nepretržitité. Pravdivosť súdov môže byť mnohohodnotová, ako na to poukázal J. Lukasiewicz svojou troj- a mnohohodnotovou logikou. Už na rovine elementárnych súdov môže mať tvrdenie nielen dve možnosti (1, 2), ale aj inú logickú hodnotu (3) – „všetky tézy troj- a mnohohodnotových systémov... sú pravdivostné v dvojhodnotovom systéme, ktoré nie sú pravdivé v systéme trojhodnotovom“. Ukazuje sa, že trojhodnotová logika, ako aj tzv. fuzzy logika, latentne obsiahnuté v umeleckom obraze, ale aj aktualizované osobitne výrazne u Dostojevského, anticipovali Einsteinov polysúradnicový systém času a priestoru a Lukasiewiczovu troj- a mnohohodnotovú logiku. Pritom o polyvariantnosti Dostojevského umeleckého myslenia môžeme hovoriť už na základe najmenších umelecko-myšlienkových operátorov – slov a mikroobrazov. V Dostojevského slove znejú ozveny rôznych stáročí, prebieha akoby diskusia rôznych sociálnych, filozofických a duchovných hlasov.

Relatívna samostatnosť jednotlivých hlasov v Dostojevského polyfonickom románe zodpovedá do istej miery relativite a invariantnej časopriestorovej jednote fyzikálneho sveta. Einsteinov megakozmos je takisto polyfonický ako Dostojevského mikrokozmos. Ani v jednom z nich nevládnú zákonitosti laplaceovského determinizmu (príčina – následok), zákonitosti nepretržitosti, tak ako ich pre výpočet nekonečne malých častíc vypracovali Newton a Leibnitz, ale zákonitosti „nepretržitopretržitých“ súvislostí, tak ako ich chápe moderná fyzika. Vedecké a umelecké myslenie sa takto v tvorbe Einsteina a Dostojevského stretávajú

na platforme nového konceptuálneho prieniku k ontologickej a gnozeologickej podstate bytia a myslenia, adekvátnejšieho aj podstate vedy a umenia.

Svet je nepretržito-pretržité kontinuum. Význam nepretržitosti (nekończnosti) závisí od lokálnych charakteristík (pretržitostí, kvánt energie). Ak v klasickej vede existovala vláda Celku nad jeho Časťami, ignorovanie individuálnych aktov (napr. individuálneho správania sa molekúl v rámci klasickej termodynamiky), v modernej vede sú celok a časti usúvzťažnené, veda integruje do obrazu sveta individuálne procesy, neignoujúc ich relatívnu autonómiu. Postuluje sa jednota metagalaktiky a elementárnych častíc, vplyv Kozmu na mikrosvet a naopak... Ivan Karamazov odmieta vládu Celku (večnú harmóniu), ktorá je vybudovaná na utrpení Časti (na utrpení detí). Neodmieta Boha (ideál všeobecného), ale iba svet, ktorý vytvoril a v ktorom sa nepočíta s individuálnym osudom človeka. Dostojevského človek nechce byť ani všečlovekom Augustína Blaženého, ani Stirnerovým jediným, ale jednotou všečloveka a jedinca súčasne. Jednota metagalaktiky a mikrosвета v teórii relativity determinuje vznik metagalaktického myslenia v literatúre a kultúre, podmieneného úlohou lokálnych tvorivých aktov. Fiodor Michajlovič Dostojevskij spája Logos so Senzusom, dochádza k senzualizácii racionalizmu, k estetizácii vedy a k racionalizácii umenia. Preto je taký blízky Einsteinovi, ktorý v ňom nachádza podnety pre svoju teóriu relativity.

Treba povedať, že veda a umenie sa vždy (a teda aj za posledných tristo rokov ich divergentného vývinu) navzájom ovplyvňovali, ale bolo to ovplyvňovanie povrchné, na úrovni čiastkových ideí a myšlienok. Einsteinov vzťah k Dostojevskému a Dostojevského anticipácia i realizácia istých polôh Einsteinovho vedeckého myslenia nastoľujú problém „ovplyvňovania“ na oveľa hlbšej, konceptuálnej úrovni. Ide o problém istého druhu konvergencie, integrácie a syntézy vedeckej a umeleckej aktivity na základe jednotnej invariantnej idey... Veda a umenie vždy kráčali spolu: spočiatku, obrazne povedané, ako dvojčatá („kentauričatá“), počas klasického vedeckého myslenia ako vzdialení príbuzní, od čias Dostojevského a Einsteina znovu ako súrodenci, ibaže na vyššom stupni

vývojovej špirály. Začiatočná spoločná cesta vedy a umenia bola cestou antropologického synkretizmu, dnes sa črtá cesta antropologickej syntézy.

Divergencia a diferenciacia vedeckého a umeleckého myslenia, ktorého jeden pól symbolizujú vedecké úspechy teórie elementárnych častí a druhý pól umelecké experimenty (ale aj „experimenty“) na ceste k prieniku do mikrokozmu človeka a umeleckej reality, sa končia. Jednotlivé vedné a umelecké aktivity dosiahli stupeň dezintegrácie, ktorý začína ohrozovať existenciu človeka a ľudstva ako celku. Zastaviť tento rozpad môže iba nová, invariantná, konceptuálna idea, ktorá by spojila vedeckú a umeleckú aktivitu do jedného celku. Podľa filozofickej, sociologickej a umeleckej aktivity posledných desaťročí môžeme usúdiť, že touto ideou sa môže stať idea človeka, problém jednoty jeho mikro-, makro- a megatotality. Idea kentaurizmu nesiahá teda iba do mytologického dávná, ale aj do ďalekej budúcnosti. Jej poslami na dnešnom stupni ľudského – umeleckého a vedeckého – vývoja ako dvojjedinej duchovnej aktivity človeka sú A. Einstein a F. M. Dostojevskij.

Prínos Dostojevského pre vedecké myslenie, presnejšie povedané pre jednotlivé vedecké idey a vedné disciplíny, sme často hľadali vo vedeckej deskripcii takých javov, ktoré veda popísala až po ňom – v umeleckej anticipácii epilepsie, somnambulizmu, schizofrénie, halucinácií, narcizmu, sadizmu, masochizmu, dvojníctva, bonapartizmu, rotschildizmu, sociálneho mraveniska atď. Na tejto rovine chápania problému však môžeme identifikovať iba vonkajšie, povrchové väzby medzi Dostojevským a moderným vedeckým myslením. Z hľadiska literárnej vedy táto rovina priniesla infiltráciu pojmov jednotlivých vedných disciplín do literárnej vedy (napríklad takých ako entropia, izomorfizmus, model, spätná väzba, siločari, sémantické pole, denotát a ďalšie), ale aj infiltráciu umenovedných pojmov do jednotlivých vedných disciplín (napríklad takých ako tonalita, montáž, idea), ako aj metaforizáciu a synonymizáciu vedeckých pojmov. Dostojevskij rozlišoval idey statické a dynamické. Statické idey sa zmocňujú človeka ako hotové, ležia v ľudskom vedomí ako balvany, človek je ich otrokom (sú to idey – monštrá, ako napríklad Kirilova idea človekoboha, Šatovova idea bohonároda, Šigalovova



idea kasárenského komunizmu z románu *Diablom posadnutí* a ďalšie). Dynamické idey sa vyvíjajú: racionálne balvany sa menia na emocionálne vášne (Raskolnikovova idea bonapartizmu sa mení smerom k ideí „zlatého storočia“; rotschildovská idea *Výrastka* kapituluje takisto pred ideou „zlatého storočia“ celého ľudstva atď.).

Okrem týchto dvoch typov „substančných ideí“ Einstein odhalil u Dostojevského aj inú rovinu vedecko-umeleckého myslenia. Blízka mu bola naliehavosť riešenia nastoľovaných „experimentálnych“ situácií, v ktorých sa Dostojevskij a jeho hrdinovia pohybovali na hranici svojich možností, paradoxné spájanie antinómií bytia a myslenia, relativizácia a súčasne aj absolutizácia jednotlivých polyfónnych hlasov jeho románov, problematizácia (zdanlivo) neproblematického nastoľovania základných problémov vedy a etiky. „Dostojevskij bol blízky Einsteinovi pravdepodobne preto, že harmónia jeho rozprávania, ten svet, v ktorom najnepravdepodobnejšie zvraty dostávali akési logické zdôvodnenie, bol 'neeuclidovským svetom'“. Einsteina zaujímal mikrosvet a jeho zákonitosti, z čoho neskôr vznikla teória relativity veľkých priestorov. Dostojevského zaujímal makrosvet ľudí, z čoho vznikla „umelecká teória relativity“ jedného jediného, malého kozmického čísla – človeka. Išli rôznymi cestami, ale manifestovali nevyhnutnosť jednoty ľudského ducha, realizovanej rôznymi formami ľudskej tvorivej aktivity. Manifestovali nevyhnutnosť integrálnej idey pre všetku ľudskú činnosť, pre všetky ľudské východiská a ciele.

Zdanlivý scientista Einstein našiel u veľkého umeleckého antropológa podnety a spoločné záujmy, aké nenachádzal v nie veľmi racionalistických a povrchno špekulatívnych vedeckých a ľudských aktivitách. Našiel uňho kongeniálnu úroveň konceptuálneho myslenia, v ktorého centre stojí ľudský mikrokozmos. Vedecké „bláznivé myslenie“ súčasnosti (potenciálna produktivnosť mnohých fyzikálnych a iných ideí sa pripúšťa podľa čo možno najväčšej miery ich nepravdepodobnosti i závratnosti) využíva také kategórie myslenia, ktoré tradične patrili umeniu (predstavy ilúzie, fantáziu, obrazotvornosť, intuíciu a iné). Einsteinov zakrivený priestor (cylindrický svet) je konečný v priestore, ale nekonečný v čase, mení sa

a vyvíja. Konečnosť – nekonečnosť priestoru a času vytvára rôzne súradnice: v jednom je objekt konečný, v druhom nekonečný. Astrofyzika sa zblížuje s teóriou elementárnych častíc, megasvet je závislý od mikrosveta – a naopak. Vzniká nový typ vedeckého, ale aj umeleckého myslenia. Klasická veda a umenie sa vyvíjali vertikálne (vo vede existovala nadväznosť vedeckých objavov, v umení lineárne, genologicky homogénne prieniky do objektu umeleckej tvorby), moderná, neklasická veda a umenie sa dnes vyvíjajú aj horizontálne (kozmológia sa spája s teóriou elementárnych častíc, čím vzniká nová – atomicko-kozmickej – éra; umenie a literatúra experimentujú s genologickou syntézou, ale aj s prienikom do mikrosveta tvorivého subjektu, ktorý sa stáva priesečníkom realizácie a konfliktov objektov a priesečníkom predmetu umeleckého poznania a stvárnenia).

Nie div, že takmer všetky partikulárne umelecké výboje 20. storočia (moderné a modernistické) sa hlásia k Dostojevskému, ale je zákonité aj to, že sa k nemu hlási umenie, literatúra a kultúra globálneho, totalitného záujmu o svet a človeka. Harmónia celku závisí od harmónie častí, svet a človek sú nedeliteľní. Logos a Senzus sa znovu spájajú na ceste k prieniku do jednotnej mikro-, makro- a megareality. Po troch storočiach samostatného vývinu vedy a umenia, pri ktorom dochádzalo prevažne k ich povrchovým vzájomným presahom, dvadsiate storočie nastoľuje problém opätovného zblížovania a prepojenia vedy a umenia na základe jednotnej invariantnej idey – idey človeka, ľudského myslenia ako totálnej a nedeliteľnej interiorizácie materiálnej činnosti subjektu ľudského myslenia, ktoré nie je iba poznaním, ale aj aktivizáciou pamäti (jej vedomých a podvedomých vrstiev), pretváraním subjektu v procese myslenia, riešením praktickej problémovej situácie. Ide teda nielen o problém myslenia a poznania ako takého, ale aj o problémy človeka, jeho intelektu, ktorý sa v procese spoločenskej praxe zmocňuje sveta pomocou umelecko-vedeckých operácií ako jednotnej tvorivej aktivity. Vedecko-umelecká idea človeka, obohatená antropologickým (ale aj antropocentrickým) vedeckým a umeleckým myslením všetkých čias, sa stáva najfundamentálnejšou integrujúcou ideou všetkej vedeckej a umeleckej aktivity. „V nastávajúcich

desaťročiach,“ napísal takmer pred tridsiatimi rokmi B. Ananiev, „teoretická a praktická človekoveda sa stane jedným z hlavných centier vedeckého rozvoja..., pretože problém človeka sa mení na všeobecný problém vedy ako celku, všetkých jej disciplín, vrátane exaktných a technických.“

Na tejto platforme sa už pred storočím stretli dvaja géniovia – Albert Einstein a Fiodor Michajlovič Dostojevskij.

## Literatúra

Pozn. red.: Z pozostalosti sa nepodarilo zistiť presný zdroj citácií.

## Summary

Title: *Einstein and Dostoevsky*. Albert Einstein said that Fyodor Mikhailovic Dostoyevsky gave him more than all the other thinkers in all historical periods. What was their mutual bond? The quest for the beginning and end - of the Universe and Nature (Einstein), and Nature and Man (Dostoevsky). As a writer, Dostoyevsky anticipated the quantum substantially of all and refused the Euclidean geometry (two parallel lines can never intersect), rejected Aristotle's and Kant's logic (two contradictory statements cannot be true), postulated the polyphonicism of Being (creating the polyphonic novel) and a new - three- and multi-value logic. These and other Dostoevsky's ideas were the precursors of the Planck theory of light, emergence of the quantum nature of everything, but most importantly, the general and special relativity, the search for the “theory of everything” and other Einstein's discoveries.



# UMELEC – PONTIFEX OPPOSITORUM

Pavol Sucharek

Inštitút filozofie a etiky  
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

## Na úvod

Svojho času predvolal cisár maliara, ktorý najlepšie vládol umeniu štetca a tušu, a požiadal ho, aby mu nakreslil rybu.

*Áno, povedal maliar, ale potrebujem bývať na brehu mora.*

*Stane sa!, povedal cisár a dal mu k dispozícii palác aj so všetkým služobníctvom na brehu mora.*

*Ako šiel deň za dňom, maliar sa oddával bezstarostnému životu, hodoval, pil, tancoval, prechádzal sa, komponoval hudbu.*

*Na konci roka bol povolaný do cisárskeho paláca: A moja ryba? Opýtal sa cisár.*

*Vaša jasnosť, povedal maliar, potrebujem ešte rok.*

*Stane sa!, povedal cisár.*

*A maliar sa vrátil do svojho paláca na brehu mora, deň za dňom sa oddával bezstarostnému životu, hodoval, pil, prechádzal sa, tancoval, komponoval hudbu.*

*Na konci roka bol povolaný do cisárskeho paláca.*

*A moja ryba? Povedal cisár.*

*Vaša jasnosť, povedal maliar, potrebujem ešte rok.*

*Stane sa!, povedal cisár.*

*A tak sa maliar vrátil do svojho paláca na brehu mora, deň za dňom sa oddával bezstarostnému životu, hodoval, tancoval, komponoval hudbu, prechádzal sa.*

*Na konci roka bol povolaný do cisárskeho paláca.*

*A moja ryba? Povedal cisár.*

*Vtedy maliar rozvinul dlhý list papiera, vzal do ruky trstinu namočenú do tušu a jediným neprerušeným tahom od jedného konca po druhý namaloval dokonalú rybu* (Maldiney, 2003, s. 117 – 118).

## O povahe anekdoty

Túto starú čínsku anekdotu som objavil v knihe francúzskeho fenomenológa Henriho Maldineya *Umenie a existencia*. Krásny názov, na ktorom nie je na prvý pohľad zdanlivo nič čudné: výrazy sa k sebe hodia tak dobre ako povedzme bytie a čas, ekonómia a manažment, totalita a nekonečno, marketing a komunikácia, mládež a spoločnosť – pokiaľ sa obmedzím len na niekoľko titulov kníh a časopisov, ktoré mám pred očami v knižnici. Avšak názov *Umenie a existencia* je titul poukazujúci na problematický vzťah, pričom nemám na mysli len skutočnosť, že ide o dva základné motívy vinúce sa celou filozofickou tvorbou H. Maldineya. Názov Maldineyovej zaujímavej knihy totiž naznačuje protiklad, ako aj určitú súvislosť či prepletenie: najskôr je to disjunkcia dvoch odlišných dimenzií bytia, aktívnej umeleckej tvorby v protiklade k pasívnej existencii, na druhej strane však ide nesporne aj o vzťah zahrnutia – veď umenie a umelecká tvorba predstavujú vždy len jeden z možných spôsobov existovania a z tejto perspektívy potom nemožno uvažovať o umení a existencii ako korelatívnom vzťahu. Titul však hovorí, že tu určitá korelácia nesporne je. Uvedená anekdota mi k nej pravdepodobne dokáže poskytnúť kľúč. Preto sa v tomto príspevku pokúsím naznačiť niekoľko jej alternatívnych čítaní, pričom mi pôjde najmä o to, aby som na kánonickom pozadí klasickej čínskej tušovej maľby exponoval niekoľko dôležitých prvkov a súvislostí dôležitých pri objasňovaní – problematického – ontologického štatútu subjektivity čínskeho umelca.

Najskôr sa však nad vecou trochu zamyslime. Po uplynutí celých troch rokov, keď nespravil ani ťah štetcom, ihneď a bez akéhokoľvek zaváhania nakreslí umelec jediným pohybom dokonalú rybu. V tejto

súvislosti ma bude zaujímať, čo sa v tomto okamihu vlastne prihodilo. Čo sa stalo, že po takom dlhom čase bez nutnosti precvičovania bol ešte možný remeselné a umelecky dokonale zvládnutý ťah? Ako bolo možné nakresliť dokonalú rybu bez predchádzajúcej skice, len jediným pohybom, pripomínajúcim jednoduchý akt pomenovania? Veď jediný dokonalý ťah je to isté ako povedať: „Toto je ryba.“ Na uskutočnenie tohto dokonalého gesta-pomenovania však boli potrebné celé tri roky. Aké to však boli roky? Čítajme: *A maliar sa vrátil do svojho paláca na brehu mora, deň za dňom sa oddával bezstarostnému životu, hodoval, pil, prechádzal sa, tancoval, komponoval hudbu.* Anekdota sa ani len slovom nezmieňuje o tom, že by sa umelec na svoju úlohu nejako zvlášť pripravoval. Preto je potrebné okamžite obrátiť pozornosť na to, čo máme tendenciu prehliadať a obchádzať, a formulovať niekoľko námietok. Prvá námietka: Keďže bol najlepším zo všetkých, ktorí ovládali umenie štetca a tušu, možno umelec prípravu vôbec nepotreboval. To by však znamenalo, že na dokonalý ťah nepotreboval celé tri roky, mohol predsa pred cisárom potvrdiť svoju výnimočnú povest' hneď na mieste. Nemusel žiadať o čas. Druhá námietka: Možno vôbec nešlo o čas určený na poctivú prípravu, možno bol umelec jednoducho zmyselný človek a rozhodol sa pred svetom svojej zručnosti načas ukryť, aby sa mohol zatiaľ oddávať slastiam a pohodliu života v paláci. Proti týmto námietkam treba postaviť zásadnú protinámietku: Len ťažko možno uveriť tomu, že by to bol zmysel anekdoty. Lenže tu ide práve o *anekdotu* a slovníková definícia nám hovorí, že je to krátke vtípné rozprávanie vyznačujúce sa prekvapujúcou pointou.

Pokúsím sa vysondovať humorný zmysel tejto anekdoty. Možno sa mi pri tom podarí priblížiť sa k podstate anekdoty ako takej. Kladiem si pritom jedinú otázku: Čo tvorí zmysel tejto čínskej anekdoty? Je jasné, že zmyslom, pointou anekdoty nemôže byť to, čo je od počiatku zjavné: totiž to, že umelec si čas vyhradený na prípravu diela užíva – z môjho pohľadu – nepatričným spôsobom. Zmysel anekdoty musí zostať pod povrchom zjavného skrytý, ale musí o svojej skrytosti od počiatku určitým spôsobom informovať a pointa musí zároveň prevziať vlastnú funkciu v zmysle rozhodujúceho ťahu predchádzajúcej významovej konštelácie.

Funkciu pointy preto vnímam tak trochu ako vyšachovanie súpera, ktorým je v tomto prípade celá významová konštelácia (príbeh ako taký) tvorená primárnou a sekundárnou významovou rovinou. Primárnou významovou rovinou je skutočnosť, že sa umelec podujal splniť cisárovo želanie neštandardným spôsobom. Sekundárnu významovú rovinu predstavuje záver anekdoty. Ten však celkom nevysvetľuje umelcovo počínanie, presnejšie povedané vôbec ho nevysvetľuje. Ryba znázornená jediným dokonalým ťahom je ako holý fakt, zdanlivo ustanovený samým sebou. Sekundárna významová rovina – záver anekdoty – takto zobrazuje akoby oddelenú skutočnosť, ukrytú za zázračným znakom dokonalého umeleckého gesta. Vo vzťahu k tomu si kladiem ďalšie otázky: Čím je toto gesto dokonalé? Vo vzťahu k čomu nadobúda zmysel dokonalosti? Ako táto dokonalosť vystupuje zo svojho nedokonalého tieňa? Zmysel primárneho významu – komplexného znaku – však v anekdote musí byť nejakým spôsobom čitateľný na pozadí toho druhého, ktorý je opäť komplexným znakom, t. j. je zrozumiteľný sám osebe. Avšak prečítať (pochopiť, uvidieť, vybadať) zmysel anekdoty, to vždy znamená *zasmiať sa*.

Ale nad čím? V skutočnosti nie je vôbec také jednoduché obnažiť objekt smiechu. Bežne sa mi stáva, že pochopím nejaký vtíp až po určitom čase, a nijako to nevyklučuje možnosť, že sa na ňom schuti zasmejem. V tomto prípade sa jednako smejem aj sám (na) sebe a pýtam sa: Ako ti to mohlo trvať tak dlho, človeče? Smiech prichádza ako náhle a *iné osvietenie* (pointa) už osvetleného (primárna a sekundárna významová rovina): pochopiť vtíp znamená prevrátiť perspektívu, nazrieť z iného uhla iný aspekt toho, čo sa pôvodne javilo ako komplexný, celistvý znak – a pochopiť ho ako masku. Mať zmysel pre humor teda znamená disponovať schopnosťou dívať sa na rovnaké inak. Smiať sa zase znamená nechať sa uniesť chvíľkovou ľahkosťou plynúcou z určitej degradácie pôvodnej jednoty a komplexnosti znaku. Smiech pôvodne vzniká ako pocit závratu nad otvorenou priepaťou maskovanej márnosti a pôvodnej absencie zmysluplnosti znakov.

V prípade uvedenej anekdoty bude nutné rozlišovať medzi dvoma základnými významovými rovinami (komplexnými znakmi), ktoré sa javia



na prvý pohľad ako oddelené; to znamená, že jedna zdanlivo neumožňuje „čítať“ tú druhú. Prvá významová rovina je vlastne celá „scéna“ zobrazujúca predvolanie umelca pred cisára, umelcovu odpoveď, ako aj prípravnú fázu diela. Druhá tvorí záver anekdoty a opisuje náhly vznik dokonalého umeleckého diela. Lenže anekdota, aby vôbec bola anekdotou, musí byť predsa určitým spôsobom čitateľná. Prečítať a zasmiať sa na nej možno vďaka pointe, ktorá však nevyhnutne nevyplýva ani z jednej, ani z druhej významovej roviny. Pointu od začiatku akosi iba tušíme, pretože ju očakávame: pointa *určite príde*, príbeh predsa musí mať nejaký skrytý zmysel. To, čo je anticipované, očakávané, však nie je vykonštruované a malo by presvitať pomedzi mračná diskurzu, aby na záver náhle vysvitlo. Pointa sa teda vo východiskovej rovine kladie ako vychádzajúce slnko anekdoty. Jej funkcia spočíva v úsvite odlišného zmyslu dovedy jednoliateho a komplexného znaku-mračna, resp. oddelených znakov-mračien. Táto sémantická inovácia sa však odohráva zvláštnym spôsobom: každé slnko – skôr, než osvetlí veci – vyžaruje najskôr samo zo seba, t. j. dáva sa práve ako slnko a žiara. Miera jeho žiarenia pre nás kulminuje v okamihu úsvitu (*point*-a predstavuje tento *bod* najostrejšieho videnia) a stáva sa v istom zmysle neznesiteľným prebytkom, pretože bod najostrejšieho videnia (zázrak porozumenia) je zároveň bodom úplnej slepoty. Prečítať anekdotu znamená zostať vidiacim-slepým: a) vidiacim, t. j. na základe určitého presvitania zmyslu iného rádu očakávam východ slnka-pointy; b) slepým, t. j. úsvit slnka-pointy označuje samotný úsvit a len úsvit. Žiarenie je v tomto okamihu absolútne a nič nezobrazuje. Kontúry vecí, mračien-znakov, sa topia v bielom svetle sveta, v ktorom sa už nemožno o nič oprieť, pretože niet na čo poukázať. Nekonečným prázdny priestorom sa odteraz môže šíriť už len vlnenie (samotné prázdno je v určitom zmysle vlnením), *smiech* ako to, čo je už vždy určitou deformáciou každej formy a tvaru. Smiech predstavuje dokonalé roztrieštenie údajne nerozložiteľnej jednoty a trvácnosti materiálu – „depozitár“ alebo „pokladnica označujúcich“, ako hovorí Lacan (1998, s. 316) – , z ktorého je vyskladaný svet.

## Kontext

Zakúsme tento závrat zo spätného pohybu vopred tušeného zmyslu vracajúceho sa k prázdnote, z ktorej vzišiel. A zasmejme sa: nie je totiž pravda, že sa anekdota ani len slovom nezmiňuje o tom, že by sa umelec na svoju úlohu nejako zvlášť pripravoval. Toto slovko existuje a ukrýva sa v podobe prvého presvitajúceho lúča porozumenia vo zvláštnej umelcovej požiadavke „*bývať na brehu mora*“<sup>1</sup>. Ďalším lúčom ohlasujúcim východ slnka-pointy je opis spôsobu, akým umelec trávil čas svojho pobytu: maliar sa oddával veselému, bezstarostnému životu, hodoval, pil, tancoval, prechádzal sa, komponoval hudbu. V tejto súvislosti nás zaujíma najmä výraz „*prechádzal sa*“. V kontexte samotnej úlohy nakresliť rybu sú dôležité práve tieto dve skutočnosti: maliar býva na brehu mora a čas trávi prechádzkami. Bývať na pobreží a oddávať sa bezstarostnému životu; taká je požiadavka umelca. Úlohu možno korektne splniť iba pod touto podmienkou. Z pohľadu západného človeka je to zaiste zvláštna požiadavka. Ak sa zamyslíme nad tým, ako reagovali na požiadavky svojich panovníkov a mecenášov klasické vzory umenia (Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Velázquez, A. Dürer, El Greco – najmä El Greco, hoci k jeho dielu pociťujem nesmierny obdiv, je exemplárny prípad), vždy išlo v prvom rade o prostriedky a len výnimočne o iné ako finančné. Zmysel a poslanie umenia však vníma východná – v tomto prípade čínska – tradícia celkom odlišne.

Po prvé, východné umenie nemá materiálnu, ale duchovnú podstatu. A hoci je umelcovým cieľom pri zaobchádzaní so štetcom a tušom dosiahnutie dokonalého obrazu, tento obraz sa len málokedy podobá tomu, čo Európan vníma ako skutočnosť. Umenie je vnímané ako médium inšpirácie a umelec svoje vidiny „píše“, o čom svedčí fakt, že na tých najvýznamnejších čínskych maľbách často nachádzame niekoľko stĺpcov

<sup>1</sup> „*Oui, dit le peintre, mais j'ai besoin pour cela de séjourner au bord de la mer.*“ *Séjourner* možno preložiť aj ako prechodne bývať, zdržiavať sa, pobývať.

poézie.<sup>2</sup> Shitao upozorňuje na to, že „*prvotná čiara je koreň a kmeň znaku písma a malby, ktorým bol oddávna vopred daný. Umenie písma a malby sú potom len nasledujúcim výkonom a potvrdením. A ak niekto chápe túto schopnosť potvrdenia, zabúdajúc pritom na onen spoločný koreň a kmeň, bude ako ten, kto pre svojich potomkov zabudol na spoločných predkov*“ (Shitao, 2007, s. 119).

Po druhé, umelecká technika nie je ani prostriedkom vyjadrenia duchovného výrazu, to znamená, že nejde o nejakú aplikovanú duchovnosť, v ktorej zmysle výsledný obraz verne napodobuje myšlienku, námet, resp. má dokonca za úlohu vysielať „posolstvo“. Významný český sinológ O. Král v tejto súvislosti akcentuje esenciálnu *totožnosť* meditácie s maliarskym alebo básnickým aktom (Shitao, 2007, s. 103), čo je pozoruhodná myšlienka, a to najmä v kontexte uvažovania o umení a existencii ako o dvoch rovnocenných korelátoch: umelecká technika nie je spôsobom zobrazenia, nie je teda obrazu, myšlienke či námetu podriadená, naopak, samotná technika je tu materializovaným duchovným prejavom. Požiadavku tohto druhu nachádzame najmä na tušových malbách z čias dynastie Sung (960 – 1279)<sup>3</sup>, ktoré boli zo západnej perspektívy akoby oslobodené od akéhokoľvek „realizmu“: namiesto toho, aby línia definovala tvar napodobňovaním a kontúrovaním vonkajšieho aspektu veci, priamo vytvára „život“ tak, že ponecháva veci, objekty pulzovať, pohybovať sa a dýchať. Podľa „šiestich pravidiel“ maliarstva (dychu, rytmu,

<sup>2</sup> Táto prax, zavedená za vlády dynastie Tchang (7. – 9. stor.), je zaujímavá z viacerých hľadísk. Predovšetkým poukazuje na hlbokú súvislosť medzi malbou, poéziou a aj umením kaligrafie, keďže „*cieľom tížiadosti čínskych majstrov bolo nadobudnutie takej ľahkosti v práci so štetcom a tušom, aby dokázali zachytiť svoju vidinu, pokiaľ mali inšpiráciu ešte v čerstvej pamäti, asi tak, ako keď si básnik chvatne poznamená verš*“ (Gombrich, 1992, s. 490). Báseň, ktorá je vždy vpísaná do prázdneho, bieleho priestoru obrazu, nie je umelo pridaným komentárom výjavu. F. Cheng v tejto súvislosti pripomína, že medzi krasopisnými znakmi básne a ostatnými namaľovanými prvkami obrazu niet žiadnej štrbiny či medzery, pretože všetky sú dielom *tobo istého* ťahu štetca vyjadrujúceho priestor živého času (Cheng, 1991, s. 105).

<sup>3</sup> Označovaná ako zlatá éra čínskeho maliarstva.

života, scény/scenérie, štetca a tušu)<sup>4</sup> sa umelec musí najskôr zamerať na duchovný, vnútorný a filozofický zmysel, preto sa napríklad farba stáva zbytočnou; na vyjadrenie univerzálneho dychu života postačuje aj monochromatická maľba tušom. Dokonalosť umenia má byť priamo úmerná schopnosti harmonizácie ducha s prírodou a zobrazovať znamená to isté ako tvoriť, písať verš na motívy myšlienok vynárajúcich sa umelcovi pri určitej činnosti, ktorá s umením zdanlivo nemá veľa spoločného: napríklad aj počas prechádzky prírodou, pri komponovaní hudby, jedení a pití.

Po tretie, v čínskom umení nemá primárny význam námet (v zmysle vonkajšej, tvarovej stránky veci), ale meditácia a duchovná koncentrácia (na vnútornú stránku veci). Musíme si uvedomiť, že pokiaľ ide napríklad o prírodné motívy, čínsky maliar nechodí do prírody preto, aby si sadol pred nejaký motív a snažil sa ho načrtnúť (Gombrich, 1992, s. 122). Námet vyvstáva z pozadia, o ktorom je potrebné v prvom rade meditovať. Meditovať ale opäť neznamená reflektovať či premýšľať: znamená to predovšetkým *dýchať* v rytme pulzujúceho života. A dýchanie predsa znamená určitú evakuáciu od vlastných túžob, myšlienok či potrieb, znamená to oslobodiť sa od akéhokoľvek rušivého vplyvu, od všetkých postranných myšlienok. Henri Maldiney hovorí, že „umelec sa takto stáva ozvenou toho, čo je za hranicami formy“ (Maldiney, 2003, s. 103). To znamená, že sa stáva primárne ozvenou toho, čo je za hranicami všetkého mysliteľného a vnímateľného. Prvou podmienkou, ktorú musí splniť každý umelec, je stať sa ozvenou, ecom univerzálneho dychu života. „Pretože na prvom mieste je dýchanie... A vízia, ktorú má umelec ako ozvena životného dychu o vnútrajšku vecí, je čistou percepciou“ (Maldiney, 2003, s. 108 – 109).

Po štvrté, v klasickom čínskom umení je záväzné spojenie miesta a času. Umelec čerpá inšpiráciu z prirodzeného prostredia, ale ak chce byť

<sup>4</sup> Najslávnejšími autormi týchto pravidiel sú Sie Che žijúci v 5. storočí a Jing Hao žijúci v 10. storočí. Hoci sú tieto pravidlá oddávna predmetom interpretačných sporov, dôležité je to, že ich prvý a základný princíp zdôrazňuje, že maliar musí „*vyvolať vo svojich dielach pocit života, pohybu a vitality*“ (Swann, 1970, s. 78; Swann, 1966, s. 34 – 35; Hsü Kuo-huang, 2007, s. 9 – 10).

úspešný, musí prejavíť zásadnú trpezlivosť. Tá spočíva jednak vo vnímaní prírody a očakávaní momentu vytrysknutia inšpirácie, jednak v technike zaobchádzania so štetcom a tušom. Ako hovorí Shitao, „*v čiare je ob-siahnuté všetko jestvujúce. Čiara vníma tuš, tuš vníma štetec, štetec vníma zápästie, zápästie vníma ducha tak, ako nebo tvorí život a zem tvorí desiat-tisíc vecí; príčinou všetkého je schopnosť vnímať! (...) Preto vzdávame poctu vnímavosti.*“ (Shitao, 2007, s. 37). Dlhý čas trpezlivého a vnímavého očakávania vrcholí v krátkom okamihu potrebnom na namaľovanie prvej čiary. Jedinečný okamih umeleckej tvorby, pri ktorom sa akoby zjedno-cuje hrot štetca s inšpirovanou myslou maliara, preto treba vnímať ako samotnú aktualizáciu živého priestoru so živým telom maliara.<sup>5</sup>

Po piate, popri prevládajúcich akademických maliarskych postupoch, spočívajúcich zväčša v jemnom lavírovaní tušom pri zobrazovaní krá-lovského a najreprezentatívnejšieho žánru – krajinomalby, sa v období južnej dynastie Sungov objavilo i kláštorné čchanové (zenové) hnutie, ktoré je zaujímavé tým, že kladie zvýšený dôraz na zachytenie okamži-tej umelcovej inšpirácie. Diela čchanských mníchov – postavy, portréty, zvieratá, rastliny – boli maľované jedným ťahom štetca, ktorý na podklad prenášal koncentrovaný obraz pomínuteľného okamihu. „*Vizia mystické-ho zachytenia prchavého a zároveň večného absolútna prostredníctvom drob-ného vtáčika alebo jednoduchej krajinky vyžarovala bez ohľadu na hranice formátu ako malý výbuch, ako kameň hodený na pokojnú vodnú hladinu*“ (Châtelet, Groslier, 2004, s. 695). Základná úloha takto poňatej maľby spočívala najmä vo zvýraznení dynamiky prázdneho priestoru: prázdno vyplňajúce väčšiu časť plochy funguje ako silové pole, ktorého formatívne prvky sa vzápätí stávajú živými udalosťami.

<sup>5</sup> „*V oceáne tušu sa ustanovuje hlboký duch, spod brotu štetca tryská život, na kúsku papiera sa deje hlbinná premena, z chaosu krešeme lúč svetla. A ak nie je pritom štetec iba štetcom, tuš iba tušom a maľba iba maľbou, potom je to tým, že som v tom ja; ja som ten, kto rozotiera tuš, pretože sám sa nezotriete; som to ja, kto drží štetec, pretože sám sa nepodrží, tak ako lono vrhá svoj plod, pretože nič sa nerodí samo*“ (Shitao, 2007, s. 57). Čínske vnímanie ľudského života ako určitého trvania vo vzťahu k Priestoru a Času (Nebu a Zemi) a jeho dôsledky, pokiaľ ide o spôsob umeleckého vyjadrovania, podrobne vysvetľuje François Cheng (1991, s. 61 – 68).

Berúc do úvahy spomenuté aspekty, nebude problém zmeniť perspektívu a pochopiť, že to, čo sa pôvodne javilo zo strany cisára len ako prejav veľkodušnosti či dobrej vôle (umelec nežiada o prostriedky, pohodlie paláca, ateliér či peniaze, to všetko dostáva ako pridanú hodnotu svojho skromného želania), je v skutočnosti dôkazom cisárovej dôkladnej znalosti zákonitosti procesu tvorby. Skôr než prostriedky vysúva umelec do popredia priestor určený na meditáciu. A ten nie je zvolený náhodne. Ak chceš, aby som nakreslil rybu, musím prebývať na pobreží, kde je dostatok rýb, ktoré môžem každodenne sledovať a premýšľať o nich. Premýšľať o rybe budem môcť až vtedy, keď sa stanem ozvenou jej vlastného dychu, ktorý je dychom prírody. Premýšľať o vnútornej povahe ryby totiž pre mňa znamená *stať sa rybou*. Dá sa to povedať aj inak: Skôr, než sa ryba stane motívom, námetom, musí jej vlastná podoba rezonovať v mojej duši takým spôsobom, že sa celá moja duša stane ozvenou a výrazom života ryby, a to v súlade s tradovaným ponaučením majstra Lin Yu T'anga: „*Ak chceš namalovať rybu, musíš spoznať jej prirodzenosť; aby si to však dosiahol, musíš rybu – používajúc pri tom svoju intuíciu – pri plávaní duchovne sprevádzať, prežívať s ňou jej reakcie na prúdenie, víchricu, slnko a návnadu. Len umelec, ktorý rozumie radostiam a emóciám migrujúceho lososa, má právo namalovať ho. Ak im nerozumie, má nechať lososa na pokoji. Akokoľvek presný by bol náčrt rybích šupín, plutiev a viečok, celok by pôsobil mŕtvo*“ (Swann, 1966, s. 107 – 108). Zdá sa, že cisár si to všetko dobre uvedomuje; bez prekvapenia trikrát po sebe odpovedá rovnako: *Stane sa!*, to znamená: „V prípade, že si ešte nestihol porozumieť prirodzenosti rýb, dávam ti ešte jeden rok.“ Práve v tomto zmysle predstavujú tri roky bezstarostného života tri roky poctivej prípravy. Paradox prestáva byť paradoxom vtedy, keď sa nám podarí vyradiť mylné predpoklady, ktoré k nemu vedú.

**Pontifex oppositorum.** Kánonický kontext čínskej maľby je však opäť priestorom na otázky. Možno si napríklad spoločne s Maldineyom položiť otázku: Čo sa vlastne stalo, keď po troch rokoch bez jediného ťahu štetcom umelec okamžite namaloval dokonalú rybu? Čo sa v danom okamihu dialo a aká zmena musela nastať v umelcovi samotnom? Čo bolo

podmienkou umelcovej absolútnej disponovanosti na tento dokonalý úkon? Čo napokon charakterizuje vzťah umelca k vlastnému dielu a aká je podoba tohto vzťahu? Podľa Maldineya sú možné dva spôsoby interpretácie problematickej väzby umelca k vlastnému dielu, pričom obidve interpretácie nám rovnako pomôžu objasniť problematický existenciálny štatút samotného umelca.

Alebo, ako hovorí Maldiney, príprava umeleckého diela je v priebehu života založená na akejsi „rozptýlenej pozornosti“ (fr. *distraction attentive*), ktorá je bytostne dvojaká, pretože každá skutočnosť vo svete predstavuje pre umelca pôvodne indeterminovaný celok, s ktorým vstupuje do vzťahu rezonancie, vzájomnej ozveny. Jeho existencia sa odohráva na spôsob zakúšania tejto zdanlivo vonkajšej skutočnosti, ktorá v ňom začína žiť, dávajúc voľný priebeh vlastnému, a pritom univerzálnemu sebavyjadreniu. Na jednej strane umelec rybu „*pri plávaní duchovne sprievádza*“, prežíva s ňou jej reakcie na vonkajšie podnety, t. j. stáva sa jej *ozvenou*, pričom táto participácia sa deje ako slobodná spontaneita ducha, ktorý napriek tejto rezonancii zostáva samým sebou vo svojich možnostiach, dokonca aj v možnosti stať sa Všetkým: Prírodou, Univerzom. Na druhej strane umelec **introjektuje** tvar ryby: vnímanie plávania implikuje ustavičnú transformáciu tvaru. To všetko v sebe umelec integruje, takže sa stáva možnosťou dokonalej výpovede či oživenia dokonalého tvaru; zostáva tvorcom prinajmenšom v zmysle média, základnej podmienky možnosti transformácie Ničoho (absencia námetu) na Všetko (dokonalý obraz).

Alebo je to naopak a umelec začína od ničoho, a to tak, že sa vôbec netrénuje v zobrazovaní námetov – vlastných preludov, že sa **evakuuje**, vyprázdňuje, stáva sa postupne vlastnou ozvenou univerzálného dychu života. Zámerné cvičenie sa v majstrovstve zobrazovania totiž nutne vyúsťuje do „mŕtvej presnosti“ (Maldiney, 2003, s. 119). „*Dokonalý človek používa svoje srdce ako zrkadlo. Nezmocňuje sa ničoho a nejde naproti ničomu. Ako ozvena odpovedá na všetko, a pritom nič neovláda, nič nezadržáva. Dokonalý umelec hľadá Tao, neusiluje sa byť autorom vlastných diel. Pretože sa o nič nestará, bezstarostne sa všetkého zbavuje a nezaujíma ho nič iné než Tao. Tomu, kto zotrúva v Tao bez toho, aby sa v ňom snažil zabývať, hovorí*

*Chuan Yin Tsu, sa veci ukazujú samy od seba také, aké sú, pretože jeho správanie je správaním sa vody, jeho duševná rovnováha jej zrkadlom, jeho odpoveď jej ozvenou“* (Granet, 1974, s. 438).<sup>6</sup>

Pointu anekdoty možno sformulovať takto: Všetky tie prchavé ozveny a odrazy, ktoré sú zároveň jedinými skutočnými a presnými obrazmi, sa objavujú v jedinečnom okamihu umeleckej tvorby, keď sú všetky periférne kontrasty zázračne zjednotené jediným ťahom totálneho Ja, ktoré ich necháva explodovať „vo svojom centre“ a zároveň v „toku“ dokonalým ťahom-tancom štetca pripomínajúcim „*let vtáka objavujúceho sa nad lesom alebo tiché vklznutie hada do trávy*“ (Szondi, 1952, s. 237).<sup>7</sup>

Tieto dve možnosti predstavujúce dva spôsoby „umeleckej akcie“ a zároveň dve odlišné formy existencie sa podľa taoistického princípu zjednocujú v kompozícii na základe univerzálnej rytmiky: na jednej strane tzv. „plné Ja“ – aktívna forma plne sa integrujúceho Ja v univerzálnom stávaní –, na druhej strane „prázdne Ja“ – pasívna forma existencie: čisté čakanie pripomínajúce strunu, ktorú môže rozozvučať jedine pohyb samotnej prírody. Povedané jazykom súčasnej filozofie: na jednej strane aktivita, pohyb diferenciacie – nič, ktoré sa organizuje vo svojom ťahu, rys, určitá sila a intenzita, *pohyb transformácie*, prevzatie a zachytenie, teda určitá koncentrácia energie; na druhej strane hĺbka a otvorenosť, bezstarostná nečinnosť a zároveň hypervedomie, *horror vacui* a *vertigo* – *funkcionálny priestor transformácie*. Obidve formy, lepšie povedané obidva spôsoby existencie však naberajú na pravdivosti jedine vo vzájomnej výmene vo vnútri univerzálnej hudobnej kompozície: „plné Ja“ rytmizuje, skanduje „prázdne Ja“ v neočakávanej harmonickej jednote, pričom medzi nimi existuje výnimočný vzťah kontrapunktu, akýsi „vzťah bez vzťahu“ – vzťah, ktorý nie je identitou založenou na opozícii ani tautológiou a ani dialektikou, ale hudbou nesúcou sa v znamení dychu.

<sup>6</sup> Takmer tými istými slovami vyjadruje túto základnú požiadavku nenásilného postoja majster Zhuang: „*Pretože dokonalý človek zaobchádza so svojim srdcom/svojou myslou ako so zrkadlom, za ničím nejde, ničomu nevychádza v ústrety, všetko odráža bez toho, aby si čokoľvek ponechal. Lebo len tak sa dajú prekonať veci bez toho, aby sme sa o ne zraňovali!*“ (Zhuang, 2006, s. 137 – 138).

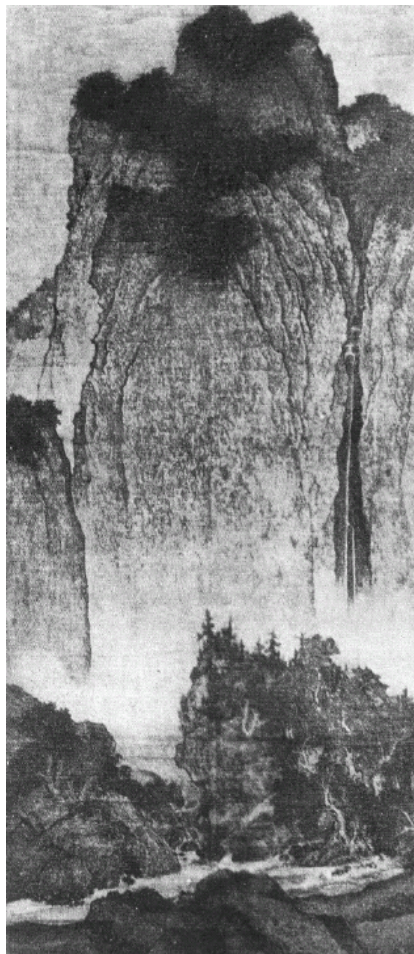
<sup>7</sup> Cit. podľa Maldiney, 2003, s. 119.



Je teda jasné, aká premena musí nastať v umelcovi pripravenom vyplniť želanie osvieteného cisára.<sup>8</sup> Umelec sa musí naučiť umeniu harmonizácie dvojakého pohybu formovania sveta a vecí a sám sa musí stať akousi podmienkou, vstupnou bránou tejto transformácie. Na jednej strane je tu teda určitá introjekcia, sledujúca spôsob, akým prázdno nachádza vlastnú plnosť vo veciach prírody a celku sveta. Na druhej strane evakuácia a dekoncentrácia – duchovné úsilie smerujúce k hľadaniu vnútorne vyžarovanej prázdnoty bytia. Keďže umelcovo „Ja“ je samo od počiatku dvojaké, preberá v tomto zmysle cisárovu sprostredkovateľskú funkciu medzi nebom-dychom-prázdnom a zemou-človekom-plnosťou a my môžeme sledovať zámenu kontrastov: „Ja“ je *totálne* a zároveň celkom *prázdne*, umenie sa tu stáva procesom integrovania týchto dvoch kontrastných foriem existencie, ktoré v priebehu tvorby neprestávajú alternovať. **Pontifex oppositorum**<sup>9</sup> znamená, že ide o alternujúcu simultánnosť alebo súčasnosť vo vzájomnej výmene plnosti a prázdna, resp. o seba-trans-formáciu: Umelec je vo vzťahu k dielu vďaka diferujúcemu ťahu štetca absolútne prítomný a zároveň absolútne absentujúci v *prázdnote*, ktorá – opäť paradoxne – *vyplní* zvyšok obrazu. Pokúsím sa exponovať zmysel tohto paradoxu „vyplnenia prázdnom“: „*V Číne*“, píše vo svojom komentári Pierre Ryckmans, „*je centrálnym pojmom umeleckej kritiky «xu», prázdno, to znamená biele plochy ponechané na obrazotvornosť, imagináciu. Natretá časť nie je až taká dôležitá ako prázdne miesta. (...) Ideálna malba je v litote, vynechaní, neúplnosti: objekt je zámerne oddelený od svojho kontextu, aby ho bolo možné lepšie zhliaďnuť v jeho drsnej materialite; horu možno pozorovať iba medzi dvoma pásmami hustej hmly, kvetina či plod boli odtrhnuté*

<sup>8</sup> Ďalší zaujímavý aspekt anekdoty možno vidieť v sprostredkovateľskej funkcii samotného cisára. M. Hempel hovorí, že „hlavná úloha čínskeho cisára spočívala v plnení sprostredkovateľskej funkcie medzi *nebom* a *zemou*, pričom ako syn nebies musel uviesť nároky neba, zeme a človeka do vyrovnaného, t. j. harmonického vzťahu a udržať ich v ňom“ (Hempel, 2001, s. 186).

<sup>9</sup> Lat. výraz *pontifex*, doslovne prekladaný ako most-staviteľ, vytvorený od slova *pons* (cesta, most, premostenie) a *-fex* od lat. *facere* (robiť, konať, vytvárať). Subjektivita, „Ja“, je teda mostom, ako aj staviteľom a zároveň prekročením mostov medzi protikladmi. Na počiatku však niet subjektivity, pretože niet ničoho; sú len protiklady a konštitúciu subjektivity treba vnímať na pozadí jej sprostredkovateľskej funkcie.



zo stonky či z vetvičky a zvláštnym spôsobom vrhnuté do prázdna bielej plochy, kde sa, zbavené každého príbehu, stávajú abstraktným znakom“ (Shitao, 1984, s. 109). Seba-trans-formácia umelca by podľa toho mala spočívať v zámene toho, čo označujeme pojmami vonkajška a vnútrajška, plnosti a prázdna. Postačí, ak sa na chvíľu pozorne zadívame na známy obraz Fan Kchuana *Pútnici v horách*<sup>10</sup> a ak sa nám podarí vniknúť do spôsobu, akým obraz pulzuje. To znamená, že ak začneme byť vnímaví na znázornenie pohybu prírody, pochopíme majstrovstvo a vrcholné úsilie, aké musel maliar vynaložiť, pokiaľ chcel splniť funkciu pontifexa, sprostredkovateľa univerzálneho dychu života. Je nesporné, že obraz *dýcha*, pulzuje a že to, čo mu dáva život a čo ho vypĺňa, nie sú tvary,

<sup>10</sup> Fan Kchuan, *Pútnici v horách*. National Palace Museum, Taipei, tuš na hodvábe, výška 206,3 cm, dĺžka 103,3 cm. Je chvályhodné, že Taiwanské národné múzeum na svojich webových stránkach sprístupnilo vybrané diela klasikov v rozlíšení, ktoré zodpovedá pôvodným rozmerom obrazov. Je to vítaná príležitosť pre tých, ktorí nikdy nemali možnosť navštíviť výstavu čínskych diel, t. j. *zažiť* stretnutie s čínskym umením, a boli doteraz odkázaní len na miniatúrne reprodukcie z katalógov dejín umenia, ktoré – ako to výstižne vyjadrila jedna z mojich študentiek – „*pôsobia všetky akosi rovnako*“.

prvky a namaľované časti, ale naopak – prázdno, „*biele plochy ponechané na obrazotvornosť, imagináciu*“<sup>11</sup>.

Kodifikované vynechávajú tvarov – „neviditeľné“ *husté pásy hmly* a „neviditeľné“ *nebesia, prázdna bielej plochy* – majú pritom schopnosť dodať krajinomalbe neuveriteľne realistický charakter. Divák, ktorý sa napríklad ponorí do strednej časti obrazu a vpije sa pohľadom do hustej hmly, môže dokonca pocítiť čosi ako závrat, *vertigo* plynúce zo vzostupu pohľadu na hmlu stúpajúcu z údolia popri vodopáde a horskom masíve. Na tejto skutočnosti nič nezmení ani zlá kvalita reprodukcie. Tieto veľké biele plochy či „pláže“ vychádzajú principiálne zo skúsenosti dýchania, naberania vzduchu-prázdna do pľúc a jeho postupného vypúšťania. Umelec je svedkom a zároveň agensom; premieňa sa už tým, že dýcha-myslí-zobrazuje, pričom umne zvolené obrysové línie nemajú funkciu hranice. To, že „*je objekt zámerne oddelený od svojho kontextu*“, znamená pre umelca primárne postulovanie *dýchania-hĺbky* v zmysle inscenovania pulzujúceho prázdna. Iba prázdne pozadie má dar oživovať; iba ono môže rytmizovať, teda určitým spôsobom uvádzať do pohybu skalnaté výbežky, detaily vetvičky či prehnutý rybí chrbát. Preto je vhodnejšie povedať: „*Horu možno sporovať iba medzi dvoma pásmami hustej hmly*“; dokonalé znázornenie je totiž pôvodne otázkou vypustenia a vynechania. Hora sa, tak ako všetko ostatné, zjavuje iba na chvíľu a umelec transformuje sám seba tým, že sa stáva ozvenou procesu zjavovania Všetkého. Túto seba-transformáciu prenáša aj na papier, v ktorom nemá „centrálne“ postavenie motív, ale pozadie, ktoré je popravde Ničím, pretože je prázdne. Zmyslom divania sa na obraz by teda nemalo byť kĺzanie pohľadom po povrchu vecí, pričom pátrame po štrbine, cez ktorú by sme sa azda predrali k pomyselnému jadrú, esencii obrazu. Funkcia obrazu je, naopak, definovaná možnosťou „otvárania“ sa (vonkajšieho aj vnútorného pohľadu) aktívnemu prázdnu, ktorého čírou intenzifikáciou je umelecký subjekt.

<sup>11</sup> Maliar si od súčasníkov za túto schopnosť zrušiť dištanciu medzi divákom a zobrazenou prírodou vyslúžil prezývku „Vyjadrovateľ ducha hôr“ (Hejzlar, 2010, s. 39).

## Záver

V téme by bolo možné pokračovať a spomenúť nesporne zaujímavé alternatívne prieniky niektorých čínskych motívov do moderného západného umenia alebo hľadanie miesta umeleckej obrazotvornosti či ďalšieho riešenia problému subjektívizácie. Vráťme sa však na záver k úvodnej anekdote. Stojí za zmienku, že keď som požiadal svojich študentov a niektorých kolegov, aby sa pokúsili o jej výklad, všetci bez výnimky potvrdili západný spôsob uvažovania: anekdota bola pre nich nezrozumiteľná do tej miery, do akej predpokladali skryté zámery umelca. To znamená, že si vykladali zmysel umelcovho počínania v rovine prostriedkov potrebných na dosiahnutie vlastných, individuálnych cieľov. V konečnom dôsledku umelec podľa nich vôbec nepotreboval celé tri roky na to, aby potvrdil svoju výnimočnú povest' majstra, jednoducho využil cisára na to, aby si doprial – možno v strachu o vlastnú hlavu alebo v nádeji, že úloha upadne do zabudnutia – čas. A to ma privádza k zvláštnemu dôvodu, prečo Maldiney bez ďalšieho vysvetlenia uvádza príbeh *ako* anekdotu – to znamená ako *vtipné* a *poučné* rozprávanie.

Anekdota je žáner, ktorý má svoje korene už v antike. V antickej rétorike existovali dokonca celé cvičebnice – nazývali sa *Progymnasmata* – o tom, ako vytvárať anekdoty, tzv. *chreiai*. *Chreia* je krátke rozprávanie alebo opis udalosti, pripísanej určitej osobe, alebo niečoho, čo presne špecifikuje danú osobu, obsahuje maximu alebo mravnú sentenciu, *gnómé*, a reminiscenciu, *apomnènoneuma* (*Progymnasmata*, 2003, s. 15 – 16). Základnou funkciou *chreiai* – založených na *métis* („dôvtip“, „chytrosť“) alebo na *sofia*, konvenčnej múdrosti – bolo poučenie o tom, ako vyslobodiť človeka z nepríjemnej situácie. Rozlišujeme tri kategórie *chreiai*: prvé sú slovné (*logikai*), druhé opisujú nejakú udalosť, čin (*praktikai*), tretie sú zmiešané. Slovné anekdoty (cvičebnica Aelia Theona v *Progymnasmatách* uvádza príklad: „*Sofista Isokratés hovorieval, že talentovaní žiaci sú deťmi bohov.*“) čerpajú svoj zmysel z prehovoru bez opisu konkrétneho miesta a času. Praktická anekdota má napríklad takúto podobu: „*Ked' zazrel kynický filozof Diogenes chlapca, ako požíva prepychový pokrm, zbil chlapcovho učiteľa jeho vlastnou palicou.*“ Zmiešané anekdoty sčasti obsahujú

prehovor a štasti opisujú konkrétnu udalosť (napríklad: „*Keď sa ktosi filozofa Pytagora opýtal, aký dlhý je ľudský život, Pytagoras vystúpil na strechu a vykukol von, aby poukázal na krátkosť ľudského života.*“) (Aune, 1998, s. 8; Progymnasmata, 2003, s. 17).

Starú čínsku anekdotu by bolo možné bezpochyby priradiť k tretiemu typu antických *chreiai*, ale vďaka tomu, že obsahuje čosi navyše, že organicky vyrastá z kultúry a myslenia, ktoré je zjavne odlišné od európskej racionality, sa táto anekdota pre mňa stáva anekdotou *par excellence*. K faktu (alebo poučeniu), že anekdote nemožno celkom dobre porozumieť bez konkrétnej teórie a ontológie umenia, je potrebné pripojiť smiech. Ten by som však v samotnej anekdote hľadal márne. Ukryva sa kdesi za ňou a začína v človeku prúdiť vďaka precitnutiu vedomia z presvedčenia o univerzálnosti európskej/západnej perspektívy. Pointa sa vďaka neredukovateľnej odlišnosti kultúrnych perspektív presúva na vyššiu rovinu a obracia túto perspektívu na smiech: smiech prichádza ako náhle a *iné osvietenie* už (raz a možno celkom nevhodne) osvetleného.

## Literatúra

- AUNE, David Edward: *Greco-Roman literature and the New Testament, selected forms and genres*. Atlanta : Society of Biblical Literature, 1988. 156 s. ISBN 978-1555402099
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Prel. Miroslava Tůmová. Praha : Odeon, 1992. 562 s. ISBN 80-207-0416-7
- GRANET, Marcel: *La pensée chinoise*. In: Col.: *L'évolution de l'humanité*. Rééd. Paris : Albin Michel, 1974. 568 s. bez ISBN
- HEMPEL, Hans-Peter: *Heidegger a zen*. Prel. Martin Pokorný. Praha : Mladá fronta, 2001. 231 s. ISBN 80-204-0927-0
- HEJZLAR, Josef: *Čínská krajinomalba*. Praha : AVENTINUM, 2010. 230 s. ISBN 978-80-7151-262-1
- HSŮ Kuo-huang: *Deset zastavení s čínským obrazem*. Prel. Michaela Pejčochová. Praha : DharmaGaia, 2007. 298 s. ISBN 9788086685731

- CHÂTELET, Albert – GROSLIER, Bernard Philippe (eds.): *Svetové dejiny umenia – Larousse S. A.* Praha : Ottovo nakladateľstvá. 2004. 784 s. ISBN: 80-7181-936-0
- CHENG, François: *Souffe-Esprit*. Paris : Seuil, 1989. 180 s. ISBN 978-2-02-010034-2
- CHENG, François: *Vide et Plein, le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991. 157 s. ISBN 978-2-02-012575-8
- LACAN, Jacques: *Le séminaire livre V. Les formations de l'inconscient, 1957 – 1958*. Paris : Seuil, 1998. 517 s. ISBN 978-2-02-025668-1
- MALDINEY, Henri: *Ouvrir le Rien, l'Art nu*. La Versanne : Encre Marine, 2000. 475 s. ISBN 2-909422-48-8
- MALDINEY, Henri: *Art et existence*. Paris : Klincksieck, 2003. 244 s. ISBN 9782252034255
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Myslení obrazem*. Praha : Herrmann & synové, 2009. 204 s. ISBN 978-80-87054-18-5
- KENNEDY, George Alexander: *Progymnasmata:: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta : Society of Biblical Literature, 2003. 231 s. ISBN 978-1589830615
- SHITAO: *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Prel. Pierre Ryckmans. Paris : Hermann, 1984. 246 s. ISBN 978-2259205238
- SHITAO: *Maliřské rozpravy mnicha Okurky*. Preklad a komentáre Oldřich Král. Praha : Agite/FRA, 2007. 143 s. ISBN 80-86603-32-6
- SWANN, Peter Charles: *La peinture chinoise*. Prel. Georges Lambin. Paris : Gallimard, 1966. 220 s. bez ISBN
- SWANN, Peter Charles: *Umění Číny, Koreje a Japonska*. Prel. Dana Kalvodová. Praha : Odeon, 1970. 286 s. bez ISBN
- SZONDI, Léopold.: *Diagnostic expérimental des pulsions*. Paris: Presses universitaires de France, 1952. 328 s. bez ISBN
- ZHUANG Zhou: *Sebrané spisy*. Prel. Oldřich Král. Lásenice: Maxima, 2006. 439 s. ISBN: 80-86921-00-X

## Summary

The paper *Artist – pontifex oppositorum* is devoted to the interpretation of the canonical background of classical Chinese ink painting. Along with some technical details, it mainly presents a number of important philosophical connections significant for clarifying the problematic ontological status of artistic subjectivity. Using the example of reproduction from

“the Golden era” of Chinese painting (Fan Kchuan) and drawing on the select issues of contemporary phenomenological aesthetics in the works of the French philosopher H. Maldieny, it illustrates the significance of two fundamental aspects of art creation: Vacuity and Breath.





# ALTERNATÍVNE MODELY HUDOBNÉHO ZNAKU A SEMIÓZY

Július Fajak

Katedra kulturológie  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

*Tradičný – abhidhammický – pohľad sa veľmi blíži  
vedeckému a technickému videniu sveta, kde pochopiť  
nejaký jav znamená vysvetliť, „ako funguje“...  
Tomuto chápaniu sveta však uniká jedna podstatná vec,  
totiž z m y s e l vecí, až vďaka ktorému sú.  
... Vôbec sa nedotýka otázok ich bytia.*

Jakub Bartovský

Astronómovia novoveku a 20. storočia sa niekedy zvrchu pozerali na limitovaný obzor poznávania vesmíru v staroveku, keďže v tom čase bez ďalekohľadov a rádioteleskopov bolo poznateľných zo Zeme ani nie „5 %“ vesmíru. Ich kolegovia na prahu tohto tisícročia sú však postavení pred skutočnosť, že dnes sme v obdobnej situácii ako na počiatku astronomického bádania – priznávajú totiž, že všetko hmotné, energetické a merateľne zachytiteľné, čo sme dosiaľ v našom univerze objavili, predstavuje, obrazne povedané, tých „5 %“ (!) jeho objemu. Jednu „päťtinu“ z neho tvorí niečo, čo síce má isté gravitačné vlastnosti, no inak sa neprejavuje, „zvyšné tri štvrtiny“ sú druhom súcna, o ktorom, okrem toho, že jestvuje, nevieme temer nič. V skúmaní bezbrehého univerza hudby sa súčasná muzikológia a hudobná estetika i semiotika niekedy možno ocitajú tak trochu v podobnej pozícii, čo zdanlivo nahráva skeptikom, ktorí tvrdia, že hovoriť a písať o nej sa z dôvodu našej nedostatočnosti nedá, ba dokonca nemá. V zhode s poľským skladateľom Witoldom Lutosławskim

si však myslím, že je to nielen možné, ale v záujme hlbšieho porozumenia jej i sebe aj nesmierne potrebné.

Vypočujte si teraz napríklad 1. časť Bachovej *Trauer Ode*, BWV 198 (*Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*)... Po jej načúvaní sa spolu s vami môžem pýtať: čo sa to pred chvíľou udialo? K čomu v tomto dialógu konkrétneho hudobného organizmu a vášho spolubytia s ním vlastne došlo? Povedané slovníkom estetickej semiotiky, s akým druhom a (t)akosťou semiózy tu máme do činenia? A je vôbec možné priblížiť sa k jej objasneniu prostredníctvom abstraktného semiotického modelu? Skôr než budeme hľadať možné odpovede na tieto otázky, upriamme pozornosť najprv na podstatné charakteristiky samotnej špecifickosti toho, čo nazývame hudbou.

## 1. Viacnásobná obojakosť hudobného média

V prípade semioticko-estetickej reflexie hudby ako jedného z ohnísk európskej kultúry a tradície máme do činenia s osobitým a špecifickým druhom umeleckého média, ktoré sa prinajmenšom od staroveku vyznačuje istou viacnásobnou podvojnou. Primárnu obojakosť hudobného média možno charakterizovať – v odkaze na odborné práce slovenského hudobného skladateľa a teoretika Vladimíra Godára – jeho potenciou prirodzeného viazania sa rovnako na číselné, ako aj sémantické fenomény. Tematizujúc myslenie starovekého Grécka, možno hovoriť na jednej strane o pytagorejsko-platónskom vide symbolicko-mimetickej hudobnej semiózy, čiže o korelatívnej väzbe hudobných štruktúr na abstrakciu čísla (resp. ním vyjadriteľných pomerov, emanujúcu transcendujúcu ideu), a na druhej strane o aristotelovskom ikonicko-mimetickom vide, súvisiacom s väzbou hudobnej semiózy na persuzívnu silu rétorickej výpovede. Oba tieto vidy sa pritom v hudbe nevyučujú, naopak, tvoria ich jedinečný integrálny prienik (V. Godár). V rôznych obdobiach dejín sa pritom niekedy kládol dôraz na jednu z misiek týchto komplementárnych „váh“: po udržiavaní ich „balansu“ v starovekej antike akcentoval stredovek prvý z uvedených vidov – v rámci preň príznačnej interpretácie

transcendentálnej povahy a poslania hudby (čo demonštrovalo o. i. jej zaradenie do disciplín kvadrívia) –, pričom renesancia rehabilitovala aristotelovský vid ikonickosti v duchu celkovej rétorizácie hudobného média<sup>1</sup> (jednej z kardinálnych revolúcií v dejinách hudby vôbec).

Ďalšia dôležitá podvojnosť hudobného média sa týka jeho autonómnosti a zároveň (implicitnej, resp. resp. explicitne zjavnej) synkretickej naviazanosti na iné umelecké druhy. Na tomto mieste treba spomenúť dualizmus tzv. abstraktnej a korporeálnej hudby, ako ho charakterizoval americký intermediálno-hudobný skladateľ Harry Partch v knihe *Genesis Of A Music* (1949). Pod abstraktnou hudbou rozumie (primárne v euroatlantickom priestore) tú, ktorá sa postupne emancipačne a autonómne osamostatnila (v inom diskurze ako tzv. „absolútna“), kým pre korporeálnu hudbu – vyjadrujúcu podľa neho *korporálnu* (telesnú) jednotu slovného, zvukového a pohybového gesta v *reálnom* čase – je charakteristická korelácia hudby a „súrodeneckých“ umeleckých médií, ktorá je – mimochodom – zakladajúco príznačná pre všetky rituály starovekého divadla rôznych kultúr – antickou počnúc, indickou, čínskou či japonskou končiac. V kontexte hudobnej korporeality nemožno nespomenúť starogrécky pojem trojjediná *choreia* – vyjadrujúci integrálnu spätosť hudby, tanečného gesta a slova (vtelenú o. i. do princípov *arsis* a *thesis*) –, ako aj jej persuzívny účinok na aktuálny stav (*páthé*) a charakter (*éthé*) človeka. Dichotómia abstraktného a korporeálneho modu pritom nemusí byť protikladná – v abstraktnej hudbe sú implicitne prítomné stopy korporeality, zatiaľ čo kvalita abstraktných hudobných procesov obohacuje akosť druhého z uvedených modov.

Tretia z dialekticky súvzťažných binarít hudby je späť sa špecifickosťou jej temporálnej stránky: ide o paralelizmus jej časovo sukcesívneho

<sup>1</sup> Na margo renesančnej hudobnej paradigmy spomeňme napríklad nároky kladené na skladateľov z pozície rétorickej cnosti *energeia* – čiže schopnosti iluzívneho sprítomnenia veci bez jej vizuálnej prezencie – alebo priemet rétorickej disciplíny *dispositio* či triády *docere* (naučať), *katarzného movere* (pohýnať) a *delectare* (potešovať) do povahy komponovania hudobného diela a jeho interpretácie (podrobne sa problematikou rétorizácie hudby a hudobno-dramatických útvarov v renesancii zaoberal Vladimír Godár napríklad v práci *Zrod opery z ducha rétoriky*, 2012).

lineárneho plynutia a zároveň simultánneho prevrstvovania dejúcich sa hudobných procesov rozmanitého trvania. Hudba znie reálne vo fyzikálne merateľnom lineárnom čase, avšak ten je výrazne relativizovaný práve koezistenciou rôzne trvajúcich, prekrývajúcich sa, na seba sa vrstviacich časov (O. Messiaen), z čoho o. i. vyplýva aj odlišnosť psychologického prežívania času v zážitku vnímania hudby. V daných hudobnoestetických súvislostiach je možné uvažovať aj o aplikácii koncepcie rôznych štyroch línií času v románe Marcela Prousta *Hľadanie strateného času*, ako ich popísal Gilles Deleuze v svojom texte *Pluralizmus znakového systému*<sup>2</sup>: času, ktorý strácame, strateného času, času, ktorý znovu nachádzame, a času znovunájdeného. Podľa Deleuza znaky v týchto časových líniách vzájomne interferujú a zvyšujú počet kombinácií, pričom znovunájdený čas umenia (ako najvyššej triedy znakov) všetky ostatné časy obklopuje, zvrstvuje a zahŕňa, čo zvrchovane platí aj v prípade hudobného umenia.

## 2. Metodologické východiská: existenciálne výrazová estetika Františka Mika a hudobná semiotika Petra Faltina

Po charakteristike viacnásobne podvojnej povahy hudobného média možno obrátiť pozornosť na základné, predpokladové metodologické východiská môjho semiotického nahliadania špecifickosti hudobnej semiózy – sú nimi koncepcia existenciálne výrazovej estetiky, resp. recepčného bytia umeleckého diela Františka Mika (1920 – 2010), zakladateľa a jedného z hlavných predstaviteľov tzv. Nitrianskej školy, a komplementárne aj originálna hudobná estetika a semiotika významného muzikológa Petra Faltina (1939 – 1981).

<sup>2</sup> Uvedený text sa nachádza v Deleuzovej knihe *Proust a znaky* (1964), v ktorej sa osobitým spôsobom zaoberá taxonómiou a vlastnosťami znakov a znakových systémov (mondénnymi znakmi, znakmi lásky a znakmi umenia). Nie je bez zaujímavosti, že významný súčasný hudobný estetik a existenciálny semiotik Eero Tarasti pokladá práve Marcela Prousta (odvolávajúc sa aj na zmienenu Deleuzovu prácu) za dômyselného „implicitného semiotika hudby“. Analýze jeho vnímania aspektov hudobnej komunikačnej situácie v diele *La prisonnière* – 1. dielu spomenutého románu (1923) – venuje Tarasti jednu kapitolu v knižnej práci *Semiotics of Classical Music* (2012).

V istom esenciálnom zjednodušení Mikovho výrazovo-semiotického vidu sa dá povedať, že o význame usúvzťažňujúcich (hudobných) tvarov rozhoduje (ich) výraz. Každá výrazová kategória z Mikovej známej výrazovej sústavy je akýmsi fenomenologickým „substrátom“ istej jedinečnosti v diele v jej takosti, je pojmovým vyjadrením existenciálneho dotyku s ňou. Spektrum výrazových kategórií v podstate potvrdzuje Mikovu paradigmaticky rozhodujúcu koncepciu recepčného bytia umeleckého diela, t. j. reálneho jestvovania, uskutočňovania diela, teda generovania jeho významov výlučne v samotnom dialogickom procese vedomej tvorivej recepcie, resp. percepcie diela v zmysle jeho existenciálneho zakúšania. Rôzne Mikove modely výrazovej sústavy postihujú síce najmä kontexty jazyka a literatúry, dotýkajú sa však principiálne aj tém výrazovosti hudobného umenia a tvorivosti jeho vnímania – čiže priestoru, kde ide o inak nekomunikovateľné výrazové nuansy, ktorým zvnútra rozumieme v inej než („len“) racionálnej a verbálnej rovine. V duchu Mikovho nazerania by sa dalo povedať, že výrazová kultúra hudobného diela<sup>3</sup> sa spolieha na imaginatívnu inteligenciu a emočnú empatiu poslucháča, pretože z nich vyviera. Kreatívne generovanie významu z výrazu korela(k)tívne sa vzťahujúcich hudobných tvarov podľa Míka transponuje naše vnímanie do dialogickej hudobnej kontemplácie, t. j. v podstate do iného režimu vedomia.

<sup>3</sup> Som si vedomý toho, že samotný tradične chápaný pojem hudobného diela v súradniciach semiotického modelovania hudobnej komunikácie a semiózy je v súčasnosti vágny a značne limitovaný. Významné paradigmatické zmeny v širokospektrálnom chápaní toho, čo sa v našej kultúre od polovice 20. storočia plne legitimizovalo a etablovalo ako hudba – mám na mysli hudobné eventy, neidiomatickú voľnú improvizáciu, (neo)fluxusové akcie, hudobno-sónické prostredia, sonic art, sound art, audiálne umenia a pod. –, zrelativizovali europocentricky výsostné postavenie diela fixovaného v notovej partitúre. Úzke poňatie hudobného diela napokon nezahŕňa ani významný fenomén muzicírovania či výtvorov ľudovej hudby a mnohých prejavov mimoeurópskych hudobných kultúr. Poľský hudobný semiotik M. Jabłoński preto navrhuje nahradiť ho pojmom „hudobný diskurz“ (Jabłoński, 2010, s. 36). Pre potreby nášho výkladu však zostávam pri používaní pojmu hudobné dielo, ktorého ontologický status však chápem oveľa širšie, zahŕňajúc aj Faltinovu „transgresívnu“ koncepciu hudobného diela ako totemu (pozri poznámku č. 4).

Peter Faltin ako jeden z mála bádateľov svojej doby sa vo svojom hudobnosemiotickom bádání od 70. rokov 20. storočia neopieral o jednu z dvoch základných semiotických línií inšpirovaných štruktúrnou lingvistikou F. de Saussurea a logickým pragmatizmom Ch. S. Peircea, ale primárne o filozofiu L. Wittgensteina z obdobia jeho práce *Filozofické skúmania*, čo malo principiálny dosah na celý rad otázok. Spomeňme napríklad (v intenciách vyvrátenia denotatívneho fetišizmu) princíp generovania významu slova v tzv. „používaní v jazyku“ „živou bytosťou“, čo Faltin konkretizuje vo vzťahu k hudbe: z hľadiska tvorby významu hudobných znakov hovorí o ich manifestačnom charaktere a ono „používanie“ nahrádza pojmom „počúvanie“. Semiotickej reflexii vystavuje Faltin aj problematiku hudobnej syntaxe, ktorú pomenúva príznačne ako proces „duchovného udeľovania významov“ završujúceho sa výhradne vo vedomí v procese načúvania „znejúcej logike hudobných súvislostí“. Tá sa riadi podľa istých kategórií hudobného myslenia, ktoré sú spoločné pre tvorcu i poslucháča zároveň. Faltin zdôvodňuje neudržateľnosť semioticko-lingvistickej inštrumentalizácie hudobných fenoménov, ktoré vyžadujú odlišný semiotický, komplexný prístup rovnocenne zahŕňajúci komplementaritu hermeneutiky, recepčnej estetiky a analýzu hudobnoestetických štruktúr a znakov.

V tomto zmysle sa jedným z rozhodujúcich východísk mojich úvah o osobitosti hudobno-umeleckej semiózy stalo Faltinovo presvedčenie, že význam hudobných znakov nemôže byť generovaný len ich materialitou alebo len ich „používaním“, ale tkvie v ich vzájomnej korelácii, teda súvzťažnosti štruktúrálnej stránky hudobného znaku (morfológie, syntaxe) a pragmatického kontextu jeho percepcie (Žabka, 2004, s. 147).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> V hudobnoestetickom diskurze pokladám u nás za veľmi cenný aj Faltinov pokus uchopiť paradigmaticky odlišné, v 60. rokoch 20. storočia nové formy tvorby hudobného média (improvizovaná, resp. konceptuálna hudba, fluxus, zvukové inštalácie), vyžadujúce si iné percepčné nastavenie. V texte *Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov* (1969) siaha v tomto kontexte k nahradeniu chápania hudby ako zobrazujúcej výpovede princípom „dielo ako totem“ – to už nie je tradične chápaným, interpretovateľným, koherentným znakovým systémom, ale manifestáciou

### 3. Korela(k)tívnosť (ne)vedomia a diela v hudobnej semióze

Z hľadiska možných semiotických úvah o alternatívnych modeloch hudobno-umeleckej semiózy z perspektívy tzv. existenciálnej semiotiky je potrebné objasniť chápanie samotného pojmu vedomia, s ktorým pracovali F. Miko aj P. Faltin, a to v kontexte vzájomnej korela(k)tívnosti vedomia a hudby. Na základe výsledkov výskumu v prácach *Musical Correla(c)tivity* (2005) a *Hudobné korela(k)tivity* (2008) som dospel k záverom dokazujúcim viacúrovňový charakter ľudského vedomia, v ktorom sa zážitkom hudobného diela môžu spontánne aktivovať, stimulovať a sprítomniť aj obsahy nevedomia. V nadväznosti na zistenia Jungovej psychoanalýzy, transpersonálnej psychológie, teórie čakier, buddhistickej múdrosti, na ktoré u nás dlhodobo poukazuje skladateľ Roman Berger, možno konštatovať, že vedomie nie je nediferencovanou totalitou, redukovateľnou len na racionálne funkcie mozgu, ale je v ňom možné rozlíšiť viacero kooperujúcich úrovní: zmyslovo kontaktnú, pocitovú, diskurzívne i intuitívne rozlišovaciu, tvorivo vôľovú, mentálne intelektuálnu a duchovnú, ktorá všetky predchádzajúce zahŕňa a koordinuje (L. A. Góvinda). Ak je reč o zmyslovej úrovni a jej uvedomovaní, potom z pojmu vedomia nemožno vylúčiť pól telesnosti, čiže vedomie vnemov tela (čo je v prípade fyziologických, senzomotorických účinkov hudby zjavné).

Viacúrovňové chápanie vedomia však zahŕňa na druhom póle (okrem podstatnej prítomnosti intuície v pozadí) aj oscilujúce „presakovanie“ úrovni osobného a kolektívneho nevedomia – preto v mojej hudobno-esteticknej teórii siaham k neologizmu *(ne)vedomie*. Poslucháč sa počas udalosti intencionálneho načúvania hudobným procesom nachádza v meniacom sa, inom mode a režime (ne)vedomia. Ide v istom zmysle o jeho vnáranie sa do časopriestoru viacrozmerného hudobného diania komplementárne funkčných melodicko-harmonických, metro-rytmických, dynamických a sonoristických procesov. Počas týchto „vnorov“ sa

---

samotného bytia (ne)estetickým splynutím s ním a *de facto* výpoveďou „len“ o ňom ním samotným.

neraz nepredvídateľne aktivujú aj metaznakové asociácie z rôznych úrovní jeho (ne)vedomia, niekedy subtlíne, inokedy v konfrontácii s krajnou inakosťou hudobného diela v náhlých ruptúrach.<sup>5</sup>

Súvzťažnú korela(k)tívnosť (ne)vedomia a diela v hudobnej semióze chápem ako jedinečný dialóg fenomenality viacúrovňového (ne)vedomia ľudskej byt(n)osti a multidimenzionálneho organizmu hudobného diela (na simultánne, viac než trojdimenzionálne či štvordimenzionálne //! dianie v bohato štruktúrovanej hudobnej kompozícii poukazoval vo svojich textoch už Iannis Xenakis<sup>6</sup>). Ide o stretnutie a dialogickú konfrontáciu bytí: viacúrovňovej, konkrétnej a jedinečnej ľudskej byt(n)osti – podmienenej a determinovanej environmentom konkrétnych kultúrno-spoločenských okolností – a svojbytno inakostného bytia viacrozmernej skutočnosti vtelenej do dejúcich sa hudobných procesov, ktorého významy generuje a interpretuje táto bytosť vo svojej existenciálnej bytnosti.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> V prospech týchto tvrdení môžeme spomenúť aj zistenia v prácach Zuzany Martinákovkej-Rendekovej o synergetickej systémovej teórii skúmania hudby ako sebaregulujúceho a sebaorganizujúceho systému, ktorá nepopisuje len jej kauzálne procesy, ale aj nelineárne a indeterministické zákonitosti odohrávajúce sa na nevedomej úrovni (Martináková-Rendeková, 2012, s. 70).

<sup>6</sup> Podľa Xenakisa hudba môže mať „štruktúru mnohých koexistujúcich vrstiev, ktoré poslucháča obklopujú v tom istom čase a po celý čas. Počúvame zároveň výšky, časové momenty časov trvaní, dynamiku, frázy, témy, štruktúry častí atď., dokonca i keď to robíme nevedome. ... V hudbe nemáme iba priestorovú mnohozmernosť (päť, či dokonca sedem rozmerov), ale aj oveľa komplikovanejší spôsob myslenia, vari najkomplikovanejší v celej ľudskej tvorbe“ (Xenakis, 1993, s. 82).

<sup>7</sup> Poznámka trochu poza rámec vyhranene semiotického diskurzu: v hudobnom myslení a cítení je vtelený istý druh symbiotickej alchymie IQ a EQ, čo na vysvetlenie korela(k)tivity multidimenzionality hudby a viacúrovňového (ne)vedomia človeka samo osebe, samozrejme, nestačí. V tejto symbióze však môže ísť o dimenzie, ktoré sú vo vnútri i mimo nás súčasne – teda o tie, ktoré ma presahujú nie „len“ v inobyťi hudobného diela, ale i v neprekročiteľnom tajomstve byt(n)osti druhého človeka a jeho (hudobného) myslenia i cítenia.



#### 4. Alternatívne modely hudobného znaku a hudobno-umeleckej semiózy

Umelecké dielo (a hudobné obzvlášť) nie je znakovým systémom v konvenčnom zmysle slova, ale v ňom ide o špecifický druh symbolizmu istej „prekérnej jazykovej hry“ (L. Wittgenstein). V tejto „hre“ máme do činenia so zložitým znakovým ostenzívnym systémom *sui generis* „predvzajúcim“ novovytvorenú skutočnosť – za podmienok priznania kľúčovej úlohy *mimésis* ako tvoriaceho princípu nápodoby rovnako v znakovom chápaní (hudobnej) umeleckej výpovede, ako aj vo verifikácii jej hodnoty a kvality. Ako uvádza Vladimír Godár vo svojich prácach, antické chápanie *mimézis* vyjadrujúcej väzbu medzi *fýsis* a *techné* je nadradeným pojmom zahŕňajúcim rôzne typy umeleckej znakovkej komunikácie, z čoho v prípade (hudobno-)umeleckej semiózy vyplýva neudržateľnosť „singulárnej interpretácie znakovosti“ a potreba jej skúmania „na báze komplexnej kultúrnej intencionality“, pretože je založená na „kontextuálnej interpretačnej syntéze“ (Godár, 1998 a 2012).

Na základe dosiaľ uvedeného je zrejme, že modely hudobného znaku a hudobnej semiózy opierajúce sa len o mechanické aplikácie Saussurovho diadického chápania jazykového znaku<sup>8</sup>, resp. o statické chápanie Peirceovej triadickosti sa javia ako problematické, ba až neadekvátne. V tomto ohľade za obzvlášť produktívne možno pokladať nielen spomenuté wittgensteinovské hudobno-semiotické myslenie Petra Faltina, ale aj prínos hudobnej estetiky Susanne K. Langerovej v jej práci *Filozofia v novom kľúči* (1941). Heuristicky inovatívne v nej o. i. analyzuje nedenoatívny charakter nonverbálneho, nediskurzívneho, do iného kódu nepreložiteľného, implicitného symbolizmu hudby a jeho prezentatívny charakter ako

<sup>8</sup> Ako uvádza M. Štúr, neraz dochádzalo k dezinterpretácii Saussurovho modelu jazykového znaku mylným zamieňaním *signifié* (mentálneho pojmu zodpovedajúceho významu akustického obrazu) s denotátom. Za nevyhovujúce možno pokladať aj ostré oddelenie označujúceho a označovaného v prípade symbolu a priznanie mimetickosti len prvému prvku z uvedeného páru (Štúr, 2012, s. 9).

inobytia skutočnosti špecifickej znakovkej povahy<sup>9</sup>, ktorého primárnou úlohou nie je zastupovať inú realitu, keďže odkazuje ostenzívne na seba (Guczalski, 1999). Argumentačne v prospech nevyhnutnej potreby iného semiotického modelovania hudobno-znakovej situácie sa môžeme v prípade (hudobného) umenia oprieť aj o pojmy „autonómny znak“ Jana Mukařovského či „autoreflexívny znak“ Umberta Eca, ktoré podľa nich nemožno redukovať len na sémantické odkazovanie typu operatívnej verbálnej komunikácie. S ohľadom na uvedené skutočnosti a súvislosti je nutné pristúpiť k inováciám, resp. modifikáciám zaužívaných modelov hudobného znaku a semiózy hudby. Súc poučený uvedenými myšlienkovými zdrojmi<sup>10</sup>, chcem predostrieť a ponúknuť vlastné inovačné alternatívy niektorých modelov – v prvom rade známeho semioticko-referenčného trojuholníka:

*Variant 1)* Nahradzujem v ňom obvyklé písmeno „Z“ pre znakovú, materiálnu, zmyslovo vnímateľnú entitu<sup>11</sup> (resp. signifiant, sign-vehicle, representamen, symbol) značkou „<sub>o</sub>Z“ pre „označujúce“ a podobne substituujem písmeno „O“ pre entitu, ku ktorej znak odkazuje (resp. signifié, designatum, referent), značkou „O<sub>Z</sub>“ pre „označované“ (jeho referenčný význam). Úsečky trojuholníka usúvzťažňujúce vrchol „I“ (interpretant)

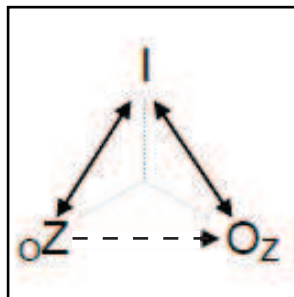
<sup>9</sup> Spomeňme na okraj aj špecifický prípad potenciálnej tzv. kontradiktorkosti hudobného znaku, čiže možnú simultaneitu euforického a dysforického, o ktorej píše muzikologička Esti Sheinberg napríklad v súvislosti s dielami G. Mahlera, D. Šostakoviča alebo L. Janáčka.

<sup>10</sup> Popri dosiaľ uvedených teóriách chcem aspoň meritórne spomenúť rôzne semiotické modely a koncepcie umeleckej, resp. hudobno-umeleckej komunikácie a semiózy, ktoré ma priamo či nepriamo inšpirovali k samostatným úvahám o ich špecifickej povahe: model umeleckej situácie Zdenka Mathausera (multiplikujúci semiotický trojuholník do štyroch súvzťažných trojuholníkov referencie, genézy, ontológie a morfológie v jednom štvorci), existenciálne semiotické modely hudobnej semiózy Eera Tarastihho, Marka Ryebroucka, hudobno-semiotické koncepty Macieja Jabłońskiego, teóriu interpersonálnej hypotézy Ferdinanda Koblocha, na ktorej participovala aj Jarmila Doubravová, nevynechajúc ani niektoré čiastkové motívy v úvahách o hudbe postmoderných filozofov a estetikov Rolanda Barthesa, Jeana-Francoisa Lyotarda, Jacquesa Attaliho, resp. u nás Jozefa Cseresa.

<sup>11</sup> Tu odkazujem na úzus Ch. Ballyho využívaný v českej a slovenskej terminológii, podľa ktorého „symbol“ v koncepcii Ogdena a Richardsa sa nahradzuje pojmom „znak“ (Mathausier, 1999, s. 143).

s jeho vrcholmi „ $\circ Z$ “ a „ $O_Z$ “ nahradzujú obojstranné šípky (tento variant je akýmsi prvým krokom k hlavnému modelu hudobného znaku – variant 2):

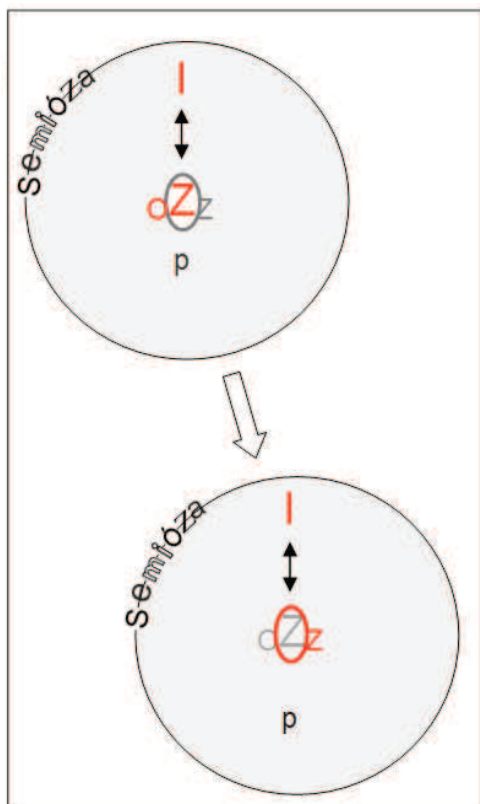
Obr. 1



*Variant 2)* Ak akceptujeme konzekventne myšlienku, že hudobný znak intencionálne a autoreflexívne označuje seba a má v sebe samom zavinutý označovaný význam, potom alternatívny model hudobného znaku môže vzniknúť úplným nahradením modifikovaného trojuholníka schémou kruhového disku. Označované je v ňom implicitne skryté v samom označujúcom a prostredie pragmatického, existenciálneho kontextu wittgensteinovského „používania a zaobchádzania“, resp. v hudobnom kontexte „počúvania“ – „p“, v ktorom sa udalostný proces zvýznamňovania  $\circ Z$  na  $O_Z$  odohráva, symbolizuje plocha kruhového poľa. V ňom sa nachádza aj „I“ usúvzťažňujúce sa s  $\circ Z$  a najmä s  $O_Z$ . V procese vnímania a porozumenia významu hudobného znaku sa následne postupne do popredia dostáva  $O_Z$ , ktoré je spoiatku (aj v schéme) v úzadí<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> Uvedený model je inšpirovaný ideou Mikovho nasledovníka, estetika Lubomíra Plesníka a nezávisle od neho i moravského výtvarníka Vladimíra Kokoliu v 2. polovici 90. rokov 20. storočia, tzv. magickým obrázkom ako estetickou metaforou pochopenia umeleckého diela.

Istú paralelu tu možno nájsť aj s chápaním umeleckého znaku Gillesa Deleuza, konkrétne s procesmi jeho implikácie a explikácie – čiže zavinutia zmyslu v znaku a jeho rozvinutia, rozbaľovania v priebehu jeho interpretácie. Takto popisuje Deleuze proces



Obr. 2

Tento vnútorne súvzťažný model hudobného znaku je možné aplikovať na elementárnej úrovni hudobného „atómu“ – čiže na interferenčný vzťah jediného hudobného intervalu a jeho vnímania (čo možno dokladovať o. i. na skladbách fluxusovho minimalizmu La Monte Younga, napríklad na jeho *Kompozícii 1960 č. 7*, v ktorej znie po dlhý čas len dvojszvuk čistej kvinty tónov H a Fis) –, ale v istom zjednodušení aj na celok hudobného diela ako znaku.<sup>13</sup>

---

hľadania a záverečného odhalenia zmyslu znaku, ku ktorému interpretujúci musí počas tohto hľadania dozrieť.

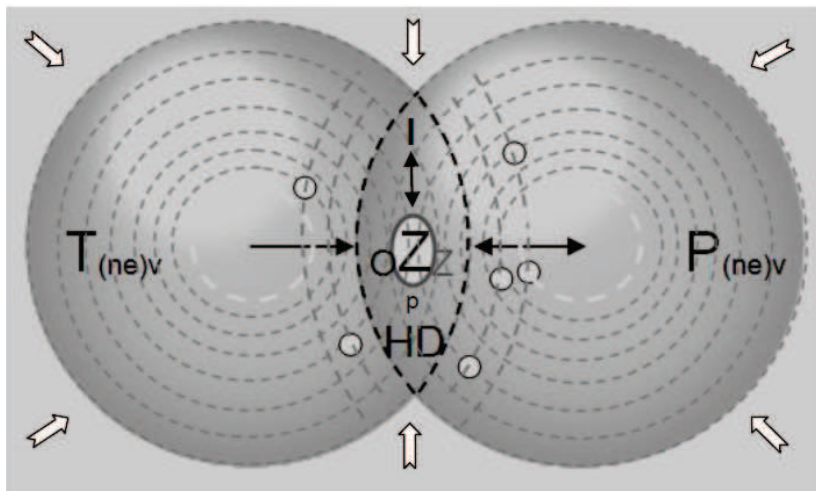
<sup>13</sup> Obidva varianty modelu hudobného znaku a hudobnej semiózy som v ich prvotných štádiách výskumu prezentoval na 11<sup>th</sup> International Congress of Musical Signification v Akadémii Muzycznej v Krakove (2010) a publikoval vo vysokoškolskom učebnom texte *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky* (2010), ako aj v I. zväzku zborníka z uvedeného medzinárodného kongresu o tri roky neskôr (2013).

Ak sme uvedeným spôsobom v istom zmysle rekonstruovali model semiózy hudobného znaku, môžeme pristúpiť k obdobnej modifikácii komunikačného modelu hudobno-umeleckej semiózy. Konvenčné modely umeleckej komunikácie, vyznačujúce sa adresnou jednosmernosťou od autora správy k jej prijímateľovi, ktoré ho stavajú len do úlohy jej pasívneho dekódovateľa, sú už dnes prekonané. V kontexte existenciálnej hudobnej semiotiky sa ako adekvátnejšie javia dialogické varianty hudobnej komunikácie opierajúce sa či už o spomenutý Mikov „modus vivendi“ autorom mienenej skutočnosti vtelenej do diela a jeho bytia ožívajúceho v tvorivej recepcii percipienta, alebo o známy „obojsmerný“ dialogický model Jeana Molina & Jeana-Jacquesa Nattieza.

Nižšie uvedený alternatívny 3-D komunikačný model hudobno-umeleckej semiózy objasňuje jej dialogickosť v duchu koncepcie hudobnej korela(k)tivity, čiže vzájomnej súvzťažnosti hudobného myslenia viacúrovňového (ne)vedomia tvorcu vteleného do multidimenzionálneho organizmu hudobného diela a viacúrovňového, jeho významy generujúceho (ne)vedomia percipienta, čiže načúvajúceho poslucháča. (Ne)vedomie tvorcu „T<sub>(ne)v</sub>“ a percipienta „P<sub>(ne)v</sub>“ v tomto modeli predstavujú dve viacúrovňové gule, ktorých jadro symbolizuje úrovne (osobného a kolektívneho) nevedomia. Trojrozmerná „šošovka“ v ich prieniku symbolizuje viacrozmerný znakový systém hudobného diela („HD“). V obopolne vzájomnom pôsobení týchto viacúrovňových „telies“ sa okrem generovania hudobných významov môžu tvoriť v nečakaných momentoch aj metaznakové asociácie, ktoré sa ako integrálna súčasť existenciálneho umeleckého zážitku vynárajú z hlbších úrovní (ne)vedomia<sup>14</sup>:

<sup>14</sup> Obdobne uvažuje L. L. Andersonová, ktorá používa pojem *sedimentácie* minulých percepčných skúseností – tá umožňuje každej skúsenosti uloženej v pamäti tela či (ne)vedomia byť súčasťou tej nasledujúcej (Andersonová, 2008, s. 293). Poslucháč teda nevníma „len“ dianie hudobných štruktúr, ale aj všetko, čo ho v existenciálnom environmente jeho zážitku obklopuje – vrátane vďaka tomuto daniu vo vedomom zornom poli sprítomnených, vynárajúcich sa metaznakových asocičných paralel.

Obr. 3



HD – hudobné dielo

oZ – označujúce

O<sub>Z</sub> – označované

I – interpretant

p – počúvanie

T<sub>(ne)v</sub> – (ne)vedomie tvorcu

P<sub>(ne)v</sub> – (ne)vedomie percipienta

⇔ – spoločenské vplyvy a determinanty

○ – metaznakové asociácie

Ako každý model i tento – ikonicko-symbolicky akcentujúc iba isté aspekty modelujúcej reality – je zjednodušujúci a neúplný. Nenárokujú si na komplexnosť, ktorú vo vzťahu k hudobno-umeleckej komunikácii a semióze majú inak zamerané modely vyššie spomenutých odborníkov. Je výrazom snahy primárne objasniť ono vzájomne podmieňujúce sa (spolu)bytie viacdimezionality hudobného organizmu a jemu načúvajúcего viacúrovňového ľudského (ne)vedomia.

Dúfam, že môj výklad poskytol odpovede na niektoré v úvode položené otázky, ktoré, myslím, spája jeden jednotiaci motív – motív v danom kontexte principiálneho uzrozumenia pojmu existenciálnosti. V tomto texte som ho deklaroval o. i. priebežným tematizovaním poslucháča pojmom

„byt(n)osť“. Rozumiem ním ľudskú bytosť v jej konkrétne zakúšanej bytnosti a mierim ním, rovnako ako aj uvedenými alternatívnymi modelmi hudobno-znakových situácií, nielen k holému „výskytu“ vecí, ale hlavne k zmyslu ich bytia a k „starosti pobytu“ (M. Heidegger).<sup>15</sup> Inak, spolu s Merleau-Pontym povedané, v existencialite hudobno-umeleckej semiózy sa zračí hlbinná vnútorná potreba vyrovnávania sa so svetom a sebou samým v ňom formou tvorby hudby a jej načúvania. Ide tu vlastne o h u d o b n é hľadanie homeostázy v poznávaní našej vnútorne rozporuplnej bytnosti a zároveň transcendovanie môjho, tvojho, resp. nášho konečného pobytu v tomto verbálne neobsiahnuteľnom svete.

## Literatúra

ANDRESON, Louise L.: *The Musical Gesture: Does The Field Of Musical Semiotics Describe Our Phenomenal Experience With music?* In: Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Semiotics, Roma 19-23/09/2006. International Semiotics Institute, Imatra; UnwebPublications; Universtita of Roma Tor Vergata, 2008, s. 289 – 297. ISBN 978-952-5431-25-4

<sup>15</sup> Úplne samostatnú štúdiu by si vo vzťahu k samotným predpokladovým úrovniam hudobnej semiotiky zaslúžilo ontologické chápanie umeleckého diela Martina Heideggera, odmietajúceho estetizujúci a psychologizujúci existencializmus. Heidegger chápe pravdu, ktorá v sebe obsahuje krásu, ako sebaodkrývanie bytia (alétheia), ako bytie v neskrýtości. Guido Morpurgo-Togliabue interpretuje jeho pohľad takto: „*Osvetlenie súcna bytím nie je teda nič iné než význam, ktorý vedomie dáva tomu, čo je skryté, je to prítomnosť tajomstva, náboženský význam nekonečna*“ (Morpurgo-Togliabue, 1985, s. 415).

Bytie sa teda prejavuje ako tajomstvo v diani odkrývania, ne-skrývania a skrývania, pričom umenie je realizáciou tohto diania (v intenciách pojmu *claritas* nie je transparentiou *entelechie*, ale pôsobením vecí v ich odkrytości). Umenie je podľa Heideggera aj šokom náhle odkrytości bytia a oveľa viac diktátom jeho pravdy než úplne neviazaným, slobodným tvorivým aktom umelca (Morpurgo-Togliabue, 1985). Alternatívne modely hudobného znaku (najmä uvedený variant 2) a hudobno-umeleckej semiózy v tomto texte by mali byť vnímané aj v kontexte týchto myšlienok.

- BERGER, Roman: *Dráma hudby. Prolegomena k politickej muzikológii*. 1. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2000. 394 s. ISBN 80-88884-20-9
- DELEUZE, Gilles: *Proust a znaky*. Prel. Josef Hrdlička. Praha : Herrmann & synové, 1999. 208 s.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila: *Sémiotika v teorii a praxi*. 1. vyd. Praha : Portál, 2002. 159 s. ISBN 80-7178-566-0
- FALTIN, Peter: *K otázke hudobného významu*. In: Slovenské pohľady, 1991, roč. 107, č. 9, s. 50 – 54
- FALTIN, Peter: *Protirečenia pri interpretácii umeleckého diela ako znaku. Tri monistické modely na vysvetlenie významu hudby*. In: Slovenská hudba, 1992(a), roč. 18, č. 2, s. 153 – 162.
- FALTIN, Peter: *Význam v hudbe*. In: Slovenská hudba, 1992(b), roč. 18, č. 3, s. 298 – 341.
- FALTIN, Peter: *Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov*. In: Slovenská hudba, 1992(c), roč. 18, č. 2, s. 175 – 179.
- FUJAK, Július: *Musical Correla(c)tivity (Notes on Unconventional Music Aesthetics)*. 1. vyd. Nitra : Ústav literárnej komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 2005. 140 s. ISBN 80-8050-870-4
- FUJAK, Július: *Hudobné korela(k)tivity (Výber štúdií a článkov /nielen/ o hudobno-intermediálnej semióze)*. 1. vyd. Nitra : Katedra kulturológie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2008. 110 s. ISBN 978-80-8094-365-3
- FUJAK, Július (ed.): *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*. Nitra : Katedra kulturológie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 2010. 176 s. ISBN 978-80-8094-693-7
- GODÁR, Vladimír: *Kacírské quodlibety*. Bratislava : Music forum, 1998. 184 s. ISBN 80-88737-12-5
- GODÁR, Vladimír: *Luk a Lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2001. 180 s. ISBN 80-88737-13-3
- GODÁR, Vladimír: *Zrod opery z ducha rétoriky*. 1. vyd. Bratislava : AEPres, 2012. 248 s. ISBN 978-80-88880-93-3
- GÓVINDA, Láma Anágárika: *Základy tibetské mystiky*. Prel. Libuše Pavláková. 1. vyd. Praha : Pragma, 1994. 300 s. ISBN 80-85213-37-0
- GUZALSKI, Krzysztof: *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Krakov : Musica Iagellonica, 1999. 263 s. ISBN 83-7099-088-6



- JABŁOŃSKI, Maciej: *Music as Sign*. Imatra : International Semiotics Institute, 2010. 197 s. ISBN 978-952-5431-27-8
- LANGEROVÁ, Susanne K.: *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Prel. Jozef Cseres. 1. vyd. Bratislava : SNEH, 1998. 108 s. ISBN 80-967445-6-9
- MARTINÁKOVÁ-RENDEKOVÁ, Zuzana: *Synergetic and Semiotic Approaches to Understanding Contemporary Music*. In: *Dzieło muzyczne – Znak*. Bydgoszcz : Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowieckiego, 2012, s. 65 – 74. ISBN 978-83-61262-01-5
- MATHAUSER, Zdeněk: *Estetika racionálního zření*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5
- MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Bruxelles*. Preklad Vladimír Godár. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, č. 1, s. 1 – 3.
- MIKO, František: *Význam, jazyk, semióza*. 1. vyd. Nitra : VŠPg, 1995. 140 s. ISBN 80-88738-55-5
- MORPURGO-TOGLIABUE, Guido: *Současná estetika*. Praha : Odeon, 1985. 552 s. ISBN 01-085-85
- PARTCH, Harry: *Genesis of a Music*. 2. vyd. New York : Da Capo Press, 1979. 517 s. ISBN 0-306-80106-X
- PLESNÍK, Lubomír: *Estetika inakosti*. 1. vyd. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 1999. 140 s. ISBN 80-8050-199-8
- SHEINBERG, Esti: *Existential Irony in Music*. Prednáška na 7<sup>th</sup> International Congress on Musical Signification, Imatra, Fínsko, 2001.
- ŠTÚR, Martin: *Tri základné dichotómie a komplexný semiotický model v reflexii umenia a konkrétne hudby*. In: *Filozofické koncepcie v hudbe a umení/ Philosophical Conceptions in Music and Art*. Banská Štiavnica : Hudobná a umelecká akadémia Jána Albrechta, 2012, s. 5 – 16. ISBN 978-80-970754-4-6
- TARASTI, Eero: *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Semiotics, Communication and Cognition*. Berlin/Boston : De Gruyter Mouton, 2012. 493 s. ISBN 978-1-61451-154-0
- XENAKIS, Iannis: *Determinizmus – ideterminizmus*. In: *Slovenská hudba*, 1993, roč. 19, č. 1, s. 77 – 83.
- ŽABKA, Marek: *Muzikologické dielo Petra Faltina vo svetle recepcie impulzov z nemeckého kultúrneho prostredia*. In: *Slovenská hudba*, 2004, roč. 30, č. 4, s. 494 – 502.

## Summary

The specificity of quality of music presents us with a number of issues and challenges addressed by various thinkers since antiquity. Its multiple duplicity - potential linkage to both the numerical and semantic phenomena (V. Godár), abstractness and corporeality (H. Partch), or temporal parallelism of the successive passage of time and simultaneous layering of musical processes of different length (O. Messiaen) - is the subject of analysis even in contemporary semiotics. Building on the original theory of existential expressive aesthetics by František Miko (1920-2010) and musical semiotics of Peter Faltin (1939-1981), the paper titled *Alternative models of musical sign and semiosis* inter alia focuses on the correlation between the multilevel human (un)consciousness and the multidimensional nature of musical works. With respect to certain limits in the traditional sign models, the author, building on the above concepts and his own musical aesthetic research, puts forward an alternative model of a musical sign and the 3-D communication model of musical and artistic semiosis.





# JAN PATOČKA: IDEA EURÓPY A POHYB PRAVDY

Andrea Javorská

Katedra filozofie

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

## Úvod

Významný český filozof Jan Patočka sa vo svojom diele usiloval porozumieť pôvodu európskeho myslenia a kultúry. Kriticky nadväzuje na predchádzajúcu tradíciu, intenzívne polemizuje s dielom E. Husserla, M. Heideggera, E. Finka, L. Landgrebeho, M. Merleau-Pontyho, J.-P. Sartra, T. G. Masaryka a ďalších. Prichádza k myšlienke vzájomne sa podmieňujúceho vzniku filozofie a politiky, ktoré chápe ako dva úzko súvisiace prejavy slobody. Človek nežije len svoj každodenný život, ale život dejinný, v ktorom pre seba aj pre druhých získava priestor uznania, priestor, v ktorom môže byť činný ako človek pobývajúci vo svete. Verejná sféra a dejinná epocha vyznačujúca sa otvorenosťou znamená možnosť slobodného, tvorivého a ľudsky dôstojného života.

V Patočkovom myslení a živote, v ktorom vždy zaujímal kritický postoj k realite, sa prejavilo to, čo označoval vo svojich dielach ako pohyb myslenia a reči, ako starosť o dušu či ako skúsenosť mysliaceho ja. Patočka zanechal vzácny obraz života mysliteľa, v ktorom bolo konanie človeka na výške výsledkov jeho filozofickej tvorby.

Jedným z kľúčových motívov Patočkovho myslenia bola snaha pochopiť modernú technickú civilizáciu, motívy ľudského konania a zmysel našej ľudskej situácie. Otázku, čo vlastne situácia človeka je, usúvzťažňuje s otázkou situácie Európy v 20. storočí. V konkrétnej rovine sa to ukazuje ako snaha orientovať sa v situácii, v ktorej sme, čo si vyžaduje odpovedať

na otázku, aké je naše miesto vo svete, ako aj na otázku spôsobu myslenia moderného človeka. Patočka sa zaoberá európskou kultúrou, usiluje sa mysliteľsky porozumieť európskej duchovnej tradícii a „problémom európskeho ľudstva“ (Patočka, 2002, s. 161).<sup>1</sup> Zároveň sa usiluje objasniť korene európskeho umenia politiky v kontexte gréckej myšlienkovvej tradície, vychádzajúc z analýzy európskeho filozofického myslenia a kultúry, ako aj vlastnej skúsenosti s totalitným režimom. Patočka sa s fenoménom totalitarizmu stretáva najprv v podobe totalitnej moci nacistického Nemecka v roku 1936, keď sa ako mladý asistent emeritovaného profesora Edmunda Husserla vo Freiburgu spolu s ďalšími Husserlovými žiakmi Ludwigom Landgrebem a františkánom Hermanom Leom Van Bredom usilovali o záchranu Husserlových spisov založením Husserlovho archívu v Lovani. Druhým stretnutím bol totalitný politický režim v bývalom Československu, keď paradoxne o štyridsať rokov neskôr po Patočkovej iniciatíve založiť Husserlov archív zachraňujú žiaci Jana Patočku jeho dielo a v roku 1990 vytvoria Patočkov archív v Prahe. Patočka bol osobnosťou činnou vo verejných veciach. Bol signatárom Charty 77 a jedným z jej troch hovorcov. V Charte a niektorých jej textoch, ktoré napísal, sa naplno prejavila Patočkova filozofická aj občianska angažovanosť za veci obce.<sup>2</sup>

V dialógu so západnou myšlienkovou tradíciou sa Patočka pokúsil odpovedať na otázku, v čom vlastne spočíva povaha totalitarizmu a či

<sup>1</sup> Prikláňa sa k tej filozofickej línii, ktorá poukazuje na úpadkovosť Európy a ukazuje stratu duchovného základu Európy (E. Husserl, M. Heidegger, K. Jaspers, F. Nietzsche).

<sup>2</sup> Martin Palouš vo svojej prednáške *Nad Patočkovými textmi k Chartě 77* po tridesi letech spomína, že Patočka tieto texty „nepísal v situácii, ktorá by bola priaznivá pre filozofovanie – v momente, keď je človeku daná možnosť premýšľať v pokojnom ústraní...; napísal ich uprostred najintenzívnejšieho boja vo svojom živote, deň čo deň vypočúvaný orgánmi Štátnej bezpečnosti... Ak ich čítame po tridsiatich rokoch, je ihneď zrejmé, že sa tu nehovorí rečou politikov, právnikov či publicistov. Svoje postoje a názory tu totiž vyjadruje niekto, kto je zvyknutý vyjadrovať sa filozoficky; mysliteľ, ktorý opustil svoje domáce akademické prostredie, kde sa venoval ideám, ktoré sídlia podľa Platónovho dialógu *Faidros* kdesi v nadnebesí, a vydal sa cestou Sokrata...“ (Palouš, 2009, s. 405 – 406).

ľudstvo dokáže uplatňovať svoju schopnosť zdravého rozumu a správneho, vyváženého úsudku. Hľadá možnosti, ako a či vôbec sme schopní porozumieť totalitarizmu, chce sa zmieriť so svetom, v ktorom sú také veci vôbec možné.

Význačným podnetom k zamysleniu sa nad koreňmi a tradíciou európskeho poňatia aj realizácie politického života ľudí sú pre Patočku najmä morálne a politické otázky, ktoré vždy v dejinách kladie súčasná situácia sveta. Eticko-morálna problematika nie je pre neho abstraktná akademická záležitosť, ale aktuálne prežívaná téma. Skúsenosť s fašizmom, totalitný režim socialistických krajín, tlak politického režimu na intelektuálny život sú situácie, ktoré prežíva a filozoficky reflektuje. Ako dôležitý sa ukazuje problém zodpovednosti a reflexia občianskych postojov v podmienkach totalitných systémov a javov s nimi spojených, napr. politická služba na verejný prospech sa zamieňa za prospech z výhodných funkcií, prejavuje sa vulgarizácia a profanácia poslania politiky, kultúry a vedy a posilňuje sa nepochopiteľná schopnosť a odvaha ľudstva k svojmu sebazničeniu. Napokon aj to, čo Gréci chápali pod pojmom politika a vnímali to ako umenie, sa podľa neho v dejinách často zvrhlo na činnosť, ktorá s umením nemá nič spoločné.

V diele Patočku nachádzame radikálne vystúpenie proti totalitarizmu, tak ako sa uskutočnil politicky, ale aj ako tendencia myslenia moderného človeka. Totalitné nebezpečenstvo vidí v potláčaní slobodného konania či pýtania sa na zmysel. V konečnom dôsledku hovorí o negácii humánneho v človeku, ktorá je výsledkom totalitnej snahy urobiť človeka nadbytočným.

Patočka prisudzuje totalitnému režimu apolitickosť a ne-dejinnosť, preto totalitarizmus chápe ako proti-európsky, ale paradoxne práve tento režim podľa neho najviac ukázal, že to, o čo ide v politike a čo je základom vzťahu medzi občanmi, je pravda. Preto Patočka hovorí o živote v pravde ako o živote, v ktorom sa musí človek postaviť na odpor proti totalitným tendenciám zo svojej slobody a zodpovednosti. V roku 1946 publikoval v *Kritickom mesačníku* svoju štúdiu *Ideologie a život v ideji*, v ktorej postavil proti sebe ideológiu, ktorá chápe človeka vonkajškovo „ako určité sily

v celkovom komplexe síl, ktoré treba použiť na určitý sociálny cieľ, ktorý ako jediný je cenný a platný, takže od neho všetko dostáva svoj význam“ (Patočka, 1946, s. 8), a filozofickú ideu človeka „ako prejav vnútra, prejav vnútornej slobody“ (Patočka, 1946, s. 13). Zároveň upozorňuje na hranice ideologického myslenia a konania: „Ideológia môže byť silná či slabá; ideológia môže víťaziť alebo byť potlačená; ľudia jej môžu veriť alebo nie, môžu ju pretvárať a zneužívať na dosahovanie svojich cieľov; nemôžu však v nej naplno žiť, nemôžu ju realizovať v sebe a seba realizovať v nej. ... Pokiaľ ľudia posudzujú veci len ideologicky, nie ideovo, z relativizmu a skepsy nie je cesta von“ (Patočka, 1946, s. 10).

## Život a dielo

Jan Patočka sa narodil v roku 1907 v Turnove. V rokoch 1925 – 1931 študoval slovanskú filológiu, romanistiku a filozofiu na FF UK v Prahe, potom na parížskej Sorbonne. V roku 1933 získal štipendium na Univerzite vo Freiburgu a stal sa posledným súkromným asistentom emeritovaného Edmunda Husserla. Študoval aj u Martina Heideggera a pod priateľským vedením Eugena Finka sa pre Patočku stáva fenomenológia identitou teóriein, hédoné a enérgeiá, o ktorej píše, že je vyvrcholením Aristotelovej filozofie. Po návrate do Prahy spolu s Ludwigom Landgrebem a Emilom Utizom sa podieľal na založení *Pražského filozofického krúžku pre štúdium ľudského rozumu*. Toto združenie fenomenológov sa verejne predstavilo na descartovskom kongrese v Paríži v roku 1937. V rokoch 1934 – 1939 bol českým tajomníkom Cercle philosophique de Prague (nemeckým bol Ludwig Landgrebe) a v roku 1935 zorganizoval v Prahe Husserlovu prednášku „Kríza európskych vied a psychológia“, ktorej prvá verzia zaznela o šesť mesiacov skôr vo Viedni. V 70. rokoch bol Patočka predčasne penzionovaný, mal zákaz publikovania, ale zostal aj naďalej významným členom Medzinárodného filozofického inštitútu a jeho priatelia Fink, Landgrebe, Biemel, Van Breda mu posielali knihy. V Rakúsku, Nemecku, Holandsku, Poľsku, Francúzsku, Belgicku či Kanade bol záujem o jeho práce, a preto sa šírili samizdatmi. V roku 1976 sa pripojil k protestu proti



väzneniu hudobníkov skupiny The Plastic People of the Universe a DG 307. V roku 1977 sa stáva signatárom Charty 77 a jedným z jej troch hovorcov (ďalší boli Jiří Hájek a Václav Havel). V Charte 77 Patočka prejavil filozofickú aj občiansku angažovanosť za veci obce, a to nielen určitej obce, ale najmä za všeobecnosť, ktorá podľa neho zakladá ľudskú morálku. Aj vďaka Patočkovmu postoju a jeho dôrazu na všeobecnú orientáciu v protiklade k partikularitám a na povinnosť občana brániť to, čo ľudskú obec zakladá a udržiava, mohla Charta vzbudiť všeobecný záujem. V texte *O povinnosti brániť sa proti bezpraviu* hovorí o človeku dneška, ktorý je rozdvojený ideológiou, nespokojný uprostred blahobytu a ktorý sa spolieha výhradne na politickú moc a štát: ten sa javí stále zreteľnejšie ako veľká centrála, ktorá produkuje a skladuje silu a disponuje všetkými silami fyzickými aj psychickými.

V roku 1977 Patočka po niekoľkohodinovom vypočúvaní Štátnou bezpečnosťou zomiera. Jeho pohreb sa stal konfrontáciou s totalitnou mocou, ktorá chcela za každú cenu zabrániť dôstojnej rozlúčke s Patočkom. V rokoch 1977 – 1989 samizdatovo vychádza 27 zväzkov archívneho súboru Patočkových prác, ktoré vydávajú jeho žiaci Ivan Chvatík, Pavel Kouba, Radim Palouš, Miroslav Petříček a Jan Vít. V roku 1984 rakúsky inštitút IWM (Institut für die Wissenschaften vom Menschen) otvoril projekt „Skúmanie a vydávanie filozofického diela Jana Patočku“. V roku 1990 bol založený Archív Jana Patočku, ktorého cieľom je štúdium a pokus o výklad filozofického dedičstva Jana Patočku, vydávanie jeho prác, najmä pre vydavateľstvo Oikoyomenh, zhromažďovanie rukopisov, obrazového materiálu a ďalších dokumentov spojených s jeho životom a fenomenologickou epochou.

Patočka sa vo svojom diele vyrovnával s českým filozofickým dedičstvom. Už v 30. rokoch prejavoval nespokojnosť so stavom českej filozofie, najmä s prevahou pozitivizmu. Vyzdvihoval Rádla, Masaryka pre ich praktickú filozofiu bez špekulácie a akademizmu. Na Rádlovi však kritizoval jeho prílišný platonizmus a neschopnosť nazerať na ľudskú existenciu dejinne. Vyzdvihoval tiež Komenského, ktorého pedagogiku chápal v širších súvislostiach ako jeden z pokusov nájsť východisko z labyrintu

doby obrátením ducha k celku a poriadku sveta. Patočka sa zaslúžil nielen o aktualizáciu dedičstva Komenského, ale aj o jeho rehabilitáciu ako filozofa a teológa. Trvalý záujem o české filozofické dedičstvo, ako aj konkrétne historické udalosti, ktoré prežil, ho viedli už v 30. a 40. rokoch (najmä na stránkach Kritického mesačníka V. Černého) a potom aj v 60. rokoch k úvahám o zmysle českých dejín. V duchovnom vývoji českého národa rozlišoval dve línie: Jungmannovu, ktorá vychádza z Herdera, pre ktorú je národ konštituovaný jazykom, a Bolzanovu, ktorá zdôrazňuje solidaritu a demokratizmus. Riešenie sociálnej otázky Patočka nevidel v nadiktovanom kolektivismе, ale v solidarite indivíduí, ktoré nesú zodpovednosť za hľadanie pravdy.

Hlavnú časť jeho diela tvoria fenomenologické práce, problém prirodzeného sveta, Husserlova a Heideggerova filozofia, problém pohybu (napr. v Aristotelovej prírodnej filozofii), otázky novovekého racionalizmu u Galilea a Descartesa, Heglove estetické názory. Rozvinul Sokratovu a Platónovu myšlienku starosti o dušu, ktorá je podľa neho vlastným zdrojom európskej identity a jedinečnosti. Množstvo prác sa týka filozofického významu Komenského a filozofie výchovy, ale tiež českých dejín, literatúry, divadla a umenia vôbec. Bol vynikajúcim prekladateľom, do češtiny preložil Heglovu Fenomenológiu ducha a Estetiku, Herderovo dielo, Schellinga, Mikuláša Kuzánskeho, Garaudyho *Perspektívy človeka*.

Z filozofie písal štúdie heglovské, kantovské, karteziánske, fenomenologické. V rámci svojho záujmu o české duchovné dejiny pripomínal, že treba sledovať nielen svoje národné ciele, ale i svoje európske, všeobecné ľudské poslanie; hovoril, že svoje domáce problémy treba merať svetovými a nie provinciálnymi kritériami.

## Patočkov koncept technickej civilizácie

Jedným z kľúčových motívov Patočkovej filozofie je snaha pochopiť modernú technickú civilizáciu. Nositeľmi technickej civilizácie sú podľa Patočku obe verzie západnej modernity – tzv. radikálna, t. j. komunistická, totalitná, i moderná, t. j. kapitalistická. Pojmy radikálny a moderantný

nachádzame v Patočkovom texte *Nadcivilizácia* a jej vnútorný konflikt, ktorý je časťou nedokončeného filozofického projektu *Negatívny platonizmus*. Pod týmto názvom koncipoval systematický filozofický rozvrh, ktorý zahŕňa tak ontologické a etické otázky, ako aj analýzu súčasných foriem civilizácie.

V tomto kontexte môžeme jeho kritiku technickej civilizácie chápať z pozície kritiky tzv. redukcionistického prístupu k súcnu. Takýto prístup sa vyznačuje redukciami súcna len na také súcno, ktoré je dané ako hotové alebo je k dispozícii. Ide o prístup, keď človek získava pocit, že sa môže zmocniť takéhoto súcna, popísať ho, vtesnať ho do presne vymedzeného rámca (teoretického, politického, ale aj morálneho a spoločenského). V neskoršom diele *Kacířské eseje o filosofii dějin* hovorí o dvojznačnom charaktere tejto civilizácie. Na jednej strane sa technická civilizácia vyznačuje znakmi, ktoré hodnotíme ako záporné. Na druhej strane však prináša možnosť zmeny, ktorá je v celých dejinách jedinečná.

Vo svojich dielach *Evropa a doba poevropská* a *Negativní platonismus* sa zaoberá európskou kultúrou a usiluje sa z fenomenologickej pozície porozumieť európskej duchovnej tradícii a „problémom európskeho ľudstva“ (Patočka, 2002, s. 161). Patočkove úvahy o Európe preto smerujú k hľadaniu odpovede na otázku o jej základoch a ich filozofickom zdôvodňovaní. Patočka ukazuje, že v živote človeka neexistuje žiadna istota (v rovine politickej, morálnej, sociálnej), ktorá nemôže byť otrávená.

Analýzou pojmu Európy kriticky nadväzuje na Husserlovu kritiku duchovného stavu Európy a jeho diagnózu krízy európskeho ľudstva. Husserl chcel postihnúť hlbší zmysel Európy a európskej vedy a vo svojom diele *Krízou evropských věd a transcendentální fenomenologie* poukázal na duchovnú krízu, v ktorej sa ocitla Európa. Podľa Husserla idea vedy je teleologickou ideou európskeho ľudstva ako idea vedenia, ako teória bez predpokladov, ktorá odкрýva pred európskym človekom možnosť stať sa nielen pánom zeme a sveta, ale aj určovateľom a vykladačom všetkých jeho ideálov. Podľa Patočku v dejinách európskeho myslenia ide o ideu vedeckej racionality (Patočka, 2006, s. 24).

Husserl prichádza s ideou univerzálneho vedeckého poznania založeného na seba porozumení poznávajúceho subjektu. Poznávajúci subjekt musí v tejto tradícii prevziať zodpovednosť za vlastnú poznávaciu aktivitu na jednej strane, na druhej strane sa zároveň ukazuje možnosť nezodpovednosti v technickom poňatí vedy. „Vôľa k zodpovednosti za seba samého by nemala žiaden zmysel, keby tiež nebola možná nezodpovednosť, ktorá sa ukazuje v čisto technickom poňatí vedy“ (Patočka, 2002, s. 166).

Patočka poukazuje na niektoré charakteristické črty európskeho myslenia, ktoré je založené na vede. Akcentuje pritom jej nihilistický, zmyslu zbavujúci charakter (Patočka, 1990, s. 77 – 78). Veda totiž umožňuje človeku stále viac ovládať súcna a získavať ich pre seba, ale zároveň mu predkladá súcno ako bytostne nezmyselné, a preto mu berie ten rozmer, skrze ktorý sa človek môže vzťahovať k bytiu. Preto síce je podľa neho moderná civilizácia založená na vedeckých základoch, ale vlastne znemožňuje človeku plniť jeho úlohu, t. j. prepájať súcno s bytím. Patočkovou úlohou vzhľadom na aktuálny stav duchovnej Európy, v ktorej prevláda „duch“ pozitivizmu, bolo odkryť prirodzený svet nášho života. Prirodzený svet nie je podľa neho nič samozrejmé, čo by bolo dané človeku v celej svojej integrite; vyzdvihuje jeho problematickosť v kontexte ľudského výkonu, ktorý sa nejaví ako popis, ale ako úloha, ktorú treba vykonať. Človek industriálnej epochy neprístupuje k prirodzenému svetu ako jednotnému, ale rozštiepenému. Na jednej strane je objektívny svet prírodných vied, ktorý je presný, vymedzený presnou kauzalitou a matematizáciou, na druhej strane je svet, v ktorom žijeme, ktorý je nepresný, meniaci sa a nevysvetliteľný. Veda tento prirodzený svet predpokladá, odvodzuje z neho totiž svoj systém matematických zákonitostí prírody, ktorý prostredníctvom tzv. idealizácie premieňa na matematický svet exaktnej kauzality. Veda robí metodologickú operáciu, pri ktorej sa „novo“ vytvorená príroda, pozbavená každej zvláštnosti, jedinečnosti a náhodnosti, stáva skutočným svetom, kým prirodzený svet považuje za jej nižší „subjektívny odraz“. Na túto svoju metodologickú operáciu podľa Patočku veda zabudla. Hovorí: „Nikde v prírode nie je možné konštatovať zotrvačný pohyb

v prísnom zmysle, a predsa princíp zotrvačnosti v nej platí a exaktná kinematika bez neho nie je mysliteľná“ (Patočka, 2002, s. 76).

V tomto kontexte Patočka poukazuje na hypotetickú formálnu štruktúru nášho kalkulatívneho, vypočítaného vzťahu k prírode. Patočka hovorí o objektivizácii prírody ako fundamentálnom prvku modernej ľudskej skúsenosti, ktorej cieľom je predvídanie. Napokon aj moderná technológia sa ukazuje ako spôsob ovládania sveta, založeného na možnosti predpovedať spôsob, ako budú deje a chod vecí prebiehať. Moderná veda sa tak stáva špecializovaným vedením so svojou osvedčenou formálnou schémou tejto objektivity, ktorú aplikuje nielen na prírodu, ale aj na človeka, spoločnosť a ďalšie časti našej skúsenosti. Dnes sa ukazuje problém spojený s výsledkom takéhoto typu vedenia, ktoré je vo svojom základe hypotetické a založené na istých predpokladoch. Tento spôsob poznávania sa využíva na predpovedanie fungovania spoločnosti. Problém je v tom, že predmetom poznania v tomto prípade je ľudská existencia, ktorá nie je ničím nemenným, stálym, nie je nejaký typ, ktorý by bolo možné použiť na predpovedanie vývoja spoločnosti ako celku. Ľudská existencia sa vymyká vo svojej povahe kalkulácii, nemôžeme ju premieňať na formálny, na každého aplikovateľný systém, a to minimálne z roviny uznania ľudskej dôstojnosti. Môžeme povedať, že práve kapitalizmus so svojou snahou zvyšovať produktivitu a zisk vychádza z takéhoto modelu človeka. V tomto zmysle sa človek stáva súčasťou masy, ktorá je síce schopná stupňovať svoj výkon, ako aj jeho dôsledky, avšak nie je schopná pochopiť ich a rozumieť im.

Bez toho, aby si to ľudia vôbec uvedomovali, sú začlenení do výlučne moderného projektu premeny prírody na trvalú zásobáreň, čím sa stávajú súčasťou prepočítavaného potenciálu, v ktorom sú vecou medzi inými vecami. „Vedy o faktoch vytvárajú ľudia vidiaci len fakty“ (Patočka, 2002, s. 158).

Západná Európa sa v 20. storočí ale aj v našom 21. storočí stáva stále viac a viac technizovaným svetom, moderným svetom tzv. vedotechniky. V našej dobe moderná vedotechnika na jednej strane odhaľuje prírodu svojím špecifickým formálnym spôsobom, a tak „umožňuje pravdu“

(Patočka, 2002, s. 151). Na druhej strane prírodu redukuje na zdroj, a preto môže odhaľovať len to, čo sa dá prepočítať. Všetko, čo presahuje pole tejto kalkulácie, ktorá je založená na užitočnosti, je už z definície vyradené z tohto racionálne usporiadaného sveta. „Vlastná povaha modernej spoločnosti... nie je industriálna, ale úpadková. Európa nezvládla problém spätý so zánikom Rímskej ríše a vznikom novej spoločenskej štruktúry mravných subjektov pracujúcich – slobodní pracujúci znamenajú prevahu techniky, nivelizáciu, rozvoj technickej racionality, vyčerpávajúcu šedivú každodennosť...“ (Patočka, 2002, s. 474). Patočka bude preto v tomto kontexte úvah o európskom ľudstve pripomínať nielen ontologický rozvrh modernej civilizácie, ale aj morálny. „Bez mravného základu, bez presvedčenia, ktoré nie je vecou oportunistu, okolností a očakávaných výhod, žiadna akokoľvek technicky vybavená spoločnosť nemôže fungovať. Morálka tu však nie je preto, aby spoločnosť fungovala, ale jednoducho preto, aby bol človek človekom. Nedefinuje ju človek podľa ľubovôle svojich potrieb, prání, tendencií a túžob, ale je to ona, ktorá vymedzuje človeka“ (Patočka, 2006, s. 429). Uvažuje o nepodmienitosti morálnych princípov, ktoré nepodliehajú žiadnej ideológii. „Aby sa ľudstvo rozvíjalo v zhode s možnosťami technického, inštrumentálneho rozumu, aby bol pokrok vedenia možný, musí byť presvedčené o bezpodmienečnosti zásad v tomto zmysle posvätných pre všetkých, vždy záväzných a schopných vymedzovať účely. Inými slovami: treba niečo zásadne netechnické, nielen sprostredkované, treba morálku a nie príležitostné, ale úplné“ (Patočka, 2002, s. 428).

Patočka podobne ako Heidegger (1954, s. 24 – 32) hovorí o svete tzv. planetárnej techniky, ktorý je svetom obete jednotlivca. Je to svet, v ktorom seba-odcudzenie je prirodzenejšie než byť samým sebou. Je to svet, v ktorom sa jedinečnosť človeka rozpustila v každodennosti, pretože je neosobná, anonymná, neutrálna. V tomto technickom svete je moc obvykle anonymná a arbitrárna; ako hovorí Patočka: funguje, ale bez konca a cieľa. Paradoxne, jednotlivec sa v takomto svete stáva indiferentným voči svojej jedinečnosti skrze krajný individualizmus. Vo svete planetárnej techniky nie je miesto pre nič iné než pre svet planetárnej

techniky. Obet singularity neznamená jej zničenie, ale zrušenie diferencie medzi singularitou a komunitou. Z tohto dôvodu Patočka hovorí, že boj proti vonkajšej biede musí byť zároveň vnútorný boj, zápas, konflikt v singularnej existencii. V súvislosti so vznikom dejinného sveta hovorí o spoločenstve a solidarite otrasených, ktoré znamenajú tzv. otras ríše indierencie zvnútra.

Patočka ukazuje, že pohyb a konanie uvoľnili v dejinách miesto tým procesom, ktoré podliehajú nevyhnutnosti nezávislej od udalostí. Preto totalitarizmus spočíva na totalitnom poňatí dejín, ktoré vylučujú zlom a nový začiatok. Človek sa vymyká predvídaníu a vypočítateľnosti. V totalitných režimoch sa stráca vzťah k pravde i ku skutočnosti a ideológia sa stáva spôsobom myslenia. Podľa Patočku ideológia nahrádza myslenie, zamedzuje konaniu, ktoré je svojou povahou nepredvídateľné. Spôsob existencie prestáva byť politický, dejinný, vystavený riziku v tom zmysle, ako o ňom hovorí Patočka. Sloboda je nahradená poslušnosťou. Odkrývajúca moc pravdy je nahradzovaná mocou presvedčovania. Hľadanie zmyslu, pýtanie sa je nahradené dogmatizmom zmyslu. Slobodné konanie a prejav sú nahradené násilím a strachom. Patočka v *Kacířských esejkách* hovorí o takomto živote ako o živote spútanom sebou samým. Násilie chápe ako pred-politický akt, je smrťou polis (Patočka, 1999, s. 125), prikazovanie a donucovanie sú pred-politické metódy. V tejto súvislosti ukazuje na to, ako je totalitná moc založená na sile a násilí.

Vítazstvo totalitných systémov v modernej dobe znamená podľa Patočku návrat do pred-dejinnej doby, ktorá sa podľa neho nevyznačuje hľadaním zmyslu a jeho problematizovaním. Vo svete nadvlády techniky sa o dejinách premýšľa neosobne, bez ľudskej slobody. Podľa Patočku solidarita otrasených a schopnosť povedať nie totalitným nárokom je zásadne netechnická, nespočíva na výmene niečoho za niečo. Solidarita je aktom slobody, je odpoveďou na úplnú izoláciu, do ktorej totalitarizmus vrhá jednotlivca.

Verejný priestor je miestom dejín, uchováva ľudskú konečnosť. Zároveň zabraňuje premene človeka na objektívne sily, ktorým by sa

musel podriaďiť a slúžiť im ako poslušný. Dejinný človek preberá zodpovednosť za svoje myslenie a konanie, vystupuje proti nespravodlivosti a vie si zastať seba samého.<sup>33</sup> Len takto môže byť konanie starostou o dušu celej spoločnosti, t. j. starostou o polis (Patočka, 2006, s. 429).

## Dejiny a sloboda

Dejinná perspektíva vychádza z Patočkovej analýzy prirodzeného sveta, ktorý je – tak ako ľudské porozumenie svetu – dejinný. V diele *Kacířské eseje o filosofii dějin* hovorí o európskom nihilizme, ktorý sa týka spôsobu nášho vzťahovania k sebe samým. V piatej eseji hovorí: „Možnože celá otázka úpadku civilizácie je nesprávne položená. Civilizácia osebe neexistuje. Otázkou je, či sa dejinný človek ešte chce priznávať k dejinám“ (Patočka, 2002, s. 116). Dejiny ako nová dejinná epocha sa začínajú v Patočkovom chápaní otrasom zmyslu. Človek ich získava naplnením istej dejinnej úlohy, chopením sa príležitosti, ktorú nám prináša skúsenosť otrasu: „Dejiny vznikajú otrasom naivného a absolútneho zmyslu v takmer súčasnom a vzájomne sa podmieňujúcom vzniku politiky a filozofie“ (Patočka, 2002, s. 83). Otras daného zmyslu ako počiatok sa v dejinách neustále opakuje, vo vlastnom zmysle robí dejiny dejinami. Východiskom Patočkovho projektu filozofie dejín je postihnutie zásadného zvratu v živote človeka, ktorý smeruje k životu v pravde, slobode a zodpovednosti. Tento zvrat sa odohráva jednak v rovine individuálnej, keď sa človek sťahuje do seba samého, jednak v rovine spoločenskej ako transformácia spoločného sveta do sféry verejnosti. O prvej rovine hovorí Patočka v súvislosti s filozofickým životom, o druhej v súvislosti so životom politickým. Obidve roviny je však možné myslieť len vo vzťahu k ich spoločnému počiatku, spoločnej skúsenosti, ktorá je viazaná na otras daného zmyslu. Zmysel dejín Patočka postihuje v neustálej negácii už daného zmyslu.

---

<sup>33</sup> „Žiadna poddajnosť zatiaľ nevedla k zlepšeniu, ale k zhoršeniu situácie. Čím väčší strach a servilnosť, tým viac si mocní trúfali, trúfajú a budú trúfať“ (Patočka, 2006, s. 441).



V rámci svojej analýzy pred-dejinného a dejinného sveta hovorí o troch životných pohyboch: o pohybe akceptácie, obrany a pravdy. Až pohyb pravdy zakladá dejiny vo vlastnom zmysle slova, avšak zaujímavým prvkom je spolupritomnosť všetkých troch pohybov v období pred-dejinnom, rovnako ako v dejinnom. Pohyb pravdy v období pred-dejinnom nie je predmetom tematického zamerania, ako je to v dejinnom období. „Pred-dejinný život, ktorému sa nestalo zjavovanie zjavným a život problematickým..., nie je bez tretieho základného pohybu života – pohybu pravdy – možný, aj keď bez onoho výslovne tematického zamerania, ktoré je charakteristické pre dejinnú epochu“ (Patočka, 2002, s. 140).

Vo fáze pred-dejinnej sa ľudský život odohráva v anonymite prírodného rytmu. Pred-dejinný svet sa vyznačoval tým, že človek sa neustále staral iba o prežitie; to, čo vytváralo upokojujúcu bázu istoty a bezpečia, bol mýtus. V tomto období vzniká kolektívna pamäť upevnená predovšetkým písomnou tradíciou. Pred-dejinná situácia môže podľa Patočku pretrvávať, čo je spôsobené dynamickou povahou realizácie troch pohybov, a následne vystupovať ako typ problematickosti ohrozujúci dejinného človeka.

Človek je v situácii vstupu do dejinného sveta vystavený dejinnej voľbe, ktorá predstavuje opustenie sveta istôt – rituálov, ako i odhodlanie vykročiť do sveta dejín ako bytosť nechránená – slobodná, pričom svet už nie je daný človeku bezprostredne a harmonicky ako v pred-dejinnom období. Týmto výkonom človeka svet stratil jednoznačnú danosť v nespochybniteľnej istote zmyslu a dejinná situácia človeka začína byť vnímaná ako povinnosť a zodpovednosť zvládať túto dynamickú nejednoznačnosť svojej situovanosti. Dejiny v Patočkovom chápaní tak predstavujú dejiny konečného bytia, ktoré sa v dynamike dejinných období rôzne odhaľuje a následne tematizuje predovšetkým vo filozofickom pýtaní. Ľudský život vôbec chápe ako pohyb.

Patočka videl rozhodujúci dejinný zlom v živote veľkých starovekých civilizácií, keď sa vytvorili hospodárske a spoločenské predpoklady na prekročenie kolobehu starostlivosti o každodenné prežitie. Pred-dejinný svet a jeho princípy opisuje ako veľkú domácnosť – oikos.

Až vznikom verejnosti – polis, ktorú udržuje slobodná ľudská aktivita, vzniká a manifestuje sa sloboda, a to ako výraz ľudskosti, keď človek môže byť v spoložití s rovnými. Tento druh realizácie slobodného života ale prináša doteraz nepoznaný druh napätia. Slobodný človek je vystavený nutnosti konať, „... bytostne žiť nie v spôsobe akceptácie, ale iniciatív a prípravy, hľadania príležitosti na čin, ponúkajúcich sa možností, znamená to život aktívneho napätia, rizika a neutíchajúceho rozmachu, kde každá pauza je nevyhnutne už slabosťou, na ktorú striehne iniciatíva druhých“ (Patočka, 2002, s. 52).

Týmto spôsobom sa historické spoložitie oikos a polis realizuje smerovaním prirodzeného sveta života človeka od stereotypnej starosti o nutné potreby života k novému, slobodnému uskutočňovaniu, ktoré svojou podstatou predstavuje formu života odlišnú od života, kde sa realizoval pohyb akceptácie. Svet a život dejinného človeka sa stávajú miestom aktívnych zásahov do jeho foriem, spôsobujúc jeho historické premeny; človek už neprijíma život hotový, ale pretvára ho.

Slobodu Patočka nechápe tradične ako možnosť výberu z viacerých možností, ale primárne ako odstup od toho, čo nás určuje bez nášho vedomia, ako možnosť rozhodnúť o veciach a sebe samom zo seba samého. Slobodu nikdy nemáme len tak samu od seba, je výkonom, ktorý je potrebné neustále konať. Patočka vychádza z poznania, že človek je nehotová bytosť, ktorá sa realizuje ako boj o seba samého, bytosť, ktorá seba samu musí neustále získavať novým výkonom. Východiskom Patočkovej filozofie dejín je práve tento výkon slobodnej ľudskej existencie, ktorý je ontologicky zakotvený v dejinnosti konečnej existencie. Sloboda je tak pre Patočku zvláštny výkon a nie stav. Slobodní nie sme v situácii, keď sa musíme rozhodnúť, keď sme vystavení tlaku a sme sami pasívnym elementom. Naopak, sloboda sa prejavuje práve v momente, keď by sme mohli konať inak, no napriek tomu konáme takto. Vedomie možnosti predchádza samotné konanie a jeho uskutočnenie či neuskutočnenie len potvrdzuje moc slobody (Javorská, 2012). Patočka hovorí o skúsenosti dobývania slobody, nie o jej vlastníctve. Vychádza z toho, že človek nie je slobodný per se, len a len v izolácii. Výkon slobody je dialektický:

„V človeku sa síce odohráva skúsenosť slobody, človek je jej miestom, ale to neznamená, že si v tejto skúsenosti sám vystačí; tak ako je pasívna skúsenosť svedectvom o univerze predmetného súcna a spolu so súborom našich vedomých priebehov svedectvom o súcne vcelku, tak je naša aktívna skúsenosť svedectvom – ale svedectvom o niečom, čo so súcnom v tomto predchádzajúcom význame nikdy nemôže byť na rovnakej strane a tej istej úrovni“ (Patočka, 2002, s. 330). Skúsenosť slobody je radikálna najmä v tom, že nemá pozitívny predmetný obsah, a preto nemôže byť predmetom len pasívnej skúsenosti, je vždy aktívnym výkonom. Skúsenosť slobody je skúsenosť nepredmetnosti.

V tomto kontexte Patočka hovorí o živote v pravde, v ktorom zmysel nie je daný, ale hľadaný, a akcentuje problematickosť súcna. Pravda je v Patočkovom poňatí dejúcim sa odkrývaním, ktoré odkazuje na dejiny a dejinnosť. Patočka vo svojom diele ukazuje, že človek sa konštituuje skrze svoje dianie vo svete nie ako suverénna mysliača substancia, ale ako pochybujúca, dejinne sa pýtajúca, nehotová, otvorená a slobodná existencia. Konštituuje sa v pohybe, voľbe možností a existuje len vďaka situáciám, ktoré nie sú a nesmú byť jednoznačné. Celá realita je podľa neho bytostne premenlivá, dejinná – a má pre nás zmysel práve v tejto premenlivosti. Výklad sveta, ktorý si človek vytvára z pozície jednotlivého pobytu, má svoje oprávnenie len vo vzťahu k tomu, čo tento výklad predpokladá a čo v ňom nikdy nebude obsiahnuté. Každá absolútna pravda alebo absolútna mravná idea v sebe nesie požiadavku, aby jednotlivý výklad skutočnosti platil pre všetky premeny. Cieľom tejto požiadavky je, aby bola realita zbavená práve toho, v čom má pre nás jednoznačne hodnotu, totiž nejednoznačnej premenlivosti. Absolutizmus noetický i etický ruší nejednoznačnosť sveta a spolu s ním i význam konkrétnych situácií, v ktorých sa pôvodne musíme nachádzať, ak sa máme vôbec o čokoľvek starať. Neznamená to však, že by pravdy či mravné hodnoty nemali platiť. Ide o uznanie toho, že pravdy a hodnoty nesmú platiť absolútne, že cennejšie než ich absolútno je povinnosť človeka byť nedôverčivý k ich platnosti. Ľudskosť sa konštituuje nie v poslušnosti absolútnym normám, ale v schopnosti trvalo posudzovať ich problematickosť (Javorská, 2012).

Je nepochybné, že vzájomne sa podmieňajúci vznik filozofie a politiky, teda počiatok dejín vo vlastnom zmysle, znamená otrasenie naivného a absolútneho zmyslu. Patočka si myslí, že opakovanie tejto skúsenosti otrasu, ktorá stála na samom počiatku európskej epochy, môže byť riešením krízy, pred ktorou Európa stojí (Patočka, 2002, s. 83 – 97). Preto nie je náhoda, že na konci diela *Kacířské eseje o filosofii dějin* sa dovoláva skúsenosti, ktorá európsku epochu začala: „Solidarita otrasených, teda tých, ktorí dokážu pochopiť, že dejiny sú konflikt holého a strachom spätého života a života na vrchole, ktorý neplánuje, ale afirmuje konečnosť“ (Patočka, 2002, s. 129). Solidarita vyjadruje dištanciu voči totalitným nárokom, v ktorých sa vytráca potreba neustáleho hľadania zmyslu a potvrdzovania jeho problematickosti. Skúsenosť otrasu ukazuje, že veci a svet nielenže nemáme v moci, ale ich ani nesmieme mať. Solidarita otrasených Patočkovi predstavuje spoločnú skúsenosť, v ktorej sa odhaľuje dimenzia vlastného bytia. Zároveň je otrasený celý spôsob vedotechnického, manipulatívneho chápania skutočnosti. Táto spoločná skúsenosť technickej civilizácie predstavuje jedinečnú šancu v tom, že umožní najsť nový spôsob myslenia, prostredníctvom ktorého by človek získal slobodný vzťah k technickému veku. Ide o spôsob otvoreného myslenia, ktoré si uvedomuje, že žiadny dosiahnutý stupeň poznania nemôže byť stály a definitívny.

## Filozofická otázka starosti o dušu a otázka humanizmu

Filozofická otázka starosti o dušu má svoje korene v antickej filozofii a je usúvzťažňovaná s otázkou konania človeka, ktoré sa vždy odohráva v súvislosti so svetom. Súvislosť sveta sa ukazuje ako slobodný priestor nášho konania. Vecou ľudského konania je hľadanie ľudskej identity a najmä jej formovanie, pri ktorom najvýznamnejšiu úlohu má podľa Patočku verejný priestor a výchova. Prostredníctvom nej sa realizovali a rozvíjali nielen faktické možnosti nedospelého človeka, ale aj jeho začlenenie a zakotvenie v spoločenstve.

Svet, ako hovorí Jan Patočka, je podmienkou možnosti skúsenosti slobody, ktorá je „skúsenosťou celkového zmyslu“ (Patočka, 1996, s. 322). Táto skúsenosť formuje, kultivuje človeka, vytvára celok ľudského života. Život je však podľa Patočku zverený človeku ako úloha – „starosť o dušu je celoživotná, skúmová, sebakontrolujúca, sebazjednocujúca, myšlienkovovo-životná prax“ (Patočka, 2002, s. 87).

Už pre antického človeka sa život stal úlohou a prostriedkom splnenia tejto úlohy bola výchova. Grécky pojem *paideia* predstavoval pohyb vo vnútri človeka, obrátenie duše k pravde. Starosť o dušu vystupovala ako starosť o to, čo udržuje ľudskú bytosť v kontexte s pravdou súcna. Toto obrátenie predstavuje radikálny obrat porozumenia, ktoré sídli v duši.

Sokratovský model výchovy je založený na zapojení výchovy do „služieb starosti o dušu“, čiže do autentického rozvoja ľudskej osoby, vychádzajú z poznania života ako činnosti, ktorá si vyžaduje neustálu pozornosť a starostlivosť. Výchova takto pomáha oslobodzovať dušu od pút a konvencií. V tomto kontexte je potrebné opäť spomenúť pojem dištancie ako schopnosti odstupu, ako „podmienku možnosti rozumenia zmyslu vecí. Veciam rozumieme vtedy, keď nimi nie sme ovládaní, spútaní, t. j. vtedy, keď sme si od nich vytvorili náležitú dištanciu. Dištancia vlastne umožňuje rozumenie celku, zaručuje potrebnú nezainteresovanosť. Udržovanie dištancie je pohyb, v ktorom sme stále vystavení zjavujúcemu sa svetu“ (Javorská, 2012, s. 405). Patočka sa v diele *Negativní platonismus* a v prednáške *Věčnost a dejinnost* obracia k Sokratovi, ktorý bol takejto dištancie schopný. Sokrates bol filozof, ktorý sa oslobodil od pút konvencií, myslel bez opory a zo svojej slobody. Jeho dialóg, otázky či neustále pýtanie sa nemjú zmysel v odpovedi, ale vo vedomí nemožnosti konečnej pozitívnej tézy. Takto si človek postupne vytvára dištanciu od danosti ako odstup od všetkého, čo je. Práve tento odstup od celku sveta zakladá podľa Patočku jeden zo základných rozporov človeka, a to rozpor medzi vzťahom k celku na jednej strane a nemožnosťou vyjadriť tento vzťah vo forme bežného konečného vedenia na druhej strane. Sokrates metódou dialógu ukazuje, že nič neplatí absolútne a že subjekt

existuje v permanentnej starosti a otvorenosti. Patočka sa snaží ukázať, že konštitutívne prvky Sokratovho prístupu, a to vzťah k celku, negatívne vedenie o transcencii a s tým súvisiaca sloboda, sú človeku bytostne vlastné. „Sokrates teda objavil človeka ako bytosť od všetkého ostatného najodlišnejšiu – ľudskú bytosť ako pôvodne nehotovú, ale danú do ruky sebe samej“ (Patočka, 1996, s. 143).

Sokrates tiež kladie dôraz na vnútornú slobodu rozhodovania. Správne rozhodnutia sa rodia v duši, a keďže majú status vedenia, sú neotrasiteľné. Inými slovami, skutočné duševné rozhodnutia nepritakávajú vonkajším vplyvom (tlaku konvenčných pravidiel, zákonov a očakávaní), ale vlastnej rozumnosti, ktorá jediná dokáže zvážiť všetky okolnosti. Sokrates kladie dôraz na etické poznanie, ktoré núti človeka neustále sa o seba starať. Táto starosť však môže mať viacero podôb. Starostlivosť zameraná na vlastný život vychádzajúca z potreby sebapoznania, poznania vlastných možností, schopností, je podmienkou možnosti starosti o veci verejné, o polis. Lebo len ten, kto pozná sám seba, vie, čo je pre neho prospešné, a rozozná, čo môže a čo nie. Robí iba to, čomu rozumie, a vyhýba sa veciam, ktorým nerozumie, takže sa vyhýba chybám a vodí sa mu dobre. Naopak, do nešťastia upadajú ľudia, ktorí nepoznajú svoje schopnosti, nevedia, čo potrebujú, a preto vo všetkom robia chyby. Sokrates neustálu starosť o seba stotožňuje so starosťou o dušu, pravdu a rozum. Poznanie seba samého musí vychádzať z uchopenia toho, čo znamená predmet tohto poznania. Podľa Sokrata človek, to nie je nič iné ako duša, preto v činnosti, ktorá je starosťou o seba, musí uprednostňovať duševné dobrá pred telesnými a vonkajšími. Sokrates zároveň podmieňuje praktickú starosť o seba odpoveďou na otázku, ktorá má metafyzický charakter: Kto je človek? Čo vedie k otázke: Akým spôsobom sa môžeme postarať sami o seba?

K odpovediam na tieto otázky Sokrates pristupuje z hľadiska etiky ako praktického vedenia, ktoré je prítomné v každom jednotlivom vedení do tej miery, do akej súvisí s vytváraním seba samého. Môžeme povedať, že v porovnaní s moderným chápaním má sokratovská etika výrazne neteoretický charakter, t. j. nie je teóriou dobrého života ani teóriou morálky. Žiadna etika nás nenaučí, ako máme správne viesť život, pokiaľ sa sami

nevieme správne rozhodovať. Sebapoznanie teda nie je problém, ktorý si pred seba stavíme ako nejaký predmet skúmania. Vždy ide o spôsob života, pre ktorý sa rozhodujeme, preto sebapoznanie je umením života. Nemôžeme ho oddeliť od toho, ako žijeme, a skúmať ako niečo, čo je nám vlastné a zároveň cudzie. Staráť sa o seba znamená bez prestania vytvárať svoj život. Avšak život sa musí neustále riadiť rozumovým rozhodovaním.

*Paideia* ako starosť o dušu udržuje ľudskú bytosť v kontakte s pravdou bytia a vedie človeka k porozumeniu svojho miesta vo svete. Privádza ho k tomu, kým je. Starosť o dušu je životným pohybom k zodpovednosti, dospelosti a dôstojnosti či procesu premeny bytia. Môžeme to vidieť u spomínaného Sokrata, Platóna, ale aj neskôr u Komenského, Masaryka, Patočku, Jaspersa, Finka, Arendtovej. Títo myslitelia rozvíjali koncept *paideia* ako *humanitas*. Poznanie realizované v *paideia* bolo výkonom, sebakonaním, tak ako na to upozorňuje Patočka, lebo zaväzuje človeka k premene a k preferencii večných hodnôt pred dočasnými. „Filozofia ako starosť o dušu je Sokratova odpoveď na Sokratovu otázku. Za touto otázkou ako jej odôvodnenie je tiež skutočnosť, ktorá ju umožňuje; ale je to skutočnosť našej duše, ktorá má zo všetkých vecí, ktoré sa vyskytujú, ako jediná tú zvláštnosť, že nielen je, ale sa tiež musí starať a snažiť o svoje vlastné bytie, o to, aby bola čímisi svojbytným a strateným vo vonkajšom a nevlastnom. Len tým, že človek sa musí starať o zmysel života, že si ho musí vypracovať, vymôcť ho na sebe samom, je umožnená sokratovská otázka...; toto vedenie nevedenia; pretože Sokrates nemá žiadne dogmy, ktoré by ľuďom odporúčal, a žiadne pozitívne morálne nauky, ktoré by predkladal ako životné recepty; jeho úlohou je prebúdzat ľudí k ich vlastnej bytosti, k vlastnej podstate“ (Patočka, 2007, s. 23 – 24).

Týmto sa rodí skutočný humanizmus ako myšlienkový a reálny proces premeny bytia a poňatia človeka, ktorý kladie mravnú otázku o človeku ako otázku o tom, čo je ľudsky dobré. Na túto otázku však nehľadá jednoznačnú odpoveď, ale ju udržuje v napätí problematickosti, nehotovosti či otvorenosti. Tie pohľady, ktoré akcentujú problematickosť súcna, pravdu nechápu ako niečo absolútne, ale ako dejúce sa odkrývanie.

„Aj mravné normy chápu ako premenlivé, v neustálom pohybe a ako tie, ktoré sú závislé od ľudskej existencie ako voľby možností. Človek nekoná na základe nejakého predpisu, predlohy, ale v premenlivej, neurčenej situácii. Konanie sa neopiera o nijakú istotu situácie. Premennivá nejednoznačnosť situácie núti človeka rozhodovať sa a prevziať zodpovednosť za svoje rozhodnutie. Každá hodnota, aj mravná, môže mať zmysel a význam len vo vzťahu k situácii, ktorá práve a jedinečne nastala, a musí byť vystavená aktivite vzťahovania: prehodnocovania, rozhodovania, zodpovednosti. Potom však musí byť sama schopná premeny“ (Javorská, 2012, s. 405).

Ako vidíme, u Patočku sa starosť o dušu spája s podmienkou žiť pravdivý život, ako aj s otázkou humanizmu ako mravnej otázky o človeku, otázky o tom, čo je ľudsky dobré. Ide o praktickú starosť o seba, neustálu pozornosť a starostlivosť. Uskutočňovanie pohybu pravdy vystupuje podľa Patočku ako starosť.

## Záver

Patočka svojou filozofiou kladie otázky o celkovom zmysle filozofie, vedy a európskej tradície. V tomto akcente sa prejavuje jeho celoživotné úsilie rehabilitovať filozofiu ako živú duchovnú aktivitu, ktorá sa neodvracia od závažných otázok súčasnosti, aj keď sama osebe má exkluzívnu pozíciu späť s otrasom dosiaľ akcentovaného zmyslu sveta, a ktorá vyžaduje osobné odhodlanie a odvahu.

Analýzou dejín Patočka zdôrazňuje tretí pohyb – pohyb pravdy a s tým spojený problém dištancie a slobody. Pravda sa ukazuje ako pohyb, ktorý nie je možné presne definovať, „musí sa ustavične prejavovať ako pohyb, ktorý nemôže lipnúť na štatistickom výsledku. Pravda je jasnosť, ktorá padá na súcno...“ (Patočka, 1996, s. 459). S pohybom pravdy je spojená jeho otvorená povaha a sloboda. Práve táto sloboda zrodená z dištancie je tretím pohybom, ktorý Patočka vykladá v morálnom aj ontologickom význame. Patočka takto objavuje život dejinného človeka. Dejinný človek odkrýva fenomény z ich pôvodnej skrytosti, lebo je



zainteresovaný na svojom bytí zodpovednosťou, ktorú môže prijať alebo si ju uľahčovať tým, že si ju zakrýva a uteká pred ňou. Slobodný dejinný človek je konajúcou bytosťou, ktorá svoj život neprijíma ako osud, ale uskutočňuje pohyb pravdy ako starosť. Patočka hovorí o starosti o dušu, ktorá predstavuje neustále vytváranie seba samého, svojho života, predstavuje autentický rozvoj ľudskej osoby. Pohyb pravdy je vlastne pohybom odkrytia, jeho výkon znamená nahliadnutie skutočnosti, že nie je možné povedať, že svet jednoducho je, ale že sa deje a človek môže toto dianie aktívne ovplyvňovať. Pohyb pravdy je aj odkrytím problematickosti zmyslu, ktorý umožňuje slobodný život. Problematickosť zmyslu spočíva v situovanosti a dejinnosti: zmysel sa situačne mení, je v pohybe. Problematický človek má otrasenú totalitu zmyslu. V tomto kontexte Patočka hovorí, že dejiny sú „dianím bytia celku sveta“, v ktorom človek existuje ako konečná ľudská bytosť.

V prednáške *Co je existence?* Patočka hovorí o možnosti stať sa sebou samým na základe vzťahu k celku, analyzujúc pritom pojem života. Život je človeku zverený ako úloha; „aj v celku sme touto možnosťou rozptýliť sa do jednotlivého a stratiť sa v ňom, alebo sa nájsť a realizovať sa vo svojej vlastnej ľudskej povahe“ (Patočka, 2009, s. 361). Patočka tu doslovne hovorí, že človek koná svoj život, preto pri analýze pohybu nespomína len existenciálny pohyb, ale aj životný pohyb ako pohyb telesný; „ak pochopíme ľudskú existenciu ako život v pravde, vyplynú odtiaľ pre pochopenie človeka, jeho postavenia v univerze, jeho vzťah k druhým aj k sebe najzávažnejšie dôsledky“ (Patočka, 2009, s. 351). Starosť o dušu umožňuje, ako hovorí Patočka, rozumieť súvislostiam v celku sveta, ich prienikom k jednotlivým súcnam a procesom, s ktorými sa v živote stretávame. Umožňuje porozumieť dôležitosť prenikania k zrodu vecí, k odhaleniu toho, čo sa skrýva. Starosť o dušu v konečnom dôsledku súvisí so schopnosťou porozumenia svojmu bytiu vo svete.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Štúdiá bola napísaná v rámci grantového projektu VEGA 1/0192/14 *Problém realizmulantirealizmu v humanitných vedách*.

## Literatúra

- HEIDEGGER, Martin: *Die Frage nach der Technik*. In: Heidegger, M.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen, 1954, s. 9 – 40.
- HUSSERL, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Praha : Academia, 1996. 570 s. ISBN 80-200-0561-7
- JAVORSKÁ, Andrea: *Dynamika ľudského prístupu k svetu v diele Jana Patočku*. In: *Filozofia*, roč. 67, 2012, č. 5, s. 398 – 408.
- JAVORSKÁ, Andrea: *Patočkov koncept technickej civilizácie*. In: *Aktuálne otázky spoločenských a humanitných vied '11*. Bratislava : STU, 2010, s. 39 – 44. ISBN 978-80-227-3576-6
- PALOUŠ, Martin: *Patočkovo sókratovské poselství do jedenadvacátého století. Nad Patočkovými texty k Chartě 77 po třiceti letech*. In: *Myšlení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie*. Praha : Filosofia, 2009, s. 403 – 421. ISBN 978-80-7298-425-1
- PATOČKA, Jan: *Ideologie a život v ideji*. In: *Kritický měsíčník*, roč. 7, 1946, č. 1, s. 8.
- PATOČKA, Jan: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha : Academia, 1990. 161 s. ISBN 80-200-0263-4
- PATOČKA, Jan: *Negativní platonismus*. In: Patočka, J.: *Péče o duši I*. Praha : Oikoymenh, 1996, s. 303 – 336. ISBN 80-86005-24-0
- PATOČKA, Jan: *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha : Československý spisovatel, 1992. 281 s. ISBN 80-202-0365-6
- PATOČKA, Jan: *Úvod do fenomenologické filosofie*. Praha : Oikoymenh, 1993. 199 s. ISBN 80-85241-47-1
- PATOČKA, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha : Oikoymenh, 1995. 204 s. ISBN 80-85241-90-0
- PATOČKA, Jan: *Péče o duši I*. Praha : Oikoymenh, 1996. 506 s. ISBN 80-86005-24-0
- PATOČKA, Jan: *Nepředmětné a zpředmětnělé nitro*. (Kapitola VIII.). Rukopis uložený v Archíve Jana Patočku pri Filozofickom ústave AV ČR pod signatúrou: 3000/106.
- PATOČKA, Jan: *Evropa a doba poevropská*. In: Patočka, J.: *Péče o duši II*. Praha : Oikoymenh, 1999, s. 80 – 148. ISBN 80-86005-91-7
- PATOČKA, Jan: *Péče o duši III*. Praha : Oikoymenh 2002. 844 s. ISBN 80-7298-054-8
- PATOČKA, Jan: *Co můžeme očekávat od Charty 77?* In: *Češi I*. Praha : Oikoymenh, 2006, s. 440 – 444. ISBN 80-7298-181-1
- PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy II*. Praha : Oikoymenh, 2009. 671 s. ISBN 978-80-7298-420-6

## Summary

The article *Jan Patočka: the idea of Europe and motion of the truth* is an analysis of Patočka's philosophical concept of movement, care for the soul and humanism in connection with the ethical question of the position of man in Europe. The article examines the Socratic tradition, which sees the human essence as open, moving in an uncertain world and responsible for finding and choosing the truth and freedom. Socrates represented a new way of thinking and was the first real humanist. Humanism opens the analysis of special phenomena in our modern world. The article analyses Patočka's concept of ambiguous nature of modern technical civilization. The starting point of Patočka's philosophical project is the radical turn in human life, which leads to life in the truth, freedom and responsibility. This turn happens on an individual level — man turns to himself, but also on the social level — transformation of the shared world into a public sphere. Patočka discusses the first level in connection with philosophical life and the second level in connection with political life. Both levels can be, however, considered in light of their common beginning, which is bound to the quake of the specific sense. Even though Patočka still develops his concept of historical development, history is construed as falseness.



# ETIKA A LITERÁRNA POETIKA POHĽADOM EMMANUELA LÉVINASA

Branislav Hudec

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
Evanjelické gymnázium Tisovec

## 1. Otvorenie problému

V prostredí súčasnej humanistiky sú myslenie a postava Emmanuela Lévinasa už veľmi dobre známe skutočnosti, a to v rôznych kontextoch a súvislostiach. V postmoderne orientovanom prostredí, v ktorom sa v prvom kroku metodologicky vychádza predovšetkým zo širokej kritiky západného teoretického diskurzu ako logo/fonocentizmu v službách ontologickej totality, ale aj tam, kde sa rozvíjajú úvahy o principiálnych hraniciach fenomenológie, prípadne tam, kde sa otvára otázka možných etických dimenzií derridovskej dekonštrukcie (ako odpoveď na podozrenie z jej implicitného vnútorného nihilizmu), všade tu je Lévinas dokonca kľúčovou figúrou. Tzv. „etický obrat“ či etická inšpirácia, alebo dokonca rôzne verzie „eticko-náboženského obratu“, ktoré je možné zaznamenať vo vývoji dvoch posledne menovaných a zásadných smerov filozofického myslenia 20. storočia – fenomenológie a dekonštrukcie –, sú v každom prípade dôsledkom pozornej recepcie práve Lévinasovho diela. Viac ako štyri desaťročia jeho pomerne kontinuálneho myšlienkového výkonu vedú aj v našom geografickom priestore k čoraz väčšiemu množstvu sekundárnej literatúry, pričom sa záujem kritikov postupne presúva najmä ku skúmaniu možných vzťahov a presahov Lévinasovho myslenia do oblastí, ktoré neboli primárnou sférou jeho záujmu a nikdy ho nevyprovokovali k vyslovene ucelenej reflexii. Práve takouto sférou je pre Lévinasa

oblasť estetického všeobecne, nehovoriac už o špecifických problémoch tzv. umenovedného diskurzu a umeleckej, resp. literárnej poetiky. Cieľom predkladanej úvahy je vymedziť zmysluplné a kritické *otvorenie* konkrétneho problému, ktorým je otázka vzťahu umeleckej poetiky (najmä v jej literárnom rozmere) s tým, čo Lévinas explikuje ako etický, resp. metafyzický vzťah. Nejde o samoučelné intelektuálne cvičenie a už vôbec nie o zdvihnutý prst moralizovania v spojení s otázkou primeranosti, nepriemeranosti, mravnosti či nemorálnosti istých literárnych poetík, ich obsahov a foriem. Ide o špecifickú artikuláciu problému, ktorý má svoju intelektuálnu váhu, bohatú históriu, ale aj aktuálnu naliehavosť.

Pochopiteľne, vzťah etiky a poetiky je problém reflektovaný minimálne od Platóna a jeho všeobecne známych dôvodov, prečo sa racionálne riadená obec musí zaoberať bez aktivít tzv. básnikov a mimetických umelcov všeobecne. Iste však budeme presní pri konštatovaní, že je to práve Lévinas a jeho radikálne a špecifické chápanie etiky<sup>1</sup>, ktoré umožňuje práve dnes radikálne znovuotvárať túto otázku bez toho, aby sa pri jej artikulovaní vznášala nad hlavami zatuchnutá vôňa dôb nenávratne minulých, ktoré síce vzbudzujú intelektuálny záujem, ale bytostne už neoslovujú. Paradoxne – aj keď nie je otázka vzťahov poetiky a etiky (na rozdiel od vzťahov etiky a ontológie) pre Lévinasa nikdy úplne centrálnou<sup>2</sup>, je to práve Lévinas, kto umožňuje konfrontovať tieto dva svety intenzívnejšie ako ktokoľvek iný; a je to práve Lévinas, kto dáva aj dnes zásadný podnet či nie-formálnu motiváciu na túto konfrontáciu. Jeho podnet je pritom

<sup>1</sup> Ako uvidíme, ide o chápanie etiky nie ako špecifického regiónu filozofie, ktorý je nevyhnutne vymedzený ontológiou ako centrálnym teoretickým diskurzom, ale etiky ako explikácie radikálnej transcencie nevyčerpávajúcej sa v noetickom logu teórie či ontologickom poriadku bytia.

<sup>2</sup> Niežby Lévinas dôležitosť otázok a poetiky všeobecne (nielen pre myslenie posledných dekád) nepostrehol, príp. sám k nim nemal čo a prečo povedať. Vonkoncom nie. Ale vzhľadom na jemu bytostne vlastné témy, vzhľadom na to, čo by sme dnes identifikovali ako typicky lévinasovské problémy, intencie, dôrazy a akcenty, vystupuje otázka umeleckej poetiky v Lévinasovom myslení jednoznačne ako oblasť, o povahe a prístupe ku ktorej sa rozhoduje v istom zmysle v tradičnom ontologickom poriadku myslenia – teda až vtedy, keď sa razantne a opakovane artikulovala živá niť a centrum jeho myšlienkového záujmu, jeho (povedané aristotelovsky) prvá filozofia.

náročný zo stránky metodologickej a provokatívny z hľadiska samotného obsahu. Obzvlášť pre ľudí pohybujúcich sa prevažne v umenovednom diskurze môže ísť poľahky o špecificky „tvrdú reč“, ktorá nie je v dnešnom akademickom svete takpovediac „na poriadku dňa“. Na mieste tohto úvodu venujem práve týmto aspektom dve poznámky.

Poznámka prvá. Metodologickú spleť konfrontácie lévinasovskej etiky a umeleckej poetiky výstižne zhrnula Jill Robinsová, ktorá presahom a vzťahom Lévinasovho myslenia a čítania umeleckej literatúry venovala ako jedna z mála teoretikov celú knihu (ako uvidíme neskôr, so špecifickým limitom). Píše: „Literárna kritika, či už ju chápeme ako určenie významu diela, či analýzu jeho formálnych štruktúr, sa javí vzhľadom na Lévinasove originálne pýtanie sa po zmysle etického ako druhotná. Javí sa ako to, čo by Heidegger nazval regionálnou ontológiou. Lévinasova filozofia teda nemôže fungovať ako vonkajší prístup k literárnemu dielu, nemôže dať vznik žiadnej priamej aplikácii“ (Robbins, 1999, s. 20).<sup>3</sup> Položenie si otázky vzťahov lévinasovsky artikulovanej etiky a umeleckej poetiky pre nás teda nemôže otvoriť ani cestu moralizovania nad umením, ani cestu vytvárania akejsi literárno-interpretáčnej školy v úzkom zmysle slova. Ako uvidíme, Lévinasov dôraz na primárnosť metafyziky neznamená v tomto prípade pokus o odhalenie hlbšej, lepšej či doteraz prehliadanej ontológie, ktorá by mala (spolu)určovať povahu poetického diskurzu (napr. v jeho literárnej forme).

Po druhé. K radikálnosti, ktorú so sebou nesie Lévinasov postoj k umeniu, je možné postaviť sa s nepochopením (veľmi častý prípad), odmietnutím (v prípade poctivej argumentácie úplne legitímny postoj), ba dokonca (čo je možno najhoršia možnosť) vôbec necítiť potrebu vymedziť sa voči tejto radikálnosti. Lévinasovej intencii smerom k otázkam umenia a literatúry sa dostáva neraz postoja, ktorý (pochopteľne, v inej súvislosti) opísal vo svojich poznámkach Ludwig Wittgenstein: „*Svým paradoxem píchl do vosího hnízda filozofie, a jestliže vosy jaksepatří nevyletly, tedy jen proto, že byly příliš těžkopádné*“ (Wittgenstein, 1993, s. 116). Tým Lévinasovým pomyselným ostňom, ktorým vážne spochybňuje a útočí

<sup>3</sup> Pri citátoch z anglickej literatúry preberá zodpovednosť za preklad autor tohto textu.

na mnohé z dnešného „ducha doby“, je súbor otázok, ktoré sú vždy v pozadí jeho postojov k prevládajúcemu chápaniu umenia ako dôležitej, ba možno kľúčovej schopnosti ľudského ducha: „*Je troufalé odsoudit hypertrofi umění v naší době, kdy téměř všichni ztotožňují umění s duchovním životem?*“ (Lévinas, 2009, s. 884). Umenie, a obzvlášť umenie posledných dekád minulého storočia, podľa Lévinasa principiálne trpí hypertrofiou – je ho nielen príliš veľa, je dostupné, produkované a konzumované v podstate všade, ale je navyše (čo je ešte horšie) hypertrofované takmer nespochybniteľnou oslavou a vyzdvihovaním seba samého ako jednej zo zvrchovaných foriem spirituality človeka. Ani post-romantizmus postmodernej nie je v tejto optike vysloveným anti-romantizmom. V najkratšej skratke sa dá jednoznačne konštatovať, že Lévinasov prístup k umeniu všeobecne vykazuje črty v dnešnej akademickej obci v podstate už neprítomné, cudzie, ba priam neprípustné. Prístup prísny monoteizmom motivovaného ikonoklazmu, ktorý sa okamžite orientuje do roly ataku na modly a falošných bohov bez tváre. Zdá sa, že umenie a rovina etiky, ktorá je pre Lévinasa (ako uvidíme) možná jedine ako transcendencia, ktorá sa otvára epifániou tváre druhého človeka, nepredstavujú u Lévinasa nikdy konvergentné pohyby. Akákoľvek estetika sui generis, ktorá je v poslednom kroku autonómna od radikálnej metafyziky<sup>4</sup>, je pre Lévinasa podozrivým, ba neraz zvráteným a nebezpečným „podnikom“. Krajným predmetom Lévinasovho odmietania je teda koncept umenia pre umenie, umenia autonómneho, neredukovateľného, neposudzovateľného ničím okrem svojich vlastných poriadkov. Lévinas je jednoznačný: „... *tato formule (umenie pre umenie – pozn.) je falešná, pokud umístuje umění nad realitu a nepřiznává mu žádné pána, je nemorální, pokud osvobozuje umělce od jeho povinnosti jakožto člověka a zajišťuje mu domýšlivou a povrchní ušlechtilost*“ (Lévinas, 2009, s. 874). Navyše ktorý literárny teoretik posledného storočia by úplne vážne tvrdil, že „*magie, která je všude považována za dílo ďáblovo, se v poezii*

<sup>4</sup> Ako je to napr. u Harolda Blooma, ktorého vášnivá obhajoba zvrchovanosti estetického pred filozofickými, metafyzickými či ideologickými vplyvmi si však pod metafyzikou predstavuje klasickú ontológiu, teda niečo úplne iné ako Lévinas.



*těší nepochopitelné toleranci?*“ (Lévinas, 2009, s. 884). Tieto nedôverčivé, negatívne, ba otvorene zavrhujúce a odmietavé hodnotenia umenia, praxe jeho tvorenia a percepcie Lévinas obmieňa a variuje z rôznych uhlov pohľadu: „*Umělecký požitek má v sobě cosi špatného, sobeckého a zbabělého. Jsou určitá období, kdy se za něj můžeme stydět, jako za hostinu v období moru*“ (Lévinas, 2009, s. 884).

Otvoriť teda otázku vzťahov etiky a poetiky znamená mať neustále na pamäti, že tam, kde zaznievajú (hoci aj implicitné) oslavy na adresu umenia ako univerzálnej a zjednocujúcej antropologickej konštanty či vznešeného prejavu a najvyššej hodnoty ľudského ducha, tam, kde sa umeniu ako takému stavajú pomníky, tam, kde sú literatúra a poetika vnímané ako esencia či kľúčová podoba jazyka, kde je poetická skutočnosť vyzdvihovaná ako prekonanie paradoxov a nedostatkov skutočnosti bežného života, ale aj tam, kde estetika vystupuje s ambíciou akéhosi spasiteľa (všeobecná tendencia v literárnom modernizme), v týchto zhromaždeniach sa Lévinas obracia chrbtom a s nedôverou odchádza. To však neznamená, že otvoriť problém etického a poetického v lévinasovskej optike znamená zahrať si krátku intelektuálnu šachovú hru, v ktorej dostáva jedna strana (poetická) šach-mat okamžite už štvrtým ťahom. A tiež to neznamená pohybovať sa v prostredí, kde sú všetky pojmy a vzťahy okamžite krištáľovo jasné.

Ak sa však najznámejším vonkajším hodnotením Lévinasovho myslenia stala Derridova poznámka, ktorá hovorí o Lévinasovom myslení ako o v zásade jednej a tej istej vlne, ktorá opakovane nabera dych, aby na povrch vyplavila vždy nové dôsledky a súvislosti prameniace zo svojej centrálnej intencie, potom nie je možné hovoriť o otvorení vzťahu etiky a poetiky bez toho, aby sme na úvod aspoň rámcovo (vskutku na hranici neprípustnej heslovitosti) nespýtomnili to, čo je alfou a ome-gou myslenia tohto židovského mysliteľa. Vzťah etického a poetického, a vôbec dôvody, pre ktoré je zmysluplné, hodnotné, ba dokonca dôležité o tomto vzťahu hovoriť a ktoré špecificky otvára Lévinasovo radikálne chápanie metafyziky, sa neobíde bez explikácie jadra Lévinasovej kritiky západnej ontológie, jeho chápania subjektu a najmä – vzhľadom

na oblasť umeleckej literatúry – problému jazyka, reči. Nasledujúce strany budú sledovať pohyb od tejto základnej explikácie Lévinasovej metafyziky smerom k s ním spojenému chápaniu reči (kapitoly 2 – 4), pričom skutočným jadrom bude následná konfrontácia tejto metafyziky Tváre s poetikou textu (kapitola 5) a artikulácia nemožnosti ľahkých prechodov, vzťahov a konvergencií týchto svetov. V 6. kapitole sa v krátkosti pozrieme na výsledky dvoch snáh o premostenie svetov umeleckej reči a lévinasovského chápania transcencie a napokon načrtne líniu, o ktorej sme presvedčení, že kriticky poukazuje na smer, v ktorom by sa mali a mohli úvahy o Lévinasom inšpirovanom vzťahu k poetickému (textu) realizovať. Rešpektujeme pritom fakt, že ide o smer, ktorý v istom zmysle prekračuje horizonty, v ktorých sa pohyboval sám Lévinas, aj keď (ako veríme) zachováva vernosť motívácií a intencií jeho kritiky umeleckého a poetického diskurzu všeobecne.

## 2. Pred poetikou nevyhnutne o metafyzike, ktorá nie je ontológiou

Lévinasova reč o etike a jej vzťahoch k poetike bude nevyhnutne podmienená problémom statusu metafyziky a transcencie ako východísk a hlavných motívov Lévinasovho myslenia. Lévinasova metafyzika však nie je ontológiou v grécko-fenomenologickom zmysle slova, nie je posledným, najhlbším či všezahrnujúcim, panoramatickým a principiálnym prehľadom všetkého súcna v jeho bytí, nie je dokonca vôbec primárne výkonom chápanúceho rozumu uchopujúceho dávajúci sa poriadok sveta v jeho celku a hĺbke.<sup>5</sup> Svetlo a rozum, svetlo rozumu, rozum ako svetlo

---

<sup>5</sup> Tento imanentný rozvrh teoretického myslenia je v priestore teórie literatúry dobre preukázateľný práve spôsobom, ktorým ustálené interpretačné prístupy rozvíjajú svoje konceptuálne rámce – či už ide o psychoanalytickú kritiku, archetypálnu kritiku, marxistickú kritiku, semiotickú a štrukturalistickú rozvrhy, fenomenologicky orientovaný smer myslenia, feminizmus, postkolonializmus, tzv. „gender studies“ a pod. Cieľom a funkciou každej z týchto umenovedných teórií je práve presvetlenie predpokladov a horizontov, o ktorých sa verí, že sú nutné na adekvátne a kritické odhalenie významu, ktorého nositeľom je konkrétne umelecké dielo. Teória literatúry je podmienená kognitívnym aspektom literárnej produkcie. Implicitne vždy platí, že

(a naopak) – to nie je pre Lévinasa bezo zvyšku nepochybniteľná hodnota a jednoznačne pozitívny fenomén, a to ani v prípade, keby tento rozum uvažoval predovšetkým o etických témach či tešil sa harmónii svetla, rytmov, krásy. Naopak, Lévinas je nesmierne kritický práve voči tomu, čo identifikuje ako špecifické násilie, ktoré je prítomné v samotnom akte poznania ako jadra toho, čo nazývame skúsenosťou vnímajúceho subjektu. Tento akt ako výkon moci svetla, ktoré vystupuje ako symbol celej teoretickej racionality, totiž v kontakte s radikálnou inakosťou nachádza ako svoje jediné východisko potrebu uchopiť vnútorný logos poznávaného a tým ho už vždy nejakou neutralizovať, vziať do známych horizontov inteligibility. „Nechť poznané byť“ nestačí. Lévinas je presvedčený o tom, že vzťah konceptuálneho poznania nerešpektuje inakosť dostatočne. Je paradoxne násilím svetla. Preto je filozofia u Lévinasa v prvej z jeho dvoch „veľkých kníh“ *Totalita a nekonečno* opakovane hodnotená ako imanencia par excellence, ako egológia. Subjekt je tu pred radikálnou inakosťou vždy „chránený“ rozvrhom apriórnych štruktúr poznávajúceho vedomia. Nechť súcno byť, nechť ho ukázať sa, či už v nezainteresovanej kontemplácii teoretika, alebo zážitku estetika – tieto ideály gréckej spirituality síce nepôsobia na prvý pohľad násilne, práve naopak, avšak predsa sú podľa Lévinasa postojom, v ktorom ostáva vnímajúci a mysliaci v základe nevyrušený radikálnou inakosťou. Postoj teoretického (ako neskôr uvidíme aj estetického) ducha sa v konfrontácii s absolútnou inakosťou ukazuje ako subtilná forma neutralizácie inakosti jej vtažením a transformovaním do hier svetelnosti rozumu, v ktorých sa bezprostrednosť radikálnej inakosti neutralizuje a otupuje svojím umiestnením do horizontov, v ktorých vnímajúci a mysliaci subjekt vystupuje vždy už v role istého suveréna. Premyslieť inakosť, resp. vnímať inakosť práve a jedine ako výzvu na premyslenie, ba dokonca „skúsenosť“ (vrátane skúsenosti umeleckej) znamená ovládnuť a neutralizovať to, čo je iné. Filozofia ako myslenie pravdy a bytia je primárne filozofiou neutra. A ani skúsenosť

---

„teorie převádějí zážitek z umění na poznání“ (Iser, 2009, s. 22). Každá noetika, ale aj komplexnejšie a holisticky ladená explikácia zážitku/skúsenosti umenia predpokladá, odhaľuje a slúži vždy už nejakej základnej ontológii.

krásky priamo nespôsobuje „vymknutie“ subjektu do etického vzťahu s radikálnym náprotivkom seba samého.

Ak je filozofia snahou o kontakt so všeobjímajúcim originálnym pôvodom (a tým je od Aristotela cez Hegla, Heideggera až po Jaspersa), je podľa Lévinasa tiež snahou o pevnú pôdu pod nohami a v poslednom kroku nadviazaním autentického vzťahu k seba samému, poznaním seba samého. Je nepriamo artikuláciou čistého svedomia mysliaceho a monológom zakotveným v rozhovore duše so sebou samou, ktorej najvyššou ambíciou sa stáva práve reč anonymnej univerzality, objektivity, pravdy. Uchopenie vnútorného logu inakosti znamená v istom zmysle u(s)pokojenie subjektu a nastolenie víťazstva neutrality poznania. Poznanie je vždy spojené s potvrdením a čistým svedomím mysliaceho, ktorému sa vďačne otvára myslené.

Lévinas však nie je iracionalista či mystik bojujúci proti rozumu a jeho ideálom. Ontológia – to sú Gréci a tradícia univerzálnej racionality, teoretického vedenia a vedy a zároveň komunity rovných a slobodných občanov, štátu, nároku sociálnej spravodlivosti. To sú hodnoty, ktoré Lévinas uznáva! Ale nie sú to posledné hodnoty a nie je to ani nereducovateľný pôvod všetkých hodnôt. V najradikálnejšom a zhrňujúcom vyjadrení ide v tejto súvislosti Lévinasovi o to, aby ukázal, ako a prečo jeho špecificky artikulovaná metafyzika nie je synonymom, ale predchodkyňou a podmienkou ontológie.

Ak chceme skutočne primerane uchopiť živý nerv Lévinasovho myslenia, nie je vôbec potrebné, aby sme boli pripravení na neuveriteľnú zložitost' či sofistickovanost' predkladaného obsahu (na spôsob derridovských textových hier). Práve naopak, problémom je skôr skutočne doceniť váhu a zásadnosť konzekvencií veľmi jednoduchej myšlienky, myšlienky hlboko vpísanej práve do tradície židovsko-kresťanskej spirituality. Lévinasovi ide o obhajobu a preukázanie „... prvotnosti etiky, to jest vzťahu človeka k človeku, významu, naučení a spravodlnosti, prvotnosti nereducovateľné struktury, na niž spočívajú všetky ostatní (a zvlášt' všetky ty, jež se nám původním způsobem zdají působit dotek s nějakou neosobní, estetickou či ontologickou vznešeností“ (Lévinas, 1997b, s. 63). Ak chceme tento

východiskový bod ešte radikalizovať, najzásadnejšou formuláciou by bolo zhrnutie: metafyzika nie je nič iné ako práve a jedine vzťah k druhému človeku.

Vidíme, že metafyzika je v Lévinasovom podaní etikou (a naopak) a ako taká je založená radikálne vždy vzťahom k niekomu a nie niečomu. Za skutočne metafyzický vzťah Lévinas považuje jedine to dianie, ktoré prichádza k slovu vo vystavenosti človeka Tvári blížneho. Metafyzika sa deje (nie spoznáva) vo vystavenosti subjektu tvári blížneho človeka, pričom nárok tváre nie je podmienený apriórnou štruktúrou subjektu, ku ktorému sa hovorí, nemá v ňom skrytý pôvod. V tomto zmysle s tvárou nie je možné mať „skúsenosť“, jej epifánia (Lévinas hovorí o zjavení práve ako ne-fenomenologickom spôsobe dávania sa) nie je otázkou vizuálneho či dotykového kontaktu. Je skôr nezmazateľným nárokom na pozornosť a ne-ľahostajnosť, je volaním k odpovedi a zodpovednosti za druhého človeka, je traumou povolania k добрote, biblickým, ale aj univerzálnym zákazom vraždy („Nezabiješ!) a ako taká je zdrojom najhlbšieho vymknutia subjektu z jeho sebazakotvenia a sebauchopenia. Ak chceme vo sfére človeka a ducha hovoriť o skutočnom seba prekročení, ak hovoríme o vystavenosti inému, o radikálnej inakosti či exteriorite, teda o neasimilovateľnom vonkajšku, ktorý vyrušuje viac ako len svojou zaujímavosťou či nepochopiteľnosťou, a teda ak chceme zároveň hovoriť o postoji zásadnejšom a základnejšom ako postoj poznania, práve tu a nikde inde je nutné hovoriť o vystavenosti človeka druhému človeku. O vzťahu k jedinečne konkrétnemu blížnemu, ktorý nie je len exemplifikáciou všeobecného princípu či jednotlivinou daného druhu. Druhý človek – a nie ideálne a autonómne uchopená Pravda, Krása či neosobné a nadosobné Dobro. Práve v zdanlivo triviálnom vyrušení pohľadom druhého človeka (keď mi váha jeho pohľadu znemožňuje všímať si farbu jeho očí) prebleskuje a prichádza k slovu význam nezávislý od svetelnosti pojmov či hry sémantických kontextov. Ak je Lévinas vždy na stope pôvodného zdroja etickej skúsenosti, ktorá podmieňuje a smeruje hlbšie ako

pojmové rámcovanie etických problémov<sup>6</sup>, potom tento zdroj nachádza práve v spôsobe, ktorým sa na subjekt obracia tvár blížneho, pohľad jeho očí, ktorých farbu si človek nevšimne a všimnúť nemôže práve preto, lebo na svojom tele cíti jeho váhu, ktorá je váhou reality samotnej. Realita ako prenikavosť nárokov tváre nie je sociálnym a kultúrnym konštruktom.

Absolútna oddelenosť, exteriorita, vonkajškovosť, nedisponovateľnosť, byť iný, inak, odinakial' – celá táto rétorika inakosti môže podľa Lévinasa nájsť svoje najhlbšie a jediné legitímne zakotvenie až v personálnom svete osôb. Videli sme, že jej vyjadrením a pôvodom je tvár. Transcendencia ako presah k absolútnej inakosti a oddelenosti je mysliteľná jedine ako vzťah tvárou v tvár tvári Druhého. Ak sa máme vrátiť ku kritike filozofie ako imanencie a egológie, je potrebné vidieť, ako tvár Druhého prekonáva a narúša horizonty fenoménov a svietivosť poznania. Tvár nie je fenomén, nie je to žiadne „čo“. *„Tvár je prítomná ve svém odmietání být obsahem. V tomto smyslu jí není možné uchopit, to jest obsáhnout. Nelze jí ani vidět, ani se jí dotknout, poněvadž ve vizuálním a hmatovém počítku obaluje identita já jinakost předmětu, který se právě tím stává obsahem“* (Lévinas, 1997b, s. 170). Byť vystavený tvári teda neznamená byť vystavený obsahu ani poetike, ani žiadnemu poukazu na základnejší horizont významu. Tvár nie je poukaz na celok bytia, nezakladá vlastnú ontológiu. A už vôbec nejde o znak. *„Tvár se ke mně obrací – a právě v tom je její nahota. Jest ze sebe samé, a nikoli na základě poukazu k nějakému systému“* (Lévinas, 1997b, s. 59). Tvár je zo seba samej, hovorí práve za seba a zo seba, nepožičiava a neopiera sa o nič z apriórnej štruktúry môjho vedomia ani o kontext širších horizontov, ktoré by ju mali zakotviť (je teda vnútorným limitom akejkoľvek expozície inter-textuality!). Ako taká je príchodom absolútnej oddelenosti, vonkajška. Tvár sa neukazuje, nemanifestuje, tvár sa na mňa obracia pohľadom svojich očí. Fundamentálne a elementárne vyrušuje a najmä (čo je kľúčový pojem Lévinasovho chápania subjektivity ako takej) volá k neprenosnej a neukončiteľnej zodpovednosti, ktorej

<sup>6</sup> Lévinas nepopiera význam tohto rámcovania, ale hľadá zdroj a vnútornú podmienku jeho možnosti.

nárok nemám možnosť odmietnuť, v ktorej môžem len zlyhať. Tvár – a tu sa začína séria pôvodne náboženských výrazov, ktoré Lévinas volá na pomoc – sa zjavuje, zjavuje sa v epifánii, ktorá nie je svetelnosťou ani manifestáciou. Nahota tváre, naliehavosť tváre, volanie tváre, epifánia tváre – to všetko sú pokusy vyjadriť mieru blízkosti, priamosti a bezprostrednosti toho, čo dáva o sebe vedieť, ktoré nemajú analógiu v empiricko-racionalistických súradniciach západnej epistemológie a ontológie. Človek ako strážca osudu svojho blížneho, človek ako subjekt odpovede na druhého volajúceho o pomoc, človek ako hosťiteľ, ktorý sa necháva vyrušiť v spontánnom a zdanlivo neobmedzenom vlastníckom postoji k vlastnému domu – toto sú podoby metafyzického vzťahu zásadnejšieho ako poloha teoretika analyzujúceho horizonty obklopujúceho sveta a svojho miesta v ňom. A sú to pre Lévinasa zároveň postoje neredukovateľné a podstatnejšie ako oddanosť umeleckým múzam – či už v pozícii tvorcu alebo príjemcu.

### 3. Etika a poetika ako vzťah Tváre a textu

Zdá sa, že otvoriť vzťah etiky a poetiky v Lévinasovej intencii znamená vlastne otvoriť problém možného vzťahu metafyziky Tváre a textu, ktorý je nositeľom tejto poetiky. To, že je skutočne možné preložiť problém etiky a poetiky ako problém textu a tváre, je naše pevné metodologické presvedčenie, ktoré bude dominovať nasledujúcim stranám. Práve v tomto bode je však nevyhnutné prísne sa vyvarovať myšlienkových asociácií, ktoré sa v blízkosti týchto dvoch pojmov môžu ponúkať.

Tvár druhého je totiž v etickom význame, ktorý jej pripisuje Lévinas, všetko len nie znak, symbol, motív či akákoľvek iná textová figúra. Nie je to ani intencionálny objekt a fenomén v ontologicko-fenomenologickom zmysle. Vzťah textu a tváre nemôže evokovať otázku statusov tváří, ktoré daný text umožňuje *vidieť* (tváre postáv, autora a pod.) Nič na tom nemení ani fakt, že je ľahké predstaviť si celú škálu *významov*, ktorými by sa tvár práve ako figúra mohla vpísať do literárneho textu. Stratíť vlastnú tvár, nájsť svoju tvár, mať tvár, nemať tvár, zatvrdiť si tvár (ako

diamant či kremeň), zmiznúť niekomu pred tváre, skrývať svoju tvár, padnúť na tvár, byť človekom dvoch, ba dokonca mnohých tvárí, mať namiesto tváre masku, mať kamennú tvár – toto je len spontánny zoznam v prirodzenej reči zaužívaných výrazov, ktoré by pri tematickom „vstupe“ tváre do literárneho textu mohli tvoriť kosť jej „umeleckej topografie“. Či tvár ako znak integrity, identity, autentickosti človeka. Tvár ako znak a symbol ľudskosti. (Socializmus práve s ľudskou tvárou!) Ak je tvár zároveň synonymom prítomnosti druhého človeka, poeticko-topografický priestor sa navyše zásadne rozširuje. Potreba druhého, evokácia druhého, strata druhého<sup>7</sup>, absencia druhého, jeho príchod a odchod, ťažkosť komunikácie s druhým či nepreniknuteľnosť jeho osobnosti. Zoznam by mohol pokračovať. Nie je mnohé z toho, čo sme vymenovali, dôležitou, ba neraz kľúčovou súčasťou aj umeleckej tematiky, topiky a figurality? Nie je tvár ako vyjadrenie vzťahu k sebe samému a druhému človeku vlastne poeticky vpísaná do literatúry paradoxne skôr pričasto ako zriedkavo?

Nie v zmysle, ktorý tomuto pojmu dáva Lévinas. Pri probléme vzťahov etiky (Tváre) a poetiky (textu) nemá vôbec zmysel snažiť sa zhromažďovať príklady literárneho písania, do ktorého sa pretláča motív tváre, či mapovať významovú a konotačnú rovinu, na ktorej sa tak deje. Nešlo by vôbec o nezaujímavú, plochú či márnú činnosť. Práve naopak. Mohli by sme zbystriť pozornosť napríklad vtedy, keď narazíme na takú podobu

<sup>7</sup> V súvislosti s potrebou druhého človeka je dôležité zdôrazniť, že Druhý sa nezjavuje v tvári ako ten, kto mi chýba, jeho stopa nie je vítaná v dôsledku sociálnej deprivácie, hladu a smädu po spoločenstve. Naopak, druhý človek vystupuje podľa Lévinasa ako Druhý práve vtedy, keď ho v zásade vôbec nepotrebujem, keď sa nachádzam v autonómnej slasti spontánnosti a ekonómii horizontov vlastnej interiority. Práve Druhý ma z nej vytrháva. Prozaicky. Ťažko. Ale smerom k добрote a pohostinnosti, ktorá je dôležitejšia a skutočnejšia ako slasť vlastného šťastia a sebastnenia. Metafyzická Túžba nemá nič spoločné s potrebou, nie je totožná so „sociálnou podstatou človeka“, ktorú chápeme práve ako potrebu: „*Vztah nespojuje členy, jež se doplňují a jež si tedy navzájem chybí, nýbrž spojuje členy, které si dostačují. Tento vztah je Touha, život bytostí, jež již vlastní sebe*“ (Lévinas, 1997b, s. 87).



textu, akou je krátka báseň *Tváře* Daniela Rausa z jeho zbierky poézie *Těžký rok*.

*V tváři každého z nás / Se zračí naše myšlenky i činy  
Vše je tam zapsáno / Naštěstí nikdo neumí pořádně číst  
Je to abeceda / O milionu znaků.*

Poukázat však na túto báseň ako na svedka akéhokoľvek aspektu Lévinasovho myslenia nie je možné. Lévinasova artikulácia počuje tvár radikálne inak a predovšetkým ešte predtým, ako sa stane „abecedou o miliónu znakov“. A vôbec nejde o to, čo v tvári a skrze tvár vidím („myšlenky a činy“), ani o nemožnosť úplného čítania jej šifier, abecedy. Tvár nie je okno do obsahov a stavov duše, ktoré sa do nej postupne vpisujú. Tvár je ohlásenie Druhého ako Druhého, Druhého ako Pána, Učiteľa, Cudzincia, je povolaním k pohostinnosti, zodpovednosti, obetavosti, добрote, ktorá nepramení z ontologickej svietivosti a fenomenality súcneho. A nejde ani o tvár „každého z nás“, keďže do tejto skupiny patrí, samozrejme, aj ja sám so svojou vlastnou tvárou, ku ktorej mám vzťah (ktorý podľa Lévinasa v metafyzickom vzťahu nehrá žiadnu rolu).

Ak však máme predsa len urobiť výnimku z prístupu, ktorý varuje pred snahou redukovať a transformovať problém textu a *Tváře* na *tematickú* prítomnosť tváre v texte, potom najprenikavejší príklad literárneho písania, ktoré *obsahovo* predsa len konverguje s Lévinasovým opisom nezrušiteľného metafyzického vzťahu k druhému človeku, nachádzame v úspešnom románe Jonathana Littella *Láskavé bohyně*, ktorý je písaný z pohľadu nemeckého dôstojníka SS, ktorý sa stáva svedkom (a nepriamym protagonistom) nacistických vražd na Ukrajine a východnom fronte. Skúsenosť vraždenia (a teda porušenia zákazu vpísaného do pohľadu na mňa uprených očí) opisuje Littell slovami: „*Jestliže strašlivé masakry na východě něco dokazují, pak je to paradoxně neochvějná lidská solidarita. I když byli naši muži tolik uvyklí brutalitě, žádný z nich nedokázal zabít Židovku, aniž pomyslel na svou ženu, svou sestru či matku, nemohl zabít židovské dítě, aniž před sebou v hromadném hrobě spatřil své vlastní děti.*

*Jejich reakce, jejich krutost, jejich alkoholismus, deprese, sebevraždy i můj vlastní smutek, to vše dokazovalo, že druhý existuje, že existuje coby druhý, coby lidská bytost, a že ničtí vůle, žádná ideologie, žádná míra hlouposti a alkoholu nemůže toto napjaté, leč nezničitelné pouto přetrhnout*“ (Littell, 2008, s. 133). Neskôr z týchto pozorovaní vyvodzuje závery, ktoré sú takmer identické s Lévinasovou analýzou vraždy: „*Dospěl jsem k závěru, že z dozorce SS se surovec či sadista nestane proto, že nepovažuje vězně za lidské bytosti; právě naopak, jeho zuřivost roste a mění se v sadismus, když zjistí, že vězeň zdaleka není podčlověk, jak ho učili, nýbrž že je to přece jen v zásadě člověk jako on sám, a právě tato odolnost, tato nemá vytrvalost bližního připadá dozorcí nesnesitelná, takže ho bije, aby se pokusil onu lidskost, která jim je společná, vymazat. Samo sebou to nefunguje: čím víc ran dozorce rozdá, tím silněji seznává, že vězeň odmítá vystupovat jako podčlověk. Nakonec mu nezbyvá než ho zabít, což je definitivní přiznání porážky*“ (Littell, 2008, s. 542).

Skúsenosť vrahov s vlastným vraždením (s výnimkou patologických sadistov) v Littellovom románe dosvedčuje, že žiadne množstvo a žiadny arzenál násilie legitimizujúcich myšlienok (rozumných dôvodov, ospravedlnení, „ontológií“) v neodvolateľnej konfrontácii s tvrdou realitou druhého človeka nevíťazí, iba ak za cenu vnútornej smrti. Akokoľvek tiché je obvinenie, ktoré po vražde bezbranného človeka vrahovi ostáva, akokoľvek intenzívne sa ho človek snaží prehlušiť myšlienkami, sebaklamom hovoriacim o nevyhnutnosti situácie ako ospravedlnení svojho konania, človek čelí tvrdej skutočnosti, že Tvár vždy prehovára akosi z výšky, majestátu, a ako taká jasne zakazuje vraždu a poníženie. Nie je podstatné, že sa jej nárok pri istej ontologickej optike javí ako veľmi slabý, ba až bezmocný fenomén (hlas výčitiek môže byť silný práve svojou neodvolateľnou tichosťou). Aj keď by človek najradšej zabudol, všetko vytesnil, nárokoval si znovu svoje právo byť šťastný v zabudnutí na druhého, pokiaľ je ešte vôbec otvorený voči radikálnej inakosti, vonkajšku, realite, vždy (hoci aj s nevôľou) zisťuje, ž: „*tento nadbytok nad ničotou, tento infinitezimálny rozdiel, je v mojej nelahostajnosti k blížnemu, pri ktorej*

som poslušný príkazu adresovanému práve ku mne. Takýto príkaz vrhá „semeno bláznovstva“ do univerzality ega“ (Lévinas, 2004, s. 91).

#### 4. Na počiatku bolo (nepo)etické slovo

Možnosť vzťahu etiky a poetiky však napriek Littelovi predsa len nepočíva v obsahovom svedectve poetického adresovaného etickému! Tvár neprehovorí v texte eticky tým, že sa stane jeho témou. A aj keď poetické môže do rôznej miery čerpať silu práve z toho, že je výpoveďou o etike, to ešte neznamená, že epifánia tváre ako metafyzická udalosť par excellence určuje povahu čitateľskej skúsenosti či jeho skúsenosť *poiesis*. Otázkou sa skôr stáva, či je možné, aby priamosť a apel vyrušujúceho pohľadu očí druhého človeka boli v akomkoľvek vzťahu k spôsobom, akým nadobúda význam čítanie textu. Pri tejto úvahe sa však nie je možné posunúť ďalej bez toho, aby sme narazili na kľúčovú rolu jazyka a reči ako toho média či priestoru, v ktorom tvár aj text pretláčajú a konštituujú svoj význam.

Otvárame však priam nevyčerpatelnú tému, pretože myslenie posledných desaťročí je v širokom spektre humanistiky (od antropológie cez umenovedu až po filozofiu) významne charakterizované práve rôznymi podobami tzv. jazykového obratu<sup>8</sup>. Lévinasov dôraz na metafyzický vzťah k Tvári je však v prvom rade obratom k Druhému, nie k jazyku. Navyše (v úplnej opozícii voči revolučnej optike, ktorú prináša dekonštrukčný spôsob myslenia) nie je ťažké pochopiť, prečo pre Lévinasa prísne platí, že „mluvený rozhovor je plnosť reči“ (Lévinas, 1997b, s. 80). Prvé, najdôležitejšie a zakladajúce je etické slovo. Oslovenie a odpoveď – že vôbec musím v momente obrátenia sa Druhého smerom ku mne

<sup>8</sup> Či už ide o hermeneutiku („jediné bytie, ktorému sa dá porozumieť, je reč“ – Gadamer), dekonštrukciu („mimo textu neexistuje nič“ – Derrida), analytickú filozofiu („hranice môjho jazyka sú hranice môjho sveta“ – Wittgenstein), semiotiku a formalistické tendencie štrukturalizmu – 20. storočie je naprieč neuveriteľne širokému spektru disciplín a výskumov posadnuté jazykom, obracia svoju pozornosť na jazyk. Toto je dnes v zásade triviálne konštatovanie, ale práve horizont tohto jazykocentrizmu predstavuje pri recepcii Lévinasa neraz vážne problémy, keď sa neustále snaží redukovať a transformovať jeho filozofiu práve na problémy jazyka.

odpovedať; nie čo odpoviem. Opakujeme, že etické slovo vôbec nie je identické s rečou o etike.

Aj o statuse reči ako takej, a to ešte predtým, ako zohrá svoju rolu pri našej explikácii vzťahov etiky a poetiky, sa u Lévinasa rozhoduje práve a nevyhnutne vo svetle analýzy metafyzického vzťahu: „*Reč, tento pramen všeho významu, se rodí v závratí nekonečna, která se nás zmocňuje před přímostí tváře, jež umožňuje i znemožňuje vraždu*“ (Lévinas, 1997b, s. 234). Vzťah reči teda „*předpokládá transcendenci, radikální oddělení, cizost mluvčích, zjevení jiného mému já. Řeč se mluví tam, kde chybí obecnost mezi členy vztahu, kde chybí společná rovina anebo kde se má teprve ustavit. Jejím místem je tato transcendence. Rozmluva je tedy zkušenost čehosi absolutně cizího, je to čistý traumatismus údivu... Pouze kdosi absolutně cizí nás může poučit. A jedině člověk mi může být absolutně cizí – vzdorovat všem typologiím, každému rodu, veškeré charakterologii, každé klasifikaci*“ (Lévinas, 1997b, s. 58). Lévinas sa problémom reči nevyhýba a vyhnúť nemôže, ale platí, že svoju analýzu jazyka spresňuje a zásadne diferencuje v neustálom pohľade na problém transcendencie ako vzťahu k *absolútnej* oddelenosti druhého človeka. Jeho kľúčovým nástrojom je pritom dichotómia „prehovorenia“ a „prehovoru“. Vo francúzskych origináloch ide o „le dire“ a „le dit“, v anglickom prostredí sa udomácnil preklad „saying“ a „the said“. Ide o delenie, ktoré má aj pre našu celkovú konfrontáciu textu a tváre, estetiky a etiky, zásadný význam.

Termínom „prehovor“ Lévinas vymedzuje horizonty chápania reči a jazyka spoločné pre ontologický rozvrh myslenia, teda zároveň i pre horizonty zakladajúce jednotlivé odvetvia lingvistiky či literárnej vedy. „Prehovor“ je explikáciou logických štruktúr myslenia (a – ako filozofia vždy verí – aj bytia samotného), je rovinou témy (či príbehu) a jej obsahu, je svetom sémantických významov poukazujúcich na základný horizont. Akákoľvek optika, ktorou sa problém jazyka predmetne nasvecuje v horizonte ontológie, a teda lingvistiky, sémantiky, syntaxe, pragmatiky, poetiky, prípadne rétoriky (štylistiky), tu je všade v poslednom kroku analýzou prehovoru. Jazyk ako svetlo významu a zrozumiteľnosti, ako nástroj komunikácie, ako itinerár referujúcich slov a pojmov, ako vnútorne

štruktúrovaný systém znakov, v ktorom sa význam tvorí diferenciou prvkov v rámci tohto systému, či ako arzenál funkčne diferencovaných pragmatických rečových aktov, v ktorých vôľou a rozumom obdarený subjekt aktívne, inštrumentálne a utilitárne vykonáva životné operácie v interakcii so svojím okolím, ale tiež jazyk vyzdvihovaný ako médium ozvláštnenia a literárnosti – to všetko je doména prehovoru, prehovoreného, povedaného, napísaného, predmetne uchopiteľného.

Čo však znamená prehovorenie? „Le dire“ – „saying“? Keďže tematické horizonty reči sú bezo zvyšku nastolené a vyčerpané ontologiou a spadajú do sféry prehovoru, prehovoriť o prehovorení znamená čeliť paradoxu. Ak sa má prehovorenie stať *niečím*, o čom *vypovedáme*, musí nutne vstúpiť do (totalizujúcich) hier bytia a jeho logu. To, o čom totiž chceme zmysluplne vypovedať, nie je žiadne „niečo“. Chcieť prehovorenie sprítomniť, demonštrovať, priamo ukázať a preukázať, ba tematicky nastoliť – znamená nevyhnutne transformovať ho na svet prehovoru. To znamená prehovorenie, ktoré je bytostne späté s dianím transcendencie/nekonečna v metafyzickom vzťahu k tvári Druhého, okamžite zradiť. Toto je, samozrejme, paradox *písania* samotného Lévinasa.<sup>9</sup>

Prehovorenie nie je to, „čo“ hovorím druhému, ani pragmatická intencia toho, čo chcem hovorením dosiahnuť. Dualita prehovorenia a prehovoru prekračuje saussurovskú dualitu medzi *parole* a *langue* či rozdiel medzi sémantikou a pragmatikou jazyka.<sup>10</sup> V najhlbšom jadre

<sup>9</sup> Lévinas obzvlášť po Derridovej kritike svojho stále ešte ontologicky ladeného jazyka použitého v *Totalite a Nekonečne* prichádza v jeho druhom hlavnom diele *Inak ako bytie* so štýlom písania, ktoré sa chce otvorenejšie vzoprieť pohybom znvútorňovania, ktorého sa dopúšťa každý konceptuálny systém založený na logike pojmu, schematickosti a jasnosti metodického postupu. Lévinasov jazyk sa tak stáva neustálym opakovaním a prehlbovaním vedúcich motívov, je plný formulácií, v ktorých je nerozhodnuteľné, či ide o konštatovanie alebo osobné vyznanie a dosvedčenie konštatovaného. Jeho príznačnosťou je zároveň intenzívny výskyt superlatívov a hyperbol – „nikdy nie dost“, „vždy už lepšie“, „pasívnejšie ako akákoľvek pasívnosť“ atď. Lévinas hľadá stratégie, ktorými je možné vyjadriť či aspoň nepriamo poukázať na totálnu exterioritu, ktorá je zdrojom prehovorenia.

<sup>10</sup> Prehovorenie nie je to isté, čo akt rečovej performancie, ten je totiž plne predmetne analyzovateľný ako funkčná jednotka pragmatickej roviny reči.

je prehovoréním samotná iniciatíva toho, „že“ vôbec k nemu hovorím, resp. odpovedám. A toto volanie, ťažkosť neprehovoriť, neodpovedať, ba nutnosť prehovoriť (ako Lévinas rád zdôrazňuje – hoci len o počasí) prichádza práve ako odpoveď na epifániu tváre v diani tohto špecifického nekonečna, ktoré nie je korelátom vedomia. Prehovorenie je prejavom momentu zjavenia reči poukazujúcej za ontológiu, k pôvodnej etike. Je ohlásením prítomnosti Druhého a mojej viazanosti k nemu, poslušnosťou jeho nároku, zásahom slovom a volaním k odpovedi. Je rečou, ktorou sám uznávam svoje onáročenie, ako aj rečou, ktorá ma onáročuje. Je možné byť poslucháčom vlastných slov, ktorých sám nie som pôvodom. Pred čímkoľvek predmetne a presne povedaným sa deje ešte omnoho zásadnejšia pravda – pravda ľudskej zraniteľnosti, pravda ochotnej otvorenosti a vľúdneho prijatia tváre. Práve v tomto zmysle podľa Lévinasa tvár predchádza, ba umožňuje pravdu. Prvé slovo je čestné slovo a priamosť tváre. Z hľadiska toho, kto čelí tvári, si prehovorenie ako neodvolateľná prítomnosť Druhého, pochopiteľne, vynucuje reakciu. Tá spočíva predovšetkým v implicitnom dosvedčení subjektu v jeho pohotovosti a odpovedi, jeho ochote k zranenej otvorenosti. Inými slovami, subjekt je vyrušený, ale zároveň (pohybom vonkajška k nemu!) sústredený vo svojej reakcii, vyvolaný k prehovoreniu: „Tu som!“ Vzťahu seba-identity, ktorý je vždy formulovaný nominatívom prvej osoby, predchádza vzťah otvorenosti voči Druhému – odo mňa sa niečo očakáva, na mňa sa volá. Akuzatív ako povolanie k odpovedi je vždy zároveň potenciálnym obvinením z neodpovedania. Realita má svoju váhu.

Pravda prehovorenia tak nie je pravdou témy, odkrytosti či adekvácie myšlienky a veci. Zdá sa, že nepredmetnosť prehovorenia z neho robí lévinasovskú alternatívu Derridovho *diférance*, a nie je to zdanie úplne pomýlené. Avšak predsa v týchto bodoch ide len o podobnosť jedného aspektu a nie samotnú totožnosť hlbokjej intencie toho, kam smeruje Derridova a Lévinasova artikulácia toho, čo sa vždy už nejako vtlačá do reči, a predsa ostáva samo nevyvovedateľné. Neuchopiteľnosť prehovorenia nie je krízou možnosti zakotvenia zmyslu mysleného a hľadaného v meta-lingvistickom fundamente označovaného, ako je to v prípade

*diférance*. Jeho stopa nie je len presadením sa pra-pôvodnej absencie pôvodu a centra všetkého významu, ale dosvedčením nepredmetnej prítomnosti („slávy“) toho nároku, ktorý ma vrhá do podriadenosti subjektu, od ktorého sa niečo čaká a ktorý dosvedčuje svoju dotknutosť už spomínaným: „Tu som!“ „Tu som“ je prvé slovo prebudeného prehovorenia, slovo pôvodnej pasivity, do ktorej ma vrhá tvár a z ktorej sa nemôžem vyzliecť. Vo vzťahu k poetike platí, že „*tu som – je prehovorenie v inšpirácii, ktoré nie je darom pekných slov a piesní. Je obmedzením darovať plnými rukami*, a teda obmedzením k telesnosti“ (Lévinas, 2004, s. 142).

Prehovorenie je teda „prenikavá sila“ reči, ktorou sa ma Druhý neustále dotýka a ktorou zároveň odpovedám, je základom mojej neľahostajnosti a zároveň tým, čoho sa sám nemôžem priamo dotknúť, keďže môj dotyk je už pohybom lokalizácie a tematizácie. Prehovorenie sa tak stáva prejavom diania metafyzického vzťahu, synonymom nároku tváre a tým i môjho pohybu k Druhému, ktorého iniciátorom je práve význam tlmočený jeho tvárou. Práve v tomto univerzálnom význame je reč vo svojom jadre u Lévinasa prorocká, má náboženskú povahu a pôvod, pretože umožňuje a zakladá kontakt s radikálnou alteritou a vonkajškosťou Druhého, ktorý je tak paradoxne vždy už rečou. Prehovorenie je nutnosťou odpovede, a teda zodpovednosťou. Je počiatkom a vyvolaním (vyvolením) etického subjektu. Vzťah subjektu k sebe samému je umožnený a zároveň najintenzívnejší práve skrze Druhého, skrze nezameniteľnú vyvolenosť jeho tvárou, pred ktorou stojím a ktorá volá práve na mňa!

Pre svet poetiky sa stáva kľúčovým Lévinasov dôraz na to, že „*mezi mnou a jiným je vztah, jenž přesahuje rétoriku*“ (Lévinas, 1997b, s. 59), čo okrem iného znamená, že prehovorenie sa deje vždy v nepripravenej radikálnej prozaickosti, ktorá je prozaickejšia ako próza chápaná ako literárny žáner. Práve potenciál rytmu reči ako takej, toho rytmu, ktorý sa v prípade umeleckého prehovoru osamostatňuje a sám sa stáva iniciatívou, hodnotou či účelom, práve aspekty okúzľujúcej reči, reči očarujúcej, vznešenej, inými slovami – poetickej, práve nedôvera k týmto vlnám nás konečne privádza k jadrú kontaktu etického a poetického. Ak Nietzsche povýšil poetiku tým, že ju vyslovene vyhlásil za po-etiku, ak je

postmoderna v mnohých svojich podobách estetizáciou etického, potom môžeme čakať, že Lévinasov hlas ako apológia metafyzickej udalosti epifánie Tváre, ktorá je zdrojom každej etickej úvahy, bude od prvého momentu v napätí so snahami hľadať medzi týmito dvoma svetmi plynulé prechody a vzájomne obohacujúce inšpirácie.

## 5. Od etiky k poetike – nezmieriteľný rozkol?

Vráťme sa na chvíľu k už v úvode načrtnutej kritike Lévinasa na adresu umenia. Tak ako sa starozákonní proroci smejú bohom s ústami, ale bez schopnosti hovoriť, s očami, ale bez schopnosti vidieť, tak ako títo proroci práve v mene vzťahu k Bohu nemilosrdne kritizujú náboženstvo a náboženskú (!), podobne Lévinas akoby na adresu umenia nemal iné slová ako slová varovania: nenechajte sa zmiať, nenechajte sa strhnúť, omámiť, nevstupujte do tohto tanca a spevu, nemilujte tieto obrazy, neuctievajte rytmy tejto reči. Uvedomte si, že umenie „*je samotnou udalosťou ztemnení, príchodom noci, invazí stínu... umění nenáleží do řádu zjevení*“ (Lévinas, 2009, s. 875). A zjavenie, nie fenomenologické javenie sa, zjavenie, nie poetické zaznenie a žiarenie, zjavenie, to je všetko, o čo na konci dňa a našich životov ide. A zjavuje sa iba tvár. Len z jej stopy sa ozýva jediný skutočný Boh. Pri špecifikácii dôvodov svojho podozrievavého a negatívneho postoja teda Lévinasovi stačí rozvinúť do dôsledkov hlavné dôrazy jeho chápania transcencie; obraz, ktorý Lévinas vykresľuje, sa zdá pomerne jednoznačný, konzistentný a homogénny. Ak je umelecká prax tvorcu potenciálne únikom pred odpovedaním a zodpovednosťou, výsledky jeho práce – umelecké diela – sú v základe zmrazením života, sú strnulosťou, znehybnením, nech už by vykazovali akúkoľvek dynamiku, či žiarivosť. „*Každé umělecké dílo je koneckonců sochou... Socha uskutečňuje paradox okamžiku, který trvá bez budoucnosti... Laókoón bude věčně chycen v sevření hadů, Mona Lisa se bude věčně usmívat... rozšiřující se úsměv Mony Lisy se nikdy nerozšíří*“ (Lévinas, 2009, s. 881). Tento okamih bez budúcnosti Lévinas nazýva intervalom, ide o pseudo-trvanie, ktoré z hľadiska klasickej ontológie nie je účasťou na večnosti a nemennosti



pojmu, ale má ďaleko aj od skutočného stávania sa súcien, nehovoriac už o stávaní sa a premene živých osôb. „*Věčné trvání intervalu, ve kterém je socha znehybněna, se radikálně liší od věčnosti pojmů, je to mezičas, nikdy neukončený, stále trvající* – něco nelidského a monstrozního“ (Lévinas, 2009, s. 883). A tento interval, bytie v tomto intervale, má pre Lévinasa nádych obludnosti, neľudskosti. Osudom tejto neľudskosti nie sú poznačené len sochy a obrazy – ani literatúra na tom nie je principiálne inak. „*Postavy románu jsou uvězněné bytosti, jsou to zajatci. Jejich příběh není nikdy dokončen, stále trvá, ale nijak nepostupuje*“ (Lévinas, 2009, s. 882). Medzi bytím konceptu a stávaním sa skutočného sa nachádza tento interval, tento čas-nečas. Úsmev Mony Lisy sa rozširuje, ale nikdy nerozšíri, postavy príbehu pri každom čítaní opakovane „zažívajú“ to isté. Široké chápanie umenia ako zachytenia, znehybnenia a ukotvenia vyjadreného v obraze, slove, rytme zvuku či inej forme vedie Lévinasa k všeobecnému konštatovaniu: „*Všetchno umění je 'výtvarné'*“ (Lévinas, 1997b, s. 121).

Nie je to však len status umeleckého diela, voči čomu má Lévinas námietky. Charakter subjektivity otvárajúcej sa tomuto „znehybnenému pohybu“ umeleckých diel nemá na základnej rovine nič spoločné so skutočným seba-presiahnutím, nie je dianím toho najzásadnejšieho – transcendencie. „*Estetické zaměření, které člověk dává celku svého světa, představuje na vyšší rovině návrat ke slasti a k živelnosti. Svět věcí se dožaduje umění, v němž se intelektuální přístup k bytí pohybuje ve slasti, v němž se Nekonečnost ideje uctívá v konečném, avšak dostačujícím obraze*“ (Lévinas, 1997b, s. 121). Svet umenia ako návrat ku slasti a živelnosti teda vystupuje ako modalita pohybu v horizontoch imanencie, v ktorej zvrchovaný subjekt aktualizuje a realizuje možnosti vlastných rozvrhov. Umenie a dielo neustále ostávajú vo svete vecí a obrazov a ani vecí, ani obrazy v prísnom zmysle slova nemajú tvár. Na tomto mieste sa Lévinasovo hodnotenie umenia stáva do istej miery paradoxným. Zdá sa, že Lévinas neraz vstupuje na pôdu v podstate platónskej kritiky umenia, kritiky vedenej z pozícií rozumu, prísnej pojmovej racionality uchopujúcej podstaty vecí. Lévinas akoby demystifikoval básnikov v podstate z identických dôvodov, pre ktoré ich z ideálnej obce vyháňa Platón. „*Umění přináší*

*do sveta temnosť osudu, ale predovšetkým prináša nezodpovednosť, ktorá okouzľuje jakožto ľahkosť a pôvab. Osvobozuje. Vytvoriť či vychutnať si román alebo obraz znamená už nemusieť chápať, znamená to zričať sa úsilí vedy, filozofie a jednania. Nemlujte, nerefektujte, obdivujte mlčky a v pokoji – také sú rady moudrosti uspokojované krásou“ (Lévinas, 2009, s. 884). Teda okrem mŕtveho statusu sochy (analógia Platónovej kritiky umenia a diela ako obrazu obrazu veci) umenie a krása ponúkajú pseudo-múdrosť pôžitku, ktorá nemá so svetelnosťou rozumu nič spoločné. Temnosť osudu ako, aj spomenuté stemnenie, príchod noci a tieňov – to všetko znie veľmi platónsky. Nehovoriac už o hodnoteniach typu: „Umenie nezná zvláštni typ reality, je v kontraste s poznáním“ (Lévinas, 2009, s. 875). V čom teda spočíva spomenutý paradox Lévinasovho hodnotenia vzťahov umenia a poznania?*

Spočíva, samozrejme, v tom, že viesť kritiku umenia z pozície poznania a vedenia musí vlastne u Lévinasa znamenať kritiku jednej podoby imanencie v mene druhej. Veď ani poznanie, ontológia, vedenie, veda – nič z toho netlmočí skutočnú transcendenciu. Filozofia je imanencia par excellence, filozofia je egológia, dobro a zodpovednosť za druhého človeka vyvolané, a v tomto zmysle „vdýchnuté“, tvárou sú pôvodom mimo bytia. Aby bola vec ešte podivnejšia, Lévinas sa miestami dokonca obracia k umeniu, a to najmä modernému umeniu, založenému nie na zobrazení a svetelnosti reprezentácie, ale na vytrhnutí veci z kontextov sveta a jeho významov, Lévinas sa dokonca prikláňa *pozitívne* k tomu typu umenia, ktoré dokáže sprostredkovať totálnu konkrétnosť a drsnú materiálnosť veci, resp. umeleckého predmetu. Príležitostne používa reflexiu umenia, aby demonštroval hranice totality poznania, násilia poznania. Ak je teda umenie v „kontraste s poznáním“ (podobne ako tvár Druhého!), ide vlastne o výlučne zlé alebo „aj tak trochu dobrú“ vec? Skutočne by sme našli Lévinasovu argumentáciu obidvoma smermi! Konzistencia jeho postoja miestami nie je bez štrbín. Avšak predsa platí toto: ak je aj umenie príchodom niečoho iného ako svetla inteligibility, ide nanajvyššie o príchod temného svetla, svetla síce na druhej strane bytia (pretože bytie

je definované blízkosťou myslenia a aktu svetelnej manifestácie súcna), ale nie o otvorenie dimenzie „lepšej ako bytie“.

Ešte raz zdôrazníme, že podstatnou súčasťou Lévinasovho postoja k umeniu je reflexia statusu umeleckého obrazu v širokom zmysle slova. Lévinas sa tu opiera o tisícročia mohutnej hebrejskej tradície: *„Zákaz obrazů je vpravdě nejvyšším příkazem monoteismu, doktríny, která překonává osud, ono tvoření a zjevení naruby“* (Lévinas, 2009, s. 883). Umenie nie je len víťazstvom výtvarnosti a sôch zaseknutých v okamihoch bez skutočného stávania sa a života. Umenie je v neposlednom rade dominanciou obraznosti, obrazotvornosti, je doménou obrazov maľovaných farbami, slovami, materiálom alebo zvukmi. Výtvarnosť umenia ako takého je jeho viazanosťou na obraznosť. Lévinasovi nejde o realizmus či nerealizmus obrazov, pre každý obraz platí, že *„obraz jako idol nás přivádí k ontologickému významu jeho nereálnosti“* (Lévinas, 2009, s. 880). Obraz je znereálnenie skutočného, a teda živého. Nie však v platónskom zmysle slova. Nejde o to, že obraz zakrýva pohľad na ontologicky primárnu predmetnú skutočnosť, ktorej podstatu uchopí len koncept a idea. Ide o zásadnejší vzdor obrazov voči transcencencii. Pre Lévinasa je podstatná *„dezinkarnace reality obrazem“* (Lévinas, 2009, s. 877). Zneskutočnenie nie je predmetné znereálnenie (od veci k jej obrazu ako tieňu), ale v najhlbšej rovine od-oduševnenie. Opak inšpirácie. Opak prehovorenia. Opak živého prejavovania sa, a teda „vydýchnutia“ významu. Obraz nie je živá prítomnosť. Navyše práve obraznosť umenia ho viac ako čokoľvek iné približuje k jeho magickej idolatrckosti. *„Obraz je daleko spíš znamením vlády nad námi než naší iniciativy, je znamením zásadní pasivity... Obraz je hudební. Je pasivitou bezprostředně viditelnou v magii, ve zpěvu, hudbě a poezii“* (Lévinas, 2009, s. 875). Obraz teda viaže a fixuje pohľad, ustanovuje svoju vládu, ktorá je v základe učarením, očarením. „Zásadná pasivita“, o ktorej tu Lévinas hovorí a do ktorej podľa neho obrazy uvrhujú svojich divákov, však nie je tou trpnosťou par excellence, pasivitou pasívnejšou ako akákoľvek pasivita, v ktorej sa človek nachádza pred tvárou Druhého. Pasivita nie je to isté čo pasívnosť, nie je to absencia aktivity. Metafyzická pasivita je principiálnou zraniteľnosťou subjektu a znakom

úplnej bezprostrednosti, v ktorej sa zjavuje a hovorí tvár druhého človeka. Zakladá odpoveď, bytostnú aktivitu. Zakladá rád dobra. Pasivita, ktorú vyžaduje a vnucuje relatívna inakosť umenia, však v prísnom zmysle slova subjekt „neinšpiruje“, nech už je reči o umeleckej inšpirácii prisúdená akákoľvek vážnosť. Od umenia ako sochy, výtvarnosti a obrazu sme prešli k poslednému aspektu umenia a jeho výrazov, ktorý u Lévinasa stojí v priamej opozícii voči daniu transcencie.

V istej optike ide dokonca o aspekt najpodstatnejší. Je ním „hudobnosť“ umenia, ktorá sa objavila aj v poslednom citáte. Hudobnosť, samozrejme, v širokom zmysle slova ako založenie poetiky, štýlu, rytmickosti, harmónie, ba umeleckej formy ako takej. Hudobnosť ako dištingtívny znak estetického. Lévinas by pritom iste súhlasil s tvrdením, že vo všeobecnom význame, ktorý tu pripisuje hudobnosti, platí, že aj umelecký hluk, disonancia a kakofónia sú stále jeho súčasťou, sú súčasťou nepoetickej, ale ešte stále poetiky. *„Rytmus predstavuje jedinečnou situáciu, ve ktorej už nelze mluvit o souhlasu, převzetí, iniciativě či svobodě – protože subjekt je rytmem uchvácen a unášen... přechod já k anonymitě... Bdělý sen... vědomí se oddává hře, kterou je naprosto pohlceno“* (Lévinas, 2009, s. 876). Kritika umenia teda nie je výlučne kritikou toho, čo by malo predstavovať jeho nedostatočný či podozrivý ontologický status. Noc a tieň, o ktorých Lévinas hovoril, nie sú zlé preto, lebo predstavujú vstup do ontologickej jaskyne zdania, a teda nedosahujú výšku poznania, filozofie, svetla rozumu. Umenie nie je v jadre ani tak neskutočné, skôr magické. Preberá iniciatívu, „uchvacuje a unáša“, ale ponúka len imanenciu zážitku, ktorý nielenže nie je vymknutím subjektu k skutočne inému (teda Druhému), nielenže nie je jeho prebudením k realite ťažšej, ale lepšej a zásadnejšej ako čokoľvek iné, ale je dokonca jeho uspávaním a – čo je ešte horšie – príjemným a hravým uspávaním. Je možné naučiť sa milovať svoje väzenie, ktorého najhoršou podobou je väzenie seba samého. Umenie nám v tom rado pomôže.

V tomto momente je nutné vrátiť sa k úplnému fundamentu Lévinasovho chápania jazyka – k momentu a povahe prehovorenia tváre. Videli sme, že prehovorenie (ako súčasť spôsobu zjavenia tváre)

je najprozaickejšou prózou, prehovorenie v každom prípade nie je žiadnou formou hry a hravosti. A ako próza v pôvodnej, neredukovateľnej a radikálnej podobe vystupuje neodmysliteľne proti tomu, čo Lévinas všeobecne nazýva aktivitou básnika. Ak sa teoretická myseľ skrze celú škálu umenovedných a lingvistických disciplín zameriava na poetickú stránku jazyka, jeho obraznosť, naratívnu energiu či kľúčové črty jeho literárnosti a ozvláštnenia, ktorou nám reč môže učarovať, ktorou nás môže vtiahnuť, strhnúť, fascinovať, a analyzuje ho – postupy a výsledky týchto analýz ostávajú neustále v rovine analýzy prehovoru, toho prehovoreného. Nielen jazyk a reč, ktoré žiaria kognitívne uchopiteľným významom, ale aj tie, ktoré vyvolávajú obrazy, otvárajú svet umeleckej narativity či znejú a sú krásne, poeticky špecifické – nič z toho v poslednom kroku neprelamuje totalitu bytia, sféru rovnakého, svet imanencie. Je samozrejmé, že nie každá reč je vzťahom k exteriorite. Aj príbeh, ktorý má svoju štruktúrovanú formu, pointu, zauzlenie, rytmus, vyústenie – tento príbeh nevyhnutne svieta a nadobúda svoj zmysel vo svete bytia, jeho časový horizont je stále synchronizáciou a rozvinutím podstaty. A ak by sme aj abstrahovali od jeho významovej roviny, ak by sme zdôraznili samotnú poetiku rozprávania a jeho obraznosti, materiálnu inovatívnosť či originalnosť jeho jazyka a výrazu, nájdeme sa v strede jedine tmavého svetla, svetla umeleckej mágie, ktoré vlastne nie je svetlom.

Ak predošlé úvahy skutočne zvážime vo svojich dôsledkoch, ak Lévinasa potvrdíme v jeho kľúčovej a obrazoboreckej expozícii transcencie, potom prichádzame do bodu, v ktorom sa pôvodná konfrontácia a snaha otvoriť skúmanie vzťahov textu a tváre, ktorou sa táto úvaha začala a ktorú sa snaží rozvinúť, stáva podozrivou. Samotná spojka medzi týmito dvoma termínmi sa stáva potenciálne zavádzajúcou. Ak je metafyzika etikou a ako taká neredukovateľnou podmienkou ontológie, ba sudcom ontológie, ba navyše ak je estetika beznádejne odvrátenou mincou ontologického imanentizmu (poznania, skúsenosti), ktorý dominuje západnej civilizácii, potom nemáme k dispozícii žiadne mosty medzi etickým a poetickým, nehovoriac už o akýchkoľvek „aplikáciách“. Človek, ktorý hovorí obrazoborecky, neprišiel, aby priniesol svoj „príspevok do diskusie“.

Prišiel obhájiť slávu najcennejšieho, najpodstatnejšieho. O čo sa vlastne máme oprieť, keď chceme hovoriť o (navyše literárnom!) texte „a“ tvári? Zaiste, zásadne nie je ťažké vnímať spojenie „textu a tváre“ ako pomerne plodnú tematickú a motivickú optiku, ktorej rozvíjanie sa môže vo svete umenovedy diať pomerne pohodlne. Ak však sledujeme prísne, čo všetko vlastne vzťah tvárou v tvár tvári Druhého znamená a k akému typu fundamentálnych úvah vedie, potom nám prístup poľahky zvolených tematických prienikov textu a tváre môže slúžiť len ako príklad zvecnenia tváre a jej vtiahnutia do hier svetla, významu, krásy, obrazov poetického výrazu. Reč (prehovorenie) tváre sa stáva okamžite formou poetiky prehovoru. Zdá sa, že sme došli do bodu, v ktorom je znakom adekvátneho pochopenia toho, o čo všetko až Lévinasovi ide, jednoznačne chuť zložiť zbrane a prosto konštatovať s Jill Robinsovou: *„Lévinasova reč o estetike najčastejšie potvrdzuje nepremostiteľnú priepasť medzi umením a etikou“* (Robbins, 1999, s. 21).

## 6. Most, ktorý nespája

Neexistuje akýkoľvek skrytý koncept či pohľad, ktorý by túto nekompatibilitu poľahky vyriešil. Ak však tvár pôsobí a dáva o sebe vedieť v kontexte estetiky *jedine* ako zásadné a podvratné narúšanie poetického diskurzu, ba poetickosti ako takej<sup>11</sup>, v tom prípade je zarážajúci rastúci počet teoretikov (pohybujúcich sa neraz dokonca priamo vo sfére umenovedy či estetiky všeobecne), ktorí nachádzajú rôzne inšpirácie a sféry presahu práve s Lévinasom. Táto diverzifikácia a pomerne eklektický prístup však v mnohých prípadoch znamená predovšetkým utlmenie, ba ignoráciu hlavnej intencie a povahy konfliktu medzi Lévinasom opisovanou etikou a sférou poetického, mysleného implicitne ako sféra *sui generis* alebo zmysluplný „svietiaci“ celok otvorený vo svojom bytí skúsenosti, zážitku

<sup>11</sup> Je možné presvedčivo vykázať, že samotná dôležitosť hovorovej reči zásadne podrývajúcej žánrovú rytmiku historicky etablovaných umeleckých štýlov, ktorú v koncepte kreaturality ako určujúcej podmienky mimetického realizmu opakovane podčiarkuje vo svojej *Miméziis* Erich Auerbach, je vo vzťahu k Lévinasovmu dôrazu na metafyzickú prozaickosť reči. Ide o zaujímavý, ale z hľadiska témy tejto analýzy vedľajší problém.

a premysleniu. Na tomto obmedzenom priestore, samozrejme, nie je našou ambíciou podať akúkoľvek reprezentatívnu metakritiku Lévinasových umenovedne ladených kritikov či „aplikovateľov“, má však zmysel zastaviť sa pri dominantnom spôsobe reflexie a spracovania problému vzťahov etického a poetického, ktorý predstavuje napr. Robert Eaglestone, autor knihy *Ethical Criticism: Reading after Lévinas*.

Táto kniha je jednou z mála publikácií venovaných explicitne vzťahom Lévinasovej metafyziky a teórie literatúry. Eaglestone hľadá konkrétne možnosti prieniku Lévinasovho myslenia a praxe literárnej kritiky, resp. toho, čo sa mu javí ako etické momenty jej praxe, avšak v momente, keď vstupuje na pôdu tvrdého sporu medzi etickým a estetickým, intuitívne transformuje Lévinasov dôraz na *absolútnu* inakosť Druhého na inakosť derridovského razenia a neukončiteľnosť pohybu významovej diferencie znakov či barthesovského pohybu po texte. Lévinas sa mení na príklad mysliteľa podporujúceho celú plejádu tzv. kritických prístupov k literatúre na čele s postkoloniálnymi teóriami textu, ktorých zmyslom je destabilizácia ustálených kánonov a hierarchií nášho uvažovania o literatúre a svete. Inakosť je inakosťou toho, resp. tých na okraji alebo inakosťou nezastaviteľnej jazykovej hry, čo je v prvom prípade myšlienka ešte aspoň ako-tak atmosféricky blízka Lévinasovmu uvažovaniu o tvári blízneho (ale načo k nej potrebujeme Lévinasa?), no v druhom je už úplným nahradením prehovorenia pohybom diferencie. Eaglestone po takmer dvesto stranách skúmania možností „čítania po Lévinasovi“ (čo je podtitul jeho práce) nakoniec svojmu čitateľovi v podstate odkazuje, aby čítal pozorne Derridu a azda aj Rollanda Barthesa. A práve dekonštrukcia (ako spôsob myslenia priam bytostne žijúci z reflexií inakosti, rozdielu, nepredmetnosti, neasimilovateľnosti, diferencie a pod.) sa Eaglestonovi javí ako priestor otvorený radikálnej reflexii problému textuality a zároveň spôsob myslenia citlivý na kritiku ontologického hegemonizmu v mene etiky. Eaglestone vníma v poslednom kroku problém textu a etiky v súvislosti s otázkou etiky a politiky a venuje tak pozornosť obzvlášť tzv. kritickej (najmä postkoloniálnej) teórii s jej destabilizujúcimi útokmi a stratégiami zameranými na ustálené, kánonické poznanie a (kultúrne,

politické) hodnotenie. Posledná veta jeho knihy nevyžaduje komentár: „*There can be no final reading, no last word*“ (Eaglestone, 1997, s. 179).

Práve otázka možnosti a obhajoby etických dimenzií derridovskej dekonštrukcie či vyslovene pokus o načrtnutie dekonštrukčných dôsledkov Lévinasej etiky predstavujú najširší akademický konsenzus v oblasti toho, ako a kam by sa konfrontácia lévinasovskej etiky a umeleckej poetiky mala uberať. V anglofónnom prostredí ostáva vrcholným pokusom o mapovanie tohto smeru reflexie kniha Simona Critchleyho *Ethics of Deconstruction: Derrida and Lévinas*, ktorej autor svojím následným vývojom (podobne ako Eaglestone) čoraz viac smeroval od otázok etiky a poetiky k otázkam etiky a možnej dekonštrukciou inšpirovanej politiky. Napriek mohutnej myšlienkovvej energii vidiacej spojenie lévinasovskej etiky a umeleckej poetiky práve v rozširovaní a prehľbovaní etického momentu derridovskej dekonštrukcie dovoľujeme si vysloviť vážne pochybnosti o tom, či toto riešenie je skutočne riešením. Obzvlášť ak chceme brať vážne *vertikálnosť* Lévinasovej transcendencie ako vzťahu k *absolútne* vonkajšiemu. Etický moment prehovorenia predsa nie je v jadre nezastaviteľnou hrou a významotvorným pohybom diferencie, ktorého hlavným prejavom a prácou je predovšetkým neustála destabilizácia identít. Akokoľvek energická je dnes snaha nachádzať spojenie medzi lévinasovským otvorením metafyziky a problémom textu (a jeho poetiky) práve v dekonštrukcii, otázkou ostáva, ako by dekonštrukčné chápanie inakosti (ktoré je vždy závislé od existencie niečoho, čo je možné široko nazvať textom) obstálo pred lévinasovskou kritikou keď už nie ontologickej totality, tak *neutrality* mysleného. Bytostná ambivalencia textových hlasov, nestálosť a nerozhodnuteľnosť mechanizmov signifikácie – to všetko sa síce zdanlivo vzpiera tzv. vláde ontologického/rovnakého v mene inakosti, je však otázne, či je tento vzdor zároveň otvorenosťou voči absolútnej exteriorite ohlasovanej komplexným nárokom tváre blížneho.

Druhým najčastejším vnímaním nášho problému je postoj a výsledky analýzy Jill Robbinsovej, profesorky literatúry na univerzite v New Yorku a autorky knihy *Altered Reading. Lévinas and Literature*, v ktorej sa aj ona venuje výlučne problému, aké svetlo vrhá na svet čítania literárneho



textu Lévinasova filozofia tváre. Robbinsovej kniha predstavuje kritickú, kompetentnú a najkomplexnejšiu expozíciu Lévinasovho postoja k umeniu, akú autor týchto riadkov čítal. Problému „nekompatibility“ tváre a textu si je veľmi dobre vedomá a nijako ho nezlahčuje. Kladiť si otvorenú otázku: „*Môže sa človek inakosti Druhého a inakosti literatúry venovať jedným dychom?*“ (Robbins, 1999, s. 55). Zároveň sa pýta, či je aspoň principiálne možné uvažovať o „*otázke textového statusu tváre*“ (Robbins, 1999, s. 55). Veľmi presne si všíma, že tento smer uvažovania nakoniec vedie k problémom figurality tváre, tváre ako tematickej, umeleckej či výrazovej figúry; podobné priblíženie tváre k figuratívnosti je už jej transformáciou na masku, je už zradením transcendentie nekonečna Druhého, ozývajúceho sa v jeho tvári. Robbinsová si je vedomá ľahkosti, s ktorou majú najmä esteticky orientované diskurzy tendenciu „kontaminovať“ prísnosť Lévinasovho chápania transcendentie. Čo však vlastne Robbinsová k téme Lévinas a umenie *pozitívne* ponúka? Čo tvorí hlavnú optiku a potenciálne hlavný prínos jej prístupu? Odpoveď je tu jednoznačná. Ponúka pomerne detailnú mapu Lévinasových vyjadrení a myšlienkových stretnutí, pri ktorých on sám inklinuje keď už nie k priamej ilustrácii, tak aspoň k vyjadreniu analogickej podobnosti medzi tým, čo chápe ako vzťah k Druhému, a konkrétnymi príkladmi literárneho diela. Dve mená vystupujú do popredia s očividnou intenzitou: Georges Bataille a Lévinasov dlhoročný priateľ Maurice Blanchot. Robbinsová vytvára poctivú a podrobnú mapu Lévinasových nie ľahko vysvetliteľných „nekonzistencií“, s ktorými tento ničiteľ falošných bohov pristupoval ku konkrétnym príkladom literárneho textu. Ide teda o poučnú knihu, ktorá upozorní a zaostří optiku na nie celkom jednoznačnú jednoliatosť Lévinasovho prístupu k umeniu a obzvlášť literatúre. Aj Lévinas je pozorný (a zdá sa, že aj zaujatý) čitateľ umeleckej literatúry. Avšak aký je Robbinsovej záver v otázke hlavnej možnosti myslenia o vzťahoch textu a tváre? Kniha s podtitulom *Lévinas and Literature* predsa musí zaujať isté stanovisko práve k problémom etiky a poetiky. Alebo nie? Paradoxne – nie. Akýmsi emblematickým zhrnutím a posledným dôrazom jej knihy je konštatovanie, že „*na základe čítania Blanchota Lévinas do istej miery*

*modifikoval svoje chápanie umeleckého diela, a to ani nie tak v oblasti jeho ontológie, ako skôr v oblasti jeho možnosti vzťahovať sa na etiku. Avšak akákoľvek otázka týkajúca sa toho, ako veľa sa Lévinas necháva od Blanchota poučiť, musí predbežne konštatovať, že Lévinas ostáva nepresvedčený o schopnosti umenia tlmočiť transcendenciu“* (Robbins, 1999, s. 154). Tu sa jej hodnotenie končí. Robbinsová sa s Lévinasom nestretáva v širšom probléme, ku ktorému chce po stretnutí s Lévinasom vyjadriť vlastný postoj. Zaujíma ju Lévinas samotný a jeho vlastná konfrontácia s literatúrou, necháva Lévinasove dôrazy na prísnu neredukovateľnosť etiky zaznieť v celej ich ostrosti a vo svojich dôsledkoch smerom k umeniu aj v istom vnútornom protirečení. Ale do problému textu a tváre, estetiky a etiky ako takých už nevstupuje a neponúka ani žiadnu optiku, ktorou by sme Lévinasa mohli domyslieť bez toho, aby sme ho domestifikovali. Naznačila či skôr dosvedčila a ilustrovala aj u Lévinasa samotného možnosť istej konvergenencie medzi etikou, prehovorením a literárnym textom; ale otázku, kam by táto pozitívna možnosť v ucelenej a premyslenej podobe mala smerovať, necháva otvorenú. Nemá na ňu odpoveď. Nie je ňou ani dekonštrukcia – a v tomto tichu s ňou súhlasíme.

## 7. Je vôbec možné hovoriť o radikálnej etike estetického (textu)?

A predsa napriek vážnym dôvodom, ktoré pri konfrontácii Lévinasovho radikálneho a nového spôsobu chápania etiky s poetikou umeleckého diskurzu naznačujú, že toto spojenie sa končí nekompatibilitou či divergenciou úmyslov a hodnôt, predsa v tomto momente nekončíme konštatovaním konca, ale naznačením nového začiatku a smeru úvah. Odvahu k tomuto kroku neposkytuje vyzdvihnutie akéhosi detailu, poznámky pod čiarou či derridovského marginálneho textového „záhybu“, ktorý nepozorovane a nepriznane pracoval na pokraji našich úvah. Práve naopak. Za vskutku jediný moment dostatočne silný na udržanie pozitívneho riešenia stretnutia dvoch svetov opisovaných na predošlých stranách považujeme opätovné a zásadné zdôraznenie vlastne triviálneho faktu,

ktorý je ľahké konštatovať, ale už omnoho ťažšie – obzvlášť po storočiach európskeho osvietenstva – do dôsledkov premyslieť a domyslieť. Tým faktorom je nasledujúca skutočnosť: ak Lévinasova reflexia etiky a metafyziky, ktoré nepramenia z ontologických poriadkov bytia, nachádza silnú oporu a motiváciu v biblickom dôraze na vzťah k blížnemu ako „priestoru“, v ktorom prichádza ku slovu sám Boh, je nutné zároveň v plnej ostrosti vidieť, že zároveň vychádza z tradície, v ktorej sa práve hlboká a nesmierne bohatá tradícia písaného slova – tradícia Tóry, Písma, Knihy, Biblie – odvíja v priamej blízkosti a vzťahu k už spomenutému dôrazu na vzťah k blížnemu ako jadrú ľudského ducha a života. Lévinas vychádza práve z tradície, o ktorej je možné konštatovať zdanlivo triviálny fakt: „*Vidět knihu jako lidskou bytost nebo lidskou bytost jako knihu, popsat svět jako text nebo text jako svět, to jsou způsoby pojmenování čtenářského umění. Takové metafory jsou velmi starobylé, jejich kořeny pocházejí z rané židovsko-křesťanské společnosti*“ (Manguel, 2007, s. 219).

Konfrontácia textu a transcencie tváre nás tak vo svojom jadre privádza k otázke Biblie ako Písmu a Knihe a jej stáročnému postaveniu práve v podobe archetypálneho modelu knihy. Modelu, na ktorom je založená celá západná vnímavosť voči písanému slovu a zároveň citlivosť voči nárokom blížneho, cudzinca, druhého človeka. Tu však nestačí len nostalgicky opakovať, že práve Biblia je zdrojom a vymedzujúcim horizontom v zásade každej západnej hermenutiky textu, čo platí aj pre (ako zdroj afirmácií či odmietaní) konštituovanie západného umeleckého literárneho písania. Tieto fakty nie je vôbec ťažké vykázať. Príkladov by bolo mnoho, uvediem len jediný. Joseph H. Miller, americký teoretik literatúry konvergujúci k dekonštrukčnej tradícii, na jednom mieste svojej knihy *On Literature* uvádza: „*Zdráhal by som sa hovoriť o Biblii ako o literatúre. Autorita Slova Božieho, ktorá sa jej tak dlho pripisovala, má moc omnoho väčšiu ako akákoľvek autorita pripisovaná v našej kultúre akejkoľvek sekulárnej literatúre, a to nezávisle od nemalej authority, ktorú tejto literatúre prisudzujeme. Dôvody, prečo čítať (či nečítať) príbeh Abraháma a Izáka v Knihe Genezis, sú úplne odlišné od dôvodov, prečo čítať (či nečítať) Dickensa, Wordswortha, Shakespeara, resp. dokonca Danteho s Miltonom,*

aj keď ide o náboženských básnikov. Nároky kladené na čitateľa textami považovanými za posvätné či sekulárne sa od seba úplne odlišujú. A predsa je pre nás Biblia stále modelovou Knihou“ (Miller, 2002, s. 83).

Millerovo pozorovanie nie je vôbec skrytým dokladom amerického náboženského konzervativizmu. Je jedným momentom z nesmierne bohatej a mnohorakej mozaiky, ktorou biblická tradícia textu zakotvila západné chápanie a vôbec čitateľskú skúsenosť v najširšom zmysle slova. Ak Lévinas samotný nevstupuje do žiadnych systematických úvah, ktoré by mapovali, ako môže metafyzický vzťah človeka vystaveného nároku tváre svojho blížneho súvisieť s tým, ako a prečo stojí človek pred stranou písaného textu, potom smerom, ktorý ostáva v jeho intencii, a predsa otvára nový horizont úvah, je práve otázka možnosti akejsi fenomenológie knihy založenej práve západnou náboženskou tradíciou Knihy a nie chápaním knihy ako vyjadrenia viery v nutnosť existencie meta-lingvistického a ontologicky stáleho označovaného (takto chápe ideu knihy Derrida vo svojej *Gramatológii*). Konfrontácia textu a tváre sa ukazuje zmysluplne práve v predĺžení smerom k reflexii tváre a knihy (Tváre a Knihy) a zároveň textu a knihy. Opäť nie knihy ako momentu vyjadrenia západnej logocentrickej totality, ku ktorej smeruje teoretický postoj myslenia (ako ju chápe v *Gramatológii* Derrida), nie knihy ako násilne zmrazeného textu, ale knihy ako otvorenosti voči Druhému. Práve vyslovene náboženská (a v tradícii západnej literatúry rôznorodo sekularizovaná) tradícia hebrejského Písma, ktoré orientuje človeka v *jednom* momente k textu a Druhému človeku, práve nevyhnutne židovský, resp. židovsko-kresťanský myšlienkový horizont s tradíciou osobného Boha prichádzajúceho ku slovu v tvári blížneho, ako aj na stránkach písaného textu, práve tento koreň západného sveta považujeme za moment, ktorý predstavuje pri reflexii vzťahov etiky a poetiky nevyhnutný svorník, ktorý kriticky a zmysluplne zakotvuje možnosti, ktorými je možné hovoriť o prieniku tváre do textu. Ak je západná metafyzika vždy už platonizmom, ani judaizmus a ani kresťanstvo (napriek Nietzscheho tvrdeniu) s ich chápaním Boha, Písma a Knihy v jadre platonizmom nie sú.

Otázku etiky a literárnej poetiky môžeme práve vo svetle Lévinasa posunúť do problému vystavenosti človeka knihe v tých momentoch otvorenosti („pasivity pasívnejšej ako pasivita skúsenosti“), ktoré unikajú akýmkoľvek fenomenologicko-recepčným teóriám čitateľskej skúsenosti či semioticko-(post)štruktúrnym opisom čítaného textu. Možnosť radikálnej etiky poetického textu sa ukazuje a závisí od možnosti opísať rovinu, ktorú by sme predbežne a pracovne mohli nazvať „biblickosťou“ textu a čítania zároveň. Biblickosť ako *dvojitá* otvorenosť písanému slovu a druhému človeku<sup>12</sup>, biblickosť ako ozvena najväžnejších motivácií čítania a písania knihy, resp. Knihy. Iste, obzvlášť v západnej humanistike dneška môže tento smer úvah vyvolávať najrôznejšie rozpaky. Potvrdenie tejto intuície však prichádza aj zo strany najmenej očakávanej. Susan Sontagová, slávna autorka ešte slávnejšej eseje *Against Interpretation*, ktorú ukončila vetou dnes už priam ikonického statusu („*Namiesto hermeneutiky umenia potrebujeme jeho erotiku.*“), práve táto americká femme fatale francúzskej kultúry pri svojej reflexii literatúry a úlohy prekladateľa prichádza v jednej nenápadnej úvahe s týmto pozorovaním: „*Keď si odmyslíme podiel prekladateľa na vytváraní literárneho kapitálu v rámci síce malého, ale o to prestížnejšieho literárneho biznisu zameraného na export a import, keď si odmyslíme úlohu, ktorú prekladateľ zohráva pri rozvíjaní literatúry ako športovej súťaže hranej na národnej i medzinárodnej úrovni (s rivalitou, tímami a lukratívnymi cenami), za komerčnými, súťaživými a hravými pohnútkami sa nachádzajú dávne, skutočne ,evanjelické' pohnútky, ku ktorým sa v dnešných bezbožných časoch čoraz ťažšie hlási*“ (Sontag, 2006, s. 82).

Hovoriť o etike a poetike, hovoriť o možnostiach vzťahov textu a tváre na pôde umeleckej literatúry znamená pokúsiť sa práve o analýzu tých „evanjeliových pohnútok čítania“, o ktorých tak enigmaticky hovorí Sontagová a ktoré sú založené skúsenosťou s Knihou nesmierne zložito

<sup>12</sup> Otvorenosť radikálnejšia, traumatickejšia a zraniteľnejšia ako tá, ktorá dominuje rôznym komunikačným a zážitkovým modelom čítania. Otvorenosť, ktorú je skôr ako na rovine čitateľskej *techné* (ako?) možné opísať na rovine samotného *telosu* čítania (prečo?).

prepojenou s dejinami západného sveta, a to aj v prípade, že táto skúsenosť (ale aj jej očakávanie) prežíva už len vo forme *takmer nijakej* spomienky, spomienky takpovediac infinitezimálne slabej, ale práve preto (rovnako ako nárok tváre) neodvolateľnej.

## Literatúra

- CRITCHLEY, Simon: *Ethics of Deconstruction. Derrida and Lévinas*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992. 293 s. ISBN 0-7486-1217-3.
- EAGLESTONE, Robert: *Ethical Criticism: Reading after Lévinas*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1997. 194 s. ISBN 0-7486-0955-5.
- ISER, Wolfgang (): *Jak se dělá teorie*. Prel. Petr Onufer. Praha : Karolinum, 2009. 245 s. ISBN 978-80-246-1672-8.
- LÉVINAS, Emmanuel: *Totalita a nekonečno*. Prel. Miroslav Petříček a Jan Sokol. Praha : Oikoymenh, 1997. 276 s. ISBN 80-86005-20-8
- LÉVINAS, Emmanuel: *Otherwise than Being (or beyond essence)*. Prel. Alphonso Lingis. Pittsburgh : Duquesne University Press 1998, 205 s. ISBN 978-0-8207-0299-5
- LÉVINAS, Emmanuel: *Realita a její stín*. Prel. Miloš Ševčík et al. In: *Filosofický časopis*. roč. 57, 2009, č. 6, s. 871-886
- LITTELL, Jonathan: *Láskavé bohyně*, Prel. Michaela Marková. Praha : Odeon, 2008. 872 s. ISBN 978-80-207-1278-3.
- MANGUEL, Alberto: *Dějiny čtení*. Prel. Olga Trávníčková. Brno : Host, 2007. 480 s. ISBN 978-80-7294-231-2
- MILLER, Joseph Hillis: *On Literature*. Londýn : Routledge, 2002. 176 s. ISBN 0-415-26125-2
- RAUS, Daniel: *Těžký rok*. Praha : Návrat domů, 1996. 176 s. ISBN 80-85495-67-8
- ROBBINS, Jill: *Altered Reading. Lévinas and Literature*. Chicago : Chicago University Press, 1999. 200 s. ISBN 0-226-72113-2
- SONTAG, Susan: *Svet podľa Indie. Preklad ako pas do krajín literatúry*. In: *Kritika & Kontext (Časopis kritického myslenia)*. 2006, č.. 33, s. 82-107
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Rozličné poznámky*. Preložil Marek Nekula. Praha : Mladá fronta, 1993. 153 s. ISBN 80-204-0360-4







# OSOBNOST V DĚJINÁCH: GUSTÁV HUSÁK JAKO SAMOSTATNÝ AKTÉR, NEBO DERIVÁT VELKÝCH DĚJIN?

Michal Macháček

nezávislý historik

Pokud jsem někomu, ať už historikovi, známému či náhodnému člověku, sdělil informaci, kým že se to vlastně zabývám, aniž bych se více snažil, strohá dvouslovná odpověď „Gustávem Husákem“ vzbudila ve většině případů zájem a přerostla v samostatné téma hovoru. Často přitom nenechala dotyčné chladnými a vybudila je i k obšírnějšímu vyjadřování vlastních názorů a hodnotících soudů. Různorodost reakcí oscilovala od vulgárního výraziva či neméně emotivního zaúkolování mé osoby, abych především vykreslil objekt mého zájmu co nejhůře, až k pohoršení nad tím, jakým způsobem dnešní média i institucionalizovaní historici tendenčně prezentují bývalý režim a jeho politické aktéry, kteří by přitom v porovnání se soudobou situací a politikou spíše obstáli. Zaznamenal jsem ovšem i ohlasy u nejmladší generace, kde již zcela scházelo povědomí o tom, že nějaký Husák vůbec kdy byl.

Jedná se o přirozené jevy. Jednak důsledek toho, že čas neúprosně pracuje a minulé děje i jejich tváře stále více upadají do zapomnění, jednak důsledek poměrně silné posmrtné životaschopnosti JUDr. Gustáva Husáka, CSc. (10. ledna 1913 – 18. listopadu 1991), či lépe řečeno jeho obrazu, který provázel a stále v nějaké podobě provází velkou část české a zejména slovenské společnosti. V posledních letech se přitom začíná o Husákovi stále více veřejně hovořit. Stává se objektem zájmu historiků, publicistů i umělců. Zádumčivě se na nás usmívá z televizních obrazovek, dokonce i z divadelních prken, která, jak se alespoň říkává, znamenají

svět. Před několika lety rezonovalo sté výročí Husákova narození, přičemž se uskutečnily vědecké konference či pietní setkání u jeho hrobu. Rozruch vybudil také spor ohledně umístění Husákovy pamětní desky na jeho rodném domě v Dúbravce. A výčet rozhodně není u konce. Ostatně vzpomeňme na nedávnou medializovanou anketu RTVS Největší Slovák, v níž se Husák vyšplhal na sedmou příčku. Uvědomíme-li si, že s různou intenzitou a v rozličných ohledech vstupoval šedesát let do česko-slovenského veřejného prostoru, nelze se divit, že se v něm pohybuje prakticky dodnes.

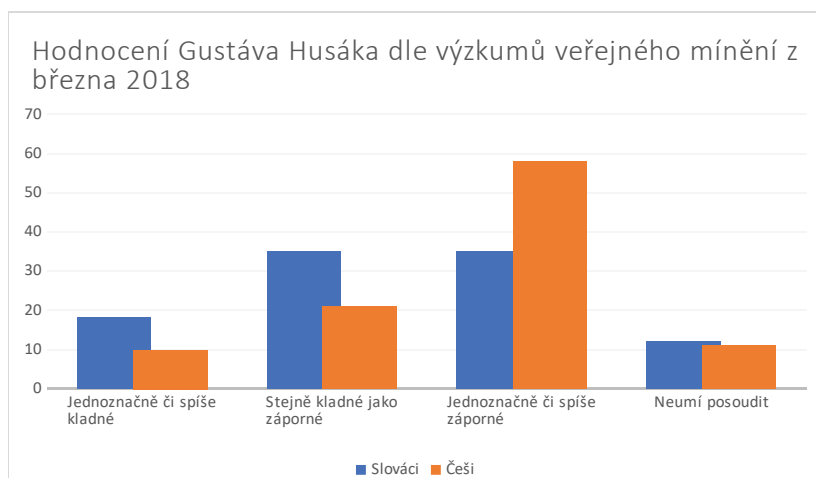
U české veřejnosti je Gustáv Husák nejčastěji spojován s kunderovskou úlohou *prezidenta zapomnění*, až s obdobím 70. a 80. let, přičemž vzbuzuje převážně negativní reakce.<sup>1</sup> Slováci svého rodáka pojmají komplexněji a rozporuplněji,<sup>2</sup> více si připomínají s ním svázaná předcházející období a kauzy, bez jejichž znalosti lze porozumět jeho životu velmi omezeně.

A aby byl výklad ještě o něco komplikovanější, s Husákovým jménem jsou propojovány události a dějinné etapy, které část slovenské i české společnosti traumatizují, což značně ztěžuje kritické zhodnocení a je živnou půdou pro účelovosti všeho druhu, a to včetně politické instrumentalizace. Jak poznamenal filozof Zdeněk Vašíček: „*Dějiny zkrátka připomínaly/připomínají spíše spížírnu na uzené křivdy a hrdiny, každý si*

<sup>1</sup> 33 % tázaných respondentů v ČR hodnotí Husáka „rozhodně záporně“, 25 % „spíše záporně“, 21 % „ani kladně, ani záporně“, 8 % „zná jen jméno, ale neumí posoudit“, 7 % „spíše kladně“, 3 % rozhodně kladně“ a 3 % „nezná ani jméno“. ČERVENKA, Jan. *Tisková zpráva „Občané o osobnostech, obdobích a událostech česko-slovenské historie od vzniku ČSR po současnost“*. Centrum pro výzkum veřejného mínění Sociologického ústavu AV ČR, v. v. i. 2018, s. 5.

<sup>2</sup> 35 % tázaných respondentů v SR hodnotí Husáka „stejně kladně jako záporně“, 35 % „jednoznačně a spíše záporně“, 18 % „jednoznačně a spíše kladně“ a 12 % „neumí posoudit, nezná“. BŮTOROVÁ, Zora – TABERY, Paulína. *Tisková zpráva „Osudové osmičky vo vedomí slovenskej a českej verejnosti: udalosti, obdobia, osobnosti 20. a 21. storočia“*. Sociologický ústav SAV ve spolupráci s Inštitútom pre verejné otázky a Centrum pro výzkum veřejného mínění Sociologického ústavu AV ČR, v. v. i. 2018, s. 9.

jimi poslouží, jak chce a kolik si dokáže vzít.<sup>3</sup> Ze stejné sumy pramenů a souvislostí se dá totiž se zjednodušením vybrat a sestavit několik v různé míře odlišných Husákových příběhů,<sup>4</sup> a tak pro tvrzení, že byl padouch, hrdina nebo tragická, ba komická postava, je možné snést množství argumentů. Avšak nabízí se i jiné, podle mého mínění stěžejnější otázky: V čem byl Husák synem své doby a kdy jí, naopak, dokázal přesáhnout? A v čem spočívá jeho význam pro současnost?



<sup>3</sup> VAŠÍČEK, Zdeněk – MAYER, Françoise. *Minulost a současnost, paměť a dějiny*. Praha : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008, s. 72. ISBN 978-80-7325-162-8.

<sup>4</sup> Dle teoreticko-metodologického východiska ideálního typu (Max Weber) mohou být postihnuta tato dominantní historická vyprávění o Husákově: československý stalinistický příběh (1951 – 1963); československý reformně-komunistický příběh (1963 – 1969); československý normalizačně-komunistický příběh (1970 – 1989); český národně-liberální příběh (od roku 1969); slovenský národně-liberální příběh (od roku 1948) a slovenský národně-konzervativní příběh (od roku 1945). Blíže viz MACHÁČEK, Michal. *Gustáv Husák*. Praha : Vyšehrad, 2017, s. 533 – 536. ISBN 978-80-7601-181-6.

## Národní komunista?

V souvislosti s osobností a dějinnou úlohou Gustáva Husáka je vedena diskuse o tom, zda ho můžeme považovat za představitele *slovenského národního komunismu*. Z dosud uskutečněných názorových výměn jsem nabyt dojmu, že v diskusi jednak chybí definice samotného pojmu, jednak je v odpovědi na otázku skryta účelovost, neboť stupeň Husákovy nacionální orientace může sloužit jako hodnotící nástroj jeho osobnosti, což ostatně již dokázala kauza slovenského buržoazního nacionalismu, na níž mohou být při tom vyvolávány reminiscence.

Pojem *národní komunismus* můžeme vykládat rozličnými způsoby. Příklad-li se například výkladu Encyklopedie Britannica, pak národní komunismus vychází z marxisticko-leninské ideologie, kontinuálně a otevřeně operuje s nacionální otázkou a staví na lokálních specifikách, například aplikuje svébytný model hospodářské politiky, ale hlavně důsledně neuplatňuje *demokratický centralismus*, tj. snaží se o autonomní či zcela nezávislé postavení na Moskvě,<sup>5</sup> přičemž zpravidla bývá uváděn příklad Titovy Jugoslávie, maoistické Číny nebo Albánie Ervina Hodži,<sup>6</sup> částečně pak můžeme mluvit i o režimech Ceaușescova Rumunska, Nagyova a Kádárova Maďarska, Gomulkova Polska či Dubčekova Československa. K národnímu komunismu se však jen výjimečně nějaký režim přímo hlásil, naopak, vůči němu byla uplatňována ideologicky dehonestující označení jako trockistický, revizionistický či buržoazně nacionalistický. V uvedeném případě se označení nedá aplikovat na Gustáva Husáka, jelikož ten nikdy nezpochyboval mocenské postavení Sovětského svazu.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Heslo „Národní komunismus“. In *Encyclopædia Britannica*. Online (21. 11. 2021): <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/404603/National-Communism>.

<sup>6</sup> FURET, François. *Minulosť jednej ilúzie. Esej o ideji komunizmu v 20. storočí*. Bratislava : Agora, 2000, s. 490 – 492. ISBN 978-80-967210-4-7. Furet spatňuje v jugoslávském případě „schizma“ komunismu.

<sup>7</sup> Srov. RYCHLÍK, Jan. Slovenský národní komunismus a slovenští národní komunisté. In KALOUS, Jan – KOČIAN, Jiří (edit.). *Český a slovenský komunismus (1921 – 2011)*. Praha : Ústav pro soudobé dějiny AVČR – Ústav pro studium totalitních režimů, 2012, s. 306 – 316. ISBN 978-80-7285-156-0; KOPEČEK, Michal. Historický výskum národných hnutí a koncept socialistického patriotizmu v Československu,

Problém tkví v tom, že Husákovu nařčení z nacionalistických tendencí nebývá spojováno s odporem vůči Moskvě, nýbrž vůči Praze. Nejedná se ale o ojedinělý jev, jelikož se nabízí analogie se sovětskou Ukrajinou a Běloruskem 20. a 30. let nebo Gruzii v 50. letech, kde se vyskytla obvinění ze snahy o odtržení od Sovětského svazu. Rovněž se nabízí příklad Bulharska, kde byla skupina vysokých stranických funkcionářů nařčena z makedonského nacionalismu a separatismu.<sup>8</sup> V těchto případech bylo oficiálně uplatňováno obvinění z buržoazního nacionalismu, což je i (česko)slovenský, respektive Husákův případ z 50. let, přičemž se jednalo o retrospektivní konstrukt, který byl zapříčiněn zjitřenými mezinárodními událostmi a s tím spojeným honem na vnitřního nepřítele, osobními animozitami uvnitř komunistického hnutí, politikou centralismu i českého nacionalismu, který je však někdy zjednodušeně interpretován jako jediná příčina.<sup>9</sup> To ovšem nijak nesnižuje fakt, že Husák byl perzekvován za snahy posilnit právní postavení slovenských národních orgánů. Nabízí se však hypotetická otázka, jaký a zdali vůbec by mělo nějaký praktický dopad, kdyby Husákovu snážením dopadlo úspěšně.

Soustavně se přitom vyskytuje dilema, zda byl Gustáv Husák na prvním místě Slovákem, anebo komunistou. Ztotožňují se s názorem historika Jana Rychlíka, že Husák patrně neviděl „rozpor mezi příslušností ke slovenskému národu a ke komunistickému hnutí a podobnou otázku by nepochybně považoval za absurdní“,<sup>10</sup> jelikož považoval národní otázku

Maďarsku a stredo-východnej Európe v rokoch 1956 – 1970. In *Forum historiae*, roč. 7, 2013, č. 1, s. 17 – 35. Online (21. 11. 2021): <https://forumhistoriae.sk/sites/default/files/kopecek1.pdf>.

<sup>8</sup> RYCHLÍK, Jan. *Češi a Slováci ve 20. století* [2. díl]. *Česko-slovenské vztahy 1945 – 1992*. Bratislava : Academic Press; Praha : Ústav T. G. Masaryka, 1998, s. 149. ISBN 80-88880-11-4.

<sup>9</sup> K tomu viz *tamtéž*, s. 146 – 147; též ZAVACKÁ, Marína. Buržoazní nacionalisti? Slovenskí komunisti. In *Česko-slovenská historická ročenka*. Brno : Masarykova univerzita, 1998, s. 76. ISBN 80-210-1976-X.

<sup>10</sup> RYCHLÍK, Jan. Gustáv Husák a česko-slovenské vztahy. Postoje k otázkám státoprávního uspořádání v období normalizace. In MICHÁLEK, Slavomír – LONDÁK, Miroslav a kol. *Gustáv Husák. Moc politiky, politik moci*. Bratislava : Veda, 2013, s. 647. ISBN 978-80-224-1312-1.

za neoddeliteľnou od otázky sociálnej. Nesporné pritom vycházel, na rozdiel od iných slovenských politických reprezentantů, ze slovenských nacionálnych pozícií a je preto označovaný za *národné orientovaného komunistu* (osobne sa stavím za užívaní tohoto pojmu, ktorý ve svých polistopadových textoch uplatňoval již historik Michal Barnovský), ovšem pokud šlo o prosazování národního programu, dal nakonec vždy přednost stranické disciplíně.

Pokud bychom však redukovali původní otázku na státoprávní otázku Slovenska, pak se dostáváme až k paradoxní genezi a závěru. Husák se za války výrazně podílel na negaci slovenské státnosti plynoucí z existence Slovenské republiky (udržení této státnosti však bylo v tehdejší geopolitické konstelaci neudržitelné). Paralelně však prosazoval proti ní a současně centralisticky orientovanému východisku československé exilové vlády v Londýně slovenskou státnost novou – povstaleckou, která vycházela z česko-slovenského státoprávního dualismu a antifašismu, přičemž legitimitu čerpala ze Slovenského národního povstání.<sup>11</sup> Pravda, která také byla po válce i za Husákova přičinění oklešťována a stala se následně jednou z příčin jeho perzekuce. V době pražského jara pak Husák aktivně navázal na svou povstaleckou vizi a rozhodujícím podílem se přičinil o její realizaci, na jejímž konci stál zrod česko-slovenské federace.

Následné posílení centrálních (federativních) orgánů na úkor národních institucí souviselo s geopolitickou situací, ale také se socioekonomickým faktorem. Často zdůrazňovaná „deformace“ původního federativního zákona znamenala konsolidaci národní otázky a zabezpečení růstu životní úrovně na Slovensku na dvacet let. Federativní řešení, jak čas ukázal a jak to tak obecně u takového druhu řešení bývá, se nakonec ukázalo jako dočasné a v konečném důsledku také usnadnilo rozdělení společného státu Čechů a Slováků a ustanovení nových nástupnických

---

<sup>11</sup> Gustáv Husák vystihl tuto věc již během povstání: „*Vojenský význam tohto politického postoja je, ako sa ukáže, veľký. Politický význam tohto vojenského vystúpenia však je obrovský. Slováci budú z neho čerpať svoje sebavedomie v budúciach generáciách, ale hlavne po skončení tejto vojny a utváraní novej štátnej organizácie.*“ [HUSÁK, Gustáv.] Češi a Slováci. In *Pravda*, roč. 25, 16. 9. 1944, č. 7, s. 1.

států. Ovšem o takovýto vývoj Gustáv Husák cílevědomě neusiloval, naopak, normalizační federativní úpravu chápal jako dořešení státoprávního vztahu mezi Čechy a Slováky a dovršení emancipačního úsilí slovenského národa. Navíc se nově z pozice československého státníka (1975 – 1989 prezident republiky) vyslovoval za posilování jednotného československého vědomí a československé socialistické státnosti. Ne že by se z něho stal čechoslovakista, ovšem silněji zohledňoval celostátní optiku a, přirozeně, jednou věcí jsou politické proklamace, druhou praktické kroky (např. otázka ekonomického přerозdělování či státní dohoda s Vatikánem o samostatné katolické církevní provincii Slovenska).

Gustáv Husák je tak kvůli svým kritickým postojům – jak vůči čechoslovakismu, tak vůči slovenskému elitářskému národovectví – a zároveň svému taktickému využívání nacionální otázky k politickým cílům, jak upozorňuje historik Jan Tesař, interpretovatelný „*na všechny strany, různé podlla okolností*“<sup>12</sup>. Avšak ať už jsou hodnotící názory na Husákovu roli v nacionální otázce jakékoliv, nelze podle mého názoru pominout, že Husák jednak reprezentoval a podporoval systém omezené česko-slovenské národní nezávislosti na Sovětském svazu, jednak právě pod jeho politickým vedením se opětovně podařilo slovenskému národu oficiálně docílit i v uvedených limitech národní svébytnosti a položit ústavní základy slovenské antifašistické státnosti, z níž vychází a ke kterým se hlásí i soudobá Slovenská republika. V těchto souvislostech se proto Gustáv Husák paradoxně řadí jak mezi demontéry, tak i tvůrce slovenské státnosti, jejímž vedlejším a logickým produktem, jakýmsi Husákovým „*danajským darem*“<sup>13</sup>, se pak jeví i Česká (socialistická) republika.

<sup>12</sup> TESAŘ, Jan. Namiesto úvodu. In FERKO, Andrej. *Balada o doktorovi Gustávovi Husákovi*. Bratislava : FORTE EXTRA, s. r. o., 1997, s. 7 a 10. ISBN 80-967513-3-6.

<sup>13</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. Česká republika – danajský dar [Český deník, 2. 11. 1991]. In TÝŽ. *Chodte vpravo! (Výběr článků z let 1990 – 1992)*. Jinočany : H & H, 1992, s. 31. ISBN 80-85467-05-4.

## Úspěšný politik?

Koncem března 2015 mi položil během natáčení televizního pořadu *Historie.cs* publicista Vladimír Kučera otázku, zda byl Gustáv Husák úspěšný politik. Přiznám se, že jsem v prvních vteřinách nevěděl, co „duchaplného“ mám do éteru říci. Nakonec jsem odpověděl obecným konstatováním, takřkajíc do autu, o neúspěšnosti jako profesním údělu všech politiků, jelikož každý politický činitel musí dříve nebo později skončit (nakonec i na smetišti dějin, avšak s možností návratu!). Nástupci zpravidla či spíše zákonitě přicházejí s negací svých předchůdců, což je umocněno při změně politického režimu. Ostatně věřím, že když nic jiného, tak tento text ukazuje záludnost a pomíjivost hodnotících soudů. A vůbec, na jaké hodnotící škále lze úspěch politiků měřit?

Na události bohatém životě Gustáva Husáka se zrcadlily dějiny našeho 20. století v jejich složitosti a rozpornosti. Byla by proto chyba na Husáka hledět jako na statickou postavu. Nebyl přímočarým tvůrcem dějin, ale rovněž produktem sociálního prostředí i jeho odrazem. Jako každý jiný člověk má v sobě více stránek, které si mnohdy protirečí. Procházel různými dějinnými a životními etapami, podle toho také přizpůsoboval své chování a měnil role. Navíc dějinní aktéři jednají v jedinečných situacích a málokdy se jejich původní cíle a představy kryjí s budoucí realitou.

Gustáv Husák je často hodnocen jako mocichtivý a ambiciózní člověk, jako taktik, pragmatik, bezpátevní kariérista, „oportunní egoista“,<sup>14</sup> „muž moci“, „fanatik politiky“,<sup>15</sup> „bezmezně ambiciózní maniak moci“<sup>16</sup> či jako člověk „neobyčejně fascinován politickou mocí“<sup>17</sup>. Nad těmito a dalšími

<sup>14</sup> FELCMAN, Ondřej. Gustáv Husák – typický oportunist a fanatik moci. In *Lidové noviny*, příloha, roč. 9, 20. 8. 1998, s. II.

<sup>15</sup> Archiv Ústavu pro soudobé dějiny AVČR, Praha, sbírka Komise vlády ČSFR pro analýzu událostí let 1967 – 1970, R 67, *Záznam rozhovoru s historikem Janem Křenem z 20. 6. 1990*, s. 12.

<sup>16</sup> PREČAN, Vilém. Gustáv Husák prezidentem ČSSR [25. 5. 1975]. In DRÁPALA, Milan (edit.). *V kradeném čase*. Výběr ze studií, článků a úvah z let 1973 – 1993. Praha : Doplněk, 1994, s. 150 – 155. ISBN 80-85270-31-5.

<sup>17</sup> ZAVACKÁ, Katarína. Antidemokrat z presvedčenia. In *Dilema*, roč. 3, duben 1999, č. 4, s. 54.



obdobnými hodnoceními si často kladu otázku, proč jsou užívána pouze v souvislosti s Husákem, nikoliv i vůči jiným politickým egocentrickým zapálencům, u kterých by podle mého názoru rovněž seděly, abych nebyl nekonkrétní, například vůči Edvardu Benešovi. Ono se totiž nejedná o prostá konstatování, nýbrž výčitky, které mají v sobě zabudovanou silně negativní konotaci, účelovou nálepku ovlivněnou osobními sympatiemi toho, kdo je používá.

Uniká přitom důležitá skutečnost, totiž že většina z výše uvedených charakteristik, pokud je oddělíme od expresivního vyznění, je nedílnou součástí politického řemesla. Politika je nekompromisní oportunismus a ti, kteří v ní vítězí, jsou úspěšní, drsně jednající lidé, kteří jako jediní mohou skutečně spravovat i nastolovat politickou agendu. Politika je střet zájmů a boj o moc, se kterou je bytostně spjata, jelikož je jejím nevyhnutelným prostředkem. Řečeno s filozofem Ivanem Svitákem v jeho reakci na literátku Evu Kantůrkovou, která, naopak, považuje mocenské myšlení za slabost, „*kdo v politice nemyslí mocensky, nemyslí vůbec*“<sup>18</sup>. Ba co více, skutečná politická osobnost nepředstavuje všeobecný mravní vzor, nýbrž jeho výjimku, a to i takovou, která může představu o mravnosti narušovat.<sup>19</sup>

Zkusme proto posuzovat Husáka z hlediska jeho politické profese, rovněž individuálně – v mezích tehdejších možností a doby. Na pomoc si k tomu přibírám kombinaci kritérií od obecně uznávaných autorů, kteří se hodnocení politických osobností teoreticky věnovali. Historik Jacob Burckhardt užívá v souvislosti s hodnocením dějinných aktérů pojem „*historická velikost*“, která je podle jeho názoru u politiků docilována naplňováním následujících znaků (schopností): politického prosazení, udržení a rozvoje osobní moci, vycítění dějinného vývoje, rychlého

<sup>18</sup> Právo na politiku [5. 4. 1986]. In SVITÁK, Ivan. *Nesnesitelné břemeno dějin*. Praha : Orbis, 1990, s. 138. ISBN 80-235-0006-6.

<sup>19</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Úvahy o světových dějinách*. Olomouc : Votobia, 1996, s. 202. ISBN 80-7198-149-4; též viz legendární politologické dílo MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. Praha : Ivo Železný, 1997. ISBN 80-237-3544-6.

zorientovaní se v krizových situacích a zvládnutí z nich plynoucího náporu.<sup>20</sup> Sociolog Max Weber rovněž uznává machiavellistická kritéria, ale zároveň zohledňuje obsahovou stránku politiky. Dělí politiky podle toho, zda pouze „žijí z politiky“, zaměřují se samoúčelně na výkon politické funkce, pak se jedná o „*politiky moci*“, nebo zda „žijí pro politiku“, chápou výkon své funkce jako službu věci (víře), mají na zřeteli realizaci programu (idejí) a zodpovědnost za následky svých (ne)činů – rovněž před budoucností. Druhý typ politiků hodnotí Weber, na rozdíl od prvního typu, pozitivně.<sup>21</sup>

Charakteristika Husáka jako bezmezného prospěcháře narušuje již sama doba, ve které se přihlásil ke komunismu. Režim meziválečného Československa se sice vyznačoval liberálním prostředím v porovnání s okolními státy, ale přirozeně pokládal takto orientované jedince za anti-systémové živly, jelikož jejich cíle ho ohrožovaly. Proto nescetněkrát sahal k represím a stavěl lidem *zvláštního* ražení mantinely. Například bylo nepsaným pravidlem, že členům komunistické strany se odepírala možnost vykonávat některá povolání ve státní správě nebo že udělování některých stipendií a studentských výhod se řídilo dle stranického klíče.<sup>22</sup> Vše navíc umocňovalo převládající klima religiózního Slovenska. Sociální vzestup by Husákoví usnadnila spíše volba prorežimního politického proudu, kam člověk jeho kvalit měl dozajista dveře otevřené.<sup>23</sup> Proto nikoliv

<sup>20</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Úvahy o světových dějinách*. Olomouc : Votobia, 1996, s. 202 – 205. ISBN 80-7198-149-4.

<sup>21</sup> WEBER, Max. *Politika ako povolanie*. Bratislava : Spektrum, 1990, s. 60 – 64. ISBN 80-218-0005-0.

<sup>22</sup> HUDEC, Gustav. Vysoké školy a studentské organizace v třicátých letech. In GOLDSTÜCKER, Eduard a kol. (edit.). *Za lepší svět. Sborník statí a vzpomínek na stud. pokrokové hnutí třicátých let*. Praha : SPN, 1963, s. 40 – 41. ISBN 14-634-63; DRTINA, Prokop. *Československo, můj osud. Kniha života českého demokrata 20. století*. Svazek druhý. Kniha 2. Rok 1948 – únor 1948. Praha : Melantrich, 1992, s. 646. ISBN 80-7023-114-9.

<sup>23</sup> Historik Lubomír Lipták na rozdíl od historika Viliama Plevzy spatřuje v této (ne) volbě politickou i osobní tragédií Gustáva Husáka. PLEVZA, Viliam. *Vzostupy a pády. Gustáv Husák prehovoril*. Bratislava : Tatrapress, 1991, s. 23. ISBN 80-85260-15-8.

kariérismus, nýbrž kritické myšlení spojené s mladistvým vzdorem, idealismem a silnou touhou po seberealizaci charakterizují mladého Husáka.

Sociálně radikální myšlenky získal ani ne tak četbou knih, ale díky vlastní zkušenosti. Stal se vyznavačem víry ve spravedlivou společnost a její emancipaci, kterou chápal jako mimořádnou intelektuální výzvu. Uvědomoval si přitom, že pouze organizované úsilí může být úspěšné, spojil si ho až s nábožnou úctou ke komunistickému hnutí v čele se Sovětským svazem, jemuž jako vedoucí síle a autoritě se cítil být zodpovědný, přestože i kvůli němu skončil na devět let ve vězení. Nelze nekriticky hodnotit Husákovu orientaci na Moskvu, ovšem nelze ji nerozumět, jelikož spatřoval v Sovětském svazu klíčového garanta vysněné a následně i nastoupené socialistické cesty i poválečné česko-slovenské nezávislosti (těž v souvislosti s případným německým a maďarským revanšismem). Spojenectví zároveň chápal jako geopolitickou nutnost i za cenu omezené suverenity a vlastní mocenské působnosti.

Husák propagoval a hlásal myšlenky, které nebyly příliš originální, víceméně kopíroval autoritativní texty. Na druhou stranu disponoval schopností je s neobyčejným zápalem prosadit a uvést v praxi. Husák byl především talentovaný politický praktik, na rozdíl od svých současníků a politických spoluhráčů vynikal v praktickém výkonu politického řemesla. Projevoval se jako velmi zdatný stylista a řečník, houževnatý a cílevědomý organizátor a taktik – nepřehlédnutelný politický hráč. Ostatně ani jeho názorový oponenti mu neupírali vysokou inteligenci, silnou vůli a to, „*co je nazýváno formátem*“<sup>24</sup>. Husák také převážně oplýval politickým instinktem, v předstihu odhadl růst geopolitického významu Sovětského svazu (ovšem již nepredikoval jeho ústup) a jeho hvězdné chvíle přicházely v přelomových dobách, kdy se dokázal velmi rychle

<sup>24</sup> Rozhlasové vystoupení novináře Ferdinanda Peroutky z 26. 4. 1969. In FIALOVÁ, Zuzana (edit.). *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl druhý. Rozhlasové komentáře Rádio Svobodná Evropa (1960 – 1969)*. Praha : Argo, 2005, s. 506. ISBN 80-7203-577-0.

zorientovat, improvizovat a vyniknout – zaujmout politickou pozici „*kriзовého manažera*“<sup>25</sup>. Krizi chápal jako jedinečnou příležitost, kterou je potřeba využít – včetně k posílení vlastní politické moci.

Uvedené schopnosti konkrétně prokázal během Slovenského národního povstání, únorové krize 1948 a československé krize 1968 – 1971. Husákovou devízou byla přitom dovednost přizpůsobovat se, taktizovat – včetně ustupování od vlastních původních představ, balancovat mezi různými zájmovými skupinami a uzavírat s politickými oponenty kompromisy, ať už se jednalo o formování antifašistických a studentských koalic ve druhé polovině 30. let či Slovenské národní rady v roce 1943, spolupráci s Demokratickou stranou po válce nebo reformisty šedesátých let a pak se „zdravými silami“ po roce 1968. Naopak, za Husákův flagrantní neúspěch v praktické politice lze považovat jeho zařazení do politických procesů se straníky, kdy byl na dlouhý čas vyřazen z výkonu politické profese, a ztrátu politického vlivu na konci 80. let.

Politika a její výkon sloužily Husákovi k seberealizaci a osobnímu uspokojení, dodávaly mu vnitřní pocit, že drží v rukách nervová vlákna dějin. Převládalo u něho přesvědčení, že je určen (od 50. let i morálně, ba dějinně) k tomu, aby ukazoval druhým správnou cestu a napravil (i na sobě) spáchané krivdy, zároveň žil pro svou představu o spravedlivé společnosti, která nebude materiálně strádat. Husák prakticky využil politickou moc v zápasu za sociální práva společnosti, proti fašismu a ľudáckému režimu, za obnovení Československa, nastolení a udržení politické moci KSČ, rovnoprávné česko-slovenské soužití (posílení postavení Slovenska v rámci Československa), ke stabilizaci, která však vedla zároveň ke stagnaci a demoralizaci, Československé republiky. Stal se stranickým vůdcem, jenž si během první poloviny 70. let dokázal na dlouhý čas vybudovat v rámci mocenského systému přirozenou autoritu a těžko otřesitelnou pozici v předsednictvu Ústředního výboru KSČ – *prvního*

---

<sup>25</sup> Tento moment již zaznamenal historik Lubomír LIPTÁK. „Vzostupy“ a „pády“ Gustáva Husáka. In PLEVZA, Viliam. *Vzostupy a pády. Gustáv Husák prehovoril*. Bratislava : Tatrapress, 1991, s. 179. ISBN 80-85260-15-8.

mezi rovnými –, která byla podporována uplatňovanou tezí o jednotě stranického vedení.

Uvedenými faktory byl však zároveň utužován sovětský vliv a spoluvytvářeny Husákovy limity v realizaci politického programu s tím, že u něho začala převládat Weberova kategorie „žítí z politiky“, kdy politika sama o sobě a Husákovy politické postavení se stávaly její hlavní náplní, pokud bychom nerozuměli službu Sovětskému svazu jako ztělesnění „věci“. Husák se od mládí domníval, že dějiny dokáže ztvárnit, ale nakonec ony ztvárnily jeho, nechal se jimi ovládat, stával se ve stěžejních otázkách spíše nástrojem a vykonavatelem cizí vůle a instrukcí či pasivním pozorovatelem, jakýmsi místodržícím, u kterého převážil pragmatismus, technologie moci i apatičnost nad strategickým uvažováním, které ovšem obecně nebylo Husákovou doménou.

Často se vyskytuje tvrzení, že Husákovi nikdo nebránil, aby z politiky odešel, a tak si zachoval aspoň o něco čistší štít. Každý politik má, přirozeně, možnost volby. Umění odejít však patří k nejtěžším životním a profesním rozhodnutím, a to nejen v politice. Takovéto východisko by však pravděpodobně znamenalo pro Husáka kopírovat osud Alexandra Dubčeka či Oldřicha Černíka, ba něco horšího. U Husáka převážily egoistické motivy společně s pocitem vyvolenosti, strachu i odpovědnosti za další vývoj. Politická derniéra znamenala v jeho očích mimo jiné zbabělost – útek před realitou, navíc uvolnění prostoru politickým konkurentům a oponentům. Praktická politika byla pro Husáka vášní a hlavní náplní životní seberealizace, na kterou čekal dvacet let, odchod z ní by znamenalo přistoupit na podzim života – lidský konec: „*Kdyby byl člověk se vším spokojen, potom by už měl jít do penze nebo si dát napsat úmrtní list, protože by už nic v životě nechtěl vykonat,*“ vyjádřil se.<sup>26</sup> V politice se však příliš nehodnotí motivy aktérů, ale především jejich konkrétní činy – a zvláště z nich plynoucí důsledky a výsledky.

Gustáv Husák bývá často označován za smutnou a tragickou postavu. Ztotožňuji se s tímto názorem, ale také patrně z poněkud jiného úhlu

<sup>26</sup> Projev soudruha Gustáva Husáka [z celostátního setkání mládeže ve Strážnici z 29. 8. 1971]. In *Rudé právo*, roč. 51, 30. 8. 1971, č. 205, s. 2.

pohledu než ostatní hodnotitelé. Husák aktivně pomáhal propagovat a budovat režim dle sovětského vzoru a snažil se udržet monopol politické moci KSČ a jejího byrokratického aparátu, což přivodilo nejen pokrok, ale také mnoho lidského neštěstí a nespravedlnosti, jemu osobně málem oprátku, přesto zůstal původní ideji věrný. Husák, jenž si osobně neliboval v násilí, nestál jenom u zrodu nového řádu, který byl násilnický (ostatně jako každý režim), ba v určité době praktikující teror, ale také stál u zhroucení komunistického experimentu. Závěrečná fáze Husákovy politické činnosti a následný dějinný vývoj znamenaly fiasko. Co asi niterně prožíval, když na sklonku svého života byl svědkem restaurování kapitalistického systému, který okusil a poznal v mládí jako zdroj mnohého lidského neštěstí a nespravedlnosti i fašismu a válek, toho režimu, jehož překonání a porážce zasvětil celý svůj život? Navíc za přitakání Sovětského svazu, který ho společně s dalšími Moskvě oddanými představiteli KSČ hodil přes palubu? Ovšem nesklízel do značné míry to, co zasel?

„*Vůdce, který není ochoten riskovat nezávislé jednání, odsoudí sebe a svou společnost ke stagnaci,*“ soudí politický praktik par excellence, americký diplomat Henry Kissinger, „*proto je odvaha pravděpodobně nejdůležitějším atributem úspěšného vůdce.*“<sup>27</sup> Tě se však Husákovi v závěrečné fázi jeho politické kariéry i života nedostávalo. KSČ pod jeho vedením zúžila myšlenku socialismu na „reálný socialismus“, obhajobu statusu quo, a tím ji vnutilo prezentistický ráz. Myšlenka komunismu jako epochální iluze (řeceno s Françoise Furetem)<sup>28</sup> se vyprázdnila – či lépe řečeno nebyla (nestihla být) včas naplněna novým přitažlivým nábojem – a zakonzervovala se v neživotaschopných dogmatech či nepřesvědčivých protimluvách. Pozbyla pro už tenkrát konzumní společnost toužící po větší svobodě a materiálním blahobytu mobilizační potenciál a legitimitu. Teze, že republika doběhne za pět let Rakousko, zněla přitažlivěji než neuchopitelné tvrzení, že další generace budou žít v komunismu. I tehdy platilo, že politika je obchod s nadějí – a tehdejší vládnoucí elity již přestaly být

<sup>27</sup> KISSINGER, Henry. *Roky obnovy*. Praha : BB art, 2002, s. 860. ISBN 80-7257-785-9.

<sup>28</sup> FURET, François. *Minulost jedné ilúzie. Esej o ideji komunizmu v 20. storočí*. Bratislava : Agora, 2000, s. 490 – 492. ISBN 978-80-967210-4-7.

zdatnými obchodníky nebo se jimi přály stát natvrdo reálně. Už tolik nespolehaly (či někteří až příliš?) na sílu idejí, jejichž novost a morální dosah pomohly po válce získat komunistům důvěru nejen nepriviligovaných společenských vrstev a politickou moc, ale spíše na sílu strachu a chlácholení se relativním blahobytem obyvatelstva v porovnání s minulostí a okolními socialistickými zeměmi.

Komunistické straně Československa se tak pod vedením Moskvy paradoxně podařilo zdiskreditovat vizi, která měla podporu poválečné české a slovenské společnosti a snad i šanci na úspěch.<sup>29</sup> Byl tak předurčen její osud jako „domečku z karet“<sup>30</sup> v následném střetu s přátelsky se tvářícím neoliberalismem, kterému byl uvolněn prostor a který v důsledku ekonomické transformace a rozpadu Československa posunul česko-slovenský prostor z geopolitického pohledu ze semiperiferie do oblasti periferie – ještě podřadnějšího postavení.<sup>31</sup> Na druhou stranu by takovéto problémy patrně nemusely vůbec nastat, kdyby se Češi a Slováci cestou vize socialismu sovětského typu nevydali či jí případně alespoň silně modifikovali. A v tomto ohledu je možné spatřovat tragiku nejen životního příběhu Gustáva Husáka.

Když se tedy znovu vracím k původní otázce, zda byl Husák úspěšný politik, docházím k závěru, že jeho úloha v českých, slovenských a československých dějinách byla podle burckhardtovského i weberovského pojetí výjimečná, velmi pestrá a bohatá jak na jedinečné úspěchy, tak i porážky. Gustáv Husák byl mimo to politik, který dokázal aktivně pobývat na veřejné scéně či v politickém zákrytu necelých šedesát let a v podstatě je na ní stále. Diskutuje se o něm, budí rozporuplné reakce, někdy velmi silné emoce a hodnocení, stal se nedílnou součástí

<sup>29</sup> KŘEN, Jan. *Bílá místa v našich dějinách*. Praha : Lidové nakladatelství, 1990, s. 70. ISBN 80-7106-003-8.

<sup>30</sup> TŮMA, Oldřich. Husákův domeček z karet. V historii východního bloku byla normalizace docela všední příhodou. In *Dějiny a současnost*, roč. 26, 2004, č. 4, s. 3 – 6.

<sup>31</sup> K tomu viz ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona. *Jak jsme se stali kolonií*. Praha : Rybka Publishers, 2015. ISBN 978-80-87950-17-3; též HOLUBEC, Stanislav. *Sociologie světových systémů. Hegemonie, centra, periferie*. Praha : SLON, 2009, s. 128 – 133. ISBN 978-80-7419-014-8.

česko-slovenského prostoru a jeho 20. století, čehož je ostatně důkazem i tento text a to, že jej čtete. Myslím si, že by ne jeden politik, Gustáva Husáka nevyjímaje, považoval tyto skutečnosti za úspěch. Neboť „jedno z nejvýraznějších kritérií velikosti v dějinách je v tom, že si naléhavě přejeme (tj. my – pozdější generace) tu či onu individualitu blíže poznat, co nejvíce si dokreslit její obraz“<sup>32</sup>.

\*\*\*

Soudím, že zájem o Gustáva Husáka bude přetrvávat, což tkví v jeho nesporném významu pro české a slovenské dějiny, jeho nejednoznačnosti i dramatičnosti jeho příběhu, ale též v prezentistickém aktualizování „husákovské“ problematiky, ať už si ji definujeme jako politiku menšího zla, nakládání s mocí, ale rovněž jako úsilí o spravedlnost a změnu řádu věcí veřejných. Z dějinného aktéra se navíc stal symbol nejen úspěchů a porážek. Ovšem „*symbolsy mají své vlastní osudy, které se vymykají běžné logice. I v době, kdy se zdá, že už ztratily svou sílu a kouzlo, není namístě tvrdit, že jsou definitivně věcí minulosti*“<sup>33</sup>. Vyprávění o Husákovi proto zůstává do budoucna otevřené a nejisté.

Pokud se nyní tážu, co nejdůležitějšího v našem prostoru zanechal, v čem spočívá jeho hlavní význam pro dnešek, pak si dovoluji vypomoci parafrazí věty historika Josefa Pekaře,<sup>34</sup> který ji vyřkl po první světové válce na adresu císaře Františka Josefa I. a tehdejších československých osvěťářů: „*Jedni už nás učí, že jsme dětmi Palackého a Masarykovými [Havlovými?], a už nemluví o jiné závažné a senzační okolnosti, že jsme dětmi sporádaných občanů z dob vlády...*“ ... Gustáva Husáka.

<sup>32</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Úvahy o světových dějinách*. Olomouc : Votobia, 1996, s. 205. ISBN 80-7198-149-4.

<sup>33</sup> SUK, Jiří. Alexander Dubček – velký státník, nebo politický symbol? In *Soudobé dějiny*, roč. 9, 2002, č. 1, s. 103.

<sup>34</sup> Někdy bývá uvedený citát přisuzován novináři Ferdinandu Peroutkovi.



## Literatura

- Archiv Ústavu pro soudobé dějiny AVČR, Praha, sbírka Komise vlády ČSFR pro analýzu událostí let 1967 – 1970, R 67, *Záznam rozhovoru s Janem Křenem z 20. 6. 1990.*
- Heslo „Národní komunismus“. In *Encyclopædia Britannica*. Online (21. 11. 2021): <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/404603/National-Communism>.
- BURCKHARDT, Jacob. *Úvahy o světových dějinách*. Olomouc : Votobia, 1996. ISBN 80-7198-149-4.
- BÚTOROVÁ, Zora – TABERY, Paulína. *Tisková zpráva „Osudové osmičky vo vedomí slovenskej a českej verejnosti: udalosti, obdobia, osobnosti 20. a 21. storočia“*. Sociologický ústav SAV ve spolupráci s Inštitútom pre verejné otázky a Centrum pro výzkum veřejného mínění Sociologického ústavu AV ČR, v. v. i. 2018.
- ČERVENKA, Jan. *Tisková zpráva „Občané o osobnostech, obdobích a událostech česko-slovenské historie od vzniku ČSR po současnost“*. Centrum pro výzkum veřejného mínění Sociologického ústavu AV ČR, v. v. i. 2018.
- DRTINA, Prokop. *Československo, můj osud. Kniha života českého demokrata 20. století. Svazek druhý. Kniha 2. Rok 1948 – únor 1948*. Praha : Melantrich, 1992. ISBN 80-7023-114-9.
- FELCMAN, Ondřej. Gustáv Husák – typický oportunist a fanatik moci. In *Lidové noviny*, příloha, roč. 9, 20. 8. 1998, s. II.
- FIALOVÁ, Zuzana (edit.). *Mluví k vám Ferdinand Peroutka. Díl druhý. Rozhlasové komentáře Rádio Svobodná Evropa (1960 – 1969)*. Praha : Argo, 2005. ISBN 80-7203-577-0.
- FURET, François. *Minulost jedné ilúzie. Esej o ideji komunizmu v 20. storočí*. Bratislava : Agora, 2000. ISBN 978-80-967210-4-7.
- HUDEC, Gustav. Vysoké školy a studentské organizace v třicátých letech. In GOLDSTÜCKER, Eduard a kol. (edit.). *Za lepší svět. Sborník statí a vzpomínek na stud. pokrokové hnutí třicátých let*. Praha : SPN, 1963. ISBN 14-634-63.
- HOLUBEC, Stanislav. *Sociologie světových systémů. Hegemonie, centra, periferie*. Praha : SLON, 2009. ISBN 978-80-7419-014-8.
- [HUSÁK, Gustáv.] Češi a Slováci. In *Pravda*, roč. 25, 16. 9. 1944, č. 7, s. 1.
- HUSÁK, Gustáv. Projev soudruha Gustáva Husáka [z celostátního setkání mládeže ve Strážnici z 29. 8. 1971]. In *Rudé právo*, roč. 51, 30. 8. 1971, č. 205, s. 2.
- KISSINGER, Henry. *Roky obnovy*. Praha : BB art, 2002. ISBN 80-7257-785-9.

- KOPEČEK, Michal. Historický výskum národných hnutí a koncept socialistického patriotizmu v Československu, Maďarsku a stredo-východnej Európe v rokoch 1956 – 1970. In *Forum historiae*, roč. 7, 2013, č. 1. Online (21. 11. 2021): <https://forumhistoriae.sk/sites/default/files/kopeczek1.pdf>.
- KŘEN, Jan. *Bílá místa v našich dějinách*. Praha : Lidové nakladatelství, 1990. ISBN 80-7106-003-8.
- LIPTÁK, Ľubomír. „Vzostupy“ a „pády“ Gustáva Husáka. In PLEVZA, Viliam. *Vzostupy a pády. Gustáv Husák prehovoril*. Bratislava : Tatrapress, 1991. ISBN 80-85260-15-8.
- MACHÁČEK, Michal. *Gustáv Husák*. Praha : Vyšehrad, 2017. ISBN 978-80-7601-181-6.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. Praha : Ivo Železný, 1997. ISBN 80-237-3544-6.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Chodte vpravo! (Výběr článků z let 1990–1992)*. Jinočany : H & H, 1992. ISBN 80-85467-05-4.
- PLEVZA, Viliam. *Vzostupy a pády. Gustáv Husák prehovoril*. Bratislava : Tatrapress, 1991. ISBN 80-85260-15-8.
- PREČAN, Vilém. Gustáv Husák prezidentem ČSSR [25. 5. 1975]. In DRÁPALA, Milan (edit.). *V kradeném čase. Výběr ze studií, článků a úvah z let 1973 – 1993*. Praha : Doplněk, 1994. ISBN 80-85270-31-5.
- RYCHLÍK, Jan. Slovenský národní komunismus a slovenští národní komunisté. In KALOUS, Jan – KOCIAN, Jiří (edit.). *Český a slovenský komunismus (1921 – 2011)*. Praha : Ústav pro soudobé dějiny AVČR – Ústav pro studium totalitních režimů, 2012. ISBN 978-80-7285-156-0.
- RYCHLÍK, Jan. *Češi a Slováci ve 20. století* [2. díl]. *Česko-slovenské vztahy 1945 – 1992*. Bratislava : Academic Press; Praha : Ústav T. G. Masaryka, 1998. ISBN 80-88880-11-4.
- RYCHLÍK, Jan. Gustáv Husák a česko-slovenské vztahy. Postoje k otázkám státoprávního uspořádání v období normalizace. In MICHÁLEK, Slavomír – LONDÁK, Miroslav a kol. *Gustáv Husák. Moc politiky, politiky moci*. Bratislava : Veda, 2013. ISBN 978-80-224-1312-1.
- SUK, Jiří. Alexander Dubček – velký státník, nebo politický symbol? In *Soudobé dějiny*, roč. 9, 2002, č. 1.
- SVITÁK, Ivan. *Nesnesitelné břemeno dějin*. Praha : Orbis, 1990. ISBN 80-235-0006-6.
- ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona. *Jak jsme se stali kolonií*. Praha : Rybka Publishers, 2015. ISBN 978-80-87950-17-3.
- TESAŘ, Jan. Namiesto úvodu. In FERKO, Andrej. *Balada o doktorovi Gustávovi Husákoví*. Bratislava : FORTE EXTRA, s. r. o., 1997. ISBN 80-967513-3-6.

- TUOMA, Oldřich. Husákův domeček z karet. V historii východního bloku byla normalizace docela všední příhodou. In *Dějiny a současnost*, roč. 26, 2004, č. 4.
- VASÍČEK, Zdeněk – MAYER, Françoise. *Minulost a současnost, paměť a dějiny*. Praha : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008. ISBN 978-80-7325-162-8.
- WEBER, Max. *Politika ako povolanie*. Bratislava : Spektrum, 1990. ISBN 80-218-0005-0.
- ZAVACKÁ, Katarína. Antidemokrat z presvedčenia. In *Dilema*, roč. 3, duben 1999, č. 4.
- ZAVACKÁ, Marína. Buržoázni nacionalisti? Slovenskí komunisti. In *Česko-slovenská historická ročenka*. Brno : Masarykova univerzita, 1998. ISBN 80-210-1976-X.

## Summary

### *Historical figure Gustáv Husák as an Independent Player or a Derivative of Great History?*

In what ways was Gustáv Husák a son of his time, and when, on the contrary, was able to surpass it? What role did he play in the political development of Slovakia, Czechoslovakia and in Slovak-Czech relations? Can we consider him the father or the dismantler of Slovak statehood? And what place does he occupy in our history, minds and public space? Is it really possible to rank Husák among the greatest Slovaks and on what evaluation scale can historical greatness actually be measured? The paper combines Max Weber's and Jacob Burckhardt's theoretical basis and also focuses on concrete examples of the limits in the activity of a political figure, which result from social, ideological, internal political or geopolitical factors.

Gustáv Husák was involved in the Czech-Slovak public space for sixty years with significant footprint even today. He was not an original thinker, on the other hand was above all a talented political practitioner, unlike his contemporaries and political teammates, he excelled in the practical performance of political craft. He was able to rapidly navigate himself and take advantage of crisis situations and form purposeful alliances. Husák's role was exceptional, wide ranging and full of unique successes as well

defeats. In addition, he has become a symbol, therefore narratives about him are open to the future. Paradoxically, Husák ranks both among the dismantlers and the creators of Slovak statehood, of which the Czech Republic appears to be a secondary and logical product.





# THE CONTRIBUTION OF SEMIOTICS TO THE SCIENCES, ARTS AND CULTURES

Eero Tarasti

University of Helsinki, Helsinki

Now, about sixty years have passed since semiotics, in the proper sense, was launched in various parts of the world as a special movement and paradigm of thought. Perhaps, one may consider it symptomatic that the 1961 symposia on myth were held, without that they would have known about each other, in Bloomington by Roman Jakobson and Thomas A. Sebeok, and in Moscow by Eleasar Meletinsky, Vyacheslav Ivanov and others. Yet, it is impossible to say which of the scientists were first to promote it. In any case, people started to talk about a phenomenon called semiotics, of which no one knew exactly what it was all about.

It is significant that the same situation has continued until now. In Finland, although semiotics was platformed in various manners since mid- 1970s, there are still many ignorant people. “Well, but I do not quite know what that semantics is.” In very few disciplines – if it is that! - a discrepancy prevails about what its basic concept, sign, means. According to the French-European linguistic tradition, beginning from Ferdinand de Saussure (1916), one needs **two** terms to define it; according to the American, Charles S. Peirce, **three** and according to the Paris School, founded by the Lithuanian-French scholar, A. J. Greimas, **four**, in the so-called semiotic square. However, this is not a place to hold a basic course of semiotics. Reader must only know that semiotics is as Umberto Eco said: communication plus signification. Viewed from this point, what was radical there? In fact, many issues changed in the field of both sciences and the arts.

## Impact on society

However, one may now already ask what positive and perhaps negative had it caused. For the first, the society was ‘semiotized’; what else would it mean than the ‘ecstasy’ of communication, as Jean Baudrillard once portrayed the bubble world of global electronic communication of our time. It had its impact upon that value model, in which the Western society believed. For Saussure, no linguistic term had any meaning on its own but only as a part of a more extensive continuum, as opposed to other terms, just as there were ‘distinctive features’ in the phonemes of language. Values were arbitrary or conventional, transferred to concern the society; this meant that all values were relative, they were what a certain community decided. Should we support such an idea? Did the society not change and develop by the fact that people, in spite of, say, a totalitarian value system, believed in certain ‘transcendental’ values, their truth and right? Or just like John Ruskin once argued: opinions which were as such wrong did not become correct merely by the fact that quite a many adhered to them.

This already revealed something crucial. Accordingly, semiotics believes that, for instance, cultural phenomena, which it studies and produces are conventional and constructed. So taught also German phenomenologists of sociology, Berger and Luckmann. And one may continue from here on: if cultures and societies were constructed, they were not definite but could be changed. One arrived at a kind of therapy of the society and the individual, emancipatory view (this was present as early as in *Sémantique structurale* by A. J. Greimas in 1966). We are not prisoners of the reality of signs albeit we were surrounded by them all the time.

However, I can notice that I am talking about semiotics as if it were a kind of ideology or world view – or even religion. When one thinks of schools formed within semiotics, this may come strongly to one’s mind because it has its own prophets whose messages they declare. Many are convinced that what Peirce, Greimas or Lotman said was true and that we only had to interpret them like engraved wisdoms of antique epitaphs. The fact that these ‘prophets’ were by their beliefs and theses quite diverse



did not seem to disturb the global community of semioticians. If one considers rituals and ceremonies of this view, the world congresses of the field, one may notice how quarrels and conflicts which have prevailed there have seemed to be irreconcilable. But was not, as early as Empedocles said, quarrel the beginning of everything? Yet, later, there was also another voice, which is true of Friedrich Nietzsche who believed that what remained of all was friendship. He even composed a piece entitled *Hymnus an die Freundschaft*. However, when one visits and organizes those world congresses, it is amazing how, in spite of all, there vibrates in the air a kind of nebula of common understanding which causes that people not only stand each other but expressly search to join such a community. Why are there schools in the field of semiotics? Why a young student of semiotics feels a need to belong to such one? Why a semiotician who starts to exercise his/her science, first, alone in some country, soon provides around himself/herself a 'congregation' and pupils?

## Identity and ideology

After all, who is a semiotician? Who wants to be a semiotician? If I say here that he is a scholar focusing on the problem of meaning, I may have already promised too much. World is crowded by different studies of meaning and, on this ground, semiotics should be the most common science examining man, animals, and nature. Are they, therefore, semioticians against their will, *sémioticiens malgré eux*?

Why many scholars scrutinizing meaning do not dare to confess that they are semioticians? It is just as if a semiotician were some stranger, alien, of whom we could sing: "Who shall be afraid of the big bad wolf?" Hence many examine meaning and already believe to be experts... but, in fact, one's findings were on a much more certain ground, if one would realize that semioticians spoke about meaning since long time ago, created a metalanguage and concepts, whereby one could deal with it so that everyone understood what was involved. Let us also notice here the tiny nuance between the words 'meaning' and 'signification', since the first

one is much used in English discussions whereas the latter has, by the Latin root of the notion, a tinge of Romance cultures which have served so fertile a soil for the growth of semiotic thought. However, in any case, semiotics was a 'language of international scholarship', as it was entitled at a symposium in Estoril in 1983, funded by NATO!

Whether it really is that, one may partly deny. The Finnish-Canadian anthropologist Elli-Kaija – who got famous for her article written with her husband Pierre 'Structural models in folklore', published in 1962, (Köngäs-Maranda – Maranda, 1962) – said once to me in Paris: "I do not believe that my Polynesian aboriginals would understand what were those 'modalities' *dürfen, wollen, können* etc."

Why semiotics has become famous for its exclusive use of language and terminology? Is it not the biggest obstacle to the idea of Open Semiotics, one that and leads us rather to think of Closed Semiotics? The reason, of course, is: by this procedure, semiotics believes to foreground phenomena from the level of their colloquial use and to interpret them by new neutral terms, which reveal their true essence. Meaning is not always explicit, i.e. what we believe it to be the meaning, and it is not that. When it is dressed into semiotic costume, it becomes analysable and what is even better, it can be intertextually juxtaposed with other phenomena. The scholars from different cultures can understand each other by the new metalanguage they invented. Semiotics believes that the laws it has discovered are universal, i.e. transgresses the boundaries within one culture among clans, classes, groupings, and the differences between cultures. They believe not only in the synchronic presence of significations but also in the diachronic ones; we may also understand events and phenomena of history and past by semiotics, let us say ideas, thoughts, and decisions by Alexander the Great or Cyrus etc. If we can also extend the semiotic laws to future – supposing they are universal and their power and force is not exhausted here, they constitute, as well, our future and help us make forecasts perhaps better than the oracle of Delphi.

Does this not sound like some ultra-utopian vision? Do we aspire in semiotics to reduce the colourful and rich phenomenal empiria into

some abstract patterns or is it then reductionism? Surely not. Semiotics is not one of those ‘nothing-but’ theories. Sociobiology claims that all in society is ultimately biology. Biosemiotics? Not at all, it does not pretend to say semiotics is biology but, contrarily, that biology is semiotics. If said briefly, biology is communication among cells (at least, metaphorically) and the interaction of the organism with its *Umwelt*.

Umberto Eco once said: semiotics is a way to make simple things complicated. Even such a devoted empirist as Thomas A. Sebeok once said that semiotics studies the relationship between illusion and reality. Did he mean our illusions of the reality?

When semiotics became influential a. o. in France from the 1960s, one motif was *épater le bourgeois*, and that means it was iconoclastic. It wanted to show that values of a certain social class, or Bourdieuan distinction, were illusory by displaying how they were at the end constituted. In this way, the phenomena of high culture – Racine, Schubert, Beethoven – were pulled down from their scaffold by stating that basically quite similar semiotic mechanisms were functioning in them, just like when one opened a Coke bottle or read Donald Duck. Correspondingly, entities of popular culture experienced revaluation and elevation, when it was argued that they were occurrences at same level as anything else in the society. One of the works of Roland Barthes, *Mythologies* (1957) was a striking example of this attitude: the face of Greta Garbo, the tenor of Panzera, sports event, Italian pasta advertisement, etc. were all cases of modern myths. Semiotics smuggled with it a kind of anthropologic-social relativism: all was only certain behaviour and as such of similar value. Lévi-Strauss’s Indians applied the same structure of mythic-musical thought as *Bolero* by Maurice Ravel: they were in fact fugues! (Lévi-Strauss, 1975). It was embarrassing to notice that on the level of discourse phenomena suddenly became equivalent.

Accordingly, semiotics is a certain kind of language use. No one would read Lévi-Strauss like the description of a tribe at Trobriand islands by Bronislaw Malinowski and would go to jungle like American anthropologists to study the steps of Lévi-Strauss – were his manner of speaking

about these mythologies not so fascinating. All meanings are in fact in discourse. The slogan by Greimas goes *Aucun salut en dehors du discours*. (“No salvation beyond the discourse”).

Nevertheless, there are dangers here. The discourse elaborated by a semiotic school can distance so far from the language spoken by other scientific communities and thus close it into its own hermetic language society. To speak this ‘correct’ special language cannot replace the proper specialty on the case. Semiotics is not a hocus-pocus method. Its benefit is best reached when the person pursuing it already possesses remarkable quantity of knowledge and skills in different fields. Through semiotics, then, one can find surprising connections. However, it requires an ‘intellectual effort’ as Kristian Bankov said.

Semiotics and ideology? In its time, for many Western intellectuals or the young generation of the 1960s, semiotics was a rescue from Marxist-Stalinist dogmatism. For instance, in the arts research semiotics, it was taught that an artwork was not direct iconic mirroring, *Wiederspiegelung*, of the society. Art was not in any causal relationship to society, it was a sign of the society, the task of an artwork was to represent it but this is very ambiguous. It was completely contrary to the orthodox Marxism (like in *Die Grundlagen des marxistisch-leninistischen Ästhetik* by Moisei Kagan).

Roland Barthes spoke about fascism of language in his *Leçon inaugurale* to Collège de France. Even the fact that a phrase puts one word in the role of a subject, another of predicate, was a kind of ordering fascism, from which one could escape only by cheating the language, *il faut tricher le langage*, and that was possible by literature and poetry, which were deviations from ordinary grammatical rules (Barthes, 1978, 16).

Consequently, can semiotics serve as a method of resistance? I have developed my own theory of counter current of signs in which one does not move linearly from left to right but in the opposite direction (Tarasti 2015, 152-181). Then we learn how things might have happened, from unrealized alternatives under the surface, i. e. there is the case of counterfactual statements, studied a. o. by the Finnish philosopher Georg

Henrik v. Wright, the follower of Wittgenstein in the chair of philosophy in Cambridge. In fact, we then dive into the memory of things once passed, i. e. to the previous states of being of signs – and approach Marcel Proust, one of the greatest ‘semioticians’ of all times.

## Crises

Semiotics is a science of **crisis**. Charles Morris found out that we become aware of semiotics only in the moment when it goes wrong – just as we remember our stomach when it gets into disorder. I once also developed a doctrine of semiocrises. A culture is driven into a semiocrisis when its epistemic continental plates start to move in depth and our consciousness and discourse do not correspond any longer to the reality. In music, Boris Asafiev spoke about intonation crises when a music of the period did no longer correspond to its way of feeling (Asafiev, 1977). Foucault believed in the epistemic level of cultures which determined the events on the surface (in his *Les mots et les choses*, in English, *The Order of Things*, Foucault 1970). Nevertheless, not all want to believe in the existence of deep structure. Generative models have lost their credibility because the ideal speaker whose rules of well-formedness and grammaticality, perhaps, do not exist at all. Perhaps the production of meaning is not such a flawless organic process as Greimas imagined. I remember how, as early as, Paul Ricoeur remarked to him in the colloquium of Cerisy in 1983 that elements from outside were smuggled into his axiomatic system when it was no longer any pure generation. The linguist André Martinet presumed that reality consisted of levels of articulation but they do not develop organically one from another but by leaps, just as in the theory of Sören Kierkegaard about the life of an existential subject (life’s three stages: aesthetic, ethical, and religious). When semiotics emerged via structuralism, one was not yet so far away from existentialism. Yet, Greimas seemed to forget it when he analysed *Le journal d’un curé de la campagne* by Georges Bernanos and used his strictly taxonomic and structural semantic method – although the narrative involved was one of

an existential subject (Greimas, 1966, 222-256). But, even the mistakes of the method have something fascinating when enacted so convincingly. Likewise, Ravel's *Bolero* is not a fugue at all, as Lévi-Strauss claimed.

So, the idea that semiotics would help in the analysis of crises and their solution is tempting. At least, we would have here a proof of the discipline that is considered esoteric and how it would have a practical use – without that, one would fall into the disastrous error of the present science politics, that the assignment of science is to make money. If the reason of the crisis is in the communication, it can be caused by a disturbance in any member of the communication chain. Remembering its origin in quite a technical telephone transmission by Shannon and Weaver, we might note it as a “noise” in the channel. Yet, in the information theory, which was once a catalysing force of semiotics, both entropy and redundancy can lead in their utmost cases into crises: either the disorder of a message reaches maximal entropy or the minimal one when communication is redundant and consists only of repetition of clichés. For instance, two British gentlemen meet on street and start to talk about weather. Jacques Lacan interpreted this psychoanalytically. Mankind was vexed by two species of madness: either too individual speech, which was not understood by more than one person, the speaker himself – like, in the practical sense, a language spoken only by one person, as it is the case with some Finno-Ugrian languages in Siberia or some Indian tribes in Amazonas. So it has become an idiolect. Or, too schematic a speech which does not say anything any longer. In the background, there looms of course the classical notion by Saussure in his structural linguistics of *langue* or grammar and *parole* or speech.

Crises can be also interpreted existentially semiotically. Or one might say only existentially. Crisis can be that famous concept of falling, *chute*, *Scheitern* by Heidegger (1967), which captures an individual experience that his world has been destroyed. However, the world appears every moment both linearly in time and vertically when some content manifests from implicit to explicit.

Yet, there is no law that the horizontal appearance of the world (*Dasein* in existential terminology) would follow some course. Naturally, we are relieved to think what would have happened if one had chosen differently in some earlier moment. Hannah Arendt stated in her essay, the Crisis of Culture that the *improbabilité infinie* can be realized (Arendt, 1972, 221). One might feel like von Wright that we live in the dictatorship of conditions, but it does not need to continue. “Still a new day can change all”, said the national poet Johan Ludvig Runeberg in Finland.

If Mr A says something to Mr B, how can he be certain that that ‘Other’, or philosophically speaking alien psychic (*fremdseelig*), understands anything of what he said. There can be, at any moment, the crisis of misunderstanding. And correspondingly, when we receive a sign, can we then connect its signifier to the right signified? These are both, to say it like in existential semiotics, **transcendental** acts. So in this theory, even such old philosophical terms come to be used, like transcendence. Nevertheless, so far one does not find it in any dictionary or encyclopaedia of semiotics.

In the arts, we are always dealing with crises. At first, art can, as such, be a place of refuge from the reality, a means to transcend it. When we listen to music from headphones at a dentist, we transcend the situation. But, the relationship of art to the society in a broader sense forms always, if not a crisis, at least, a possibility of crisis. According to the radical theory of Theodor W. Adorno, an artist is always in a conflict with the society. If we use the existential semiotic terms of *Moi* and *Soi*, or Me and Society, they are always in conflict. Their resolution can be just the artwork itself. Jacques Attali thought that for instance crises of music preceded those in society. Ernst Kurth wrote a tractate about *The Crisis of Romantic Harmony beginning from Wagner’s Tristan* (Kurth, 1923/1985). Thus a whole grammar of some art can fall into a crisis and change into something else. But the initial moment is in an artist; when Wagner wrote *Tristan*, he said that he wanted *symphonisch ein Bisschen sich ausrausen* i. e. symphonically fury a little. Also, that meant to be freed from the

conventions of the theatre. But the result was so embarrassing that he got scared himself: can such thing exist, do I ever dare to publish this work?

The crisis can also be in a performer. The singer of Tristan's role in Munich performance, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, died soon after it and so people argued that it was due to his too difficult role. Of Chopin's *Etudes* Horowitz said, "The first ten years are difficult – and then they do not go at all!" However, albeit the society was in crisis, the arts are perhaps not. *Ars longa, vita brevis*. Sibelius wrote his Apollonian Fifth symphony in 1918, the year of bloody inner war in his country. Furthermore: do crises of one art shift to another? If modernism appeared, say, in painting, could the music still remain romantic? That occurred for instance at the legendary *Semana de arte moderna* of São Paulo in 1922 (see Tarasti, 1995, 66-67). And how an individual gets out of his crises? They may concern all the modes of his being; body – illness; person – mind; social practice – revolution, suppression; values – ideas and ideals lose their credibility. I believe semiotics has something to say about all of them.

## Essence and paradigms

Now that we have already spoken about semiotics in so many connections and forms, we have to return to the question, what it finally is. It took a long time before it was accepted as a discipline which had its own subject matter – the whole world – and its own method. However, this does not exhaust the semiotics. It is also a philosophy, which can well study unique existentially significant issues. From this realization existential semiotics emerges.

In the contemporary semiotics, there are perhaps three or four new paradigms. They are: **biosemiotics**, whose breakthrough took place at events in Imatra around its International Semiotics Institute; under Thomas A. Sebeok, biosemioticians from Denmark and Estonia (the latter the home country of the founder, Jakob von Uexküll), gathered there in the 1990s. Another one is **narratology**, which became independent from Propp's theories on fairy tales and in which the Finnish folklore studies had its



central role. The third novelty is perhaps **existential** semiotics beginning from its first major study *Existential Semiotics* (Tarasti, 2000): “Is it the same as existential life?” asked its director John Gallman in Bloomington. He certainly thought then of *Walden* by Henry Thoreau.

In any case, semiotics has not been completely detached from the national roots and traditions. When semiotics is done in his/her mother tongue, a representative of its language community, he/she may seem to be an isolated phenomenon but, after all, it is just he/she who can bring something new to the play by breaking the postcolonial situation (dominant/dominated). Why should a German semiotician study only Peirce when Husserl, Heidegger, Jaspers and the inexhaustible world of German philosophy are within his reach? Is the adaption of a language also an ideological choice? The Italian Ferruccio Rossi-Landi studied it in his work *Ideologies of Linguistic Relativity* (Rossi-Landi, 1973). But what is involved is rather a problem of communication. The common language of Baltic scholars, say, at a congress of musicology in the 1980s, would have been Russian but no one accepted to speak it for ideological reasons. When we speak of ‘main stream’ thought and science, we then naturally think only of the English speaking world. The studies of my colleague Pertti Ahonen showed how small part of Greimas and Paris school have reached this main stream (Ahonen, 2020). Greimas was more French than Frenchmen themselves. Paul Perron from Toronto once said: He is a nice man but so damn French!

Can the message of semiotics be condensed into one phrase at its each great personality? I think yes, without making much violence to their thinking:

Eco? Semiotics = how to make simple complicated. An artwork always means breaking of norms. Culture consists of semantic fields and cultural units. Every person has its own encyclopaedia of knowledge.

Greimas? It was already said: no salvation outside discourse, modalities and modulations of passions. Complex isotopies.

Lotman? Culture is an organism which moves towards its negation, non-culture. Culture is a generator of structurality. We live in a semiosphere, continuum of signs.

Lévi-Strauss? *Nous ne prétendons pas montrer comment les hommes pensent dans le mythes mais comment les mythes se pensent dans les hommes et à leur insu.*<sup>1</sup>

Sebeok? Even animals have an aesthetic sense and semiotic self (Sebeok, 2001).

Julia Kristeva? *Khora* remains under the patriarchal order.

Michel Foucault? Man is only a recent innovation and disappears as soon as we have a new configuration of knowledge.

If the leading ideas of semioticians are so diverse, which kind of community do they constitute after all? Is it Goethe's *edle Geisterschaft* which clings to the old wisdom and discovers its truth or everything is metaphor, *alles Vergängliche ist ein Gleichnis!* This enigmatic last phrase of *Faust II* gets a new interpretation in existential semiotics. It is not far from the life philosophy of Markku Graae, a Finnish Heraclitus scholar and his notion of *allegoric intelligence*. That is just demanded of a semiotician.

## Conventions and congresses

The world congresses of semiotics are lessons of semiotic behaviours. I have been able to follow most of them. Vienna, the second one in 1979, was the largest in our history, the chancellor of republic, Rudolph Kirchschräger opened it, all were present. Yet, it was not the first one, but Milano. Before Vienna, Vilmos Voigt had arranged a smaller pre-symposium in Budapest on semiotic terminology (Voigt, 2005). In Vienna, Irene Portis Winner and Thomas Winner aimed at a huge semiotic anthology of all world cultures but Umberto Eco rejected it eloquently and totally. In Palermo, one felt the presence of mafia; ten semioticians had

---

<sup>1</sup> "I therefore claim to show, not how men think in myths, but how myths operate in men's minds without their being aware of the fact" (Lévi-Strauss: *The Raw and the Cooked*. Transl. Weightman, J. – Weightman, D. New York: Harper and Row, 1969.)

lost their passports during the first day. Barcelona and Perpignan wanted to organize a twin-city congress and the idea was accepted by the IASS board. Yet, when the congress arrived at Barcelona, it was total catastrophe; it had not been prepared there at all. The staff just started to put the banderoles of the meeting and gather tables of reception. However, in Perpignan or 'Peircepignan', all was fine thanks to Gerard Deledalle, the French specialist of American philosophy and Joelle Rhetoré.

Berkley was chosen as the next place, invited by professor of German, Irmengard Rauch. I travelled to San Francisco by the same airplane as Umberto Eco. But in Berkeley, the place of the next congress was voted for Guadalajara. The national pride of Latin Americans was great and the offer of Rector of the University of Helsinki Risto Ihamuotila with one million Euros counted nothing in its side. The host of Guadalajara was Gimete Welsh, a Mexican semiotician. I did not attend it. Next IASS world congress was in Dresden by the new President of the association Roland Posner, and with its controversial disputes and voting – all for what? The new board was elected then in 2004 at Lyon congress, where I became the President. It would have been recommendable that the congress attendants would have beforehand studied *L'origine des manières de table* by Lévi-Strauss (1968) because their behaviour at buffet lunches were incredible; people took whole and full plates of all, but let them uneaten.

The conflicts of different schools and persons always sharpened in these occasions of the IASS. Difficult were Thomas A. Sebeok's relations to Posner and the Polish Jerzy Pelc, one of the previous Presidents of the IASS. But where the enmity between Sebeok and Greimas was based I never succeeded to find out. For Sebeok, Greimas was 'that French lexicographer' and Greimas said to me about Sebeok when I visited his office in Paris, coming from the US: "The Americans have not yet made much progress, they still study only chimpanzees!"

Anyway, once I became the President, I could, with trust in mind, invite the world congress to Finland, i. e. to Helsinki and Imatra. The railway station of Helsinki was crowded by semioticians since we had

ordered our own train and wagons. The IASS Board could hold its convention at the congress wagon during those three hours of the journey from Helsinki to Imatra. The atmosphere in the railway station reminded a little of the departure of the train to Hogwarts in Harry Potter.

In Imatra, part of the Chinese delegation from Nanjing Normal University presented itself; they wanted to arrange the next world congress in Nanjing. So it was decided and, in this way, the semioticians left for China four years later. Before the congress itself, there was a preparatory meeting there as it was the habit many times earlier to check the local conditions. Nanjing proved to be an ideal place since the university was situated in the centre of the town, yet somehow isolated. The immeasurable attentiveness of the Chinese hosts appeared as early as in the opening ceremony where there was an orchestra on stage playing *Finlandia* of Sibelius to honour the Finnish President of the IASS.

Nanjing was followed by La Coruna and our secretary general, José Maria Paz Gago, as our host; again intrigues about the leading position of the association were activated. Yet, the climax of the congress was the visit of Salman Rushdie; I got acquainted with him at a dinner in a private palace outside the town, where my wife Eila played Sibelius to him; he liked it since he had enjoyed a British education and music taste.

Next congress was in Sofia and invited by Kristian Bankov, a philosopher and director of the famous Southeastern Center for Semiotics in Bulgarian New University, after Maria Popova; they were particularly well known by their Early Fall Schools of semiotics in Sozopol at the Black Sea. In the president election, the Anglophone and Francophone were opposed; the former won since the new president became Paul Cogley from London. “Gone with the wind”, sighed Anne Hénault, professor from Sorbonne and another candidate. After Sophia came Kaunas, where the ISI from Imatra was moved in 2014 for the direction of Dario Martinelli (Martinelli, 2014). Finally, Buenos Aires received its own congress in 2020. The congresses of semiotics are always a kind of artwork, unpredictable and unforeseen events with their surprises.

## Imatra and the ISI

This was something I got habituated with since in Finland the International Semiotics Institute could function for 30 years before the Ministry and City of Imatra closed it. Oh, Imatra and ISI! The golden age of the Finnish semiotics – and not only of Finnish but of global semiotics in general. Finland was in the years between 1980 – 2020 one of the leading countries of semiotics. Few semioticians would have not visited Imatra back then. What was after all so attractive in it? Of course, the milieu, the State Hotel, that charming castle and monument of *Jugend Stil*, like the Finnish Neuschwanstein at the Vuoksi river and rapids, with history going back to the visits of the Russian imperial court, beginning from Catherine the Great until the possible stay of Richard Wagner and the visit of the Brazilian emperor Pedro II (d'Alcantara in 1876); splendid place for a congress in which the guests lived and lectured in the same building, enjoyed the dinners in the hall or at Butschenhoff gourmet restaurant in the town.

The Imatra phenomenon developed in the years 1986-2013 and it had time to experience four different mayors, who favoured the ISI from Kalervo Aattela to Tauno Moilanen. Imatra saw the annual summer congress almost 30 times and as many winter schools at the end of each January when people gathered there from all over the country. In fact, also the Toronto Summer Institute of Semiotics was moved to Imatra. It also had time to see the birth of National Network University of Semiotics and its flourishing. Hundreds of students received their scientific education from many countries all around the world, many held there their first congress speeches in a tolerant and permissive audience which, however, consisted of top specialists. The themes of the winter school covered almost all that was actual in those years from computers and games to signs of religion, gastronomy and arts. Many international scholars visited it - although Eco, Greimas and Lotman never arrived there – but how many has remembered it later on? Did anyone write about his/her experiences later, did any one mention it in his/her cv?

At the same time, in the University of Helsinki, the semiotic study program was launched but it was never accepted as a discipline. Other envious disciplines were worried of it, like cognitive studies, philosophy, since semiotics was a serious competitor to them about favour and funding. The popularity of *Studia Semiotica* lecture series was stunning and credits for students gathered more than in many other neighbouring fields. In the context of several other disciplines, semiotics became a kind of ghetto at the Institute of Arts Research, although this, fortunately, later disappeared. Semiotics got even a chair with Imatra's EU funding. Money was allotted as well for the preparation of the Pan-European doctoral program SEMKNOW in a joint project of Tartu, Turin, Sofia and Lapland Universities, which started the initiative. However, when the program was ready, Lapland withdrew from it and three others started its functioning. Unnoticed, also the semiotic studies program at Helsinki University was terminated. What remained was nothing else but memories, memories and memories. Also, such more stable activities, like *Acta semiotica fennica*, the international publishing series and *Synteesi*, the journal for studies in the interrelationships of arts, in which the most central part of the Finnish semiotics, have been published.

One can speak of Finnish school of semiotics – in the same sense as the Renato Almeida in Brazil had written in his work, *Intelligencia do folkore*, a chapter called *Escola finlandesa* (Almeida, 1974), which brought to the platform, the pioneering work of the Krohn brothers in the taxonomy of folk tales and their impact on the Vladimir Propp's classics *Morphology of the Folk Tale* in 1928 and furthermore, nowadays, to the global paradigm of narratology, which is one of the main trends in contemporary semiotics as already stated.

The Finnish semiotics was ecumenical and international since the beginning. All directions were allowed to flourish. The Paris school had its effect by one of Greimas' main works *Sémantique structurale* via its Finnish translation in 1982. Peirce was discovered and the Slavists worshipped Lotman who also visited Finland twice. Unnoticed, semiotics penetrated into the media and advertising world, TV had programs

entitled *Icon and Index*. But did anyone call him/herself a semiotician? The term disappeared totally from the headings of media after a promising start in the 1980s. The vision of semiotics in the ISI, in the mind of Thomas A. Sebeok, was to create a worldwide data base of semiotics covering all the courses of semiotics in all countries. Henri Broms started to build it up. Yet, the so-called regional centres were lazy and did not transmit information. Imatra made the decision: it started itself as a centre of semiotics which organized its own events. It functioned until 2013. It was a scandal of Finnish science policy that this international brand was not noticed and allowed to continue here.

## Future

However, can semiotics die? Of course not. No really important and new idea can disappear. “*Kein Wesen kann zum nichts zerfallen*” said Goethe and continued: “*Das Wahre war schon längst gefunden, hat edle Geisterschaft erfunden, das alte Wahre, fass es an!*”. The ideas of semiotics were, in fact, discovered as early as in the ancient Greece and in Arabian and Persian philosophers. Semiotics is, therefore, a cultural heritage, I would say. It is just something that the newly established Academy of Cultural Heritages between Finland and Greece should favour (see [www.culturalacademy.fi](http://www.culturalacademy.fi)). But it understands the cultural heritage in the sense of the German scholar Werner Jaeger in his monumental work *Paideia I-II* (1936-1955) which deals with the entire idea of the Greek education and image of man (von Wright discusses it also deeply in his study *Thought and Declaration*, 1961); namely that culture is not any static collection of the past documents, but it is a **value**, **goal**, and **ideal** towards which we are aspiring! Culture lives only in such a continuous animation of the human mind. In this sense, semiotics is as actual as it has always been. Its intellectual power has not been diminished or exhausted.

## Literature

- ALMEIDA, Renato: *A Inteligência do Folclore*. Rio de Janeiro : Companhia Editora Americana, 1974.
- ARENDDT, Hanna: *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972.
- ASAFIEV, Boris: *Musical Form as a Process*. 3 vols. Trans. By James Tull. Diss. Ohio State University, 1963/1977.
- BANKOV, Kristan: *Intellectual Effort and Linguistic Work. Semiotics Aspects of the Philosophy of Bergson*. Helsinki: Acta semiotica fennica IX, 2000.
- BARTHES, Roland: *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland: *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.
- FOUCAULT, Michel: *The Order of Things*. London: Tavistock, 1971.
- GRABÓCZ, Márta (ed.): *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann, 2007.
- GRABÓCZ, Márta: *Musique, narrativité, signification*. Préface de Charles Rosen. Paris: L'Harmattan, 2009.
- GREIMAS, Algirdas Julien: *Sémantique structurale*. Paris Larousse, 1966.
- GREIMAS, Algirdas Julien – COURTES, Joseph: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I-II*. Paris: Hachette, 1979, 1986.
- HEIDEGGER, Martin: *Sein und Zeit*. Heilbronn: MaxNiemeyer Verlag, 1997.
- KÖNGÄS-MARANDA, Elli-Kaija – MARANDA, Pierre: *Structural models in folklore*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press: Midwest Folklore, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mythologiques III. L'Origine des manières de table*. Paris: Plon, 1968.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mythologiques IV. L'Homme nu*. Paris: Plon, 1971.
- MARTINELLI, Dario: *Lights, Camera, Bark! Representation, and Semiotics and Ideology of Non-Human Animals in Cinema*. Kaunas: Technologija, 2014.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio: *Ideologies of Linguistic Relativity*. Berlin: Mouton, 1973.
- SEBEOK, Thomas A.: *Global Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- TARASTI, Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Berlin: Mouton, 1979. (In French: *Mythe & musique*, trans. by Damien Pousset, Paris: Michel de Maule, 2003).
- TARASTI, Eero: *Heitor Villa-Lobos. The Life and Works 1887-1959*. North Carolina: McFarland, 1987.
- TARASTI, Eero: *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- TARASTI, Eero: *Semiotics of Classical Music, How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: Mouton, 2012.



- TARASTI, Eero: *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*. Berlin: Mouton, 2015.
- VOIGT, Vilmos: *Europäische Linien. Studien zur Finnougristik, Folkloristik und Semiotik*. Budapest: Akademiai Kiadó, 2005.
- WAGNER, Richard: *Elämäni. Mein Leben*. Finnish trans by Saila Luoma. Turku: Faros, 2002.
- von WRIGHT, Georg Henrik: *Ajatus ja Julistus*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1989.

## Summary

The situation of semiotics globally varies all the time. One thing is sure: it has not lost anything of its theoretical power and cogency. The IASS had its 15<sup>th</sup> world congress in Thessaloniki in september of 2022. A very promising fact is the interest and enthusiasm of younger generation of semioticians. With them new approaches have emerged like those studying the contemporary world, under signs of digital age; in fact the achievements of digital studies only emphasize that we live a particularly semiotic age of meaning with all our new technologies, media etc. The technicality and speciality of its metalanguage should not cover or conceal this truth that we live ‘surrounded by signs’ as A. J. Greimas it defined as early as in his *Sémantique structurale* in 1967, which was the start of the Paris school under his name. Biosemiotics fascinates many as a new alternative in the age of ecological issues. Thomas A. Sebeok already prophesized in the 1980’s that future of semiotics lies in it. The majority of semiotic studies seem, however, to be empirically oriented research and applications of our discipline in manifold and most diverse areas. Umberto Eco and Juri Lotman quite correctly spoke about explosion of semiotics to all directions. Yet, there are not many truly new theoretical and philosophical approaches in the field. In this respect something like existential semiotics might have its chance. However if it is a combination of continental philosophy and classical semiotics, it is rather challenging to have a competence broad enough to understand its basic hypotheses. We can resume by the phrase: All is Semiotics ... or Is It? which is the title of the traditional Oscar Day of semiotics in Finland this december of 2022.



# CO JE BAROKO?

Pavel Kalina

Ústav teorie a dějin architektury, Fakulta architektury ČVUT, Praha

S termínem *baroko* se setkáváme často. V kontextu evropské kultury jde o jeden z definičních pojmů. Bez jeho denotátu si neumíme představit popis našeho kulturního dědictví. Porozumění tomuto pojmu intuitivně chápeme jako určující pro příslušnost k středoevropské kultuře, ale možná bychom byli přivedeni do rozpaků, kdybychom jeho obsah měli někomu vysvětlit.

Jaký denotát mu tedy přisuzujeme? To není tak snadné rozhodnout. Pokud vezmeme jako směrodatný text na anglojazyčné Wikipedii, pak zjistíme že „baroko je často chápáno jako umělecký sloh, který v oblasti sochařství, malířství, architektury, literatury, tanečního umění a hudby používal přehnaný pohyb a jasný, snadno interpretovatelný detail, aby vytvářel drama, napětí, tvarové bohatství a velikost. Tento sloh začíná kolem roku 1600 v Římě a rozšířil se po většině evropských zemí“. Je cítit jistá opatrnost z formulace „baroko je často chápáno...“<sup>1</sup>. Logicky se tím říká, že bývá nebo přinejmenším může být chápáno i jinak. Pojem baroka je občas používán při pořádání výstav současného umění. Jakkoli nejde jen o reklamní trik, je zjevné, že termín baroko zde slouží spíš k vyjádření určitého naladění a nepochybně k usnadnění komunikace s diváky, než aby mu bylo možné přičítat zřetelnější význam.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> „The Baroque is often thought of as a period of artistic style that used exaggerated motion and clear, easily interpreted detail to produce drama, tension, exuberance, and grandeur in sculpture, painting, architecture, literature, dance, and music. The style began around 1600 in Rome, Italy and spread to most of Europe.“ Přístupné online na: <https://en.wikipedia.org/wiki/Baroque>.

<sup>2</sup> Srov. např. KOTALÍK, Jiří T. (edit.): Barok a dnešek. *Mezinárodní výtvarné symposium Litoměřice, kostel Zvěstování Panny Marie*. Praha : Granit pro sdružení Výtvarné

Na pojem baroko nejspíš nemůžeme rezignovat. Jde o příliš frekventovaný explikační model. Nelze nebrat vážně článek z časopisu *Architectural Design* z roku 2010, ve kterém hlavní osobnost jednoho z nejpozoruhodnějších architektonických studií současnosti proklamuje návaznost na rakouské baroko, chápanou zejména jako snahu redefinovat architektonický prostor a vytvářet složité prostorové sekvence.<sup>3</sup> Od Bernharda Fischera von Erlach jakoby vedla červená niť přes Rudolpha Schindlera a Fredericka Kieslera až k Hansi Holleinovi, Walteru Pichlerovi, Güntheru Domenigovi a studiu Coop Himmelb(l)au. Hned v následujícím roce, 30. dubna 2011, byl vysvěcen luteránský kostel v dolnorakouském Hainburgu od ateliéru Coop Himmelb(l)au, jenž tuto příslušnost dokonale demonstruje (obr. 1). Jindy je termín baroko používán k popisu významných děl současné vizuální kultury. I zde lze pozorovat významné nuance. Podle Christopha Van Eeckeho nejsou filmy Kena Russella „barokní“ pro svůj excesivní vizuální styl, ale svým složitým vnitřním uspořádáním.<sup>4</sup>

Pokusme se nejprve zamyslet nad tím, jak bylo baroko chápáno v kanonických textech moderních dějin umění. Zaměříme se hlavně na oblast střední Evropy, která ovšem na konci 19. a v první polovině 20. století hrála v tomto oboru klíčovou roli. Pokusím se ukázat, že existuje i jiná možnost, jak definovat jisté rysy společné pro významnou část dobové produkce zejména v oblasti vizuální kultury.

---

symposium – pocta Oktaviánu Broggiovi a Symposion, nadací pro podporu a rozvoj mezinárodních uměleckých aktivit, 1992. ISBN 80-901195-8-1. VLČEK, Tomáš (edit.). *Aktuální nekonečno. Konflikty a souvislosti baroka v moderním a současném českém umění*. Katalog výstavy. Praha : Galerie hlavního města Prahy, 2000. ISBN 80-7010-078-8 (v knize neuvedeno). Přístupné online na: <https://www.guggenheim.org/exhibition/riotous-baroque>.

<sup>3</sup> PRIX, Wolf D.: *Let's Rock over Barock*. In: *Architectural Design* 80, 2010, č. 2, s. 50 – 57; s představením studentských prací z roku 2009.

<sup>4</sup> „Although Russell's films are most commonly classified as baroque on account of their excessive visual style... the real baroque is happening inside, in the way the film (and Russell's work in general) is structured.“ VAN EECKE, Christophe: *Moonstruck Follies. Ken Russell's Salome's Last Dance (1988) as Baroque Performance*. In: *Image & Narrative*, 13, 2012, č. 2, s. 5 – 25. TÝŽ: *Pandaemonium: Ken Russell's Artist Biographies as Baroque Performance*. Diss. Maastricht 2015.

Na samém začátku 80. let 19. století publikoval Albert Ilg pod pseudonymem Bernini mladší studii *Budoucnost barokního stylu*.<sup>5</sup> Potřebě přesnější definice, co termín baroko vlastně znamená, vyšel vstříc Heinrich Wölfflin (obr. 2) svou dodnes vlivnou studií *Renesance a baroko*. V ní definoval baroko prostřednictvím binárních opozit: oproti renesanční přísnošti postavil volnost a malířskost, oproti zformovanému bezforemné, oproti lineárnímu malířské, oproti myšlení v ploše myšlení v hloubce, proti uzavřené a tektonické formě formu atektonickou a otevřenou, proti renesanční jednotě barokní mnohost, proti renesanční jasnosti nejasnost.<sup>6</sup> Na samém začátku 20. století byl nicméně Alois Riegl, jeden z čelných představitelů tzv. vídeňské školy dějin umění, přesvědčen, že obsah pojmu baroko je jasný: spojujeme si s ním něco překvapivého a neobyčejného.<sup>7</sup> Ano, tento smysl byl termínu dáván v obecném jazyce. Mohou ale dějiny umění přebírat nereflektované pojmy z obecné řeči?

S důležitou korekcí slohového pojmosloví přišel další z velikánů vídeňské školy Max Dvořák, když mezi renesancí a baroko vložil období manýrismu. Zatímco manýrismus byl podle Dvořáka subjektivní, baroko bylo objektivní; definice pojmu tedy již nevyplývala z typických forem dobových artefaktů, ale ze vztahu mezi vizuální podobou a významem

<sup>5</sup> BERNINI DER JÜNGERE (ve skutečnosti ILG, Albert): *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel*. Wien : Manz'sche k. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung 1880. Srov. STACHEL, Peter: Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“. In: CSÁKY, Moritz – CELESTINI, Federico – TRAGATSCHNIG, Ulrich (edit.): *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Modernel/Postmoderne*. Wien – Köln – Weimar : Böhlau, 2007, s. 101 – 152. ISBN 978-3-205-77468-6.

<sup>6</sup> WÖLFFLIN, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München 1888. Wölfflin své pojetí dále rozvinul v knize *Základní pojmy dějin umění* (1915), které se do roku 1943 dočkala úctyhodných osmi vydání a světového ohlasu. WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. München : F. Bruckmann, 1943. 263 s. Bez ISBN.

<sup>7</sup> RIEGL, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*. Wien : Anton Schroll, 1908 (přednášky 1901/1902), s. 3: „Der Sinn, den wir damit verknüpfen, ist klar: wunderlich, ungewöhnlich, außerordentlich.“

díla.<sup>8</sup> V monografické studii věnované Gian Lorenzovi Berninimu Dvořák popsal jeho nejslavnější dílo, sousoší sv. Terezie v římském kostele Santa Maria della Vittoria, takto: „Není to úpadek renesančního sochařství, nýbrž nové pojetí... plastická kompozice stala se malířskou... smyslný účín výjevu není potlačen jako v manýristickém umění, nýbrž vystupňován všemi danými prostředky..., cílem není smyslný účín, nejde jen o krásné tvary..., nýbrž o zvýšený citový obsah. Vášnivě vzrušený pohyb postav nevychází ze subjektivního citění jako v manýrismu, nýbrž z afektů objektivně vystupňovaných.“<sup>9</sup> Jako podstatnou složku účinku díla vyzdvihl Dvořák jeho působení na emoce: „Cit je vše, tělo ničím! Tělesnost, podstata starších soch od Donatella po Michelangela, ztratila svou moc a je volně ovládána citovou silou ekstase, ekstase, která není jen osobní, nýbrž obecným citovým obsahem katolicismu.“<sup>10</sup>

Podobně se u Vojtěcha Birnbauma ve 20. letech 20. století stává charakteristikou baroka subjektivita, která je ale subjektivitou lidského ducha, ne jedince.<sup>11</sup> V téže době však existovaly i zcela jiné pohledy na baroko. S jedním z nich přišel Herbert Cysarz, od roku 1927 profesor na Německé univerzitě v Praze. Podle něj skutečnou německou renesancí byla klasika 18. století, zatímco „baroko“ bylo jejím předstupněm. Cysarz svůj pohled dobře zdůvodnil: literární baroko se podle něj vyznačovalo uniformitou, absencí individuálního výrazu.<sup>12</sup> Přesto je těžké ubránit se

<sup>8</sup> DVOŘÁK, Max: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, 2 Bde.* München 1927–1928, zejm. s. 118 – 199.

<sup>9</sup> DVOŘÁK, Max: Bernini. In: *Umění jako projev ducha.* Překlad Věra Urbanová. Praha : Jan Laichter, 1936, s. 179.

<sup>10</sup> Tamže, s. 180.

<sup>11</sup> „Barokní architektura tvoří skupiny rázu a původu čistě uměleckého, jež nadřazuje útvarům rázu a původu tektonického; tyto tektonické útvary jsou tak pouze prostředkem k vyjádření uměleckých hodnot, jež vznikají v tvůrčím lidském duchu nezávisle od nich; předmětem barokního architektonického tvoření jsou tedy subjektivní skutečnosti lidského ducha a ne objektivní skutečnosti přírodních sil a tektonických zákonů.“ BIRNBAUM, Vojtěch: Barokní princip v dějinách architektury. In: *Vývojové zákonitosti v umění.* Praha 1987, s. 24 – 46 (původně 1924), s. 37.

<sup>12</sup> „Die Signatur des Barocken ist eben vorerst eine uniforme Gebärde, ohne individuelles Antlitz, unbekümmert um alles persönlichen Innenleben.“ CYSARZ, Herbert: *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko.* Leipzig 1924. Bez ISBN.

dojmu, že se již zde stáváme svědky jistého typu intelektuální hry. V každém případě je vidět obtížná souměřitelnost používání termínu „baroko“ pro různé oblasti umění. Jistě by bylo možné argumentovat, že i výtvarné projevy baroka jsou do značné míry uniformní, což ale neplatí pro tvorbu skutečně silných osobností, jako byl právě citovaný Bernini.

Určitou tečkou či aspoň středníkem za způsobem, jakým se v mezi-válečné střední Evropě nakládalo s termínem baroko, mohl být článek Erwina Panofského, napsaný v polovině 30. let. Panofsky poukázal na to, že Wölfflin jakoby přeskočil období po roce 1520 a srovnával „renesanci“ přímo s „barokem“ 17. století, aniž by bral v potaz, že ve skutečnosti mezi zkoumanými jevy leželo více než sto let vývoje. Pokud díla, jako je Berniniho baldachýn v Kostele sv. Petra, srovnáváme s díly, která jim bezprostředně předcházela, kontrast nebude tak silný. Oproti manýristickým dílům se baroko, naopak, vyznačuje jasností, jednoduchostí a vyvážeností.<sup>13</sup> I význam barokního obrazu je podle Panofského snáze uchopitelný. Panofsky sám ovšem vybral takové příklady, které vyhovovaly jeho tezi, a nechal stranou jiné, které by jí vyhovovaly méně. Dále mluvil o kontradikci uvnitř renesančního umění, která ale je spíš zpětným konstruktem. Provádí řez mezi italským a záalpským uměním, ale „italské“ umění je pro něj uměním několika málo oblastí a osobností. Poukázal na význam Caravaggia a Caracciů jako malířů, kteří se postavili proti manýrismu: Caravaggio ve smyslu naturalismu, Caracciové právě tak jako Ludovico Cigoli ve Florencii návratem k tradici. „Barokní postoj může být definován tím, že je založen na objektivním konfliktu mezi antagonistickými silami, jenž však ústí do subjektivního pocitu svobody a dokonce radosti,“ píše Panofsky.<sup>14</sup> Takové tvrzení je těžké vyvrátit nebo potvrdit. V každém případě zde umění zůstává ztotožněno s kanonickým souborem galerijních děl, jejichž příběh lze sledovat ke konkrétním šlechtickým sbírkám či velkým kostelům.

<sup>13</sup> PANOFSKY, Erwin: What is Baroque, přednáška z roku 1934. In: LAVIN, Irving (edit.): *Three Essays on Style*. Cambridge, Mass., 1995, s. 19 – 88, zejm. s. 23.

<sup>14</sup> Tamže, s. 38 – 39.

Myšlení v polaritě renesanční/barokní nicméně zůstává ještě dlouho silné. Příkladem může být vlivné dílo Manfreda Bukofzera, věnované dějinám hudby 17. – 18. století. Bukofzer se v úvodu výslovně distancuje od Wölfflina odkazu. Přesto hned vzápětí staví proti sobě renesančního a barokního skladatele bez mezistupňů, zejména pokud jde o vyjádření citů: „Keď barokový skladateľ hovoril o citoch, mal na mysli extrémne a prudké emócie, aké renesančný skladateľ považoval za nevhodné...“<sup>15</sup> Bukofzer naprosto zřetelně popisuje pluralitu hudební produkce 17. století. Přesto nakonec dospívá k esencialistickým formulacím jako „opera je v skutečnosti jedním z nejvýraznějších příkladů realizace extrémních emocí v hudbě, preto ju treba považovať za jednu z najväčších inovácií barokového obdobia“<sup>16</sup>. I přes kritiku Wölfflina Bukofzer dospívá k poměrně vyhraněné polarizaci: „Renesančný umelec považoval hudbu za autonómne umenie, ktoré podlieha iba svojim vlastným zákonom. Barokový umelec chápal hudbu ako heteronómne umenie podriadené slovám, ktoré slúži iba ako hudobný prostriedok na vyjadrenie dramatického účinku, presahujúceho hudbu.“ Zároveň pracuje s formální, naprosto přesně vymezující definicí baroka: „Najpozoruhodnejší rozdiel medzi renesančnou a barokovou hudbou sa prejavuje v narábaní s disonanciou... (...) Barok sa začína a končí presne vtedy ako éra generálneho basu.“<sup>17</sup> Tyto popisy znějí přesvědčivě, protože si je každý spojí s naprosto reálnou zkušeností z poslechu hudby „od Monteverdiho po Bacha“. Pluralita nesmírně rozsáhlé dobové produkce ale jakoby ustupuje do pozadí.

Vytknutí určitého rysu jako specifického a defintorního rysu „baroka“ se dále stává charakteristikou některých vlivných textů poválečné literatury o dějinách architektury. Tak Oldřich Stefan ukazuje, jak se z „mrtvé stěny renesanční“ stává „oživlá stěna barokní“.<sup>18</sup> Objevuje se tu zvláštní, pro česky psaný dějepis umění ale typické spojení precizního

<sup>15</sup> BUKOFZER, Manfred F.: *Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha*. Překlad Jana Juráňová. Bratislava : Opus, 1986. 677 s. Bez ISBN.

<sup>16</sup> Tamže, s. 21.

<sup>17</sup> Tamže, s. 22 – 26.

<sup>18</sup> STEFAN, Oldřich: *Plastický princip v české architektuře barokní počátku 18. věku*. In: *Umění*, roč. 7, 1959, č. 1, s. 1 – 17, zejm. s. 5.



popisu individuálních staveb a jeho okamžitého povýšení na princip. S tím se pak spojuje faktické, byť pouze latentní vyloučení drtivé většiny dobové produkce z oblasti vlastního baroka. Podobně podle Václava Richtera je smyslem barokní perspektivy iluze „nekonečného hmotného prostoru“. Richter navrhoval definovat baroko pomocí heideggerovské čtveřiny země/hmota a prostor, nebe/čas, božství/sakrálnost a smrtelní/profánnost.<sup>19</sup> Za základní prvek barokní architektury ale pokládal prostor, nekonečný, ale nikoli abstraktní prostor vyplněný specifickým světelným režimem. „Prostor u barokního díla je prius, nikoli hmotná věc. Prostor u barokní architektury je také nekonečný, není to však abstrakce, nýbrž totalita naplněná osvětlenou atmosférou nebo jejím opakem, zastíněnou atmosférou, jen místy ozářenou polotmou. Tento hmotný atmosférický prostor se staví mezi věc a diváka, jeho viditelnost porušuje viditelnost věcí.“<sup>20</sup> Takový popis působí téměř jako samostatné literární dílo. Jistě si jej snadno vybavíme v chrámu Jana Blažeje Santiniho či Kiliána Ignáce Dientzenhofera (obr. 3). Pro naprostou většinu tehdejší stavební produkce však jde o vzdálený ideál.

Mezitím se objevují silně kritické přístupy ke slohovému pojmosloví či aspoň jeho příliš esencialistické podobě. Typickým příkladem jsou vlivné texty Ernsta Gombricha, jehož Příběh umění začíná slovy: „Umění ve skutečnosti neexistuje. Existují pouze umělci.“<sup>21</sup> Pokud je vyřazen ze hry střešový pojem umění, nemůže, samozřejmě, existovat ani baroko – a Gombrich se skutečně bez těchto tradičních termínů dokázal obejít.<sup>22</sup> Radikální empirismus je pohodlný. Ovšem pokud neexistuje umění, neexistují ani umělci, jen majitelé štetců a dlát.

Jiným typem kritiky byly články Theodora Adorna. Adorno v zásadě respektoval Wölfflinova a Rieglova vymezení historické epochy, ale

<sup>19</sup> RICHTER, Václav: Poznámky k baroknímu umění. In: KOPECKÝ, Milan (edit.): *O barokní kultuře: Sborník statí*. Vyd. 1. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1968, s. 147 – 160, zejm. s. 151 – 152. Bez ISBN.

<sup>20</sup> Tamže, s. 156.

<sup>21</sup> GOMBRICH, Ernst H.: *Příběh umění. Překlad Miroslava Tůmová*. Praha : Odeon, 1992 (původně 1950), s. 15. ISBN 80-207-0416-7.

<sup>22</sup> Tamže, s. 313 – 314.

popisoval zneužití pojmu. Navíc popíral analogie mezi výtvarným uměním a hudbou: zobecňování pojmu „baroko“ pokládal za projev falešné ideologie.<sup>23</sup> Na konci 60. let pak Adorno poukázal na to, že baroko pro konzumenta hudby slouží pouze jako symbol kulturní prestiže.<sup>24</sup> Není pochyb, že v praxi to tak často mohlo a může být. Nic to ovšem neříká o vnímání barokní hudby jako takovém. A už vůbec se tím nedostáváme k analýze fenoménu baroka.

V 80. letech 20. století se baroko dočká nového zhodnocení v díle Gilla Deleuze. Podle autora pojem baroka neodkazuje na esenci, ale spíše na operativní funkci, rys. Baroko neustále vytváří záhyby.<sup>25</sup> „Architektonickým ideálem je místnost z černého mramoru, kam světlo proniká pouze otvory, které jsou tak dobře zalomené, že jimi nevidíme nic z venku, ale osvětlují či zbarvují výzdobu ryzího interiéru.“ Deleuze se ptá, zda tento duch baroka neinspiroval Le Corbusiera v klášteře La Tourette.<sup>26</sup> Jistě bychom mohli empiricky zpochybnit Deleuzovu představu ideálu baroka. Přesto cítíme, že určitý rys tehdejší kultury zde vystižen je.

I na prahu 21. století odborné texty běžně hovoří o barokní hudbě či specificky barokních tanečních formách.<sup>27</sup> Pojďme se však na problém

<sup>23</sup> „Die allgemeine Rede vom Barock ist Ideologie im genauen Sinn falschen Bewusstseins, gewalttätige Vereinfachung der Phänomene, deren Propaganda sie besorgt.“ ADORNO, Theodor W.: Der missbrauchte Barock. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977, s. 401 – 422. ISBN 3-518-06511-4.

<sup>24</sup> „Barock dürfte, für die Käufer, wirklich nur als Prestigebegriff fungieren; undenkbar, daß all das, vieles von der tödlichsten Langeweile, den Musikalischsten fesselt und den Unmusikalischsten unterhält.“ ADORNO, Theodor W.: *Orpheus in der Unterwelt*. In: Der Spiegel, 11. 11. 1968. Přístupné online na: <https://www.spiegel.de/kultur/orpheus-in-der-unterwelt-a-8633a78b-0002-0001-0000-000045878748>.

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles: *Záhyb. Leibniz a baroko*. Překlad Marie Caraccio Caporale. Praha : Herrmann & synové, 2014. 240 s. ISBN 978-80-87054-38-3.

<sup>26</sup> Tamže, s. 50.

<sup>27</sup> GEORGIEVA, Sylvia: *Barokní afektová teorie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2013. Hudební pedagogika, sv. 6. ISBN 978-80-7331-255-8. KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní taneční formy*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2005. 245 s. ISBN 80-7331-026-0.

podívat z jiné stránky. Co lze zcela deskriptivně konstatovat, je skutečnost, že v 17. století dochází poprvé ke spojení notového záznamu a geometricky popsané choreografie. Lidské tělo se stává součástí geometricky a tím pádem také matematicky definovatelné topologie. Tento krok můžeme docela dobře srovnat s vývojem v jiných oblastech, jako je například ve své době velmi důležité fortifikační umění. Vaubanův fortifikační systém, zahrnující dvě vzájemně sladěné koncentrické linie opevnění, které obsahují známé prvky jako bastion, kontragarda, nůžky, ravelin či glacis, byl zřetelně geometricky komponován.<sup>28</sup> V tom se, samozřejmě, neliší od starších opevňovacích systémů. Fascinující je ale jeho měřítko a stupeň propracovanosti: geometrie zcela ovládá obrovský prostor. Nově budované město, například Neuf Brisach v Alsasku, se jako obývaný prostor stává pouhou podřízenou součástí systému, který jej plošně a hlavně celým svým gestem přesahuje – právě tak jako se těla tanečníků stávají jen okamžitým projevem předepsaného schématu.

Evidentní je vztah „barokního“ umění k nastupující vědecké revoluci. Nápadné je to u spíše výjimečných případů, jako je malířské využití nových astronomických výzkumů při zobrazení Měsíce na zobrazení Panny Marie jako Ženy Sluncem oděné. Galileo Galilei vytvářel kresby Měsíce na základě svých pozorování v roce 1609. Nejstarší dalekohled, jenž byl vynalezen roku 1608, poskytoval přibližně osmi- až desetinásobné zvětšení. Galilei si ovšem vyrobil vlastní dalekohled, který zvětšoval přibližně dvacetkrát. S jeho pomocí konal pozorování, popsaná v průlomovém spise *Sidereus nuncius*, vydaném roku 1610. Galileiho ilustrace ukazují Měsíc se zvrásněným povrchem, což byl zásadní posun oproti aristotelské představě Měsíce jako dokonalé koule (obr. 4).<sup>29</sup> A právě takový Měsíc vidíme u Lodovika Cigolii či na Rubensově obraze Panna Marie jako

<sup>28</sup> LEPAGE, Jean-Denis G. G.: *Vauban and the French Military Under Louis XIV. An Illustrated History of Fortifications and Strategies*. Jefferson, NC – London : McFarland, 2010, s. 72 – 76. 292 s. ISBN 978-0-7864-4401-4. OBRADOVIĆ, Marija – MIŠIĆ, Slobodan: *Are Vauban's Geometrical Principles Applied in the Petrovaradin Fortress?* In: Nexus Network Journal, roč. 16, 2014, s. 751 – 776.

<sup>29</sup> BREDEKAMP, Horst: *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*. 2. vyd. Berlin : Akademie Verlag, 2009, s. 101 – 130. 517 s. ISBN 978-3-05-004617-4. Týž,

apokalyptická Žena Sluncem oděná v mnichovské Alte Pinakothek, původně vytvořeném pro dóm ve Freisingu, i na skvělé přípravné studii, jež se dnes nachází v J. Paul Getty Museum v Los Angeles (1623 – 1624, obr. 5).<sup>30</sup> Na slavných Vermeerových obrazech zase opakovaně vidíme dobové mapy. Na obrazech známých jako *Geograf* a *Astronom* (1668 – 1669) najdeme dobře znázorněný hvězdný a zemský glóbus – slavný Hondiův glóbus z roku 1600.<sup>31</sup> Když Salvator Rosa maluje *Smrt Empedoklova*, scénu, kdy se proslulý filosof vrhá do jícnu Etny, zřejmě má již v ruce právě čerstvé vydání Kircherova traktátu o podzemí Země (obr. 6, 7).<sup>32</sup> Zájem o vědecké objevy předznamenal scientistní orientaci moderního umění, znatelnou dávno před nástupem avantgard 20. století.

Zájem o vědecké poznání měl i velmi praktické důsledky, které se neomezovaly na několik málo intelektuálně založených (nebo sociálně exponovaných) umělců. Je pravdou, že přímý vliv „vědecké“ revoluce na architekturu 17. století nehrál významnější roli. Ale Antonio Gaspari, právě tak jako další vzdělaní architekti jeho doby, mohl navrhnout projekty, jako je Kaple sv. Dominika při Kostele Santi Giovanni e Paolo v Benátkách, s využitím dokonalé znalosti perspektivy, umožňující uchopení prostoru kaple jako dokonale zvládnutého jednotného celku (obr. 8).<sup>33</sup> Tato inherentní geometričnost, tento bazální vztah

*Galileis Denkende Hand : Form und Forschung Um 1600.* Berlin : De Gruyter, 2015, s. 173 – 240. 340 s. ISBN 978-3-11-041462-2 (e-book).

- <sup>30</sup> OSTROW, Steven F.: *Cigoli's Immacolata and Galileo's Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome.* In: *The Art Bulletin*, roč. 78, 1996, č. 2, s. 218 – 235, zejm. s. 223. Srov. dále BOOTH, Sara Elizabeth – VAN HELDEN, Albert: *The Virgin and the Telescope: The Moons of Cigoli and Galileo.* In: *Science in Context*, roč. 13, 2000, č. 3 – 4, s. 463 – 486. CHOLCMAN, Tamar: *On bats and bees: Rubens in the Republic of Letters.* In: *Word & Image*, roč. 37, 2021, č. 2, s. 192 – 205.
- <sup>31</sup> WELU, James A.: *Vermeer: His Cartographic Sources.* In: *The Art Bulletin*, roč. 57, 1975, č. 4, s. 529 – 547.
- <sup>32</sup> KIRCHER, Athanasius: *Mundus subterraneus*, Amsterdam 1665, erupce Vesuvu r. 1638. LANGDON, Helen: *The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa*, Kunststexte, 2011 – 2012. Srov. Gabriel Naudé (1600 – 1653), *Apologie pour les grands hommes soupçonnez de Magie*, 1625.
- <sup>33</sup> Srov. zejm. Antonio Gaspari, projekt pro Kapli sv. Dominika při Kostele Santi Giovanni e Paolo v Benátkách, pero, tužka, inkoust, 681 x 255, 1692. Dnes Benátky,

k jednotnému propočitatelnému projektu je pro „baroko“ právě tak nebo ještě víc určující než jednotlivé prvky z jeho tvaroslovného repertoáru. Není snad třeba připomínat, že to platilo pro architekturu na nejvyšší úrovni. Na opačném konci spektra najdeme zcela pragmatický přístup k architektuře, stále ale založený na normativitě, zprostředkované architektonickými traktáty. Český jezuita Pavel Klein žádal v dopise z 11. listopadu 1679 o zaslání pojednání *Patero sloupů předvedených pohodlným způsobem* od Georga Andrease Böckelera, aby s jeho pomocí mohl někde v Novém světě postavit kostel.<sup>34</sup>

Na rozdíl od středověké výtvarné kultury se od 16. století stává evropský vizuální projev projevem globálním. Otázka, co se vlastně míní pojmem „baroko“, se tím ještě více komplikuje. Evropané byli vystaveni jinakosti. Tato jinakost byla komplexní, zahrnovala přírodu i architekturu. Tenochtitlan musel fascinovat dobyvatele a po nich všechny, kdo mohli vidět jeho virtuální obraz (obr. 9).<sup>35</sup> Perly z Nového světa zdobily šperky obyvatele světa Starého.<sup>36</sup> Kontakt s původními obyvateli nevedl

---

Museo Correr. FAVILLA, Massimo – RUGOLO, Ruggero: *Progetti di Antonio Gaspari architetto della Venezia barocca*. In: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 165, 2006 – 2007, s. 139 – 191, zejm. s. 141 – 154.

<sup>34</sup> ZAVADIL, Pavel (edit.): *Čeští jezuité objevují Nový svět. Dopisy a zprávy o plavbách, cestách a živobytí z Ameriky, Filipín a Marián (1657 – 1741)*. Překlad Pavel Zavadil. 1. vyd. Praha : Argo, 2015. 831 s. ISBN 978-80-257-1670-0, s. 116 – 117. Není známo, zda se Pavlu Kleinovi povedlo postavit kostel. Během svého působení na Filipínách však vydal nejen slovník místního nejrozšířenějšího jazyka, ale také traktát o místních léčivých rostlinách. CLAIN, Pablo: *Remedios fáciles para diferentes enfermedades apuntados por el Padre Pablo Clain de la Compañía de Jesús para el alivio y socorro de los Ministros evangélicos de las doctrinas de los naturales...* Manila : Universidad de Santo Tomás de Aquino, 1712. Bez ISBN.

<sup>35</sup> CORTÉS, Hernán: *Dopisy. Druhý a třetí dopis o dobytí Tenochtitlánu*. Překlad Eva Mánková a Oldřich Kašpar. 1. vyd. Praha : Argo, 2000, 179 s. ISBN 80-7203-213-5. MUNDY, Barbara E.: *Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings*. In: *Imago Mundi*, roč. 50, 1998, s. 11 – 33.

<sup>36</sup> WARSH, Molly A.: *American Baroque : Pearls and the nature of empire, 1492 – 1700*. Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press, 2018. 304 s. ISBN 978-1-4696-3897-3.

jen k jejich porobení, ale také k jejich zapojení do kulturní produkce a k hybridizaci forem, nejnápadnější ve stavbách „andského baroka“<sup>37</sup>.

Baroko jako specificky americký fenomén ale není jen fyzicky přítomno ve stavbách a nesčetných artefaktech. Baroko jako idea rezonovalo v myslech intelektuálů 20. století jako Octavio Paz<sup>38</sup> nebo Carlos Fuentes, kteří se snažili postihnout svébytný ráz iberoamerické kultury mezi conquistou a osvícenstvím. Není při tom důležité, že při konkrétních popisech brazilského „afrolisitánského“ baroka v Minas Gerais Fuentes používal obraty zavedené evropskými historiky umění.<sup>39</sup>

Baroko bylo skutečně globálním fenoménem a jeho globálnost nelze vidět jen jako export evropských vzorů. Pravoslavné země jako Rusko nebo Ukrajina přijaly jazyk západoevropské kultury v první řadě prostřednictvím kultury nejvyšších společenských vrstev.<sup>40</sup> Rozhodně však nezůstala čistým importem. A zatímco barokní architektura Petrohradu se stala součástí obecného povědomí, méně už je známo, že se „baroko“ projevilo i v produkci ikon třeba v Srbsku.<sup>41</sup> Ještě méně je pak známo,

<sup>37</sup> BAILEY, Gauvin Alexander: *The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame, Indiana : University of Notre Dame Press, 2010. 642 s. ISBN-13 978-0-268-02222-8

<sup>38</sup> PAZ, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz, aneb, Nástrahy víry*. Překlad Anna Tkáčová. V Podlesí : Dauphin, 2015. 711 s. ISBN 978-80-7272-685-1. MESA, Claudia: La Cartografía Barroca de Octavio Paz en „Himno Entre Ruinas“ : Profanación y Homenaje del Polifemo. In: CANTÚ, Roberto: *The Willow and the Spiral : Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*. Cambridge 2013, s. 244 – 261. ISBN 9781443854351.

<sup>39</sup> „Dynamický ráz baroka, jež nabízí nekonečné množství úhlů pohledu z odstupu a odpírá poskytnout něčemu nebo někomu jen jeden privilegovaný zorný úhel.“ FUENTES, Carlos: Pohřbené zrcadlo. Překlad Anna Tkáčová. Praha : Mladá fronta, 2003. 397 s. ISBN 80-204-1028-7, s. 156. Srov. dále DHONDT, Reindert: *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco*. Madrid : Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert, 2015. ISBN 978-84-8489-873-3.

<sup>40</sup> SHVIDKOVSKY, Dmitry: The Architecture of the Russian State : Between East and West, 1600 – 1700. In: MILLON, Henry A. (edit.): *The Triumph of Baroque. Architecture in Europe 1600 – 1750*. Katalog výstavy Venice 1999, s. 135 – 172. Bez ISBN. Týž: *Russian Architecture and the West*. Angl. překlad New Haven 2007. ISBN 978-0300109122.

<sup>41</sup> VUKSAN, Bodin: *Barokne teme srpskog ikonostasa XVIII veka*. Novi Sad : Platoneum, 2016.

že se jazyk západoevropské architektury projevil i v oblasti Osmanské říše.<sup>42</sup> Schopnost baroka brát na sebe lokální tvářnost a transkulturně přesahovat oblast evropské kulturní produkce nelze brát za historickou nahodilost, ale za organickou součást fenoménu baroka.

Ve 20. století stál odkaz barokní architektury u kořene dvou přístupů. Jedním z nich je stalinistická architektura. Na první pohled to může být překvapivé. Oficiálně nebylo baroko právě preferované. Jen výjimečně se ozvaly hlasy, že by doba baroka mohla být něčím inspirativní. Profesní dráha předního sovětského architekta Borise Iofana ale ke zhodnocení baroka směřovala. Za svého studijního pobytu v Itálii se Iofan školil u Armanda Brasiniho. Ten byl ve 20. letech autorem vysloveně historizujících projektů, jako je návrh a realizace Kostela Neposkrvněného Srdce Panny Marie v Římě (1923 – 1951).<sup>43</sup>

Iofan se podobně eklektickým (nebo kreativním) přístupem k baroku inspiroval, když vytvářel diplomní projekt na Palác míru nebo projekt sovětského velvyslanectví v Římě, a je nesporné, že tato zkušenost stála v pozadí jeho projektu Paláce sovětů.<sup>44</sup> Následný návrh z roku 1934 je výsledkem Iofanovy nucené spolupráce s dalšími účastníky předchozích konkursů, Ščukem a Gelfrejchem, kteří přišli s eminentně barokní myšlenkou završit celý obrovitý objem sochou V. I. Lenina. Tento projekt se, jak známo, nikdy neuskutečnil, spojení sochy a stavby do jediného celku se ale roku 1937 stává charakteristickým rysem Iofanova ikonického projektu sovětského pavilónu na Světové výstavě v Paříži. Samotná

<sup>42</sup> RÜSTEM, Ünver: *Ottoman Baroque. The architectural refashioning of eighteenth-century Istanbul*. Princeton, NJ – Oxford : Princeton University Press, 2019. 336 s. ISBN 978-0691181875

<sup>43</sup> MONZO, Luigi: *Croci e fasci : Der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus, 1919–1945*. Diss. Karlsruhe 2017, s. 470 – 478. Ve druhé polovině 30. let se Brasini se svým megalomanským návrhem na Mole Littoria ocitá mimo hlavní proud oficiální italské architektury; viz NICOLOSI, Paolo: *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino : Einaudi, 2008, s. 98 – 100. 316 s. ISBN 978-88-06-19086-6. KALLIS, Aristotle: *'In miglior tempo...': what fascism did not build in Rome*. In: *Journal of Modern Italian Studies*, roč. 16, 2011, č. 1, s. 59 – 83.

<sup>44</sup> ЕЙГЕЛЬ, Исаак Юльевич: *Борис Иофан*. Москва : Стройиздат, 1978, s. 30 – 31. 192 s. Bez ISBN.

syntéza různých druhů umění bývá chápána jako typický znak „baroka.“<sup>45</sup> Ve spojení s dynamickou gradací hmot jde o stylový projev, který sice není prostou reprodukcí žádného historického slohu, ve své podstatě ale čerpá z odkazu „baroka.“

Druhý možný přístup k architektuře, navazující na architektonické myšlení „baroka“, byl ohlášen Le Corbusierovým projektem kaple nad Ronchamp (1953 – 1955).<sup>46</sup> Oproti přísně karteziánskému světu předválečného konstruktivismu se zde ocitáme v prostoru definovaném křivkovým systémem, přičemž interiér je prosycen uměle vytvořeným světlem. Le Corbusierovo vrcholné dílo, přenášející akcent z oblasti racionální do světa emocionální responze na architekturu, mělo obrovský inspirativní náboj. K ještě výraznějšímu zhodnocení baroka ale dojde na konci století.

Deleuzova kniha o Leibnizovi a baroku zprvu nevzbudila velkou pozornost. To se však změnilo na začátku 90. let. Peter Eisenman použil metaforu záhybu, když v letech 1991 – 1992 publikoval programní texty k plánům na výstavbu nové městské čtvrti při parku Rebstock ve Frankfurtu nad Mohanem (realizace od 2002). Roku 1993 následuje monografické číslo časopisu *Architectural Design* které přímo tematizuje záhyb v současné architektuře. Teprve architektura digitálního věku, disponující novými možnostmi navrhování i konstrukce staveb, provede skutečný rozchod s karteziánskou tradicí. Architektura reprezentující změnu a pohyb se stane mentálním, byť jistě ne statistickým hegemonem nastupujícího tisíciletí.<sup>47</sup>

Neexistuje „duch doby“, nicméně každá doba má své kognitivní struktury a schémata. „Baroko“ nás nepřitahuje jen z prestižních důvodů, ale proto, že je podvědomě vnímáme jako počátek naší současnosti, kdy

<sup>45</sup> Tamže, s. 125 – 142.

<sup>46</sup> PAULY, Danièle: *Le Corbusier. The Chapel at Ronchamp*. Paris : Fondation Le Corbusier; Basel : Birkhäuser, 2008. 105 s. ISBN 978-3-7643-8232-2.

<sup>47</sup> EISENMAN, Peter: *Folding in Time: The Singularity of Rebstock, Architectural Design 1993* (Greg Lynn /edit./: *Folding in Architecture*), s. 22 – 26. CARPO, Mario (edit.): *The Digital Turn in Architecture 1992 – 2012*. Chichester : Wiley, 2013. ISBN 9781119951759.



vševědoucí oko Boží nahradila potenciální všudy přítomnost digitálního obrazu i kamery. Kultura 17. století se vyznačovala scienticitou, důrazem na vizuální informaci, perspektivismem, globalizací a zároveň kreolizací myšlenek i forem. Naše fascinace barokem je tedy fascinací počátkem tradice, v níž žijeme i dnes.



Obr. 1 Hainburg an der Donau, Martin-Luther-Kirche od Coop Himmelb(l)au. © Wikimedia Commons, OlliFoolish.



Obr. 2 Heinrich Wölfflin. Fotografie Rudolf Dührkoop, Wissenschaftliche Sammlungen der Humboldt-Universität zu Berlin 13758. © Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsbibliothek.



Obr. 3 Jan Blažej Santini-Aichl, Kaple sv. Anny v Panenských Břežanech, interiér. Foto Pavel Kalina.



Obr. 4 Galileo Galilei, zobrazení Měsíce ze spisu Sidereus Nuncius, 1610. Vyobrazení bylo založeno na Galileiho vlastnoručních kresbách.





Obr. 5 Petrus Paulus Rubens, P. Marie jako apokalyptická Žena Sluncem oděná, studie, olej na plátně, 63, 5 x 45, 2 cm, 1623 – 1624. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 85.PB.146. © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.



Obr. 6 Salvator Rosa, Smrt Epedoklova, ca 1665 – 1670,  
přípravná studie, kresba perem s hnědým inkoustem, 127 x 183 mm.

© Statens Museum for Kunst, Kodaň, KKSgb438.



Obr. 7 Zobrazení Vesuvu ze spisu Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus in XII libros digestos*, Amstelodami 1665.





Obr. 8 Antonio Gaspari, Kaple sv. Dominika při kostele Santi Giovanni e Paolo v Benátkách. Rytina Alessandro Dalla Via, 1694, 409 x 235 mm. © Procuratie Nuove – Museo Correr, Benátky.



Obr. 9 Tenochtitlan a Cuzco, vyobrazení z knihy Georg Braun – Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*. Kolín nad Rýnem : T. Graminaeus, 1572.



## Literatura

- ADORNO, Theodor W.: Der missbrauchte Barock. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977, s. 401-422. ISBN 3-518-06511-4
- ADORNO, Theodor W.: *Orpheus in der Unterwelt*. In: Der Spiegel, 11. 11. 1968. Přístupné online na <https://www.spiegel.de/kultur/orpheus-in-der-unterwelt-a-8633a78b-0002-0001-0000-000045878748>
- BAILEY, Gauvin Alexander: *The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame, Indiana : University of Notre Dame Press, 2010. 642 s. ISBN-13 978-0-268-02222-8
- BERNINI DER JÜNGERE (ILG, Albert): *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstpistel*. Wien : Manz'sche k. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung 1880. 48 s.
- BIRNBAUM, Vojtěch: Barokní princip v dějinách architektury. In: *Vývojové zákonitosti v umění*. Praha 1987, s. 24-46 (původně 1924).
- BREDEKAMP, Horst: *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*. 2. vyd. Berlin : Akademie Verlag, 2009. 517 s. ISBN 978-3-05-004617-4
- BUKOFZER, Manfred F.: *Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha*. Překlad Jana Juránová. Bratislava : Opus, 1986. 677 s. Bez ISBN
- DELEUZE, Gilles: *Záhryb. Leibniz a baroko*. Překlad Marie Caraccio Caporale. Praha : Herrmann & synové, 2014. 240 s. ISBN 978-80-87054-38-3
- DVOŘÁK, Max: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, 2 Bde*. München 1927-1928.
- VAN EECKE, Christophe: *Moonstruck Follies. Ken Russell's Salome's Last Dance (1988) as Baroque Performance*. In: Image & Narrative, 13, 2012, č. 2, s. 5-25.
- VAN EECKE : *Pandaemonium: Ken Russell's Artist Biographies as Baroque Performance*. Diss. Maastricht 2015.
- EISENMAN, Peter: *Folding in Time: The Singularity of Rebstock*. In: Architectural Design 2003 (Greg Lynn, ed.: Folding in Architecture), s. 22-26.
- FUENTES, Carlos: *Pohřbené zrcadlo*. Překlad Anna Tkáčová. Praha : Mladá fronta, 2003. 397 s. ISBN 80-204-1028-7
- GEORGIEVA, Sylvia: *Barokní afektová teorie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2013. Hudební pedagogika, sv. 6. 285 s. ISBN 978-80-7331-255-8
- GOMBRICH, Ernst H.: *Příběh umění*. Překlad Miroslava Tůmová. Praha : Odeon 1992 (původně 1950). 558 s. ISBN 80-207-0416-7
- KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní taneční formy*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2005. 245 s. ISBN 80-7331-026-0

- LEPAGE, Jean-Denis G. G.: *Vauban and the French Military Under Louis XIV. An Illustrated History of Fortifications and Strategies*. Jefferson, NC – London : McFarland, 2010. 292 s. ISBN 978-0-7864-4401-4
- PANOFSKY, Erwin: What is Baroque, přednáška z roku 1934. In: LAVIN, Irving (edit.): *Three Essays on Style*. Cambridge, Mass., 1995, s. 19-88.
- PAULY, Danièle: *Le Corbusier. The Chapel at Ronchamp*. Paris : Fondation Le Corbusier; Basel : Birkhäuser, 2008. 105 s. ISBN 978-3-7643-8232-2
- PAZ, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz, aneb, Nástrahy víry*. Překlad Anna Tkáčová. V Podlesí : Dauphin, 2015. 711 stran. ISBN 978-80-7272-685-1
- SHVIDKOVSKY, Dmitry: The Architecture of the Russian State: between east and West, 1600-1700. In: MILLON, Henry A. (edit.): *The Triumph of Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*. Katalog výstavy Venice 1999, s. 135-172. Bez ISBN
- SHVIDKOVSKY, Dmitry: *Russian Architecture and the West*. Angl. překlad New Haven 2007. 434 s. ISBN 978-0300109122
- STEFAN, Oldřich: Plastický princip v české architektuře barokní počátku 18. věku. In: Umění, roč. 7, 1959, č. 1, s. 1-17.
- RIEGL, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*. Wien : Anton Schroll, 1908 (přednášky 1901/02).
- RICHTER, Václav: Poznámky k baroknímu umění. In: KOPECKÝ, Milan (edit.): *O barokní kultuře: sborník statí*. Vyd. 1. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1968, s. 147-160. Bez ISBN
- RÜSTEM, Ünver: *Ottoman Baroque. The architectural refashioning of eighteenth-century Istanbul*. Princeton, NJ – Oxford : Princeton University Press, 2019. 336 s. ISBN 978-0691181875
- STACHEL, Peter: Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“. In: CSÁKY, Moritz – CELESTINI, Federico – TRAGATSCHNIG, Ulrich (edit.): *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*. Wien – Köln – Weimar : Böhlau, 2007, s. 101–152. ISBN 978-3-205-77468-6
- VUKSAN, Bodin: *Barokne teme srpskog ikonostasa XVIII veka*. Novi Sad : Platoneum, 2016. 272 s. ISBN 978-86-85869-82-2
- WARSH, Molly A.: *American Baroque : pearls and the nature of empire, 1492-1700*. Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press. 2018. 304 s. ISBN 978-1-4696-3897-3
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München : Theodor Ackermann, 1888. 135 s.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichte Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. 8. vyd. München : F. Bruckmann, 1943 (původně 1915). 263 s.

ZAVADIL, Pavel (edit): *Čeští jezuité objevují Nový svět. Dopisy a zprávy o plavbách, cestách a živobytí z Ameriky, Filipín a Marián (1657-1741)*. Překlad Pavel Zavadil. 1. vyd. Praha : Argo, 2015, 831 s. ISBN 978-80-257-1670-0

## Summary

In literature, we often come across the term Baroque. In the context of European culture, it is one of the defining terms. We cannot imagine a description of our cultural heritage without its denotation. We intuitively understand the content of this concept as determining belonging to Central European culture, but we might be embarrassed if we had to explain its content to someone. In my article, I provide an overview of how Baroque was understood in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries by some leading European and non-European figures in the areas as history of art, culture theory or philosophy, such as Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Max Dvořák, Adalbert (Vojtěch) Birnbaum, Erwin Panofsky, Manfred Bukofzer, Theodor Adorno, Gilles Deleuze, or Carlos Fuentes, while I do not go along with any of the concepts offered. I believe that we are attracted to the “Baroque” not only for prestigious reasons, as Adorno believed, but because we subconsciously see it as the beginning of our present, when the omniscient eye of God has been replaced by the potential ubiquity of the digital image and the camera. The culture of the 17<sup>th</sup> century was characterized by scientism, an emphasis on visual information, perspectivism, globalization and at the same time by the creolization of ideas and forms. Our fascination with the Baroque is therefore a fascination with the beginning of the tradition in which we still live today.



# ŠACHOVÉ INTERMÉDIÁ MARCELA DUCHAMPA A JOHNA CAGEA V INTERDISCIPLINÁRNOM KONTEXTE UMENIA, FILOZOFIE A ESTETIKY

Jozef Cseres

Ústav hudobnej vedy, Filozofická fakulta Masarykovej univerzity, Brno

Prečo práve Duchamp a Cage? Jednoducho preto, že to boli najplyvnejší umelci 20. storočia. Netvrdím, že boli najvýznamnejší; Marcel Duchamp rozhodne nebol významnejší výtvarník než napr. Pablo Picasso – ani John Cage významnejší hudobník než napr. Iannis Xenakis. Obaja však boli v správnej chvíli na správnom mieste, boli patrične zvedaví a mali odvahu či drzosť klásť svetu umenia otázky, na aké nebol pripravený a na ktoré ešte dlho hľadal prijateľné odpovede. Celkom určite by tieto otázky, možno inak formulované, boli bývali neskôr položili iní umelci, pretože vývoj nie je možné zastaviť, možno ho len pribrzdiť alebo urýchliť, prípadne odkloniť jeho smerovanie.

Ale na druhej strane, veľmi zjednodušene povedané, práve Duchamp a Cage môžu za neutešenú situáciu v dnešnom svete umenia, ktorý trpí najmä tým, že veľká časť umeleckej produkcie je – bohužiaľ, tolerovanou – manifestáciou možností a technológií. Svet umenia sa utápa v repetíciách bez poetickkej originalnosti a filozofickej hĺbky, za čo môžu kurátorské stratégie a trendy a im naklonené štedré grantové platformy. Duchamp i Cage boli pritom solitárni intelektuáli, ktorí pri presadzovaní svojich umeleckých vízií robili minimálne kompromisy, nevyčkávali pasívne na vhodnú príležitosť, neuspokojili sa s existujúcim status quo ani sa nenechali unášať nejakým z rozbiehajúcich sa -izmov či trendov. Iba využili časopriestorový kontext, ktorý sa im naskytol, aby vo svete umenia presadili vlastné nekompromisné riešenia. Výstižne to vyjadril

maliar Willem de Kooning, keď charakterizoval Duchampa ako hnutie jedného muža, ktoré je otvorené všetkým ľuďom. Navyše, podobne ako mnohí veľkí filozofi, aj Duchamp a Cage žili svoje životy takmer tak nekompromisne ako svoje dielo, a preto je často ťažké viesť hranicu medzi Duchampom výtvarníkom a Duchampom šachistom alebo medzi Cageom hudobníkom a Cageom hubárom. A čo sa týka filozofickej podstaty diela a vplyvu obidvoch umelcov, je zrejmé, že Duchampovo a Cageovo dielo dnes rezonuje väčšmi vo filozofických a estetických kruhoch než vo výtvarnom, hudobnom, umenovednom a muzikologickom prostredí. Žiadnemu z umelcov 20. storočia nevenovali svet umenia a svet filozofie toľkú pozornosť ako práve Duchampovi a Cageovi.

V kontexte interdisciplinarity Marcel Duchamp svojím počínaním, tým, že sa namiesto tvorby tradičných umeleckých diel rozhodol testovať mechanizmy sveta umenia, inicioval konceptualizáciu umeleckého vyjadrenia a pripravil pôdu pre intermediálne, multimediálne a interdisciplinárne experimenty. Práve ony v druhej polovici 20. storočia nadobro zmenili charakter umenia, jeho princípy a fungovanie. John Cage sa Duchampovho odkazu zmocnil ako jedného z mnohých inšpiračných zdrojov pre svoju polymúzickú a širokospektrálnu tvorbu a zaviedol interdisciplinarnosť ako legitímnu poetickú stratégiu v umení, ktoré sa zrieklo mimetickej reprezentácie a metafyzickej reflexie skutočnosti i čistoty a ohraničenosti médií a foriem.

Síla a význam Duchampovho vplyvu na Cageovo uvažovanie sú zrejme zo vzájomných vzťahov obidvoch umelcov. Zoznámili sa síce už v roku 1942, keď sa Cage presťahoval do New Yorku, intenzívnejšie sa však začali stýkať a priateliť až v roku 1965. Pravidelné partie šachu, ktoré spolu hrávali až do Duchampovej smrti v roku 1968, inicioval Cage. Ten ale nemal k šachu hlboký konceptuálny vzťah, aký k nemu mal jeho mentor Duchamp. Zatiaľ čo pre vynikajúceho a vášnivého šachistu Duchampa bol šach pomocníkom v úsilí odhaľovať filozofické aspekty maľovania a povýšiť maľbu na legitímny reflexívny nástroj, podpriemerný hráč Cage zneužil kráľovskú hru iba ako zámienku na pravidelné stretávanie sa s obdivovaným majstrom, aby mohol byť čo najčastejšie

v bezprostrednom dosahu jeho osobnostnej aury a vychutnávať si šarm a ostrovtip mimoriadneho umelca. Uvedomil si totiž, že mnohé z princípov a objavov (otvorenosť, neukončenosť, nezámernosť, simultánnosť, náhoda a pod.), ku ktorým sa vo svojej tvorbe dopracoval osvojením si myšlienok orientálnej filozofie (zen-budhizmus) a moderného vizionárstva (Buckminster Fuller, Marshall McLuhan), boli už dávno imanentne prítomné v Duchampovom nekompromisnom umení.

Na rozdiel od Cagea Duchamp vnímal šach ako neodmysliteľnú životnú aktivitu a legitímnu súčasť svojho umenia. Bol presvedčený, že šachisti sú svojím spôsobom umelci, a preto po roku 1923, po tom čo rezignoval na status maliara, prestal robiť rozdiel medzi vlastnými šachovými a umeleckými výkonmi. Celé roky nenásilne prenášal vlastnú šachovú kompetenciu do sveta umenia, až nakoniec zotrel hranicu medzi Duchampom-umelcom a Duchampom-šachistom. Ako umelec sa snažil prispôbiť alebo dokonca podriaďiť tvorivé postupy a reprezentačné spôsoby stratégiám šachu, transponovať šachové herné taktiky na nerealizovateľné, nerealizované alebo čiastočne realizované umelecké vízie; ako šachista konceptuálne ozvlášťňoval či estetizoval pragmatické šachové algoritmy. Príkladom môže byť odborná príručka *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées (Zmierenie opozície a susedných polí; 1932)*, ktorú napísal spoločne s ukrajinsko-francúzskym šachistom Vitalym Halberstadtom. Duchamp sám knihu graficky navrhol a jeho neskorší komentár k nej – „šachové koncovky, ktoré nikdy nenastanú“ – svedčí o tom, že ju možno pokladať za legitímne konceptuálne umelecké dielo, pretože šachový problém, ktorý v nej autori riešia, nastane s takou malou pravdepodobnosťou, že profesionálni šachisti publikáciu úplne odignorovali. Roku 1944 Duchamp na výstave *The Imagery of Chess*, ktorú spolukurátoroval, vystavil miniatúrny readymade *Pocket Chess Set (Vrecková šachová súprava; 1943)*. Bol to bežne dostupný vreckový šach v koženom puzdre, Duchamp však pôvodné figúrky vymenil za celuloidové odznaky vlastnej výroby s vyobrazeniami symbolov šachových kameňov, objekt umiestnil na gumenú rukavicu a takto adjustovaný zavesil na stenu galérie. Vyžívajúc sa v slovných hračkách, napichal dovnútra puzdra odznaky

krátkymi špendlíkmi (anglicky *pin*), čo bola jazyková referencia na šachovú taktiku „väzby“ (anglicky *pinning*), slúžiacu na znehybnenie niektorej súperovej figúrky.

Duchampov nadštandardný a nekonvenčný vzťah k šachu sa prejavil už v maliarskom období, keď ešte vytváral tradičné obrazy a hľadal vlastný štýl. Na dvoch verziách olejového *Portrétu šachistov* (1911) a v šiestich štúdiách k nemu zobrazil zmnoženú dvojicu hráčov, rozjímajúcich nad šachovnicou s rozostavanými figúrkami. Mladému umelcovi, vyrovnávajúcemu sa s aktuálnymi spôsobmi výtvarnej reprezentácie, nešlo ani tak o zobrazenie sociálnej situácie, s akou sa v tej dobe bežne stretával (často hrával šach so svojimi bratmi i inými výtvarníkmi), skôr sa na maľbe pokúšal zaznamenať neviditeľné myšlienkové interakcie medzi účastníkmi partie. Po mnohých rokoch, v novembri 1964, sám komentoval svoj odvážny pokus v prednáške *Apropos of Myself* v Mestskom umeleckom múzeu v St. Louis: „V mojej interpretácii kubistickej teórie som znovu použil techniku demultiplikovania a namaloval hlavy svojich dvoch bratov, ako hrajú šach... v neurčitom priestore. Napravo je Jacques Villon, naľavo sochár Raymond Duchamp-Villon, ich hlavy sú naznačené niekoľkými sukcesívnymi profilmi. Uprostred plátna je náhodne rozmiestnených niekoľko zjednodušených foriem šachu. Ďalším charakteristickým rysom tejto maľby je sivé tónovanie celého zoskupenia.“<sup>1</sup> Vďaka multiplikácii a diseminácii postáv a figúrok v „neurčitom priestore“ sa maliarovi podarilo evokovať dojem, že šachovnicou, na ktorú je transponovaná neviditeľná myšlienková bitka, je samotné plátno maľby. Z prípravných skíc je zrejmé, že maliar, vedomý si zásad tradičnej úbežníkovej perspektívy, dôkladne plánoval priestorovú a naratívnu anomáliu kompozície. Animácia dvoch kľúčových šachových figúrok na olejomalbe *Kráľ a kráľovná obklopení rýchlymi aktmi* (1912) a prípravných skiciach k nej, ktorými Duchamp nahradil hráčov šachu na obraze z predchádzajúceho roka, vypovedá o jeho vzrastajúcom záujme o fenomén rýchlosti, reprezentovaný kontrastnou juxtapozíciou

<sup>1</sup> Citované podľa: d’HARNONCOURT, Anne – McSHINE, Kynaston (eds.). *Marcel Duchamp*. New York/Philadelphia : The Museum of Modern Art a Philadelphia Museum of Art/Prestel, 1963/1989, s. 254.



statických šachových figúrok na krajoch kompozície a plynúceho krdľa indiferentných foriem medzi nimi. „Je to téma pohybu rámcovaná statickými entitami,“ vyjadril sa o obraze neskôr autor.<sup>2</sup> Obidve diela – *Portrét šachistov* i *Kráľ a kráľovná obklopení rýchlymi aktmi* – sú aktualizáciou virtuálneho tvorivého konceptu, zamestnávajúceho Duchampovu myseľ na sklonku maliarskej kariéry. V kratučkom textovom fragmente z obdobia, keď koncipoval svoje kľúčové dielo *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Nevesta vyzliekaná svojimi mládenkami, dokonca*; 1915 – 1923), formuloval tento pojem ako „maliarsky nominalizmus“ (*nominalism pictural*), nikdy ho však verbálne nevysvetlil. Akokoľvek – je veľmi pravdepodobné, že mal na mysli podriadenosť remeselného aspektu výtvarného diela myšlienkovej operácii a pojmovému vyjadreniu. Spojením zaužívaného umenovedného pojmu s ontologickou koncepciou popierajúcou reálnu existenciu všeobecností vyjadril stratu viery v zobrazovacie maliarstvo a zdôraznil, že medzi maliarstvom a filozofiou sú inherentné súvislosti, ktoré hodlá vo svojom diele dôsledne preskúmať.

V snahe dosiahnuť čo možno najmenej „retinálnu“ reprezentáciu, resp. dokonca projekciu štvrtého rozmeru do trojrozmernej formy vrhol sa Duchamp na amatérske štúdium matematiky a geometrie (Esprit Jouffret, Henri Poincaré, Bernhard Riemann, neeuclidovská geometria) i nových zobrazovacích technológií (röntgenové lúče, chronofotografia). Práve *Portrét šachistov* bol v tomto smere vydarený krok ku konceptualizácii maľby zbavenej mimetickej ambície a nežiaducich, pozornosť odvádžajúcich zmyslových účinkov. Maliar využil šach ako vehikulum reprezentácie pohybu, fyzikálneho i myšlienkového, ako stimul k výtvarnému pojednaniu o vzťahu medzi viditeľným a neviditeľným v jeho neskromnej ambícii prísť na kľb tomu, ako namaľovať neviditeľné. Keď v decembri 1911 dokončil finálnu verziu *Portrétu šachistov*, bolo mu naráz jasné, že viac sa už nemôže spoliehať na svoju ruku, pretože sa stala „nepriateľom“ jeho mysle, ani na sietnicu divákovho oka, pretože bola presýtená konvenčnými vizuálnymi reprezentáciami. Nespokojný s dovedejším stavom maľby, príliš zameranej na vizualitu, Duchamp odložil

<sup>2</sup> Ibidem, s. 260.

štetec a paletu a hľadal spôsob, ako sa vyhnúť maľbe a zostať pritom výtvarníkom. Roku 1946 v rozhovore s Jamesom Sweeneyom prezradil, že chcel „vrátiť maľbu späť do služieb mysle“<sup>3</sup>. Francúzsky pojem *esprit*, ktorý v tejto súvislosti použil, neznamená iba myseľ, ale tiež intelekt, duchaplnosť, dôvtip, t. j. významy a cnosti, aké kráľovská hra bežne evokuje. V roku 1912 namaloval svoje posledné konvenčné obrazy a potom začal maľby skôr koncipovať a konštruovať než maľovať, až sa nakoniec odhodlal k heretickému anti-umeleckému gestu – readymade –, ktorým sa radikálne rozišiel s estetikou a výtvarnou tradíciou. Tvorba, resp. výber readymade totiž rezignuje na vizuálne a zdôrazňuje bytostný aspekt artefaktu a jeho vnímania. Jeho zámer nie je výtvarný či umelecký, ale filozofický. Má preto bližšie k šachu než umeniu.

Zaujímavé je, že zatiaľ čo vo vizuálnom umení Duchamp odmietal estetiku a rezignoval na krásu, v šachu ich pripúšťal: „*Šach je vizuálna a plastická záležitosť, a hoci nie je v statickom zmysle slova geometrický, je mechanický, pretože je to pohyb; je to kresba, mechanická skutočnosť. Figúrky nie sú samy osebe pekné, rozhodne nie viac, ako je pekná forma hry, pekný je však ten pohyb, pokiaľ tu vôbec môžeme použiť slovo ‚pekný‘. Je teda mechanický, tak ako je mechanický napríklad Calder. V šachu je čosi nesmierne krásne, týka sa to však pohybu, nie vizuality. Krásu v tomto prípade vytvára predstava pohybu alebo gesta. Tkvie úplne v sivej hmote hráča.*“<sup>4</sup> Nebol to však paradox ani zmena názoru; bolo to tým, že Duchamp nespájal krásu s krásnym vzhľadom či štylizovaným dizajnom, videl ju v hlbších, zrakom nepostihnuteľných súvislostiach a hľadal v pominuteľných a indiferentných vlastnostiach fyzických manifestácií vecí a javov skutočného sveta. Spolu s úsilím konceptualizovať maľbu sa ruka v ruke odvíjal proces spochybňovania a prehodnocovania konvenčných pojmov a kategórií jazyka, čo skúmaného umelca priviedlo k fragmentom, novotvarom, paradoxom, sylogizmom, verbálnym hračkám a vtipom, skrátka k lingvistickým

<sup>3</sup> Citované podľa: SCHWARZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London : Thames and Hudson, 1969, s. 21.

<sup>4</sup> CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Boston, Massachusetts : Da Capo Press, 1987, s. 18 – 19.

ekvivalentom readymade – a tie sa čoskoro stali legitímnymi vyjadrovacími prostriedkami predčasne sa rodiaceho konceptuálneho umenia. Povýšenie interdisciplinárneho experimentovania nad tradičné výtvarníčenie malo pre Duchampa aj sociálne dôsledky; prestal mu vyhovovať status výtvarníka a, frustrovaný jeho spoločenským nedocenením v rýchlo sa meniacej západnej civilizácii, hľadal alternatívny spôsob premýšľavého umenia v šachu.

John Cage sa síce o šach začal intenzívnejšie zaujímať až v polovici 60. rokov, prvé dielo inšpirované šachom však vytvoril už v roku 1944, keď ho Duchamp, Julien Levy a Max Ernst prizvali na skupinovú výstavu *The Imagery of Chess* (Obraznosť šachu) v newyorskej Julien Levy Gallery. Okrem neho a organizátorov na nej vystavovali mnohí prominenti moderného umenia – Alexander Calder, Robert Motherwell, André Breton, Dorothea Tanning, Man Ray, Matta, Isamu Noguchi, a ďalší. Cage pre výstavu vytvoril maľbu tušom a gvašom na sololitovej doske *Chess Pieces* (*Šachové kusy*; 1944), ktorá bola až do roku 2003 nezvestná. Roku 2005, zanedlho po jej znovuobjavení v súkromnej zbierke v Chicagu, klaviristka Margaret Leng Tan podrobila túto unikátnu grafickú partitúru dôkladnej muzikologickej analýze, dešifrovala ju, prepísala do tradičného notopisu a previedla do zvukovej podoby. Zistila, že je to legitímna koherentná kompozícia, pozostávajúca z 22 segmentov notovanej hudby – „malých šachových kusov“ –, ktoré treba čítať konvenčne zľava doprava.<sup>5</sup> Maľovaná partitúra má štruktúru šachovnice; fragmenty európskej hudobnej notácie (noty v piatich osnovách) vpísané do jej políčok spoluvytvárajú 22-častovú klavírnú kompozíciu. Pretože medzi jednotlivými časťami nie je zrejma hudobne logická spojitosť, dielo bolo spočiatku pokladané za akúsi predzvesť skladateľovej indeterministickej kompozičnej metódy. Až keď jej Tan vtisla zvukovú podobu, vyjavili sa modálny charakter celej štruktúry a tektonická príbuznosť s inými Cageovými klavírnymi skladbami toho obdobia. K presvedčivej identifikácii skladby prispel tiež nález skladateľovho rukopisného náčrtu z roku 1943 v Newyorskej

<sup>5</sup> *Chess Pieces: piano solo by John Cage* (partitúra). New York/London/Frankfurt/Leipzig : C. F. Peters Corporation, 2006, s. 4.

verejnej knižnici (The New York Public Library), ktorý navyše posunul datovanie diela o rok späť v porovnaní s jeho známejšou výtvarnou verziou. Korešpondencie medzi hudobnou a výtvarnou verziou kusa sú voľné; inštrumentácia, tempo ani dynamika nie sú určené a nie je ani jasné, v akých sukcesiách a repetíciách možno jednotlivé segmenty hrať, pretože tieto parametre sú v oboch verziách odlišné. Akokoľvek, *Šachové kusy* sú jasným dôkazom, že Cageova skladateľská poetika sa nevzťahovala iba na komponovanie zvukov, ale tiež prostriedkov vizuálnej či gestickej a pohybovej reprezentácie. Cage neobmedzoval kompozíciu médiom, chápal ju procesuálne. Komponovanie bolo pre neho, ako často zdôrazňoval – napríklad v textoch *Composition as Process* (1958), *Composition* (1952 – 1958) a *Composition in Retrospect* (1982) –, tvorivým zaplňovaním prázdnej štruktúry zvolenými vyjadrovacími prostriedkami a ich organizovaním tak, aby vytvorili „voľne plynúcu kontinuitu v rámci prísneho rozdelenia na časti“<sup>6</sup>. A to, ako dokazujú neskoršie cykly Cageových akvarelov z rokov 1988 a 1990 a najmä jeho „kompozícia pre maľbu“ *STEPS* z roku 1989, možno dosiahnuť aj organizovaním štetcov, farieb či otláčkov.

Na šachovej hre bol postavený aj Cageov interaktívny scénický kus *Reunion* (1968). Premiéru mal 5. marca 1968 v Ryerson Theatre v Toronte, kde v ňom účinkovali Cage a Duchamp s manželkou Alexinou „Teeny“ Duchampovou. Je to intermédium koncipované pre dvoch hráčov šachu, špeciálnu elektronickú šachovnicu a neurčený počet hudobníkov (na premiére nimi boli David Behrman, Lowell Cross, Gordon Mumma a David Tudor), obsluhujúcich elektronické zdroje zvuku. Dielo nemá partitúru ani scenár, jeho priebeh a dĺžku určuje skutočné trvanie konkrétnej šachovej partie, teda myšlienky a rozhodnutia oboch hráčov. Jednoduchá performancia, ktorej čaro spočíva v nepredvídateľnosti a bezprostrednosti bežnej životnej aktivity. Zložitá bola iba na tú dobu hypermoderné technologické riešenie.

Šachovnicu zostrojil Lowell Cross, vybavil ju šestnástimi vstupmi (štyrmi pre každého hudobníka), ôsmimi výstupmi do reproduktorov,

<sup>6</sup> CAGE, John. *Silence*. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1973, s. 18.

deviatimi kontaktnými mikrofónmi a šesťdesiatimi štyrmi fotorezistorami, umiestnenými v každom políčku šachovnice a reagujúcimi na zdvihnutie alebo polozenie figúrky. Pred začiatkom hry, keď bolo všetkých 32 figúrok na východiskovej pozícii, nezneli žiadne zvuky, samozrejme, okrem tých environmentálnych, za ktoré hráči ani hudobníci neniesli zodpovednosť. Povaha vzťahu medzi šachovou hrou a znejúcou hudbou nebola generatívna, ale asociatívna. Hudobníci sledovali priebeh partie a produkovali vlastnú hudbu tak, aby zvuky priestorovo kopírovali ťahy na šachovnici. Nemali však vplyv na distribúciu zvukov do reproduktorovej sústavy. Presun figúrky z jedného políčka na iné znamenal zároveň presun zvuku do jedného zo štyroch reproduktorov priradených k danému políčku, a to bez toho, aby ktokoľvek vopred vedel do ktorého. Pohyby rúk hráčov boli navyše snímané prostredníctvom ich tieňov a ovplyvňovali vedľajšie vlastnosti zvukov. Hoci je Cage jediným autorom diela, neznie v ňom jeho hudba, ale *live electronics* iných autorov. Ich hudba znie z ôsmich reproduktorov, kam je mixovaná počítačom podľa náhodných operácií, takže ani hudobníci, ani poslucháči netušia, z ktorého reproduktora zaznie či hudba. Presne v duchu Cageovej indeterministickej poetiky. V Toronte, kde v hľadisku sedel i Marshall McLuhan, odohrali len dve partie; prvú hru Cage prehral s Duchampom za polhodinu, druhú, s pani Duchampovou, hodinu po polnoci prerušili a dohrali o niekoľko dní neskôr doma v New Yorku; prehral však aj tú.

*Reunion* bol dôležitý míľnik v dejinách interaktívneho umenia. Od samého začiatku bol koncipovaný ako scénická akcia (*event*), kde boli myšlienky a gestá účinkujúcich rovnako dôležité ako zámerné, podružné i náhodné zvuky. Je to teda voľná forma hudobného divadla, k akej podľa Cagea mala hudba časom dospieť. Neštylizovaná, happeningu blízka hudobná akcia intermediálnej, transverzálnej a interaktívnej povahy. Cage sa v nej síce ako hudobník odmlčal, ako skladateľ však zosnoval komponovanú asambláž, združujúcu na scéne jemu blízke osoby a zjednocujúcu umenie s bežnými aktivitami životnej praxe, na čo predovšetkým odkazuje názov diela. Podobne ako vo svojom jedinom filme *One11* (1992), aj v *Reunion* sa autor okrem konceptu (scenára) postaral namiesto zvukov

o svetlá, tentoraz nimi iluminoval najdôležitejšieho aktéra kusa – šachového majstra Marcela Duchampa. V hlavnej úlohe ale účinkovali šach a Crossova šachovnica. Šachová hra síce nie je založená na náhode, závisí od intencionálnych rozhodnutí hráčov, Cage ju však chytro využil rovnakým spôsobom, ako využíval náhodné operácie pri komponovaní vlastnej hudby – ako algoritmický prostriedok pri realizácii scénickej akcie, sprezdanej *in situ* a *in real time* generovanou elektronickou hudbou.

S odstupom času sa ukazuje, že jediná inherentná súvislosť medzi šachovou hrou a hudobným myslením v Cageovej tvorbe je rovnaký počet (64) polí šachovnice a hexagramov staročínskej vešteckej *Knihy premien (I-ting)*, ktorú od 50. rokov minulého storočia s obľubou využíval pri komponovaní aleatorickej hudby. Na začiatku 70. rokov, keď už bol Duchamp po smrti, Cage predsa len prepadol skutočnej šachovej vášni. Začal brať „novú“ záľubu vážne do tej miery, že si dokonca zaplatil hodiny tréningu u rešpektovaného šachového majstra a učiteľa Johna Collinsa, vďaka ktorému sa zdokonalil najmä v otvorených. Sám finančne podporoval mladých šachistov a šachové organizácie a na odporúčanie Alexiny Duchampovej bol dokonca vymenovaný za člena poradného výboru Americkej šachovej nadácie. Okrem nej hrával pravidelne najmä s výtvarníkom Williamom Anastasim, ktorý sa stal jeho najčastejším šachovým partnerom. Roku 1986 Cage uviedol, že za jeho návrat k šachu môže najmä túžba „*vyvážiť používanie náhodných operácií. Pretože keď urobím zlý ťah jazdcom, prehrám. Z hľadiska úspechu a zlyhania sú hry veľmi vážne situácie, kým používanie náhodných operácií je príliš oslobodené od zámeru. Je to ako osvietenie*“<sup>7</sup>. Cage, na rozdiel od Duchampa, vedel prehrávať, pretože vnímal zlyhanie ako neodmysliteľnú stránku života omylných ľudí. Bol síce úspešný vizionár, no žil bezprostrednou prítomnosťou.

Marcel Duchamp a John Cage, dvaja priekopníci novej umeleckej tvorivosti, sa prostredníctvom šachu nielenže stávali inými, ale vďaka nekompromisným umeleckým a filozofickým víziám a gestám sa v ich životoch aj zo šachu stalo „stávanie-sa-šachom“ v generatívnom zmysle

<sup>7</sup> KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. London/New York/Sydney : Omnibus Press, 1989, s. 31.

imanentnej transformácie na bytie kvalitatívne nového druhu či s kvalitatívne novými funkciami, ako stávanie sa svojho času pochopili a opísali Gilles Deleuze a Félix Guattari.

## Literature

- CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Boston, Massachusetts : Da Capo Press, 1987.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1973.
- d'HARNONCOURT, Anne – McSHINE, Kynaston (eds.). *Marcel Duchamp*. New York/Philadelphia : The Museum of Modern Art a Philadelphia Museum of Art/Prestel, 1963/1989.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. London/New York/Sydney : Omnibus Press, 1989.
- SCHWARZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London : Thames and Hudson, 1969.

## Summary

*Chess Intermedia by Marcel Duchamp and John Cage in Interdisciplinary Context of Arts, Philosophy, and Aesthetics*

Chess game played an important role in the lives and arts of Marcel Duchamp and John Cage, it became a “becoming-chess” in the generative sense of immanent transformation onto the being of qualitatively new kind or with qualitatively new functions, as Gilles Deleuze and Félix Guattari understood their concept of “becoming”. Following lecture reveals the chess realizations, appropriations, and inspirations of two influential artists in context of their large and intense work as well as in broader interdisciplinary context of arts, philosophy, and aesthetics they helped to form in the 20<sup>th</sup> century.





# K INTERAKTIVITĚ V UMĚNÍ

Jan Kavan

Janáčkova akademie múzických umění, Brno

V současném světě, zapleveleném digitálními technologiemi, kdy i nejběžnější artefakty denního života obsahují skryté mikrokontrolery, je velmi obtížné rozeznat, kdy termín „interaktivní“ překládáme jako inherentní operační režim a kdy se jedná o interaktivitu v rigoróznějším smyslu slova. Abychom mohli toto rozpoznání provést, je zapotřebí nejprve zaostřit význam termínů, leckdy záměrně zneužitých marketingovými odděleními různých obchodních společností. Tento „newspeak“ nás například seznámí s interaktivní mikrovláknou troubou, aniž by se, byť sebestěně, zastyděl za nepatřičné použití či dokonce zneužití termínu interaktivity.

Položme si tedy několik klíčových otázek. Pokud přistoupíme k světelnému vypínači a rozsvítíme, jedná se o interaktivitu? A pokud se o interaktivitu nejedná, proč je nám podsouváno, že kliknutí počítačové myši na ikonu na ploše pro spuštění konkrétní aplikace je interaktivitou?

Je zřejmé, že vnímání, co je či není interaktivitou, zásadně ovlivňuje naše definice termínů interakce a interaktivita. Představme si transpozici do reálného světa, kdy žijeme ve společné domácnosti s osobou, která pouze mlčky plní vše, co této osobě přikážeme. V tomto transponovaném případě se shodneme, že se nejedná o proces interaktivity, ale o proces pouhé reaktivity. Taková osoba reaguje na pokyny a nedává nám prostor pro oboustrannou komunikaci. Je naší pouhou augmentací bez oponentury. Pokud klikneme počítačovou myší na ikonu, dojde vždy, pokud je technologické zařízení v korektním stavu, k deterministické reakci. Počítačová myš se stává augmentací našeho těla pro operování

v digitálnom svete a jedná sa o analogickú situáciu ke znižovanému rozsvieteniu svetla alebo hypotetické ovládané osobu.

Lev Manovich ke vzťahu interaktivity a počítačových médií ve své knize *The Language of the New Media* poznamenává: „*In relation to computer-based media, the concept of interactivity is a tautology. Modern HCI is by definition interactive.*“ *A dále:* „*Therefore, to call computer media ‘interactive’ is meaningless – it simply means stating the most basic fact about computers*“ (MANOVICH, 2001, s. 55).

S Manovichem nelze nesouhlasit v případě, že vnímáme interaktivitu tak, jak nám ji generace tvůrců výpočetních technologií podsouvá. V rámci tohoto článku budeme obhajovat pozici, kdy výpočetní jednotka, a je jedno, zda počítač, tablet, telefon nebo mikrokontroler, může a nemusí být použita k interaktivitě. Toto je, samozřejmě, v rozporu s tvrzením Manoviche, který postuluje fakt, že počítače jsou inherentně interaktivní.

Oxford Collocations Dictionary definuje proces interakce jako „*interact (with something) - if one thing interacts with another, or if two things interact, the two things have an effect on each other*“ (OXFORD).

Cambridge Academic Content Dictionary termín **interakce** definuje jako „*to communicate with or react to each other*“ (CAMBRIDGE, s. 500).

Povšimněme si, že v obou případech se jedná o proces vzájemné komunikace, který ovlivňuje oba participující. Nejedná se tedy o jednosměrný reakční mechanismus, což může výrazně změnit globální percepci významového kontextu uvedeného termínu.

Pokud tedy uvážíme nezbytnost recipročního vztahu mezi aktéry interakčního procesu, okruh se nám výrazně zužuje na formy, ve kterých dochází k obousměrnému ovlivnění, a můžeme tedy lépe precizovat, co je či není interaktivitou.

Při otázce vztahu interaktivity a umění víme, že interaktivita v umění predatuje výpočetní technologie. Za první legendu o interaktivním umění můžeme považovat text Gaia Plinia Secunda, který líčí spor dvou řeckých malířů – Parrhasia a Zeuxida – o tom, kdo je lepším malířem (PLINIUS, s. 309 – 313).

Podle legendy měli oba malíři za úkol namalovat fresku a pečlivě sestavená porota měla jednou provždy ukončit nekonečné soupeření. Favoritem soutěže byl Zeuxis, který namaloval mísu hroznů tak realistickou, že přiletěl skutečný pták a pokusil se odnést namalovaný hrozen. Pro porotu byl jednoznačným vítězem až do okamžiku, kdy Parrhasios poukázal na svou část zdi, která byla zahalena oponou.

Zeuxis, který cítil, že je jasným vítězem, byl vyzván, aby odkryl oponu skrývajících Parrhasiovův obraz. Pokusil se oponu odhrnout a tím soutěž prohrál, protože opona byla pouze namalovaná. Zatímco Zeuxidův obraz zmátl opeřence, Parrhasiovův obraz zmátl nejlepšího řeckého malíře i odbornou porotu.

Kde však můžeme vnímat meritum celé legendy ve vztahu k interaktivitě? Zeuxidovo gesto – interakce – kompletuje smysl díla. Bez této interakce by dílo nebylo kompletní, jednalo by se pouze o namalovanou oponu.

Ačkoliv je věrohodnost této legendy diskutabilní, z pozice interakce v umění je vztah jasný. Zeuxis je zjevným participantem – interagujícím v rámci této interakce.

I Marcel Duchamp ve svém díle *Rotary Glass Plates*<sup>1</sup> (původně nazvaném *Revolving Glass Machine*) vyžaduje účast publika. Dílo je tvořeno konstrukcí, na které je nainstalovaných pět čtvercových skel. Na každém ze skel jsou namalovány segmenty kruhu. Součástí je i motorový pohon, který čtverce roztočí, čímž vznikne optická iluze jednoho kruhu. Opět sledujeme vztah mezi interagujícím a uměleckým dílem. Teprve v okamžiku interakce umělecké dílo ožívá jak pro interagujícího, tak i pro zbytek diváků a nabývá zamýšleného tvaru, což splňuje jednu ze základních zásad interaktivního umění: interakce by měla být *sine qua non* podstaty uměleckého díla. Bez interakce je dílo nekompletním a funguje pouze v omezené podobě.

Z pozice interaktivity, tak, jak jsme si jí definovali, je mnohem zajímavější koncept Roye Ascotta „Change Paintings“ z let 1959 – 1961.

<sup>1</sup> Z roku 1920, dílo je nyní umístěno v Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, USA.

Opět se jedná o typ interaktivity, do které je zapojen divák, protože tyto „měnící se obrazy“ vycházejí z konceptu plexisklových desek, na kterých jsou olejem namalovány různé obrazce. Divák do díla vstupuje tím, že volbou konstelace plexisklových desek, které může kombinovat pomocí zasunutí nebo vyjmutí z dřevěného rámu, definuje aktuální podobu díla. Tato podoba je však pomíjivá – vzhledem k intervencím dalších interagujících. Rozměr, který je pro Change Paintings klíčový, spočívá v sociální interakci mezi interagujícími. Vzniká nová, leckdy asynchronní forma komunikace mezi jednotlivými účastníky procesu. Někdy se jedná o komunikaci záměrnou, jindy o inspiraci stávajícím stavem, kdy se jedná buď o aditivní princip – interagující rozvíjí myšlenku díla –, nebo o subtraktivní princip – interagující dílo očišťuje od předchozích vizuálních sdělení.

Zásadním důvodem, proč považujeme Ascottovo Change Paintings za interaktivní umění, je fakt, že dílo by bez interagujících prakticky neexistovalo nebo by existovalo bez vitálního procesu změny. Povšimněme si rovněž, že participující jsou konfrontováni s interakcí *in situ*, nejedná se o předem nazkoušený umělecký tvar a umělecké dílo tedy vyzývá diváky, aby jej prozkoumali a stali se participujícími uměleckého procesu.

Oproti tomu dílo E(Quinox:Clipse)<sup>2</sup> je určeno pro profesionální baletku a violoncellistu. Jak hudba, tak i pohyb tvoří vstup pro interaktivní systém, který zajišťuje generativní audiovizuální složku. Tato složka ovlivňuje další průběh díla i konkrétní choreografii. Vzniká tedy zpětná vazba a dochází ke skutečné interakci mezi hudebníkem, baletkou i interaktivní generativní složkou. Povšimněme si, že v tomto případě je publikum v pozici pasivních pozorovatelů a interaktivita je omezena čistě na interprety. Je zřejmé, že se tedy jedná o odlišnou formu interaktivity než u Ascottových „Change Paintings“.

S rozvojem neuronových sítí a počítačových algoritmů pro řízení chování informačních systémů se zrodila třetí podoba interaktivity: systémy, které nutně nevyžadují participaci člověka. Tyto systémy jsou si schopny sami pořídit vstupy a interagovat mezi sebou. Do této kategorie bychom

---

<sup>2</sup> Jan Kavan: E(Quinox:Clipse), premiéra na festivalu Setkávání Nové Hudby+ 2017.

například mohli zařadit instalaci Thomase Grilla z roku 2019 „Mutual Understanding“, která byla součástí festivalu Ars Electronica 2019.

Thomas Grill svou instalaci popisuje následujícími slovy: *„We are witnessing two acoustic agents incarnated by large horn loudspeakers as they incessantly exchange acoustic codes. Based on models of human vocalization, they develop their vocabulary independently from a natural language. In their ongoing discourse, they follow a common goal: to maximize the beauty of their own vocal expression. The concept relates to an experiment by the Facebook AI team in which chat bots were given the task of optimizing their language for negotiation efficiency. The language soon became impossible for human eavesdroppers to interpret. Mutual Understanding expands on this experiment, treating it as an aesthetic problem, investigating the possibility space of language and its technical measurability“* (GRILL).

Je toto dílo stále interaktivním? Vzhledem k tomu, že se jedná o komunikaci dvou entit, které na sebe reagují a vzájemně vytváří jakousi novou estetickou formu komunikace, zcela jistě toto dílo jako interaktivní můžeme klasifikovat. Opět se tedy jedná o jinou formu interaktivity než ty, na které jsme poukázali dříve.

Pokud bychom tedy chtěli různé kategorie od sebe odlišit, navrhuje rozlišení do tří základních kategorií s vědomím, že mohou, pochopitelně, existovat interaktivní díla, která existují na pomezí námi navrhovaného klasifikačního systému.

## Interpretační/performativní interaktivita

U interpretační (či performativní) interaktivity vzniká podobný vztah mezi interagujícím a interaktivní složkou díla jako u klasické interpretace za použití hudebních nástrojů. Interagující zná interaktivní procesy důvěrně, může je dokonce nazkoušet a u některých interaktivních systémů se ve skutečnosti jedná spíše o reaktivní systémy, protože systém pouze jednosměrně zpracovává podněty interpreta a transformuje je dále.

Podstatný je vztah publika, protože to si zachovává svou tradiční podobu pasivního vnímání a interakční model slouží pro interpretu. Divák

si nikdy nemůže být zcela jist, zda se jedná o špičkově nazkoušenou synchronizaci všech složek nebo interakci jako takovou.

## Participatorní interaktivita

U participatorní interaktivity je publikum přímo účastno kreativního procesu. Abychom mohli hovořit o skutečné interaktivitě, takové dílo by nemělo existovat nebo by mělo existovat pouze v zásadě omezené podobě. Toto zapojení publika do tvůrčího procesu může být vnímáno, podobně jako happening, jako reakce na politicko-sociální kontext, která odstraňuje bariéry elitismu erudovaných umělců a umožňuje tak širokému spektru diváků zapojit se do tvůrčího procesu.

Pochopitelně je participatorní interaktivita, i přes svou lákavost, tou nejproblematičtější formou interaktivity a problémům spojeným s interagujícími se budeme věnovat dále v tomto textu.

## Behaviorální interaktivita

Na rozdíl od předchozích typů interaktivit je behaviorální interaktivita nezávislá na divákovi nebo interagujícím. Podstatný zde je stav interaktor – interagující a je vždy svázána s nějakou formou autonomního rozhodovacího procesu. Pochopitelně může lidská bytost do rozhodovacího procesu vstoupit, ale pro behaviorální systém se jedná o sekundární typ vstupu.

Ačkoliv jsme definovali možnou klasifikaci interaktivního umění do tří rozdílných kategorií, je možné vystopovat společné rysy, které interaktivní umění vykazuje.

V první řadě tedy interaktivní dílo využívá principu reakcí na přijaté události. Může se jednat o technickou formu zajištěnou senzorickými vstupy interaktivních systémů, ale i čistě rozhodnutí návštěvníků galerie v případech již zmiňovaných „Change Paintings“.

Podnět interakcí nemusí nutně vzniknout v místě díla. Existují například možnosti datových přenosů pomocí počítačové sítě Internet. Podstatná je ale časová aktuálnost takových vstupů. Je tedy nutné, aby

vstupy vznikaly „teď“, při započtení nezbytné technické latence potřebné pro přenos vstupu mezi interaktivními složkami díla.

Interakce by měla být nedílnou a nutnou součástí prožitku díla. To znamená, že v případě zafixování se význam i impakt díla oslabí pouze na úroveň jakéhosi dokumentu.

Interaktivita nám zajišťuje prožitek formou participace, což můžeme rozšířit i pomocí moderních technologií, jakými jsou například virtuální nebo rozšířená realita. Vzhledem k dnešní výpočetní kapacitě můžeme interaktivní umělecké dílo obohatit o procesualitu a organičnost, která není možná v této podobě implementovat u standardních statictějších uměleckých tvarů. V rámci interakčních modelů můžeme pracovat s dynamičností ve vztahu k parametrům lokálním (interagující a vstupy „tady a teď“) i globálním (čas, počasí, roční doba...).

U site-specific interaktivní instalací je pak možné optimální začlenění do prostoru, kdy se interaktivní instalace stává rozšířením místa jako takového a interakce vzniká jako přirozené rozšíření původní reality. Klíčovým faktorem je pak možnost navázání kontaktu či dialogu díla s posluchačem na mnohem intimnější úrovni než pomocí běžných prostředků.

Považujeme ale za podstatné poukázat i na problémy, které jsou specifické pro interaktivní umění.

Jedním z nejčastějších rizik, ke kterým interaktivita svádí, je zaměňování demonstrace nových technologických možností s uměleckým dílem. Tyto prototypy jsou běžně prezentovány na moderních uměleckých festivalech a většinou se jedná o triviální transpozici sensorických vstupů do nějakého banálního tvaru. Pod rouškou efektu, kterým je například ovládání pomocí mozkových vln, se skrývá vyprázdněná forma bez hlubšího významu. Příčinou této vyprázdněnosti je často umělcova silná fascinace technologií a ze sluhu v podobě technologických inovací se stává vládce uměleckého díla.

Tento problém se nevyskytuje pouze u obsahu, ale i u formálního uchopení, protože právě absence časového parametru a chybějící reinterpretace vstupů interaktivního systému v závislosti na čase, což je možnost,

ktará interaktivnímu dílu vetkne uměleckou formu, takové dílo degraduje na úroveň prostého vítězství umělce nad strojem.

Trivializovaná transpozice interakce je ale pouze jedním koncem spektra. Na konci druhém pak stojí natolik kryptická transpozice interaktivních vstupů, že divák, dokonce ani interagující, leckdy nemá možnost nalézt spojitost mezi vlastní interakcí a dílem jako takovým.

Jak jsme již zmínili, nejproblematictější kategorií interaktivity v umění je participatorní interaktivita. Zde se okruh možných problémů výrazně rozšiřuje, protože právě diváci, kteří by měli být v ideálním světě interagujícími, představují hlavní a zcela nedeterministický element.

Asi nejzásadnějším rizikem je nezapojení diváka do uměleckého díla, čímž se dílo stává něčím zcela jiným, než autor zamýšlel. Překvapivě jsou to ale samotní autoři, kteří kladou divákovi do cesty dostatečné množství překážek, aby se nikdy interagujícím nestal. Divák nemusí nutně toužit po interakci, a to zejména v kontextu, kdy je pozorován dalšími návštěvníky. Jakákoliv další překážka může být právě tím, co jej od interakce odradí.

Návštěvník galerie, vychovaný klasickými formami umění, například nemusí vědět, že se do interakce smí zapojit. Pokud je dílem interaktivní instalace, která vyžaduje manipulaci s objekty díla, je zapotřebí velmi jasně komunikovat, s kterými částmi díla je možné veřejně manipulovat, a to tak, aby nedošlo k narušení vizuality celého díla.

Skvělým způsobem se s tímto problémem vypořádala například Karina Smigla-Bobinski ve svém díle ADA<sup>3</sup> z roku 2010. Dílo je složeno z velkého průhledného míče, naplněného heliem a umístěného v prázdné místnosti s bílými zdmi. Na míč je připevněno 300 kreslířských uhlů, rovnoměrně rozmístěných po okraji míče ve vzdálenosti cca 25,5 cm. Míč levituje nebo se volně pohybuje prostorem a návštěvníci jej mohou buď odstrčit, což vytváří nedeterministické a organické značky na stěnách, nebo jej využít na zanechání své vlastní autorské stopy, a dokonce využít nánosů uhlí na stěnách k další úpravě vizuálního výsledku například otiskem vlastních rukou.

<sup>3</sup> Dílo pojmenováno podle Ady Lovelace, matematicky a první programátorky.



Smigla-Bobinski k tomu v rozhovoru s Emine Ersoy poznamenává: *„A long time ago people left their marks in the form of negative hand prints on cave walls (e.g. La Castillo in Spain or Lascaux in France). Similarly in ADA, people leave their marks in the form of lines on the walls, by touching and pushing the spiky balloon, or by clapping their hands and feet on the scribbled walls. This remind me so much of the negative handprints from the Stone Age. These are coded memories of their bodily movements. If you scrutinize the drawing, you can decode each line or stamp to comprehend which gesture caused it. You can even go further and draw conclusions on the person's temperament, or sometimes their intention“* (ERSOY).

Povšimněme si, že v ADA nehraje roli zručnost interagujícího. Zcela každý je schopen zanechat svou stopu a takto konstruovaný míč ani neuvažuje vyniknout individuálním schopnostem návštěvníků galerie.

Na druhé straně spektra můžeme nalézt velmi sympatický projekt českého kavárníka Ondřeje Kobzy „Piana na ulicích“. Konceptem projektu je umístění pianin do veřejného prostoru, ať se jedná o vlaková nádraží, letištní terminály či ulice samotné. Projekt počítá s tím, že si kolemjdoucí na pianino zahrají a tím ožíví veřejný prostor. Pokud na „Piana na ulicích“ ale nazřeme prismatickým participatorem interaktivity, vstupuje nám do díla faktor individuálních schopností jednotlivce.

Hra na klavír je schopnost, kterou pro špičkovou interpretaci získáváme mnoho let a přirozeně tedy vznikají propastné rozdíly mezi někým, kdo chce nástroj ve veřejném prostoru prozkoumat, žákem ZUŠ, konzervatoristou či profesionálním klavíristou.

Tyto zásadní rozdíly jsou velmi patrné právě po vystoupení profesionálního klavíristy, kterému veřejnost zatleská, a pak se často delší dobu nikdo k nástroji neodvážá ani přiblížit, aby nedocházelo ke komparaci hráčských schopností.

Problémem tedy je úroveň schopností jednotlivce, sloužící jako vstupní předpoklad pro interakci s konkrétním uměleckým dílem. Čím více interaktivní umělecké dílo rezignuje na individuální schopnosti, tím více roste šance na vtažení diváků do interakčních procesů. V projektu „Piana na ulicích“ by například bylo možné tuto propast eliminovat, kdyby stisk

každé klávesy pianina vydával netradiční zvuk, čímž by došlo k zrovnoprávnění všech participujících.

Uvědomme si však, že tento pohled je čistě mechanistický – z pozice metodologie participatorní interaktivity. Poetiku možnosti poslechnout si preludia A. N. Skrjabina na Hlavním nádraží v Praze rozhodně různá úroveň interpretů nijak nesnižuje.

Analogická situace nastává, pokud umělecké dílo vyžaduje konkrétní technologie. Byli jsme mnohokrát konfrontováni s nutností pro interakci využít nějaké konkrétní zařízení<sup>4</sup> a neexistovala možnost alternativní interaktivity nebo zapůjčení kompatibilního zařízení v prostoru interaktivního díla.

Tento problém elegantně řeší například Mucem (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée)<sup>5</sup>, kde návštěvník na vstupu může požádat o zápůjčku zařízení, podporující veškerý interaktivní obsah.

V současné době existují taková snímací zařízení, která nepotřebují augmentaci v podobě technologického vybavení participantů. K takovým projektům patří například „Shadowing“<sup>6</sup> Jonathana Chomka a Matthewa Rossiera.

Dílo je složeno z kamer a projektorů nainstalovaných do pouličních lamp. Kamery zaznamenávají pohyb a následně jej v podobě stínu a se zpožděním promítá projektor zpět na chodník. Toto dílo vychází ze zásadního principu – oživuje důvěrně známá místa ve veřejném prostoru o něco neočekávaného, hravého. Účastníci jsou konfrontováni s novou realitou něčeho, co do jejich světa nepatří. Tito duchové minulosti v podobě stínů předešlých kolemjdoucích vytváří zcela přirozený prostor pro zanechání vzkazů i pro rozvoj obecné hravosti.

Stejně tak klíčový je interakční model, protože pohyb je něco tak lidsky přirozeného, že i pouhý kolemjdoucí se systémem interaguje, čímž je zásadně umenšen problém individuálních schopností. Dalším rizikem,

<sup>4</sup> Například smartphone s operačním systémem iOS.

<sup>5</sup> Marseille, Francie.

<sup>6</sup> Dílo poprvé instalováno v Bristolu na podzim 2014, vítěz Watershed's 2014 Playable City Award.

kteřé *Shadowing* řeší, je přirozený vstup interagujícího do interakčního procesu. Pouhým průchodem pod lampou se stává interagujícím a je na něm, zda tuto „hru se stíny“ přijme nebo zda bude pokračovat dále.

Analogicky snadný interakční model je implementován v interaktivní instalaci „ICEBERG“<sup>7</sup> z roku 2012. Tato instalace je složená z objektů, kterými mohou diváci volně procházet. A právě průchod se stává interakčním modelem tohoto díla, kdy interagující mohou různou rychlostí sonicky „komunikovat“.

Pokud jsme předchozí část věnovali možnosti nebo ochotě diváka zapojit se do interakčního procesu, participatorní interaktivita přináší i druhé riziko. Divák se může velmi rád stát interagujícím a poté interaguje zcela jinak, než autor zamýšlí.

V interaktivním díle Markéty Dvořákové „Hudební automaty v zahradě“<sup>8</sup> jsou maskovaní hudebníci rozmístěni v prostoru a na notových pultech mají čísla, která mohou diváci/interagující otočit, čímž strnulý hudebník „ožije“ a zahraje vybranou hudební pasáž. Pasáže jsou diverzifikovány od tichých, punktualistických ploch či klidných struktur až po velmi rychlé a hlasité pasáže. Cílem díla bylo nepochybně začlenit hravost diváků při vytváření různých hudebních kontextů.

Jedno z uvedení díla<sup>9</sup> narazilo na další zásadní problém interaktivního umění, kterým je vlastní schopnost participujících dílo tvořit. V uvedené situaci si diváci velmi záhy našli pouze nejhlučnější „čísla“ a nechali téměř po celou dobu uvedení lidské automaty hrát tyto pasáže. Z pozice nastaveného interakčního modelu jednali interagující zcela korektně, protože interakční model takové jednání umožňoval – byl takto nastaven. Z pozice díla jako takového se ovšem umělecký dojem, pochopitelně, výrazně zredukoval.

Autor interaktivního díla toto riziko může mitigovat navržením vhodných pravidel. Pokud by chtěla například autorka změnit poměr

<sup>7</sup> Autorský tým: Félix Dagenais, Louis-Xavier Gagnon-Lebrun, Kim Pariseau, Jean-Sébastien Côté, Philippe Jean, Guillaume Simard, Alexis Rivest, ATOMIC3.ca.

<sup>8</sup> Premiéra na hudebním festivalu Forfest 2004 v Kroměříži, s dílem je možno se setkat pod alternativním názvem „Oživlé automaty“.

<sup>9</sup> Osobní zkušenost autora článku z pozice jednoho z „automatů“.

tichých a hlučných pasáží, bylo by zapotřebí zkomplikovat pravidla – nikoliv na straně interagujících, na které v tomto případě nelze přenášet zodpovědnost, ale na straně hudebních automatů. Automat se například po jedné hlučné pasáži může rozbít a může odmítat po definované dobu přehrávat tyto pasáže. Tato komplikace interakčního modelu současně přináší pro interagujícího určitý nedeterminismus, čímž jej více vtaňuje do procesu zkoumání celého systému.

Povšimněme si, že dosud se tento text opírá zejména o interaktivní díla, ve kterých není použito příliš technologických inovací. Při návrhu interakčního modelu je velmi vhodné se oprostít od technicistního přístupu a využít technologie jako prostředek pro dosažení cíle, nikoliv jako hlavní princip díla jako takového. Zcela jistě by na pozici hudebních automatů mohly být robotické objekty s použitím nejmodernějších vynálezů, ale problém interakčního modelu by zůstal identický tak jako v případě živých hudebníků.

Způsob, jakým interagující interagují s dílem, nesouvisí ale pouze se schopností tvořit umění. Klíčovým faktorem je zde motivace, která vede diváka stát se interagujícím. Zatímco pro někoho se jedná o zkoumání nepoznaného, snahu tvořit, u jiných se může jednat o exhibici či dokonce i škodolibost – dokázat, že systém lze ošálit či dokonce zneprovoznit.

Na rozdíl od interpretační/performativní či behaviorální interaktivity tyto faktory musíme u participatorní interaktivity zohlednit.

U interaktivních systémů, které využívají moderních technologií, můžeme například pracovat s různými prediktivními systémy, jako je například Kalmanův filtr nebo využití různých typů neuronových sítí (detailněji viz např. JAN) s cílem neprovádět přímou transformaci vstupních dat, ale využít pouze směr dat – tak, aby autor získal větší kontrolu nad tvarem díla.

Prakticky lze tento přístup přirovnat s aleatorickými postupy v hudbě, ve kterých autor definuje úroveň náhody.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Termín aleatorika zavedl v roce 1954 do hudby Meyer-Eppler pro „akustické průběhy, které jsou rámcově určeny, ale v detailu podléhají náhodě“ (MEYER-EPPLER, s. 22).

Pokud vycházíme z předpokladu, že vstupy participatorní interaktivity jsou veskrze náhodné, může být vhodné pomocí přiměřeného zpracování pracovat s takovými parametry, které uměleckému dílu neuškodí. Reálně se používá i varianta, kdy interaktivní systém „zná“ ideální průběh a využívá vstup interaktivních senzorů pouze jako vektor pohybu po již definovaných vstupech (například interpolace pomocí sady parametrických křivek apod.).

Ovšem musíme rovněž upozornit na riziko, kdy se z interagujícího stává pouhý operátor a přílišné svázání očekávaných parametrů se skrytou sadou zkomponovaných pravidel může interaktivitu posunout do role jakéhosi bonusu, který ale není základním stavebním kamenem díla. Pak existuje možnost přehrát ideální variantu díla pomocí lineární interpolace takových křivek, čímž zaniká potřeba interaktivity jako *sine qua non* – a dílo tedy, dle naší klasifikace, nemůžeme hodnotit jako interaktivní. Vzniká totiž pouhá iluze interaktivity a interagující je ukolbán představou, že má na výsledný hudební tvar mnohem větší vliv, než jak tomu ve skutečnosti je.

Pokud tedy akceptujeme nedeterministickou povahu vstupů interaktivního systému, neboť to je ten hlavní důvod, proč interaktivitu vůbec zvažujeme, můžeme volit mnohem rafinovanější metody a po nezbytném ošetření hraničních stavů například reagovat na nedeterministickou situaci nedeterministickou reakcí. Pokud bude interaktivní dílo například založené na interakci s klidnými tichými zvuky a do prováděcího prostředí vstoupí velmi hlučná skupina diváků, je možné v rámci stavového prostoru interakčního modelu přepnout dílo do neaktivního režimu, čímž donutí interagující buď k odchodu, nebo k přehodnocení své interakční strategie.

Podotkněme, že rizika, která interaktivní interaktivita skýtá, jsou i v oblasti fyzického perimetru díla. Analýza rizik a poznámky k mitigaci problémů fyzické bezpečnosti jsou ale mimo zamýšlený rozsah tohoto textu.

Závěrem si dovolíme stručně zrekapitulovat základní myšlenky textu. Interaktivita vyžaduje obousměrnou komunikaci mezi interagujícím a interakčním procesem, jinak se jedná o reaktivní proces. Interaktivitu můžeme klasifikovat do tří základních kategorií – jako interpretační/

performativní, participatorní a behaviorální. Interaktivní dílo je smysluplné po vyloučení dosažení obdobného výsledku pomocí neinteraktivních metod a využití interaktivity v uměleckém díle za pomoci moderních technologií skýtá zcela nové problémy, na které je zapotřebí hledat stále nové odpovědi.

Ačkoliv interaktivita skýtá nebývalé možnosti uměleckého zážitku sestaveného „na míru“ interagujícího, vždy je nezbytné hledat skutečné umělecké parametry díla a nezneužívat pozlátka moderních technologií jako univerzální lék na absenci smysluplného a závažného obsahu.

Technologický rozvoj v budoucnu přinese zcela nepochybně mnoho nových metod, jak interagovat s uměleckým dílem či jak dílo prožívat. Virtuální či rozšířená realita je jen předpokojem pro různé neurální implantáty a další metody augmentace lidských bytostí. V přívalu těchto smyslových stimulantů bychom neměli zapomínat na to, že umělecké dílo by mělo vždy stát zcela v popředí a technologie jsou pouhými metodami, jak docílit přenosu smysluplného sdělení mezi autorem a divákem.

## Literatura

- Cambridge Academic Content Dictionary*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. ISBN-13: 978-0521691963
- ERSOY, Emine: *Q&A: ADA's Maker Karina Smigla-Bobinski*. Online (17. 3. 2022), <https://omm.art/en/news/interview-adas-maker-karina-smigla-bobinski>.
- GRILL, Thomas: *Mutual Understanding – rotting sounds*. Online (13. 1. 2022), [https://rottingsounds.org/threads/projects/mutual\\_understanding/](https://rottingsounds.org/threads/projects/mutual_understanding/).
- JAN, Jiří: *Digital signal filtering, analysis and restoration*. London : The Institution of Electrical Engineers, 2000. ISBN 0852967608.
- MANOVICH, Lev: *The language of new media*. Cambridge : MIT Press, 2002. ISBN 0-262-63255-1.
- MEYER-EPPLER, Werner: *Statistische und psychologische Klangprobleme*. In: Die Reihe 1, 1955. Bez ISBN.
- Oxford Collocations Dictionary*. Online (1. 5. 2022), <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/interact?q=interact>.
- PLINIUS SECUNDUS, Gaius: *Natural History, Volume IX: Books 33-35*. Prel. H. Rackham. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1952. Bez ISBN.

## Summary

### *On Interactivity in Art*

The article focuses on the often unclear definition of interactivity in the art to create a groundwork for understanding what interactivity means and where is the dividing line between reactive and interactive systems. Further on, it presents a new concise way to classify the main categories of interactive art. Using examples to support the proposed classification scheme, it points out significant risks that stem from using interactivity in art projects, especially the ones concerning participatory interaction.





# STRUKTURALISMUS A SÉMIOTIKA

Tomáš Hoskovec

Pražský lingvistický kroužek, Praha

## 1 Smrt strukturalismu

Tak jako cokoliv, k čemu existuje společenský diskurs, kontinuita tematicky provázaných textů, i vědecké směry a obory mají svůj mediální obraz. Rovněž strukturalismus, směr, ba paradigma vědeckého myšlení, takový obraz má: osamělí předchůdci, symbolický začátek zastíněný světovou válkou (*Cours de linguistique générale*, 1916), krátká poválečná latence, vysvětlitelná jak společenským vřením nové Evropy, tak setrvačností staré vědy, od konce 20. let XX. století pak dynamický nástup spojený se zrodem stále nových strukturalistických ohnisek, jež nedokáže zastavit ani druhá světová válka, a vůdčí postavení v 50 – 60. letech, kdy strukturalismus udává tón nejen ve svobodné části tehdejší Evropy, ale – být někdy zakukleně – i v té nesvobodné.<sup>1</sup> Tu náhle mediální obraz počátkem 70. let zvolá: „Strukturalismus je mrtev!“ Co se stalo se všemi jeho nositeli? Jejich podstatná část se prohlásila za sémiotiky. V tomto smyslu lze sémiotiku označit za hrob strukturalismu; zaktualizoval se v ní starý homérský význam, kdy σῆμα znamenalo ‚hrob‘, totiž jakkoliv označené místo, jež pojalo popel padlého bojovníka. V mém porozumění je ovšem sémiotika daleko spíš močál, v němž se stopy strukturalismu

---

<sup>1</sup> Do nesvobodné části tehdejší Evropy zahrňme též Španělsko, kde strukturalismus působil zcela otevřeně; zmiňme Polsko a Rumunsko s nezanedbatelným strukturalistickým děním; v Československu byl ideologický tlak možná nejsilnější, ale i resistance k němu byla velká.

postupne ztrácejí, a varovný příklad nikoliv desintegrace strukturalismu, nýbrž jeho nedostatečné, nedokončené integrace.

Hlas, který oznámil smrt strukturalismu, oznámil zároveň příchod diskursu, jenž programově relativizuje rozdíl mezi mediálním obrazem a dějinami společenského jevu. Stačí přitom dekonstruovat dekonstrukci a vidíme, že strukturalismus, oním hlasem vedený na intelektuální porážku (německy: *der zu dekonstruierende Strukturalismus*), byl podivný konstrukt sestavený, jak komu co přišlo pod ruku (francouzsky: *fait de toutes pièces*). Proti tomu je nutné postavit kvalitativně lepší konstrukty, kde kvalita spočívá v uvědomělosti a jasné motivaci každého konstrukčního kroku. Jsou-li snad všechny intelektuální konstrukty stejně legitimní, ještě z toho nutně neplyne, že jsou všechny i stejně dobré.

Toto pojednání je příležitostným výstupem mé soustavné snahy o pořádné konstrukční uchopení strukturalismu. Pořádný konstrukt sémiotiky nechávám povolanějším. Vyjadřuju-li se zde k sémiotice «tak vůbec», držím se definice, již na samém počátku sémiotiky co emancipovaného oboru podal autor beze sporu povolaný, Thomas A. Sebeok — cituju v německém překladu (1979), mně jediném dostupném:

Der Gegenstand der Semiotik – letztlich eine Art und Weise der Erweiterung unserer Wahrnehmung der Welt – ist der Austausch jedweder Nachrichten und der [sic!] Zeichensysteme, die ihnen zugrunde liegen; folglich wird die Semiotik, parallel zu solchen Forschungsbereichen wie der Sozialanthropologie (die den Austausch von Gatten [sic!] behandelt) und der Ökonomie (die den Austausch von Waren, das heißt von Gütern und Dienstleistungen behandelt), allgemein als ein Zweig der Kommunikationswissenschaften angesehen [p. 15].

To je úvodní věta příspěvku nadepsaného *Sémiotika: přehled o stavu oboru*, jenž vyšel 1974 ve 12. svazku *Current Trends in Linguistics*, vznikl však, jak autor výslovně podotýká, už mezi léty 1969 – 1971. Močalovitá bezbřehost je dobře patrná již ze záběru sémiotiky podaného hned na úvod. K tomu se druží výmluvná okolnost, že autor po širokém vymezení předmětu se vůbec ani nepokusí vymezit též metodu svého oboru; co hůř, výslovně se distancuje od zkoumání významu, ačkoliv uznává, že i to

k oboru patří [pp. 54–56], a omezí se na ontologickou klasifikaci znaků, jež ovšem zůstává čistě samoučelná. — Tím jsem hned z kraje shrnul, co mi na sémiotice vadí.<sup>2</sup>

## 2 Uchopení strukturalismu

Přistupme nyní k uchopení strukturalismu. Především si uvědomme, že chceme uchopit velké vědecké paradigma, jež ve XX. století zásadně ovlivnilo vývoj filologie v jejím celostním rozpětí od lingvistiky po literární vědu, i dalších humanitních věd, zvláště estetiky a antropologie. Pojmeme tedy strukturalismus nejprve co noetický postoj platný bez ohledu na disciplínu, poté co korpus textů vybraných už jen z jediné disciplíny, filologie; strukturalismus antropologický a historiografický necháme zcela stranou, strukturalismus estetický zohledníme jen do té míry, v jaké jej lze zapojit do interpretace textů (cf. infra).

Za strukturalistický předpoklad (*strukturalistischer Vorbehalt, condition préalable du structuralisme*) prohlásíme takový postoj ke zkoumané skutečnosti, který uznává, že celek nelze vykládat jako úhrn částí, nýbrž důsledně jako soubor vztahů mezi částmi. Celkem přitom myslíme jak zkoumanou skutečnost, jež je vždy nějak vydělena z ještě jiných možných celků, tak výkladové konstrukty, při nichž se různé celky běžně skládají i rozkládají do celků zase dalších. U částí takto pojímaného celku není

<sup>2</sup> Do citátu jsem vložil dvojí [sic!] vyjadřující podiv. *Austausch von Gatten* je snad opravdu jen nešikovnost překladu: ve francouzském vzoru, jež autor pod čarou rozepisuje (Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, 1958: 326), stojí *communication des femmes* a věcně jde o společenské normy pro uzavírání manželství, takže výměna manželů, jak by německé *Austausch von Gatten* naznačovalo, snad opravdu nepřichází v úvahu. Zato *Austausch der Zeichensysteme*, syntakticky rovnocenné s *Austausch jedwedner Nachrichten*, naznačuje, že «systém» znaků, jenž je předmětem výměny, nemá v sobě nic systémového, čili strukturálního (cf. infra sub 2), že jde o výměny souborů znaků, kde soubor znaků je pouze jiné vidění oné zprávy. Sebeokova sémiotika se tedy par definition nezabývá znakovými systémy, což celek jeho knihy (*Theorie und Geschichte der Semiotik*, 1979) plně potvrzuje; bohužel... Je též příznačné, že pro vůbec první vymezení sémiotiky Sebeok přejímá to, co Lévi-Strauss nabízí na sám závěr své knihy jako oblasti, kde by na základě strukturálních shod, vyjádřitelných vztahem znaku a hodnoty, mohly najít společnou řeč antropologie, ekonomika a lingvistika.

důležitý jejich ontologický status (ten hraje spíše pomocnou roli při nahládání s nimi), zásadní je jejich hodnota, soubor vztahů, které jednu každou část odlišují od jiných částí téhož celku.<sup>3</sup>

Celku, k němuž přistupujeme dle strukturalistického předpokladu, lze říkat jak *struktúra*, tak *systém*: oba termíny jsou historicky dobře doloženy.<sup>4</sup> Je výhodné ony pojmy druhotně odlišit, nejlépe pak badatelskou perspektívou: struktúra je na místě tam, kde badatel přistupuje k jevové skutečnosti odhodlán vyložit ji jako síť vztahů mezi částmi (kterézto části je teprve nutno vydělit); systém je na místě tam, kde badatel jevovou skutečnost, jež už jen pro svou velikost je v celku těžko uchopitelná, modeluje, či aproximuje jistým výkladovým konstruktem, klada důraz na síť vztahů mezi částmi svého konstruktů.

Strukturalistický předpoklad se obzvláště osvědčil při studiu složitých institucí kulturně-sociálních, jako jsou přirozené lidské jazyky, hodnotové postoje a konvenční chování lidských kolektivů, významově bohatá literární a vůbec umělecká díla: to vše jsou samozřejmě i tradiční předměty zájmu sémiotiky. V dalším se omezíme na strukturalismus jazykový, totiž filologický, kde hlavní jevovou skutečností je konkrétní text, psaný i mluvený, umělecký i banálně utilitární, uchopený co kulturně-společenský

<sup>3</sup> Sebeok ve výše citovaném vymezení sémiotiky vědomě parafrazuje Lévi-Strausse (*Anthropologie structurale*, 1958), což v poznámce pod čarou hrdě zdůrazňuje francouzským citátem in extenso; nedělá však to, co pro Lévi-Strausse představuje vlastní náplň strukturalní antropologie: nestará se o vzájemné vymezení hodnot jednotlivých částí celku. V tomto ohledu tedy Sebeok strukturalistický předpoklad nespĺňuje.

<sup>4</sup> Patří k nejlepším tradicím evropského strukturalismu, že mezi oběma termíny osciluje. Ve statutech Kodaňského kruhu čteme : „Lingvistikredsen, der er stiftet d. 24. September 1931 i København, er en Arbejdssammenslutning for Forskning inden for almen og systematisk Sprogvidenskab“, doslova : „Kruh lingvistů, ustanovený v Kodani 24. září 1931, je pracovní skupinou pro badání v obecném a systémovém jazykozpytu“. První sešit nového časopisu *Acta linguistica*, jenž vychází s podtitulem « revue internationale de linguistique structurale » (šlo původně o společný podnik Pražského kroužku a Kodaňského kruhu, jenž v důsledku války, která právě vypukla, zůstal v rukách výlučně dánských), končí disentním prohlášením „Wie soll unsere Wissenschaft heißen?“. Hjalmar Lindroth, člen mezinárodní vědecké rady časopisu, v něm navrhuje nahradit slovo *strukturalismus* slovem *systemologie*, protože první z nich je podle něho – zvláště v německém jazykovém světě – znehodnoceno negativními asociacemi.

akt, a hlavním výkladovým konstruktem je jazyk. Právě zde se objevuje to, co při dodržení obecného strukturalistického předpokladu specificky odlišuje jazykový strukturalismus evropský od amerického, stejně jako strukturalismus filologický od strukturalismu historicko-antropologického, či estetického: binární, totiž bifaciální jazykový znak.<sup>5</sup> Text je struktúra a jazyk systém bifaciálních znaků.

Bifacialita a systémovost jazykového znaku – v této své dvojkombinaci – přitom představují kámen úrazu pro uchopení (a pochopení) evropského filologického strukturalismu. Bifaciální pojetí jazykového znaku se naprosto vylučuje s evropskou ontologickou tradicí tříslůžkového přístupu k jazyku jakožto prostředku označování. Ontologický základ oné tradice máme již v aristotelské triádě rozlišující jsoucna ve světě, jejich odrazy v lidské mysli a vyjádření oněch odrazů v lidské řeči. Triadické schéma jazykového označování postupuje v opačném směru, jak vystihuje scholastické dictum *uox significat mediantibus conceptibus*. Scholastické terminologii *uox – conceptus – res* předchází antické trivium *grammatica – logica (dialectica) – rhetorica*, za novodobé homologon pak má sémiotický trojúhelník *syntax – semantics – pragmatics* Američana Peirce'a: vždy jde o to, že jazykový útvar, pojímaný jako čistě formální výraz, se konfrontuje s mimojazykovou skutečností. Oproti tomu bifaciální jazykový znak, systémová jednota výrazu a obsahu, chápe obě «složky» co vnitřní záležitost jazykového systému, co pouhé strany, tváře, aspekty jediné komplexní jednotky; znak neoznačuje, neodkazuje mimo jazyk, nýbrž nabývá různých hodnot, a to vždy hodnot čistě jazykových.

Pro uchopení obsahové stránky znaku jakožto hodnoty je strukturalní přístup – a tedy i strukturalistický předpoklad – naprosto zásadní: adekvátně stanovit hodnotu znamená vymezit ji vůči mnoha jiným hodnotám. Bifaciální jazykový znak lze pojímat v různých velikostech: slovo,

<sup>5</sup> Vztahy jsou samozřejmě složitější: historie stejně jako antropologie své předměty druhotně, přitom však nevyhnutelně verbalizují, čili převádějí na jazykové texty, nemluvě o tom, že první výlučně a druhá do značné míry se opírá o texty co prameny; estetika slovesná patří v našem zaměření plně k filologii, zatímco estetika výtvarná a hudební stojí zvlášť, leč obě lze s estetikou slovesnou propojit.

časť slova, veta, ba i celý text. Poslední z uvedených rozměrů, využívaný zvláště při rozboru básnických děl, dokládá, že strukturalismus chce čistě jazykově chápat i pojmy jako «motiv», «tema», «syžet» (tematická výstavba). Zdůrazněme na závěr tohoto oddílu, že bifaciální jazykový znak filologického strukturalismu nemá nic společného s dualitou scholastické definice *aliquid stat pro aliquo*. Rozdíl spočívá právě v systémové jednotě výrazu a obsahu: výraz a obsah nejsou dvě samostatná jsoucna nějakým způsobem spojená k sobě, nýbrž dvě strany, tváře, aspekty jsoucna jediného, jež existuje v systémovém zapojení k jiným jsoucnům téže bifaciální povahy.

Pro strany, čili aspekty bifaciálního jazykového znaku nalezneme v evropské strukturalistické tradici různé termíny: *signifiant – signifié* u Švýcara Saussura, *expression – contenu* u Dána Hjelmsleva, *forme – fonction* u Čechů Mathesia a Mukařovského. Netvrdím, že ony termíny jsou si rovnocenné, naopak zdůrazňuju, že příslušné terminologie nutno detailně porovnávat jako teoretické celky. Vždy však platí, že bifaciální jazykový znak se nepopisuje ani referenčně (identifikací mimojazykové skutečnosti, k níž užitý jazykový výraz odkazuje), ani inferenčně (identifikací mimojazykové skutečnosti, jež užití jazykového výrazu vyvolala), nýbrž diferenčně, tedy porovnáváním znaku (z jeho výrazové i obsahové stránky) s jinými znaky, které systém též umožňuje, či které se v textu též vyskytují. Zdůrazněme filologické rozpětí difference: děje se jednak v abstraktním systému jazyka, kde máme k dispozici zdánlivě neomezené možnosti srovnávání, leč většina z nich se ukáže jalových, nedávajících žádný výsledek, jednak v konkrétním textu, kde znak nutno konfrontovat právě s těmi znaky, které text skutečně obsahuje, a přitom podle kulturně-historických norem produkce i interpretace textu (to jsou stejné normy) dochází k neobyčejně bohatému dění smyslu.

Technicky, totiž operačně je na diferencním postupu nejnáročnější stanovit vhodné kontrastivní soubory znaků, s nimiž zkoumaný znak porovnáваме. Takovým souborům říkáme definiční obory. Definiční obory představují objektivní jazykovou realitu povahy kulturně-sociální: jazykové kolektivum se ve veliké míře opírá o definiční obory konvenční,

ustáleně používané při velkém množství textů (promluvy), zejména typizovaných; vždy však lze v konkrétním textu (promluvě) zavést nový definiční obor ad hoc.

### 3 Rozmanitost strukturalismu

Vzhledem ke stáří a rozmanitosti evropského strukturalismu je nutné popisovat jej jako soubory vědeckých textů. Ony soubory neexistují samy od sebe, sestávají je na svou vlastní zodpovědnost badatelé, kteří strukturalismus zkoumají. Vyzdvihneme dva typy textových souborů, ohnisko a škola: ohnisko sestává z textů vytvořených tímž kulturně-intelektuálním prostředím, je pro ně příznačné, že o sobě vědí, na sebe reagují a navzájem se pojmají jako paralelní úsilí; škola sestává z textů, které mají společný pojmově-výkladový aparát, případně, pokud se takový aparát teprve rodí, jasně deklarovaný cíl, k němuž se onen aparát hledá, či dotváří; pomocným pojmem, užitečným pro pochopení vzniku a života takových textů, je forum, instituce diskusní i publikační. Nemohu zde podat ani náčrt evropského strukturalismu, vyzdvihnu pouze několik příběhů co příklady boje o uchopení bifaciálního jazykového znaku — a svým způsobem i boje o pochopení a přijetí Ferdinanda de Saussure.

#### 3.1 Paříž – Ženeva : dědictví Saussurovo

Institucionálním forem pařížského ohniska je Société de linguistique de Paris (1864 –), ohnisko ženevské své první institucionální forum vytvoří až mnohem později, v reakci na nástup evropského strukturalismu: Société genevoise de linguistique (1940 – 1956), Cercle Ferdinand de Saussure (1956 –). Ferdinand de Saussure co autor strukturalistických textů je svým dílem spojen především s Paříží: za člena pařížské Société byl přijat ve svých 18 letech, plných deset let její chod zásadně ovlivňoval a většinu svých prací vydal v jejích *Mémoires*; ženevská fora, vzniklá dlouho po Saussurově smrti, jsou místem nejprve snahy o adekvátní přístup k Saussurovu odkazu, později spíše o historické porozumění Saussurovu dílu. Od obou ženevských for nutno odlišovat «*école genevoise de*

linguistique générale», korpus textů fakticky jen dvou autorů, Charlese Ballyho a Alberta Sechehaye, kteří pěstovali lingvistiku dle svých vlastních programů co příspěvek k programu Saussurovu; vzdor tradicím posvěcenému slovu je «école de Genève» jednoznačně ohniskem.

Za první strukturalistické dílo nutno vzít *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1879 [skutečně vyšlo v prosinci 1878]), jež Saussure vydal v Lipsku. Jde o ukázkové předvedení strukturalistického předpokladu: problém povahy jedné indoevropské hlásky, s níž dobová jazykyně nedokázala pohnout, řeší čerstvě jedenadvacetiletý Saussure tím, že se dívá na soubor vztahů mezi samohláskami jednotlivých indoevropských jazyků. To mu dovolí postulovat samohláskové koeficienty, u nichž se vůbec nezajímá o zvukovou podobu, ale výlučně o vztahovou hodnotu. Kniha vyšla v hlavním městě nové lingvistiky a narazila v lepším případě na nechápavé rozpaky, v horším na tvrdé odmítnutí; pro autora to bylo doživotní trauma. Chceme-li Saussura řádně pochopit, nesmíme přehlédnout ani jeho disertaci *De l'emploi du génitif absolu en sanscrit* (obhájeno v únoru 1880 v Lipsku, vydáno 1881 v Ženevě): svrchovaný filolog v ní řeší otázku gramatickou (proč se vedle standardní konstrukce s lokálem objevuje někdy i konstrukce s genitivem) detailním rozbořením smyslu konkrétních textů a užití jazykových prostředků. I v tomto ohledu se Saussure zásadně rozchází s mladogramatickou praxí, leč na rozdíl od první publikace nenarazil.<sup>6</sup> Zklamán Lipskem (a Německem vůbec), přichází Saussure na podzim 1881 do Paříže a zůstane tam deset let. Bude učit historicko-srovnávací jazykozpyt na École pratique des hautes études a přednášet v Société de linguistique, ba stane se jejím tajemníkem; vychová nemálo žáků a zásadně ovlivní francouzskou lingvistiku požadavkem ukotvovat jazykový systém vždy v konkrétním korpusu textů.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Mémoire a De l'emploi* zůstanou jediné knihy, které FdS za svého života vydá.

<sup>7</sup> Robert Gauthiot, žák Meilletův, který byl žákem Bréalovým a Saussurovým, dostane jako diplomový úkol pobýt v zapadlé litevské vesnici Buivydžiai a sepsat gramatiku její mluvy (*Le parler de Buividze*, 1903). Svou předmluvu, v níž děkuje všem, kdo mu pomohli se zajištěním pobytu, končí slovy: „En effet, c'est grâce à ces concours qu'il



Nemáme žádný doklad o tom, že by Saussure v Paříži, kde byl přijímán, uznáván a ctěn, někdy mluvil o bifaciálním jazykovém znaku, a protože o něm nikdy nic nezveřejnil, máme právo vidět první formulaci systémové bifaciality u vědce, který ještě před Saussurem dal pařížské Sociétés její první prestiž, za kterým mladý Saussure přijel jako za učitelem a který Saussura záhy ustanovil učitelem místo sebe. Tím vědcem byl Michel Bréal. Bréal nejprve přeložil do francouzštiny *Vergleichende Grammatik* Franze Boppa (a to jak první, tak druhé a třetí přepracované vydání; vycházelo 1866–1874), tedy právě to dílo, pozitivistické par excellence a zároveň avant la lettre, vůči kterému co «staré gramaticy» se vymezovali němečtí mladogramatici, pozitivističtí již programově. I Bréal se vymezil: každý z pěti svazků svého překladu vybavil předmluvou a shrnutím v rozsahu 50–100 stran. Když takto kriticky zpřístupnil hlavní výdobytky dosavadní lingvistiky, výslovně odmítl pojímat jazykovědu co přírodní vědu s bezvýjimečnými zákony a prohlásil, že dosud jsme vývoj jazyků (ten plně uznával – stejně jako Saussure – za hlavní předmět lingvistiky) podali jen z poloviny, totiž ze strany proměňování výrazu; zbývá ještě vysvětlit proměňování obsahu. Tomu se Bréal věnuje po zbytek života: *Essai de sémantique, science des significations* (Paris 1897, <sup>3</sup>1904).<sup>8</sup>

O tom, že Saussure se snaží uchopit jazyk co soustavu bifaciálních znaků, máme doklady až z jeho ženevského období: Adrien Naville jeho myšlenku zapracovává do své klasifikace věd, Charles Bally a Albert Sechehaye podle něho upravují své vlastní badatelské programy; přímé svědectví pak dávají Saussurovy rukopisné fragmenty vydané 2002 co *Écrits de linguistique générale*. Nicméně Saussurův sémiologický program

---

m'a été possible d'achever cette étude entreprise sous la direction de M. Meillet, et qui est tout entière dominée par les idées de M. F. de Saussure.“

<sup>8</sup> Michel Bréal (1832 – 1915) je alternativou k mladogramatismu, stejně jako byli alternativou jeho a Saussurovi žáci Maurice Grammont (1866 – 1946) a Antoine Meillet (1866 – 1936), přitom každý z nich jinak. V evropském rozměru pak alternativy představují Němec Hugo Schuchardt (1842 – 1927), Čech Josef Zubatý (1855 – 1931), Dán Otto Jespersen (1860 – 1943) a mnozí další. Do kontextu těchto alternativ, jimž je společná snaha o vědecké vylepšení lingvistiky, přirozeně patří i Ferdinand de Saussure (1857 – 1913). Vnímejme ho tak a učme se poznávat jeho současníky, abychom lépe poznali jeho samého.

svět poznal z jediného zdroje, z *Cours de linguistique générale*, tedy z knihy, kterou Saussure nenapsal.

Mezi těmi, kdo se k Sassurovi vyjadřují, je značně rozšířen prezírávý postoj, že vydavatelé *Cours* Saussura nepochopili a zkruslili. To je nespravedlivé a nesprávné. Především je třeba vidět, že máme před sebou dvojí, ba dvojjediné gesto zpřítomnění Ferdinanda de Saussura: Charles Bally a Léopold Gautier souhrnně zpřístupnili Saussurovy vědecké práce (*Recueil des publications scientifiques de Ferdinand de Saussure*, 1921), Charles Bally a Albert Sechehaye předvedli pohled na jazykozpyt, jak by jej podal Saussure, kdyby se někdy k něčemu takovému odhodlal (*Cours de linguistique générale*, 1916, <sup>2</sup>1922, <sup>3</sup>1931).<sup>9</sup> Volba žánru je důležitá: Saussure v posledních dvou desetiletích svého života publikoval málo, o pojetí jazyka pak vůbec ne, z jeho rukopisných zápisků vidíme, že vlastně nikdy nepokročil od formulace záměru k jeho soustavnému rozpracování; za těchto okolností je fiktivní úvodová přednáška, od které se očekává právě jen vytýčení pole pro budoucí práci, nejvhodnějším, ba možná jediným možným žánrem jak nehotový záměr seriózně podat. Že svět *Recueil* nechte a ke *Cours* se staví jako k emanaci hotového strukturalismu, je chyba toho světa, chyba, kterou musíme přestat opakovat. Ještě za Saussurova života vydali jeho nejbližší intelektuální partneři programové práce jemu dedikované, které on četl předem a kde v předmluvách autoři ohlašují, že na vlastní zodpovědnost rozvíjejí myšlenky Saussurovy (Sechehaye: *Programme et méthodes de la linguistique théorique*, 1908; Bally: *Traité de stylistique française*, 1909), po jeho smrti a po onom dvojjediném gestu zpřítomnění Ferdinanda de Saussura pak oba autoři vydávají další zásadní

<sup>9</sup> Vlastně je na místě mluvit o gestu trojím a trojjediném : kromě *Recueil* a *Cours* vyšla již 1915 « plaque commémorative » *Ferdinand de Saussure (1857 – 1913)*, soubor vyznání a vzpomínek, jež uspořádala vdova Marie. Archivní dokumenty ukazují, že se původně uvažovalo o opravdu jediném svazku, který by obsahoval všechny tři polohy: svědectví o osobnosti Mistra, jeho vydané vědecké práce a jeho nevydaný přednáškový kurs. *Recueil* připravil Charles Bally za průběžné konsultace s Antoinem Meillem; Léopold Gautier se ujal vyjednávání s vydavateli, když Bally byl tím už tak unaven, že chtěl projekt opustit. Na přípravě *Cours* spolupracoval ještě Albert Riedlinger, který zkolacionoval studentské výpisky dvou ročníků Saussurových přednášek: Bally ani Sechehaye ony přednášky nikdy neslyšeli.

studie, vždy upřesňující, v čem navazují na své předchozí dílo, v čem se liší od názorů Saussurových, jak jsou formulovány v *Cours*, či prostě jen svou pozornost zaměřují jinak (Bally: *Le langage et la vie*, 1925; Sechehaye: *Essai sur la structure logique de la phrase*, 1926), a zároveň vykládají světu Saussurův program (Sechehaye: *L'école genevoise de linguistique générale*, *Indogermanische Forschungen* 1927; Bally & Sechehaye: *Sur les méthodes d'exposé de la grammaire*, in *Actes du Premier congrès international de linguistes à La Haye du 10–15 avril 1928*). Bally i Sechehaye se o znaku vyjadřují opatrně, opakovaně zdůrazňující, že takového úkolu se mohl zhostit pouze Mistr. O to usilovněji však zkoumají jeden textové funkce jazykových prostředků, druhý komunikativní podstatu věty, čímž Saussurův sémiologický program naplňují svrchovaně.<sup>10</sup> Cíleně o znaku začnou psát až na přelomu 30. a 40. let XX. století, tedy na samém konci svých vlastních životů, když vidí, že o Saussurově znaku náhle píší jiní, kteří Saussura neznali, a jinak, než jak o věci mluvil Mistr.<sup>11</sup>

V Paříži Antoine Meillet drží vlastní saussurovskou tradici a ženevské iniciativy – s výjimkou *Recueil* – nese s více či méně zakrývanou nelibostí.<sup>12</sup> Jeho žák Joseph Vendryès připravil vlastní uvedení do jazykozpytu (*Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, 1921; bylo hotovo 1914, vydání zdržela válka), svrchovanou alternativu k mladogramatismu, žel strukturalisticky nedotčenou. Strukturalistická je až poslední generace

<sup>10</sup> Programové shody s Ballym a Sechehaye si Vilém Mathesius, hybatel ohniska pražského, všiml již na prvním mezinárodním sjezdu lingvistů v Haagu 1928. Okamžitě navrhl nahradit these pražské skupiny a ženevské dvojice společným prohlášením. Sorva si dnes uvědomíme, jak moc byli tehdy ženevané (funkční minuskule, cf. pražané) v lingvistickém světě osamoceni a jak silné gesto podpory to pro ně znamenalo.

<sup>11</sup> Bally: *Synchronie et diachronie*, *Vox Romanica* 1937; Sechehaye: *Les trois linguistiques saussuriennes*, *Vox Romanica* 1940; Sechehaye & Bally & Henri Frei: *Pour l'arbitraire du signe*, *Acta linguistica* 1940; Bally: *L'arbitraire du signe. Valeur et signification*, *Le français moderne* 1940; Bally: *Sur la motivation des signes linguistiques*, *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* 1940. Připomeňme životní data autorů: Charles Bally (1865 – 1947), Albert Sechehaye (1870 – 1946); starost o výklad Saussura pak od nich přejímá Henri Frei (1899 – 1980).

<sup>12</sup> Ve své recenzi, otištěné vzápětí po vydání, charakterizuje Meillet (1916) *Cours de linguistique générale* jako řadu nápadů posbíraných při prchavé a nutně improvizované ústní výuce; argumentační výstavbu knihy jako by nepochopil.

Meilletových pařížských žáků, generace Benvenistova. Zdůrazňuje se, že padesát let po vydání Saussurova *Mémoire* identifikoval Jerzy Kuryłowicz v tehdy nově poznané hetitštině Saussurem postulované vokalicke koeficienty co skutečné hlásky, hetitské laryngály. Bylo to jistě důležité posmrtné zadostiučinění vůči mladogramatickému pozitivismu, který Saussura odmítal, že kalkuluje s něčím nereálným. Mnohem důležitější je ovšem Benvenistova práce *Origines de la formations des noms en indo-européen* (1935; její druhý díl, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, mohl vyjít až po válce 1948). Autor, který se vědomě hlásí k Saussurovu *Mémoire*, vezme laryngály, u Saussura vokalicke koeficienty, co plnohodnotné souhlásky a s jejich pomocí podá jednotný, v principu jednoduchý výklad indoevropského kořene a kmenotvorby, čímž umožní vidět indoevropský prajazyk jako systém, systém fonologický i gramatický. Později k tomu dodá ještě systém lexikální: *Le vocabulaire des institutions indo-européennes: 1. économie, parenté, société; 2. pouvoir, droit, religion* (1969). Celá Benvenistova konstrukce indoevropského prajazyka je postavena na minuciósních analysách konkrétních textů konkrétních indoevropských jazyků a jasném popisu proměny vnitosystémových hodnot na cestě od prajazyka ke starým jazykům indoevropským. Paralelně s Benvenistem podávají Alfred Ernout a Pierre Chantraine etymologické slovníky latinský (1932, 41959) a řecký (1968, 21999), odlišné od všeho, co se tradičně vydává za etymologický slovník: cílem není vyhledat k jednotlivým latinským, či řeckým slovům jejich indoevropské protějšky, nýbrž stanovit jejich lexikální hodnotu souborem opozic uvnitř příslušného jazyka (s vazbou na dobu a funkční stily).<sup>13</sup> Z této filologicky tak silně

<sup>13</sup> *Dictionnaire étymologique de la langue latine* má autory dva: Alfred Ernout, vědecky již uzrálý badatel v plné síle, a Antoine Meillet, vědecký patriarcha, který u takového podnikání nemohl chybět. Rozdělení úkolů bylo jasné a nerovnoměrné: Ernout ke všem lexémům stanovoval jejich vnitřní systémové hodnoty na základě textových analys, což je v předmluvě označováno jako práce historická, Meillet dodával mezijazykové paralely, což označeno za práci prehistorickou. Oceňme, že Meillet, jehož moc nad francouzskou lingvistikou byla neomezená, nechal jiné, jejichž kompetenci uznával, dělat to, na co sám neměl síly a nebyl ani připraven. Podobně Meillet nejen dovolil, ale přímo inicioval, aby jeho *Grammaire du vieux perse* (1915) pro druhé vydání (1932) fakticky celou znovu napsal Émile Benveniste.

generace pařížských strukturalistů, kteří soustavně zkoumali jazykové hodnoty, aniž cítili potřebu říkat „znak“, se v teoretické poloze obecně-lingvistické vyjadřuje pouze Benveniste.<sup>14</sup> Ten jediný také o znaku píše a přednáší (shrnutu spolu s jinými pracemi ve dvou svazcích *Problèmes de linguistique générale*, i 1966, ii 1974).<sup>15</sup>

Vyjasněme si nyní, co je pařížské ohnisko strukturální de(kon)strukce 60. let XX. století. Jde o zcela jiný korpus textů než ohniska pařížsko-ženevská právě vymezená (ta jsou výrazně starší a sdružují přímé i nepřímé žáky Saussurovy) i než pařížská škola interpretativní sémantiky (ta je naopak mladší) a nemá s nimi nic společného, leda Paříž co místo, kde jeho texty vznikly. Publikační forum pařížského ohniska strukturální dekonstrukce představuje časopis *Tel Quel*, korpus textů onoho ohniska sdružuje autory jako Sollers, Ricardou, Barthes, Derrida, Kristeva. Jejich textům je společné, že berou jazykový znak jako něco předem hotového, k čemu následně hledají aplikaci, a protože jejich ideologickým cílem není nic menšího než dekonstruovat buržoasní společnost, ba celé západní myšlení, pouští se do svých protivníků nakonec i Saussurovým znakem. Strukturálnědekonstruktivistické texty se vyznačují flagrantním nepochopením lingvistických vztahů, aniž se ovšem zdráhají jimi argumentovat, a viscerální neschopností interpretovat texty v historických souvislostech, což jim nepřekáží v ambici předkládat nové dějiny písemnictví. Pařížské ohnisko strukturální dekonstrukce se ke strukturalismu řadí ze zvyku, leč neoprávněně. Vezměme na vědomí, že historické odmítnutí se odehrálo už dávno, takže člověk ani nemusí celý ten korpus znovu číst: v žánru populárního úvodu do lingvistiky tak učinil třeba Georges Mounin (1968), v žánru detailně zdokumentovaného historicko-filologického rozboru vše

<sup>14</sup> Poznamenejme, že Meillet za svůj život nevydal žádný teoretický spis o jazyce, jeho názory však můžeme dobře vidět v jeho recenzích.

<sup>15</sup> Ve svých posledních přednáškách z roku 1969 (v prosinci byl stížen mrtvicí, po níž zůstal zcela ochrnutý a neschopen mluvit) se Benveniste věnuje fenoménu písma. Na rozdíl od Derridovy *De la grammatologie*, kterou četl, se Benveniste písmem zabývá lingvisticky, a to naprosto svrchovaně. Jeho výklad, rekonstruovaný z rukopisu přednášek a z poznámek posluchačů, vyšel teprve 2012.

presvědčivě vyvrátil Klaus W. Hempfer (1976).<sup>16</sup> Myslím, že není na místě ani zdvořilá vstřícnost, jež by v oněch textech hledala podnětné otázky s cílem rozvinout je v lepších souvislostech. Podnětné otázky hledejme od začátku v podnětných souvislostech; takových je kolem nás stále ještě dost.

### 3.2 Pražské ohnisko funkčního strukturalismu

Institucionálním forem je Pražský lingvistický kroužek (PLK, 1926 –), důležité, byť zdaleka ne jediné publikační forum pro zahraničí představují řady *Travaux du Cercle linguistique de Prague* (1929 – 1939), *Travaux linguistiques de Prague* (1964 – 1971), *Travaux du Cercle linguistique de Prague, nouvelle série* (1995 –). Vývoj a osudy myšlenek v pražském ohnisku pěstovaných podstatně ovlivnily i vnější, politické dějiny. Po klasickém období (1926 – 1948), kdy Pražský lingvistický kroužek působil ve své vlasti zcela otevřeně a zároveň se zapojil do široké mezinárodní spolupráce, kterou žel zhatila 2. světová válka, nastalo v důsledku komunistického převratu v Československu období diskrétní (1948/1952 – 1969/1971): Kroužek byl donucen zastavit svou činnost a samo slovo strukturalismus se stalo ideologicky závadné. Mnozí členové Kroužku však pokračovali ve strukturalistické práci, byť jí tak nesměli říkat a museli zůstat stranou mezinárodní diskuse, a jakmile v 60. letech XX. století ideologický tlak povolil, Kroužek, oficiálně neexistující, se ozval s překvapivou silou. Komunistická normalizace po sovětské okupaci Československa z roku 1968 vnitřní poměry natolik zhoršila, že pro Kroužek nastalo období rozptýlené (1971–1989): strukturalistický přístup dokázalo rozvíjet už jen pár značně izolovaných jedinců a jejich publikační možnosti byly drasticky omezeny; vědomí myšlenkové kontinuity pomáhal udržovat československý exil ve svobodném světě. Pád komunistického režimu umožnil obnovit činnost Kroužku (1990) a odstranil překážky v mezinárodním

<sup>16</sup> Nonšalantní zacházení s pojmy se u francouzských taky-strukturalistů, post-strukturalistů i anti-strukturalistů zdaleka neomezuje jen na filologii; že stejně tak dovedli blábolit s termíny přírodovědnými, odhalují Alan Sokal a Jean Bricmont v knize *Impostures intellectuelles* (1996).

styku. Překážky, jimž čelíme dnes, jsou universální: atomizace vědeckého badání, byrokratizace výzkumu i výuky, hluboká nedůvěra ke kolektivnímu úsilí jako takovému.

Pro pražské ohnisko je po celou dobu jeho trvání příznačné celostní filologické rozpětí v polaritě konkrétních textů, psaných i mluvených, na straně jedné a abstraktního systému jazyka na straně druhé. Znamenali v pražském ohnisku strukturalismus noetický postoj v podstatě shodný s tím, co jsme v oddíle 2 označili za strukturalistický předpoklad, pak funkcionalismus znamená postoj operativní, kdy nejvyšším kritériem pro výklad všech struktúrních vztahů v systému jazyka je jejich uplatnitelnost v konkrétních textech; právě v tom tkví specificky pražská podoba evropského filologického, na bifaciálním jazykovém znaku postaveného strukturalismu. Funkcí je v jazyce neomezeně mnoho: každá systémová položka je systémovou položkou v důsledku toho, že je nějak funkční; při výkladu konkrétního textového jevu jich však lze brát v úvahu vždy jen omezené množství. To vede k principu sémantického gesta, aktuálního výběru jistých významotvorných položek z mnohem širší potence položek systémově možných a textově též uplatněných. Funkcionalismus pražského ohniska vede zároveň k tomu, že pojímá lingvistiku a stilistiku jako dvě rovnocenné a navzájem komplementární činnosti prováděné v téže filologické polaritě abstraktního systému jazyka a konkrétních textů (včetně promluvy). Liší se orientací: lingvistika vychází z konkrétních textů, jež představují objektivní filologickou skutečnost, a snaží se popsat systém jazyka, což je vždy jen intelektuální konstrukt; stilistika směřuje ke konkrétním textům a snaží se vyložit jedinečnost jistého textu, či textového typu rozbořením toho, jak jsou v něm konkrétně uplatněny systémové prostředky jazyka. Ústřední *lingvistická* otázka formulovaná v Pražském *lingvistickém* kroužku zní: Jak se v konkrétním textu poskládá význam použitých jazykových prostředků v jedinečný smysl?

Při pokusech ohodnotit pražské ohnisko dle jeho vztahu k jazykovému znaku, vyvstává dvojí paradox: nevidíme znak tam, kde je, a tam, kde jej přece jen vidíme, se jej neodvažujeme vidět jako znak. V dalším výkladu se omezíme pouze na klasické období. Nepřítomnost jazykového

znaku v pražském ohnisku, která se tak často vyzdvihuje, je zdání vyvolané tím, že jazyk je definován jako systém účelových výrazových prostředků a o znaku se vůbec nemluví. Ovšem co jiného než bifaciální znak je systematický výraz systematicky propojený s jistou textovou funkcí, když hodnota oné funkce se stanovuje diferenčně, tedy ve srovnání s účinkem, který by na stejném textovém místě vyvolalo užití jiného výrazu, a když sama totožnost jazykového výrazu tkví v souhrnu jeho textových funkcí? Síla pražského ohniska klasického období spočívá v množství lingvisticko-stilistických rozborů konkrétních textů (od Mukařovského, Havránka, Mathesia) i v množství návodů, jak rozebírat (především od Mathesia): čtěme je.

Klíčový je Mathesius, jenom mu musíme správně rozumět. Říct, že Mathesius byl s pojmovým aparátem své doby tak nespokojený, že vůbec odmítal standardně formulované lingvistické otázky (e. g. jaký je význam té které intonační kontúry? té které morfologické kategorie? té které syntaktické konstrukce?), že však proti tomu postavil jen velmi hrubou výkladovou stavbu, pracující s dvojicí pojmenování a usouvztažnění, již nelze přímo aplikovat, je jenom půl pravdy. Druhou půlkou je dodat, že místo detailního rozpracovávání té velké hrubé stavby Mathesius vymýšlel stále další typy a příklady definičních oborů pro diferenční zkoumání nejrozličnějších skupin jazykových výrazů. Právě v tom šel proti gramaticko-lexikologické tradici své doby a prokázal přitom mimořádnou invenci. Všechna ta jeho různorodá srovnávání vět thetických a predikačních (*bouřka!* vs. *žene se bouřka!*), či pojmenování slovesného a jmenného (*ztratil* vs. *utrpěl ztrátu*), všechno to rozlišování věcné, symbolické, citové a všelijaké další platnosti pojmenování (*tma* vs. *tma jako v pytli*, *letní ty noci zářivá* vs. *pustopustá temná noc*), stejně jako zavádění větné perspektivy sdělné (*tatínek přišel* vs. *přišel tatínek*), pasívní (*zabil se* vs. *zahynul* vs. *byl zabit* vs. *zastřelili ho*), či intenzivní a emfatické (*lev řve* vs. *ten plakát nekřičí, přímo řve; kde zase jsi?* vs. *kde, u čerta, zase vězíš?*) jsou nakonec jen návody na sestavování definičních oborů, v nichž se na pozadí jisté společné významové polohy sejdou věty či větné části, jaké by standardní, školská gramatika sotva k sobě postavila, a přitom



právě jejich vzájemný kontrast umožňuje vidět jemné významové rozdíly, jemné odstíny funkčně textových hodnot, jež jinak zůstávají skryty. Tou větou částí, jak jsem výše napsal, může být i prostá pojmenovávající jednotka, vždy se však myslí na její alespoň potenciální usouvztažnění. Není náhodou, že pro Mathesia je věta typem výpovědi, čili promluvy, tedy jistým elementárním textem: díky tomu věta umožňuje vyšetřované výrazy funkčně ukotvit.

Druhou klíčovou osobností klasického období pražského ohniska je Jan Mukařovský se svým programem jazykového uchopení básnického díla, což – uvědomme si – se rovná programu jazykového uchopení textu tak vůbec. Zabývá-li se Mathesius větou, textem elementárním, zaměřuje se Mukařovský na dílo, text komplexní, a klade novou otázku: Jak uchopit textové pojmy jako motiv, tema, tematická výstavba co záležitost čistě jazykovou? Technicky elegantní řešení Mukařovského programu se v evropském strukturalismu objevuje až o více než půl století později (cf. infra sub 3.4), Mukařovského sémantická intuice je však neomylná: motiv je účinkem textového setkání významových rysů (hodnot), jež přinášejí obecně různé výrazy; tema je účinkem opakovaného výskytu významového rysu (hodnoty) v celém textu, přičemž nositeli oné hodnoty mohou být nejrůznější výrazy; syžet, tematická výstavba, je účinkem dynamické expozice a dynamiky potvrzování různých temat v průběhu textu. Že Mukařovského program není nijak výlučně básnický, dokládá Mathesius, jenž ve vědomé návaznosti na Mukařovského výzkum tematické výstavby básní zkoumá tematickou výstavbu textů utilitárně prozaických.

Do těchto souvislostí nyní zařadíme ono překvapivé pojetí znaku, jež se v pražském ohnisku klasického období objevuje: jazykový znak o velikosti celého básnického díla. To – znovu opakuji – znamená, že jako jazykový znak chceme pojmut úplně každý text. Záměr je to mnohem prostší, než jakou má pověst a hermeneutickou tradici. Nejde o zvláštní ontologický status básně, nýbrž o návod jak text – opravdu jakýkoliv – zkoumat diferenčně. Tradičně máme jen jeden definiční obor, ve kterém jsme zvyklí texty porovnávat, žánr. Mukařovský nabízí zcela nový typ definičních oborů, umožňující zcela nové výsledky: konfrontujme text

s jím samým, poté co v něm zaměníme jeden či několik málo výrazů. Je to úplně stejná práce, jako když Mathesius, mluvě o perspektívě (komunikativní, pasivní, emfatické), studuje detailní významové rozdíly na větách navzájem porovnávaných co elementární texty. Mathesius pro své srovnávání elementárních textů žádnou estetickou funkci nepotřebuje. Proč ji tedy Mukařovský pro srovnávání poetických děl zavádí? Z důvodu zcela prozaického: aby obešel, fakticky zrušil mimojazykovou referenci, onu filosofickou překážku filologického strukturalismu. Je-li v povědomí doby pojem znaku tak pevně spojen s představou jazykového označování mimojazykové skutečnosti (o této komplikaci Mukařovský ví), pak právě estetická funkce vytváří dimenzi, ve které jazykový útvar k mimojazykové skutečnosti neodkazuje a slouží výlučně pro srovnávání s jinými jazykovými útvary.

Snad dosavadní výklad postačí, abychom vyvrátili rozšířený dojem, že pražský funkční strukturalismus byl ve svém klasickém období jistě fonologický, žel vůbec ne sémiologický. Zamysleme se ještě nad příčinami onoho dojmu. Tkví v diskontinuitě pražského ohniska. Mukařovský, hlavní nositel sémiologického programu, měl ve své době jediného spojence, Mathesia, a jediného žáka, Veltruského. Když pražské klasické období skončilo, Mathesius už nebyl, Mukařovský svůj vlastní program opustil, Veltruský prchal do exilu. Havránek, jenž oněm věcem předpokládám plně rozuměl, se k nim z důvodů, které neznám, předtím ani potom nevyjadřoval. Skalička, jenž v klasickém období formuloval vlastní sémiologický program, se k němu později vracel nesoustavně, a stejně nesoustavně, byť velmi odlišně se sémiologickými záležitostmi zabýval ještě Horálek. Trnka, který v klasickém období ke znaku mlčel, vypracoval později sémiologickou teorii vlastní, zcela odlišnou od Mukařovského. V následujících generacích pak každý badatel hledá svou osobní sémiologickou cestu a každý si nachází jinou: Šabršula, Daneš, Sgall, Leška, Levý... Do toho navíc silně zní jeden nepominutelný hlas zvenčí: to americký Roman Jakobson snuje příběh světového strukturalismu, jenž se celý točí kolem jeho osoby. Jakobsonovy první americké přednášky *Six leçons sur le son et le sens* (proneseny francouzsky 1942/1943,

vydány 1976) vypovídají, že Jakobson Saussurův sémiologický program nepochopil, jeho následná amalgamace Saussura s Peirce'em to jen potvrzuje. Když pak Jakobson v Americe ohlašuje svou poetickou funkci (1958, vyšlo 1960), přebírá celé argumentační pasáže z Mukařovského (i Veltruského), aniž ho (je oba) jmenuje, a když návazně (počátkem 60. let) dává několik ukázek strukturálního rozboru básní, úzkostlivě se vyhýbá jakýmkoliv srovnáním se soustavnými rozborů, jež o třicet let dříve podával Mukařovský, zatímco vyzdvihuje každou shodu i jen blízkost s dávnými programy Moskevského kroužku a OPOJAZ'u. Jakobsonovi se opravdu podařilo vytvořit všeobecný dojem, že strukturální poetika začíná až jím, e.g. Zilberberg (1988: 135). Ten dojem nakonec zdá se zachvátil i české filologické prostředí včetně pražského ohniska: dosud je běžné, že jakkoliv zamýšlený soud o Mukařovského poetice začíná apodiktickým prohlášením o Mukařovského zavděčenosti ruskému formalismu; a co je nejhorší, stále nedovedeme uchopit Mukařovského, předního člena Pražského *lingvistického* kroužku, *lingvisticky*, totiž sémiologicky a fonologicky.

### 3.3 Kodaňské ohnisko strukturalismu imanentního

Ve světle toho, co jsme v předchozím oddíle pověděli o ohnisku pražském, je zřejmé, jak neadekvátní je symbolizovat pražský funkční strukturalismus toliko posmrtným vydáním Trubeckého (1939) a americkým sebe-podáním Jakobsonovým (nejmě 1960), byť se tak ve světě žel dosud běžně děje. Kodaňské ohnisko imanentního strukturalismu je v povědomí nejen intelektuálů, ale i mnoha činných filologů zastoupeno jediným jménem, Louis Trolle Hjelmslev (1899 – 1965), a jedinou prací, «Prolegomena» (1943); často se navíc ukáže, že povědomost o oné práci je jen povrchní a zprostředkovaná.<sup>17</sup> Je nezbytné vyjít od jasného historicko-filologického

<sup>17</sup> Pařížští intelektuálové 60. let XX. století znali *Prolegomena* pouze z francouzské recenze André Martineta (1946); v revoltovém roce 1968 vychází v Paříži francouzský překlad tak spěšný a tak špatný, že zodpovědní Dánové raději sami pořídí nový francouzský překlad pořádný (1971; přeložila Una Canger ve spolupráci s Annick Wewer za odborného dohledu Knuda Togebyho).

ukotvení. Záměrně zde kodaňský strukturalismus charakterizují přívlastkem «imanentní», nikoliv «glosématický»: glosématika, to jsou v jisté poloze dějiny ohlašování – a nevydávání! – glosématického programu.

Institucionálním forem kodaňského ohniska byl Lingvistikredsen i København (LKK, 1931–), doslova ‚Kruh lingvistů v Kodani‘; francouzsky Cercle linguistique de Copenhague, paralelně k Cercle linguistique de Prague); publikačními fory byly *Bulletin du Cercle linguistique de Copenhague* (BCLC, 1933 – 1978), *Acta linguistica* (AL, 1939 – 1960) a na ně navazující *Acta linguistica Hafniensia* (ALH, 1965 –), *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague* (TCLC, 1944 –). Že zde o nepřetržitě existujícím spolku a o dosud vycházejících publikačních řadách mluvím v préteritu, má tu příčinu, že jak institucionální, tak publikační fora své strukturalistické ohnisko přežily: strukturalismus je pro nynější LKK uzavřená kapitola, jeho publikace jsou nyní metodologicky zaměřeny jinak.

Kodaňský kruh vznikl 1931 podle vzoru Pražského lingvistického kroužku jako odborná společnost mimouniversitní a iniciátorem skutečně byl Louis Hjelmslev. Ten měl v té době právě podanou disertaci, ostatní zakládající členové byli povětšinou ještě studenti, případně zájemci o lingvistiku z prostředí mimouniversitního; jediným universitním profesorem mezi zakládajícími členy byl Viggo Brøndal (1887 – 1942). A jedině Brøndalovým působením lze vysvětlit, že se členy Kruhu stali i světově významní dánští lingvisté starších ročníků.<sup>18</sup>

Svou hvězdnou hodinu zažil Kruh v létě 1936, kdy jeho členové fakticky řídili Čtvrtý mezinárodní sjezd lingvistů, pořádaný v Kodani. O jeho mezinárodní síle svědčí i to, že od roku 1937 Pražský a Kodaňský kroužek společně připravovaly mezinárodní strukturalistický časopis *Acta linguistica*. Válečné i poválečné přeuspořádání Evropy, ba světa zapříčinily, že vlastní vydávání zůstalo v dánských rukách, nicméně až do konce

<sup>18</sup> Uvedme alespoň dva nejslavnější : Otto Jespersen (1860 – 1943), Holger Pedersen (1867 – 1953). Jespersena jsme v oddíle 3.1 zmiňovali co alternativu k programu mladogramatickému; dodejme, že Vilém Mathesius se k němu hlásí jako k zásadnímu podnětu, jehož se mu v mládí dostalo. Pedersen byl svrchovaný indoevropista všemi mladogramatiky oceňovaný a zároveň autor prvních dějin lingvistiky XIX. století (1924), v nichž se zaměřuje na metody a výsledky této vědy.

(ročník 1960, fakticky vydaný 1965), když Pražský kroužek už dávno nemohl otevřeně působit, titulní strana časopisu hlásá: „Publié sous les auspices du Cercle linguistique de Copenhague et du Cercle linguistique de Prague avec le concours d'un conseil international“.<sup>19</sup>

Louis Hjelmslev byl od počátku členem výboru LKK, ve 30. letech však byl Kodaňskému kruhu fyzicky vzdálen: 1934 – 1937 učil na nové dánské universitě v Aarhusu na poloostrově Jutland, a právě v jutském odloučení – fakticky mimo LKK – vzniká jeho glosématický projekt. LKK se stane kruhem čistě Hjelmslevovým teprve v roce 1942, a to způsobem, jež lze sotva nazvat jinak než vnitřní převrat: pětičlenný výbor LKK, pravidelně ustanovovaný na akademický rok (Hjelmslev byl předsedou) byl v listopadu 1942, tedy uprostřed funkčního období odvolán a nahrazen výborem trojčlenným, jenž zůstal permanentní až do Hjelmslevovy smrti (1965); Kruhu předsedal Hjelmslev, asistovali mu dva lingvisté bez vědeckých ambicí. Tento zásah byl veden proti dvěma starším lingvistům, kteří tradičně ve výboru LKK působili, Viggo Brøndalovi a Louisi Hammerichovi, což byly silné vědecké osobnosti s jasným strukturalistickým, ne však glosématickým programem. Jak krutý to byl zásah, vynikne, když uvážíme, že Brøndal o měsíc později umírá; Hammerich se následně stává tvrdým kritikem glosématiky. Hjelmslev již před tímto převratem dosáhl toho, že LKK zrušil všechny své pracovní komise a rozhodl, že nikdo nebude nic dělat, dokud nevyjde Hjelmslevova a Uldalova glosématika, a všichni pak budou diskutovat o ní; nyní soustředí do svých rukou veškerou činnost LKK: jediné na vydává *Bulletin* i *Acta*. Výsledek se brzy dostaví: obě fora přestanou fungovat. *Bulletin* ročníku vii/1940 – 1941 vyjde až 1946, další ročníky pak teprve souhrnně 1970, tedy po Hjelmslevově smrti. *Acta* ročníku iii/1942 – 1943, ještě připravovaná Brøndalem, vyjdou po sešitech do konce roku 1944, ročník iv/1944, připravovaný už jenom Hjelmslevem, vyjde až 1948 a je ku podivu, že ve vědecké obci nevyvolá skandál, nýbrž pouze rozpaky: Hjelmslev jej otevírá prohlášením, že co

<sup>19</sup> Že PLK měl na to, aby spoluvydával mezinárodní strukturalistický časopis, jasně dosvědčuje 8. svazek jeho *Travaux* (1939), obsahující přes tři desítky příspěvků z celého světa.

se až dosud pěstovalo jako lingvistika, nebyla lingvistika, neboť ta začíná teprve teď lingvistikou strukturální (nikoliv glosématickou), jako by zatím žádná strukturální lingvistika ani nebyla; následující ročníky nabírají absurdního zpoždění (ročník viii/1951–1953 byl redakčně uzavřen 1960 a předplatitelům rozeslán 1965). Přirozeným důsledkem bylo, že mezinárodní strukturalistická debata se po válce přesunula na jiná publikační fora, přičemž žádné forum – s výjimkou *Cahiers Ferdinand de Saussure* – se již nechťelo profilovat jako čistě strukturalistické.<sup>20</sup> Přes to přese všechno zůstává nemalý okruh vědců, kteří uznávají sílu Hjelmslevovy osobnosti i nosnost jeho programu, jsou ochotni s ním spolupracovat a samostatně jeho program rozpracovávají. LKK dokonce roku 1944 otevírá novou publikační řadu, *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague* (TCLC, název je paralelní k *Travaux* pražským). Hjelmslev v ní za svého života nic neotiskl, LKK mu nicméně co svazek 5 vydal krásný festschrift k 50. narozeninám (1949) s bohatou mezinárodní účastí, pod názvem *Recherches structurales 1949*.<sup>21</sup>

Prodlel jsem u vnějších dějin kodaňského fora, abych vyzdvihl, jak neso samozřejmé je uchopení kodaňského ohniska co korpusu textů. V onom korpusu jsou texty strukturalistické neglosématické (třeba Brøndalovy a Hammerichovy), které usilují především o strukturální gramatiku a které jsou imanentistické v tom smyslu, že chtějí vykládat jazyk z jazyka — a ne třeba z jeho komunikativních funkcí, jak je příznačné pro korpus pražský.<sup>22</sup> V kodaňském korpusu jsou texty, které rovněž jsou

<sup>20</sup> Všechna uvedená tvrzení se opírají o to, co LKK sám o sobě píše ve svých publikacích, a o informace z doprovodných textů (předmluv, poznámek) v dobovém odborném tisku.

<sup>21</sup> Není zastoupen nikdo z Československa, ani ze starého pražského ani z nového bratislavského ohniska, nemáme žádný doklad, že by někdo z Čechoslováků byl vůbec osloven.

<sup>22</sup> V roce 1942, kdy byl odstraněn z výboru Kruhu a krátce na to zemřel, připravoval Brøndal francouzský výbor ze svého díla spolu s komentovanou bibliografií (*Essais de linguistique générale*, 1943), ježž věnoval památce knížete Trubeckého: výslovně píše, že chce uspořádat gramatiku stejně jasným strukturálním způsobem, jakým Trubeckoj uspořádal fonologii; je zajímavé vidět, kolik shod přitom Brøndal vykazuje s Mathesiem, jehož gramatické úvahy nemohl znát. Ve výboru Brøndal rovněž oznamuje, že chystá italské vydání svých dánských skript *Morfologi og Syntax* (1932): nevyšlo.

imanentistické a zároveň chtějí být glosématické, cíleně rozpracovávající to, jak jejich autoři pochopili Hjelmslevův program, leč není to «ta pravá» glosématika Hjelmslevova; zato je na nich příjemné, že rozebírají konkrétní jazyky, ať již s ambicí uchopit celý jejich systém, či část jejich systému: Holger Sten portugalštinu, Knud Togeby francouzštinu, Gunnar Bech němčinu a češtinu [síc!], Anders a Marie Bjerrumovi stejně jako Paul Diderichsen dánštinu, etc. V onom korpusu jsou dále autoři, kteří glosématicku důvěrně znají, leč paradoxně sami badatelsky působí jinak: Eli Fischer-Jørgensen svrchovaně ovládá všechny podoby strukturální fonologie, včetně té glosématické, a právě proto se cíleně věnuje experimentální fonetice; Hennig Spang-Hanssen, nejprve inženýr chemie, pak informatik a matematický lingvista, propaguje glosématicku (a po Hjelmslevově smrti se zásadně zaslouží o oživení LKK), a přitom v TCLC 9 (1954) vydává práci, jež jazykovou sémantiku pojímá čistě referenčně pomocí pravdivostních podmínek, tedy proti všem strukturalistickým zásadám stanovování hodnoty jazykového znaku.

«Autentická» glosématika sestává z textů, které Hjelmslev vydal (důsledně mimo fora LKK), které inicioval a následně sabotoval, které se našly v pozůstalosti; vše komplikují Hjelmslevova prohlášení o textech připravených k publikaci, jež nikdy nevyšly, v pozůstalosti se nenašly a nejspíš ani nevznikly. Již *Bulletin* ii/1935 přináší zprávu, že Hjelmslev a Uldall pokročili od fonologie k fonematice a následně vypracovali glosématicku, jejíž soustavné podání (v angličtině) se nyní tiskne v Aarhusu. V létě 1936 rozdávali Hjelmslev a Uldall na Čtvrtém mezinárodním lingvistickém sjezdu leták nazvaný *Synopsis of an Outline of Glossematics*, ohlašující, že kniha vyjde na podzim.<sup>23</sup> Nikdy nevyšla a nikdo její text nikdy neviděl. Hans Jørgen Uldall (1907 – 1957), mimořádný lingvistický talent, věnoval práci na glosematice léta 1934 – 1939; protože však právě kvůli práci na glosematice nemohl vykazat dostatek vědeckých publikací, nedostal v Dánsku

<sup>23</sup> Jako nakladatel se výslovně uvádí *Humanistisk samfund*, což myslím bude lépe překládat „Spolek pro humanitní studia“ než přímočaře „Humanitní spolek“; asi nebude náhoda, že podtitul k *Outline* zní *A study in the methodology of the humanities with special reference to linguistics*.

universitní místo a v létě 1939, ještě před vypuknutím války, odjíždí: až do smrti se pak bude žít v cizině jako učitel angličtiny. Během války rozpracovává Hjelmslev svůj glosématický program sám. Nepokračuje ve společném textu anglickém, tvoří nové texty dánsky. Prvním výstupem je *Et sprogvidenskabeligt causeri* ‚jazykozpytná beseda‘, přednesená v září 1941 u příležitosti 10. výročí založení LKK; nezveřejnil ji, ale dochovala se v pozůstalosti a vyšla v posmrtných výběrech jeho díla.<sup>24</sup>

Těžko si představit větší kontrast než mezi oslavou 10. výročí založení lingvistických kroužků Pražského (1936) a Kodaňského (1941). V Praze se pořádá velké slavnostní zasedání zakončené společnou večeří, předseda Mathesius přednese bilanční proslov, jenž zdůrazňuje budoucnost a široké mezinárodní uznání PLK (ten následně vyjde tiskem),<sup>25</sup> představitelé jiných spolků, a to i konkurenčních a názorově odlišných, pronášejí zdravice, čtou se blahopřejné telegramy došlé ze světa: stále zní, jak PLK inspiruje jiné, aby šli vlastní cestou při společném budování nové vědy. V Kodani se koná uzavřené zasedání LKK, kam každý člen může přivést jen jednoho hosta, a předseda Hjelmslev tónem roztomilé nadřazenosti oznamuje, že lingvistika dosud nebyla pořádně možná, protože postrádala teoretické základy a mnozí její dosavadní představitelé se věnovali falešným problémům (zatímco Holger Pedersen je explicitě vyviněn, Viggo Brøndal je implicitě odmítnut); následně se Hjelmslev prohlásí za teoretika, který ony dosud postrádané teoretické základy položil, a posluchače s nimi seznámí: jsou prvními zasvěcenci do první skutečné vědy o jazyce. Pokud jde o výklad glosématiky je *Et sprogvidenskabeligt causeri* mistrovská práce a všem ji mohu jen doporučit.

V roce 1943 vydává Hjelmslev mimo fora LKK *Omkring sprogteoriens grundlæggelse* čili ‚O základech [té jediné] teorie jazyka‘, ve stejné době vznikla kniha *Sproget* ‚Jazyk‘, kterou však autor vydal až 1963 (opět mimo fora LKK) a rokem 1943 je datován ne zcela úplně strojopis *Sprogteori*:

<sup>24</sup> V anglickém překladu v Hjelmslev (1973, 101 – 118), ve francouzském v Hjelmslev (1985, 69 – 86); dánský originál, nakolik vím, nikdy nevyšel.

<sup>25</sup> Vilém Mathesius: Deset let Pražského linguistického kroužku, *Slovo a slovesnost* II/1936 – 1937, 3, 137–145; ve stejném čísle SaS jsou shrnuty i zdravice hostů.



*résumé* ‚Teorie jazyka: shrnutí‘, který byl po Hjelmslevově smrti rekonstruován a vydán v anglickém překladu jako *Résumé of a theory of language* (dánský originál nikdy nevyšel). V úvodu *Résumé* Hjelmslev píše, že protože jeho spolupráci s Uldallem přerušila válka, rozhodl se místo své části společného *Outline* v angličtině sepsat dánské shrnutí glosématického programu, jež je pouze jeho. Vše je podáno tak, jako by Hjelmslevova část společného *Outline*, jež co hotové, ba v tisku ležící bylo opakovaně ohlašováno už od roku 1935, dosud neexistovala a pro Uldallovu nepřítomnost vzniknout ani nemohla. Po válce se Uldall snažil společné *Outline* dokončit a na akademický rok 1951/1952 dokonce – na své náklady – přijede za Hjelmslevem do Kodaně. Výsledkem je Uldallův anglický text daný do tisku v červenci 1952: jeho obtahy byly hotovy v srpnu a rozdávaly se na Sedmém mezinárodním lingvistickém sjezdu v Londýně, podobně jako na Čtvrtém v Kodani 1936 se rozdávala *Synopsis*. Pak se ale vydání *Outline* na dlouhých pět let zastaví: Hjelmslev svou část nedodal. *Outline of Glossematics* vyšlo 1957 jako *Part I: General theory by H. J. Uldall*. V tu dobu již Uldall umírá v Ibadanu (Nigérie), kde učil na universitě, a tam je i pohřben. O jeho rukopisné pozůstalosti není nic známo, nemůžeme porovnat, jak se Uldallovo podání glosématiky ze třicátých let liší od podání z let padesátých; jediné, co víme, je, že Hjelmslev se k tomuto podání nepřipojil: ještě posmrtně provází dílo, jemuž Uldall doslova obětoval svůj život, odér «nepravé» glosématiky.

Hjelmslevovo podání je obsaženo v oněch čtyřech dánských textech uvedených výše a v jeho rozptýlených publikacích mezinárodních, jež vyšly ve dvou výběrech: *Essais linguistiques* (1959, 21970) a *Essais linguistiques ii* (1973). Co tam je? Program universální sémiotiky, která se v posledku obejde bez znaku a nezajímá se o interpretaci. Hjelmslev, jenž důvěrně zná Saussura autentického (*Recueil*), radikálně domýšlí Saussura symbolického (*Cours*), přičemž žádný z konceptů neponechává, jak byl. Shodně se Saussurem chce pojímat jazyk jako formu, nikoliv substanci, leč tu vidí jinde: forma nespočívá v jazykovém členění substance co zvukové či významové skutečnosti, nýbrž v souboru vztahů, které definují jazykové jednotky. Místo jediné abstrakce vedoucí od substance k formě

zavádí abstrakci dvoustupňovou: matérie – substance – forma; substance je manifestací formy v matérii, takže saussurovská forma odpovídá v Hjelmslevově pojetí substancí — a jako taková je pro něho málo zajímavá. Vědeckost glosématiky vidí Hjelmslev v tom, že stejným aparátem vztahů i zařadí text do korpusu textů i vyčlení v textu jednotky jazykové, u kterých stále stejným aparátem rozebírá jak stranu výrazu, tak stranu obsahu.<sup>26</sup> Stranou jeho zájmu se žel ocitá jak smysl textu, který pro něho není ani jazykovou substancí, nýbrž jen mimojazykovou matérií, jež se dá snadno přeložit z jednoho jazyka do jiného, tak jazykový znak, který je pro něho pouhá figúra, komplexní útvar propojující konstelace jednotek různé povahy. Hjelmslev zdůrazňuje, že na jazyk co čistou formu nemá nijaký vliv, jestli se v úsu objeví znak nový (začne se vyskytovat v jistých textových korpusech), či naopak starý znak z úsu vyjde (přestane se v jistých textových korpusech vyskytovat), což souvisí s tím, že uznává znaky různé velikosti, jimž bychom tradičně mohli říkat morfémy, slova, věty, ba textové pasáže.<sup>27</sup> Je si plně vědom, že ony figúry nelze tvořit libovolně, a tak místo dvojčlenné saussurovské opozice *langue: parole* zavádí úroveň čtyři: schéma – norma – úsus – akt.

Hjelmslev lingvistiku zužuje i rozšiřuje. Zužuje tím, že z ní vylučuje partie jak tradiční (syntax, morfologie), tak v jeho době moderní (fonologie, sémantika): jedny proto, že nejsou pořádně definovány, druhé proto, že se zabývají pouhou substancí; rozšiřuje tím, že ve svém universalistickém úsilí přechází od lingvistiky konkrétních jazyků (těch skutečně znal a ilustračně používal velmi mnoho) k lingvistice lidského jazyka tak vůbec, od lingvistiky lidského jazyka tak vůbec (ta musí být schopna vyložit jazyky minulé i budoucí, stejně jako jazyky potenciální, nikdy neuskutečněné, leč myslitelné) k metajazykům lidského jazyka i k jazykům

<sup>26</sup> Projeví se to třeba tím, že když podá ze strany obsahu rozbor věty a slovních druhů, cítí se povinen ukončit prohlášením, že na straně výrazu odpovídá jménu slabika a jmenné charakteristice přízvuk, takže slabika je jménem výrazu stejně jako jméno je slabikou obsahu, etc. (Hjelmslev 1948b).

<sup>27</sup> To je zajímavá shoda s ohniskem pražským, již Hjelmslev nikdy netematizoval. Zásadní rozdíl spočívá v tom, že Mathesius i Mukařovský pokládali větu-znak stejně jako dílo-znak za důležitý, ba zásadní objekt pro diferenční lingvistické zkoumání.

lidskému jazyku jen nějak podobným. Hjelmslev je universální sémiotik. Čteme-li ho soustavně, vidíme, že měl jemný filologický cit pro jazykový detail v konkrétním textovém uplatnění i v abstraktních systémových souvislostech. Žel universalistické ambice ho nutí hledět jinam: uzavírá se v abstrakci, příklady, jimiž své abstrakce ilustruje, bývají in concrētō občas věcně nepřesné. Pro lepší představu konkrétních aplikací je nutno jít k pracím jiných autorů, byť to není «ta pravá» glosématika.<sup>28</sup>

Ve smyslu korpusového uchopení strukturalismu, jak jsme je zavedli hned z kraje této kapitoly 3, představuje Hjelmslev školu v rámci širšího kodaňského ohniska. Jde o školu jediného autora, o školu, která neměla žáky. Že vědec Louis Hjelmslev byl celý život sám a zůstal bez pokračovatelů, tím je vinen a za to nese odpovědnost jedině člověk Louis Hjelmslev. Nedovedu si představit, jak by bylo možné na Hjelmsleva navázat, vřele však doporučuji Hjelmsleva číst a inspirovat se jím. Zároveň ale čtème a promýšlejme celé kodaňské ohnisko.

### 3.4 Pařížská škola interpretativní sémantiky

Nastupuje pozdě, až ve druhé polovině 80. let XX. století. Nastupuje jako strukturální sémantika po poststrukturalismu i po sémiotice a ani se nezdržuje tím, že by se vůči nim vymezovala: předkládá vlastní pozitivní program. V celosvětovém měřítku se vymezuje vůči dvěma v sémantice dominantním proudům, kognitivnímu a formálnělogickému, jež oba zásadně odmítá. Odmítá je proto, že nechce konfrontovat jazykový znak s mimojazykovou ideou ani s mimojazykovým referentem, nýbrž vždy jen s jiným jazykovým znakem. Stejně zásadně odmítá perspektivu generativní, ať již v lingvistice (Noam Chomsky), či v sémiotice (Algirdas-Julien Greimas), neboť nechce vidět větu, totiž výpověď, neřku-li text, jako jen povrchový projev nějaké skutečnější skutečnosti, hloubkové struktury.

<sup>28</sup> Kdo chce z plérémičky, tedy ze strukturálního rozboru obsahové strany jazyka poznat víc než jen Hjelmslevovy příklady gramatických rozborů, speciálně koho by zajímala plérémička (strukturální sémantika) lexikální, má k dispozici dánskou práci *Rationel semantik (pleremik)* Jense Holta (1946). Přidejme jeho jméno k těm, která jsme uváděli výše (Sten, Togeby, Bech, Bjerrum).

Text je východzí empirická danost a interpretatívni sémantika vidí svůj úkol v tom, že objektivizovatelně podá jeho smysl. Toho se dobírá diferenční analýzou jazykových znaků, prováděnou jak uvnitř textu, tak ve vnějších textových souvislostech. Je krásné vidět soudobé uvědomělé strukturalisty, i když sami slova strukturalismus téměř neužívají.

Zakladatelem a hlavním autorem této školy je François Rastier, škola se jmenuje po jeho programové práci *Sémantique interprétative* (1987, 21996, 32009), za forum jí slouží internetový časopis *Texto! Textes et cultures* <www.revue-texto.net>. Interpretatívni sémantika se poučila z rozsáhlé sítě evropského strukturalismu (Saussure, Benveniste, Hjelmslev, Coşeriu, Greimas; chybí znalost pražského ohniska, kde by přitom našla řadu shod), a přestože geograficky sídlí v Paříži, geneticky má blízko především k historickému ohnisku štrasburskému.<sup>29</sup> Interpretatívni sémantika soustavně reflektuje své filosofické kořeny: zdůrazňuje, jak radikálně se Saussurův bifaciální jazykový znak rozchází s evropskou tradicí triadického jazykového označování;<sup>30</sup> odmítá dědictví spekulativní gramatiky jak středověké, tak barokně novověké, zdůrazňujíc, že lingvistika je relativně mladá a nesamozřejmá: vznikla teprve před dvěma sty lety a docela snadno může zaniknout přímo před našima očima, pohlcena spekulacemi logicko-ontologickými;<sup>31</sup> proti evropské tradici filosoficko-gramatické staví tradici poeticko-rétorickou, ze současných filosofických proudů má

<sup>29</sup> Šlo o diskrétní ohnisko nikoliv francouzské, nýbrž evropské romanistiky, hodně zaměřené na lexikální sémantiku, s publikačním forem *Travaux de linguistique et de littérature*, zdůrazňujícím filologickou jednotu. Hlavním hybatelem onoho fora byl Georges (Jiří) Straka (1910 – 1993), český exulant, hrdina francouzského odboje — a především další z osobností, které je třeba číst a promýšlet.

<sup>30</sup> Naše tvrzení v příslušném odstavci kapitoly 2 (kámen úrazu pro uchopení evropského strukturalismu...) vědomě reprodukuje argumenty Rastierovy (1990).

<sup>31</sup> Je s podivem, že u Rastiera nenacházíme výslovný odkaz na filosofický obrat Kantův a na Humboldtovo rozvedení kantovského obratu pro jazyk. Vše, co Rastier proti evropské tradici filosoficko-gramatické argumentačně zdůrazňuje, tam přitom je: myšlenka není předem hotová věc, jež člověka někdy nějak osvíti, nýbrž rodí se v duševním procesu člověkově (Kant); myšlenka je myšlenkou teprve jako útvar jazykový, jemuž se dostalo komunikačního potvrzení od druhého člověka (Humboldt).

přirozeně blízko k hermeneutice, vymezujíc se vůči ní co hermeneutika filologická vedle filosofické.

Rastier se hluboce inspiroval Hjelmslevem, jehož dílo ve Francii pomohl vydat, na rozdíl od Hjelmsleva však zůstal filologem konkrétních textů. Metodologicky zásadní je v interpretativní sémantice postoj k jazykovému znaku: znak není jednotkou primární, je výslednicí interpretativních postupů uplatněných vůči textu; volba oněch postupů není nahodilá, nýbrž podléhá kulturně-sociálním normám; takových norem je velké množství, volba mezi normami závisí na korpusu,<sup>32</sup> v jehož rámci ke zkoumanému textu přistupujeme. Hodnota znaku tedy není něco, co by znak měl od začátku, nýbrž aktuálně se stanovuje až v procesu interpretace. Jazykové znaky, s nimiž lingvistika běžně pracuje (gramatické morfémy, lexikální jednotky), ba které jazykové společenství používá co metajazyk, aby se domluvilo o svém vlastním jazyce, jsou v tomto smyslu jen relativně ustálené výslednice společensky normovaných interpretačních postupů (zdrojem normy je věda i škola) uplatněných na standardizované korpusy «neutrálních» textů; vždy však musíme být připraveni na to, že i zcela běžný znak může nabýt velmi neběžné hodnoty.

Hlavní zásadou interpretace je to, že celek určuje části, globální pohled determinuje pohledy lokální. Je-li morfém elementárním jazykovým znakem, je minimální jednotkou jazykového rozboru text. Kontextem jazykového znaku je celý text, ne však vše v tom textu. Co v textu bude jako kontext relevantní, určují společenské normy, vázané na žánr, diskurs a korpus studovaného textu, stejně jako individuální normy autorského stylu.

Hlavním úkolem lingvistiky v pojetí interpretativní sémantiky je předkládat objektivizovatelné postupy, jak se dobrat smyslu konkrétních textů. Vedlejším výstupem, žádoucím a užitečným, je předkládat

<sup>32</sup> Českého čtenáře zvyklého na to, že korpusem se rozumí obrovská masa textů využívaná jako zásobárna doložených výskytů, je na místě upozornit, že ve francouzské tradici – od Saussura – je korpus někdy i docela malý soubor textů sebraných podle jasných kritérií za jasným badatelským účelem. Interpretativní sémantika pracuje s celou hierarchií korpusů (korpus archívní, referenční, studijní, pracovní), uvnitř korpusů, a to i dílčích, pak texty třídí podle žánru, diskursu a stylu.

(relatívne) ustálené (dílčí) znakové systémy, shodně platné pro velké soubory textů, tedy popisovat jazyk. Popis, jež sama předkládá, zahrnuje morfémy (gramatické i slovtvorné), lexémy, lexie a některá syntagmata; o větě jakožto jednotce jazykové neuvažuje, uznává pouze výpověď, jednotku textovou.<sup>33</sup> Velmi záslužné je, že interpretativní sémantika žádá od lingvistiky ještě jeden vedlejší výstup, rovnocenný popisu jazyka co znakového systému: je nutné popsat kulturně-sociální normy, jimiž se řídí produkce i interpretace textů. To jsou normy jazykové ve stejné míře jako pravidla jazykového systému, liší se jen způsobem fungování a mírou závaznosti. Tímto dvojjedním popisem se udrží jednota jazyka jakožto abstraktního znakového systému a zároveň instituce sociální, totiž kulturně-historické.

Největší přínos školy interpretativní sémantiky vidím v tom, že poskytl ucelený nástroj pro strukturní popis lexikálního významu. Jazykový znak nelze konfrontovat se všemi ostatními znaky zároveň. Diferenční analýza se dá provádět vždy jen v rámci nějak vymezeného oboru, přičemž volba oboru již sama o sobě determinuje hodnotu, jíž znak při diferenční analýze nabude. Popsat jazykový systém tedy znamená popsat definiční obory, v nichž jazykové znaky nabývají svých hodnot. V tomto ohledu není rozdíl mezi hodnotou «lexikální» a «gramatickou»; všechny gramatické kategorie, v jejichž rámci gramatické hodnoty stanovujeme, jsou prostě jen ustálené definiční obory: jazykové společenství je používá jako referenční standard pro analýzu prakticky všech textů, nemá-li zvláštní důvod některý obor nepoužít. Pro stanovování lexikálních hodnot je situace obdobná: jazykové společenství disponuje obrovským množstvím dobře ustálených definičních oborů, v nichž lexikální jednotka nabývá svých hodnot. Rozdíl je jistě v míře ustálenosti (hranice definičních oborů nebývají vždy ostré a nepřekročitelné), hlavně však v tom, že lexikální jednotka zcela přirozeně patří do mnoha definičních oborů zároveň, leč

<sup>33</sup> I to odráží francouzskou tradici. Již Benveniste (1969) vidí v syntagmatu hranici mezi *mode sémiotique*, což je diferenční analýza jazykových znaků uvnitř abstraktního systému, a *mode sémantique*, což je okurenční analýza jazykových znaků v konkrétním textu.

pro interpretaci nikdy nemůže patřit do všech najednou: který definiční obor je pro interpretaci konkrétního textového výskytu konkrétní textové jednotky skutečně relevantní, vychází z textových norem vázaných na žánr, diskurs, stil, korpus onoho textu. Dále vstupuje do hry tvořivost textu: libovolný text je schopen s sebou nést nový definiční obor ad hoc.

Škola interpretativní sémantiky zavádí hierarchii definičních oborů, jež nesou sémata, významové distinktivní rysy, generická a specifická, a zároveň pracuje s definičními obory, jež jdou napříč definičními obory generickými, odhalující sémata inherentní a aferentní (ta se v textu následně aktualizují, či naopak virtualizují). Celý aparát má jistou technickou složitost, leč intuitivně zůstává dobře srozumitelný. Žádá ze složek onoho aparátu nepředstavuje něco naprosto nového, v dějinách evropského strukturalismu dosud neviděného. Přínos školy spočívá právě v tom, že integruje, co dřívější fáse evropského strukturalismu přinášely jako jednotliviny.

Aparát stanovující hodnotové rysy jednotlivých znaků není cílem, nýbrž prostředkem. Prostředkem k tomu, aby se dalo objektivizovatelně odpovědět na otázku, o čem daný text je: vyhodnocují se konfigurace sémata na malých plochách (z těch lze vyvodit aktantové vztahy, predikační distribuce, referenční pozadí), vyhodnocuje se účinek opakovaného výskytu téhož sémata v různých znacích po celé textové úseky (z toho lze vyvodit tematické prvky), vyhodnocuje se distribuce tematických prvků (tím lze pojmout výstavbu textu).

Škola má jasno, i pokud jde o postavení sémiotiky. Lingvistika (kteřá se nijak neliší od filologie) je sémiotikou textů, vedle ní je přirozený prostor pro mnoho jiných sémiotik. Sémiotika nemá být vědou o předem daných znakových systémech, nýbrž o komplexních událostech kulturně-historických, jež podléhají sociálním normám (opera, politická manifestace, sportovní utkání, vědecký kongres): z těch událostí se znaky teprve vyčleňují, a to jako strukturální prvky umožňující lépe porozumět jejich globálnímu smyslu.

## 4 Strukturálizmus a sémiotika

Môže vôbec strukturálizmus fungovať bez sémiotiky? Jistě ano, vzpomeneme-li si na strukturálistický předpoklad. Už jen v té poloze strukturálizmus co noetické stanovisko prokázal lingvistice zásadní služby při pročistování jejích metod, a to počínaje vůbec první strukturálistickou prací, Saussurovým *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1879). Plně přitom platí Benvenistova (1968) charakteristika, že Saussure nechtěl nic jiného než pěstovat historicko-vývojový jazykozpyt a pěstovat jej pořádně ve společenství lingvistů, kteří vědí, co dělají, když dělají lingvistiku. Nedejme se mýlit mediálním obrazem Saussura jako bořítele mladogramatismu: Saussure byl jeho oprávcem (cf. 3.1), jako ostatně všichni kritikové mladogramatismu od mladogramatického manifestu až do světové války; celá jeho doba – včetně mladogramatiků, ba v čele s nimi – zásadně přemýšlela o povaze a podstatě jazyka.

Od Saussurovy doby se vědecké paradigma lingvistiky zásadně změnilo. Proměnilo se i celkové vědecké klima, takže slyšíme, že každý si může přinést paradigma své vlastní, jaké chce. Není to pravda: paradigma nestačí přinést, paradigma se musí přijmout; navíc nabízená paradigma zdaleka nejsou všechna stejně dobrá. Za skutečně důležité paradigma pokládám to, jež vůči paradigmatu historicko-vývojovému označím za «filologický obrat». Ono paradigma se ptá, jak se v konkrétním textu konkretizuje jazykový význam do jedinečného smyslu. To je zásadní otázka lingvistická — a nelze na ni odpovědět, setrváme-li pouze uvnitř abstraktního systému jazyka: vždy je nutné pracovat s textovou zkušeností, nejlépe pak v podobě uvědomělé reflexe textových norem, jež v daném kulturně-historickém kolektivu řídí produkci i interpretaci textů ve vazbě na jejich žánr a diskurs. Takové normy je nutné uznat za vlastní předmět filologie vedle konkrétních textů samých, a to jako zásadní existenční rozměr oněch textů. Odnese si z toho poučení, že lingvistiku a filologii nelze oddělovat.

Je nezbytně nutné zbavit se iluze bezprostředního rozumění textům. Představujme si proto filologa, jak má před sebou latinský, vědský



či starojaponský text a jistou znalost příslušného jazyka (jež může být z objektivních příčin neúplná), a který je odsouzen k tomu, aby se porozumění daného textu dobíral skrze jazyk (s plným vědomím objektivní nedostatečnosti jeho popisu), přičemž jediným kritériem správnosti smyslu, jehož se při své interpretaci dobírá, je to, že použitá interpretace platí mūtātis mūtandis i pro jiné texty, jež lze se zkoumaným odůvodněně srovnávat. Bohemista či anglista, který podobnou zkušeností neprošel, není připravený pro interpretaci textů byť sebesoučasnějších a sebebezprostřednějších. Bifaciální jazykový znak je v tom všem prostředek pomocný, prostředek výkladový a ještě víc výchovný, neboť učí stanovovat hodnoty.

Paradigma naším filologickým obratem nastolené staví do popředí otázku sémantickou. Sebevědomá filologie – a tudíž i sebevědomá lingvistika – v žádném případě nesmí sémantiku delegovat někomu jinému, i kdyby si říkal sémiotik. Co tedy sémiotice zbývá? Především nerozčilovat se, že jsem řekl „zbývá“. Zbývá mnoho, a moc zajímavého. Je jenom nutné vidět, vědět a volit.

Nouum, jež Saussure do lingvistiky přinesl, spočívá v pojetí jazyka jako systému / struktúry bifaciálních znaků. Přestože Saussurova doba byla pro formalismy a znakové systémy vstřícná, Saussure si byl jasně vědom, že jeho bifaciální pojetí se s evropskou triadickou tradicí zásadně vylučuje, a sto let metodologického zápasu po jeho smrti to plně potvrdilo. Pokud se Saussure dovolává sémiologie, dnes běžně zvané sémiotika, co vědy teprve budoucí, je nutné to chápat jako krok proti tradici. Nabízet Peirce'ovu sémiotiku, postavenou na oné tradici, se zpětnou platností co řešení Saussurova programu, je příznakem zásadního nepochopení. Ponechme Peirce'ě filosofické ontologii, z níž se zrodil a kam jediné patří: při výkladu jazyka a interpretaci textů nám jeho důmyslné klasifikace znaků nijak nepomohou. Stejně tak je zbytečné, aby sémiotika zdvojovala a napodoboval analytickou filosofii, jež historicky vzato je svébytným souputníkem mladogramatických úvah o větě a jež nyní ve své formalizované podobě vystupuje co další vědecký oprávcé přirozeného jazyka. Že dnes samu sebe vydává za mejnstrím filosofie jazyka,

nic nemění na skutečnosti, že co filosofie se s jazykem naprosto mívá: všechny ty ludické, či pragmatické obraty, jež za svého dlouhého života vyhlásila, jsou symptomy chvilkového prozření, že v jazyce opravdu nejde o odrážení stavu věcí ve světě, žel prozření, za jakým nikdy nenásledoval skutečný obrat k jazyku.<sup>34</sup>

S vědomím nekompatibility výše uvedených filosofických kroků – ontologického i analytického – s fungováním přirozeného jazyka může sémiotika konečně začít dělat to, co od ní Saussure očekával: usilovat o obecnou reflexi znakového systému co struktúry vzájemně vymezovaných hodnot. Poučí-li se předem z textů evropského strukturalismu, snadno odolá sirénám laciné poststrukturalní dekonstrukce: co je *Tel Quel* oproti Hjelmslevovu *Résumé*!

A zde si uvědomme, že lidská kultura vypracovala struktúry hodnot, jež vykazují mnohé znaky znakového systému a přitom nejsou jazykové: hudba, výtvarno. Útvary oněch struktur s útvary jazykovými interagují, leč navzájem se nepodmiňují. Pro filologický strukturalismus představují hudba a výtvarno světy bytostně odlišné, jazykově neuchopitelné, a přitom přirozeně přítomné a nasnadě jsoucí. Poradí si s nimi autonomní sémiotika?

## Dodatek

Sémiotika se přirozeně uplatní i při výzkumu společenství, v nichž jistě též dochází ke komunikaci, totiž k výměně a sdílení hodnot, leč my lidé té komunikaci bytostně nerozumíme: týká se to nejrůznějších společenství z říší zvířat (od červů po velryby) i rostlin, počínaje možná již plísněmi, jež patří do samostatné říše hub, stejně jako by se to mohlo týkat mimozemských civilizací. Lingvistická vyjádření k řeči jiné než

<sup>34</sup> Rád bych věřil, že byt' to navenek nepřiznává, chápe analytická filosofie i to, že fregovská opozice *Sinn* vs. *Bedeutung* představuje z hlediska interpretace textů jen jednu, zcela banální jednotlivinu v oceánu významových možností. Zásadní inspiraci pro sémiotiku, již sami říkají «sémiologie», či «sématologie», přinášejí jednak disidenti logickoanalytické školy, jako byl Ernst Cassirer, jednak jejich programoví odpůrci, v prvé řadě Karl Bühler.

lidské, zvláště pak k řeči zvířat, obvykle zdůrazňují jedinečnou výlučnost ve stavbě lidské řeči oproti všem ostatním. Uvědomme si v této souvislosti spíš jedinečnost sémiósy prováděné s vnitřním porozuměním, totiž se znalostí – byť omezenou a relativní – funkcí, norem a hodnot, jež uvnitř daného společenství platí, oproti sémióse, jež se právě pro naši lidskou vyloučenost z mimolidského společenství musí omezit na čistě vnější, jakoby «behavioristická» pozorování. Jak se ochuzují ty proudy soudobé lingvistiky, jež o smysl komunikace nedbají, byť mu fakticky rozumějí a prakticky ho používají!

Bibliografie pro jakoukoliv práci o strukturalismu a sémiotice musí dle autora hlubokého přesvědčení být velmi obsáhlá, strukturovaná dle ohnisek a škol a anotovaná, aby byly vidět vztahy mezi jednotlivými položkami. To autor soustavně provádí v rámci svého osobního projektu *Atlas du structuralisme européen*; jistou představu o povaze takové práce si čtenář může udělat zde v kapitole 3. Pro knižní vydání této studie autor zvažoval, že jako ukázkou nabídne zhruba desetistránkový výběr bibliografických charakteristik probíraných ohnisek a škol, svůj záměr však vzdal. Prohlašuje proto, že práce «Strukturalismus a sémiotika» žádnou bibliografii nemá a obsahuje pouze soupis odkazů, jež jsou v textu nějak argumentačně využity.

## Literatura

- BENVENISTE, Émile: Structuralisme et linguistique. Un entretien de Pierre Daix avec Émile Benveniste. In: *Les Lettres françaises*, n° 1242 (24–30 juillet 1968), pp. 10–13. — Reimpressum in Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, 11–28. Paris : Gallimard, 1974. 288 s. Bez ISBN.
- BENVENISTE, Émile: 1969. Sémiologie de la langue. *Semiotica*, La Haye : Mouton & Co., I (1969), i, 1–12 et ii, 127–135. — Reimpressum in Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale 2*, 43–66. Paris : Gallimard, 1974. Bez ISBN.

- BENVENISTE, Émile: *Dernières leçons. Collège de France 1968, 1969* (curauerunt Jean-Claude Coquet et Irène Fenoglio). Paris : Gallimard, 2012, 216 s. ISBN: 9782021071979.
- DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967. 448 s. bez ISBN.
- HEMPFER, Klaus W.: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Teil Quel und die Konstitution eines Nouveau Nouveau Roman*. München : Wilhelm Fink Verlag. Romanica Monacensia, Band 11, 1976. 185 s. ISBN 783770512706.
- HJELMSLEV, Louis: *Essais linguistiques ii*. (Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, 14.) Copenhague : Nordisk sprog- og kuhurforlag, 1973. 278 s. Bez ISBN.
- HJELMSLEV, Louis: *Nouveaux essais* [recueillis et présentés par François Rastier]. Paris : Presses universitaires de France, 1985. 207 p. ISBN 9782130388272.
- JAKOBSON, Roman. 1960. "Linguistics and poetics" (closing statement of the Interdisciplinary conference on style, Indiana University 1958). In *Style in Language* (edited by Thomas Sebeok), 350– 377. New York, London : The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, Inc., 1960. Reprint in Roman Jakobson, *Selected writings III Poetry of grammar and grammar of poetry*, 18–51. The Hague : Mouton, 1981, 2010. 832 s. ISBN: 9789027931788.
- MARTINET, André: Au sujet des *Fondements de la théorie linguistique* de Louis Hjelmslev. *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* tome 42, i, 1946, pp. 19–42. Paris : Republication Paultet, 1968. 42 s. Bez ISBN. Reprint in Louis Hjelmslev: *Nouveaux essais*, Paris : PUF, 1985. s. 175-194. ISBN: 2130388272.
- MOUNIN, Georges: *Clef pour la linguistique*. Paris : Éditions Seghers, 1968. 191 s. Bez ISBN.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.: *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958. 452 s. Bez ISBN.
- RASTIER, François: La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique. In: *Nouveaux actes sémiotiques*, 1990, č. 9, 54 s.
- SEBEOK, Thomas A.: *Theorie und Geschichte der Semiotik*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1979. 222 s. ISBN: 9783499553899.
- SOKAL, Alan – Bricmont, Jean.. *Impostures intellectuelles*. Paris : Édition Odil Jakob, 1996. 275 s. ISBN: 9782738105035.
- ZILBERBERG, Claude: *Raison et poétique du sens*. Paris : Presses universitaires de France, 1988. 227 s. ISBN: 9782130414070.

## Genese textu

Původně předneseno – jen se stručnými charakteristikami evropských strukturalistických ohnisek – na půdě Sémiotické skupiny při jejím společném zasedání s Pražským lingvistickým kroužkem v úterý 5. II. 2013 pod názvem «Může být strukturalismus funkční i bez sémiotiky?». Text autor po přednášce v mnoha jednotlivostech přepracoval, rozvedl charakteristiky vybraných strukturalistických ohnisek a škol (kapitola 3) — a uložil do šuplíku. Paměť, či spíše pověst přednášky se nicméně dostala k Liboru Martinkovi, jenž na jaře 2015, odvolávaje se právě na ni, požádal autora o zvláštní příspěvek do kolektivní monografie o strukturalismu a poststrukturalismu; místo zvláštního příspěvku dostal – po revizi a aktualizaci – onen odložený text; vyšel pod názvem «Strukturalismus a sémiotika» in *Český a polský strukturalismus a poststrukturalismus — historie a současnost / Strukturalizm i poststrukturalizm czeski i polski — historia i współczesność* (curavit Libor Martinek ceteris adiuuantibus), 121 – 141, Slezská universita, Opava 2015. Autor tento text zahrnul do komentovaného výboru z vlastního díla, jenž vyjde pod názvem *Exempla celostní filologie. Funkční jazykozpyt v souvislostech historických, praktických i mravních*.

## Poznámka terminologická

Protože text vznikl jako přednáška pro Sémiotickou skupinu, užívá se v něm slova *sémiotika*. Autor sám ve svém porozumění ale již v té době dospěl k rozhodnutí důsledně uplatňovat slovo *sémiologie*, zvláště tam, kde se v duchu pojetí funkčně-strukturálního přistupuje k předmětům jiné povahy, než jsou texty přirozeného jazyka, stále však k předmětům srovnatelného statusu kulturně-historického, jež podléhají složitým souborům sociálních norem.

## Poznámka redakční

Nepominutelnou složkou autorova stylu je osobní pravopis, jenž v českých kulturních europeismech důsledně vyznačuje etymologickou i dosud platnou ortoepickou délku samohlásek [např. *kultúra*] a upouští od bezdůvodných středověkých manýr [např. *stil*]; čtení a porozumění jeho pravopis nijak nevadí. V tomto vydání je plně respektován.

## Summary

Unfortunately, there still prevails, in humanities, an utterly journalistic view of scientific paradigms as if they were nothing but fashions passing one by one. According to such a view, there was a temporary reign of structuralism, overthrown by semiotics, subsequently broken down by still another vogue, which later gave ground to something else... A scientific approach of scientific paradigms (and humanities are sciences, in spite of some *bizarrieries* of the English tongue), requires that they be conceived as structured corpora of scientific texts, compiled consciously according to explicit criteria. The criteria chosen by the author are those of Saussurean structuralism and Saussurean sign.

The essence of Saussurean structuralism is the mutual linkage of value and system: the value of any and all units is to be considered only as the resultant vector of the systemic relationship within which we observe the unit; and again, each system by consequence of the relationships that it contains provides the units involved in it with certain values. Saussurean structuralism is a necessary precondition for any scientific study of the Saussurean sign: rather than to refer, a sign attains values. Saussurean structuralism is not limited to linguistic signs; rather, from the very beginning, it also counts with sign systems of other kinds.

For Saussure (unlike for Peirce) the sign is an indivisible unit, and it constitutes a sign precisely by virtue of carrying both expression (*signifiant, forme, expression*) and content (*signifié, fonction, contenu*); rather than to refer to other entities, the sign adopts various values; the value of a sign is the resultant of systemic relationship, which makes Saussure's

semiology into a science of limited, culturally delineated sign systems (unlike Peirce's semiotics).

European structuralism (there was a U.S. structuralism as well) has to be understood as corpora of scientific texts, produced during more than a century of varyingly intense and variously interrupted activity. The criterion of the present selection is, whether and how scientific research comes to terms with the principles of Saussurean structuralism and Saussurean sign, as explained above. Within the scientific production thus selected, we discern centres – in Czech *obniska*, French *foyers*, Lithuanian *židiniai*, Russian *очаги*, Italian rather *centri*, German *Zentren* –, i.e., large collections of texts that are aware of one other and recognize certain shared goals, even though their procedures may differ. Methodological unity of the conceptual and interpretive apparatus is the defining quality of a yet narrower collection of texts, called school; as a rule, there are several schools in each centre (and the “Prague School” label as traditionally employed actually designates the Prague Centre of functional structuralism, within which numerous schools may be discerned).

The author gives an overview of the historical as well as of the contemporary centres of European structuralism and of their respective schools, when making constantly a due point of their inherent semiological nature.





# „SNÁŽ V CELOM MESTE NIKTO NEZACHVEL SA...“ (K PODOBÁM MESTSKÉHO ŽIVOTA V SLOVENSKEJ POÉZII DRUHEJ POLOVICE 20. STOROČIA)

Jaroslav Šrank

Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

## Úvod

Z metodologického hľadiska je pozícia tejto úvahy blízka topologickému skúmaniu ako variantu tematologického prístupu, ktorý pri analýze a výklade motivicko-tematickej roviny textu akcentuje význam statických a dynamických miest (Hodrová, 1997). Pri skúmaní básnických výpovedí, ktoré pamätá aj na diachróniu, topika – vrátane tej miestnej a vrátane tej mestskej – umožňuje identifikovať vrstvenie a premeny významov, ktoré sú často prienikom dobových kultúrnych kódov, umeleckých konvencií a tradície, individuálnych hodnotových systémov a ďalších rámcov. Práve postihnutie týchto interakcií môže byť jedným z prínosov tohto prístupu. To, či sa to môže týkať aj tejto úvahy, sa pravdaže, ešte len ukáže, keďže vymedzenie je veľmi široké, materiálu záľaha a je veľmi rozmanitý. Prednáška, ktorá bola predlohou pre tento príspevok,<sup>1</sup> stála na väčšom počte ukážok, príspevok sa z priestorových aj koncepcných príčin zasa intenzívnejšie zameriava na menej problémov.

Pokiaľ ide o materiál, zväčša bude mať povahu predmetnej lyriky (Žilka, 2006, s. 232), bude to lyrika so značne rozvinutou figuratívnou črtou, pretože práve ona je cez reálie, vlastné mená a podobne jednak evidentne napojená na vonkajší, materiálny svet, ale zároveň zobrazuje vnútro človeka a kontext spoločensky utváraných hodnôt. Zo žánrovo-typologického

---

<sup>1</sup> Prednáška vznikla v rámci projektu VEGA 1/0758/16 *Bratislavské motívy v slovenskej poézii druhej polovice 20. storočia*.

hľadiska to bude rozmanitá lyrika: príležitostná, ľúbostná, občianska, ekologická, existenciálna atď. Výklad budem rámcovo koordinovať na princípe desaťročí, počnúc 50. rokmi 20. storočia. Budem vyberať diela zastupujúce tie procesuálno-typologické tendencie, ktoré svedčia o diskontinuitno-kontinuitnej povahe premien povojnovej slovenskej lyriky. Pod mestským životom budem zoširoka myslieť na jednej strane jeho vlastnú prevádzku, ako ju reprezentuje napríklad pouličné dianie, na druhej strane život mestského človeka, čiže mesto ako existenčné prostredie vpísané do života človeka. Je to teda rozpätie od životných, vitálnych procesov mesta po existenciálnu situáciu mestského človeka. Spravidla pôjde o literárne, básnické reprezentácie Bratislavy a života v nej. Dôvodom je snaha o konzistenciu, ale aj presvedčenie, že reprezentácie metropol, ktorá sa napokon svojimi parametrami neodlišuje od ostatných slovenských mestských sídiel natoľko, ako je to často v prípade zahraničných metropol – megalopolisov, budú mať výpovednú hodnotu aj pre celok našej poézie.

### Mesto ako politickovýchovný konštrukt (50. roky)

Motívy mestského, uličného života a diania v poézii socialistického realizmu majú pomerne obmedzenú škálu. Žánrovo-tematicky im dominujú dve modalities dobovej príležitostnej poézie: oslavné prvomájové zdravice a panychídy venované mŕtvym štátnikom. Akokoľvek sú podnety týchto básní hodnotovo diametrálne odlišné, spája ich zámer programovať istý jednoznačný emocionálny stav a morálny postoj (v prípade zdravíc energické nadšenie, v prípade panychíd nepoľavujúce odhodlanie) ako výraz žiaducej ideovej jednoty obyvateľstva.

V týchto básňach sa často navodzuje mestský priestorový rámec. Konkretizujúce reálie nie sú nevyhnutné, rozhodujúca je správna nálada. Začiatok skladby Ctibora Štítnického *Pieseň lásky*, ktorá je venovaná V. Širokému k 50. narodeninám a je ťažiskovým dielom básnikovej zbierky *Rodina* (1952, s. 55), však obsahuje jedno aj druhé: „*Keď skončil sprievod na prvého mája, / vlnil sa mestom tancujúci prúd. / Aj v Petržalke,*

*v sade Janka Kráľa, / vojenská hudba k tancu vyhrávala / a veselil sa zo slobody ľud.“* V prípade prvomájových zdravíc slávnostne naladené mesto reprezentuje hlavná ulica či promenáda, povedané sviatočným slovníkom tančiareň, resp. dejisko ľudovej slávnosti, vo vojenskom jazyku zhromaždisko či nástupisko proletárskej triedy.

V prípade panychíd je zasa erbovým mestským priestorom námestie (v Bratislave Stalinovo námestie – od roku 1949 aj so Stalinovou sochou), kontextom príležitosti modifikované na miesto piety a prísahy, na ktorej je dôležité, že je verejná. „Žiaľ ulice“, ako ho evokuje napríklad Milan Ferko v básni *Stalinská tryzna* zo zbierky *Vítazná mladost'* (1953, s. 11), sa kryje s dočasným ochromením života každého jednotlivca i celej spoločnosti: „*Len osirelé pohľady ma stretali / a nemé pery, / keď som sa pohol zase ulicou*“. Zatiaľ čo v prvomájových zdraviciach máme do činenia s mobilizačnými obrazmi kulminujúcej dynamiky mestského života, panychídy vyjadrujú jej pozastavenie, takisto však ide o mobilizačnú pauzu pred ďalšou fázou aktivít. Ruptúra v každodennom chode života mesta je totiž zaplnená vysoko ritualizovanými prejavmi účasti na smútočnej atmosfére. Bez ohľadu na existenciu predlôh týchto obrazov v realite – ostatne prísne inscenovanej – ide vždy o silne normované alegórie jednotnej účasti obyvateľov na tragickej epizóde spoločensko-politického života.

Pokiaľ ide o obrazy spontánneho mestského života, voči poézii socialistického realizmu s bežným vymedzením veľmi nepochodíme. Aj ona síce siaha po osvedčených básnických situáciách, ale prispôsobuje ich na svoj obraz. Príkladom môžu byť básne s mikrosujetom o náhodnom pouličnom stretnutí. V predchádzajúcom období sa tento topos uplatňoval vo dvoch výrazných variantoch. Jedným bolo stretnutie subjektu so svojím erotickým náprotivkom (príkladné sú básne Jána Smreka), ktoré ústi do eroticko-existenciálnych nálad, druhým stretnutie s človekom z okraja spoločnosti (tvorba davistov), ktoré pohýna subjekt k morálno-sociálnym úvahám.

Socialistickorealistická poézia tiež narába s dvoma variantmi toposu náhodného stretnutia, oba však spája jediný podtext, ideologický. Básne smerujú k identifikácii žiaducich a nežiaducich politických postojov,

ide o politickovychovné exemplá. V prvej modalite sa subjekt stretá s reprezentantom proletariátu, robotníkom či robotníčkou pri práci, prípadne na ceste do zamestnania alebo v čase zaslúženého odpočinku. Očarený jeho zjavom a správaním ňañ spieva úctivé či obdivné chvály a berie si z neho ponaučenie, príklad, podnet na zmenu vlastných postojov. V druhej modalite je subjekt svedkom správania, ktoré zodpovedá buržoáznemu, meštiackemu spôsobu života, či už sú jeho nositeľmi tzv. bývalí ľudia, reprezentanti niekdajšej vrstvy kapitalistov, alebo jednotlivci politicky nezorientovaní, ľahostajní. Toto správanie zodpovedný subjekt odmieta, neľútostne ho karikuje, odsudzuje.

Zástupca robotníckej triedy býva stvárnený ako nositeľ typického súboru kladných charakterových, morálnych a vôľových vlastností, sebavedomý obyvateľ moderného mesta. Ako príklad možno odcitovať prvé tri strofy z básne V. Reisela *Dobrý deň* zo zbierky *Milovaní milujúci* (1954, s. 23):

*Robotník ide po ulici,  
slnce si nesie na čapici,  
to je krása!  
Robotník ide po ulici,  
slnce si nesie na čapici,  
usmieva sa.*

*Díva sa ľuďom do očí.  
Srdce mu z hrude vyskočí,  
praskne hlava!  
Díva sa ľuďom do očí,  
srdce mu z hrude vyskočí,  
to sa stáva.*

*K podobám mestského života v slovenskej poézii druhej polovice 20. storočia*

*Myšlienku na myšlienku viaže:*

*prečo sa nezapojiť do súťaže,*

*nebyť prvý?*

*Myšlienku na myšlienku viaže:*

*veru sa zapojím ja do súťaže.*

*Tlkot v krvi!*

Robotník je tiež vzorom pre ostatných, pokiaľ ide o pracovné výkony aj morálne kvality. Jeho nadšenie (praskajúca hlava a búšiace srdce) sú príznakmi rozhodovania sa, že sa stane úderníkom. Údernícky typ robotníka v socialistickorealistickej literatúre akcentuje hodnotu práce a nastoľuje špecifický vzťah k práci, keď zobrazuje človeka ako subjekt, aktéra práce, ale zároveň aj ako objekt jej pôsobenia. Práca v týchto súvislostiach predstavuje zdroj vnútorného šťastia a vnútornej sily, ako aj prostriedok formovania človeka podľa oficiálnych dobových predstáv (Nečasová, 2018, s. 225 – 226).

Pokiaľ ide o výpovede zamerané na životný štýl, ktorý je podrobený kritike a odsúdeniu, spravidla sa priestorovo viažu na prostredie kaviarne. Ako osadenstvo kaviarní sú prezentovaní tendenčne typizovaní príslušníci bývalého spoločenského poriadku, ľudia odmietajúci nové zriadenie, nositelia spoločensky neželaných postojov, nálepkovaní ako egoisti, nemravníci, príživníci na novom systéme atď. Opakovane sú terčom rozhorčenia ženy, typizované ako záhaľčivé malomešťačky. V básni Júliusa Lenka *Veš baladický* zo zbierky *K zemi sa kloním* (1958, s. 53) sa tento príkry kontrast realizuje cez vzťah matka – dcéra. Prvá je pripútaná k celodenným povinnostiam („*Pred chvíľou prišla z poľa; / v dvore kvik, sodoma. / Ach, koľko hláv má šarkan, / toľko deň má robôt.*“) a k tomu v noci na diaľku obetavo plní aj želania svojej dcéry („*Za noci zháňa, skladá, / žehlí, hoc ospalá, / bo ráno poslať treba, / čo dcéra písala.*“). Básnik teda dedinskú matku situuje do pozície proletárky vykorisťovanej vlastným potomkom, ktorý sa zhlíadol v mestskom, čiže buržoáznom spôsobe života: „*Tá v kaviarni v meste sedí. / Cveng skla. Hrá orchester. / A ponad flaše pláva / dym z jej ružových pier.*“ Našťastie tento mravný a ideový defekt rozpoznáva

báseň, pripravená negatívnym príkladom poučiť o vhodnom správaní aj čitateľa.

Mesto inscenované socialistickorealisticou poéziou možno charakterizovať ako mesto plnosti, respektíve na prahu plnosti. Ide o mesto, ktoré je naplnením sociálnych ambícií a nárokov slovenského národa stotožneného s proletárskou vrstvou, ide o mesto, ktoré sa vyznačuje bohatstvom a hojnosťou, respektíve príslubmi dostatku v materiálnom zmysle, ide tiež o mesto predkladané ako miesto naplnenia základných emocionálno-psychologických potrieb človeka, ako aj mesto, ktoré sa blíži plnosti, úplnosti v zmysle celistvosti, jednotnosti, napríklad ideovej, hodnotovej či mravnej, teda mesto s eliminovanými známkami heterogenity (takže triednych nepriateľov táto poézia zatvára do kaviarní, kde ich nekompromisne pranieruje). Skrátka mesto všetkými prostriedkami dosahovaných superficítov z každej stránky života, mesto triumfujúceho životného kladu.

Pre socialistickorealisticý prístup k stvárňovaniu mesta je určujúci ústredný princíp tohto umenia, ktorým je nadradenie ideologického kritéria nad všetky ostatné. Básnické reprezentácie mesta i života jeho obyvateľov majú potom primárne tú funkciu, že vyjadrujú tie ťažiskové i aktuálne politické stanoviská, ktoré celej kultúre a spoločnosti oktrojuje vládnuca politická moc. Mestský život je zredukovaný na postulatívno-apelatívne inscenácie príkladných a zavrhnutiahodných politických postojov typizovane pripisovaných kolektívom a jednotlivcom podľa apriórneho ideologického kľúča. Z viacerých charakteristík platných pre topos mesta v básnickom socialistickom realizme, ako sú utopizmus, idylizmus a iné, pri zdraviciach, panychídach a exemplách do popredia vystupuje najmä apelatívno-postulatívna, politickovýchovná funkcia.

## Hľadanie subjektívneho zmyslu mesta (60. roky)

Pri obnovovaní ľudsky plnšieho a básnicky presvedčivejšieho stvárňovania mestského života v nasledujúcom období sa výrazne uplatnili revitalizačné podnety avantgardných smerov, s ktorými sa slovenská literatúra

prvý raz zžívala ešte v prvej polovici 20. storočia. Pre nastupujúcu generáciu básnikov to bol najmä český poetizmus, reprezentovaný jednak jeho historickými aktérmi (V. Nezval) a jednak aktualizáciou v podobe poézie všedného dňa z autorského okruhu časopisu *Květen*, zatiaľ čo autori strednej či staršej generácie siahali do priečinkov vlastnej avantgardnej, predovšetkým nadrealistickej minulosti. Debutujúci básnici reflexiu života mestského človeka stavajú na stvárnení mnohorakosti a dynamiky prežívanej zmyslovej skúsenosti, pre bývalých nadrealistov je zasa príznačný spomienkovo-bilancujúci akcent.

Pre mladú poéziu konca 50. a priebehu 60. rokov sú v súvislosti s tematizovaním mestského života charakteristické námety bezprostredne spojené s telesnosťou, respektíve s literárnymi reprezentáciami telesných skúseností. Prežívanie ľúbostného citu v jeho rôznych fázach a podobách, erotické vzrušenie aj trápenie predstavujú jeden z námetových okruhov, cez ktoré poézia – nielen zásluhou mladých autorov – osvedčuje svoj opätovný záujem o elementárne empirické rámce, základné i podstatné horizonty života súdobého človeka. Ide o námetovú oblasť, ktorá prirodzene patrí medzi plne rešpektované záujmové sféry modernej lyriky, ktorá sa však na pozadí dobového preferovania ideologickej angažovanosti oficiálnymi kultúrno-politickými autoritami musí reštituovať.

V poézii zviazanej s mestským prostredím sa táto reštitúcia vyjaví ako právo mestského človeka oddávať sa spontánnym aktivitám bez politických súvislostí a v sprievode, ktorý si volí na základe vlastných preferencií, nárokov a túžob. Hovoríme o poézii, ktorá tematizuje osobný svet jednotlivca, jeho prežívanie všedného života so zvýraznenými oblasťami, ktoré sú preňho subjektívne dôležité. Z generačného hľadiska sa ponúka tvrdenie, že na žánrovej úrovni pôjde o reflexívnu lyriku s námetmi hľadania vlastnej životnej cesty, lyriku zameranú na formovanie osobnej aj spoločenskej identity a integrity, ľúbostnú lyriku.

Začneme básňou Ľubomíra Feldeka z jeho debutovej zbierky *Jediný slaný domov* (1961, s. 11):

***Ranná pieseň nočného tuláka***

*Ked' mestom letí tma  
a vôňa muškátová  
čert aby vydržal  
A už je ráno znova*

*Kto mi to v zrkadle  
pod oči vlepil kruhy  
Som to tam vlastne ja  
Určite niekto druhý*

*Na modrej ulici  
zelené auto strieka  
V červenom bufete  
skúšam piť pohár mlieka*

*Ak sa dnes vyliečim  
čarovné mesto ranné  
zo mňa sa prisahám  
slnečný tulák stane*

*a nech viac stará noc  
nech nemá na mňa nárok  
ty mesto holubov  
ty mesto kvetinárok*

*Viem pospať musím si  
Čo ma to budí znova  
Ach zase letí tma  
a vôňa muškátová*



Námet básne je bohémsky, jej významovú osnovu tvoria myšlienky spojené s evidentne nízkym, profánnym až prízemným telesným problémom. Úvahy subjektu o tom, ako sa postaviť k svojmu pijanstvu, opisujú kruh od rannej konfrontácie s následkami včerajšej noci cez pokusy o rekonvalescenciu a odhodlávania sa k zásadnému predsavzatiu až po opätovné podľahnutie moci opojenia. Tejto námetovej prízemnosti nezodpovedá štylizácia výpovede, či už máme na mysli piesňovú formu, alebo celkovú výrazovú dikciu básne. Toto dvojité kódovanie sa potvrdzuje aj na úrovni literárnych súvislostí. Napríklad názov môže sugerovať Jeseninove pijanské piesne s ich trýznivými náladami, avšak vlastný text sa hlási skôr k poetistickému eufemizovaniu, pri ktorom je pijanstvo prepisované do hodnotovo odlišnej polohy, blízkej epikurejskému senzualizmu. Typologicky, ako báseň „*citlivých a neošúchaných zmyslov*“, ju spolu s niekoľkými ďalšími s poetizmom spojil v recenzii Feldekovho debutu aj M. Hamada (1966, s. 88). Priame napojenie na poetizmus v básni predstavuje nezvalovské oslovenie mesta „*ty mesto holubov / ty mesto kvetinárok*“ (Bokníková, 2006, s. 516). Ale napríklad sujetové riešenie osudu pijana po prebdení noci je u Feldeka oveľa menej tenzne ako u Nezvala – spomeňme si na samovražedné nálady lyrického protagonistu na začiatku skladby *Edison* (1928), s ktorou túto báseň Bokníková dáva do súvislosti, alebo na časť refrénu „*smutek, stesk a úzkost z života i smrti*“ (Nezval, 2011, s. 317); u Feldeka sa k takémuto vyhroteniu nepriblížime ani na dohľad. Podobne to platí pre polaritu noci a dňa (tmy a svetla), ktorá je u Nezvala hodnotovo vyhrotená, zatiaľ čo u Feldeka ide len o dva odlišné rámce pre hedonizmus. Pre tento prechod je kľúčová už tretia strofa, v ktorej výrazné farebné detaily ešte reprezentujú podráždenné zmysly subjektu, ale sú už takisto prvým signálom jeho navracajúcej sa telesno-emocionálnej kondície. V ďalších častiach básne je mesto znova čarovné a vierou v čarovné sily disponuje aj sám subjekt. Zásluhou tohto hedonizmu ani záver básne nevnímame ako úpadok, zlyhanie subjektu, ale ako nový dôkaz jeho vitality.

Takýto životný pocit patrí k bezstarostnému mladíckemu prežívaniu prítomnosti a môže slúžiť ako príklad ostentatívne zdôrazňovaného

vitalizmu, ktorý sa zaobíde bez akýchkoľvek ideologických súvislostí, ktoré by ho opodstatňovali a dali mu spoločenský zmysel, oprávnenie, pretože je – prežeňme to – priam sociálno-biologicky nárokovateľný ako samozrejmy generačný (mladý človek) a komunitný (bohéma ako študentsko-umelecká komunita) príznak.

Reštituovanie práva nakladať so svojím životom podľa vlastných predstáv sa však v dobovom kontexte len málokedy zaobišlo bez toho, aby do hry vstúpila aj spoločenská rovina, otázka integrácie subjektu do kolektívu. Pravdaže, uzuálne sa predpokladalo dobrovoľné, radostné začlenenie s pozitívnymi účinkami. Aj bohémske básne Ľ. Feldeka sú v jeho debute zastrešené skladbou *Severné leto* o nadobudnutí dospelého, plne ľudsky rozvinutého i spoločensky zodpovedného prístupu k životu. Je príznačné, že ešte aj Hamada „prenikavý spoločenskocritický pátos“ skladby v súlade s dobovou ideovou paradigmou chápe ako prostriedok pri uskutočňovaní „zásad socialistického humanizmu“ (1966, s. 90). Revitalizácia poetistickej poetiky sa tak spája s protirečivým a podľa V. Mikulu až retrográdnym účinkom ideovej zložky neopoetizmu, ktorá už nevyznáva bezhraničný demokratizmus a humanizmus, ale „pomáha konzervovať falošné vedomie šírené doktrínárskou komunistickou ideológiou“ (Mikula, 2013, s. 111).

V zbierke Tomáša Janovica *Život je biely holub* (1959) je viacero básní, ktorých leitmotívom sú ženské nohy a chôdza, od čoho sa odvíja predpoklad, že v ich popredí bude lúboštná či erotická látka. Pristavíme sa pri jednej (1959, s. 47 – 48):

### ***Kráska za ktorou sa obzerajú***

*Kroky ku krokom kladené  
na bronz chodníka*

*tak asi matka kladie  
brušky ku bruškám šťavnatým  
na policu*

*K podobám mestského života v slovenskej poézii druhej polovice 20. storočia*

*Kroky ku krokom*

*Vztýčený noštek nesie vysoko vysoko  
meter nad morskou výškou svojich dvoch vln  
Vzácný noštek nesie pyšne na tvári  
ako zlatú ihlu*

*Čierny psík je predĺžením  
jej spupných myšlienok  
Kráska kráča po chodníku  
so spupnými myšlienkami*

*Oči mladíkov  
nahé a vzrušené  
pohľady starcov  
scvrkávajúce sa pri páde*

*čierny psík ich zbiera  
nesie v papuli za paňou*

*Zaolejovaný šofér  
pod nákladným autom  
díva sa na to všetko  
zvysoka*

Aj tento básnik využíva typické poetistické prvky. Ale pointa so šoférom v úlohe arbitra krásy i morálky robí z tejto básne morálne angažovanú repliku na baudelairovský motív neznámej okoloidúcej aj na poetistický topos pouličného dobrodružstva. Navonok ide aj v tomto žartovno-karikatúrnom texte o nečakané prepojenie dvoch nespojitých oblastí, jeho zmysel je však vopred pripravený, prefabrikovaný – jednak kultúrne (tradíciou moralizovania žien, odobrovania mužskej autoritatívnosti, vysokou hodnotou fyzickej práce) a tiež aktuálne ideologicky (šofér oproti

mládeži aj starcom – zrelý, hrdý, vyspelý exemplárny proletár s aurou nepochybniteľnej morálnej autority). Práve o toto pozadie sa báseň opiera pri svojej úvahe o tom, čo je falošná a čo autentická hrdosť. Pokiaľ ide o poetizmus, ten prichádza skrátka, hra (ako princíp) ustupuje morálke, hre (a jej aktérke, žene) je prisúdené červenať sa pred prácou, hra (tá básnikova) je len cesta k ponaučeniu. Viac než o poetizmus akoby tu išlo len o hru na poetizmus. Respektíve o jeho inštrumentálne imitovanie s očividne nepoetistickým zámerom – vlastne ani nie o poetizmus, ale o poetizovanie hneď niekoľkých prevrstvených stereotypov.

Pri básnikoch strednej či staršej generácie sa do reflexie mestského života človeka pomerne výrazne vpisuje plynutie času. Zvlášť to platí pre spomienkovo-rozlúčkové básne na pamiatku mŕtvych blízkych spomedzi umelcov, ktoré nachádzame v tvorbe bývalých príslušníkov nadrealizmu. Jedno i druhé – ohliadanie sa späť i ohliadanie sa za zosnulými druhmi – je vzhľadom na životopisy autorov pochopiteľné a ide o jeden z elementárnych spôsobov reštituovania subjektívnej skúsenosti v dobovej literatúre. V tejto generácii viacero najmä výtvarníkov zomrelo predčasne buď v dôsledku chorôb, alebo aj vlastnou rukou. Iné básne sú pripomienkami svetových avantgardných maliarov s podobným osudom. Pre nás je dôležité, že mesto v týchto básňach získava na rozmeroch, stáva sa viacdimenzionálnym, prestáva byť dostupné jednému výkladu, najmä ak by ním mal byť ten politický. Nadobúda črty emblému moderného života, zložitého, rozporuplného, príťažlivého aj odpudzujúceho. Súčasne sa javí ako dráždivo živý organizmus aj ako odosobnený ničiteľ života. Je to mesto, ktorému býva pripisované silné fluidum či magnetizmus, mesto s tajomnou mocou nad človekom. Nejde o transcendentné tajomstvo, skôr o zložité, len sčasti spoznatelné a kontrolovateľné psychické reakcie človeka na rôzne problémy presahujúce kapacitu individua. Mesto reprezentuje fascináciu aj iritáciu modernou civilizáciou a jej presahmi do vedomia i nevedomia súčasného človeka. Za relevantný štruktúrujúci vzťah textu možno považovať protiklady rozum – cit, technika – kultúra, v najširšom zmysle potom opozíciu dehumanizovaná moderná civilizácia

bez zmyslu – umelec obhajujúci ašpirácie človeka na dôstojný a zmysluplný život v modernom svete.

Napríklad v básni Jána Raka *Nočné mesto*, ktorá je publikovaná v súbore *Neslýchané stretnutie* (1967), sa takýto ostrý konflikt buduje v záujme reflexie nad dobrovoľnou smrťou maliara Viliama Chmela. Charakteristicky ambivalentná je už evokácia nočnej mestskej nálady: „*Hudba električiek na námestí zažiha / klarinet nočného mesta. / Hudba električiek k polnoci stišuje / svoju kvilivú písťalu. / Do panoptika neuróz otvára v tento čas / noc vstupnú bránu*“ (Rak, 1967, s. 46). Mesto ako stelesnenie modernej civilizácie je iracionálne v rôznych zmysloch slova. Má podobu kreatúry stelesňujúcej civilizačnú neurózu, je spodobené cez rad metafor odkazujúcich na neautenticnosť, javí sa ako dráždivá i desivá aréna plná fantómov: „*Pomarančové náhrdelníky neónov lemujú / manéže nočného mesta. Tie lunaparky neresti*“ (Rak, 1967, s. 46). Spodobenie umelca a jeho smrti sa zasa javí ako aktualizácia mýtu o heroickom zápase a tragickom skone osamoteného jednotlivca držiaceho sa svojich ideálov: „... *unavený temnou hudbou nocí, / márne hladajúci svet bez zla, / vrhá sa náhle ako titan / do náručia kamennej dlažby*“ (Rak, 1967, s. 47).

Zmysel takýchto básní je viaceraký: jednak akcentujú nenahraditeľnosť konkrétneho človeka, jednak môžu byť pripomenutím dobovej kultúrnej atmosféry a ohliadnutím sa za takými elementárnymi hodnotami, ako sú mladosť alebo priateľstvo; javia sa tiež ako príspevky ku kultu vlastnej generácie na jej ceste od voľakedajšej avantgardy na súdobý Parnas. S tým súvisí aj voľba príslušnej poetiky. Tak ako sa poetizmus javí ako dominantná zásobáreň postupov pre subjektivizáciu a estetizáciu „mestskej“ poézie v generácii mladých básnikov, rovnako možno chápať rolu nadrealizmu vo vrstve autorov, ktorí v minulosti stáli pri jeho etablovaní v našej poézii a teraz začleňujú jeho prvky do nového kontextu. Pravda, z vývinového hľadiska je situácia s nadrealizmom iná: nejde len o zakázanú, ale aj dobrovoľne odloženú koncepciu. A jej „sociálnou“ funkciu v 60. rokoch nie je pomôcť pri etablovaní novým básnikom, ale potvrdiť postavenie už etablovaných autorov. Zdá sa, že až popri tejto úlohe sa z nadrealizmu pri jeho konvertovaní na nové spoločenské a kultúrne

pomery uplatňuje aj poznávací rozmer tejto poetiky. Ten sa totiž realizuje len čiastkovo či hatene. Znamená to, že rozporuplnosť, paradoxnosť či iracionalita sa v tejto lyrike obmedzuje hlavne na prežívanie subjektívnych aspektov života, čiastočne na kategórie kultúrno-civilizačné, nikdy sa však nedotýka spoločensko-politickej sféry, respektíve týka sa nanajvýš jej podružných či okrajových záležitostí.

Nadväzovanie na nadrealistické dedičstvo súvisí s bilancovaním aj apológiou osobnej i umeleckej trajektórie, ktorou bývalí príslušníci nadrealizmu prešli. Špecifické rozvinutie nadobudla spomienková či sprítomňovacia línia výpovedí bývalých nadrealistov v knihe Štefana Žáryho *Múza oblieha Tróju* (1965). Jej určenie je podvojné: jednak predstavuje subjektívnu spomienku i dokument básnikovho vzťahu k nadrealizmu a jednak je pripomenutím a vyzdvihnutím celej básnikovej umeleckej generácie: jej úsilia, vzťahu k umeleckej tvorbe, odkazu. Knihu tvorí spomienková skladba, ktorá je prekladaná Žáryho básňami z onoho obdobia. Žáry faktograficky rekonštruuje a cez reminiscencie oživuje minulosť, ktorú sčasti nostalgicky mýtizuje a sčasti humorne odľahčuje. Analógia nadrealistického ťaženia na Bratislavu, čiže na dobové spoločensko-kultúrne centrum, s obliehaním Tróje sa realizuje najmä na rovine esteticko-etického šokovania hodnotového sveta meštiakov („*boli sme ovadami snobov a zadubencov, / šokovali sme bürgerov*“, Žáry, 1965, s. 18), prívržencov fašizmu a kléru. Spája sa so životným štýlom bohémy, ktorá si hedonisticky užíva konfrontácie s autoritami v mene slobodnej imaginácie, ale tiež myslenia a konania. Súčasťou spomienkového pásma sú aj mikroportréty umeleckých druhov so zvýrazneným obrazom predčasne mŕtveho M. Považana (je uvedený aj v dedikácii skladby), ako aj evokácie konkrétnych bratislavských lokalít. Historickým rámcom je „*vykollajený vek*“ (Žáry, 1965, s. 37), nad ktorým visí „*kliatba a smrť*“ (Žáry, 1965, s. 76). Slovenská metropola nie je z vojnovnej katastrofy vyňatá: „*bolo údesné to naše opité mesto*“ (Žáry, 1965, s. 29), „*priplesnivené mesto s pavučinami križových zástav*“ (Žáry, 1965, s. 81), ktorým znie „*kakofonické dunenie okovaných čižiem*“ (Žáry, 1965, s. 60). Všetky tieto prepomenia aj s ich politickými konotáciami možno vnímať ako opodstatnené

i zdôvodnené. Ťažšie sa však pristupuje na to, ako je minulosť konfrontovaná s prítomnosťou. Na osobnej úrovni je porovnanie oboch časov koncipované na princípe viacnásobných paradoxov. K minulosti subjekt konštatuje: „*Precitnutie znamenalo sklamanie. / Vítazstvo – stratu mladosti*“ (Žáry, 1965, s. 83). A k prítomnosti: „*Mužne sme dospeli, sme britkí, rozvážni. / No stále je nás menej o odumreté bunky*“ (Žáry, 1965, s. 67). Keď však prejde do nadosobnej roviny, protiklad sa mu vyhrocuje do plagátovej podoby kopírujúcej stereotypy dobovej ideológie (minulosť = vojna – čas všeobecnej deštrukcie, prítomnosť = mier – čas úhrnného budovania). Hlasmí onej prítomnosti sú „*kovové buldozéry, / podobné nosorožcom, rozrývajúce pôdu, / vyvracajúce korene nečinného hľivenia / a vyslúžilého sveta*“. Do schémy chýba už len prekódovanie evokovaného deja na hudbu, vlastne nie, nechýba: „*Vyplašené sláviky / vracajú sa na strom, pokračujúc v nôte*“ (Žáry, 1965, s. 61). Všetko je teda v prítomnosti v poriadku. Práve na takýchto recidívach schematizmu dobre vidno, že spätne reflektovaný aj aktuálne derivovaný nadrealizmus sa zriekal univerzálnosti, ontologickej podstaty svojho zamerania na rozporuplnosť sveta. Rozporuplnosť sa priznávala mnohému, ale na ideologickej rovine sa podriaďovala vládnucemu svetonázoru a jeho hodnotovému poriadku. Aj v takom sugestívnom diele tejto tendencie, ako je Žáryho skladba, teda môžeme vraviť o oživovaní nadrealistických prostriedkov a o redukovaní či hatení ich funkcionality takým spôsobom, aby výsledná konštrukcia života nebola v rozpore s oficiálnou ideovou doktrínou.

Zmyslové, telesné vzťahovanie sa k mestu a tiež spomienkovo-bilančná reflexia mestských skúseností, mesto rekonštruované subjektívnou pamäťou, sa v poézii 60. rokov spätne javia ako hľadanie intímne dôležitého zmyslu života v meste i mestského života. Ak za prídavné meno *mestské* dosadíme ako synonymum adjektívum *moderné*, zrejme sme blízko podstate veci bez ohľadu na to, či v niektorých realizáciách dominuje felicitná a v iných problematizujúca perspektíva. Povaha a intenzita takého precitovania života v meste – čiže precitovania vlastnej existencie moderného človeka –, ktoré sa primárne (cez telo) či sekundárne (cez pamäť) odvolávalo na subjektívnu empiriu, však boli viac či menej korigované

ústupkami voči oficiálnemu hodnotovému systému, ktorému dominovali ideologické kategórie.

### Sídliskový život závrtný (70. roky)

Oproti poézii konca 50. a 60. rokov sa väčšina poézie širenej verejnými komunikačnými kanálmi v 70. rokoch pri stvárňovaní mestského života vyznačuje oveľa menšou mierou problémovosti. V základnom ladení postojov spájaných s mestským životom akoby vlastne išlo o návrat k idealizujúcej a didaktizujúcej optike 50. rokov, akurát s rozptýlenejšou, menej nápadnou ideologickou tendenčnosťou a regulovaným zahrnutím (pripustením) čiastkových problematizácií. Bez ohľadu na historicky podmienenú odlišnosť niektorých námetov (posun od zakladania fundamentov nového režimu v budovateľskej poézii k utvrdzovaniu sa vo výhodách spoločenského systému v poézii o bohatom každodennom živote) to znamená, že sa znova variuje pocit životnej plnosti, rámcovaný explicitne, väčšinou však implicitne konštrukciou, ktorú stačí len naznačiť, že zdrojom spokojnosti je aktuálny spoločenský systém garantovaný monopolne vládnuou politickou stranou. Tento systém sa totiž vo verejnom diskurze masívne zaštiťuje hodnotami ako mier, sociálny zmier, vysoká životná úroveň a podobne. Dobová civilizačne a spoločensky angažovaná poézia s mestskou tematikou tak v mnohom nadväzuje na socialistickorealisticke princípy, nanajvýš sama seba presvedčila o svojej náročnejšej poetologickej výbave a plnšej estetickej účinnosti, keď „klasicizovala“ podnety najrôznejších moderných a avantgardných poetík, ktoré mala k dispozícii z minulosti, pravda, umiestniac zároveň do karantény ich vyhrotenejšie či dôslednejšie polohy.

Námetovým špecifikom tohto obdobia z hľadiska mestskej tematiky je tzv. sídlisková poézia, reagujúca na nový sociálny fenomén, veľké obytné štvrte z panelových domov. Rámcovo ide teda o nový podnet na úrovni budovateľskej poézie, ktorý však – po skúsenosti zo 60. rokov – je nahliadaný najmä z empirickej perspektívy, z pohľadu jednotlivca a jeho každodenného životného rytmu, teda v rámci charakteristických pre



poéziu všedného dňa. Podmienkou, takisto vypestovanou v 50. rokoch, je, aby tento pohľad v zásadných veciach nekolidoval s oficiálnou optikou. Svedčí o tom škála nárokov vyslovovaných subjektmi alebo rovnou paleta nedostatkov, ktoré táto poézia tematizuje vtedy, keď sa vyberie cestou otvorenej občianskej angažovanosti: nefungujúce komunálne služby, neraz personifikované, možné riziká jednostranného technologického pokroku, ekologické ohrozenia a podobne. Na druhej strane k vnímavosti či vyspelosti týchto lyrických hrdinov patrí schopnosť, inšpirovaná znova felicitno-idealizujúcimi modalitami modernej a avantgardnej poézie, uzrieť či vycítiť hodnotovú hĺbku, výšku, prsto veľkosť aj tej najtriviálnejšej veci a povýšiť ju tiež na roveň esteticky účinného javu. Na rozdiel od gigantománie, ktorou sa vyznačoval socialistický realizmus 50. rokov, tu máme do činenia s pripisovaním závažných dimenzií veciam, ktoré sú obyčajné.

Sídliskovú poéziu predstavujú najmä básne o zžívaní sa človeka s bývaním na veľkom mestskom sídlisku, básne o bežných radoostiach a problémoch života v sídliskovom prostredí, básne nazerajúce do budúcnosti cez reflexie o ďalšom technologickom pokroku a jeho účinkoch na ekosystém a na človeka. Prítomnosť prvej z uvedených polôh, nazvime ju prsto problematizujúcej, je pritom podmienená existenciou druhej, harmonizujúcej. Nech už to má akékoľvek dôvody, výsledok býva kultúrpoliticky konformný. Na časovej osi to potvrdzuje napríklad spôsob, akým Jozef Mihalkovič prepísal báseň zaradenú do výberu *Albá* (1972, s. 60) s názvom *Preniesol som sa sem* a so začiatkom: „*Preniesol som sa sem, / do nehostinnej štvrti, / ťažkať si, / že je, ako je.*“ V zbierke *Kam sa náhlite* (1974, s. 21) sa z nej stal text *Nádherne je nám* so začiatkom „*Nádherne je nám v štvrti. / Spomedzi stromov predvečerom / valí sa veľký lilavý mesiac / a z ničoho nič z Malých Karpát / vycúvol zrelý zadok srnky. / Skúsme to, vziahnúť ruku.*“ Namiesto priebežného paradoxného odmietavého zžívania sa s novým status quo, ktoré je explicitne pomenované ako „*nehostinná*“ mestská časť, nová verzia textu do popredia vysúva prírodný výjav, pohostinnú ponuku i výzvu uvidieť v novej situácii jej svetlé stránky. Povedané heslovito, nad znepokojujúcim konceptom trpko

znášaného vykoreňovania dominuje koncept povzbudzovania k úspešnému zahniezďovaniu sa v nových podmienkach.

Pre celý rad zbierok, ktoré zaplňali žánrovo-tematický okrsok sídliskovej poézie až po prelom 80. a 90. rokov, platí, že ich základným naladením premietaným do obrazu súdobého mesta bol – tak ako v 50. rokoch – spoločensky aj osobne motivovaný životný pocit plnosti. Zakúšanú, dosahovanú a avizovanú plnosť, ku ktorej sa ako k hodnotovej dominantne vzťahovala sídlisková poézia, možno pre jej špecifickú označiť aj ako pocit závratnosti života. Relevancia problematických prvkov v živote sa nepopiera, nikdy im ale nie je priznaná taká váha, aby závratnosť zvrátili či prekódovali na vratkosť. Na pozadí celospoločenského marazmu spôsobeného režimom, ktorý systémovo korumpoval svojich občanov gýčom relatívneho blahobytu, sa tieto básnické riešenia ukazujú ako esteticky aj eticky dosť sporné. A to nielen z dnešného hľadiska, keďže na to poukázala už aj časť dobovej kritiky; aj iniciatívu viacerých dobových autorov možno chápať ako polemickú repliku na tento trend.

### Poézia paživota (80. roky)

Pre istú časť slovenskej lyriky z 80. rokov mesto nepredstavovalo mesto súradnice, ktoré prajú pocitom životnej plnosti, romantických ideálov a konštruktívnej kritiky drobných nedostatkov. Tieto básne či ich autorov možno rozpoznať skôr podľa civilne či expresívne štylizovaných obrazov života nízkeho, prázdneho, trápneho, spotvoreného na nepoznanie. Pritom ide často o výpovede s výraznou mierou fakticity, niekedy až dokumentárnosti, ktorá sa odvoláva na konkrétny životný priestor a čas, do veľkej miery ukotvený v biografii empirických autorov. Spolu s výrazným prozaizovaním výpovede možno tieto črty hodnotiť ako depoetizovanie, obchádzanie, rozkladanie, no najmä vari polemické prepisovanie lyrických konvencií etablovaných v minulosti. Pokiaľ sme pri predchádzajúcich posunoch od dekády k dekáde hovorili o vnútorne protirečivých väzbách nových iniciatív na vyhranené poetiky konkrétnych literárnych smerov a tendencií, v prípade „lyriky faktu“ možno spolu s Františkom

Mikom uvažovať, že je to vlastne „krajná poloha toho, čo sa bolo začínalo pod egidou civilnosti poézie“, aby napokon vyústilo do „antibásní“, ktoré sa polemicky vzťahujú k najrôznejším básnickým žánrom a útvarom (Miko, 1988, s. 178 – 179). Parodickosť lyriky faktu sa premieta aj do podôb mesta a mestského života, života mestského človeka.

Podstatným spôsobom sa na profilácii lyriky faktu podieľal Štefan Moravčík. Pre jeho vzťahu k mestu je podstatný konflikt medzi prírodou a civilizáciou. Mesto je pravidelnou lokáciou, kde sa tento konflikt prejavuje. Má oveľa viac vyhrotenú podobu ako u väčšiny básnikov, ktorí túto tému spracúvajú len na úrovni režimom podporovanej ekologickej agitácie alebo sentimentálneho či lamentačného tradovania hodnotového superficitu rustikálneho prírodno-dedinského sveta minulosti (rodisko, domov, rodný kraj). Jedným zo zdrojov onej vyhrotenosti je princíp ambivalentnosti všetkých vecí, permanentnej zvrtnosti všetkého vo svoj opak, kolobeh opakov a zvrtností, ktorý vo vzťahu k pojmu život hodnotovo osciluje medzi protoživotom (žiť v prvotnom vitálnom vare) a paživotom (s narušenou vitalitou, v znamení vegetovania alebo deštrukcie) – a jeho stvárnenie sa realizuje cez grotesknú optiku. Princíp groteskného kolobehu riadi aj túto Moravčíkovu básň zo zbierky *Idiotikon* (1989, s. 27):

### ***Holutkan a potkábica***

*Mesto vzniklo zo spojenia  
potkana s holubicou;  
keď ju pojímal,  
tak sa dojímal  
jej dobrou dušou, holou šticou.*

*Tak vzniklo holutkanča,  
meštiatko potupné,  
potkábä v potkábicu  
vyrástlo postupne.*

*Holutkan s potkábicou  
dali si potme raz  
rande, mal pod čapicou...  
Po chrbte behá mráz!*

*Holupot s kankábicou,  
drhli si kolená,  
veselo, icom-picom,  
trávička zelená!*

*Hopotko s lubkanicou  
dali si potme zas  
rande tam pod Stanicou.  
Po chrbte behá mráz!*

*Potkolub s hopkanicou –  
ich zlaté ratolesti,  
naliahli, icom-picom,  
čo sa do mesta vmestí.*

*Tak mesto splodil holub  
s ochotnou potkanicou.  
Ja o tom musím vedieť:  
hrmotal ako medveď  
v baráku pod Stanicou!*

*Myslievam na to hrdý  
vždy, aj vtedy, keď zlosť mám,  
keď naše mesto smrdí  
ako zdochnutý potkan.*

Žánrovým podkladom či archetypom, z ktorého táto báseň vyrastá, je mýtus o vzniku sveta. Kozmogonický mýtus sa väčšinou spája s predstavou pôvodnej jednoty, zlaté časy sú časmi ideálneho prvopočiatku, jednoty, neoddelených vecí, ktorým až neskoršie veky pripisujú protikladné významy a hodnoty. Bežní sú zvierací predkovia. Tu sú identifikovaní zámerne nízko ako potkan a jeho vzdušný variant – z hľadiska mestskej hygieny – holub. Čiže živly nebezpečné, opovrhované, kanálové a poveterné. Reprodukovanie prvotného aktu v čase potom nie je vytrhnutím z prítomnosti do ideálneho bezčasia mýtu, ale len o to silnejším úpadkom. Genéza mesta – vývin od jeho prvopočiatkov do prítomnosti v znamení spotvorenej evolúcie – navyše nie je vyjadrená náležitým rituálno-posvätným slovníkom, ale kriklavým, zámerne vulgárnym, naturalisticko-lascívnym spôsobom, ktorý sa živí z poetiky jarmočných piesní, dvojzmyselného folklóru a krvavých historiek, prípadne čiernej kroniky. Na konvenciu, podľa ktorej mesto je dielo najlepších ľudských schopností, sa v tejto Moravčíkovej básni odpovedá zaostrením na mesto ako dielo prírody. To, že ide o prírodu prekračujúcu svoje bežné zákony, nám naznačuje, že pôjde o reprezentáciu civilizačného scestia, na ktorom sa ocitol človek manipulujúci s prírodou. Ale ide tiež o dielo bezhodnotovej prírody, v ktorej sú si všetky stvorenia rovné, ako to naznačujú aj ošklivokrásne mená, morfológické analógie párenia sa. Čiže príroda sa odkrýva nie ako (zvonka prikladaný alebo vo vnútri mesta rozpoznávaný) vzor a imperatív harmónie, vitality, ale ako bezohľadný chaos. Je to teda výsmešná replika na dobové mediálne slogany (Bratislava, krásavica na Dunaji; Bratislava – mesto mieru). Protoživot zmutovaný na paživot, paživot, ktorý sa vydáva za protoživot.

## Interval namiesto záveru

V tejto chvíli upriamime pozornosť na dva texty, medzi ktorými sa rozprestierajú štyri desaťročia premien slovenskej spoločnosti i poézie. Motiváciou tejto konfrontácie je upozorniť ešte na jeden problém, ktorý sa s básnickými reprezentáciami mesta spája.

Pätnásteho júna 1948 napísal Ján Smrek báseň *Veža na Michalskej ulici*, ktorú potom uverejnil v zbierke *Obráz sveta* (1958, s. 20 – 22). Jej sujetovou osou je cesta subjektu v čase nazad do detstva, vyvolaná nočným odbíjaním zvonu na Michalskej veži, ktoré si subjekt vypočuje. Táto cesta vedie až k spomienke, ako subjekt v chlapčenskom veku onen zvon sám (pod dozorom zvonára) rozhodoval, rozoznieval. Smrekova reflexia nad zvonom, ktorý – „všemohúci a všadeprítomný“ – bdie nad mestom spolu s Dunajom, reprezentantom prírody, patrí k minorite básní v našej poézii zviazaných s mestom, konkrétne s Bratislavou, ktoré navodzujú otázku transcencie v živote moderného človeka. Prvý úryvok, ktorý uvádzame, má reflexívne ladenie a predchádza spomienkovej sekvencii:

(...)

*Snád' v celom meste*

*nik nie je účastný na tejto vigílii*

*okrem mňa – myslím.*

*A krem Dunaja.*

*Lebo či môže Dunaj nebdieť rád,*

*keď sa mu privráva zvon, jeho brat,*

*by prijal v hĺbky svoje tok jeho melódií*

*a takto spolu zneli obaja?*

*Aj znejú oba vedno –*

*tu veľrieka, tam zvon –*

*na tomto svete biednom:*

*Kyrie eleison!*

*Snád' v celom meste nikto nezachvel sa*

*tou modlitbou*

*zvona a Dunaja.*

Človek prináležiaci k mestu ako reprezentácii pozemskej existencie je tu vztiahnutý k dvom veličinám – cez zvon k Bohu a cez rieku k prírode –, k dvom reprezentáciám večnosti a časovosti. Oba tieto póly sú vertikálno-horizontálne prepojené vežou so základňou na úrovni rieky, pričom semiotická funkcia tohto útvaru sa dá stotožniť s funkciou šachty, osi spájajúcej svet dole a hore, podzemie a nebeskú klenbu, minulosť a budúcnosť, smrteľnosť a večnosť. Vedomie subjektu situované na túto os prekračuje obmedzenia bežnej materiálnej reality a je mu umožnené zakúsiť moment transcencie. Ide teda o symbolickú premenu profánnej skutočnosti na posvätnú, respektíve o projekciu individuálnej ľudskej skúsenosti ponímanej ako sacrum do miestne ukotvenej symboliky (mesto, veža, rieka). Subjekt cez svoj vnútorný nadzmyslový zážitok udeľuje aj vonkajšej realite nové príznaky, vracia jej dimenzie miesta s tajomstvom, ako tieto veci rozvíja D. Hodrová (1994). Obe veličiny, príroda i Boh, svetskému životu človeka poskytujú ukotvenie, vyšší zmysel, odpútanie od všedných starostí i údely fyzickej existencie. A zároveň pripomínajú dôležitosť zachovávanía vnútornej citlivosti človeka na mimomateriálne dimenzie života.

Pozoruhodný je aj záver básne, ktorý nasleduje po spomienkovej sekvencii:

(...)

*Pod vežou touto teraz spomínam si.  
Je polnoc? Hodinami pohol vták.  
To holubica. Šuchla krídlom asi  
a pohla ručičkami. Neznám čas. Dobre tak.*

*Zvon dávno doznel. Hlas jeho neskonálny  
Ďalej však hučí z hĺbok Dunaja.  
Niet konca melódiám. Dunaj sa stále valí.  
A doňho ako potok vtekám ja.*

Na rozdiel od Smreka mnoho iných v pofebruárovej slovenskej literatúre až príliš dobre vedelo, aký je čas, najmä ten spoločensko-politický. Opory pre človeka v prúde času sa v súlade s dobovou ideológiou hľadali v úzko vymedzených rámcoch sociálneho, národného, materiálneho či svetsky kultúrneho pokroku. Svedčia o tom početné básne a skladby spred roka 1989 tematizujúce súčasnú tvár slovenských miest na podklade výsledkov sociálnej a národnej revolúcie (myslia sa roky 1948 a 1945). Jedným z dôsledkov platným zvlášť pre obraz Bratislavy v našej poézii potom je, že je tradične spodobovaná ako mesto bez metafyzického presahu, tajomstva, potenciálu.

Citeľný je tento úkaz pri čítaní niektorých textov z konca 80. rokov, ktoré skutočnosť života bez zmyslu a bez presahu reflektujú bez moralizovania, deziluzívne, a to ako trvalý stav – z veľkej časti výsledok sociálneho inžinierstva vtedajšieho režimu. Za viaceré možno spomenúť básne Jána Štrassera *Zostrih* zo zbierky *Práca na ceste* (1989). Sujetovo sa odvoláva na konvenciu mestskej prechádzky, peripatetickej reflexie mestského života, ktorá je zároveň sebareflexiou subjektu. Štrasserova básneň je rozčlenená na dve časové pásma, jedno je orientované do minulosti a druhé do prítomnosti. Jedno navodzuje atmosféru príchodu entuziastického mladého adepta literatúry do Bratislavy a hovorí o jeho prvých úspechoch pri dobýjaní jej umelecko-intelektuálneho prostredia (prieskumno-dobyvateľský výpad). Druhé sa sústreďuje na neúspešnú nákupnú cestu (plahočenie) subjektu v zrelom mužnom veku zimným mestom. Vzájomne sa tak nasvecuje vek mladosti (subjekt ako ten, kto prichádza „z provincie“) disponujúci životnou energiou, no najmä bohatý na ideály, pred ktorým sa ešte len črtajú životné vrcholy, a vek dospelosti (subjekt ako úspešne naturalizovaný príslušník metropoly), ktorý je stvárnený deziluzívne ako život po vrchole, hodnotovo zredukovaný na materiálny konzum. Komunikácia oboch pásem navodzuje medzi nimi ešte jedno príznačné významové spojenie (prvý úspech ako zárodok bezútešného pokračovania) a za výsledok ich koexistencie možno považovať pohľad na vedomie súčasného človeka ako na zásobáreň sebaklamov. Subjekt plný ilúzií, zapriahnutý do chodu sveta ovládaného chimérami a sám generujúci jednu



chiméru za druhou, je subjekt bez vôle k transcencii, no tiež subjekt, ktorý svoju morálku preukazuje tým, že túto redukciu sebaironicky ventiluje.

Báseň zároveň možno čítať ako aktualizáciu apollinairovskej polytematickej kompozície, prípadne ako generačnú repliku na spomienkové pásmo Štefana Žáryho *Múza oblieha Tróju* (1965). V jednom aj druhom prípade sa zmysel básnického tvaru obracia sám proti sebe v sebaironickom geste: spomienky vyvolajú nostalgický či rovno smutný úsmev a prítomnosť trpkú grimasu. Štrasserovu báseň možno ponímať aj ako parodickú repliku na typ syntetizujúcich autobiografických výpovedí založených na prelínaní osobného a spoločenského času s dôrazom na apriórne pozitívne smerovanie spoločenského vývinu, ktoré sa v našej literatúre tešili vysokému kreditu. Podľa ruského formalizmu – napríklad podľa J. Tyňanova (1988) – paródia predstavuje uzavretie životného cyklu istého typu výpovede a je dôležitým nástrojom dynamiky literárnych systémov, obnovovania tých literárnych radov či systémov, ktoré sa stali ošúchanými. Básňami, ako je tá Štrasserova – je ich predsa viacero –, sa naozaj uzatvára či „vyžíva“ jedna podoba mestskej poézie, výrazne určená spoločensko-politickým kontextom doby. A zároveň sa očistne pripravuje priestor pre poéziu, ktorá by naplno rezonovala napätím sprádzajúcim prácu na vnútornom chráme jednotlivého človeka.

V tejto úvahe sme si všímali premeny stvárňovania mestského života a života mestského človeka na textoch, ktoré reprezentovali vnútorne protirečivé pohyby slovenskej poézie, keď sa cyklicky, (orientačne) dekádu čo dekádu, ocitala v situácii diskontinuitno-kontinuitného vzťahovania sa k bezprostredne predchádzajúcim i starším dominantám literárneho vývinu. Tento rytmus nedôsledných negácií a čiastkových revitalizácií sa odráža aj v premenách, ktorými prechádzajú básnické podoby života slovenskej metropoly, Bratislavy. Ak sa na toto rozpätie niekoľkých desaťročí pozrieme ako na interval metonymicky vymedzený na jednej strane Smrekovou spomienkou na transcenciu a na druhej strane Štrasserovou paródiou, môžeme zároveň dospieť k dojmu, akoby básnici povojnovej éry Bratislavu vnímali ako mesto bez hlbšieho vnútorného

obsahu, bez sebe vlastného transcendentného presahu, ako mesto, ktoré jeho najcitlivejší obyvatelia pociťujú ako prázdne. Dalo by sa nad tým uvažovať ako nad dôsledkom kultúrnej devastácie človeka a jeho životného prostredia komunistickým režimom. Bolo by to však asi predsa len zjednodušenie. Navyše sa zdá, že tu protirečivo pôsobí jedna nadčasovo prítomná aj pôsobiaca kultúrna hodnota, ktorú sme doteraz nespomínali. Núka sa totiž otázka, či duchom mesta, oným druhým či vnútorným mestom, onou skrytou, hľadanou a vo výnimočných momentoch zjavovanou podobou mesta v slovenskej poézii nebude – dedina, básnikmi v meste neustále privolávaná, sprítomňovaná, identifikovaná. Ale to už je téma na ďalší nekončiaci sa výskum.

## Literatúra

- BOKNÍKOVÁ, Andrea (edit.). *Trnavská skupina – konkretisti*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006. 659 s. ISBN 80-7149-914-5.
- FELDEK, Lubomír. *Jediný slaný domov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961. 68 s. Bez ISBN.
- FERKO, Milan. *Vítázná mladost'*. Bratislava : Smena, 1953. 125 s. Bez ISBN.
- HAMADA, Milan. *V hľadani významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966. 342 s. Bez ISBN.
- HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha : Koniasch Latin Press, 1994. 215 s. ISBN 80-85917-03-3.
- HODROVÁ, Daniela. *Paměť a proměny míst*. In HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany : H & H, 1997, s. 5 – 24. ISBN 80-86022-04-8.
- JANOVIC, Tomáš. *Život je biely holub*. Bratislava : Mladé letá, 1959. 71 s. Bez ISBN.
- LENKO, Július. *K zemi sa kloním*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1958. 67 s. Bez ISBN.
- MIHALKOVIČ, Jozef. *Albá*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972. 84 s. Bez ISBN.
- MIHALKOVIČ, Jozef. *Kam sa náblite?* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974. 96 s. Bez ISBN.
- MIKO, František. *Umenie lyriky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988. 284 s. Bez ISBN.
- MIKULA, Valér. *Čakanie na dejiny*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2013. 172 s. ISBN 978-80-223-3511-9.

- MORAVČÍK, Štefan. *Idiotikon*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989. 89 s. Bez ISBN.
- NEČASOVÁ, Denisa. *Nový socialistický človek. Československo 1948 – 1956*. Brno : Host, 2018. 272 s. ISBN 978-80-7577-185-8.
- NEZVAL, Vítězslav. *Básně I*. Brno : Host, 2011. 488 s. ISBN 978-807294-381-4.
- RAK, Ján. *Neslýchané stretnutie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967. 76 s. Bez ISBN.
- REISEL, Vladimír. *Milovaní milujúci*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1954. 49 s. Bez ISBN.
- SMREK, Ján. *Obráz sveta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1958. 304 s. Bez ISBN.
- ŠTÍTNICKÝ, Ctibor. *Rodina*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1952. 104 s. Bez ISBN.
- ŠTRASSER, Ján. *Práca na ceste*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989. 64 s. Bez ISBN.
- TYŇANOV, Jurij N. *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988. 755 s. Bez ISBN.
- ŽÁRY, Štefan. *Múza oblieha Tróju*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965. 88 s. Bez ISBN.
- ŽILKA, Tibor. *Vademecum poetiky*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006. 437 s. ISBN 80-8050-965-4.

## Summary

The paper is based on a topological approach and deals with the topic of urban life in Slovak poetry in the second half of the 20-th century (after 1948). The diversity of this topic is shown against the background of poetological transformations of Slovak poetry of this period. For poetry of socialist realism in the 1950's the city is conceptualized as the arena of political declarations of loyalty to the communist regime. In the 1960's different generations of authors sought a way to restore the more personal image of the city – with strong, but also inconsistent inspirations in avant-garde (Czech Poetism and Slovak Surrealism). In the 1970's the trend of so called housing poetry returns to the principles of socialist realism – even in a softer version. The 1980's are represented by poetry of facts, which again presents more analytical approach to the multidimensional shape of modern city and can be considered a polemic and

parodic response to explicit or even implicitly pro-regime poetry. Several questions can be derived from this survey: one is the loss of contact with the spiritual content of the city (which is only a representation of the shallowing of man's inner life), the other is, that this lack of transcendence in Slovak urban poetry may be related to the non-urban, rural cultural base of its authors.





# TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ: PŘÍBĚHY, FIKCE A MÉDIA

Bohumil Fořt

Ústav jazykovědy a baltistiky, FF MU, Brno  
Ústav pro českou literaturu, AV ČR, Brno

Základy teorie fikčních světů (TFS) byly položeny v sedmdesátých letech dvacátého století. Zhruba v tomto období se skupina teoretiků a teoretiček, z nichž nejdůležitější je patrně pětice Thomas Pavel, Lubomír Doležel, Marie-Laure Ryan, Umberto Eco a Ruth Ronen, začala zajímat o potenciál teoretického výzkumu založeného na fenoménu literárního světa. Je zřejmé, že sama TFS prošla různými stádii vývoje, aby se v posledních několika málo dekáдах dočkala relativně rapidního rozvoje. Díky tomu jsou dnes fikční světy již dobře popsány a definované a ve všeobecném povědomí nahlížené jako sémiotické entity mentální povahy založené fikčními texty, vyvolané k existenci akty čtení a sloužící ke specifické (estetické) komunikaci. Jako takové představují též nejzazší referenční rámce fikčních narativů a jejich entity mají unikátní, fikční způsob existence.

Můžeme říct, že současná TFS představuje dobře založený a hierarchizovaný systém, který nám umožňuje teoretické, ale i praktické uchopení fikčních narativů v jejich sémantických i pragmatických souvislostech. Takto nastavený systém, podobně jako mnohé moderní teoretické systémy, pochopitelně využívá konkrétních inspiračních zdrojů, které ovšem sám dokáže reflektovat, kriticky evaluovat a klasifikovat. TFS, ze své podstaty eklektická a interdisciplinární, se v tomto smyslu explicitně hlásí hned k několika tradicím a oblastem teoretického bádání.

V první řadě je tu k dispozici od antiky se rozvíjející tradice poetiky. Je zřejmé, že TFS jako jedna z forem moderního literárněteoretického

bádání vychází, stejně jako ostatní teorie v této oblasti, právě z poetologických zkoumání. V širokém slova smyslu ovlivnila TFS Platónova distinkce mezi diegesis a mimesis a Aristotelova definice a popis tragédie v *Poetice*, ale i novověké úvahy o narativu, postavách a vyprávěcích, času ve vyprávění a mnohé další, které dnes již pokládáme za koncepty pevně spojené s tradicí literární teorie, pro niž je ovšem poetika tou nejsilnější zdrojnicí (spolu s rétorikou).<sup>1</sup> Není, samozřejmě, divu, že do TFS plynule přešly i některé z těchto konceptů, jmenovitě podněty přicházející z formalistických, strukturalistických, naratologických a intermediálních pozic.

Sémiotika, která zásadně přispěla a přispívá k ozřejmění vztahu mezi člověkem, znakem a světem, je v případě naší teorie soustředěná okolo pojmu fikčního světa založeného ve fikčním textu (ať už pojmu text rozumíme jakkoliv široce) druhým ústředním zdrojem inspirace. Samotné fikční texty jsou definované jako „sémiotické entity“, je tedy zřejmé, že příspěvky z oblasti sémiotiky (sémiologie) jsou pro rozvoj takové teorie zcela klíčové. A skutečně, desausurovské pojetí znaku, tak důležité pro rozpracování strukturalistické doktríny Pražské školy především skrze návrhy Lubomíra Doležela, fundamentálně celou TSF formuje.<sup>2</sup> A to jak v samotném pojetí literárního díla jako specifického (jazykového) znaku, tak v dualitě fikčního textu a fikčního světa (signifiant – signifié). Zásadního impulsu se ovšem TFS dostalo ještě z jiného sémiotického zdroje, kterým je zavedení pojmů extense a intense jazykového znaku – původní rozlišení Karla Bühlera v dnes již klasickém článku „Über Sinn und Bedeutung“ z roku 1892 se zásadním způsobem podílelo na budoucím rozlišení mezi extensionální strukturou fikčního světa a jeho strukturou intensionální. Toto řešení je alternativou klasického naratologického rozlišení mezi příběhem a diskursem, ovšem má systémově analytičtější potenciál.

Filosofie a logika jsou pak v konečném tvaru TFS „zodpovědné“ hned za několik základních axiomů, které se na formování tohoto tvaru podílejí.

<sup>1</sup> Zmíňme zde alespoň příspěvek Lessingův, který ve svém *Laokoonu* (1766) odlišuje poezii od malířství na základě jejich základních vlastností, sukcesivnosti a temporality.

<sup>2</sup> Nejsystémovější návrh v tomto smyslu předložil Lubomír Doležel ve své knize *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (1998, česky 2003).



Samotný pojem fikčního světa jakožto alternativy světa reálného sahá až k metafyzickým úvahám Gottfrieda Wilhelma von Leibnize, který ve své *Theodiceji* mluví o světech, jež vyvstávají před čtenářem literárních děl, ovšem až moderní logika ukázala TFS možnosti modelování jazykových světů na příkladu svých možných světů. Jak již bylo mnohokrát teoretiky a teoretičkami fikčních světů řečeno, logické možné světy a literární fikční světy se od sebe odlišují v základních charakteristikách a vlastnostech. Nicméně kromě toho, že možné světy posloužily do velké míry jakožto důležitý inspirační zdroj pro TFS, je skutečností, že některé procedury a strategie vyvinuté u možných světů logického kalkulu jsou využitelné i u světů fikčních – především tam, kde se jedná o určování individuů napříč jednotlivými světy. Filozofická teorie akce poskytla teoretikům a teoretičkám fikčních světů možnosti popisu konstelací jednotlivých fikčních subjektů a jejich vztahu ke světu, jež obývají. Modální omezení, která jsou důsledkem aplikace této teorie na fikci, pak slouží přímo jako báze pro generování příběhů. Na druhé straně teorie řečových aktů umožňují analyzovat samotnou výstavbu fikčního světa v souvislosti s původcem, kontextem a typem fikčních výpovědí. Je tak zřejmé, že různé typy fikčních výpovědí se na výsledném tvaru fikčních světů podílejí různým způsobem a jejich stavební síla se liší. Konvencí ustálené procedury výstavby fikčních světů jsou tak díky analytickému potenciálu řečových aktů přímo propojeny s pragmatikou literárního díla. Mereologie, původně antická nauka o vztazích celků a jejich částí, podmiňuje fikční světy a jejich vnitřní struktury v nejobecnějším sémiotickém smyslu. Fikční světy jako celky jsou považovány za specifické sémiotické objekty složené z částí. Tyto celky jsou ovšem mereologickými sumami, tedy jsou více než pouhými součty svých částí a jejich kvalita celku nezávisí na vlastnostech těchto částí.

Tím se dostáváme k dalšímu inspiračnímu zdroji TFS, kterým je samotná literární teorie. A v případě mereologického (holistického) pohledu je zřejmé, že tento pohled sdílí TFS především se strukturalisticky orientovanými pozicemi. Nicméně už předcházející stádium literárneteoretického bádání, tedy ruská Formální škola, obohatilo TFS o konkrétní

koncepty: distinkce fabule – syžet stojí nepřímou v základě rozlišení exten-  
sionálních a intensionálních funkcí, proppovské pojetí funkcí a rolí jed-  
najících postav se odráží ve zkoumání hlubinných narativních struktur  
a potažmo i v systému narativních modalit. Česká strukturalistická škola  
pak přispěla podstatněji především ke zkoumání intensionálních funkcí  
(tradice strukturální analýzy textu), ale i k celkově funkčnímu principu  
sémiotického uchopení fikčních světů jakožto specifických (estetických)  
komunikátů či k možnostem diachronního uchopení fikčních světů a je-  
jich proměn. Obecná narativní teorie (částečně vycházející z dědictví fran-  
couzské naratologie) pak poskytla TFS nezbytné ideové a metodologické  
základy pro to, aby se mohla rozvíjet v souladu s moderními poznatky  
ve zkoumání narativu. A konečně intermediální studia zpřístupnila TFS  
rámce pro možnou expanzi a metodologickou kongruenci v mediálním  
prostoru. Na poslední dva jmenované inspirační zdroje se nyní podíváme  
podrobněji a ukažme si, jak konkrétně rezonují v konečném tvaru TFS.

Zkoumání narativů má za sebou dlouhou a dobře známou tradici.  
Tato tradice, odvozující se od Platónových a pak především Aristotelových  
návrhů (viz výše), přibírá na své cestě k moderní narativní teorii mnohé  
z dílčích poznatků a kategorií, které se pak objevují v jejím výsledném  
tvaru. Ať už jsou tato zkoumání zaměřena spíše na obecné narativní  
struktury a kontexty (prostorčasové charakteristiky narativu, konstelace  
narativních subjektů a objektů, samotné vymezení a klasifikace narativů),  
nebo na konkrétní danosti narativů spojené s jejich přenosovým médiem,  
analýzou tohoto média, způsobu přenosu a fungování v lidské společnos-  
ti jakožto specifických (estetických) komunikátů. TFS je, samozřejmě,  
v tomto prostoru obecné narativní teorie dobře „zabydlena“, a to ne-  
jenom tak, že představuje jednu odnož, v níž se etablovala jako platná  
a nenahraditelný člen obecné narativní teorie, ale i tím, že komunikuje  
s obecnými i konkrétními narativně teoretickými strukturami a strate-  
giemi. Jako taková v první řadě komunikuje především s obecnou nara-  
tologií, respektive do jisté míry vychází z klasické naratologické distinkce  
mezi příběhem a diskursem, jak ji formuloval Tzvetan Todorov, nabízí  
i jisté alternativy ke klasickým naratologickým kategoriím a strategiím.

Je zřejmé, že dělení na extensionální a intensionální strukturu fikčního světa evokuje ono dělení na příběh a diskurs, nicméně TFS v této své distinkci zdůrazňuje neoddělitelnost a vzájemnou podmíněnost obou druhů struktur a též detailněji ukazuje, jak se oba typy účastní na výstavbě fikčního světa. Systém narativních modalit, omezení vložených na jednotlivé subjekty a světy, které obývají (alethická, epistemická, axiologická a deontická), tak představuje alternativu ke klasickým narativně gramatickým konceptům, kdy je schopen detailněji popsat jednotlivé vztahy mezi subjekty (aktanty) vzájemně a též mezi subjekty a jejich světy. Z druhé strany systém intensionálních funkcí, které jsou funkcemi z textury fikčního textu do fikčního světa, popisuje, jak se konkrétní textové pravidelnosti, podléhající jak lingvistickým, tak sémanticko-pragmatickým konvencím, podílejí na konkrétní strukturaci konkrétních fikčních světů – intensionální funkce ověření takto popisuje míru ověření fikčních faktů v závislosti na vlastnostech a okolnostech ověřovacích výpovědí, intensionální funkce nasycení pak popisuje hustotu fikčních světů v závislosti na míře informace dodané fikčním textem.

Teorie fikčních světů se ovšem pojí i s obecným narativně teoretickým záměrem na teorii fikce a fikcionalitu. Teorie fikce, která leží v podloží otázek po ontologii fikční literatury, je od počátku spjata s pokusy o definování samotného objektu literárněteoretického zkoumání, a tím i identity fikční literatury. Pokusy o definování literární fikce zahrnují celou škálu přístupů a pozic, od diskursních po sémantické, pragmatické či smíšené, ovšem v případě TFS se nám dostává do ruky specifický nástroj: nejsou porovnávány samotné texty a jejich kontexty, ale jsou porovnávány světy. Na základě tohoto porovnání poukazuje TFS na tři druhy světů: svět aktuální, světy historické a světy fikční. Přičemž fikční světy vykazují jistá specifika, na jejichž základě je možné je vydělit od obou zbývajících druhů světů – vůči světu aktuálnímu vykazují zásadní ontologické odlišnosti (neúplnost, konečnost, způsob založení)<sup>3</sup> a vůči světům

<sup>3</sup> Thomas G. Pavel v úplně první monografii věnované teoretickému uchopení fikčních světů – *Fikční světy* (1986, česky 2012) – uvádí, že zatímco aktuální svět je nepochybně reálný, úplný a konzistentní, fikční světy jsou vnitřně neúplné a nekonzistentní.

historickým (nefikčným) se liší ve způsobech, jakými se vztahují k realitě, jak jsou proměnné a měnitelné a jaké plní funkce v lidské společnosti. V tomto smyslu fikční světy představují specifické fenomény, které si utvářejí vlastní referenční rámce, jejich sebereferenčnost je zároveň základem jejich specifické sémantiky a způsoby jejich tvorby jsou založeny na hybridních encyklopediích. Tyto hybridní encyklopedie se sestávají jak z encyklopedie aktuálního světa (nezbytné pro výstavbu a interpretaci historických světů), tak z encyklopedie (či encyklopedií) fikčního světa (či fikčních světů).<sup>4</sup>

Nicméně, v rámci obecné narativní teorie se TFS vztahuje ještě k jiným než čistě naratologickým či literárně-ontologickým koncepcím. Z nich nejvlivnější je pravděpodobně kognitivistický impuls. Kognitivistická (literární) věda tak, jak se rozvíjí především od devadesátých let dvacátého století, se s TFS dělí hned o několik oblastí, z nichž nejdůležitější jsou zkoumání narativních subjektů (vnějších i vnitřních) a pragmatická stránka fungování fikčních světů. Není proto překvapivé, že určitá část teoretiků a teoretiček fikčních světů se při řešení konkrétních problémů explicitně uchyluje do kognitivistických rámců – za všechny jmenujme Marie-Laure Ryan, která používá kognitivistické principy například při řešení otázky mentálního mapování (tvoření mentálních map fikčních světů), a Davida Hermana, jehož alternativní pojem story-world obsahuje výrazný kognitivistický rozměr. Podobně se TFS překrývá a doplňuje například i s koncepcí estetického iluzionismu, který je, podobně jako TFS, založen na předpokladu, že narativní texty mají potenciál při aktu recepcce vytvářet fikční světy. Estetický iluzionismus se ovšem zabývá vnímatelskými procedurami na jiném základu než TFS: zatímco TFS zdůrazňuje jejich sémiotickou a logickou povahu, estetický iluzionismus jim přiřazuje kognitivistický a estetický základ.

---

Ruth Ronenová ve své knize *Možné světy v literární teorii* (1994, česky 2006) věnuje rozdílu a souvislostem mezi jednotlivými druhy světů detailní analytickou pozornost. Pro komprimovanou verzi téhož viz mou knihu *Úvod do sémantiky fikčních světů* (2005).

<sup>4</sup> Tyto encyklopedie a jejich vztah popsal například Umberto Eco ve své knize *Šest procházek literárními lesy* (1994, česky 1997).

A je to právě estetický iluzionismus, který nás v souvislosti s narativními světy přivádí k multimediální perspektivě. Je zřejmé, že TFS původně definovala svou klíčovou kategorií fikčního světa na médiu fikčního literárního narativu. V tomto mediálním prostoru se TFS postupně rozvinula do systémové podoby natolik, že bylo možné ji extrapolovat i pro potřeby jiných médií. Proto dnes mluvíme o fikčních světech filmu, divadla, komiksu, počítačových her, tance a baletu či jejich vzájemných kombinací. Při relativní tematické podobnosti, která jde napříč uměleckou fikcí a která se projevuje v extensionálních strukturách fikčních světů, je zřejmé, že pro potřeby jednotlivých médií je nutné předefinovat především systém stylových prostředků vyprávění v závislosti na konkrétním médiu (a jeho stylu). V tomto smyslu se pak jedná především o definování specifických intensionálních funkcí, které jsou mediálně relativní a specifické.

Lubomír Doležel, když mluví o postmoderním přepisu, což je jeden ze způsobů transformace fikčních světů, definuje tři operace: rozšíření, mutace, transpozice. Tyto operace nejenom detailně popisují proceduru transformace jednoho fikčního světa do světa jiného, ale brzy byl objeven potenciál tohoto teoretického návrhu pro potřeby trans-fikčního a trans-mediálního zkoumání. Co se týče trans-mediálního vyprávění, tedy možnosti adaptace stávajícího fikčního světa do jiného mediálního prostoru, základní otázkou zůstává vztah mezi takto spojenými světy, tedy mezi určujícími a odvozenými světy napříč médii. Pravděpodobně nejdetailněji se multi-mediálnímu a trans-mediálnímu prostoru v souvislosti s fikčními světy věnovala již zmíněná Marie-Laure Ryan, která se ve svých zkoumáních zaměřuje především na dva typy trans-mediálních fikčně světových projektů. Princip sněhové koule popisuje situaci, kdy se jistý (primární) fikční svět stane natolik populární a žádaný, že je multiplikován napříč médii, a to nejen jakožto transformace, ale též jako světy s primárním světem související (prequely, sequely, derivace...). Naproti tomu princip tzv. vícesvětového (smíšeného) projektu zahrnuje zkoumání takových fikčních světů, na jejichž realizaci se podílí více médií

současné, které se při této realizaci doplňují.<sup>5</sup> Je zřejmé, že tyto trans-mediální a multi-mediální praxe a teorie našly v TFS mocného spojence. Ukazuje se totiž, že na úrovni světů je možné použít existující teoretické nástroje, které umožňují přistoupit k řešení dílčích problémů detailněji a rigidněji, než to bylo dosud možné pouze na základě specifik jednotlivých mediálních prostorů. Pojem fikčního světa tak překlenuje mediálně druhová specifika a je použitelný jako univerzální teoretický nástroj pro uchopení fikčního narativu bez ohledu na druh textu, kterým je založen.

Ze všeho výše uvedeného plyne, že TFS se etablovala jako platný nástroj moderní narativní analýzy a návazných kontextů. I v domácím prostředí je dnes dobře zastoupena především překlady všech výše zmíněných kanonických monografií. Navíc zde ale existuje i množství originálních příspěvků, které se přímo vztahují k TFS, k její aplikaci na konkrétní fikční texty či k některým z výše uvedených kontextů. Především jsou to – kromě obecně teoretické Doleželovy *Fikce a historie v období postmoderny* (2008) a mého *Úvodu do sémantiky fikčních světů* (2005) – aplikace TFS: průřezově na konkrétní období či literární směry v Doleželových *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy* (2015) a *Heterocosmica III. Fikční světy protomoderní české prózy* (2019) a v mém na českou realistickou prózu – *Fikční světy české realistické prózy* (2014). Ovšem setkáváme se i s vysoce originálními příspěvky k mapování multimediálního potenciálu TFS, jakými jsou například kniha Radomíra D. Kokeše *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016) či kolektivní monografie *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy* (2012) – ta kromě cizozemských příspěvků obsahuje průřez moderním českým myšlením o TFS v teoretických a především praktických souvislostech.

---

<sup>5</sup> V tomto smyslu je nesmírně inspirující příspěvek Marie-Laure Ryan „Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita“ v kolektivní monografii *Heterologica: Poetika, lingvistika a fikční světy*.

## Literatura

- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. 312 s. ISBN 8024607352.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2015. 192 s. ISBN 9788024626611.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica III. Fikční světy protomoderní české prózy*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2019. 198 s. ISBN 9788024638904.
- ECO, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Prel. Bronislava Grygová. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1997. 206 s. ISBN: 80-7198-248-2.
- FOŘT, Bohumil: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. 1. vyd. Brno : Host, 2005. 148 s. ISBN 8072941658.
- FOŘT, Bohumil: *Fikční světy české realistické prózy*. 1. vyd. Praha : Akropolis, 2014. 204 s. ISBN 9788074700781.
- FOŘT, Bohumil (edit.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. 1. vyd. Praha : ÚČL AV ČR, 2012. 334. ISBN 9788085778885.
- KOKEŠ, Radomír D.: *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha : Akropolis, 2016. 236 s. ISBN 9788074701467.
- PAVEL, Thomas G.: *Fikční světy*. Prel. Zykmund Hynek. 1. vyd. Praha : Academia, 2012. 228 s. ISBN 9788020021205.
- RONEN, Ruth: *Možné světy v literární teorii*. Prel. Miroslav Červenka. 1. vyd. Brno : Host, 2006. 296 s. ISBN 8072941801.
- RYAN, Marie-Laure: Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita. Prel. Bohumil Fořt. In FOŘT, Bohumil (edit.): *Heterologica: Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha : ÚČL AV ČR, 2012. 334 s. ISBN 9788085778885.

## Summary

### *Fictional worlds theory: Stories, Fiction, and Media*

Today, fictional worlds theory (FWT) represents a well-designed interdisciplinary framework that can be used for several scholarly purposes. Among the most influential inspirational sources of FWT belong poetics, rhetoric, semiotics, narratology, holism, logic, and action theory. In its highly developed theoretical form and with its analytical potential FWT has proved itself an important tool for solving important theoretical and practical tasks encompassing those brought from the area of narrative theory, fiction and fictionality, aesthetics, and intermedial studies.





# THREE BASIC LANGUAGE AND SEMIOTIC DICHOTOMIES AFTER ONE CENTURY OF DEVELOPMENT AND THE COMPLEXITY OF SEMIOTIC SYSTEM

Martin Štúr

Katedra romanistiky FF UKF, Nitra

Our opinion is that these dichotomies, by due definition in line with the original formulation, can be used as non-conflicting, independent and mutually compatible, and at the same time complement the complex semiotic system of Charles Sanders Peirce and are in harmony with the accuracy requirements stipulated by Gotlob Frege and thus help create a comprehensive, open and nonexclusive, i.e. critically and relativistically verifiable interpretative system of semiotic processes and the basis for the investigation of phenomena such as creativity, mimesis, the relationship between physical reality and artistic image or scientific description. Today, when the potential of a priori, smooth and automatic understanding of language and semiosis has been exhausted, it makes sense to critically return to the starting points of its understanding. One can be surprised that it is a possible source of new possibilities in interdisciplinary investigations of language and other semiotic systems; we believe we are not alone in this endeavor as it has become a promising and modern investigative method.

Let us start by our definition of a dichotomy by introducing and comparing the three above dichotomies, their mutual comparison and place in the complex relations of the semiotic system.

## A dichotomy as a minimum universal analytical model

Is a dichotomy a minimal or basic model? The minimal analytical models are normally not discussed as essential or basic in terms of the outcomes because this kind of precept would be invalid at least in terms of pragmatics, i.e. even the process or causes of semiosis. The basic ones are the main *means* of a comprehensive breakdown of unique information into the general non-independent terms. Only the dichotomous division of a coherent thought based on the division rules of syntax or otherwise leads to the notion of a term being the mental aspect of words. The non-independence of words in a sentence as the smallest unit of semantically coherent analytic-synthetic language communication was clearly formulated by Frege as early as in 1884:

*—That we can form no idea of its content is therefore no reason for denying all meaning to a word, or for excluding it from our vocabulary. We are indeed only imposed on by the opposite view because we will, when asking for the meaning of a word, consider it in isolation, which leads us to accept an idea as the meaning. Accordingly, any word for which we can find no corresponding mental picture appears to have no content. But we ought always to keep before our eyes a complete proposition. Only in a proposition have the words really a meaning. It may be that mental pictures float before us all the while, but these need not correspond to the logical elements in the judgement. It is enough if the proposition taken as a whole has a sense; it is this that confers its parts also to their content.*‖ (Frege, 1980: 71)

It would be wrong to assume that there Frege denies the word its meaning, on the contrary, he highlights the one that words have as a standardized partial universal element in the syntactic structure of sentences, allowing the communicative function of language. The linguistic construction is therefore in accordance with what Lampis referred to as property unique for humans only: *—Homo, and in this he is really unique, came to build tools composed of different elements or functional parts and to use tools to make other tools and other kinds of artifacts.*‖ (Lampis, 2011: 41)

According to Unamuno, the human communication need exceeds the level necessary for survival, which is sufficient other animals; the semiotic

acts go beyond the level of information necessary to deal with the current situation:

—*But it is necessary to distinguish here between the desire or appetite for knowing, apparently and at first sight for the love of knowledge itself, between the eagerness to taste of the fruit of the tree of knowledge, and the necessity of knowing for the sake of living. The latter, which gives us direct and immediate knowledge, and which in a certain sense might be called, if it does not seem too paradoxical, unconscious knowledge, is common both to men and animals, while that which distinguishes us from them is reflective knowledge, the knowing that we know.* (Unamuno, 1921: 21)

In animals, the *form* is structured and articulated but *not the meaning* since it remains primarily limited to signals indicating danger, aggression, territorial claims, defense mechanisms or readiness to mate, discovery of food or, as is the case with bees, even the direction toward it and the yield of food source, the hierarchical and social signals, individual calls – and that is about it.

The reflective function, as a response to the need to express the thought, individual life experience and thus reflect our view and invoke “memory” of it in someone who lacks it, share our memories and depict the situations with a substantive and subjective, cognitive, emotional and volitional charge, is unique to humans. This need always has a complete and comprehensive nature. The semiotic act in humans achieves the fulfillment of this need by highlighting or comparing. It always relies on individual experience and the cultural tradition. The semiotic physical form is the result of articulation of such needs and the communicated meaning through the semiotic system, the classification of which will be discussed below.

The “atomic” problem in the levels of differentiation (is there an atomic differentiation level)?

The logical atomists such as the early Wittgenstein, Carnap and Russell argued that the essential function of language is that the atomic fact corresponds to the atomic statement or differentiation. However, it would be a mistake to assign this atomic level with a priori physical

or existential properties. It is not the cause, but the means and level of articulation, not its absolute limit, it belongs to the model and not the original. The differentiation limit is given by the communication needs and possibilities of the system, the language is a universal system, typically limited by economy of expression. If the atom is indivisible in physics, but only at the expense of a much higher effort than what is common, even in semiosis we fall below the traditional, learned and automated level of differentiation, requires a much greater effort, knowledge, skill, creativity and critical thinking, all activated and developing based on the respective needs and improved by practice. As the “atomic fact” (except for the actual physical data and properties of natural sensors and their artificial extensions) is determined by our need for differentiation and our distinctive practice, it is also determined by the possibilities in the semiotic system on the reflexive level.

### The outstanding nature of dichotomies

There are various types of minimum one-dimensional models in semiosis. They differ in the individual differentiation types and functions. We can divide them into *polar, privative, binary and dichotomous*. The polar model expresses the degree of property that is continuous and quantitatively, objectively or subjectively relatively comparable, usually belonging to the subject and not the referent, such as *light and dark, large and small, good and evil*. There is always something *brighter* than *bright* and *worse* than *bad*. At a certain level, it does not make a difference any more. The terms are more likely to be based on privative opposites. The phonological and morphological system, as well as any other classification of differentiation, is primarily based on these contrasts. One statement cannot be true and false in the same context, the number cannot be single and plural at the same time. The polar opposite evaluates and compares, the privative classifies, however, the dichotomous opposite can do much more. It is the starting point in syntax, it is based on the breakdown of the non-analyzable without destroying it, opening the closed, resolution below the level commonly understood as final, smashing the atoms without force, a clear

paradox. It is the differentiation of the indivisible, it opens the way where there is none, it is the principle of articulation of meaning in language where the unity thought is divided into the terms. The dichotomous division does not annihilate unity, but by opening its thematization, it opens the possibility of understanding and confirmation of the reflexive level. If the polar and binary opposites are based on analytical results, the articulation of meaning, the dichotomy is its means, the basic method in syntax as a universal reflexive model of analytical breakdown of meaning. Irrespective of how we understand these three differentiation models as being important and significant in typical situations, yet we do not treat the boundaries between them as clear-cut.

### On the history of reflection in dichotomies

The understanding of the importance of dichotomies is not limited the modern times. It reached a remarkably high level in the ancient times. However, we disagree with the view that when reflecting on it, have not reached the level of Plato, Aristotle, the Stoics or Sophists. And, in harmony with Unamuno, neither can we tolerate the other extreme, i.e. refusing the ancient tradition (and effectively any other tradition) at all costs to get the baseline “clean slate” “*Board rasam*” experience. Just like Pierce, Unamuno understood the tradition realistically, even Peirce considered prejudice to be the starting point for any examination, but we are willing to correct or abandon it if it is not confirmed and not to neglect or reject those aspects that are not in harmony with it because if we lacked assumptions or attitudes, we would have never started examining it. The reality is, as always, more complex. Peirce, Saussure and Unamuno relied on the ancient tradition, especially on Aristotle and Plato, and by finding corrections and new solutions to the problems, they achieved a qualitatively higher level of knowledge.

Compared to Saussure’s dichotomy of *signifier and signified*, the advantage of the Unamuno model is that it allows to analytically divide and scientifically examine the relationship of language and other semiotic

phenomena in relation to thinking, life and the world on a broader basis. Both models jointly rely on double articulation, i.e. not only the breakdown of the physical form, but also the overall importance of communication. For Unamuno, the emphasis on the secondary articulation is even greater, in his view it represents the basic understanding of language. Both thinkers put a major emphasis on the social and general character of language. The difference in motivation is that Saussure stressed the importance of relative autonomy of linguistics as a science with proper methods and areas of study. He recognized the connection of thought and language, however, he emphasized that in the strict sense, language can be studied separately as an abstract system. His dichotomy of the linguistic sign evolved from the arbitrary connection of the *mental image of sound and mental image of the term*:

— *The linguistic sign unites, not a thing and a name, but a concept and a sound-image.* 'The latter is not the material sound, a purely physical thing, but the psychological imprint of the sound, the impression that it makes on our senses. The sound-image is sensory, and if I happen to call it "material," it is only in that sense, and by way of opposing it to the other term of the association, the concept, which is generally more abstract.' (Saussure, 1966: 66)

The radical nature of this connection only seemingly excludes its mimetic use. We believe that the arbitrariness allows us to achieve a higher degree of mimeticity on the level of meaning and not form, whereby the arbitrariness is on a decline in the poetic forms.

A natural language is the most sophisticated and versatile system of reflection. It contains the *mimesis, imitatio* in Latin, i.e. the imitation, or better, assimilation and/or thematization of life experience and imagination, experience exchange and sharing of experiences in language, which in its physical shape does not resemble what it shows or points at, and it has no direct connection with it. This *mimesis* is bypassed by Saussure in the aforementioned dichotomy, it is "in brackets", and emphasis is put on the semiotic systems where the mimesis as the external similarity of the physical sign and the labeled phenomenon is indisputable, to the edge of examination in semiotics and/or semiology where it is reluctantly and

doubtfully not considered as a possible part of the field of investigation. This type of “parenthesis” and marginalization of mimesis is just a functional temporary solution that might work for a hundred years, but the solutions could not have been complete because the “parenthesis” was only relegated, but could not be entirely canceled. Its temporary nature became ever so prominent and it moved together with the differences in the semiotic system further away from language, where the arbitrariness of signifier and signified is absolute on certain levels in contrast with the systems where it is lower on the level of the designating physical shape. Although it may seem completely absent, it is never quite lost. At the same time, Unamuno outlined a model that allows us to open the “parenthesis”, solve it and thus open the mimesis in a manner sufficiently clear and complete with a clear viewpoint on it as the core of semiosis and reflect on it accordingly.

Unamuno as an artist, philosopher, philologist and existential philosopher would interpret the statement that the link between the concept and sound image allows no freedom as simplified. Once the conceptual structure of the sentence is already set, it is so because together with selecting the “mental image”, we also select the form or “sound image of the word.” However, at the level of relationship between the idea and the sentence, which does not belong to their articulations but features, this is not the case. It was the very language, which Unamuno proclaimed to be general and social, that in his view represents the environment for freedom of artistic creativity and imagination. He himself stated that an idea, no matter how clear, must be first articulated in language until it can be communicated in language, until it is drawn from the mist of dim perceptions which it represents).

In science, philosophy and literature, as well as in all kinds of art, the more widely understood *mimesis* is inevitable, an imitation not only on the level of form, but also meaning, and not only in the phenomena from the physical world, but also in the realm of ideas that only exist in our minds. The semiosis of all these areas gives rise to varying degrees of arbitrariness and therefore conventionality. This type of paradoxical

combination based on the tension between the seemingly opposites negatives is attributable to Unamuno, who also considers it to be the source of theology and metaphysics. Despite the apparent contradiction, we consider these two dichotomies, Saussure's and Unamuno's, to be compatible and, together with another dichotomy of the 'static and dynamic', to be the three basic dichotomies of language.

Although the *static and dynamic* dichotomy is rooted in the ancient world, especially in Aristotle, in linguistics it develops fully thanks to Mathesius in his article in *On the potentiality of language phenomena* written in 1911. It is also present in Saussure, where it is marginalized by synchrony and diachrony, and later in Hjelmslev. The Mathesius's qualitatively higher level of differentiation between the statics and dynamics at the level of language as the system in a specific language or particular communication process, whether conventional or artistic, even at the level of individual development of linguistic competence, which anticipates competence in Chomsky, is not reached. In the monograph *The statics and dynamics of language* statics and dynamics is studied also on the level of language itself, i.e. on the level of language skills and needs, where Mathesius never made it.

The fact that reflection has properties different from the original was already known in mythical times. It has its limits, is always less than the original, one cannot see behind the horizon nor themselves; what lies behind is known by experience, as told by others, or by using the system of mirrors and other devices that can move but not remove the horizon. To what degree the information is credible or distorted is judged by our expectations, experience and credibility of the source. On the one hand, they are the means to procure our needs, the basis of planning our trip, on the other hand, is an end in itself, a direct need. But we also know that the physically mediated sensory data are and must be incomplete, partial, yet we need to deal with complete and closed objects, this is why using our memory, expectations of symmetry and mediated information, we create a comprehensive, closed and static idea as something universal and perfect, which needs to be communicated to others.



Unamuno opens access to a deeper understanding of this issue by talking about the common sense as the *reflex and reflective* knowledge and cognition:

—Reason, that which we call reason, reflex and reflective knowledge, the distinguishing mark of man, is a social product.

*It owes its origin, perhaps, to language. We think articulately—i.e. — reflectively — thanks to articulate language, and this language arose out of the need of communicating our thought to our neighbors. To think is to talk with oneself, and each one of us talks with himself, thanks to our having had to talk with one another. In everyday life it frequently happens that we hit upon an idea that we were seeking and succeed in giving it form — that is to say, we obtain the idea, drawing it forth from the mist of dim perceptions which it represents, thanks to the efforts which we make to present it to others. Thought is inward language, and the inward language originates in the outward. Hence it results that reason is social and common.*‖ (Unamuno, 1921: 26)

He says that we think in an articulated manner, that is reflectively and that thought is language unto itself based on the speech of others, therefore the mind is general and social. Unamuno therefore links reflectivity with articulatedness, or more specifically, with the articulated nature of language. This is two-fold, on the level of meaningful form and communicated meaning, determined by the communicative need, the ability and intention of the speaker as well as the expectation of the addressee's receptive skills. The articulation of meaning is an analytical segmentation of particular meaning into general terms using universal syntax. Syntax is not universal because it would be the only possible object of thought, or way of speaking determined by segmentation, but just because it is the way to segment everything, which itself says nothing as a whole about itself, but leads to partial, incomplete and self-standardized indicators of meaning whose synthesis allows us to communicate the true and full meaning.

In verbal communication being the most advanced universal communicative form, mimesis is absent at the level of its physical form abstracted from meaning, it is not even present in the syntax indicating

the form, and the relationship of syntax and the individual analytical semantic units can not be explained without historical and cultural context and imagery, however, this works largely on an automated level, but language itself, we can analyze this mechanism, thematize it, articulate it and reflect on it. The thought, or the minimum coherent idea or image, therefore corresponds to the sentence as the minimum basic unit, divisible into smaller sub-units, standing on their unity as a comprehensive semantic unit. Thus syntax as a piece of linguistic reflection is social in nature, while an idea and its object is apparently also individual, unique and highly personal. This is covered by reflectivity, which is what gives the idea its significance and real communicative sense.

We are therefore addressing reflectivity as a property of reflection and properties of what focuses on reflection, what the objective of reflection is or, vice versa, what is its means. However, something is obviously missing here; it is the individual, authentic and ultimately non-thematized aspect, which lies not in the word itself, but in the choice, selection and updating, that which is still reflected as sense in the work of art, participates in philosophy and embodies the abstracted but always present condition of scientism and philosophy of writing and literary work of art, thus a necessary component and condition in each semiosis. It is the *reflex* part as a dichotomous supplement of *reflectivity*.

In a *reflex* view, such as a photograph, reflection is not physically involved in its emergence, it is pushed to the background, it is in the creator's intention and the reader reception, however, it stands for what makes sense. In the spoken and written language, reflexivity is already marginalized in its physical form and absent in meaningful component of the physical form, it dwells in what it expresses. In music, reflexivity and reflexivity are inextricably linked in the notation and reflection.

## Two other dichotomies

Apart from Saussure's dichotomy of *signified and signifier*, constituting the linguistic sign, there is the dichotomy of *static and dynamic*, i.e. the

changing and unchanging, based on the breakdown horizon, as interpreted in the book *Statics and dynamics of language* (By analyzing statics and dynamics, Mathesius thematizes the relationship and use of language, we attempted at applying its potential also to the relationship between a particular language and the function of language itself, or, in Saussure's terminology, between the parole and langue and also its unity and language as a higher-order unity, as well as within each of these levels in a larger resolution. We, however, do not follow Mathesius's approach, but Aristotle's understanding of the static nature of being.), and the third one, *reflex and reflective*, which is discussed in detail in our articles on Unamuno and in our monograph, which is the first one ever on the topic. (Unamuno in his Tragic sense of life in men and nations, a piece quite unusual for him, consistently and accurately defines the reflective, and once even mentions reflex knowledge, however to complete the dichotomy based on the book is not difficult, Unamuno leaves it in an almost finished form, although it does not become obvious in superficial reading. This does not apply to some of the translations, where it completely disappears, as shown in the third chapter. We did not see this difference elsewhere. Reflex knowledge, of course, is also mentioned by other authors, however, it is not clearly distinguished from reflectiveness, which significantly limits its methodical use. (We can find a similar view in Kierkegaard, in the relation between aesthetics and ethics, or in Kant, in the relation between the transcendental aesthetics and logic, although not so clearly separated by the reflective character of human language.) The advantage of both of these analysts is that they are complementary with the basic Saussure's dichotomy, the first one focusing on signs and symbols, the second one time and third one mimesis of signs. Both qualities, removed by Saussure out of his model, but not canceled nor neglected, do not overlap or negatively interfere with his model. Over time, the need for a realistic understanding of semiosis is becoming ever so apparent.

### Saussure's dichotomy of *signifier* and *signified*

The entire structuralism, and partly post-structuralism, tends to refer to the work of Ferdinand de Saussure. Linguistics, mainly the continental, divides into pre- and post-Saussurism. His breakthrough work in general linguistics and partly in philosophy of language is the famous *Course in general linguistics*. In the Indo-European studies, his work on the evolution of Indo-European vocalic system stands out, however, it is not analyzed in this paper. Saussure's distinction between *langue* as an abstract system of rules, information code and the rules of its articulation, i.e. the mental images, represented by the graphic or sound image, i.e. writing, and *parole*, or the physical aspects of linguistic communication and *langage* as the linguistic ability and need, is one of the most progressive analytical models in history, though as a dichotomy it is known only in its first iteration where *langage* is understood as the unity of *langue* and *parole*, but as soon as something important comes out, it changes into the triad. What stands out in Saussure is that he moved the border of understanding of the linguistic phenomena to a higher level of resolution and arrangement; however, if we were to choose what is most beneficial for the understanding of language, it is undoubtedly the fact that the system works in a purely synchronous way.

His dichotomy of the semiologic sign as an expression of unity of the signifier and signified is an extension of the said dichotomy of concept and acoustic image:

—*I propose to retain the word sign [signe] to designate the whole and to replace concept and sound-image respectively by signified [signifié] and signifier [signifiant]; the last two terms have the advantage of indicating the opposition that separates them from each other and from the whole of which they are parts. As - regards sign, if I am satisfied with it, this is simply because I do not know of any word to replace it, the ordinary language suggesting no other.* (Saussure: 67)

## Statics and dynamics in Aristotle

Statics and dynamics is Aristotle's basic dichotomy. While in natural sciences, such as physics, this can be a classification criterion, such as the difference between as the hydrostatics and hydrodynamics as the types of real conditions and processes in linguistic communication, it is considered to be a dichotomy in semiosis and in thinking because it exists and physically manifests itself only as dynamic processes based on the referencing system, association, mutation or arbitrary labeling that goes beyond their own time frame, so it can be seen as relatively static. Thus, when considering the physical aspects of semiosis, the specific semiotic system, its development, tradition and the communication need, the relative and polar interface shifts, but the actual differentiation is clearly dichotomous. It is normal that in a dichotomy emphasis is placed on one of its poles and the other is relatively neglected, the emphasis on unity is often lost, which is its integral part. In Aristotle the emphasis is on the system of understanding, which becomes the lead and basic principle of the conceptual apparatus and methods because it is the main focus in *statics*. In today's linguistics, we also encounter the opposite approach, i.e. the subjective part of the sentence is referred to as the "*non-predicative periphery*". In actuality, these are structurally equivalent although the emphasis is usually on one or the other basic articulation of ideas into a sentence. Even in classical Latin the core of the subject was a noun, which was loaded with meaning regardless of whether what it designates was an *agent* or *patient* of the verbal action or *attribution* of the nominal predicate, the passive subject was perhaps even more frequent than active because the topic is often what is labeled as a logical subject.

Today, in modern Western languages, the *agens*, or doer, is the subject although it is often far from being the most important noun in the sentence. This role is normally assumed by the direct object. The result is that the balance of meaning is strongly biased in favor of the predicate and it is only the historical perspective that shows us that this has not always been the case, and that the "decline" of the subject has historical and linguistic typological contexts, relates to the power of cultural tradition of formal

logic and science in modern times, while in the oral tradition, which has not undergone formal “rationalizing” as a scientific language, the agent is expressed only if it is necessary, which is very clear once we try to translate an ordinary sentence such as “Za vozom sa práši” into English, Spanish or German. In this respect, our objection to the inconsistent distinction between the regularities of thinking and cognition in general and the specifics of a particular linguistic and cultural use in Aristotle turns against certain representatives of modern philosophy or linguistics because their level of distinction is lower than that of Aristotle, and had Aristotle’s been high above the contemporary level of knowledge, theirs is way below it. Even so, they are useful for their strong opinions which can be disputed and thus clarify the situation, while the unoriginal and reducing teachings are much less useful.

Mathesius complements the modern understanding of the formal articulation of ideas into sentences by developing the *actual sentence division* where the starting statement is called *theme* and the core is now usually referred to as *rheme*. Understanding the theme as a mere situational context, which is seen as the self-evident and known starting point, is based on the common automated and ritualized communication where the topic is the specific information core in the relevant situation, carried by the rheme. However, in the theoretical and, to a limited extent in specialized texts, what matters is the nonrandom, predictable and relatively “timeless” information beyond the current time frame of speech that escape our attention or even appear to be unnecessary just because they are so obvious. It is where the fundamental error, defect or deficit of apriorism is, which considers the topic to be given, trouble-free or resolved automatically and it does not reflect adequately its own background, tradition and prejudice and therefore is subject to them. Apart from Unamuno, theme was identified by many other thinkers in Europe, e.g. by Heidegger; the American tradition calls it *the myth of the existing*. Even with Mathesius, in addition to his *potentiality*, which we will get to in a while, what is equally as important is his understanding of reduction or simplification in linguistics: “*This simplification, different*

*in various languages and in different types of linguistic phenomena, is usually unintentional in its creation and tradition, and the apparent simplicity of linguistic phenomena is considered to be not the result of the analytical methods, but their real property, which often results in disastrous mistakes. Therefore, following from the historical development, one can assume that apart from the general scientific efforts to determine the generic rules, what stands out is also the intense resistance to the mechanical over-simplification of facts.*" (Mathesius: 9). This observation applies generally and not only to linguistics. In harmony with Unamuno and now with Mathesius, the problem is not simplification per se, but ignorance of the its standpoints and criteria of usability, the most visible case of which is the identification of the original with the model and that fact that the model can become (and is) the original.

### Mathesius's statics and dynamics in language

Perhaps the clearest interpretation of Mathesius's understanding of statics and dynamics can be found in his article *On the potentiality of language phenomena*. Potentially is defined as follows: "*when defining a term, I understand it as a static fluctuation, i.e. instability at the given point in time, in contrast with the dynamism manifested in the course of time.*" (Mathesius: 9) *Dynamics* is thus understood almost in the same way as Saussure's *diachrony*, i.e. as diachronic sequentiality of changes and *statics* is seamlessly translated into the saussurian terminology as *synchrony*. This would be a mere parallel discovery of differentiation, but Mathesius sees it as a starting point for further differentiation. What we now refer to as *dynamic synchrony* in a novel way, he grasps terminologically as *potentiality*. This is further subdivided into "*static fluctuations of speech*" on the one hand and "*individuals within the language communities*" on the other, manifested in particular in "*individual's speech*" (Mathesius: 9). This again is still just a starting point to important theoretical and practical findings, including the fact that even though a word in English, French, Spanish or Italian is non-separable in speech, i.e. a group of syllables pronounced

in one single take and separates with breath pauses and it connects to the surrounding words so that the number of syllables in the speech cycle is less than the number of syllables in the individual words, the word also manifested physically.

## Peirce's semiotic system

What still stands out in Peirce's semiotic system is the concept of a fragment. It is generally considered to be the core of modern semiotics, a discipline, which was founded by Saussure under the name *semiology*, but promoted by Peirce decades earlier if we are to believe the sources which we have no reason not to do (it was impossible to publish his findings). This fragment is embodied by his triadic classification of signs into *icons*, *indices* and *symbols*. Today we understand that an *icon resembles* the thing it points at in shape, an *index* establishes a *material or situational relation* with it without the resemblance and a *symbol* does not even resemble or look like the *designee* nor is it related to it, and designation is *conventionalized* by agreement, law or *tradition*. It is obvious that the author would not use the above terminology (The exact original wording can be found in the essay "Logic as Semiotics: The Theory of Signs," available in *Philosophical Writings of Peirce*, Charles S. Peirce (Author), Justus Buchler (Editor)), because we now use Saussure's dichotomy, which Peirce could not have been acquainted with. His system was more complex, it is the second item in his sign triad. The dichotomy gets to a deeper level of articulation than Peirce's terminology:

—According to the second trichotomy, a Sign may be termed an Icon, an Index, or a Symbol.

*An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not. It is true that unless there really is such an Object, the Icon does not act as a sign; but this has nothing to do with its character as a sign. Anything whatever, be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it.*



*An Index is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object. It cannot, therefore, be a Qualisign, because qualities are whatever they are independently of anything else. In so far as the Index is affected by the Object, it necessarily has some Quality in common with the Object, and it is in respect to these that it refers to the Object. It does, therefore, involve a sort of Icon, although an Icon of a peculiar kind; and it is not the mere resemblance of its Object, even in these respects which makes it a sign, but it is the actual modification of it by the Object.*

*A Symbol is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas, which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object. It is thus itself a general type or law, that is, is a Legisign. As such it acts through a Replica. Not only is it general itself, but the Object to which it refers is of a general nature. Now that which is general has its being in the instances which it will determine. There must, therefore, be existent instances of what the*

*Symbol denotes, although we must here understand by "existent," existent in the possibly imaginary universe to which the Symbol refers. The Symbol will indirectly, through the association or other law, be affected by those instances; and thus the Symbol will involve a sort of Index, although an Index of a peculiar kind. It will not, however, be by any means true that the slight effect upon the Symbol of those instances accounts for the significant character of the Symbol.¶ (Peirce: 102-103)*

## Conclusions

Today we have the opportunity to interconnect and use with each other the above three dichotomies without mixing and integrating them into a comprehensive descriptive model of language and general semiosis. Their discoverers might not have been completely first because the roots of the said dichotomies are in antiquity and the Middle Ages, but they discovered them for us... they could not have undertaken this task because they did not know about themselves at the time of publication and their dichotomous analytical models have not developed to the full potential in

their lives. Today, the potential of structuralism, based on the description of the system, which derives from the description of privative opposites with a simple understanding of language functions, is considered to be depleted. It simply could not deal with open systems, such as vocabulary, or functional communication contexts. What is depleted even faster is the fashionable, but mostly reductive innovations such as generative and cognitive linguistics. The core is healthy, the only downside is that it was understood and interpreted in isolation, in an a priori, ahistorical and positivist way. The core is represented by the system of dichotomies *signifier and signified, language as an abstract system and language communication act, synchrony and diachrony, phonological and grammatical oppositions*, but mainly the *holistic understanding* of the communication system. The potential of these resources in thematization will endure when approached critically and historically, and if the legitimacy of our procedures is closely monitored.

The dichotomy of *statics and dynamics* has been cultivated since the ancient times, but Mathesius gave it a new dimension. The actual morphs were used in the meaning so close to Saussure's dichotomy on the level of language as a system, but the difference between them was used in a novel way in when discussing the development of author's idiolect and the speech act itself, which is very close to the significance of Chomsky's dichotomy of *competence and performance*. This dichotomous relationship was expressed differently, as the opposition between *stability and potentiality*.

His way of thinking was not developed any further and the dichotomy *statics and dynamics* was used only in a limited way also because the apparent confusion with *synchrony and diachrony* was caused by Mathesius himself. Communication is synchronic and dynamic, while the statics of language changes on a different - diachronic - time scale. The comprehensive theme of the *statics and dynamics of language* on the level of language as a system, not a particular language and skills or needs, is discussed in the upcoming eponymous monograph.

As far as we know, the dichotomy *reflex and reflective* was pioneered by Unamuno. It divides our thinking and learning into two mutually complementary components. The reflective one is articulated in language into the social, universal, self-conceptual and individually dysfunctional concepts and syntactic structures. The concepts and syntactic structures are learned and have an arbitrary relation to what they describe, therefore they are conventional and traditional and, according to Peirce's terminology, they have a *symbolic* character. Nevertheless, they can communicate the *concrete meaning*, which has a *reflex* character, it is individual, specific and unrepeatable. The fact that the structure of a concept does not correspond to the sentence which it expresses, was first noticed by Frege before Unamuno and when we think about it well enough, we can realize it ourselves. Even the idea as the meaning of a sentence is structured, but its breakdown is the breakdown of an image, be it moving or static, visual or audible, however, fundamentally different from sentence structure, which still manages to convey it.

What stands out from a theoretical point of view is that the dichotomy *reflex and reflective* allows us to thematize the mimesis on a level that opens not only the understanding of language but also other semiotic systems, where it also exists on the level of shape, as is the case in visual arts, maps, diagrams and charts. Saussure himself perceived the inappropriateness of his dichotomy *signifier and signified*. The Slovak musical semiotician Vladimír Godár to some extent managed to compensate for this shortcoming by introducing the relationship of *iconic and symbolic mimesis* according to Peirce's complex semiotic model.

## Literature

- AL-JASSER, Jaser A.: *Pidginization theory and second language learning/acquisition*. In: Journal of King Saud University R Languages and Translation, vol. 24, 2012, p. 71-74.
- BATUA, Bengu: *An overview of the field of semiotics*. In: Procedia – Social and Behavioral Sciences, vol. 51, 2012, p. 464-469.

- BARBIERI, Marcello. *The Code Model of Semiosis: The First Steps Toward a Scientific Biosemiotics*. In: *The American Journal of Semiotics*, vol. 24, 2008, n. 1-3, p. 23-37.
- BÍROVÁ, Jana: *L'intégration des aspects socioculturels et sociolinguistiques dans l'enseignement du français pour développer la compétence interculturelle*. In: *Didactique du FLE dans les pays slaves*, vol. 2, 2011, n. 3, p. 17-31.
- BRONCKART, Jean-Paul: *Une science du langage pour une science de l'humain*. In: *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada.*, vol.27, 2011 no.2, p. 337-361.
- CALVET, Louis-Jean: *Lacan e a escrita chinesa: um inconsciente estruturado como escrita? - Lacan and chinese writing: an unconscious structured as writing?* In: *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 14, 2012, n.2, p. 245-259.
- COOREN, François. *Between semiotics and pragmatics: Opening language studies to textual agency*. In: *Journal of Pragmatics*, vol. 40, 2008, p. 1-16.
- COSTREIE, Sorin: *Frege's Puzzle and Arithmetical Formalism. Putting Things in Context*. In: *History and Philosophy of Logic*. Taylor & Francis, vol. 34, 2013, n. 3. p.204-224.
- ČUPKOVÁ, Lenka: *Fregeho riešenie problému existencie*. In: *Aspectus Philosophici* vol. 2008, n.1, s. 58-63.
- ČUPKOVÁ, Lenka: *Kantov prínos k riešeniu problematiky existencie*. In: *Philosophica* 7. Nitra: UKF, 2009, p. 5-11. ISBN 978-80-8094-611-1.
- DAYLIGHT, Russel: *The passion of Saussure*. In: *Language & Communication*, vol. 32, 2012, p. 240-248.
- DEPECKER, Loïc: *Les manuscrits de Saussure : une révolution philologique*. In: *Langages*, vol. 185, 2012, n.1, p. 3-6.
- FONTDEVILA, Jorge: *Indexes, power, and netdoms: A multidimensional model of language in social action*. In: *Poetics*, vol. 38, 2010, p. 587-609.
- FRANEK, Ladislav: *Interdisciplinárnosť v symbióze literárnej vedy a umenia*. Bratislava: VEDA, 2012, 206 sp. ISBN: 978-80-224-1277-3.
- FUJÁK, Július: *Zdroje revitalizovania edukácie v hudobnej semiotike : (v rozpätí iniciatív od Petra Faltina po existenciálnu semiotiku)*. In: *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*, Nitra: UKF, 2010. p. 11-26, ISBN 978-80-8094-693-7
- FREGE, Gottlob: *The Foundations of Arithmetic: A logico-mathematical enquiry into the concept of number* (translated by J. L. Austin, 1980.), Evanston: Northwestern University Press, 119 p., no ISBN, Source: Gottlob Frege (Grundlagen der Arithmetik (Foundations) [1884])
- GRETSCH, Cécile: *Pragmatics and integrational linguistics*. *Language & Communication*, vol. 29, 2009, p. 328-342.

- HOLQUIST, Michael. *The impossibility of being faithful: the metaphor of textual constancy and the illusion of linguistic monism*. In: Neohelicon, vol. 40, 2013, n. 1, p. 23-34.
- CHANG, Han-Liang: *Semioticians Make Strange Bedfellows! Or, Once Again: "Is Language a Primary Modelling System?"* In.: Biosemiotics, vol. 2, 2009, n. 2, p. 169-179.
- CHANG, Han-Liang: *Plato and Peirce on Likeness and Semblance*, In.: Biosemiotics, vol. 5, 2012, n. 3, p. 301-312.
- JAVORSKÁ, Andrea: *Myslenie a reč u Martina Heideggera*. In: Historické a súčasné podoby myslenia a komunikácie. Bratislava: Iris, 2008, p. 114-123. ISBN 80-89238-24-8.
- JAVORSKÁ, Andrea: *Pravda, myslenie a dvojznačnosť sveta*. In: Filosofie ľudského, príliš ľudského. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011. p. 77-87. ISBN 978-80-87378-86-1.
- KVASZ, Ladislav: *Je Aristoteles reálnou alternatívou?* In: ORGANON F, vol. 15, 2008, n. 2, p. 206-210.
- KVASZ, Ladislav: *Stupne nekonzistentnosti*. In: ORGANON F, vol. 19, 2012, supl. n. 1, p. 95-115
- LAMPIS, Mirko.. *El significado de la inteligencia. Una conversación interdisciplinaria entre vida, conocimiento y semiosis*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011. 124 p. ISBN 978-3-8443-4393-9
- LIU, Yu. – OWYONG, Yuet See Monica: *Metaphor, multiplicative meaning and the semiotic construction of scientific knowledge*. In: Language Sciences, vol. 33, 2011, p. 822-834.
- LURIE, David: *Language, writing, and disciplinarity in the Critique of the „Ideographic Myth“: Some proleptical remarks*. In: Language & Communication, vol. 26, 2006, p. 250-269.
- LYNCH, M. P. 2013. Expressivism and plural truth. In: Philosophical Studies, vol. 163, n. 2, p 385-401, ISSN 1573-0883
- MAČURA, Martin: *On Expectation in communication*. In: 1st Nitra conference on discourse studies. Nitra: FF UKF, 2006. ISBN 808094029-0.
- MITTERPACH, Klement: *Aktuálnosť filozofie*. In: Filozofia, kultúra a spoločnosť v 21. storočí. Nitra: UKF, 2012, p. 35-48, ISBN 978-80-8094-967-9.
- MITTERPACH, Klement: *Deaf Place*. In: Convergences and divergences of existential semiotic. Nitra: UKF, 2007, p. 45-54, ISBN 978-80-8094-241-0
- MURÁNSKA, Natália: *O esteticko-antropologickej koncepcii...* In: Esteticko-antropologická koncepcia literatúry a Prof. PhDr. Andrej Červeňák, DrSc. Nitra: UKF, 2008, p. 265-266, ISBN 978-80-8094-316-5
- MURÁNSKA, Natália: *Pyramída antropocentrizmu*. In: Reflexie esteticko-antropologické. Nitra: UKF, 2008, p. 152-158. ISBN 978-80-8061-309-9

- NEKULA, Marek: *Vilém Mathesius*. Published in: J. Verschueren, J.-O. Östman, J. Blommaert & Ch. Bulcaen (eds.): *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999, p. 1-14. ISBN 9789027250810.
- UNAMUNO, Miguel de: *Tragic Sense Of Life*. Translation: Flitch, J. E. Crawford (John Ernest Crawford). Macmillan and Company, Ltd., in 1921 Digital version: Project Gutenberg: January 8, 2005 [EBook #14636].
- VAŠEK, Martin: *Kontingencia, vedenie, moc podľa Parížskych prednášok Dunsca Scota*. In: *Podoby recepcie aristotelizmu v stredovekej filozofii*. Verbum, Ružomberok, 2011, p. 71-102, ISBN 978-80-8084-730-2,
- VAŠEK, Martin: 2012. *Podmienky a špecifika dialógu (K filozofickej reflexii dialógu u R. Schaefflera a J. Polákovej)*. In: *Filozofia, kultúra a spoločnosť v 21. storočí*. Nitra: UKF, p. 57-63, ISBN 978-80-8094-967-9
- VERLEYEN, Stijn: *Les avatars d'une dichotomie saussurienne : synchronie et diachronie dans les théories modernes du changement linguistique*. In: *Travaux de linguistique*, vol. 57, 2008, n. 2, p. 133-153.
- WEIGAND, Edda: *Paradigm changes in linguistics: from reductionism to holism*. In: *Language Sciences*, vol. 33, 2011, p. 544-549.
- YOSHIMURA, Akiko: *Descriptive/metalinguistic dichotomy?: Toward a new taxonomy of negation*. In: *Journal of Pragmatics*, vol. 57, 2013, p. 39-56.

## Summary

The aim of this paper is to analyse, update and critically evaluate the possibilities of three dichotomous models that are now more than a century old, but which we consider to be still relevant, and their potential is beginning to show itself today. They are the dichotomy of signifier and signified formulated by Ferdinand de Saussure (1857 -1913) in his third and last course during 1910-11, published according to notes in a work entitled “Cours de linguistique Générale” (Course of general linguistics 1916) and later, in English in 1954 as “Course in General Linguistics”; the dichotomy of static and dynamic as interpreted by Vilém Mathesius in his article “On the Potentiality of Linguistic Phenomena”, from 1911, and the dichotomy of and reflexive and reflexive, as formulated by Miguel de Unamuno in “Del Sentimiento Trágico de la vida” (The Tragic Sense of Life), which was published as a sequel in December 1911 and in book

in 1913, a translation authorized and corrected by Unamuno under the title “Tragic Sense of Life” has been available since 1921.





# ZOZNAM PREDNÁŠOK V CYKLE INTERDISCIPLINÁRNE DIALÓGY (2009 – 2020)

## MEDZIKATEDROVÝ FORMÁT CYKLU

### 2009

Doc. PhDr. Július FUJAK, PhD. – Mgr. Klement MITTERPACH, PhD.

(Katedra kulturológie a Katedra filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Vedomie – interpretačná nosnosť pojmu* (26. 2. 2009).

Prof. PhDr. Jozef VICENÍK, CSc. (Filozofický ústav, Slovenská akadémia vied v Bratislave):

*Veda, filozofia a súčasná metodológia vedy – I. časť* (12. 3. 2009).

Prof. PhDr. Jozef VICENÍK, CSc. (Filozofický ústav, Slovenská akadémia vied v Bratislave):

*Veda, filozofia a súčasná metodológia vedy – II. časť: Teória vedy u Poppera, Lakatosa a Kuhna* (16. 4. 2009).

Ludivine ALLEGUE, PhD. (Institut A.C.T.E., University Paris 1 Panthéon-Sorbonne v Paríži):

*Interpretation of Intermedia Video Works of Art* (6. 5. 2009).

Mgr. Martin ŠTÚR, PhD. (Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Jazyk vo svete, svet v jazyku* (21. 10. 2009).

Mgr. Branislav HUDEC (Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Emmanuel Lévinas o etickom slove* (25. 11. 2009).

Prof. PhDr. Vincent ŠABÍK, CSc. (Katedra kulturológie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Koncept neosyntetickej estetiky Petra Sloterdijka* (10. 12. 2009).

**2010**

Mgr. František TURÁK, CSc. (Katedra hudobnej kultúry, Pedagogická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici):

*Hudobná kultúra: príroda – človek – spoločnosť – umenie* (12. 3. 2010).

PhDr. Vladimír FULKA, PhD. (Ústav hudobnej vedy, Slovenská akadémia vied v Bratislave):

*I. Fenomenológia a hudba* (24. 3. 2010).

Mgr. Miroslav BALLAY, PhD. (Katedra kulturológie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Prieniky súčasnej autorskej divadelnej tvorby – od tvorby k recepcii (Medzinárodné divadelné štúdio Farma v jeskyňi)* (13. 4. 2010).

Mgr. Milan PETKANIČ, PhD. (Katedra filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave):

*Filozofia vášne Sorena Kierkegaard* (13. 5. 2010).

Mgr. Andrea JAVORSKÁ, PhD. (Katedra filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Jan Patočka: Solidarita otrasených a pohyb pravdy* (3. 6. 2010).

Mgr. Klement MITTERPACH, PhD. (Katedra filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Heideggerova rétorika miesta* (24. 11. 2010).

PhDr. Vladimír FULKA, PhD. (Ústav hudobnej vedy, Slovenská akadémia vied v Bratislave):

*II. Hudba a literatúra v súčasných semiotických literárnovedných štúdiách* (1. 12. 2010).

Prof. PhDr. Ladislav FRANEK, CSc. (Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Interdisciplinárnosť vo vedeckej a pedagogickej práci* (13. 12. 2010).

**2011**

Mgr. Jana SLEZÁKOVÁ (Festival Anča, Stanica Žilina-Záriečie v Žiline):  
*Nezávislé a alternatívne centrá súčasnej kultúry a umenia na Slovensku*  
(28. 4. 2011).

Mgr. Jozef SIVÁK, CSc. (Filozofický ústav, Slovenská akadémia vied v Bratislave):

*Husserlova fenomenológia: redukcia, konštitúcia, vec sama* (12. 5. 2011).

## FAKULTNÝ FORMÁT CYKLU

Doc. PhDr. Ivan DUBNIČKA, PhD. (Katedra politológie a európskych štúdií, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Vzťah človek – zvieratá (Etické a pragmatické aspekty)* (20. 10. 2011).

Prof. PhDr. Miroslav MARCELLI, PhD. (Katedra elektronické kultúry a sémiotiky, Fakulta humanitných štúdií, Univerzita Karlova v Prahe/Katedra filozofie a dejín filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave):

*Filozofia a semiotika urbánneho priestoru* (3. 11. 2011).

Prof. PhDr. Andrej ČERVENĀK, DrSc. (Katedra rusistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Einstein a Dostojevskij* (8. 12. 2011).

### 2012

MgA. Edgar Omar ROJAS RUÍZ (Katedra kompozície, dirigování a operní režie, Hudební fakulta, Janáčkova akademie múzických umění v Brne):

*The Pre-Columbian Numerical System and the Music Composition* (1. 3. 2012).

Doc. RNDr. Peter CHRASTINA, PhD. (Katedra histórie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Krajina a jej využívanie ako fenomén základného (a aplikovaného) historicko-geografického výskumu* (29. 3. 2012).

Mgr. Róbert MACO, PhD. (Katedra filozofie a dejín filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave):

*Čo je to číslo? Frege a logicizmus* (12. 4. 2012).

- PhDr. Martin SOUKUP, PhD. (Katedra kulturologie, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Prahe):  
*Antropologie Melanésie* (10. 5. 2012).
- Prof. PhDr. Valér MIKULA, CSc. (Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave):  
*Medzníky v slovenskej literatúre po roku 1945 – estetikum či politikum?* (4. 10. 2012).
- PhDr. Marek HRUBEC, PhD. (Centrum globálných štúdií/Filozofický ústav, Akadémie vied Českej republiky v Prahe):  
*Od zneuznání ke spravedlnosti. Kritická teorie globální společnosti a politiky* (20. 11. 2012).
- Mgr. Renáta BOJNIČANOVÁ, PhD. (Katedra románskych jazykov a literatúr, Pedagogická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave):  
*Zbojníctvo ako historický fenomén a zbojnícka tematika v slovenskej a katalánskej ústnej tradícii a literatúre (Interdisciplinárny a komparatívny pohľad)* (13. 12. 2012).

## 2013

- Doc. PhDr. Vladimír GONĚC, DrSc. (Katedra stredoevropských štúdií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Prahe/Ústav politických vied, Slovenská akadémia vied v Bratislave):  
*Vymýšľanie a objavovanie strednej Európy v 20. storočí* (21. 3. 2013).
- Prof. PhDr. Oskár ELSCHKEK, DrSc. (Katedra hudobnej vedy, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave):  
*Ako je ľudová hudba populárna a ako je populárna hudba „ľudová“ – v minulosti a dnes* (4. 4. 2013).
- Mgr. Jana TOMAŠOVIČOVÁ, PhD. (Katedra filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave):  
*Heidegger a sociálne vedy* (25. 4. 2013).
- Prof. PhDr. Ladislav FRANEK, CSc. (Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied v Bratislave/Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):  
*Interdisciplinárnosť v symbióze literárnej vedy a umenia* (3. 10. 2013).

Mgr. Pavol SUCHAREK, PhD. (Inštitút filozofie a etiky, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove):

*Umelec – pontifex oppositorum* (21. 11. 2013).

PhDr. Karol PIETA, DrSc. (Archeologický ústav, Slovenská akadémia vied v Nitre):

*Hrob ako zrkadlo života: Hrobka germánskeho kniežata z Popradu* (10. 12. 2013).

## 2014

PhDr. Peter SALNER, DrSc. (Ústav etnológie, Slovenská akadémia vied v Bratislave):

*Medzi humorom a pohrebom (Súčasná židovská komunita na Slovensku)* (6. 3. 2014).

Doc. PhDr. Ivan GERÁT, PhD. (Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied v Bratislave):

*Obrazové legendy v interdisciplinárnom dialógu* (10. 4. 2014).

Mgr. Roman MIKULÁŠ, PhD. (Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied v Bratislave):

*Systemické prístupy k literatúre* (15. 5. 2014).

Doc. PhDr. Július FUJAK, PhD. (Katedra kulturológie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Hudba a semiotika: alternatívne modely hudobného znaku a semiózy* (25. 9. 2014).

Doc. Mgr. Mária HAJNALOVÁ, PhD. (Katedra archeológie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre):

*Keltské oppidum a jeho poľnohospodárske zázemie: poznámky k diskusi o kolapse neskorolaténskej spoločnosti* (23. 10. 2014).

Doc. Mgr. Vladimír GODÁR, CSc. (Katedra estetiky, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave):

*Príbeh jednej knihy (De Musica)* (25. 11. 2014).

**2015**

Doc. Jonas DAGYS, PhD. (Department of Logic and History of Philosophy, Vilnius University, Vilnius):

*How We Got Bored with the Mind-Body Problem* (16. 4. 2015).

PhDr. Štefan HOLČÍK, CSc. (Slovenské národné múzeum, Bratislava):

*Pamiatková starostlivosť a Bratislavský hrad* (14. 5. 2015).

Doc. PhDr. Bohumil FOŘT, PhD. (Ústav pro českou literaturu, Akademie věd České republiky, Praha a Ústav jazykovědy a baltistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno):

*Teorie fikčních světů: příběhy, fikce, média* (20. 10. 2015).

Doc. Mgr. Martin ŠTŮR, PhD. (Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra):

*Dichotómie v jazyku a semióze* (3. 12. 2015).

**2016**

PhDr. Juraj ZAJONC, CSc. (Ústav etnológie a sociálnej antropológie, Slovenská akadémia vied, Bratislava):

*Sviatky ako východisko poznania súčasnej spoločnosti* (17. 3. 2016).

Prof. PhDr. Jan RYCHLÍK, DrSc. (Ústav českých dějin, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha):

*Aktuálne problémy moderných českých a slovenských dejín v stredoeurópskom kontexte: opakované písanie a prepisovanie národných príbehov stredoeurópskych národov* (7. 4. 2016).

Prof. PhDr. Emil VIŠŇOVSKÝ, PhD. (Katedra filozofie a dejín filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, Bratislava a Ústav výskumu sociálnej komunikácie, Slovenská akadémia vied, Bratislava):

*Filozofia ako kultúrna politika* (28. 4. 2016).

Prof. PhDr. Pavel KALINA, PhD. (Ústav teorie a dějin architektury, Fakulta architektury, České vysoké učení technické, Praha):

*Co je to baroko?* (29. 9. 2016).

Doc. Mgr. Attila KOVÁCS, PhD. (Katedra porovnávacej religionistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, Bratislava):

*Islam, islamizmus, islamofóbia* (20. 10. 2016).

Doc. PhDr. Ing. Miroslav GLEJTEK, PhD. (Katedra histórie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra):

*Tajomstvo ukryté v pečati. Stredoveká uhorská pečať ako kultúrny a spoločenský fenomén* (10. 11. 2016).

PhDr. Ľubor KRÁLIK, CSc. (Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra, Slovenská akadémia vied, Bratislava):

*Etymologický výskum slovenského jazyka: aktuálny stav a perspektívy* (15. 12. 2016).

## 2017

Doc. Mgr. Jozef CSERES, PhD. (Ústav hudební vědy, Masarykova univerzita, Brno):

*Marcel Duchamp a John Cage v interdisciplinárnych súvislostiach* (16. 3. 2017).

Mgr. Barbara LÁŠTICOVÁ, PhD. (Ústav výskumu sociálnej komunikácie, Slovenská akadémia vied, Bratislava):

*Predsudky a stereotypy v sociálnej psychológii: čo o nich vieme a ako ich dokážeme zmierniť?* (30. 3. 2017).

Primož REPAR, PhD. (KUD Apokalipsa, Lubľana):

*Existencializmus a feminizmus: Kierkegaard a de Beauvoir* (4. 5. 2017).

Doc. PhDr. Josef DOHNAL, CSc. (Ústav slavistiky, Masarykova univerzita, Brno):

*Literární dílo jako disipativní struktura – pokus o hledání analogie* (19. 10. 2017).

Doc. PhDr. Igor HOCHTEL, PhD. (Katedra slovenského jazyka a literatúry, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra):

*Vynikajúce a dôležité slovenské romány v súčasnom vývinovom období* (23. 11. 2017).

MgA. Jan KAVAN, Ph.D. (Katedra kompozice, dirigování a operní režie, Hudební fakulta, Janáčkova akademie múzických umění, Brno):

*Smysluplná interaktivita v umění* (7. 12. 2017).

**2018**

Mgr. Juraj NOVÁK (Katedra kulturologie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra):

*Mesto (Nitra) ako súčasť kultúrneho dedičstva* (1. 3. 2018).

Mgr. Lubice VOLANSKÁ, PhD. (Ústav etnológie, Slovenská akadémia vied, Bratislava):

*V hlave tridsať, v krížoch sto. Ten zvyšok medzitým už treba nejako prežiť* (22. 3. 2018).

Doc. RNDr. Tomáš HOSKOVEC, CSc. (Pražský lingvistický kroužek, Praha):

*Strukturalismus jako metoda* (19. 4. 2018).

Doc. Mgr. Jaroslav ŠRANK, PhD. (Katedra slovenského jazyka a literatúry, Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave):

*Snáď v celom meste nikto nezachvel sa...* (25. 10. 2018).

Mgr. Marek DEBNÁR, PhD. (Katedra všeobecnej a aplikovanej etiky, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra):

*Čo sú digital humanities?* (15. 11. 2018).

Prof. PaedDr. Vladimír PAPOUŠEK, CSc. (Ústav bohemistiky, Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita, České Budějovice):

*Frank Zappa – česko-slovenská mytologie* (6. 12. 2018).

**2019**

Mgr. Michal MACHÁČEK, PhD. (nezávislý historik):

*Osobnost v dějinách: Gustáv Husák jako samostatný aktér, nebo derivát velkých dějin 20. století?* (7. 3. 2019).

Mgr. Jana Davidová GLOGAROVÁ, Ph.D. a doc. Mgr. Jaroslav DAVID, Ph.D. (Katedra českého jazyka, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita, Ostrava):

*Historická sémantika – stav a perspektivy mezioborové disciplíny* (4. 4. 2019).



Ing. Brigita SCHMÖGNEROVÁ, CSc. (bývalá ministerka financií Slovenskej republiky a viceprezidentka Európskej banky pre obnovu a rozvoj, Londýn):

*Velká depresia, Velká recesia... Čo nás čaká najbližšie?* (15. 10. 2019).

Prof. Eero TARASTI (University of Helsinki, Helsinki):

*From Postcolonial Analysis to a Theory of Resistance – Social Aspects of Existential Semiotics* (13. 11. 2019).

Doc. PhDr. Anton HRUBOŇ, PhD. (Katedra európskych kultúrnych štúdií, Filozofická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica):

*Slovenský štát v našich hlavách* (3. 12. 2019).

## 2020

PhDr. Zuzana KUSÁ, CSc. (Sociologický ústav, Slovenská akadémia vied, Bratislava):

*Unikajúce hodnoty: prípad dôstojnosti pre všetkých* (3. 3. 2020).



## OBRAZOVÁ PRÍLOHA



*Ing. Brigita SCHMÖGNEROVÁ, CSc.*



*prof. PhDr. Jan RYCHLÍK, DrSc.*



*doc. Mgr. Vladimír GODÁR, CSc.*



*prof. PhDr. Oskár ELSCHEK, Dr.Sc.*



*doc. PhDr. Ivan DUBNIČKA, Ph.D.*



*prof. PhDr. Emil VISŇOVSKÝ, Ph.D.*



*prof. PhDr. Ivan GERÁT, PhD.*



*PhDr. Karol PIETA, DrSc.*





*doc. Jonas DAGYS, PhD.*



*MgA. Edgar Omar ROJAS RUIZ, PhD.*





*doc. Mgr. Klement MITTERPACH, PhD.*



*Primož REPAR, PhD.*



*PhDr. Zuzana KUSÁ, CSc.*



*PhDr. Ľubor KRÁLIK, CSc.*

## Odborná garancia cyklu

Koncepčne jednotlivé oblasti humanitných vied garantovali,  
resp. garantujú odborní garanti:



prof. PhDr. Július FUJAK, PhD. – estetika, umenovedy, semiotika,  
kulturoológia a organizačný garant cyklu (2009 – 2016)



doc. Mgr. Andrea JAVORSKÁ, PhD. – fenomenológia, metodológia  
vedy, antropológia, etika, religionistika



doc. Mgr. Klement MITTERPACH, PhD. – filozofia



doc. PhDr. Margita JÁGEROVÁ , PhD. – etnológia, folkloristika,  
organizačná garantka cyklu (od r. 2016)



prof. Natália MURÁNSKA, PhD. – slovanské jazyky a ich literatúry,  
translatológia (od r. 2011)



prof. Janka HEČKOVÁ, CSc. – história (od r. 2014)



doc. Mgr. Jana AMBRÓZOVÁ, PhD. – etnológia, etnomuzikológia  
a PR cyklu (od r. 2011)



doc. PhDr. Zoltán RÉDEY, PhD. – lingvistika, slovenský jazyk  
a literatúra (od r. 2011)



doc. Mgr. Martin ŠTÚR, PhD. – neslovanské jazyky a ich literatúry  
(od r. 2011)



doc. PhDr. Ivan DUBNIČKA, PhD. – politológia, sociológia,  
environmentalistika (2011 – 2014)



prof. PhDr. Svetozár KRNO, CSc. – politológia, sociológia,  
environmentalistika (od r. 2015)



prof. RNDr. Peter CHRASTINA, PhD. – história (2011 – 2013)

## Redakčná poznámka

Prednáška prof. PhDr. Andreja Červeňáka, DrSc. (22. 5. 1932 – 11. 2. 2012), významného rusistu, slovakistu, literárneho vedca, semiotika, komparatistu a autora esteticko-antropologickej koncepcie literatúry a umenia, nositeľa vysokých štátnych vyznamenaní Ruskej federácie, Českej republiky a Slovenskej republiky, bola v rámci cyklu Interdisciplinárne dialógy (8. decembra 2011) jeho posledným verejným vystúpením.

Z prvotnej verzie textu uverejnenej v Almanachu Nitra 2002 (s. 207 – 215) a rukopisnej verzii z pozostalosti prednášku do tlače pripravila jeho dcéra prof. Natália Muránska, PhD.

Niektoré príspevky v tomto zborníku boli v úplnosti už medzičasom publikované v iných odborných periodikách:

Text Pavla Suchareka *Umelec – pontifex oppositorum*, pôvodne publikovaný v akademickom časopise *Filozofia* č. 9/2013, s. 729 – 740, vychádza s láskavým dovolením jeho redakcie.

Text Júliusa Fujaka *Alternatívne modely hudobného znaku a semiózy*, pôvodne publikovaný v akademickom časopise *Slovenská hudba* č. 1/2014, s. 7 – 18, vychádza s láskavým dovolením jeho redakcie.

Text Martina Štúra *Three Basic Language and Semiotic Dichotomies after One Century of Development and the Complexity of Semiotic System* bol prvý krát publikovaný v roku 2013 v časopise *XLinguae* 6(4):3-17, vychádza s láskavým dovolením jeho redakcie.

- Názov : *Interdisciplinárne dialógy*
- Editori : prof. PhDr. Július Fujak, PhD.,  
doc. Mgr. Martin Štúr, PhD.
- Vydavateľ : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre,  
Filozofická fakulta
- Posudzovatelia : prof. Janka Hečková, CSc.  
prof. PhDr. Zuzana Martináková, PhD.  
doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD.  
prof. PhDr. Emil Višňovský, PhD.
- Vedeckí redaktori : prof. Natália Muránska, PhD.,  
doc. Mgr. Andrea Javorská, PhD.,  
doc. Mgr. Klement Mitterpach, PhD.,  
doc. Mgr. Jana Ambrózová, PhD.
- Výkonný redaktor : prof. PhDr. Július Fujak, PhD.
- Jazykový redaktor : PhDr. Marián Macho, PhD.
- Preklady : Mgr. Martin Mačura, PhD.  
redakcia (summary príspevkov z r. 2009 – 2014)  
autori (summary príspevkov z r. 2015 – 2020)
- Technickí redaktori : PhDr. Ľuboslav Horvát  
PaedDr. Peter Horvát
- Návrh obálky : PhDr. Tomáš Koprda, PhD.  
s použitím grafického motívu  
doc. Mgr. Jany Ambrózovej, PhD.
- Vydanie : druhé rozšírené
- Náklad : 300 ks
- Rozsah : 495 strán
- Rok vydania : 2022
- ISBN 978-80-558-1938-9





