

STUDIA HUMANITATIS
ARS HERMENEUTICA

METODOLOGIE A THEURGIE
HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE

X

KOLEKTIV AUTORŮ

**STUDIA HUMANITATIS
ARS HERMENEUTICA**

**METODOLOGIE A THEURGIE
HERMENEUTICKÉ
INTERPRETACE X**

Kolektiv autorů



**OSTRAVSKÁ
UNIVERZITA**

Ostrava 2024

STUDIA HUMANITATIS - ARS HERMENEUTICA METODOLOGIE A THEURGIE HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE X

Kolektivní monografie

Recenzovali:

prof. PhDr. Josef Dohnal, CSc. – Masarykova univerzita

doc. PaedDr. Jana Raclavská, Ph.D. – Ostravská univerzita

Vědecká redakce:

prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc. – Ostravská univerzita

prof. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc. – Ostravská univerzita

doc. PhDr. Jan Vorel, Ph.D. – Ostravská univerzita

prof. PhDr. ThDr. Daniel Slivka, PhD., LL.M. – Prešovská univerzita v Prešove

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Studia humanitatis - Ars hermeneutica : metodologie a theurgie hermeneutické interpretace X / kolektiv autorů. -- Vydání: první. -- Ostrava : Ostravská univerzita, 2024. – 1 online zdroj
Český, polský a slovenský text, české a anglická resumé
Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-7599-459-2 (online ; pdf)

* 801.73 * 165.242.2:801.73 * 7.01:111.852 * 111.852 * 7.011:316.72/.75 * 1/3+7/9 * (048.8:082)

- hermeneutika
- interpretace (filozofie)
- estetika
- umění a společnost
- humanitní vědy
- kolektivní monografie

00 - Věda. Všeobecnosti. Základy vědy a kultury. Vědecká práce [12]



Publikace je přístupná v režimu open access pod licencí CC BY-NC-ND
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

DOI doi.org/10.15452/SH-AH-X-2024

ISBN 978-80-7599-454-7 (print)

ISBN 978-80-7599-459-2 (online)

Obsah

<i>K metodologii a vědním inovacím „techné hermeneutiké“. Slovo úvodem</i>	5
DANIEL SLIVKA <i>Supermarketizácia religiozity ako forma spoločenskej interpretácie</i>	7
MAREK BERNACKI <i>Chronos, kairos, apokatastasis – o istocie czasu mesjańskiego</i>	19
EVA KAPSOVÁ <i>Humanizácia - v priestore (eko)aktivizmu a rukodielnosti umenia</i>	31
MILOŠ ŠEVČÍK <i>Umělecký jazyk jako jazyk počitků v myšlení Josého Gila</i>	45
BARTŁOMIEJ KOTOWSKI <i>Determinanty szczęścia – kontekst kultury popularnej</i>	51
KATARÍNA JANKECHOVÁ <i>Príbeh Dafné bez Apollóna?</i>	67
DANIELA BLAHUTKOVÁ <i>Existenciální rozměr jedné Kafkovy prózy: čtení inspirované texty Waltera Biemela a Jana Patočky</i>	83
ADÉLA SOMMEROVÁ <i>Piktorialismus a fotografická tvorba Henryho P. Robinsona v kontextu diskuse o legitimitě umělecké fotografie ve 2. polovině 19. století</i>	97
JAN VOREL <i>Koncepce univerza v narativním prostoru ruského symbolistického románu</i>	111
<i>Jmenný rejstřík</i>	119

K metodologii a vědním inovacím „techné hermeneutiké“ Slovo úvodem

Na FF OU v Ostravě se od r. 2005 konají v dvouletém časovém rozmezí setkání mezinárodního kolektivu badatelů a badatelek – filosofů, literárních vědců, filosofujících přírodovědců, právníků i spisovatelů přemýšlejících o otázkách spjatých s metodologií umění interpretace artefaktů slovesných, výtvarných, hudebních, děl uměnovědných i filozofických. Dosavadních devět kolektivních monografií *STUDIA HUMANITATIS*, vzešlých z prezentace našeho bádání, vypovídá o úsilí našeho nevelkého mezinárodního „klanu myslivých duchů“ promýšlet škálu aspektů a teorémů paradigmatu umění interpretace, inovovat jeho metodologickou bázi, otvírat někdejší platónsko-aristotelsko-plótínovskou podobu „techné hermeneutiké“ novým exegetickým inspiracím vědy o umění i impulzům soudobých věd exaktních. V spleti dnešních antinomických proudů filozofického nazírání na podobu umění a na život vůbec není jednoduché najít metodologický „klíč“, či „bod“, z něhož se dá pohnout věděním. Najít jeho „hybatele“ a dobrat se „pravdy“, která, jak známo, „se ráda skrývá“, není snadné: zvláště těžké je to pro myslivého ducha usilujícího „recte honesteque vivere“ v době „liberalistické anarchie“, kdy všichni „vespolek si spílají a se hašteří“ [Platón: *Ústava* 500b 3], což se v dobách krize etiky a myšlenkového chaosu zřejmě dělo napořád): pokud uměnovědec nechce utopit své ingénium v atmosféře nesnášenlivosti, řevnivosti a nesvornosti - v hledání pravdy, společenské harmonie a lidskosti nemůže ustát: „Mezinárodnímu dorozumění se prospěje nejvíce tím,“ soudil svého času A. Einstein, „že se bude společně pracovat na věci, která prostě pomáhá životu“ (*Jak vidím svět*). Jsme rádi, že jsme se sešli, abychom společně rozjímali o tom, co nás ve vědě spojuje a naplňuje naši snahu o poznání tajemství umělecké tvorby i nadčasové „pravdy“ o světě, v němž žijeme.

prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc.
prof. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc.
doc. PhDr. Jan Vorel, Ph.D.

Supermarketizácia religiozity ako forma spoločenskej interpretácie

Daniel Slivka

The Cultural Supermarket as a Form of Social Interpretation

Abstract: Currently, the field of social opinions is conditioned by social hermeneutics and leads to a certain way of interpreting social phenomena. This is clearly influenced mainly by the media industry, which affects every area of social life on a daily basis. All of this describes the characteristics of the present time, where social dialogue, critical assessment of situations, attitude and our search for truth and unity in social-opinional diversity are absent. The “cultural supermarket” of religiosity is also a new phenomenon. The individual chooses and interprets his own religious identity, and accordingly directs his opinions. Consequently, we discover that the interpretation takes on new forms and meanings and is also politically and ideologically abused, thereby threatening a free democratic society.

Keywords: Hermeneutics, Interpretation, Society, Diversity, Religion, Dialog, Extremism.

Contact: University of Prešov, Greek-Catholic Theological Faculty, Department of Historical Sciences, e-mail: daniel.slivka@unipo.sk

Úvod

Súčasná slovenská spoločnosť ponúka otvorenú diskusiu k téme, čo sa týka: podstaty sociálnych zmien, presadzovania nových hodnôt, reakcie medzi tradicionalizmom, konzervativizmom a na strane druhej liberalizmom. Dochádza tu k takzvanému predefinovaniu tradičných hodnôt, vlastnej interpretácie spoločenských javov a identicky je viditeľný aj nástup takzvanej novej religiozity. Dnes je evidentné, že oblasť spoločenských názorov je podmienená spoločenskou hermeneutikou a vedie k určitému spôsobu interpretácie spoločenských javov a fenoménov. Jednoznačne na to má vplyv hlavne mediálny priemysel,¹ ktorý každodenne zasahuje každú oblasť spoločenského života. To všetko vystihuje charakteristiku súčasnej doby, kde absentuje spoločenský dialóg, kritické posúdenie a hľadanie pravdy a jednoty v spoločensko-názorovej diverzite.

¹ BIERZYŃSKI, T. *Perspektywy indywidualizacji procesu nauczania i integracji społecznej. Sztuczna inteligencja w procesie rozwoju edukacji i społeczeństwa*, s. 102–117.

Fenomén supermarketizácia religiozity

V súčasnosti veľa ľudí hľadá novú vieru v nádeji, že im dá pohotovú odpoveď na otázky, ktoré ich trápia a pomôže im vyriešiť ich každodenné starosti a problémy. Takéto hľadanie je často dôvodom na zmenu návykov a podriadenie sa vôli svojich charizmatických vodcov. Hotové odpovede zvyčajne ponúkajú krátkodobé náboženské organizácie, ktoré sa často označujú ako nové náboženské hnutia. Dôvody vstupu do takejto komunity sú rôzne, ale najčastejšie súvisia s tým, čo daný jednotlivec hľadá a čo dané hnutie ponúka. Fenomén supermarketizácia religiozity nesie so sebou aj nový a dnes už bežný typ osobnej religiozity, ale aj svojský, osobný, vlastný typ spoločenskej názorovej interpretácie. A to sa týka viacerých dnes známych procesov rozširovania Európskej Únie smerom k Ukrajine, otvára problém a otázku budúcich základov hodnotového systému v spoločnosti, ktoré majú zaručiť jednotu v rôznorodosti a mnohosti rozšírenej Európy. Je to doba postmodernity ako nová forma a fáza vývoja spoločnosti.²

Týmto fenoménom je aj takzvaná supermarketizácia religiozity. Jedinec si vyberá a vyskladá svoju vlastnú náboženskú identitu, v niektorých prostrediach existuje však existuje zhuk alebo súbor viacerých náboženských elementov, viacerých náboženských systémov akýsi tzv. duchovný koktail pripravený podľa osobného vkusu zmiešaním: východných, či západných religii a spiritualít zmiešaných s kresťanským konceptom Boha ako Stvoriteľa.³

Zároveň do popredia vstupuje viera v reinkarnáciu s doplnkom osudu zapísaného vo hviezdach (horoskopy) a pridaním slovanskej pohanskej symboliky (ako národnej slovanskej identity) a na detoxikáciu ľudského tela používajú prvky z Islamského ramdānu. To všetko tvorí jednoducho dnešný „duchovný, hodnotový, spirituálny alebo vieroučný supermarket.“ V tomto smere už existovali aj viaceré tendencie oddeľovania tradičnej formy kresťanskej alebo inej religiozity od komunity jednotlivých cirkví a náboženských spoločností na Slovensku ako to dokazuje pomerne pestré portfólio registrovaných cirkví a náboženských

² ZWOLIŃSKI, A. *Sekty w internecie*, s. 40–45.

³ SPRINGER, S. *Przyczyny powstawania nowych ruchów religijnych w współczesnej Europie*, s. 39–40.

spoločností pri poslednom sčítaní obyvateľstva v roku 2021.⁴ „Ivančíková uviedla, že vzrástol aj počet ad hoc hnutí, ide napríklad o údaj k Svedkom Liehovovým. Spolu 14 207 obyvateľov si uviedlo príslušnosť k tomuto hnutiu/vyznaniu. Najviac priaznivcov majú v Bratislavskom kraji. Stabilných fanúšikov majú aj vyznania ako jediizmus (Rád rytierov Jedi), ktorých je 1389, a pastafarianizmus, ktorý uviedlo 590 obyvateľov.“⁵

V oblasti religiozity je určite potrebná analýza tejto náboženskej zmeny v sociokultúrnych dimenziách modernej a postmodernej spoločnosti s dôrazom na proces supermarketizácie religiozity v podmienkach Európy. Táto zaujímavá koncepcia vychádza z diela Gordona Mathewsa, ktorý poukazuje na fenomén, že súčasný človek „hľadá akýsi duchovný domov“ v tzv. kultúrnom supermarkete.⁶ Supermarketizácia je výsledkom stretu problémov globálnej kultúry so silnými miestnymi národnými tradíciami. Podobne to ukazuje na koncept, ktorý rovnako ide v línii, keď rozvinutá trhová ekonomika viedla k vytvoreniu "globálnej kultúry supermarketu". Identita moderných obyvateľov "globálnej oblasti" je predovšetkým identitou spotrebiteľa v supermarkete kultúry, v ktorej je aj spotrebné správanie, ako determinovaná interná "podmienka supermarketu".⁷

V systéme vnímania súčasnej takto vyskladanej vlastnej interpretácie religiozity je rovnako v tejto problematike známy aj fenomén individualizácia religiozity. Individualizácia náboženstva niekedy nadobúda vlastný osobný postoj, určité konštruovanie religiozity zo slobodne vybraných prvkov rôznych denominácií a náboženstiev. Môžeme tu hovoriť o určitom tzv. náboženskom

⁴ ŠTATISTICKÝ ÚRAD SR: *Výsledky Sčítania obyvateľov, domov a bytov 2021*.

<https://slovak.statistics.sk/wps/portal/ext/Databases/datacube!/ut/p/z1/jZBBboMwEEVPw9Yzjk0M3ZIIgURWFbcyUG8qEhGCFOMIaLl->

06ibSi3J7EZ674_mg4USbFd9tk01tr6rzt9zS7fc7WLkoRKjMIsRLIKNDcKF1xRKG7AKpUZFWoxUmmIG5mZl1gzhpKBfcTHf0biY_4MYOfjC7A3RGqtX1WeY5ov1rhhNMVnYxDX4geYe_HekS3Ydu_IdHAECaMx5YIKweMIMsa-O5bdnkUN2L4-1n3dk4_-

Wv1pHC_DU4ABTtNEGu-

bc00O3gX4I3LywwjlbxIuzpgS250rouELxJYLYg!!/dz/d5/L0IDUmlTUSEhL3dHa0FKRnNBLzROV3FpQSEhL3Nr/

⁵ DENNÍK, N. *Ludí, ktorí sa nehlásia k žiadnej cirkvi, výrazne pribudlo. Katolíkov je o 300-tisíc menej ako pred desiatimi rokmi*. <https://dennikn.sk/minuta/2687075/>

⁶ MATHEWS, G. *Supermarket kultúry. Kultura globalna a tožsamość jednostki*.

⁷ POLLACK, D. *Individualisierung statt Säkularisierung? Zur Diskussion eines neueren Paradigmas in der Religionssoziologie*, s. 80–85.

synkretizme, ktorý nie je produktom kolektívneho rozhodnutia, ale je výsledkom individuálnych posúdení, interpretácii a rozhodnutí. V tomto prípade má jedinec pomerne často voľný vzťah s cirkvou/cirkvami alebo náboženskou spoločnosťou.⁸

Tieto predpoklady priniesli konkrétne následky v živote spoločnosti. Nie je v nich miesto na jednoznačné určovanie a zdôrazňovanie dobra a zla, (presah do spoločenskej roviny), pretože v svojej slobode každý tieto kategórie určuje sám. Takýmto spôsobom aj celá religiozita sa stala individuálnym rozhodnutím.⁹ Tradičné ponuky aké prináša religiozita, nie sú už prijímané automaticky, ale sú prijímané ako fakultatívne v rámci individuálnych rozhodnutí. V mene autonómie jednotlivca, a do určitej miery heterodoxie, sa odmieta uznávaný spoločný náboženský a morálny poriadok a preferuje sa fragmentárnosť, neurčitnosť, nedôslednosť, selektívnosť. Samozrejme, že to má konkrétne dôsledky vo vnímaní a prijímaní rôznych náboženských inštitúcií a postojov vo vzťahu k osobnému hodnotovému systému.¹⁰

Individualizmus je prvý „moderný“ problém, zároveň je to názov pre súčasnú dobu, v ktorej sa predstavuje tento individualizmus; hoci ho mnohí považujú ako najlepšiu vymoženosť tejto doby, ako i modernej civilizácie. Predstavujú ho súčasné trendy ako je:

- možnosť zvoliť si svoj vlastný spôsob života;
- rozhodovať sa podľa vlastného svedomia;
- slobodne vyznávať svoje presvedčenie;
- samostatný výber spôsobu svojho života;
- množstvo iných aspektov, ktoré s nimi súvisia.

Táto sloboda individualizmu sa vyskytla vtedy, keď spoločnosť odstránila skoro všetky staršie morálne horizonty, ktoré boli považované za príťaž. Predtým bol človek súčasťou obrovského reťazca existencií, v ktorom zaujímal svoje dôležité miesto popri iných nebeských a pozemských stvoreniach. Celý reťazec tvoril určitý hierarchický rád univerza a ten sa odrážal v ľudskej spoločnosti. Ľudstvo vnímalo túto hierarchickú postupnosť, ktorá určovala ich postavenie, úlohu, miesto a stav, ako situáciu, z ktorého sa nedalo vymaniť. Moderná doba

⁸ LAEYENDECKER, L. *Sekularyzacja a perspektywy socjologii*, s. 390–398.

⁹ NEŇPOR, Z. R., VACLAVÍK, D. a kol. *Příručka sociologie náboženství*.

¹⁰ OGRETICI, Y. Z. *An Exploration of Subjective-Life of Spirituality and Its Impact*.
file:///C:/Users/Daniel%20Slivka/Downloads/education-08-00212.pdf.

zdehonestovala túto hierarchickú postupnosť. Zabudla však na pozitívny fakt hierarchickej postupnosti, ktorou je to, že miesto, úloha a postavenie človeka dávali jeho ľudskému životu a jeho spoločenskej činnosti určitý zmysel, ktorý poznáme ako zmysel života.¹¹

Taktiež aj veci, ktoré obklopujú človeka nepredstavovali len určité suroviny, ale mali aj v celom hierarchickom reťazci určitý význam pre človeka. Dôsledok individualizmu spočíva v tom, že človeku chýba zmysel pre vyšší cieľ, ako píše Charles Taylor, niečo, za čo by stálo zomrieť.¹² V tomto myslení predstavuje religionistický príklad mučeníkov určitú opozíciu a zároveň pozitívny príklad na koho oni v histórii kresťanstva upriamili zmysel života, ktorý nepomerne prevyšoval pozemskú ideu o šťastnom a pokojnom živote.¹³

Strata zmyslu života v širšej perspektíve znamená pre človeka to, že je v súčasnosti zameraný na svoj individuálny život. Všetku činnosť koncentruje na seba samého. Dochádza k zužovaniu a ochudobňovaniu jeho života a nielen to. Individualizmom sa človek odpútava od ostatných ľudí a od celej spoločnosti. To v súčasnosti charakterizujú aj egocentrické smery ako je napríklad: new generation, narcizmus a voľná spoločnosť, s čím sa dennodenne stretávame v súčasnosti.

Príčiny trendu supermarketizácie v oblasti religionistiky

Náboženstvo v každej kultúre a každej spoločnosti je významným sociálnym javom. V súčasnej spoločnosti môžeme pozorovať dva protikladné procesy:¹⁴

- pokles cirkevne orientovanej religiozity (deinštitucionalizácia náboženstva, náboženská privatizácia);
- náboženská revitalizácia v podobe rôznych nových náboženských hnutí v rámci rôznych náboženských kontextov.

V súčasnom svete však badať nárast respektíve akúsi revitalizáciou

¹¹ ROCHE, R. O. *Etická výchova*, s. 28–43.

¹² TAYLOR, CH. *The Ethics of Authenticity*. TAYLOR, CH. *Etika autenticity*, s. 11.

¹³ STAROKREŠŤANSKÁ KNIŽNICA: *Slávne svedectvo mučeníkov*.

¹⁴ ŠTANDARD: *Profesor Matulník: Je obdivuhodné, aké početné je spoločenstvo ľudí, ktorí si zachovali vieru*. <https://standard.sk/160251/profesor-matulnik-je-obdivuhodne-ake-pocetne-je-spolocenstvo-ludi-ktori-si-zachovali-vieru>.

náboženstva; narastá záujem o religiozitu, či spiritualitu v rôznych jej prejavoch a formách. To sa netýká len nových náboženských hnutí, ale aj tradičnej inštitucionálnej religiozity v rámci monoteistických náboženstiev: kresťanstva, judaizmu a islamu. Je to jeden z kľúčových znakov modernity ako stála zmena postavenia náboženstva a znižovanie jeho sociálneho významu. Projekt modernity sa konštituoval aj v opozícii k rôznym podobám tradičnej autority, zvlášť aj proti tradičnému postaveniu náboženstva.

Alternatívna spiritualita

Pojem Alternatívna spiritualita sa stáva v posledných desaťročiach kľúčovým termínom, môžeme sa naň pozerieť z rôznych pohľadov, pozícií a významov. Medzi najvýznamnejšie rysy vývoja, najmä v západných náboženstvách patrí vznik súkromných, neinštitucionalizovaných foriem viery a náboženskej praxe. Nižšie uvedené dôvody pre vznik nových náboženských hnutí sú veľmi dôležité, ale týkajú sa najmä jednotlivca, ktorý hľadá kontakt s novou skupinou ľudí. Výskumy ukazujú, že väčšina ľudí, ktorí sa pridali k tomuto typu skupín, bola depresívna, mala ťažkú neurózu alebo im chýbalo sebavedomie. K náboženským hnutiam sa častejšie pripájajú muži, vzdelaní ľudia a belosi. Ľudia z robotníckej triedy sú náchylnejší na ovplyvňovanie, hoci existujú hnutia, do ktorých sa môžu zapojiť aj ľudia z chudobnejšej triedy. Vek ľudí, ktorí sa pripájajú k náboženským hnutiam sa značne líši a závisí aj od špecifickosti daného hnutia. Najčastejšie dochádza k náboru slobodných ľudí, čo je spôsobené jednoduchšou cestou k získaniu ich priazne, pretože ich neviažu žiadne dlhšie trvajúce putá s inou osobou. Ťažko určiť osobnostné črty, ktoré ovplyvňujú väčší či menší súlad s novými náboženskými hnutiami, ale určite to súvisí s nevyzretou osobnosťou, infantilizmom, nedostatkom skutočných životných plánov, sexuálnymi zlyhaniami a komplexmi, ale aj osobitnou náboženskou citlivosťou či pokusmi o hľadanie pre zmysel a účel života.¹⁵

¹⁵ SPRINGER, S. *Przyczyny powstawania nowych ruchów religijnych w współczesnej Europie*, s. 35–45.

Nové náboženské hnutia sa dajú charakterizovať:¹⁶

- ako inštitúcia, ktorá vznikla na základe náboženskej idey, ktorá je v určitej spoločnosti považovaná za novú;
- ako prejavom inovácie duchovného života a hľadania odpovedí na základe existenciálnej otázky;
- ako dôsledok procesu desekularizácie, v ktorom staré náboženské ideí sú považované za nevyhovujúce a nedostatočné. Tie nové sú platnejšie a viac zodpovedajúce podmienkam súčasnosti a konzumnému spôsobu života;
- ako určitý protest – protestné hnutie, prejavuje sa v odlišnostiach vo vzťahu k spoločenským normám, náboženskej praxi, etike a spôsobe života.

Individualizácia náboženstva v kontexte novej religiozity má nasledujúce tendencie:¹⁷

- tendencia od substancie, obsahu k praxi. Táto tendencia sa prejavuje hľadaním praktických, jednoduchých odpovedí na existenciálne otázky (ktoré prinesú dobrý pocit, spokojnosť, redukciu stresov, prekonanie psychologických blokády). Väčšina nových hnutí prijíma podobu tzv. náboženstva služieb, ponúka čiernobiely obraz skutočnosti, ľahké riešenie problémov, recepty na dobrý život;
- tendencia ako nová interpretácia tradície. Ide o privlastnenie si určitej náboženskej tradície a jej reinterpretáciu v súlade s individuálnymi očakávaniami alebo etnickými, etickými, politickými požiadavkami. Sú to hnutia, ktoré sa snažia o obnovu prvotnej náboženskej tradície, zachovanie jej čistoty a nedotknuteľnosti. Sú namierené proti sekularizácii a sú reakciou na procesy modernizácie.

Nebezpečenstvo siekt

Postmodernizmus tiež vytvára plodnú pôdu pre rozvoj siekt. Niektoré z nich majú úplný charakter, izolujú sa úplne od zvyšku sveta a spoločenského života.

¹⁶ VÁCLAVÍK, D. *Sociologie nových náboženských hnutí*.

¹⁷ ZLATOHLÁVKOVÁ, J. *Riziká nových náboženských hnutí Sme ľahko zneužitelní, varuje religionista. Najzraniteľnejšou skupinou sú deti*. <https://svetkrestanstva.postoj.sk/115541/sme-lahko-zneužitelní-varuje-religionista-najzraniteľnejšou-skupinou-su-deti>

Vývoj siekt svedčí o horúčkovom hľadaní malých komunít na prekonanie izolácie a osamelosti a spoliehanie sa na silnú autoritu vodcu (guru). Sekty sú znakom nesplnenia nových náboženských potrieb v rámci veľkých cirkví a ich spoločenstiev. Príklad religionistického prístupu reprezentuje český religionista Ivan Štampach, ktorý sektu chápe ako rozsiahly pojem a snaží sa ho vysvetliť pomocou štyroch možností:¹⁸

- náboženská skupina, ktorá vznikla v snahe reformovať etablované náboženstvá. Preberá väčšinu pôvodnej náuky, ale má i originálne elementy vierouky. Nie je neobvyklé, že medzi „starou“ a „novou“ skupinou vznikne tenzia;
- nová, menšia náboženská spoločnosť, ktorá stojí mimo kresťanstva alebo sa k nemu sama nečlení (napr. adventisti sa nehlásia k žiadnej konfesii, ale sú kresťanským hnutím, ktoré vychádza z radikálneho protestantizmu, letničné/pentekostálne hnutia vychádzajú taktiež z protestantizmu, ale radíme sem aj iné skupiny, akými sú napríklad (európski) buddhisti, hinduisti, či moslimovia);
- náboženská komunita, s tendenciami ako autoritárstvo, uzavretosť, fanatizmus, neznášanlivosť, selekcia informácií atď’;
- náboženská spoločnosť, ktorá fyzicky alebo psychicky škodí svojim členom.¹⁹

Interpretácia spoločenských fenoménov ako problém?

Extrémizmus poskytuje svoj vlastný spôsob supermarketizácie. Sociálna divergencia však poukazuje na nasledujúce dôrazy a zistenia v spojitosti subkultúry a extrémizmu: *„Zneužitý mytologický význam symbolov, súčasťou extrémistickou scénou na Slovensku; Využívanie týchto náboženských symbolov k negácii nejakého spoločenského javu – demonštrácie, proti rómske a proti židovské, proti migračné protesty; Jediniec získava pocit skupinovej spolupatričnosti, dodáva im to odvalu, čo vedie k výtržnostiam, protestom a agresivitám voči iným; Sú vlastníkami vlastnej interpretácie minulosti, bez*

¹⁸ ŠTAMPACH, I. O., PROFANT, V. *Co je a co není sekta*, s. 5–6.

¹⁹ Dtto, s. 5–6.

súvislosti a historického kontextu, čím sa odlišujú od súčasného vedeckého poznania.“ Objavujú sa tak nasledujúce fenomény:²⁰

- fenomén neviazanej religiozity – religiozita nie je viazaná priamo na konkrétnu náboženskú organizáciu a tradíciu, ale je viazaná na konkrétnu skupinu, hnutie a subkultúru; problém uskutočniť výraz odporu voči polícii a štátnemu zriadeniu, vláde vo všeobecnosti... hlása koncept odporu bez vodcu, pričom jej príslušníci realizovali množstvo násilných a teroristických akcií.
- jednotlivec si vyberá z toho, čo sa mu voľne ponúka a vytvára svoje súkromné symbolické systémy bez toho, aby sa prihlásil a zaväzoval určitej inštitúcii;
- fenomén extrémizmu svedčí o ignorancii vedeckého výskum a pôvodu, hľadanie rôznych alternatív k masovej kultúre a synkretizmu náboženských konceptov v postmodernej spoločnosti.

Záver

Využitím poznatkov z predchádzajúcej štúdie s názvom: Interpretácia religiózneho symbolu a jeho paralely v spoločnosti, kde sme zhodnotili, že:

- interpretácie mytologických textov a jej symbolov a znakov vidíme, že v osobitných skupinách a subkultúrach dochádza k svojoľnej interpretácii;
- príčinou je aj spoločenská neistota a sociálno-ekonomické problémy spoločnosti, ktoré majú za následok stúpajúci trend extrémizmu;
- svojoľná interpretácia sa nezakladá na vedeckej metodike výskumu, ale v spoločnosti dochádza k akémusi ohýbaniu histórie a religiozity, ktorú sprevádza povrchnosť poznania veci, vytvára sa privátny a skupinový synkretizmus;
- že je známy tzv. supermarketický prístup – určitý mytologicko-náboženský kokteil. Problémom je aj tak fenomén neviazanej religiozity, nakoľko

²⁰ SLIVKA, D. *Náboženské paralely a sociálna divergencia extrémistických hnutí na Slovensku. Súčasný stav a perspektívy.* Inauguračná prednáška 12.4.2021. GTF PU, Aula A 1. (Znalecké posudky znalcov z Českej Republiky)

religiozita nie je viazaná priamo na konkrétnu náboženskú organizáciu a tradíciu, ale je viazaná na konkrétnu skupinu, hnutie a subkultúru a môže tak byť ideologicky využívaná na osobitné ciele.

Následne tak zistujeme, že interpretácia dostáva nové významy a je tak ideologicky zneužívaná:

- problém vlastnej interpretácie predstavuje pre jedinca „vedecký“ a ideologický základ, o ktorý opiera svoje tvrdenia, názory a postoje. V niektorých prípadoch, žiaľ opiera aj činy a útoky na piliere demokracie;²¹
- prestalo už hľadanie pravdy, pravda už nehraje podstatnú úlohu. V spoločnosti dominuje polopravda a jej subjektívna interpretácia podložená populizmom, ktorý u ľudí apeluje na ponúkané istoty;
- fakty už nie sú podstatné, dôležitý je dojem, ktorý vyvolá interpretácia. Rovnako podstatu stratil aj vedecký výskum, nie je pre aktérov dôveryhodný, je manipulatívny a je spochybňovaný. Do popredia sa dostávajú konšpirácie;
- v súčasnosti prestávajú platiť heuristické kritéria, pre správnu interpretáciu. Interpretácia sa stáva účelovou a prispôbenou;
- do popredia sa dostávajú dezinformácie a konšpirácie, v niektorých prípadoch sú hlavným ideologickým motívom myslenia, názorovej diferencie a následných protispoločenských aktivít.

Summary

The phenomenon of supermarket of religiosity also brings with it a new and nowadays common type of personal religiosity, but also a peculiar, personal, own type of social opinion interpretation. Losing the meaning of life in a broader perspective means for a person that he is currently focused on his individual life. In the contemporary world, however, to observe an increase or a kind of revitalization of religion; there is a growing interest in religiosity or spirituality in its various manifestations and forms. Alternative spirituality and Individualization of religion in the context of new religiosity brings several risks. Postmodernism also creates fertile ground for the development of sects and extremism, which provides its own mode of cultural supermarket.

²¹ MARSZAŁEK, R., DROZD, S. *Degradacja pojęcia godności człowieka w kontekście wartości życia.*

Literatúra

- BIERZYŃSKI, T. Perspektywy indywidualizacji procesu nauczania i integracji społecznej. Sztuczna inteligencja w procesie rozwoju edukacji i społeczeństwa. *Spoleczeństwo-kultura-wartości. Studium społeczne*, Nr 25 (2024), Wersja internetowa 2024. ISSN 2300-3030.
- DENNÍK N. *Ludí, ktorí sa nehlásia k žiadnej cirkvi, výrazne pribudlo. Katolíkov je o 300-tisíc menej ako pred desiatimi rokmi.* <https://dennikn.sk/minuta/2687075/>
- LAEYENDECKER, L. Sekularyzacja a perspektywy socjologii. In ADAMSKI, F. *Socjologia religii. Wybór tekstów*. Kraków, 1983.
- MARZALEK, Renata, DROZD, Sylwia. Degradacja pojęcia godności człowieka w kontekście wartości życia. In *Spoleczeństwo-kultura-wartości*. Sanok: Międzynarodowa seria wydawnicza, 2021.
- MATHEWS, Gordon. *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*. Warszawa: PIW, 2005. ISBN 978-83-06029-52-9.
- NEŇPOR, Zdeněk. R., VACLAVÍK, David. a kol. *Příručka sociologie náboženství*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON, 2008. ISBN 978-80-86429-92-2.
- OGRETICI, Y. Z. *An Exploration of Subjective-Life of Spirituality and Its Impact*. file:///C:/Users/Daniel%20Slivka/Downloads/education-08-00212.pdf.
- POLLACK, Detlef. Individualisierung statt Säkularisierung? Zur Diskussion eines neueren Paradigmas in der Religionssoziologie. In *Religiöse Individualisierung oder Säkularisierung. Biographie Und Gruppe als Bezugspunkte moderner Religiosität*. Ed. K. Gabriel. Gütersloh: 1996.
- ROCHE, R. O. *Etická výchova*. Bratislava: MŠ SR, Orbis Pictus Istropolitana, 1992. ISBN 80-715-8001-5.
- SPRINGER, Sławomir. Przyczyny powstawania nowych ruchów religijnych w współczesnej Europie. In *Nowe ruchy religijne wybrane problemy*. Ed. Z. Stachowski. Warszawa-Tyczyn, 2000. ISBN 978-83-64465-45-1.
- SLIVKA, Daniel. *Náboženské paralely a sociálna divergencia extrémistických hnutí na Slovensku. Súčasný stav a perspektívy*. Inauguračná prednáška 12.4.2021. GTF PU, Aula A 1. (Znalecké posudky znalcov z Českej republiky)
- STAROKREŠŤANSKÁ KNIŽNICA. *Slávne svedectvo mučeníkov*. Bratislava: Trnavská univerzita, Teologická fakulta, zväzok 4, 2009.
- ŠTANDARD. *Profesor Matulník: Je obdivuhodné, aké početné je spoločenstvo ľudí, ktorí si zachovali vieru.* <https://standard.sk/160251/profesor-matulnik-je-obdivuhodne-ake-pocetne-je-spolocenstvo-ludi-ktori-si-zachovali-vieru>
- ŠTAMPACH, I. O., PROFANT, V. Co je a co není sekta. *Dingir*. Praha: Karolinum, 2000, roč. 3, č. 4.
- ŠTATISTICKÝ ÚRAD SR: *Výsledky Sčítania obyvateľov, domov a bytov 2021*. https://slovak.statistics.sk/wps/portal/ext/Databases/datacube!/ut/p/z1/jZBBboMwEEVPw9Yzjk0M3ZIIgURWFbcyUG8qEhGCFOMIaLI-06ibSi3J7EZ674_mg4USbFd9tk01tr6rztzf9zS7fc7WLkoRKjMIsRLIKNDcKF1xRKG7AKpUZFWoxUmmIG5mZl1gzhpKBfcTHf0biY_4MYOfjC7A3RGqtX1WeY5ov1rhNMVnYxDX4geY

e_HekS3Ydu_IdHAECaMx5YIKweMIMsa-O5bdnkUN2L4-1n3dk4_-
Wv1pHC_DU4ABTtNEGGu-
bc00O3gX4I3LywwjlbxIuzpgS250rouELxJYLYg!!/dz/d5/L0IDUmITUSEhL3dHa0FKRnNBLz
ROV3FpQSEhL3Nr/
TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press 1992. ISBN 978-0-674-26863-0.
TAYLOR, Charles. *Etika autenticity*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2001. ISBN 80-7007-150-8.
VÁCLAVÍK, David. *Sociologie nových náboženských hnutí*. Brno – Praha: Masarykova univerzita – Malvern, 2007. ISBN 978-80-86702-22-3.
ZLATOHLÁVKOVÁ, J. *Riziká nových náboženských hnutí Sme ľahko zneužitelní, varuje religionista. Najzraniteľnejšou skupinou sú deti*. <https://svetkrestanstva.postoj.sk/115541/sme-lahko-zneužitelní-varuje-religionista-najzraniteľnejšou-skupinou-su-deti>.
ZWOLIŃSKI, Andrzej. *Sekty w internecie*, Kraków: Wydawnictwo SALWATOR, 2009. ISBN 978-83-758-0046-3.

Prof. PhDr. ThDr. Daniel Slivka, PhD., LL.M., is a lecturer at the University of Prešov, Slovakia. He was born in 1975 in Stropkov, Slovakia. During 1997–2002 he studied at Comenius University in Bratislava, and during 2005–2007 at the University of Prešov, Greek-Catholic Theological Faculty, Department of Historical Sciences. Between 2002–2008, he studied at the Catholic University of Ružomberok, Faculty of Philosophy – Department: Philosophy, and in 2008 at the University of Ioannina, Greece, International Centre of the Hellenic Culture & Vocational Training, "Stavros Niarhos," at Centre for the Study of Hellenic Language and Culture. In 2010 he studied at the University of Haifa, Israel, International School, Intensive Hebrew Summer Ulpan and Culture. In 2011, he defended his habilitation thesis at the University of Prešov, Greek Catholic Theological Faculty, in the field of Religious Studies. In 2015/2016 he was a lecturer at the Pontifical University of John Paul II in Krakow, Faculty of Social Sciences. He is now a lecturer – docent and co-guarantor of an academic program in Religious Studies at the Department of Historical Sciences, Greek Catholic Theological Faculty, University of Prešov. In 2022, he was inaugurated as professor by the president of Slovak Republic. His research specializations are hermeneutics, Jewish history, interreligious dialogue and extremism. He is also a member of Slovak Scouting. He has written: *Židovská a kresťanská hermeneutika* (2008), *Hermeneutika ako umenie správnej interpretácie* (2009), *Etymológia a význam termínu hermeneutika* (2011), *História interpretácie posvätných spisov kresťanstva I. (2011) a II. (2013)*, *Hermeneutika univerzálna* (2013). *Genéza hermeneutiky v starovekej gréckej kultúre - interpretácia mytologických textov* (2016), *Hermeneutic change of the scientific approach to myths and function of symbols in the cultures of the ancient middle east*. (2018), *Putovanie človeka v židovskej interpretácii textov Hebrejskej biblie* (2019), *Hermeneutics in the ancient Greek and Hellenistic culture* (2019).

***Chronos, kairos, apokatastasis* – rozważania o istocie czasu mesjańskiego**

Marek Bernacki

***Chronos, Kairos, Apokatastasis* – Reflections on the Essence of Messianic Time**

Abstract: The main content of the article is reflection on various dimensions of time – from the time entangled in the materiality of private histories (chronos) through the complementary concepts of "messianic time" (kairos) and "renewed time" (apokatastasis), which find their fullness in the eternal, beyond the temporal duration of Everything in its Creator (aevum). Poetic examples taken from the works of the Polish Nobel Prize winner Czesław Miłosz and philosophical and theological contexts (Maksym the Confessor, Buber, Agamben, Benjamin, Ratzinger, Urs von Balthasar, Quinzio) were intended to bring closer the basic, although today forgotten, truth about human destiny. In author's opinion this truth in modern times: post-Enlightenment, postmodern and postsecular, has been overshadowed and suppressed, causing suggests prof. Bernacki: Homo alienatus, because he is increasingly moving away not only from the objectively existing reality created by God, but, what is worse, from the true goal of his destiny, which is to enter the horizon of the transcendent, everlasting and saving Paschal Hope.

Key words: Works of Czesław Miłosz, Philosophical and Theological Concepts of Time, Apocatastasis, Man's Salvation

Contact: University of Bielsko-Biala, Faculty of Humanities and Social Science, Department of Polish Philology; e-mail: mbernacki@ubb.edu.pl

1.

W maju 1989 roku Czesław Miłosz wygłosił na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie wykład zatytułowany *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Zastanawiając się nad istotą sztuki nowoczesnej (modernistycznej), laureat Literackiej Nagrody Nobla wskazał dwie podstawowe jej cechy. Pierwsza to bałwochwalstwo gestu artystycznego, „sztuka dla sztuki” posiadająca wartość samą w sobie, tworzona przez artystę awangardowego na przekór filistrom w myśl Horacjańskiego hasła *Odi profanum vulgus*. Cecha druga to radykalne przekreślenie chrześcijańskiego wymiaru sztuki. Zastanawiając się nad tym jawnie antychrześcijańskim wyznacznikiem modernizmu, Czesław Miłosz wypowiedział znamienne słowa: „Po drugie, przyjmuje się, że nic nam nie wiadomo, jakoby człowiek został

stworzony na obraz i podobieństwo Boga, upadł i w pewnym momencie swoich dziejów został odkupiony przez wcielenie się Syna Bożego. Ewolucja życia na ziemi nie pozwala na określenie granicy pomiędzy człowiekiem i innymi gatunkami ssaków. Historia nie jest stopniowym spełnianiem się intencji Bóstwa, a dobro i zło nie posiada żadnego metafizycznego fundamentu. Człowiek wznosi się ponad siebie tylko w sztuce”¹.

Zacytowany fragment odnosi się do – kwestionowanej w dyskursie nowoczesnym i postnowoczesnym (modernistycznym i postmodernistycznym) – kluczowej dla cywilizacji europejskich narracji mesjańskiej. Istotą tej opowieści jest przekonanie o linearnym biegu dziejów, których wypełnienie stanowi Logos – Słowo Boże wcielone w osobie Jezusa z Nazaretu, który przyszedł na świat po to, by głosić ludziom Ewangelię, czyli dobrą nowinę o Królestwie Bożym. Istotą przesłania mesjańskiego jest nadzieja zbawienia i życia wiecznego w nowym, doskonałym, nie znającym upływu czasu wymiarze rzeczywistości. W myśl tej idei Jezus Chrystus jest prawdziwym Mesjaszem, czyli Zbawicielem – Alfą i Omegą, początkiem i końcem dziejów, które w Nim znajdują swoje absolutne wypełnienie. Właśnie ta wizja, którą przypomniał w swoim wykładzie Czesław Miłosz, została na przełomie XIX i XX wieku zanegowana i usunięta z nowoczesnego dyskursu naukowego oraz nowoczesnej (modernistycznej, awangardowej) działalności artystycznej jako wizja anachroniczna i niepotrzebna. Jak powiadają współcześni przedstawiciele teorii postsekularnych: świat w którym „Bóg umarł” (Nietzsche) został „odczarowany”, sprowadzony do wymiaru czysto materialnego pozbawionego odniesień do Boga jako Absolutu². Zauważmy, że tego typu myślenie, które Martin Buber nazwał „zaćmieniem Boga” i „opuszczeniem Boga przez myśl”³, coraz bardziej się upowszechnia w naszych czasach, będąc dramatycznym pominięciem tego, co dla każdego człowieka z osobna i dla całej ludzkości *in gremio* jest czymś absolutnie podstawowym. Z perspektywy judeochrześcijańskiej kwestionowanie i pomijanie wielkiej narracji mesjanistycznej prowadzi do alienacji osoby ludzkiej uniemożliwiając pełną realizację jej własnego losu. Dzieje się tak, gdyż życie jednostki toczące się

¹ MIŁOSZ, C. *Przeciw poezji niezrozumiałej*, s. 152–153.

² W tym kontekście zob. JEŃDRZEJKA, M. *Bóg umarł. Dlaczego odchodzimy od religii*.

³ Zob. BUBER, M. *Zaćmienie Boga*, s. 109.

w warunkach „zaćmionej transcendencji” (Buber)⁴, zostaje sprowadzone do wymiaru materialnego (bios) realizowanego wyłącznie w czasoprzestrzeni *chronosu*, czyli czasu ograniczonego momentem narodzin i momentem śmierci. Taki, wyłącznie naturalny wymiar czasu, mierzony chronometrami, składa się ze skończonego zbioru poszczególnych wydarzeń, które nie układają się w żaden sensowny i ostateczny kształt, przypominając rozrzucone na placu budowy kamienie przeznaczone do budowy domu. Nie wiadomo, kto i kiedy zaczął go wznosić; w jakim celu oraz dlaczego owa budowa zostanie przerwana i niedokończona... Przykładem takiego zdesakralizowanego pojęcia czasu może być zapis z (nomen omen) *Kronosu* – intymnego dziennika Witolda Gombrowicza. Oto syntetyczne podsumowanie roku 1952 nakreślone ręką tego znanego pisarza: „Zdrowie: nieźle. Zanika egzema. Zęby kiepsko (2 złamane). Finanse: kilka miesięcy trudnych. Komplikuje się sytuacja w Banku. Literatura: Silne wzmoczenie prestiżu wśród Polaków (zwłaszcza polemiki ze Straszewiczem i Cioranem). Nowiński uniemożliwia mi pracę literacką w Banku, zresztą nie chce mi się. Oczekuję ukazania się książki. Erot: ten rok dość intensywny. W lutym (Salsipuedes) i w grudniu (Rogelini i Al.) najsilniejsze. W ogóle: nuda, wzrastająca samotność, demoralizacja, próżniactwo, lektury i... czekanie, czekanie, czekanie!”⁵

2.

Mimo dominującego w epoce postsekularnej światopoglądu deprecjonującego judeochrześcijańską narrację o wypełnieniu się czasu w osobie Mesjasza, pojawiają się głosy nawołujące do „odpomnienia” (*anamnesis*) tej kluczowej dla nas wszystkich opowieści.

W roku 2009 włoski filozof Giorgio Agamben, autor pracy *Homo sacer*, wygłosił w paryskiej katedrze Notre Dame wykład wielkopostny zatytułowany *Kościół i królestwo*. Przesłanie Agambena, myśliciela nurtu postsekularnego, adresowane do ludzi wierzących, ale także do agnostyków i ateistów

⁴ Zob. BUBER, M. *Zaćmienie Boga*, s. 112.

⁵ GOMBROWICZ, W. *Kronos*, s. 149. Znaczenie tytułu intymnego dziennika Witolda Gombrowicza, będący zapewne zbitką pochodzącą od dwóch mitologicznych postaci: Kronosa i Chronosa, tłumaczy w *Posłowie* do książki JARZĘBSKI, J. *znawca twórczości autora Ferdynurke* – przyp. M. B.

koncentrowało się na pojęciu „czasu mesjańskiego”. Odwołując się do Pawłowych *Listów do Tesaloniczan* filozof podkreślił, iż „czas mesjasza nie może oznaczać czasowej ciągłości, lecz jakościową zmianę sposobu, w jaki czas jest doświadczany”⁶. Zauważył też, że w *Pierwszym Liście do Tesaloniczan* św. Paweł na określenie Mesjasza używa greckiego słowa *ho erchomenos*, czyli „ten, który przychodzi i nigdy nie przestaje przychodzić”⁷. Aby podkreślić wagę czasu mesjańskiego, który nieustannie wokół nas się wydarza, Agamben przytacza także słowa Waltera Benjamina, który napisał, iż „każda sekunda [jest] małą furtką, przez którą wejść może mesjasz”. W dalszym toku swojego wywodu włoski filozof odróżnia czas apokaliptyczny od czasu mesjańskiego:

„Gdybym miał z pomocą jednej formuły wytłumaczyć różnicę między czasem mesjańskim a czasem apokaliptycznym, powiedziałbym, że perspektywa mesjańska nie oznacza końca czasu, lecz **czas końca**. To, co mesjańskie, nie jest kresem czasu, lecz relacją, łączącą każdą chwilę, każdy *kairos*, z końcem czasu i wiecznością”⁸.

W innym zaś miejscu dopowiada: „Podczas gdy czas, w którym – jak się nam zdaje – żyjemy, oddziela nas od tego, czym jesteśmy, przekształcając w **bezsilnych obserwatorów własnego życia**, czas mesjasza – przeciwnie – pozwala nam po raz pierwszy uchwycić czas... czas, którym jesteśmy. A czas ów nie jest jakimś innym czasem, którego szukać mamy gdzieś tam, w przyszłości. Przeciwnie, **to jedyny czas prawdziwy, innego mieć nie będziemy**”⁹.

Oba zacytowane fragmenty wymagają hermeneutycznej wykładni zawartego w nich sensu. Tym, co próbujemy zrozumieć, jest istota czasu mesjańskiego, który – jak to przedstawia Agamben – nie jest czymś przyszłym, jakąś nadchodzącą

⁶ AGAMBEN, G. *Kościół i państwo*, s. 50.

⁷ Inny włoski myśliciel Sergio Quinzio mówi w tym przypadku o „czasie pośrednim”: „Jest to czas Kościoła walczącego [...], rozpięty między *już* i *jeszcze nie*, w którym odkupienie przyniesione przez Chrystusa „już” działa, lecz jedynie w sposób zarodkowy – jako pierwocina, jako zadatek, w terminologii św. Pawła – w oczekiwaniu na swoje doskonałe spełnienie...” (zob. QUINZIO, S. *Herbrajskie korzenie nowożytności*, s. 135).

⁸ Dtto (podkreślenie moje – M. B.).

⁹ Dtto, s. 51 (podkreślenie moje – M. B.; swoją drogą: określenie „bezsilny obserwator własnego życia” jak ułał pasuje do prowadzącego chronograficzne zapiski Witolda Gombrowicza, autora cytowanego wcześniej *Kronosu*, jak i narratora ostatniej jego powieści pt. *Kosmos*).

globalną katastrofą, czekającym nas Armagedonem czy apokalipsą. Czasu mesjańskiego nie da się zmierzyć za pomocą linijki ani zegara – bo on nie ma wymiaru linearno-horyzontalnego „od – do”. Ten czas jest bowiem „tu i teraz”, a jednocześnie trwa „na wieki”. Jego znakiem (symbolem) nie jest zatem Newtonowska czy Einsteinowska czasoprzestrzeń, ale wertykalnie pojmowana pojemność (głębia) ludzkiej natury oraz zachodząca w niej ożywcza duchowa transformacja, którą najlepiej oddaje greckie pojęcie *metanoia*. Zapis takiej mistycznej chwili duchowej przemiany zachodzącej pod wpływem doświadczenia żywej obecności Tego, Który Jest, znajdujemy we wczesnym poemacie Karola Wojtyły, późniejszego papieża Jana Pawła II, zatytułowanym *Pieśń o Bogu ukrytym*:

„Dalekie wybrzeża ciszy zaczynają się tuż za progiem
Nie przefruniesz tamtędy jak ptak.
Musisz stanąć i patrzeć coraz głębiej i głębiej,
Aż nie zdołasz już odchylić duszy od dna.“¹⁰

Zauważmy, że forma czasu mesjańskiego nie ma charakteru czegoś definitywnie spełnionego czy raz na zawsze domkniętego, jest trwającym „tu i teraz”, oczekującym na dopełnienie dziejów w wymiarze duchowym procesem polegającym na dynamicznej przemianie jednostek. Innymi słowy, jest oświeceniem, radykalnym od-nowieniem i prze-kształceniem człowieka, który jako osoba zechce rozpoznać i przyjąć ów czas jako swój los. Jak pisze Agamben: „By [czasu mesjańskiego] doświadczyć, trzeba całkowicie odmienić siebie i swój sposób życia”¹¹.

3.

Znaczenie pojęć: „czas końca” oraz „czas, którym jesteśmy”, którymi posługuje się Giorgio Agamben, przybliża napisana przez Czesława Miłosza w latach drugiej wojny światowej *Piosenka o końcu świata*:

¹⁰ WOJTYŁA, K. *Pieśń o Bogu ukrytym* (fragment cz. I „Wybrzeża pełnie ciszy”), s. 15.

¹¹ Dtto.

„W dzień końca świata
Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji,
Rybak naprawia błyszczącą sieć.
Skaczą w morzu wesołe delfiny,
Młode wróble czepiają się rynny
I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć.

W dzień końca świata
Kobiety idą polem pod parasolkami,
Pijak zasypia na brzegu trawnika,
Nawołują na ulicy sprzedawcy warzywa
I łódka z żółtym żaglem do wyspy podpływa,
Dźwięk skrzypiec w powietrzu trwa
I noc gwiaździstą odmyka.

A którzy czekali błyskawic i gromów,
Są zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,
Nie wierzą, że **staje się już**.

Dopóki słońce i księżyc są w górze,
Dopóki trzmiel nawiedza różę,
Dopóki dzieci różowe się rodzą,
Nikt nie wierzy, że **staje się już**.

Tylko siwy staruszek, który byłby prorokiem,
Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie,
Powiada przewiązując pomidory:

Innego końca świata nie będzie,
Innego końca świata nie będzie.“¹²

¹² MIŁOSZ C. *Piosenka o końcu świata*, s. 207.

W zacytowanym utworze Miłosz w proroczy, a zarazem metaforyczny sposób wnika w istotę czasu mesjańskiego, który trwa *hic et nunc*, jest w nas i wokół nas. Na przekór niedowiarkom podmiot wiersza, dając najpierw świadectwo normalności życia toczącego się swoim codziennym, utartym rytmem, jakby od niechcienia dwukrotnie wypowiada prawdę o tym, że „staje się już”. Ale czym jest **to**, co się staje? Odpowiedź jest jednoznaczna: to „coś” jest czymś najważniejszym, finalnym. I bynajmniej owo „coś” nie jest, jak się okazuje definitywnym końcem historii, zapowiedzianą w Nowym Testamencie apokaliptyczną zagładą rodzaju ludzkiego i całego świata. To, co „staje się już” w swej najgłębszej istocie jest czymś dla nas dobrym, choć „nie z tego świata pochodzącym” i dlatego potraktowane być musi jako konieczne wydarzenie prowadzące do odnowienia wszystkiego w innym, transcendentnym wymiarze rzeczywistości, w którym nie będziemy już doświadczać upływu czasu.

Wkraczamy tutaj w obszar refleksji eschatologicznej, dotykając tajemnicy zmartwychwstania jako kluczowego wyznacznika czasu mesjańskiego. Pisze o tym Joseph Ratzinger we *Wprowadzeniu w chrześcijaństwo*: „Rozumie się samo przez się, że życie tych, którzy zmartwychwstaną, nie będzie to znowu bios, biologiczna forma naszego historycznego, śmiertelnego życia, lecz że będzie to *zoè*: nowe, inne, definitywne życie; życie, które wzniosło się ponad historię biosu – dziedzinę śmierci, zwyciężonej przez większą potęgę. Opowiadanie o zmartwychwstaniu w Nowym Testamencie ukazuje nam jasno, że życie Zmartwychwstałego nie mieści się w historii biosu, lecz znajduje się poza nią i ponad nią”¹³.

4.

W napisanym w latach 70. XX wieku poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – uważanym przez krytykę za szczytowe osiągnięcie polskiego noblisty porównywalne z poematem T. S. Eliota *Ziemia jałowa* („The Waste Land”) – Czesław Miłosz opisuje zapamiętany z czasów wileńskiej młodości jeden zimowy dzień. Oto prosta litewska kobieta, służąca Alżbieta, wychodzi z domu, by wziąć udział w porannej mszy świętej. Poeta, wspominając tę chwilę, przywołuje

¹³ RATZINGER, J. *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*, s. 322, Zob. BUBER, M. *Zaćmienie Boga*, s. 109–323.

z pamięci niezwykle akustyczne zjawisko: rozciągający się nad miastem potężny chóralny koncert dzwonów bijących w tym samym czasie w kilkunastu wileńskich kościołach, wzywających wiernych do udziału w uczcie eucharystycznej. Po chwili wyznaje:

„Należę jednak do tych, którzy wierzą w *apokatastasis*.
Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny,
Nie ten, co zastygł w *katastasis*,
I pojawia się w Aktach Apostolskich, 3, 21.

Znaczy: przywrócenie. Tak wierzyli święty Grzegorz z Nyssy, Johannes Scotus Eriugena, Ruysbroeck i William Blake.

Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
I w czasie, i kiedy czasu już nie będzie.“¹⁴

Poezja Czesława Miłosza, poety wyczulonego na symbolikę tematyki temporalnej może być pomocna w lepszym rozpoznaniu istoty czasu mesjańskiego. W zakończeniu wspomnianego utworu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, poeta cytuje fragment poematu Williama Blake’a *Milton* napisanego na początku XIX wieku:

„Cokolwiek może być Stworzone, może być Unicestwione;
Nigdy Formy.
Dąb pada od Siekiery, Baranek ginie od Noża,
Ale Formy ich Wieczne Istnieją na zawsze. Amen. Alleluja”

A kilka wersów dalej, przywołując prorocstwo Emanuela Swedenborga, szwedzkiego wizjonera żyjącego w XVIII wieku, Miłosz wyznaje:

„Bo żyliśmy pod Sądem, nic nie wiedząc o tym.
Który to Sąd zaczął się w roku tysiąc siedemset pięćdziesiątym
siódmym,

¹⁴ MIŁOSZ, C. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (cz. *VII Dzwony w zimie*), s. 176.

Choć nie na pewno, może w którymś innym.

Dopelni się w szóstym millenium albo w następny wtorek.¹⁵

Nagle umilknie warsztat demiurga. Nie do wyobrażenia cisza.

I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale.

Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć.¹⁶

W zacytowanym fragmencie w sposób metaforyczny opisane zostało wydarzenie rozgrywające się w skali kosmicznej: oto finalny moment dokonującego się nad światem Sądu oznaczający wypełnienie się czasu mesjańskiego będące „odnowieniem” (*restauratio*) całej Rzeczywistości w jej wymiarze kosmicznym!

To wydarzenie polegające na przywróceniu pierwotnych Form istniejących w zamyśle Stwórcy u zarania dziejów, stanowi początek „nowego nieba” i „nowej ziemi” w ich wiecznym, pozbawionym upływu czasu trwaniu. Teologia chrześcijańska określa taki stan łacińskim terminem *aevum* – czas odkupiony, czas zupełnie inny.

Zapytany o znaczenie terminu *apokatastasis* oraz jego funkcję w poemacie *Dzwony w zimie* (czyli w końcowym fragmencie poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) – Czesław Miłosz odpowiedział:

„Znaczy to po grecku mniej więcej tyle co „odczynienie”. To jest przywrócenie stanu sprzed Grzechu Pierworodnego, powtórzenie się jakiejś historii w oczyszczonej formie.”¹⁷

Wspominana przez Czesława Miłosza nieortodoksyjna teologiczna koncepcja *apokatastasis* stała się przedmiotem wnikliwej egzegezy dokonanej przez jednego z największych myślicieli chrześcijańskich XX wieku, Hansa Ursa von Balthasara, autora wielotomowej *Teodramatyki*. Szwajcarski jezuita, przywołując fragment z *Dziejów Apostolskich* (3, 21), w którym Piotr Apostoł wyjaśnia Żydom, że Bóg pošle im, jeżeli będą czynić pokutę „zapowiedzianego

¹⁵ W wersji tym słyhać wyraźnie pogłos *Piosenki o końcu świata* Czesława Miłosza – M. B.

¹⁶ Dtto, s. 179 (oba wyróżnienia w tekście cytowanego wiersza moje – M. B.).

¹⁷ Zob. MIŁOSZ, C. *O tomie „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada”*, s. 172. W tej samej rozmowie Miłosz, interpretując ukryte znaczenie wersu poematu: „I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale”, powiada: „Raczej ma to znaczenie przywrócenia wszystkich momentów w ich formie oczyszczonej” – M.B.

Mesjasza Jezusa, którego niebo musi zatrzymać do czasu *apokatastasis panton*, co od wieków przepowiedział Bóg przez usta swoich świętych proroków” – wyjaśnia, iż możliwe są dwa tłumaczenia tego greckiego pojęcia. Pierwsze: „aż do czasu **odtworzenia** wszechświata” i drugie: „aż do czasu **odnowienia** wszystkich rzeczy”. Według Balthasara pierwsze znaczenie bliższe jest gnostyckiej i neoplatońskiej cyklicznej koncepcji czasu, którego celem jest „ponowne osiągnięcie tego, co było na początku.” Tego typu rozumowanie, wywodzące się ze stoickiej koncepcji „powrotu ery kosmicznej” i katastroficznej wizji pożaru świata, który kończy jeden cykl kosmiczny, dając początek kolejnemu cyklowi – dobrze oddaje fraza Orygenesusa: *semper similis est finis initiis* („koniec zawsze podobny jest do początku”). Jednak – jak przekonuje Balthasar – bliższa kontekstowi mowy Piotra Apostoła rozpatrywanej w całości jest druga wykładnia greckiego pojęcia, czyli „odnowienie wszystkich rzeczy.”

Ta druga koncepcja wywodzi się z judeochrześcijańskiej wykładni czasu linearnego, który przebiega według schematu narracyjnego opisującego dzieje narodu wybranego od wyjścia patriarchy Abrahama z Ur chaldejskiego poprzez wędrówkę Izraelitów pod wodzą Mojżesza do ziemi obiecanej (Kanaan), działalność proroków aż do nadejścia zapowiadanego w pismach Starego Testamentu „cierpiącego Mesjasza”, czyli Jezusa z Nazaretu, w którym wyznawcy chrześcijaństwa rozpoznają Jezusa Chrystusa jako Zbawiciela i Odkupiciela całego rodzaju ludzkiego.

To właśnie z Jego Osobą – jak pisze szwajcarski teolog – „łączy się niezawodne oczekiwanie na nadejście ostatecznego królestwa mesjańskiego, *czasów ochłody* i wypełnienia wszelkiej obietnicy.”¹⁸ Chrystus – określany w teologii i liturgii chrześcijańskiej Alfą i Omega, czyli początkiem i końcem, a przez św. Jana w jego Ewangelii – Logosem wcielonym, dla Którego i przez Którego wszystko się stało, co się stać miało – jest dla ludzi uwikłanych w materialny habitus istnienia „idea, jaką Bóg posiada o każdej istocie”. Według eschatologicznej wykładni Maksyma Wyznawcy, greckiego Ojca Kościoła żyjącego w VII w., człowiecza droga do doskonałości „polega na dążeniu do realizacji naszej idei, istniejącej w Bogu, jest *wznoszeniem się (anodos)*

¹⁸ Zob. BALTHASAR von, U. *Apokatastaza. Definicja i kontekst*, w: tegoż, *Czy wolno mieć nadzieję, że wszyscy zostaną zbawieni?*, s. 197–198.

*i odnowieniem (apokatastasis) ku „myśli Bożej (logos), według której zostaliśmy stworzeni.”*¹⁹

Czas na podsumowanie podjętych w tym artykule rozważań. Ich treścią przewodnią była refleksja nad różnymi wymiarami czasu – od uwikłanego w materialność czasu prywatnych historii (*chronos*) przez dopełniające się wzajemnie pojęcia „czasu mesjańskiego” (*kairos*) i „czasu odnowionego” (*apokatastasis*), które znajdują swoją pełnię w wiecznym, poza-czasowym trwaniu Wszystkiego w swym Stwórcy (*aevum*). Zaczerpnięte z twórczości polskiego noblisty Czesława Miłosza przykłady poetyckie oraz przywołane konteksty filozoficzno-teologiczne (Maksym Wyznawca, Buber, Agamben, Benjamin, Ratzinger, Urs von Balthasar, Quinzio) miały na celu przybliżenie podstawowej, aczkolwiek zapomnianej dzisiaj prawdy o ludzkim przeznaczeniu. Prawda ta w czasach nowożytnych: post-oświeceniowych, postmodernistycznych i postsekularnych uległa przyćmieniu i wytlumieniu, powodując stan egzystencjalnego zagubienia oraz duchowego spustoszenia współczesnego człowieka. Ów człowiek, którego można by określić mianem *Homo alienatus*, coraz bardziej oddala się nie tylko od obiektywnie istniejącej rzeczywistości stworzonej przez Boga, ale, co gorsze, od prawdziwego celu swego przeznaczenia, jakim jest wejście w horyzont transcendentnej, wiecznotrwałej i zbawczej paschalnej Nadziei.

Summary

The main content of the article is reflection on various dimensions of time - from the time entangled in the materiality of private histories (*chronos*) through the complementary concepts of "messianic time" (*kairos*) and "renewed time" (*apokatastasis*), which find their fullness in the eternal, beyond the temporal duration of Everything in its Creator (*aevum*). Poetic examples taken from the works of the Polish Nobel Prize winner Czesław Miłosz and philosophical and theological contexts (Maksym the Confessor, Martin Buber, Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Joseph Ratzinger, Hans Urs von Balthasar, Sergio Quinzio) were intended to bring closer the basic, although today forgotten, truth about human destiny.

¹⁹ Zob. BALTHASAR von, U. *Apokatastaza. Definicja i kontekst*, s. 204.

Literatura

- AGAMBEN, G. Kościół i państwo. *Kim jest Jezus „Tygodnik Powszechny” wydanie specjalne*, Przełożył JANKOWICZ Grzegorz, Kraków 13 grudnia, 2023, nr 34, s. 27–28. ISSN 2392-3628.
- BALTHASAR von, Hans, Urs. Apokatastaza. Definicja i kontekst. In *Czy wolno mieć nadzieję, że wszyscy zostaną zbawieni?* Przekład i wprowadzenie ks. BUDZIK Stanisław, Tarnów: Wydawnictwo Diecezji Tarnoeskiej Biblos, 1998I. ISBN 83-86889-60-8.
- BUBER, Martin. *Zaścienie Boga*. Przełożył LISICKI Paweł, Opracował RESZKE Paweł, Warszawa: INNE, 1994. ISBN 83-900683-8-9.
- GOMBROWICZ, Witold. *Kronos*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2013. ISBN 978-83-08-05078-1.
- JĘDRZEJEK, Michał. *Bóg umarł. Dlaczego odchodzimy od religii*. Kraków: Znak, 2024. ISBN 978-83-240-6922-4.
- MIŁOSZ, C. Przeciw poezji niezrozumiałej. „*Teksty Drugie*”, nr 5–6/1990. ISSN 0867-0633.
- MIŁOSZ, Czesław. Piosenka o końcu świata. In *Wiersze tom 1*. Kraków: Znak, 2001. ISBN 83-240-0081-X.
- MIŁOSZ, Czesław. Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada (cz. VII Dzwony w zimie). In *Wiersze tom 3*. Kraków: Znak, 2003. ISBN 83-240-0234-0.
- MIŁOSZ, Czesław. *O tomie „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada”*. In GORCZYŃSKA Renata. (CZARNECKA Ewa.) *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992. ISBN 83-08-02419.
- QUINZIO, Sergio. *Herbrajskie korzenie nowożytności*. Przełożył BIELAWSKI Maciej. Kraków: Homini, 2005. ISBN 83-89598-51-5.
- RATZINGER, Joseph. *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*. Kraków: Znak, 2006, tłum. WŁODKOWA Zofia. ISBN: 83-240-0649-4.
- WOJTYŁA, Karol. Pieśń o Bogu ukrytym (fragment cz. I „*Wybrzeża pełnie ciszy*”). In *Poezje i dramaty*. Kraków: Znak, 1986. ISBN: 83-7006-075-7

Marek Bernacki (ur. 1965) – prof. dr hab., zatrudniony w Katedrze Polonistyki na Wydziale Humanistyczno-Społecznym Uniwersytetu Bielsko-Bialskiego; w latach 2012–2020 dziekan Wydziału Humanistyczno-Społecznego ówczesnej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej (University of Bielsko-Biala). Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych i kilku monografii. Ostatnio wydał: *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” Poety*, Kraków 2019 oraz *Interpretuję: Jestem. Artykuły i szkice krytycznoliterackie (2017–2023)*, Bielsko-Biała 2023. Ponadto pod jego redakcją ukazały się niedawno prace zbiorowe: *Peryferie Miłosza. Nieznane konteksty, glosy, nowe rozpoznania*, Bielsko-Biała 2020, *Czytanie miasta 2. Bielsko-Biała jako kulturowy palimpsest*, tom 1–2, Bielsko-Biała 2020–2021.

Umenie ako nástroj zmeny Kontexty ekoaktivizmu a politiky¹

Eva Kapsová

Art as an instrument of change. The contexts of eco-activism and politics

Abstract: Art has been part of the society-wide discourse dedicated to the topic of sustainability of life on earth in the conditions of climate change for quite some time. Human preservation is unequivocally connected with the challenge to preserve the status quo of nature and the environment. In what possible ways can this challenge be reflected in contemporary visual art? Our paper observes, analyzes and interprets the forms of eco-activism in art and asks whether the educational and proactive mode in the given manifestations is relevant, and if so, to what extent. Art not only reflects knowledge, but simultaneously verbalizes an appealing impetus, which ranges from a mere provision of information to a lively and actionable call for change. The author of the article also addresses the degree of sustainability of aesthetic qualities in the context of the socio-critical, eco-ethical or political mode of art. The article is also an analysis of the reception of the Floating Arboretum project, which points out how an unexpected political commentary on a work of art can expand its conceptual assignment.

Keywords: Art as an Instrument of Change, Eco-Activism, Climate Crisis, Environment, Art Biennales.

Contact: Constantine the Philosopher University in Nitra. Faculty of Arts, Institute of Literary and Artistic Communication, e-mail: ekapsova ukf.sk

Úvod

Jednou z kamenných skulptúr zdobiacich Prírodovedné múzeum v Oxforde je polfigúra Francisa Bacona, otca filozofie prírody, iniciátora empirizmu a senzualizmu. V súčasnom priestore spoločenskej diskusie a vo svetle kultúrnej situácie na Slovensku, by mohla na niektorom spoločensky exponovanom mieste pokojne vyčnievať socha zarytého vyznávača plochozeme (teóriu plochozeme použijem ako zástupný prvok pre obhajcov pavedy, hoaxov, výmyslov bez opory v realite a pod.), keďže ide o *názor* a „v pluralite názorov by hoax mohol/mal byť

¹ Štúdiá vznikla v rámci projektu KEGA 038SPU-4/2024.

prijatý rovnako ako istota exaktne dokázanej skutočnosti“.²

V podobnom duchu sa vedie diskusia na jednej strane vedecky podložených zistení ohľadom klimatickej zmeny a na druhej strane jej popieranie vedené zväčša záujmami o neobmedzené využívanie prírodných zdrojov. Diskusia a polemiky sa nevedú len na báze politiky, ale premietajú sa aj do umenia, ktoré v rôznej miere explicitnosti alebo skrytosti nielen referuje pohľad, ale aktivizuje spoločnosť ku konaniu, v mene umelecky argumentovaných ideí.

Francúzsky estetik Jacques Rancière tematizuje vo svojej estetickej teórii prítomnosť troch režimov pri vnímaní a interpretácii umeleckého diela a uvádza aj podmienky aktivizovania – v mojom poňatí – „spiacich režimov“, ktorých ontologickým reprezentantom je tvar, vzhľad, fyzická podoba, predmet diela; predmetnosť sa tu nebude vzťahovať na fyzickú povahu artefaktu, ale mieni sa tým estetická predmetnosť – predmet estetického nazerania. V aktuálnom umení nie je jednoduché „odobrať“, či nepriznať umeleckému prejavu *politický režim*, či akcent, keď súčasný svet sa ukazuje v stave neustálych rizík šírenia vojnových konfliktov, nepredvídateľnosti politických rozhodnutí, neprehľadných podmienok férovosti ekonomickej súťaže, atď. Prebieha redefinícia pojmov férovosť, spravodlivosť, právo, kdesi na konci môže skromne prosiť o pozornosť archaická položka: *ľudské šťastie* (môžbyť ako ekvivalent *slobody konania*). Kde sa v tejto spleti ideí, sieti ideológií moci nachádza miesto pre umenie? Keď pominieme ideologicko kultové funkcie, ktoré sprevádzali umenie v podstate celý jeho vývin a budeme sa pýtať na hovorenie o umení v zmysle jeho umeleckej autonómie, estetickej sebestačnosti a slobode výberu prostriedkov (hranicu položme na novovek, resp. prelom 18.–19. storočia), mohli by sme politický aspekt ponechať v „spánkovom režime“ a nemuseli by sme sa opýtať, parafrázujúc Josepha Kossutha: „načo nám je *obrázok kytice*, keď máme na okne *kvetináč s muškátmi*?“³

Zároveň máme v zmysle senzúálno empirickej skúsenosti naporúdzi možnosť

² Vyjadrenie odkazuje na dlhšie referovanú kauzu v spoločenských a kultúrnych médiách, keď predstaviteľ rezortu kultúry SR (Lukáš Machala) obhajoval možnosť zapojiť do odborných diskusií v médiách aj zástancom vedecky nepodložených náhľadov, napr. obhajovanie názoru, že zem nie je guľatá, ale plochá. Bližšie pozri napr. <https://spravy.rtv.s.sk/2024/04/patri-aj-nazor-ze-zem-je-plocha-do-vysielania-podla-l-machalu-ano/>.

³ Parafráza odkazuje na ikonické dielo konceptuálneho umenia Josepha Kossutha „Jedna a tri stoličky“ (1965). Bližšie pozri napr: ŠTOFKO, M. *Od abstrakcie po živé umenie*, s. 134–138.

či už fenomenologicky verbalizovať alebo ako exaktní floristi definovať kvet muškátu a zájsť až k analytickej definícii keramickej hmoty kvetináča, v ktorom je muškát umiestnený. (Treba podotknúť, že Joseph Kossuth rezignoval na umelecké, voľné, subjektívne stvárnenie stoličky a použil nocionálne vecnú fotografiu). Keď dostaneme túto otázku do lapidárnejšej podoby, môžeme sa jednoducho pýtať, či umenie obrazmi prírody supluje prírodu, aká je a v čom spočíva jeho pridaná hodnota? V dejinách zobrazovania, napodobňovania a tematizácie odchýlok a sebvýrazu (ako podstata pridanej hodnoty voči púhému mimetickému spodobeniu), teda systému kánonov v oblasti, ktorú nazývame umenie, má tento *autonómny výraz* (spojený s individuálne či žánrovo nastaveným kódovaním – šifrovaním) kratšiu tradíciu ako výraz, spojený s presadením ideí, kultu, či moci, ktoré sú umne artikulované práve prostredníctvom umeleckej autonómie. Posledné desaťročia zaznamenali presun umeleckých stratégií z čírej senzuálno zmyslovej sféry do jej filozofie (umenie ako filozofia). Tak sa rozšíril (diverzifikoval) diskurz umenia i diskurz filozofie.⁴

Diverzita výrazových prostriedkov v umení neostáva v hraniciach umenia (ktoré sa rozšírili a zároveň rozplynuli), má dopad na jeho redefiníciu a do svojho repertoáru funkcií priberá *účasť na spoločenskej diskusii*. Ba z iného uhla pohľadu vzaté – *umenie spoločenskú diskusiu roztvára* (konštituuje) a je z hľadiska významu (prítomnej sily) pre spoločnosť rovnako dôležité ako politika a ekonomika ai.

Umenie ako nástroj zmeny (prostredníctvom /podmanivej/ krásy)

Realizácia a dokladovanie postavenia, účinku umenia, jeho zmyslu v súčasnom dianí sa deje prostredníctvom veľkoryso poňatých alebo skromnejšie realizovaných výstavných podujatí, reflektujúcich aktuálne/akútne problémy svetového spoločenstva a planéty Zem (migrácia, inakosť, narácie, médiá, komunikácia, politický konsensus). Medzi najfrekventovanejšie patrí téma životného prostredia, udržateľnosti života na zemi. Množstvo výstav sa

⁴ V pluralite výrazov v umení podľa niektorých teoretikov stojí na jednej strane perceptuálne, sietnicové, senzuálne umenie a na druhej strane konceptuálne umenie postavené na hre významov, nepreferujúce zážitok „oka“. Bližšie pozri: GERŽOVÁ, J. (ed.). *Malba v kontextoch malby*, s. 89–110.

uskutočňuje na tému odlesňovania a dystópie zeme bez lesov, bez zelene a stromov a následne bez fauny.⁵

Najprestížnejšie svetové podujatia, medzi ktoré patrí Kassel v Nemecku a Bienále súčasného umenia v Benátkach, na jednej strane akoby performatívne (určujúco) definujú zásadné témy a problémy planéty, na druhej strane tieto podujatia zároveň relevantne reagujú na frekventované a umelecky objavné príspevky a postrehy umelcov. Vďaka šírke záberu môžu tieto diela vytvárať k objektívnemu obrazu sa blížiaci pohľad na svet.

Tak ako stúpa náročnosť udržania rovnovážneho stavu v sociálno ekonomickej, kultúrnej a ďalších oblastiach, tak aj v charaktere prezentácií jednotlivých krajín a kolektívov rastie počet citlivých miest, na ktoré reagujú priamo umelci - vyslanci kultúry jednotlivých štátov, alebo organizátori a napokon aj verejnosť, ktorá sa už pri referencii o tematizovaní projektov zapája do diskusie a tak môže dôjsť k odmietnutiu, alebo zrušeniu či korigovaniu niektorých expozícií.⁶ Dvojaké/ dvojité čítanie v politicky citlivých témach je časté a pochopiteľné. Tiež platí, že aktuálne a politicky angažované umelecké príklady môžu mať „krátku životnosť“, nakoľko po určitom čase vyprchá kontext a recipient potrebuje k čítaniu komentár a sprievodcu s výkladom. Zrejme tento stav, tj. keď narazia na seba rozdielne diskurzy politiky a umenia nemožno pripísať akoby provokatívne modelovanej generálnej téme širokých rozsiahlych umeleckých podujatí, tá je skôr všeobecná a ponúka diverzitu prístupov. Témy sa samozrejme zaujímajú o prezentáciu nového videnia, posunu v pohľade na svet i využitie obhajoby nových výrazových možností a toto sa nedá pripísať „len“ akoby zámernej provokatívnosti vo vzťahu k i tak dost' rozpochybovanej mienke o obraze sveta, umenia, jeho poslaní, atď.

Kurátor aktuálneho Bienále brazílec Adriano Pedrosa navrhol pre súčasné

⁵ Na problém upozornila okrem iných napr. expozícia *Línia Lesa* (Nitrianska galéria, 2024). Výstava ako syntetizujúci polyautorský prehovor artikulovala apel proti rozširovaniu developerských projektov na ťažbu dreva. Bližšie pozri: KAPSOVÁ, E. Má zmysel chodiť do galérie, keď môžem zájsť do lesa? *Profil súčasného výtvarného umenia*, 1/ 2024, s. 112–132.

⁶ V nemeckom Kasseli, na poslednej prehliadke umenia (2022) sa objavil figurálny motív s možným rasistickým protižidovským podtónom, myslený humorne, musel byť odstránený. Pozri: <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-documenta-15-antisemitism-controversy-1234635001>.

bienále jednu zo spoločensky najaktuálnejších tém – *diferencia*, s podtémami migrácia, imigranti, diaspóra, utečenci, rozdiel medzi severom a juhom, diferentné identity, queer. Titul bienále nesie zvolanie *Cudzinci, všade cudzinci* (Foreigners Everywhere).⁷

Aktuálnosť témy rezonujúca s jedným z najcitlivejších a najväčších problémov súčasného sveta podsúva, alebo prinajmenšom nesie v sebe/ kóduje aktivistickú polohu výrazu vyjadrenia zo strany umelcov. Aktivizmus nemusí byť však explicitný, ale môže fungovať ako trajektória energie implicitne obsiahnutej v reflexii a tematizácii aktuálneho javu. (Extrémne aktuálnou sa ukázala daná téma napríklad v procese sprístupnenia Izraelského pavilónu, kde sa umelkyňa rozhodla pozastaviť otvorenie prehliadky s ohľadom na aktuálnu situáciu v pásme Gazy a teroristickej akcie (zajatie rukojemníkov na mládežníckom festivale v roku 2023).

Téma stojaca na hraniciach spoločenského a politického ponúka však aj celkom protikladné možnosti smerovania smerom k *rozjímaniu, meditácii*, poetickosti či lyrike, ktorá obsahuje obraz subjektívneho, osobného až existenciálne prežívaného stavu a situácie spojenej so širším spoločensko politickým pozadím alebo tiež s utopickými víziami nabádajúcimi „k pokoju spravodlivosťou“. Po dlhej prestávke sa do Československého pavilónu vracia prezentácia slovenského umenia, tentoraz v podobe multimedialnej a intermediálnej a audiovizuálnej expozície slovenského umelca Ota Hudeca *Floating Arboretum*.⁸

Oto Hudec je umelec a aktivista angažujúci sa v téme ochrany životného prostredia, vyrovnania sa s klimatickou krízou, otepľovaním, spojených s ochranou lesov a stromov. Sled projektov autora hovorí o autorskej konzistentnosti a jeho životný štýl o autenticite.⁹

⁷ Bližšie pozri: <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>

⁸ Bližšie pozri: <https://floatingarboretum.sng.sk/>. Po rozdelení Československa sa Česko a Slovensko striedajú v prezentácii v priestore pôvodného pavilónu. V roku 2024 sa Česko aj Slovensko prezentujú súčasne; v českej časti, ktorá je inštalovaná v interiéri pavilónu je expozícia Evy Košťátkovej: *Srdce žirafy v zajetí je o dvanáct kilogramu lehčí*. Na pavilóne prebiehala v posledných rokoch rekonštrukcia strechy, nakoľko táto bola poškodená pádom stromu po mimoriadne silnej búrke v roku 2019. K tomu bližšie pozri: <https://www.archinfo.sk/diela/umenie-grafika/o-benatskom-pavilone-uvahy-o-buducnosti.html>.

⁹ Bližšie pozri napr.: <https://www.vsvu.sk/sk/vyskum-a-granty/umelecko-pedagogicke->

Kultúrna línia štátu, ktorý umelec zastupuje (Slovenská republika) sa v čase prípravy a koncipovania výstavy stotožňovala s autorovým pohľadom. Konzistencia zadávateľa, objednávateľa (Ministerstvo kultúry SR) a riešiteľa (umelec) sa však práve v čase konania prestížneho podujatia narušila, keď došlo k spochybneniu relevancie štátnej a národnej reprezentácie.¹⁰

Pritom na prvý pohľad, ani pri hlbšom ponore do diela, expozícia nenaznačuje provokatívne momenty, a to ani po stránke umeleckej, ani v kontexte politiky. Aktivistické polohy artikuluje *nenásilne*, poetickou formou a odkazmi na archetypálnu skúsenosť (biblický príbeh), aktuálnu prítomnosť (priblíženie príbehov aktivistov) a v perspektíve utopicko fantasy vízií (budovanie sveta v novom priestore). Charakter a štýl autorovej výpovede je konzistentný s jeho doterajšou tvorbou a mentálnym nastavením.

Teoretik súčasného umenia Daniel Grúň akcentoval Hudecov zástož (angažovanosť) v artikulovaní tém v súvislosti *s modelovaním utopických svetov* a *s motívom záchrany, uniku* (eskapizmus) a *deteritorializácie* (akcentovanú v inštalácii *Súostrovie, 2017*), prostredníctvom blúdenia a nádeje, nájdenia nového sveta v možnom (inom) svete.¹¹ *Deteritorializácia* podľa Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho, ako upozorňuje Daniel Grúň, *označuje procesy oslabenia väzieb medzi kultúrou a jej lokalitou, aj prenos kultúrnych subjektov z určitej lokality v priestore a čase.*¹²

Samotný autor charakterizuje svoju pozíciu umelca v dvoch póloch stratégií: zaujíma ho *krása (umenia)* a *umenie ako nástroj zmeny.*¹³ Autorove vyjadrenia môžeme vnímať ako jasné postavenie sa umelca do aktivistickej pozície

tituly/docent/oto-hudec/.

¹⁰ Je potrebné osvetliť, že účasť na Bienále pripravovalo Ministerstvo kultúry za pôsobenia predchádzajúcej „úradníckej“ vlády. V čase otvorenia výstavy sa politické pomery na Slovenku zmenili a ministerstvo kultúry sa dostalo pod nové riadenie (Slovenská národná strana). V deň otvorenia prebiehal zároveň aj tichý protest prítomných a verejné vyhlásenie kritizujúce postupy nového ministerstva kultúry (objavili sa napr. plagáty s textom „Ministerstvo kultúry nás nereprezentuje“).

¹¹ Bližšie pozri: GRÚŇ, D. *Oto Hudec*. Text na: <https://artbase.kunsthallebratislava.sk/umelec/4178>.

¹² Dtto. Pozri tiež: DELEUZE, G & GUATTARI, F. *Tisíc plošín*, s. 434–435.

¹³ Bližšie pozri: Oto Hudec: rozhovor pozri: <https://www.heroes.sk/oto-hudec-rozhovor/>; k téme umenie ako nástroj zmeny art for change: <https://hlascirkvi.sk/post/11992/20211011-art-for-change-umenie-ako-nastroj-spolocenskych-zmien>

v tematizovaní citlivých problémov súčasnosti, so zameraním nielen *pomenovať, vizuálne umelecky zobrazit' (ikonická rovina komunikácie)*, definovať, ale zasadiť sa o zmenu (*operatívna rovina komunikácie*), ktorú jednotlivé diela, projekty majú implicitne alebo zrejmejšie, nie však plocho či schematicky, v sebe obsiahnuté. Hudecova tvorba pozostáva z inštalácii, prostredí (enviromentov) a má v sebe silný poeticko lyrický náboj, citovú expresiu. Nejde teda o priamy atak, či explicitný apel, ale o sprostredkovanie obrazom (fiktívnych skutočností, modelov realít, alterobrazov) ako forma akcentovania problémového prvku, naliehavej situácie, v ktorej sa nachádza živočíšny alebo rastlinný druh (včely, stromy a i.). Skrytá *apelatívnosť* na zmenu správania má všeobecného adresáta, komunikovaná je nepriamo a o to možbyť emotívnejšie. Mieri na scitlivenie (ducha človeka) voči nárokom konzumizmu a možnostiam skromnosti (modesty). Významová šifra a výrazová sila kladie isté nároky na recipienta ohľadom pochopenia zámeru a posolstva, ale pohybuje sa v priestore veľaerovito rozvinutých, možných asociácií, kedy dochádza k prepojeniu autorom artikulovaného motívu (stromy, loď, megafóny, performujúci umelci) a významových plánov a predostiera sa ako významová a výrazová koláž).

Inštalácia je postavená na príbehoch zachránených stromov, ktoré sa stali „cudzincami vo svojej vlasti“, odsúdenými na zánik vo svete ľudí. Príbehy sú prednášané/ spievané performermi, sú súčasťou obrany pred deforestizáciou a môžeme ich vnímať ako analógiu k záchrane živočíšnych druhov, unášaných Noemovou archou pred potopou sveta.

Alternatíva a aktualizácia archetypu Noemovej archy je artikulovaná objektom loďky; profánný ráz plavidla nás uvádza do sveta každodennosti – vodná doprava – čo môžeme vnímať ako protézu rýchlosti a končatín ľudského tela, uberajúcich sa vpred v pozemskom prostredí, ale tiež v utopicky snivom medziplanetárnom priestore, a to vďaka i napriek prírodným živlom. Loďka aktuálne súznie tiež s pretrvávajúcim spôsobom života v meste kanálov (Benátky), ale tiež s témou ich permanentného ohrozenia (romantický turizmus, stúpanie vodných hladín).¹⁴ Na výstave pred pavilónom vyzerá ako mimovoľne opustené (zabudnuté) plavidlo.¹⁵

¹⁴ K tomu bližšie pozri: <https://www.archinfo.sk/diela/umenie-grafika/o-benatskom-pavilone-uvahy-o-buducnosti.html>.

¹⁵ Loď tu nie je ready madeom, ale skonštruovaným objektom. Na loďke je umiestnený objekt zväčšeniny šišky slovenského stromu Limba, ktorej príbeh zastupuje domácu krajinu.

Koncepcia, mentálny a žánrový kontext Floating Arboretum

Hudec pracuje s motívom plavidla/lode aktualizovanej v duchu projektívnych svetov na kozmickú loď dlhodobejšie. Jednou z prvotných Hudecových tém v jeho tvorivej dráhe bolo štúdium života včelstiev a *idea včelína v podobe kozmického plavidla*, ktoré sa preniesie na paralelnú planétu podobnú ako ZEM (situovanú za slnkom).¹⁶ Predtým sa autor reálne venoval včelstvu už v prostredí tzv. Periférnej stanice Dúbravica.¹⁷ Svoje vízie premietol do podoby narácie, ktorá je napokon v jeho umeleckej stratégii dlhodobo prítomná. Je tiež autorom poetického literárne spracovaného scifi príbehu: *Mirror Land*. Scifi príbeh približuje recenzia, ktorá ju charakterizuje ako „ódu na *eskapizmus, na oprávnený útek, alebo ako ódu práci včelárov, tých, čo sú späť so včelami, a ktorí aj napriek tomu, že im med kradnú, ich ochraňujú a starajú sa o ich rodiny. Porozumenie včelám a ich správaniu vyžaduje pokoj, stíšenie a otvorenú myseľ*. Tento príbeh sa odohráva vo viacerých časových zónach, v prítomnosti a v budúcnosti, pretekajúc popri dejových líniách medzi realitou a fikciou. Odohráva sa na pozadí akéhosi nadčasového kozmického putovania.“¹⁸ Príbeh referuje aj pocity ohrozenia a varovanie pred ekologickou katastrofou a stratou krehkej rovnováhy prírody. Optimistická idea vesmírneho objavovania absentuje. Hudecov príbeh nachádza styčné body s celou sieťou príbehov o fantazy svetoch za zrkadlom a akoby nevdojak a súbežne mal svoj pendant vo viacerých umeleckých a popkultúrnych dielach.¹⁹ Téma a forma je teda frekventovaná, objavuje sa súčasne v rôznych kultúrach a ide akoby o *archetyp*

¹⁶ Pozri: <https://dennikn.sk/427992/lepsie-miesto-pre-zivot-hlada-aj-na-zrkadlovej-planete/>.

¹⁷ Stredisko založil mladý umelec a aktivista Andrej Poljak. Bližšie pozri: <https://www.perifernecentra.com/> Podobne aktivistické formy života bez širšej, či veľkorysejšej inštitucionalizácie vedú umelci či aktivisti Juliana Mrvová, Marek Halász, Roman Ďurček, Michaela Šuranská a ďalší vo svojom domácom, zväčša vidieckom prostredí. V súčasnosti sa umelecká tvorba často realizuje v prostredí umeleckých komunit, ktoré nevidia zmysel života vo výlučnom *umení krásy* ale pestujú *krásu života*, prostredníctvom jeho diverzifikovanej siete podôb., v rámci ktorých majú silné miesto participatívne formy.

¹⁸ Z textu prebalu publikácie: HUDEC, O. *Mirror Land*.

¹⁹ Príbeh, narácia a spracovanie môže pripomínať film *Umelohmotné nebo* (maďarsko-slovenský film, 2023, ProtoCinema, RTVS, scenár a réžia Tibor Bánockya Sarlota Szabó). Bližšie pozri: <https://www.kinema.sk/filmova-novinka/283639/madarsko-slovensky-film-umelohmotne-nebo-caka-svetova-premiera-na-berlinale.htm>

modelu úniku (deteriorizácie) prostredníctvom prostriedku rýchlosti, ktorý predstavuje loď, bárka, raketa, alebo stroj času. Kľúčovým motívom (rekvizitou, nástrojom vykúpenia, riešenia krízy) je archa – loď, vnímaná v kontexte archetypu Noemovej archy.

Autor s motívom pracoval už v projekte *If I had river*.²⁰ V tomto projekte loďka niesla okrem modelov príbytkov náklad (stan, prístrešok, lodná plachta) a v zástupnom symbolickom výbere predovšetkým genofond rastlín. Objekt pripomínal žánrovo model – rekvizitu scénickej situácie, rozvinutej napríklad v literárnom príbehu, s potenciálom filmového spracovania. Objekt lode mentálne modeluje nielen únik, ale aj návrat k prostým svetom, k jednoduchému spôsobu nenákladného života. Invenčným reinterpretujúcim momentom voči archaickej Noemovej arche je predmet záchrany, substitúcia animálneho sveta, ktorý je opisovaný v texte Starého zákona a je spojený s príbehom potopy sveta. Predmetom záchrany sa v Hudecovom obraze stávajú oproti starobiblickému príbehu stromy, rastliny, semená atď., florálne univerzum v pars pro toto zastúpení. V príbehu Noemovej archy je celkom relevantné uvažovať nad príčinou absencie tejto florálnej, životne neopomenuteľnej zložky pozemského sveta. V biblii nájdeme zmienku o tom, že Noe vystúpil na horu Ararat, zobral výhonok viniča a na príkaz pána ho mal zasadiť do zeme. Na tomto mieste sa neuvádza, či výhonok priniesol Noe sám, alebo ho získal (ako sa z logiky vecí dá predpokladať) v podobe napr. divého viniča priamo v krajine, do ktorej prišiel. V texte Starého zákona, v jeho legitimizovanom preklade a vydaní, v časti opisu situácie po opadnutí vôd, sa uvádza veta: „Noe začal obrábať zem a vysadil vinicu“.²¹

V histórii presunu rastlín v geopriestore je však zrejmá skutočnosť, že deteriorizácia rastlín ako reálny historický proces sa diala formou prenosu semien, častí rastlín nielen prostredníctvom atmosférického pôsobenia (vietor voda, a pod.), ale formou prenosu častí rastlín na končatinách a povrchu tiel (koža, srst'

²⁰ Pozri: <https://artbase.kunsthallebratislava.sk/en/umelec/4178> <https://flashart.cz/2015/10/14/oto-hudec-ekologicke-postrehy-a-planetarne-perspektivy/>. Projekt sa realizoval v spolupráci kurátorky Lýdie Pribišovej a Gandy Gallery v roku 2012. Lýdia Pribišová je kurátorkou slovenskej časti expozície v ČS pavilóne.

²¹ Bližšie pozri: *Sväté písmo starého a nového zákona. Genesis, 9,13–28. Rím*, s. 57. V rôznych vydaniach a prekladoch sa stretne s inými, podobnými formuláciami, napr. „A Noah, muž pôdy začal obrábať zem a vysadil vinicu“ (Biblia.sk/čítanie SSU/gn9).

a i.) migrujúcich zvierat.²² Takto by sme mohli prijať redukovaný príbeh záchrany života (živého sveta, do ktorého rastliny, ale aj živočíchy nepochybne patria). Hudec revitalizoval biblický príbeh akoby v oblúku času z ranej histórie biblických časov až po scifi fantazy utópiu presunu migrácie /emigrácie pozemského sveta na možnú inú planétu. Pozorovanie, skúmanie formou živej skúsenosti ako základ poznania sa v umeleckej vízii spojilo s extrapolovaním skúsenosti do modelovania sveta možného na inej planéte, zatiaľ len v poetických predstavách.

Floating Arboretum je potrebné čítať, okrem kľúčového motívu *spojenia arboreta a plavidla*, predovšetkým v kontexte príbehov zachránených stromov. Arboretum podľa konceptu výstavy predstavuje na jednej strane osobitý kultúrny hospodársky produkt botanickej záhrady, ale z druhej strany naň možno zároveň nazerať ako na formu deterritorizácie, neprirodzenej formy „násilného premiestnenia biotopu z miesta pôvodu“. Stromy sú vyobrazené na stenách výstavného pavilónu ilustratívnym spôsobom; sú tu na spôsob akoby herbára, či encyklopédie; podporená je faktickosť, *vecnosť výrazu*. Umiestnené sú do modrého poľa (evokácia vody ale i neba, vzduchu). Ide o konkrétne príbehy a konkrétne príklady stromov a ich záchrany, plné dramatickej sýtosti a sily, zakladajúcich model pre zovšeobecnenie. Príbehy si divák, resp. poslucháč môže vypočúť tiež prostredníctvom interaktívne konštituovanej virtuálnej stránky projektu, prístupného na web stránkach Slovenskej národnej galérie Bienále, alebo priamo – keď sú performované na mieste - v exteriéri československého pavilónu.²³ Reflexia podpory záchrany flóry a fauny prostredníctvom emotívne a zároveň vecne prednesených skutočných príbehov a udalostí sa na strane recipienta odvíja od miery empatie voči príbehom, ale i voči forme ich umeleckej artikulácie.

²² Bližšie pozri: ELIÁŠ, P. *Zmena je život, aj v ríši rastlín*, s.15–17. Text v katalógu a editorka: Dominika Chrzánová.

²³ Pozri: <https://floatingarboretum.sng.sk/> Súčasťou prezentácie je napríklad rozhovor autora so spisovateľkou a aktivistkou (Julia Butterfly Hill), ktorá zachránila sekvoju, postavila sa proti jej výrubu. (738 dní na sekvoji LUNA).

Kultúrny diskurz vs oponentúra vo vnútri inštitucionálneho diskurzu

Obmedzenie likvidácie lesných porastov, ktoré sa podieľajú na možnej a reálnej klimatickej katastrofe má však silnú oponentúru a podstupuje permanentnú obhajobu a argumentáciu u nás i vo svete. Napriek miernosti dikcie, nekonfliktnosti a všehumánnemu odkazu a posolstvu vízie zachovania prírodného a s ním aj ľudského naráža expozícia Ota Hudeca na prudké až dramatické odmietnutie; stretáva sa s odporom zo strany zriaďovateľov rovnako, ako sa exaktné výsledky skúmaní následkov straty lesných porastov na planéte vyrovnávajú s nepochopením a tzv. „alternatívnym“ názorom. Ten presadzuje predstavu o opodstatnenosti kľčovania celých, mimoriadne veľkých výmerov lesa na Slovensku (ale aj v Brazílskych pralesoch). Stret názorov má v nami skúmanom umeleckom prejave svoj konkrétny dovetok s politickým pozadím a možným nepredvídaným priebehom či neplánovaným završením.

Bienále ako vrcholná reprezentatívna akcia sa totiž dostala do hľadáča a pod kritickú kuratelú ministerstva kultúry. Výstava bola označená za protištátnu a protislovenskú a hrozí jej ekonomická likvidácia.²⁴ Reakciou na ministerkine vyjadrenia bolo vyhlásenie stanoviska členov realizačného tímu Bienále, ktorý otvorene protestuje „proti praktikám politickej moci“.²⁵

²⁴ Ministerka (Martina Šimkovičová) na Instagrame zverejnila fotografie z úvodnej performancie v rámci ktorej performer líčia osudy stromov, oblečení sú v žltom habite a texty hlásia megafónom. K výstave sa vyjadrila nasledovne: ...minulý týždeň v Benátkach sa konala taká zvláštna akcia s podporou peňazí z *ministerstva kultúry, teda zo štátnych peňazí, na ktoré prispievate mimochodom aj vy všetci vrátane nás, a robila sa tam taká nejaká protislovenská aktivita... a ďalej: tieto fotky asi nepotrebujú môj bližší komentár. Slovanmi neúspešného prezidentského kandidáta (Ivan Korčok, pozn. autorky), slušne, ale rázne vyzývam predstaviteľov liberálno-progresívneho spektra a špeciálne moju predchodkyňu Silviu Hroncovú, aby prestali robiť hanbu slovenskej kultúre. Je priam neuveriteľné, kam až dokážu ľudia z liberálno-progresívneho spektra zájsť... „Skončilo to neslávne, pochybnou prezentáciou umenia“.* Pozri: <https://www.aktuality.sk/clanok/BTRTbJS/ministerka-simkovicova-si-splietla-vystavu-s-protestom-umelec-vysvetluje-co-sa-dialo-v-benatkach/>

Pozri tiež: <https://spravy.pravda.sk/domace/clanok/707264-simkovicova-kritizuje-slovenske-umenie-na-bienale-v-benatkach-nerobte-hanbu-kulture/Tvorcovia-prezentacie-podali-vyjadrenie-nesuhlasne-s-ministerkinym-konstatovanim>. Bližšie pozri: <https://artalk.info/news/stanovisko-timu-floating-arboretum-na-benatskom-bienale-2024>.

²⁵ V tomto stanovisku sú zmienené tiež navrhované zákony o životnom prostredí, ktoré výrazne

Záver

Neintencionálna pointa. Čo sa odohralo z pohľadu umeleckej komunikácie a recepcie?

Považovať vyslanca štátu (umelec reprezentujúci tendencie národného a štátneho spoločenstva) za nositeľa protištátnej agendy je extrémny prípad aktívnej, mocensky korigovanej recepcie, forma *contradictio in adjecto*, kedy sa v jednom realizačnom poli stretli s časovým posunom *pripustenie a zavrhnutie*, pozitívny výklad a dezinterpretácie idey diela. Na jednej strane (barikády) stojí autorom poeticky a implicitne rozvrstvená idea ohrozenia (lesov) vzťahnutá na celkom konkrétny proces deforestizácie krajiny a prírody v širokom geografickom priestore, na druhej strane – ostré politické gesto anulujúce konštatáciu vychádzajúcu z poznania reálneho stavu na planéte. Implicitne prítomné sa premietlo do explicitnej reakcie, v ktorej sa sebaidentifikoval konkrétny adresát (nová národná normalizačná politika Slovenskej republiky, prostredníctvom vyhlásenia ministerky kultúry). Umelec sa stal v prenesenom, symbolickom, ale i reálnom zmysle foreignerom vo svojej vlasti²⁶ a tak sa nečakane, performatívne, neintencionálne, esteticky nezámerné aktivoval politický režim projektu a naplnil tak generálnu ideu Bienále.

Summary

Contemporary art can be characterized by a tendency towards social criticism. The most important world art forums and their curators reflect on and support this tendency. This year's general theme of the Biennale of Contemporary Fine Art in Venice "Foreigners Everywhere" is quite current. This theme mainly concerns the problems associated with the migration of large groups of population – even entire nations. In the exterior of the Czechoslovak pavilion, Oto Hudec, a representative of Slovak art, addresses the topic of environmental protection, the climate crisis and the fight against deforestation of large swaths of forest. In his view, they can be rescued by an activist attitude of artists. In his Utopian sci-fi vision, the author offers stories of saved trees and constructs a rescue ship as a fictional means to fight the deterioration

obmedzia ochranu prírody v prospech developerských projektov a ťažby dreva. Súčasťou vyjadrenia je otvorená výzva, „aby tieto procesy verejnosť sledovala“.

²⁶ Československý pavilón Bienále v Benátkach možno vnímať ako de facto extrapolovaný domáci priestor, ako súčasť štátneho teritória.

of forests. Thus, according to the author of the paper, the motif of Noah's ark, which takes plants and trees to safety, is given a new meaning. However, the author's humanistic message is unexpectedly rejected by its donor/founder – the Ministry of Culture of the Slovak Republic. The minister labeled the exhibition as "anti-state and anti-national", and its continuation is threatened. The paper deals with the problem of aesthetics of activism and points out how the artistic position of the author can be met with misunderstanding and even cause a minor scandal. As if the artist has become an exile in his own homeland. Thus, the general idea of the Biennale about the migration of the excluded has materialized in the most unplanned ways.

Literatúra

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Tisíc plošín*. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-63-5.

GERŽOVÁ, Jana (ed.). *Malba v kontextoch malby*. Bratislava: Slovart, 2012. ISBN 978-80-55607-93-1.

GRÚŇ, Daniel. *Oto Hudec*. ARTBASE. Databáza slovenského vizuálneho umenia. Text na: <https://artbase.kunsthallebratislava.sk/umelec/4178>.

HUDEC, Oto. *Mirror Land*. Apart, Display Kapitál, 2016.

ELIÁŠ, Pavol. Zmena je život, aj v ríši rastlín. In *Línia Lesa*. Nitrianska galéria, 2023, s. 15–17. ISBN 978-80-85746-93-8.

KAPSOVÁ, E. Má zmysel chodiť do galérie, keď môžem zájsť do lesa? Profil súčasného výtvarného umenia, 1/ 2024, s. 112–132. ISSN 1335-9770.

RENCIERE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. ISBN 978-80-89369-89-8.

Sväté písmo starého a nového zákona. Rím: Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1995.

ŠTOFKO, Miloš. *Od abstrakcie po živé umenie. Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava: Slovart, 2007. ISBN 978-80-80851-08-8.

Prof. PhDr. Eva Kapsová, PhD. (*1954) studied aesthetics and philosophy at the Faculty of Arts at Comenius University in Bratislava (1973–1978), where she later obtained her doctorate (1997). She habilitated and inaugurated in the field of aesthetics at Constantine the Philosopher University in Nitra (2000, 2006). Since 1978 she has been working at the Institute of Literary and Artistic Communication at Constantine the Philosopher University in Nitra as a researcher and simultaneously lectures on history, theory, and aesthetics of fine arts at the Department of Ethics and Aesthetics at the Faculty of Arts at Comenius University. She focuses on semiotics and aesthetics of visual phenomena and the theory and critique of contemporary fine art. She cooperates with the Association of Artists of the Nitra Region N'89. She wrote several monographs (without claim to completeness): *Expressive Specifics of Artwork*, 1997; *Conceptual Tendencies in Fine Arts*, 2002; *Current Tendencies in the Works of Artists of the Nitra Region*, 2006; *Miro Nicz*. In *Live Streaming*, 2009; *City in Art, Branding and Typography*, 2021; and co-authored: *Thesaurus of Aesthetic Expressive Qualities*, 2008, 2012.



Oto Hudec: Floating arboretum, SNG – Benátky, Československý pavilón, 2024
<https://floatingarboretum.sng.sk/about>

Umělecký jazyk jako jazyk počitků v myšlení Josého Gila

Miloš Ševčík

Artistic Language as the Language of Sensations in José Gil's Thought

Abstract: The study focuses on the question of the status and nature of artistic language. It examines the reflections of the contemporary Portuguese philosopher José Gil, who has repeatedly addressed this question. The paper compares Gil's views with some earlier approaches, in particular Nelson Goodman's conception of the relationship between non-linguistic symbolic systems and languages and Susanne Langer's conception of the distinction between symptom and symbol. In particular, the study highlights Gil's conception of artistic language as an ordering of chaos and the relationship between distanced senses. In this context, it is possible to talk about the syntax and grammar of "interval".

Keywords: Language, Art, José Gil, Nelson Goodman, Susanne Langer.

Contact: University of West Bohemia, Faculty of Arts, Department of Philosophy, e-mail: sevcik@kfi.zcu.cz

S uvažováním o možnostech ustanovení zvláštního uměleckého jazyka, který by fungoval analogicky k verbálnímu jazyku, se explicitně setkáváme přinejmenším od doby modernismu. Ve vztahu k modernistickému tématu specifičnosti prostředků jednotlivých uměleckých disciplín přichází řada výtvarných umělců s názorem, že zjednodušené, tedy abstrahované výtvarné prostředky dokážou vyjadřovat nejpodstatnější zákonitosti univerza či reality.

Téma specifičnosti uměleckého jazyka, nebo přesněji symbolického systému, který se v umění uplatňuje, se také, i když na podkladě různých myšlenkových tendencí a proudů, prosazuje také v oblasti teorie. Zejména v návaznosti na teorii symbolických forem Ernsta Casirera uvažuje o analogii symbolu v umění a skutečného symbolu, tedy symbolu jazykového, Susanne Langer. Langer poukazuje na to, že v umění se setkáváme symboly lidských citů, které je zapotřebí odlišovat od symptomů jednotlivých citových prožitků u jednotlivých lidí, protože symboly ukazují obecnou povahu citů. V přednášce *Expresivita* (*Expressiveness*, 1957) říká, že umělec „formuluje unikavý aspekt skutečnosti, který je obvykle považovaný za amorfní a chaotický, to znamená, že objektivizuje

subjektivní oblast“.¹ To, co tedy umělec vyjadřuje, „nejsou jeho skutečné pocity, ale to, co víme o lidských pocitech“.² Jakmile je ovládně bohatý symbolismus, může toto poznání přesáhnout celé jeho osobní prožívání. Umělecké dílo vyjadřuje pojetí života, pocitu, vnitřní skutečnosti. Umělecké dílo není symptomem určitého pocitu jako je viditelný záchvat vzteku, nebo pláč dítěte, je to „vyspělá metafora“, symbol povahy lidského prožívání citů, „samotná logika vědomí“.³ Langer však zároveň zdůrazňuje, že umělecký symbol je „nediskurzivní symbol“, který „artikuluje to, co je verbálně nepopsatelné“.⁴ Joseph Margolis velice přesně poznamenává, že Langer odmítá, že by analogie mezi uměním a jazykem znamenala, že umělecké symboly mají v nějakém smyslu skutečně povahu jazykových vyjádření, nebo, že by se symbolická vyjádření v umění chovala stejně jako způsoby použití jazyka.⁵

Přes blízkost mezi symboly v umění a jazykovými symboly tedy nemůžeme způsoby jejich přenášení významu ztotožňovat. Na absenci slovníku rozlišitelných symbolicky referujících, tedy denotujících či exemplifikujících prvků a také na absenci jednoznačně vymezených referentů těchto prvků v umění upozorňuje Nelson Goodman. V návaznosti na impulzy analytické filozofie jazyka hovoří Goodmana v knize *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů* (*Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* 1966) o „jazycích umění“. Hovoří však o nich jen v přeneseném významu a ukazuje, že mezi symbolickými systémy v umění a jazykovými symbolickými systémy jsou zásadní rozdíly. Syntaktická hustota, tedy obtížná vzájemná rozlišitelnost prvků určitého schématu, sémantická hustota, tedy nejednoznačnost a neoddělitelnost korelátů určitého notačního systému, a syntaktická plnost, tedy nemožnost pominout jakoukoli vlastnost schématu,⁶ odlišuje umělecké symbolické systémy od systému jazykových nebo notačních. O jazycích umění v doslovném smyslu můžeme hovořit jedině v souvislosti s notacemi, zejména s hudebními nebo tanečními notačními systémy.⁷

¹ LANGER, S. *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, s. 26.

² Dtto, s. 26.

³ Dtto.

⁴ Dtto.

⁵ MARGOLIS, J. *Art as Language*, s. 175.

⁶ GOODMAN, N. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, s. 192–193

⁷ Dtto, s. 145–147, 167–169.

K problematice uměleckého jazyka se portugalský filozof José Gil vyjadřuje opakovaně, uvažuje o ní i s ohledem na další teorie, které se této problematice dotýkají, a to včetně úvah Susanne Langer a Nelsona Goodmana. Nejobsáhleji v monografii *Umění jako jazyk (A Arte como Linguagem, 2010)*. V souvislosti s malířskou tvorbou Kazimira Maleviče a Malevičovými reflexemi jeho malířské tvorby přichází s myšlenkou – či spíš hypotézou – uměleckého jazyka jako jazyka počitků. Tuto myšlenku formuluje zejména na podkladě pojetí uměleckého díla jako složeniny počitků – tedy perceptů a afektů – se kterým vystoupili Gilles Deleuze a Félix Guattari v pojednání *Co je filozofie?* (1991). V jejich pojetí není umělecké dílo reprezentací myšlenek, citů, vzpomínek či zkušeností, ale počitkovým blokem, kterým procházejí nesubjektivní a nepředmětné proudy „stávání se“, stávání se krajinou, zvířetem, rostlinou, minerálním a podobně.⁸ Gil je však inspirován i Kantovými úvahami z *Kritiky soudnosti* (1790) o řeči počitků, která se uplatňuje v uměleckých dílech. Kant poukazuje, že jakýkoli výraz jazyka je nejenom nositelem pochopitelného smyslu, ale souvisí i s tónem, které více či méně označuje určit afekt mluvčího a vyvolává ho také u posluchače. O vztazích tónů spojených s afekty Kant hovoří jako o „modulaci“.⁹ Tato modulace je všeobecně, Kant říká, „jakoby každému člověku“ srozumitelnou řečí počitků.¹⁰ Hudba tuto modulaci provozuje – na rozdíl od poezie, která používá řeč i jako způsob vyjádření smyslu – v celém jejím důrazu jako řeč afektů. Hudba skládá v melodii a harmonii počitky, kterým odpovídají určité afekty, je tedy založena na „proporci“ počitků v jejich „spojení“ a v jejich „proměně“, která „umožňuje pojmout je dohromady a zabraňuje jejich vzájemnému zničení“, která umožňuje jejich souznění v kontinuální proměně a takovým způsobem oživuje mysl prostřednictvím s nimi „souznějících“ afektů.¹¹ Můžeme tedy říci, že Kant dochází k názoru, že přinejmenším v některých uměleckých dílech působí jazyk počitků, jenž je založený na patrných rozdílech, neboli proporcích počitků, a že na základě těchto rozdílů se dá sledovat souvislost těchto počitků i jejich proměna, neboli uspořádání počitků i dynamika jejich proměn.

Gil na podkladě těchto inspirací dochází k názoru, že v malířství – v případě

⁸ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Co je filozofie?*, s. 151–152.

⁹ KANT, I. *Kritika soudnosti*, s. 140.

¹⁰ Dtto, s. 140.

¹¹ Dtto, s. 140.

suprematismu zřejmým způsobem – dochází k vytvoření zvláštního jazyka počitků. Non-formy suprematistické malby, kterými jsou nahrazeny předměty zobrazované dřívějším malířstvím, jsou postaveny do vzájemných vztahů napětí.¹² V těchto napětích non-forem, tedy v napětích mezi útvary a barvami, které jsou v suprematistické malbě předkládány, jsou zachyceny vztahy počitků.¹³ Umělecký jazyk – konkrétně jazyk malířského suprematismu – spočívá ve vztahu počitků k pohybu barevných hmot, diference počitků odpovídá intervalům, kterými jsou oddělovány čtverce a kruhy, a kontrastům mezi barvami, tedy – říká Gil – všemu, co v suprematistickém obraze manifestuje napětí sil. Suprematistické non-formy se jeví jako „spojování a odpuzování sil“.¹⁴ Do těchto spojování a odpuzování jsou vepsány pohyby počitků. Umělecký jazyk – tedy konkrétně jazyk suprematistického malířství – se konstituuje ve vztahu mezi počitky a jejich vyjádřeních v non-formách, to znamená ve vztahu mezi navzájem odlišnými počitky, kterými procházejí pohyby a napětí, a navzájem odlišnými non-formami, ve kterých se jeví síly sevření a uvolnění. V non-formách suprematistické malby – ve čtvercích, v pohybech čtverců, ve vztazích čtverců s kruhy, v pohybu rovin – můžeme vidět vztahy navzájem oddělených počitků, tedy počitků oddělených vzájemnými intervaly.¹⁵

Gil svou myšlenku, či hypotézu, malířského jazyka suprematismu zobecňuje a poukazuje na to, že představuje uspořádání počitků, jejich uvolnění z chaosu. V dynamických vztazích mezi počitky, kterým odpovídá dynamické uspořádání vztahů non-forem, je překonán chaos, ve kterém počitky žijí. To však – podotýká Gil – můžeme říci o jakémkoli uměleckém jazyce. Umělecký jazyk by tedy na obecné úrovni spočíval v uspořádání počitků do souvislosti, která je vytvořena prostřednictvím zpracování matérie výrazu tohoto uspořádání. Díky tomuto zpracování matérie výrazu (matérií výrazu může být zvuk, barva, kámen, multimedia a podobně) získává uspořádání počitků novou sílu výrazu a je chráněno před „chaosem“, kterým je „neustále ohrožováno“.¹⁶ Taková je povaha uměleckého jazyka, je to souvislost – nebo řekněme syntax, či dokonce lexikum

¹² GIL, J. *A Arte como linguagem*, s. 44.

¹³ Dtto, s. 44.

¹⁴ Dtto.

¹⁵ Dtto.

¹⁶ Dtto, s. 45.

a gramatika – jeho počitků, na které poukazuje odpovídající zpracovaná matérie výrazu. Zároveň je však zapotřebí upozornit na to, že vyjímání počitků z chaosu se v žádném případě od chaosu neodděluje, že uspořádání počitků se děje v intenzivně chaotickém prostředí. Protínání chaosu realizované v jednotlivých dílech proměňuje lexikum, syntax i gramatiku uměleckého jazyka, gramatika, syntax i lexikum jsou nestabilní, dynamické, tedy v určitém smyslu paradoxní, protože ani jednotky jazyka, ani jejich vztahy nejsou definovány předem a jsou konstituovány teprve v gestech umělce. Neboli: jestliže je gramatika uměleckého jazyka založena na intervalech mezi počitky, tato intervalová gramatika, a také intervalová syntax a intervalové lexikum,¹⁷ se neustále mění.

Summary

This chapter addresses the question of the status of artistic language. First, it recalls the views of Susanne Langer and Nelson Goodman on this question and highlights the fact that neither of these authors uses the term “language” in relation to art in a literal sense. The study further thematizes the views of José Gil, who, following the views of Immanuel Kant, Gilles Deleuze and Félix Guattari, speaks of the artistic language of sensations. In particular, the study deals with the application of this concept of Gil to Supremacist painting. The artistic language of Suprematism is the language of sensations, the distinction of sensations corresponds to the intervals among colours and among shapes that are in tension with each other.

Literatura

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-030-0.

GIL, José. *A Arte como linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010. ISBN 978-989-641-202-9.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

LANGER, Susanne. *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

MARGOLIS, J. Art as Language, *The Monist*, roč. 58, č. 2, 1974, s. 175–186.

Miloš Ševčík (born 1973) is an associate professor at the Department of Aesthetics at the Faculty of Arts of Charles University and the Department of Philosophy at the Faculty of Philosophy of the University of West Bohemia in Pilsen. His research focuses mainly on the

¹⁷ GIL, J. *A Arte como linguagem*, s. 44.

topic of aesthetic experience and comics. His recent publications include the monographs: *Process and Aesthetics. An Outline of Whiteheadian Aesthetics and Beyond* (together with Onřej Dadejík, Martin Kaplický and Vlastimil Zuska), Praha Karolinum, 2021 and *Louis Cazamian's Theory of Humour*, Praha Karolinum, 2021.

Determinanty szczęścia – kontekst kultury popularnej

Bartłomiej Kotowski

Determinants of Happiness – the Context of Popular Culture

Abstract: Happiness is imagined, but only what is actually achieved leads to its achievement. It is a form of joy that requires people to recognize the meanings and determinants contained in its concept and their properties. The pursuit of happiness is a noticeable, if not unique, feature of the world around us. The need for happiness, in other words, being happy is a continuous process that consists of a collision of (happy) moments, in other words, achieving happiness "here" and "now", in a specific place and time. Popular culture is the culture of happiness. Together with its products and elements, it is an important element of everyday life. The specificity of thinking about happiness is one of the elements characteristics of popular culture. Linguistic and cultural analysis allows us to conclude that the language of happiness (both colloquially understood and as a certain type of activity and skill) has a positive character. It has rich lexical resources, reflecting the diversity of forms and functions of expression. They allow not only to understand, but also to construct the reality of everyday life and thus give vent to visions of happiness, i.e. transmit them in the spheres of popular culture. Determinants of happiness are a real tool used by people to achieve the abstraction and illusion of happiness understood as life satisfaction.

Keywords: Happiness, Popular Culture, Determinants of Happiness.

Contact: Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Wydział Pedagogiki i Psychologii,
e-mail: bartlomiej.kotowski@ujk.edu.pl

I. Wprowadzenie do teorii szczęścia

Szczęście jest stanem wieloznacznym, tak jak samo pojęcie „szczęścia”. Dowiadujemy się o jego obecności poprzez kontrastowanie naszej codzienności oraz antynomie. W kulturze popularnej i języku potocznym używa się konstrukcji *mieć szczęście* i *być szczęśliwym* (powodzenie, korzyści, sprzyjający, szczęśliwy los, zbieg okoliczności). W odczuwaniu szczęścia też można wydzielić dychotomię. Po pierwsze, emocji polegającej na odczuwaniu przyjemności, radości oraz wszelakich form zadowolenia, która ma charakter chwilowy (moment szczęścia). Po drugie, emocji rozumianej jako ogół czynników splecionych

i powiązanych z pogodą ducha, optymizmem, pozytywnym nastawieniem do rzeczywistości, który jest rezultatem zadowolenia przez jednostki z całości ich życia.

Różnice występujące pomiędzy ludźmi, społecznościami, narodowościami, grupami osób są bezdyskusyjne, tak samo jak bezdyskusyjne bywają wymiary osiąganego i wyrażanego szczęścia implikowane w wytworach kultury popularnej. Wiadomym jest fakt, że jednostki dążą do stanu osiągnięcia szczęścia rozumianego jako po pierwsze, absencja cierpienia, po drugie, pragnienie doświadczania uczucia przyjemności. Analizy i rozważania dotyczące zagadnienia doświadczania szczęścia mają wymiar głównie semantyczny. Właśnie dlatego do wyrażania szczęścia w języku polskim używa się określeń takich jak na przykład: *łut szczęścia*¹, *szczęście uśmiechnęło się do mnie*, *dziecko szczęścia*, czy *choćby głupi zawsze ma szczęście*. Niniejszy artykuł koncentruje się na determinantach szczęścia w optyce kultury popularnej, rozumianego jako zjawisko wielowymiarowe, heterogeniczne i niejednorodne.

Zagadnieniem szczęścia zajmowali się już starożytni filozofowie. Grecy rozumieli szczęście jako dobry i sprzyjający los. W ujęciu mitologicznym i wyznaniowym było rozumiane również jako los kierowany na człowieka przez bóstwa (eschatologia). Jednak Demokryt twierdził, że szczęście nie zależy wyłącznie od przychylnego losu. Jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na istotność występowania warunków wewnętrznych. Twierdził, że „nie można być szczęśliwym, nie doznając uczuć przyjemnych, ale nie wszystkie uczucia przyjemne zbliżają do szczęścia, a niektóre wręcz oddalają od niego, pociągają bowiem za sobą cierpienie. A wszelka przyjemność używana w nadmiarze staje się cierpieniem. To demokrytejskie pojęcie szczęścia było już właściwie identyczne z pojęciem nowożytnym. Wszakże pojęcie to, dla nas tak bliskie i naturalne, w Grecji się nie utrzymało. Grecy je wytworzyli, ale prędko porzucili. Stało się tak pod wpływem myślicieli V wieku, którzy najsilniej oddziałali na umysłowość grecką i odwiedli ją w innym kierunku: pod wpływem Sokratesa i Platona. [...]. Miara szczęścia dla Sokratesa, Platona i ich następców była obiektywna, a nie subiektywna, jak u Demokryta. W tym sensie Platon określał

¹ Jeden łut – jednostki dawnej kupieckiej miary stosowanej głównie w jubilerstwie, (ukr., ros. лот) wynosił od 10 do 50 gramów, zatem łut szczęścia, który spotyka jednostki, w rozumieniu dosłownym, nie metaforycznym, to nic innego, jak kilkadziesiąt gramów srebra, jeśli oczywiście liczyć według stosowanych od połowy XVIII wieku miar.

szczęśliwych jako tych, co »posiadają rzeczy dobre i piękne«. To obiektywne pojęcie przyjął Sokrates. [...]. Arystelesowskie pojęcie szczęścia, oznaczające skumulowanie w człowieku największych dostępnych mu dóbr, stało się na długo głównym pojęciem etyki pod starą nazwą eudajmonii, który to termin utrzymał się, wypierając synonimy Demokryta”².

Arystoteles twierdził, że moralne jak i umysłowe dobra nie są wystarczające dla człowieka w podążaniu do osiągnięcia stanu szczęśliwości – bycia szczęśliwym. „Człowiek, aby był szczęśliwy, nie może być ani słaby i chory, ani w nędzy, ani samotny, pozbawiony rodziny i przyjaciół; tylko różnorodne dobra zespolone w człowieku stanowią o jego szczęściu”³. Stoicy natomiast identyfikowali cnotę jako niezbędny element osiągania szczęścia. Z kolei Hellenizm, zbliżony w niektórych wymiarach do teorii Arystotelesa sam w sobie odrzucał umiar. Sam fakt stanowienia szczęścia w samym człowieku a nie poza nim a zatem tezę, że poczucie szczęścia zależy wyłącznie od jednostki podniósł Boecjusz. Dał on temu wyraz „mówiąc: »*Quid extra petitis intra vos positam felicitatem?* – Czemu poza sobą szukacie szczęścia, które jest w was?»”⁴.

Co ciekawe poznawczo z punktu widzenia tematu podejmowanego w niniejszym tekście Demokryt, Arystoteles oraz ich następcy wypracowali swego rodzaju konsensus w rozumieniu szczęścia. A mianowicie doszli do wniosku, że szczęście człowieka jest jego własnym dziełem (bez warunków zewnętrznych), które pozbawione jest wpływu bóstw i przychylnego losu. Jak widać, na przestrzeni wieków teoria kształtowania się idei szczęścia (felicytologia łac. *felicitas*, - szczęście; gr. *λογός* stanowi filozoficzną teorią koncepcji szczęśliwego człowieka i życia) na bazie filozofii przybierała rozmaite formy i warianty.

Dla potrzeb dalszych analiz pojęcia „szczęście” w kulturze popularnej postanowiono przyjąć za Władysławem Tatarkiewiczem, że bywa ono zawężane „i przez to wytwarza różne warianty”⁵. Według Tatarkiewicza można wskazać osiem głównych wariantów tego pojęcia⁶, a mianowicie szczęście: konkretne (szczęście konkretnego człowieka, życie wraz z jego kolejami) i abstrakcyjne

² TATARKIEWICZ, W. *Pisma z etyki i teorii szczęścia*, s. 151.

³ Dtto, s. 151.

⁴ Dtto, s. 152.

⁵ Dtto, s. 141.

⁶ Dtto, s. 141–145.

(zespół wszystkich szczęśliwych cech); podmiotowe (kondensacja radości) i przedmiotowe (wszelaka pomyślność)⁷; moment i stan trwałe (doznawanie poczucia szczęścia nie jest równoznaczne z byciem szczęśliwym); realne (empiryczne) i idealne (jako konstrukt umysłowy); dla wszystkich potrzeb i odpowiadające jedynie potrzebom materialnym⁸; oparte na zwykłym (fragmentarycznym) i głębszym (pełnym) zadowoleniu; wymagające wysiłku (wypracowane) i to, które przychodzi do nas samo (wymarzone, które osiągalne jest bez wysiłku – łut szczęścia); spokoju i beztrioski.

Tatarkiewicz twierdzi, że szczęście idealne nie istnieje, nie da się go jednoznacznie skategoryzować, można jedynie mówić o realnym szczęściu empirycznym. Takie rozumienie pozwala dostrzec dwoistość pojęcia, czyli wyróżnić szczęście chwilowe (przelotne, zderzenie momentów) oraz trwałe (w tym całożyciowe, z całości życia) w każdym z obu przypadków o charakterze wieloznacznym i rozproszonym. „Nawet ludzie zgodni co do tego, że szczęście to zadowolenie z życia, mogą się chwiać między różnymi interpretacjami tego zadowolenia, między konkretną i abstrakcyjną, podmiotową i przedmiotową, realną i idealną, szerszą i węższą. A z wahań tych wyrasta rozbieżność w poglądach ludzkich na szczęście. I nie może być inaczej, gdy wyraz jest wieloznaczny. Ludzie używają wspólnego wyrazu, a mówią o czym innym”⁹. Zatem można stwierdzić, że interpretacje szczęścia osiągają rozmaite amplitudy i refleksy o charakterze lingwistyczno-semantycznym (np. stan doskonały, przyjemność). „Zadowolenie pełne, trwałe, dotyczące całości życia – to miara szczęścia bardzo wysoka, miara ideału szczęścia. Szczęścia pełnego, trwałego, całkowitego, bez zastrzeżeń, wyjątków, przerw nie można się spodziewać w warunkach życia ludzkiego. Nie ma bodaj człowieka, nawet wśród tych, których mamy za najszczęśliwszych, który byłby zadowolony bez zastrzeżeń czy bez wyjątków, czy bez przerw. Z jednej więc strony wymagamy od szczęścia zadowolenia pełnego, trwałego, dotyczącego całości życia; a z drugiej widzimy,

⁷ Z zastrzeżeniem, że nie ma szczęścia bez zadowolenia – przenikanie elementów podmiotowych z przedmiotowymi.

⁸ Szczęśliwcami możemy i często nazywamy, żyjących w przepychu i dostatku materialnym, jednak nie jest to równoznaczne, z tym, że takie osoby są szczęśliwe, gdyż nie wiemy czy wszystkie potrzeby, w tym te niematerialne, tych osób są zaspokojone.

⁹ TATARKIEWICZ, W. *Pisma z etyki i teorii szczęścia*, s. 145.

że takiego zadowolenia w rzeczywistości nie ma”¹⁰. Tatarkiewicz w swoich rozważaniach dotyczących szczęścia wyróżnia sześć jego cech: zadowolenie z całości życia; trwałość szczęścia; pełne zadowolenie z życia; dwoistość zadowolenia; życie człowieka jako zespół zdarzeń; zadowolenie uzasadnione. Podkreślał również, że człowiek nie jest w stanie osiągać przyjemności ciągle, bowiem proces ten nie jest możliwy do wykonania, zatem szczęście rozumiane jest jako zderzenie momentów szczęśliwości, które składają się na całość życia jednostki (całościowe i długotrwałe), do pełnego poczucia szczęścia konieczne są interwały, czyli momenty antagonistyczne, które je kontrastują. „Interwały w przyjemności są człowiekowi potrzebne, by mógł odczuwać przyjemność, a zwłaszcza odczuwać ją intensywnie”¹¹.

Rozumienie szczęścia i odczuwania przyjemności w rozważaniach Tatarkiewicza jest zbieżne z tym, które spotykamy w ujęciach i badaniach psychologicznych, w których to określane jest ono jako poczucie dobrostanu. Paweł Boski pisze, że hedonistyczny „dobrostan mierzony jest jako zadowolenie globalne lub parcjalne z różnych aspektów życia; bilans afektywny, optymizm itp.”¹². Terminy takie jak radość, zadowolenie, przyjemność semantycznie najbardziej zbliżone są pojęciu dobrostanu, który konotuje pozytywnie, zatem nie ma potrzeby budowania związków wyrazowych, przydawek, dopełnień z pojęciem dobrostanu.

W kontekście kultury dominującej, warto przytoczyć, w tym miejscu, pochodzące z języka angielskiego słowa, które nie posiadają zgodnej interpretacji semantycznej na tle kulturowym, jednak powszechnie stosowane są w wytworach kultury popularnej jako charakterystyczne dla wyrażania (opisu) poczucia szczęścia, uwagi dobrostanu psychicznego: *enjoy* (podość się, ros. наслаждаться; dobrze się bawić, ukr. насолоджуватися) i *fun// to have fun* (zabawa, ukr. забава, ros. развлечение; ubaw, ukr. утеха, ros. кайф¹³). Są to

¹⁰ TATARKIEWICZ, W. *Pisma z etyki i teorii szczęścia*, s. 134.

¹¹ Dto, s. 135.

¹² BOSKI, P. *Kulturowe ramy zachowań społecznych. Podręcznik psychologii międzykulturowej*, s. 254.

¹³ Słowo pochodzenia arabskiego używane w języku rosyjskim (arab. كايڤ) oznacza zadowolenie (удовольствие), radość, rozkosz (наслаждение). W języku potocznym rosyjskim i ukraińskim wykorzystywane jest głównie w celu określenia pozytywnych emocji. Rosyjskie

słowa zaklinające rzeczywistość, które określają „dobre życzenia odnośnie czynności, które wcale nie muszą być czystym, bezwysiłkowym czerpaniem przyjemności. [...] Za pomocą słowa *fun* docieramy do sedna poczucia dobrostanu psychicznego, w jakiegokolwiek dziedzinie życia. Jego eksplikacja w języku polskim [...] powoduje, że dotykamy nieprzekraczalnej bariery kulturowej, za którą znajdują się odrębne zjawiska psychologiczne, a w każdym razie duże różnice międzykulturowe w poziomie dobrostanu”¹⁴. Zjawisko to dotyczy również zdarzeń projektowanych przez kulturę popularną w obszarach języka rosyjskiego, ukraińskiego i sprowadza się do warstwy rozumianej ogólnie w kategoriach hedonizmu (odczuwania przyjemności z życia) jak i eudajmonizmu (znajdowania sensu, wartości w życiu).

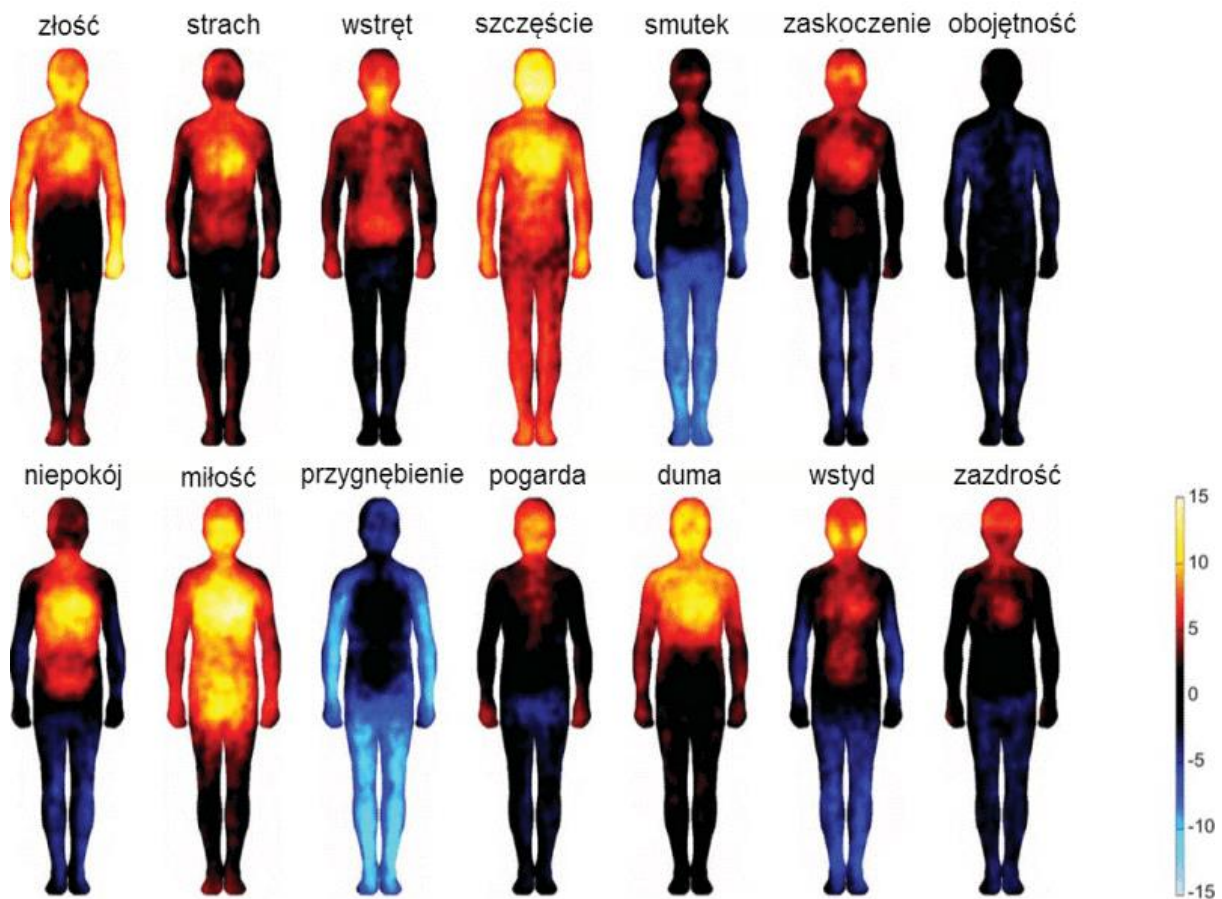
Zatem, słowa (ang.) *enjoy, fun*, (ros.) *кайф* używane bywają do opisywania szeregu powiązanych ze sobą zjawisk doświadczanych przez jednostki (dobrostan, przyjemność) rozumianych jako szczęście emocjonalne (ang. *emotional happiness*, ros. *эмоциональное счастье*) – subiektywne stany i doznania, które nie posiadają „obiektywnego desygnatu w świecie rzeczywistym”¹⁵; szczęście moralne (ang. *moral happiness*, ros. *моральное счастье*) – o charakterze zarówno egalitarnym jak i elitarnym, osiągnięte przez minimalizację oczekiwań lub wewnętrzną doskonałość; szczęście retoryczne (ang. *judgmental happiness*, ros. *риторическое счастье*)¹⁶ – rozumiane jako zaspokajanie potrzeb uznawanych powszechnie za moralnie pożądane, które mają zdecydowany wpływ na wytwory kultury popularnej.

słowo *кайф* spotykamy w tekstach literackich np. niedokończonej opowieści z lat 1848–1849 *Nietoczka Niezwanowa* (ros. tytuł oryg. *Неточка Незванова*) Fiodora Dostojewskiego, twórczości Antona Pawłowicza Czechowa (А. П. Чехов), Nikołaja Siemionowicza Leskowa (Н. С. Лесков), Vsevoloda Vladimirovicha Krestovskiego (Вс. В. Крестовский), czy Iwana Aleksandrowicza Gonczarowa (И. А. Гончаров).

¹⁴ BOSKI, P. *Kulturowe ramy zachowań społecznych. Podręcznik psychologii międzykulturowej*, s. 253.

¹⁵ GILBERT, D. *Na tropie szczęścia*. Poznań 2007, s. 52.

¹⁶ Dtto, s. 51.



Rysunek 1. Stany emocjonalne w ludzkim ciele (Źródło: <http://www.crazynauka.pl/zobacz-mapa-emocji-w-ludzkim-ciele/> [22.02.2024]).

Szczęście rozumiane jako odczuwana przez jednostki emocja, stan emocjonalny wywołuje w organizmie człowieka silne reakcje fizyczne. Według naukowców z fińskiego Uniwersytetu Aalto (2013)¹⁷ szczęście objawia się w ludzkim ciele głównie w górnych partiach organizmu, głowa, klatka piersiowa, dłonie (por. Rys. 1).

II. Determinanty szczęścia a kultura popularna

Zagadnienie szczęścia jest zjawiskiem wielowymiarowym i wieloaspektowym a jego heterogeniczne przejawy obecne są w wytworach kultury popularnej, szeroko

¹⁷ Zob. *Bodily maps of emotions*, źródło: <https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.1321664111>, 29.06.2024.

dostępnej, dominującej. Sama kultura popularna¹⁸ jest kulturą dawania i odczuwania przyjemności w procesie osiągania szczęścia przez jej odbiorców i nadawców. Kultura popularna (ros. *популярная культура*) jest opozycyjna w stosunku do kultury elitarnej, wysokiej i kanonicznej, „w zachodniej socjologicznej i filozoficznej literaturze przedmiotu określenia kultura popularna używa się zamiennie z określeniem kultura masowa, gdzie termin »mass«, »low« (»niska«) funkcjonują synonimicznie”¹⁹. Kulturę popularną często utożsamia się z kulturą towarzyszącą rozwojowi przemysłowemu – masową, jak twierdzi Igor Tanczyn „tworzoną przez twórców przemysłowych i rozprzestrzeniającą się przy pomocy środków elektronicznych”²⁰, która jest opozycyjną do tzw. kultury wysokiej. Takie porównanie współcześnie nie wydaje się być słuszne. Bowiem kulturę masową, która jest transmitowana za pomocą rozmaitych mediów (np. radio, prasa), wyróżnia scentralizowany proces nadawczy oraz szerokie możliwości rozpowszechniania, a zatem dostęp licznym rzeszom odbiorców. „Musimy wyraźnie podkreślić, że nie należy utożsamiać kultury masowej i popularnej. Choć te pojęcia, a właściwie określane przez nie zjawiska społeczno-kulturowe wiele łączy, to jednocześnie je dzieli”²¹. Marian Golka, twierdzi, że komunikacja w kulturze popularnej zdecydowanie różni się od tej charakterystycznej dla kultury masowej, gdyż ma „formę w postaci kontaktu bezpośredniego (układ pierwotny i instytucjonalny). Kultura popularna to treści, które są łatwe, proste i nieskomplikowane dla odbiorców a na ich treści nie wpływa rodzaj środka za pomocą, którego są przekazywane. Treści te są łatwe w odbiorze, często bardzo skonwencjonalizowane, oraz które zawierają wyraźne elementy rozrywkowe i tym samym przyciągają liczną publiczność [...]. Kultura popularna zdefiniowana jest raczej poprzez cechy treści przekazu: obejmuje zarówno te przejawy kultury masowej, które budzą zainteresowanie licznych odbiorców (oczywiście z pominięciem treści bardziej wyrafinowanych,

¹⁸ Zob. KRAJEWSKI, M. *Kultury kultury popularnej*.

¹⁹ Tłumaczenie własne cytowanego fragmentu: „в западной социологической и философской литературе популярная культура отождествляется с массовой, где термины »mass«, »popular«, »low« (»низкая«) функционируют как синонимы”. А. В. Костина, *Популярная культура*, s. 214, http://www.zpu-journal.ru/zpu/2005_3/Kostina2/33.pdf, 18.02.2024.

²⁰ ТАНЧИН, I. З. *Соціологія*, s. 69. Tłumaczenie własne cytowanego fragmentu.

²¹ GOLKA, M. *Socjologia kultury*, s. 146.

interesujących niewielu odbiorców), jak i – przede wszystkim – przejawy kultury ludycznej funkcjonującej poza środkami masowego przekazu (festyny, mecze, pokazy jarmarczne, odpusty itp.)”²². Kultura masowa (XIX/XX w.) jest etapem rozwojowym społeczeństwa przemysłowego (modernizm), natomiast popularna (XXI w.) jest wytworem społeczeństwa poprzemysłowego (postmodernizm).

Interesującym jest fakt, że proces popularyzacji kultury przyczynił się do uczynienia istotnymi rozmaitych sfer życia codziennego np. polityka, religia, sztuka „i zjawisk w nich występujących, konieczności dostarczenia jednostkom przyjemności²³, i to przyjemności²⁴ zróżnicowanych, odpowiadających niepowtarzalności potrzeb każdego z nas”²⁵. Kulturę popularną zatem należy utożsamiać z kulturą szczęścia, czyli wszystkim tym, gdzie odczuwanie przyjemności widoczne jest powszechnie w aktywnościach podejmowanych przez jednostki, gdyż każdy wytwór kultury popularnej ma charakter zdarzenia, w którego replikacji lub re-kreacji odbiorca może stać się twórcą (performerem) oraz odwrotnie.

Kultura popularna jest zjawiskiem heterogenicznym w swych przejawach i ma zasięg globalny. „Uczestnictwo w kulturze jest formą interakcji społecznej – tak bezpośredniej, jak i pośredniej. Można nawet stwierdzić, że uczestnictwo w kulturze jest synonimem interakcji społecznej – wszak relacje pomiędzy ludźmi odbywają się za pośrednictwem symbolicznego komunikowania społecznego. Uczestnictwo w kulturze jest uczestnictwem w związkach międzyludzkich wyrażanych poprzez wytwory kultury, w respektowaniu wzorów kultury,

²² GOLKA, M. *Socjologia kultury*, s. 146.

²³ Dostarczanie przyjemności ma charakter komercyjny, bowiem to ludzie dyktują, co jest dla nich samych przyjemne.

²⁴ Zob. KRAJEWSKI, M. *Kultury kultury popularnej*, s. 41. „Popularne przyjemności to te, których źródłem jest wykroczenie poza codzienność, codzienne obowiązki i powszednią rutynę, oraz te nad których procesem doznawania jednostka sprawuje kontrolę. Popularne przyjemności wpływają więc również z jednostkowego poczucia kontrolowania zarówno potrzeb, jak i sposobu, formy, stylu ich zaspokajania” [w:] Dtto, s. 41. Krajewski twierdzi również, że popularyzowanie przyjemności „nie ma charakteru uniwersalnego, ale przypisane jest do partykularnej kulturowo, geograficznie i historycznie formy życia grupowego oraz społecznej organizacji, określanej mianem społeczeństwa nowoczesnego, i znajduje swoją kontynuację w społeczeństwach ponowoczesnych”, Dtto, s. 43.

²⁵ Dtto, s.7.

w rozumieniu jej treści itd. Nawet uczestnictwo pozornie odległe od bezpośrednich kontaktów – np. lekturę książki, poprzez słuchanie płyty czy wspomnienie dawnej rozmowy – jest formą interakcji”²⁶. Kultura popularna „nie jest jedynie kulturą przedmiotów artystycznych i obrazów a agregatem różnych czynności kulturowych, która przedostaje się do obyczaju i warunków codziennego życia”²⁷, jest zatem „formą *praxis*”²⁸ osiągania szczęścia.

Zauważmy, że to właśnie wytwory kultury popularnej pełnią istotną funkcję w projektowaniu i doświadczaniu emocji szczęścia. Po pierwsze, mogą one dawać nowe i/lub przypominać/wywoływać z podświadomości zderzenia momentów szczęśliwości ze zdarzeń przeszłych (determinanta przyzwyczajenia// *determinant of habits*), czyli przynależeć, lub zakotwiczać się w przestrzeniach kultury repetycji. Po drugie, mogą aktywować się i egzemplifikować w swoich replikacjach przez momenty terażniejsze (determinanta terażniejszości // *determinant of the present*) – kultura transparencji szczególnie w wytworach typu *stream*, relacja na żywo; kultura aromatyzacji. Po trzecie, kierować i wprowadzać jednostkę (determinanta pragnienia// *determinant of desires*) w stan szczęścia rozumianego jako projektowane doświadczenie wyobrażone.

Determinanta I – przyzwyczajenia. Zgodnie z przyjętym założeniem można stwierdzić, że szczęście może egzemplifikować się w zakresie zjawisk określanых jako przyzwyczajenia. Realizacja nawyków może wprowadzać jednostki w stan szczęśliwości. Tak rozumiana determinanta poczucia szczęścia wynika z poczucia bezpieczeństwa i przewidywalności. Są to stany, w których jednostki traktują wytwory kultury popularnej, rzeczy, sytuacje i ludzi jako coś powszedniego, oswojonego i znanego. Nie przywiązują do nich szczególnej uwagi, aż do momentu, gdy zostaną utracone. Zatem determinanta przyzwyczajenia jest wyuczonym zachowaniem, aktywnością behawioralną jednostek, która jest głęboko zakorzeniona w codziennym życiu i osadza się w kulturze repetycji/powtórki, kompresji przeszłości, tego co już było. Odnosi się do zjawisk przeszłych. Charakterystyczne dla niej są zakotwiczenia w przeszłości,

²⁶ GOLKA, M. *Socjologia kultury*, s. 125.

²⁷ FISKE, J. *Zrozumieć kulturę popularną*, s. 19–21.

²⁸ BURSZTA, W. *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, s. 46.

doceniane i odczuwane *post factum*, a dające poczucie szczęścia w terażniejszości „tu i teraz”.

Determinanta II – terażniejszości odpowiada odczuwaniu szczęścia w czasie rzeczywistym, a więc zawiera się w przestrzeni pomiędzy tym co było (determinanta przeszłości), a tym co dopiero będzie (determinanta pragnienia). Jest zatem swoistą przestrzenią o charakterze epikureizmu, czyli życia i cieszenia się chwilą, wszystkim, co daje poczucie szczęścia „w tym miejscu” i „w tym czasie”, *explicite* „tu” i „teraz”. Nie jest ona pod żadnym względem plenipotentna, zawiera bowiem zjawiska, których nie należy rozpatrywać w kategoriach czasu przeszłego ani przyszłego. Jest umiejscowiona w taki sposób, który nie wychodzi poza zastaną terażniejszość²⁹. Istotnym elementem tej determinanty, który służy jednostkom osiągnięciu momentów szczęścia są postawy spowinowaczone z hedonizmem egoistycznym, hedonistycznym materializmem i w osobliwy sposób mogą być też utożsamiane z kulturą konsumeryzmu, tak charakterystycznego dla współczesnej kultury popularnej.

Determinanta III – pragnienia odpowiada określeniu wszystkich elementów kultury popularnej, które nie tylko wyrażają, lecz też służą osiągnięciu szczęścia przez jednostki i realizowane są w sferze doświadczeń wyobrażonych. Czasoprzestrzeń zjawisk w tym przypadku choć odbywa się w czasie terażniejszym, ukierunkowana jest na zdarzenia przyszłe. Zawiera się ona zatem w przestrzeni czasowej kolejno przed determinantami przyzwyczajenia i terażniejszości, gdyż oznacza zdarzenia przyszłe, które fizycznie jeszcze nie miały miejsca, czyli te znajdujące się w zbiorze pragnień i marzeń jednostek. Determinanta pragnienia egzemplifikuje szczęście, które jest obiektem pożądania, celem do osiągnięcia.

III. Szczęście w opowieści Kuprina

Aleksander Kuprin urodził się 26 sierpnia 1870 roku w Narowczacie (Rosja). Ojciec pisarza – urzędnik, zmarł na cholere, kiedy chłopiec miał niespełna rok. Od tego czasu jego wychowaniem zajmowała się matka – Lubow Aleksiejewna, która po śmierci swojego męża przeniosła się z synem do Moskwy, gdzie zamieszkała

²⁹ Zob. WHORF, L. B. *Model uniwersum Indian*, s. 440.

w domu dla wdów, opisanym później przez pisarza w opowiadaniu *Uświęcone łożysko* (*Святая лужь*, 1914-1916). Trudności materialne jednak zmusiły ją do oddania siedmioletniego syna do szkoły dla sierot. Pobyt pisarza w sierocińcu pozostawił po sobie wspomnienia, których ślady odnaleźć można w jego opowiadaniach. Od 1880 roku Kuprin pobierał nauki w gimnazjum wojskowym, które to miało znaczący wpływ na ukształtowanie jego charakteru o czym świadczyć może utwór *Kadeci* (*На переломе [Кадеты]*, 1907) z charakterystycznymi motywami umierającego rewolucjonisty oraz tęsknoty za upragnionym szczęściem. W 1890 roku Kuprin uzyskał stopień podporucznika. Ten okres życia zaowocował opowiadaniem z życia oficerskiego i żołnierskiego takimi jak: *Nocleg* (*Ночлег*, 1985), *Nocna zmiana* (*Ночная смена*, 1899), *Pochód* (*Поход*, 1901), *Pojedynek* (*Поединок*, 1905). W 1894 Kuprin podał się do dymisji i skupił się na działalności literackiej. Chcąc zrealizować swoje marzenia o byciu szczęśliwym, porzucił swoje dotychczasowe życie i w ramach realizacji marzeń założył w Kijowie towarzystwo atletyczne, a następnie cyrk. Zainteresowanie cyrkiem, praca z ludźmi areny to bardzo szczęśliwy czas dla pisarza, który pozostawił ślad w jego twórczości w postaci utworów o tematyce cyrkowej: *W cyrku* (*В цирке*, 1902), *Allez!* (1897), *Klaun* (*Клоун*, 1928). Pisarz materiały do swoich utworów czerpał przede wszystkim z życia codziennego, obserwacji i wręcz ekstremalnych poszukiwaniach szczęścia. Wspomnieć tu należy fakt, że w 1910 roku latał na jednym z pierwszych w Rosji aeroplanów i nauczył się też sztuki nurkowania na morskie dno.

Poddając analizie zagadnienie szczęścia i jego determinant w kulturze popularnej, należy wspomnieć o jednym z utworów Kuprina (1870-1938) a mianowicie o opowieści *Bransoletka z granatów* (ros. *Гранатовый Браслет*, 1911). Zagadnienie osiągnięcia szczęścia zarówno w tym utworze jak i w ogóle często bywa kojarzone z romantyczną miłością, która od zarania dziejów interesuje artystów, pisarzy, poetów, kompozytorów, malarzy etc. W opowieści przejawia się ono w determinantach przeszłości (muzyka), terażniejszości (losy bohaterów) oraz przyszłości (pragnienia, doświadczenia wyobrażone) na wielu płaszczyznach i wymiarach.

Autor w osobliwy sposób w utworze przedstawił temat szczęścia łącząc go z tematem muzyki. Oba nie tylko współlistnieją, ale i wzajemnie wpływają na siebie, budując w ten sposób osobliwy nastrój. Muzyczne motto poprzedzające

fabułę opowieści (determinanta przeszłości) jakie zostało nadane przez Kuprina zaczerpnięte zostało z utworu Ludwiga van Beethovena (1770–1827) a dokładniej rzecz ujmując z drugiej części Sonaty № 2, op. 2. *Largo appassionato* (1795). Muzyka pomaga budować głębokie emocje, podkreśla odczucia, przeżycia, nastroje bohaterów, oraz, co najważniejsze próbuje tłumaczyć i usprawiedliwić ich postępowanie. Stanowi swoisty interdyscyplinarny rodzaj ozdobnika. Ponadto, muzyka w opowieści jest jednym z głównych komponentów świata przedstawionego i występuje w wielorakich funkcjach: stanowi klucz do utworu, ma określony rytm i tempo, kształtuje napięcie, daje interaktywną moc czytelnikowi w przeżywaniu fabuły i możliwości usłyszenia narastających determinant szczęścia, które wkomponowane są w tekst. Rozwój tematów muzycznych w formie sonatowej, można porównać z rozwojem akcji w utworze literackim (determinanta terażniejszości), gdyż na początku kompozytor zapoznaje nas z głównymi bohaterami – tematami muzycznymi, następnie akcja się rozwija, zaostrza, osiąga apogeum, po czym następuje jej rozwiązanie. Muzyka wyraźnie egzystuje w dziele literackim i głęboko wpływa na wielowymiarowe, heterogeniczne i niejednorodne w swoich przejawach poczucie szczęścia oraz wyobrażane losy bohaterów (determinanta pragnienia).

Kultura popularna jest zjawiskiem dynamicznym i zmiennym. To, co dziś uważane jest za źródło szczęścia, może jutro stracić na znaczeniu. Kluczowym jest zrozumienie, że kultura nieustannie ewoluuje, adaptując się do zmieniających się potrzeb i oczekiwań jednostek i grup. W związku z tym, poszukiwanie szczęścia w kulturze popularnej wymaga otwartości na nowe doświadczenia i gotowości do nieustannego redefiniowania źródeł szczęścia i przyjemności. We współczesnym, zglobalizowanym świecie kultura popularna odgrywa coraz większą rolę w definiowaniu, rozumieniu i osiąganiu szczęścia. Wytwory kultury popularnej, dostępne na szeroką skalę, takie jak m. in. literatura (np. *A. Kuprin*), muzyka (np. *Beethoven*), film (np. *Barnsoletka z granatów*, reż. Abram Room) stanowią istotny element życia codziennego. Dostarczają rozrywki i inspiracji, są elementami pomagającymi osiągnąć stan szczęścia poprzez determinantę przyzwyczajenia, terażniejszości czy pragnienia. Możliwość uczestniczenia w kulturze popularnej,

poprzez konsumpcję jej treści, czy aktywne tworzenie, kreowanie i re-kreowanie jej wytworów daje jednostkom szansę na doświadczenie poczucia przyjemności typu *enjoy*, *fun*, czy *καὶφ*. Kultura popularna, z jej bogactwem i różnorodnością, oferuje liczne ścieżki do osiągnięcia szczęścia. Jest to przestrzeń heterogeniczna, w której jednostki mogą nie tylko odnaleźć chwilowe momenty szczęścia, ale również budować trwałe poczucie zadowolenia z życia (hedonizm, eudajmonizm). Zatem szczęście rozumiane może być nie tylko jako przelotne chwile (zderzenia momentów), ale także jako długotrwałe zadowolenie z całości życia – cel, do którego dążą jednostki, niezależnie od tego, w jakiej determinancie się on przejawia.

Summary

Popular culture is a dynamic and changing phenomenon. What is considered a source of happiness today may lose its importance tomorrow. It is crucial to understand that culture is constantly evolving, adapting to the changing needs and expectations of individuals and groups. Therefore, the search for happiness in popular culture requires openness to new experiences and readiness to constantly redefine the sources of happiness and pleasure. In today's globalized world, popular culture plays an increasingly important role in defining, understanding and achieving happiness. Products of popular culture, available on a wide scale, such as books or music, are an important element of everyday life. They provide entertainment and inspiration, they are elements that help achieve a state of happiness through the determinant of habit, present or desire. The opportunity to participate in popular culture by consuming its content, or actively creating, creating and re-creating its products gives individuals a chance to experience a sense of pleasure such as enjoy, fun or fun. Popular culture, with its richness and diversity, offers numerous paths to happiness. It is a heterogeneous space in which individuals can not only find momentary moments of happiness, but also build a lasting sense of life satisfaction (hedonism, eudaimonism). Therefore, happiness can be understood not only as fleeting moments (collisions of moments), but also as long-term satisfaction with life as a whole - a goal that individuals strive for, regardless of the determinant in which it manifests itself.

Literatura

BOSKI, Paweł. *Kulturowe ramy zachowań społecznych. Podręcznik psychologii międzykulturowej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009. ISBN 978-83-01-15636-7.
BORSZTA, Wojciech. *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004. ISBN 83-7177-282-3.
FISKE, John. *Zrozumieć kulturę popularną*. Przeł. Katarzyna Sawicka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. ISBN 978-83-233-2870-4.

GILBERT, Daniel. *Na tropie szczęścia*. Przeł. E. Rajewska. Poznań: Media Rodzina, 2007. ISBN 978-83-7278-249-6.

GOLKA, Marian. *Socjologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2008. ISBN 978-83-7383-241-1.

КОСТИНА, Анна Владимировна. Популярная культура. *Знание. Понимание. Умение*, 2005, №3, ISSN 1998-9873.

KRAJEWSKI, Marek. *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Poznań, 2005. ISBN 83-232-1255-4.

ТАНЧИН, Ігор Зіновійович. *Соціологія*. Київ: Знання, 2008. ISBN 978-966-346-479-4.

TATARKIEWICZ, Władysław. *Pisma z etyki i teorii szczęścia*. Red. Paweł. J. Smoczyński. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. ISBN 8304040190.

WHORF, Lee B. Model uniwersum Indian. In *Świat człowieka – świat kultury*. Ewa Nowicka, Małgorzata Głowacka-Grajper (red.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007. ISBN 978-83-01-15935-1.

Dr Bartłomiej Kotowski, adiunkt badawczo-dydaktyczny, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Wydział Pedagogiki i Psychologii, Instytut Pedagogiki (*Jan Kochanowski University of Kielce*). Najważniejsze zainteresowania badawcze to antropologia lingwistyczna, antropologia tożsamości, antropologia młodzieży, kultura popularna, semiotyka kultury, etnografia Federacji Rosyjskiej i Ukrainy, socjologia mediów i kultury współczesnej. Autor wielu krajowych i zagranicznych artykułów naukowych oraz kilku monografii.

Príbeh Dafné bez Apollóna?

Katarína Jankechová

The Story of Daphne without Apollo?

Abstract: The presented contribution is dedicated to the interpretation of the work *How Daphné turned into a plant* (2022) by the contemporary Slovak intermedia artist, representative of the young generation, Paula Malinowska. The selected work, which appropriately represents the entirety of the author's work so far, is a connection between digital media, animated film and video art, while it is true that the digital medium itself is inherently intermedial. In the process of creation, is transitioning from chosen model, idea (of a human or non-human nature), to photography, animation, on the platform of photogrammetric processing and programming, within which the scanned 3D object becomes a flat 2D "object". The methodological framework of the contribution is the reception aesthetics of the Nitra School and, in connection with the archtextual thematology. The intention of the reflection therefore is to interpret a work anchored in a mythological theme through an arch-narrative overlap. From the point of view of connecting the romanticized idea of Daphne's botanical metamorphosis and the violent act in the story, the paper raises questions about why the young author is currently returning to mythology, and whether it is possible to critically reshape mythology and thus create a "new mythology" for the 21st century, without a dehumanizing gesture in the context of posthumanist theories.

Keywords: Contemporary Visual Art, Digital Art, Posthumanism, Mythology, Metamorphosis, Paula Malinowska, Daphne.

Contact: Constantine the Philosopher University in Nitra, Faculty of Arts, Institute of Literary and Artistic Communication at the Department of Ethics and Aesthetics, katarina.jankechova@ukf.sk

Predkladaný príspevok je interpretačno-hĺbkovou analýzou diela súčasnej mladej intermediálnej umelkyne Pauly Malinowskej¹, ktorá vo svojej tvorbe

¹ Paula Malinowska svoju tvorbu prezentovala na viacerých skupinových výstavách a eventoch, ako napríklad *Temporary Connection with a Dancing Plant (A Promise of Kneropy)*, Bratislava, SK, 2022); *Kiosk festival 2022* (Žilina, 2022), *The Burn Before The Burnout* (Karlín Studios, Praha, CZ, 2021); *Miznúce Telo* (Schaubmarov mlyn, Slovenská Národná Galéria, SK 2021); *NOWLESSNESS ACT III* (Kunsthalle, Bratislava, OFF Festival 2021, SK); *Garden Dialogues* (Atelier XIII, Bratislava, SK, 2021). V roku 2022 prezentovala Malinowska svoju tvorbu ako hosťujúca umelkyňa v rámci Dňa otvorených ateliérov v AiR 351 v portugalskom Cascais.

využíva primárne digitálne umenie, vizuálny jazyk 3D programov a fotografiu. Autorka ukončila svoje bakalárske štúdium na Katedre fotografie a nových médií na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, kde pokračovala v magisterskom štúdiu, ktoré ukončila v roku 2022 diplomovou prácou *Ako sa Daphné premenila na rastlinu*, na Katedre intermédií. Malinowskej umelecká prax má generatívny charakter, a to v tom v zmysle, že pracuje s chybovosťou programu a momentom náhody, čím poukazuje na otázku ľudskej prítomnosti v digitálnom svete. Jej tvorba je rámcovaná nanajvýš súčasným kontextom – klimatickou krízou/katastrofou, rýchlym technologickým vývojom, zrodom umelej inteligencie a v neposlednom rade globálnou pandémiou. Práve preto východiská svojej tvorby odvíja od tém ľudskej evolúcie, (post)antropocénu a jeho kritiky vo vzťahu k posthumanistickej teórii, ktorá zároveň reflektuje náš – ľudský – vzťah k mimoludskej realite. Túto problematiku pritom autorka interpretuje prostredníctvom mytológie, ktorú nanovo „číta“ a odкрýva tak jej nové súvislosti a významové presahy. Pre príspevok sú kľúčové nasledujúce dve otázky: Prečo sa súčasná mladá autorka v súčasnosti vracia k mytológii? Je aj vo väzbe na jej individuálne umelecké postupy možné kriticky pretvoriť mytológiu a vytvoriť tak „novú“ mytológiu pre 21. storočie? Metodologickým rámcom príspevku je recepčná estetika Nitrianskej školy (zážitková interpretácia) a vo väzbe na ňu aj arcitextuálna tematológia. Zámerom reflexie bude teda interpretačne podchytiť dielo ukotvené v mytologickom námete cez arcinaratívny presah.

Dielo *Ako sa Daphné premenila na rastlinu* je vytvorené digitálnym médiom, ktoré je vo svojej podstate intermediálne. Dôvodom je, že 3D programy možno pre fotogrametrický proces skenovania predlôh do daného programu vnímať ako evolúciu fotografického média. Malinowska pracuje s fotogrametriou, ktorá jej umožňuje konvertovať fyzický priestor do dát. Proces vizuálneho jazyka 3D programov tvorí výber samotnej predlohy humánneho či nehumánneho charakteru, jeho odfotografovanie, spomenutý fotogrametrický proces, v rámci ktorého sa skenovaním 3D objekt mení na plochý 2D „objekt“, programovanie; poslednou fázou je potom animácia. V prvej fáze autorka siaha po (mimo)ľudskom subjekte, ktorý „pózuje“ – predloha sa svojou vlastnou vôľou performatívne pohybuje.

V roku 2024 sa stala finalistkou Ceny Oskára Čepana. Viac k tomu pozri: <https://secondaryarchive.org/artists/paula-malinowska/>

Tento akt je v druhej fáze zachytený na fotoaparát a následne prenesený fotogrametrickým procesom do programu. Subjekt sa sploští a prechádza do nového sveta, nového (chaotického) kozmu – „chaozmosu“². Pomocou vizuálneho programu a animácie „obživne“ a opätovne sa môže hýbať. Avšak tu absentuje jeho vlastná vôľa. V „novom“ svete je autorka „bohom/bohyňou“, ktorý/ ktorá mu vdýchol/vdýchla „život“. Je režisérkou, dirigentkou performatívneho pohybu ľudského i neľudského aktéra, ktorý sa riadi jej príkazmi (z angl. označenia programovacieho jazyka „commads“).

Zámerom diela *Ako sa Daphné premenila na rastlinu* je vytvoriť „novú“ mytológiu, ktorá uvažuje nad pôvodným mytologickým príbehom tematizujúcim premenu ľudského tela na rastlinu tak, že ho kontextualizuje v časoch klimatickej krízy (nadchádzajúcej katastrofy). Autorka vychádza z mytológie o botanickej metamorfóze Dafné, z literárneho diela Ovídiových *Metamorfóz* (1. stor. n. l.). Ovídiové príbehy z antickej mytológie sú komponované v daktylskom hexametri a zachytávajú prevažne telesnú premenu hlavných protagonistov. Mytologický príbeh o Apolónovi a Dafné je pritom jedným z prvých písomných záznamov zmieňujúcich pokus o sexuálne násilie vôbec. V mytologickom príbehu vodná nymfa Dafné uteká cez les pred žiadostivým bohom Apolónom³, ktorý ju začne prenasledovať po tom, čo jeho srdce zasiahne Erosov šíp lásky. Apolón poháňaný vášňou a túžbou prahne po dolapení svojej koristi. V momente straty sily Dafné, ktorú predtým zasiahol do srdca šíp ľahostajnosti, kričí: „*Pomôž mi, otec, ak božskú silu máte vy, rieky, podobu, ktorá sa nadmieru páčila, premeň a zahub!*“⁴.

² „Chaozmos“ je neologizmus použitý Jamesom Joycom, ktorý prepája chaos a kozmos (neporiadok a poriadok), pričom ich nevníma ako opozitá. Tento pojem preberajú i Deleuze a Guattari v knihe *What is philosophy?*, avšak výraznejšie oba pojmy diferencujú ako roviny imanencie (napr. ich vyjadrenie filozofickej konceptuality zbavenej univerzálnych transcendencií), ktorá je prezentovaná ako autonómna sekcia chaosu. Pozri viac: DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Co je filosofie?*, s. 41.

³ Boh svetla (Slnka), lukostrel'by, hudby, tanca a poézie, pravdy a proroctiev, liečiteľstva a chorôb.

⁴ OVIDIUS, P. N. *Metamorfózy I-VIII*, s. 43; Ďalšia verzia angl. prekladu *Ovid, Metamorphoses I. 452 ff (trans. Melville) (Roman epic C1st B.C. to C1st A.D.):* <https://www.theoi.com/Nymphe/NympheDaphne.html> „*Help, father, help! If mystic power dwells in your waters, change me and destroy my baleful beauty that has pleased too well*“, ktorá sa odlišuje v preklade – môžeme si všimnúť odkaz Dafné na mystickú silu vody i prosbu o zmenu a zničenie jej zovňajška: „*zlovestnú krásu, ktorá sa až páčila príliš.*“

To sú jej posledné slová pred premenou na drevinu. Jej únikom je botanická metamorfóza na vavrínový strom, z ktorého si Apolón vytvorí korunu. Malinowská polemizuje o možnosti prepojenia romantizujúcej predstavy s násilným aktom Apolóna. Arcinaratív kriticky pretvára do „novej“ mytológie bez aktu dehumanizácie ženskej hrdinky, poučenú dejinami násilia z ktorých vychádza, no nerezignujúcu na hľadanie novej citlivosti k mimoludskému. Predkladané dielo sa snaží vytvoriť botanickú metamorfózu, ktorá nie je aktom umlčania, ale jeho opakom, teda aktom rastlinnej rezistencie. Absentuje v ňom postava Apolóna, ako aj príbeh neopätovanej lásky a násilný akt. Namiesto vavrínu naratív zameriava na biotop pokrytý brečtanom (na rozdiel od pôvodnej mytológie). Autorka stvárňuje v „novej“ mytológii Dafné pomocou rozrastajúcej sa koreňovej sústavy brečtanu. Jeho použitím sa umelkyňa snaží kontextualizovať mýtus v situácii klimatickej krízy (nadchádzajúcej katastrofy) 21. storočia, odkazujúc na prebiehajúcu expanziu tejto popínavej rastliny v lesných ekosystémoch.

Brečtan ako symbol „novej“ mytológie o metamorfóze Dafné

Botanická kolonizácia sa stala kľúčovým prvkom pre zrod epochy antropocénu⁵. Brečtan, *hedera helix*, je pôvodom z centrálnej Európy a rozšíril sa v 18. storočí vďaka koloniálnym zámorským výpravám. Brečtan sa dokáže jednoducho multiplikovať a presúvať v rámci ekosystémov, putujúc za podmienkami potrebnými pre život. V súčasnom kontexte sa tento mimoludský aktér stáva nesmierne zaujímavým, keďže klimatická kríza je dôvodom globálnej expanzie všetkých lianovitých druhov. *Hedera helix* benefituje z rastúcej koncentrácie oxidu uhličitého v atmosfére a rozpína sa naprieč ekosystémami.

V antickej mytológii brečtan symbolizuje nesmrteľnosť súvisiacu s egyptským bohom Osiridom, ktorý bol zavraždený, vzkriesený, a potom zostúpil do podsvetia.⁶ Tým sa stal bohom smrti a sudcom posmrtného života. Zároveň

⁵ Termín zaviedli P. J. CRUTZEN, E. F. STOERMER v diele *The “Anthropocene”* (2000) definovali ho pritom ako označenie epochy, v ktorej ľudstvo ovplyvňuje geológiu i ekosystém Zeme. Pozri: P. J. CRUTZEN, E. F. STOERMER: *The “Anthropocene”*, s. 17–18.

⁶ KEELER, K. H. *Plant Story. Folklore of English Ivy, Hedera helix*.

ovládal mesačné cykly a záplavy Nílu, ktoré sú rozhodujúce pre poľnohospodársku prosperitu. Práve on učil ľudí poľnohospodárstvu, ako aj plodnosti, čo viedlo k silnému spojeniu s úrodnosťou plodín. V tom čase sa uctievanie Osirida miešalo s bohom Hádom (boh podsvetia) a Dionýzom (boh vína, plodnosti a vegetácie). Kult spätý s Dionýzom bol spätý s brečtanom a rozšíril sa aj napriek tomuto zamieňaniu. Dionýzos bol zvyčajne zobrazovaný s vencom z brečtanu (nie hrozna) umiestnenom na hlave a palicou (tyrsus) vyrobenou z brečtanového dreva, z ktorej sa ťahali liany. Dionýzos (Bakchus) sa spája s kultom opojenia a extázy, pričom jeho náprotivkom je apolónsky kult. Brečtan rovnako ako hrozno je vinič. Symbolickú stránku reprezentuje nesmrteľnosti jeho vždyzelené lístie (aj počas zimy), pričom rovnako jeho zhuk bobúľ kvitne až na jeseň a na drevine zostáva celú zimu. Brečtan sa používal ako červené farbivo pri maľbe gréckych a rímskych sôch, symbolizujúc zdravie a plodnosť. Tým sa jeho posvätnosť umocňovala. V kresťanstve, naproti tomu, zohráva brečtan veľmi malú úlohu. Spájali ho s reprezentáciou extázy z opitosti (napr. toxickosť, ktorá vyvoláva zvracanie pri konzumácii) a sexuálnej symboliky spojenej s oslavami pohanského slnovratu. Pri týchto oslavách sa ako samčie náprotivok brečtanu používala popínava drevina cezmína.⁷ Kresťanstvo využívalo cezmínu počas vianočných osláv, kde jej symboliku našli v špicatých listoch a červených plodoch. V tejto symbolike dochádza k prepájaniu ženského/ženskosti s prírodou v negatívnom slova zmysle. V diele *Systema Naturae* (1758) švédskeho botanika a tvorcu botanickej taxonómie Carla von Linného (1707–1778) je klasifikovaná a hierarchizovaná všetka živá hmota. Von Linné položil základy nielen biologicky deterministickému spojeniu ženy s prírodou, ale podporil tak zrod diskriminácie na základe pohlavia či rasy. Taxonomický systém Linného bol spracovaný z perspektívy Európana, opisuje v ňom každú rasu: „bielych“ Európanov, ako „optimistických, statných, urodzených a vynaliezavých“; „červených“ Indo-Američanov ako „cholerických, húževnatých, a slobodných“; „žltých“ ľudí Ázie ako „melancholických, nekompromisných, povýšeneckých a chamtivých“; „čiernych“ obyvateľov Afriky ako „flegmatických, zručných, ľahostajných a lenivých“, pričom africké ženy považuje za „nehanebné“.

V súčasnosti je častá asociácia brečtanu s popkultúrnymi vizualizáciami

⁷ KEELER, K. H. *Plant Story. Folklore of English Ivy, Hedera helix.*

rozpadu ľudskej civilizácie. *Hedera helix* sa všadeprítomným, vysoko expanzívnym spôsobom objavuje v postapokalyptických a dystopických naratívoch. Vytvára sa tak motív budúcnosti, v ktorej príroda preberá kontrolu nad ľudstvom a planétou. Typický je (post)apokalyptický zelený vizuál expanzie popínavých druhov rastlín a lián, ktoré sa rozpínajú po degradujúcich aglomeráciách, premieňajúc ich na zóny vylúčenia ľudskej civilizácie. Ľudstvo tu stráca moc a nehrá žiadnu rolu. Viaceré environmentálne štúdie skúmajúce dopad zmeny klímy na biodiverzitu ukazujú, že táto budúcnosť vlastne možno nie je až taká vzdialená. Tieto aspekty sú inšpiračným zdrojom pre Malinowsku (ale i viacerých súčasných umelcov a viaceré súčasné umelkyne). Malinowska však vo svojej tvorbe nezobrazuje úzkostnú, traumatizujúcu, dystopickú budúcnosť, ktorú často zobrazujú sci-fi naratívy. (Post)apokalyptické scenáre vytvárajú a kultivujú v jedínoch čierne diery zúfalstva namiesto toho, aby budovali kolektívne zmýšľanie v snahe riešiť problém. Je to práve určitá neschopnosť vnímať človeka ako súčasť širšej biosféry, ktorá je základným pilierom predstáv dystopických budúcností tematizujúcich vyhynutie ľudskej civilizácie. Posthumanistická teoretička Rosi Braidotti vo svojej knihe *Posthuman Knowledge* (2019) rozvíja myšlienky filozofa Timothyho Mortona o podporovaní strachu z vyhynutia v sci-fi naratívoch. Upozorňuje však na to, že táto stratégia je v snahe mobilizovania ľudstva nefunkčná. A to najmä v prípade, kedy berieme do úvahy žižekovských „iných“, pretože tí trpia vysokou úrovňou bezbrannosti, exponovanosti a citlivosti. Podľa Braidotti sú to diskriminovaní jedinci a komunity na základe pohlavia, rasy, ale aj domorodí obyvatelia, kolonizovaní alebo mimoľudskí jedinci.⁸ Bol to práve pojem človeka ako „civilizovaného antroposa“, ktorý pripravil výživný substrát pre zrod pojmu antropocénu a následnú (nad)interpretáciu klimatickej katastrofy ako výsledku zlého vzťahu človeka s prírodou.

Cesta k posthumanizmu

Zostaňme pri posthumanistickej teórii, ktorá kriticky reflektuje humanizmus a jeho definíciu človeka (z angl. *man*) ako racionálneho zvierat'a obdareného rečou. Napriek jeho zaradeniu do zvieracej ríše sa však človek v humanistickom

⁸ BRAIDOTTI, R. *Posthuman Knowledge*, s. 67.

ideáli stáva „meradlom všetkého“⁹. Emblémom či doktrínou humanizmu je *Vitruvian Man* (1490), nákres Leonarda da Vinciho, ktorý kombinuje biologickú, diskurzívnu a morálnu expanziu ľudských možností s ideou teleologicky nariadeného, racionálneho pokroku.¹⁰ Dôležitou je viera v unikátnosť, samoregulačné a vnútorné morálne sily ľudského rozumu, ktoré tvoria integrálnu zložku tohto vysoko humanistického kréda. Vitruviánsky človek je ideálom telesnej dokonalosti, ktorý sa zdvojnásobuje ako súbor mentálnych, diskurzívnych a spirituálnych hodnôt. Z Leonardovho nákresu vznikol štandard, ktorý je výhradne stanovený v univerzálnom vnímaní „človeka“ ako bieleho muža (Európana), urbanizovaného, heterosexuálne zapísaného v reprodukčnej jednotke a plnoprávneho občana uznávanej štátnej príslušnosti.¹¹ S tým sa spája diskriminácia tiel na základe rodu či rasy ako symptomatický proces pre konštrukciu pojmu človeka ako takého. Kritériá ľudskosti boli definované striktnými hranicami binárnych opozícií a formované optikou humanistického ideálu. Jednou z týchto opozícií je vnímanie sveta založeného na pnutí medzi prírodou a kultúrou. Išlo práve o dichotómiu, ktorá sa stala mocným nástrojom dominancie nad všetkým, čo bolo „iné“. Ľudské i mimoludské telá, ich kultúry či ekosystémy boli „zaradené“ do kategórie prírody, ktorej úlohou bolo zrkadliť kultúru, a teda civilizovanosť človeka. Tento akt dominancie nad „mimoludskými“ aktérmi, koloniálnymi patriarchálnymi eurocentrickými predstavami o civilizovanosti ich (Európanov) manévruje do „ideálnej“, „vhodnej“ polohy. Georg Wilhelm Friedrich Hegel v diele *The Philosophy of History* (1837) kanonizoval mutáciu humanistického ideálu do hegemonického kultúrneho modelu.¹² Táto vízia predpokladala, že Európa nie je len geo-politickou lokáciou, ale univerzálnym atribútom ľudského vedomia, ktoré môže prepožičať svoje kvality akémukoľvek objektu. Edmund Husserl v eseji *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (esej bola publikovaná v roku 1956) obhajuje univerzálne sily rozumu proti intelektuálnemu, politickému a morálnemu úpadku, ktoré symbolizovala rastúca hrozba európskeho fašizmu v 30. rokoch minulého storočia. Eurocentrická paradigma implikuje dialektiku seba

⁹ Podľa sofistickej filozofie starogréckeho filozofa Protagora.

¹⁰ BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*, s. 13.

¹¹ BRAIDOTTI, R. *Posthuman Humanities*, s. 7–8.

¹² Dtto, s. 2.

a „iných“, binárne opozície identity a inakosti, prírody a kultúry, a to ako „motor“ pre kultúrnu logiku univerzálneho humanizmu.

Súčasná taliansko-australská filozofka Rosi Braidotti vychádza z anti-humanistického dedičstva, špecificky z epistemologických a politických základov post-štrukturalistickej generácie.¹³ Antihumanizmus sa objavil ako výkrik radikálnych mysliteľov postštrukturalistickej generácie. Jeho hlásatelia vystúpili z dialektického opozičného myslenia a vyvinuli tretí spôsob, ako sa vysporiadať s meniacim sa chápaním ľudskej subjektivity. Tento spôsob ohlásil Michel Foucault v diele *The Order of Things* (1970) prostredníctvom motívu „smrti človeka“, teda momentu, kedy sa rozplynú humanistické ideály o človeku, pretože nemožno zlúčiť antropologické koncepcie ľudského bytia s bytím jazyka.¹⁴ Podľa Braidotti týmto spôsobom Foucault formalizuje epistemologickú a morálnu krízu, ktorá presahuje binárne opozície a pretína rôzne póly politického spektra.¹⁵ Antihumanizmus kritizuje implicitné predpoklady o ľudskom subjekte, ktorý podporuje humanistický obraz človeka. Antihumanizmus je síce náprotivkom humanizmu, ale neodmieta ho, pretože si z neho berie určité pozitívne prvky, izolujúc ich od problematických náprotivkov. Ako príklad môžeme uviesť individualizmus, ktorý plodí egoizmus a sebastrednosť; alebo sebaurčenie, ktoré sa môže zmeniť na aroganciu a nadvládu.

Posthumanizmus je historickým momentom, značiac koniec opozície medzi humanizmom a antihumanizmom, pričom sleduje odlišný diskurzívny rámec, ktorý sa pozerá na nové alternatívy. Posthumanizmus je procesom očisťovania sa od eurocentrického antropocénneho pohľadu na svet. Je transformáciou, v ktorej už človek nemá výsadné postavenie. Podľa Braidotti je východiskovým bodom antihumanistická smrť človeka (muža i ženy), ktorá znamená úpadok niektorých základných premís osvietenstva ako pokroku ľudstva prostredníctvom samoregulačného a teleologicky nariadeného používania rozumu a vedecká racionalita zameraná na dokonalosť „človeka“.¹⁶ Posthumanistická perspektíva skúma alternatívy ku „kríze človeka“ ako v prípade antihumanizmu, ale zároveň stojí na predpoklade historického úpadku humanizmu. Jej zámerom sú všetci

¹³ BRAIDOTTI, R. *Posthuman Humanities*, s. 4.

¹⁴ FOUCAULT, M. *Slová a veci*, s. 13.

¹⁵ BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*, s. 23.

¹⁶ Dtto, s. 37.

„(ne)živí“ ľudskí i neľudskí aktéri, ktorí sú priečne prepojení alebo dokážu byť „asamblážou“ ľudských a neľudských aktérov.¹⁷ Posthumanizmus je interdisciplinárny, a to najmä v boji za tých „iných“ ako je to v prípade hnutí za práva žien; hnutí proti rasizmu a dekolonizácii; protijadrových a proenvironmentálnych hnutí. Ako uvádza Braidotti, za posledných tridsať rokov (kniha bola publikovaná v roku 2013) sa vyvinuli „nové kritické epistemológie, ktoré zaujali protihumanistický postoj a ponúkli alternatívne definície človeka“¹⁸. Pochádzajú z nových interdisciplinárnych výskumných oblastí, akými sú rodové (gender) štúdiá, feminizmus, etnicita, kultúrne štúdiá, postkoloniálne štúdiá, mediálne štúdiá, štúdiá nových médií a štúdiá ľudských práv. Ich spoločnou charakteristikou je kritika univerzalizmu ako bytostne exkluzívneho, antropocentrického a eurocentrického.¹⁹ Problematika „postčloveka“ vo vzťahu k posthumanizmu je chápaná rôznymi spôsobmi ako v postantropocentrizme. Braidotti²⁰ uvádza, že v bežných verejných diskusiách je postantropocentrická línia vnímaná s úzkosťou z technológií a hrozbou klimatických zmien alebo v nadšení z potenciálu ľudského rozvoja. V akademickej obci sa antropocentrizmus kriticky reflektuje, čo má za následok roztrieštenosť jeho transformačnej agendy posthumanizmu. Hlavným dôvodom je rýchlo rozvíjajúca sa technológia a jej globalizácia, čím vzniká otázka vzťahu človeka a technológie. Práve posthumanizmus zrovnoprávňuje tento vzťah, a vďaka interdisciplinárnemu fundamentu posthumanizmu dokáže zahŕňať všetky potrebné oblasti na skúmanie tohto vzťahu.²¹

Zámerom Braidotti²² je vytvoriť posthumánnu situáciu s kladnou etikou. Hlavným „motorom“ na vytvorenie tejto metódy je pragmatizmus, pričom filozofka tvrdí, že je nutné vytvoriť schémy myslenia a figurácií, ktoré nám umožnia zdôvodniť prebiehajúce zmeny a transformácie súčasnosti. Tie súvisia so súčasnou dobou, ktorá je tvorená permanentným stavom prechodov, hybridizácie a nomádskej mobility odohrávajúcich sa v emancipovaných, postfeministických, multietnických spoločnostiach s vysokým stupňom technologického

¹⁷ BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*, s. 45.

¹⁸ BRAIDOTTI, R. *Posthuman Humanities*, s. 2.

¹⁹ BART, S., DIDUR, J. & HEFFEMAN, T. (Eds.). *Posthumanism*, pp. 72–97.

²⁰ BRAIDOTTI, R. *Posthuman Humanities*, s. 5.

²¹ Dtto, s. 5.

²² Dtto, s. 1.

sprostredkovania. Tieto udalosti nemajú charakter jednoduchosti či linearity, ale viacvrstvovosti či vnútornej protichodnosti. Braidotti však upozorňuje, že sa stále nezabezpečila spravodlivosť a rovnoprávnosť pre všetkých aktérov. Postľudská situácia, ktorá sa vzťahuje na subjektivitu, vyjadruje stelesnenú a zakotvenú, a teda čiastočnú formu zodpovednosti, založenú na silnom zmysle pre kolektívnosť – na budovaní komunity. Braidotti vo svojej posthumanistickej teórii inklinuje k monistickej filozofii (procesne orientovanej politickej ontológii) stávania sa (odkazujúc na Deleuza a Guatarriho). Autorka chápe hmotu ako ľudské stelesnenie, ako čosi, čo je zároveň inteligentné a samoorganizujúce.²³ To znamená, že hmota nie je dialekticky protikladná ku kultúre, ani k technologickej mediácii, ale je s nimi spojená. Tento motív je bezpodmienečne aplikovateľný na Malinowskej uvažovanie a utváranie umeleckého diela *Ako sa Daphne premenila na rastlinu*. Je to viditeľné v diele na viacerých úrovniach – v samotnej téme, stvárnených motívoch, výbere média, ale aj v ďalších detailných aspektoch, ktoré postupne odkryjem.

Interpretácia diela: *Ako sa Daphne premenila na rastlinu*

Naratív diela *Ako sa Daphne premenila na rastlinu* Pauly Malinowskej sa začína slovami autorského textu:

„We always wanted to create ourselves
our body
to get rid of imagination of someone else
expand boundaries
multiply the categories which seemed to be fixed
and flows of the time, somehow, are perceived in a different way
when sun is burning a little more
so we grow different today
in constant change that moulds the world.“²⁴

Androgýnnny typ hlasu, ktorý nahral queer interpret NaiKavols (Kristián

²³ BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*, s. 35.

²⁴ „Vždy sme chceli tvoriť sami seba / naše telo / zbaviť sa predstavivosti niekoho iného / rozširovať hranice / multiply kategórie, ktoré sa zdali byť zafixované / a toky času sa akosi vnímajú iným spôsobom / keď slnko / páli trochu viac / takže dnes rastieme inak / v neustálych zmenách, ktoré formujú svet.“

Mikulovský), je zvolený na rozmazanie binárnej opozície muža a ženy. Autorka sa vlastným textom snaží sprostredkovať svoje uvažovanie o mytologickom príbehu transflormácie²⁵ ako o metafore procesu dominancie a kontroly niektorých tiel. Odkazuje na akt dehumanizácie v kontexte teórií posthumanizmu, klimatickú katastrofu, rozširovanie hraníc myslenia a vnímania v neustále meniacom sa svete.

Prvé zábery Malinowskej diela zachytávajú temnotu, v ktorej sa rozrastajú rizomatické štruktúry koreňovej sústavy brečtanu. Jednotlivé vlákna sa množia a vrstvia, vytvárajúc tak kozmos pod povrchom našej zeme. Vznikajú rôzne štruktúry, brečtanové siete pripomínajúce nervovú sústavu alebo abstraktnú urbanistickú štruktúru posiatu zeleňou v (post)apokalyptických/dystopických naratívoch. Z temnoty sa prenášame v druhej časti diela ponad zemský povrch. Autorka v tejto časti pracuje so zábermi virtuálnej prírody. Využíva techniku „close up“, teda detailných až mikroskopických záberov, ktoré pripomínajú prírodopisné filmy. Zdanlivo „živá flóra“, predovšetkým jej hyperrealizmus, recepcne zneisťuje, a to v tom zmysle, že si diváci nie sú istí, či sledujú reálnu, živú prírodu, alebo prírodných aktérov umelo vytvorených v digitálnom médiu. Až vďaka prvkom statickosti zobrazovaného a generatívneho charakteru autorkinej tvorby (chybovosť, moment náhody) dokážeme odhaliť simulovanosť, resp. iluzívnosť videného. Nastáva chybovosť (*error*) – listy zasiahnu do bobúľ, čím sa nerealistickým spôsobom prvky prekryjú a my odhaľujeme ich nereálnosť. Pre dielo je typická eliptickosť – či už v rovine (ne)naratívnej zložky alebo snímania. V rozprávaní „nového“ mytologického príbehu autorka nevyužíva klasický naratív, ktorý plynule rozpráva príbeh, ale objavujú sa v ňom „biele miesta“. Sú to prestávky, predely či míľniky príbehu. Súvisí to i s filmovým obrazom (strihom), ktorý v týchto „bielych miestach“ mizne (angl. *fading*). Necháva tak divákovi či diváčke priestor na domyslenie si príbehu a vlastnú interpretáciu tematizovaného. Hudobná zložka miestami posilňuje napätie a buduje v divákovi či diváčke očakávanie, avšak inde autorka na zjemnenie naratívosti využíva meditatívnu či ambientnú hudbu.

A kde je Dafné? Objaví sa v momente metamorfózy. Korene brečtanu z temnoty prenikajú na povrch do novej podoby. Stávajú sa výhonkami, ktoré „obsadzujú“ (alebo „kolonizujú“) telo Dafné. Stávajú sa sieťami, „žilami“

²⁵ Pojem transflormácie vychádza z mytológie a odkazuje na premenu ľudí na rastlinu.

prerastajúcimi každú časť jej tela, až po tvár a oči. Tak pri pokojnej metamorfóze Dafné nastáva symbióza tela a rastliny. Výhonky majú miestami telovú farbu – integrujú sa do ľudského tela – sú však i modrasté klamlivo symbolizujú moment zásobovania životnou energiou. Avšak brečtan si uzurpuje svoj priestor. Nastáva úplné splynutie človeka, Dafné, s prírodou. Pokojnú metamorfózu ukončuje veta: „*and our feet, just now so swift, hold fast in resistant roots*“²⁶. Jej telesná (somatická) premena sa premiestňuje, prostredníctvom výhonkov nastáva stiahnutie pod zem. Stáva sa (vlastnou) živinou pre koreňovú sústavu brečtanu, ktorý ju zhmotňuje vo svojom kozme pod zemou. V temnote, pod povrchom zeme, sa napokon Dafné spredmetňuje v klasickom zobrazení súsošia talianskeho barokového sochára Giana Lorenza Berniniho (1598–1680). Dynamickosť pohybu, resp. poloha ženskej figúry zostáva, avšak Apolón absentuje.

Malinowskej stvárnenie premeny Dafné pôsobí v juxtapozícii k Berniniho súsošiu *Apolón a Dafné* (1622–1625). V prvom rade je Dafné oprostena od násilného aktu, ako aj romantizujúcej predstavy o mytologickom príbehu. Po druhé je tým celý príbeh upriamený na ňu. Stáva sa hrdinkou a tvorkyňou vlastného príbehu, ktorý je možné naratívne poňať i bez Apolóna. Ďalším dôležitým bodom je poukázanie na markantnosť prírodného motívu, ktorému autorka udelila výsadné postavenie. I napriek jeho virtuálnemu charakteru pôsobí „živo“, momenty chybovosti a náhody dodávajú dielu osobitosť autorského rukopisu a zároveň poukazujú na nedokonalosť samotného média. Obe diela majú spoločné zakonzervovanie mytológie v čase – každé však úplne odlišnej. Táto uzatvorenosť momentu v istom čase vychádza v Berniniho prípade z Ovídia. Básnik tejto premene venoval jeden z najpodrobnejších opisov vo svojom diele: „*Sotvaže vysloví prosbu, meravosť zmocní sa údov: strunistá hrud' sa ovíja vláknami tenkého lyka, z vlasov vyrastá lístie, rameno mení sa v konár, noha, pred chvíľou rýchla, utkvie s'á nehybný koreň, vrchovec vyženie z hlavy – len krásou sa trbliece d'alej.*“²⁷ Bernini vytvára dynamický akt začiatku premeny, ktorý zachytáva vo veľmi dramatickom momente uchopenia Dafné Apolónom. Naproti tomu Malinowská (síce tiež vychádza z Ovídia, ale prostredníctvom aktuálneho čítania) zobrazuje pokojnú „novú“ rastlinnú metamorfózu Dafné cez optiku teórie

²⁶ „a naše nohy, práve teraz také rýchle, držia pevne v odolných koreňoch.“

²⁷ OVIDIUS, P. N. *Metamorfózy I-VIII*, s. 43.

rastlinných politík. V nadväznosti na spomínanú posthumanistickú teóriu, snažiacu sa (zjednodušene povedané) o zrovnoprávnenie všetkých „ľudských“ i „mimoludských“ aktérov a nájsť tak symbiózu ľudskej a mimoludskej reality, v ktorej človek nemá výsadné postavenie, Malinowská vytvára „novú“ botanickú metamorfózu, ktorá nie je aktom umlčania, ale je jej opakom – je „záznamom“ a ikonizáciou rezistencie. Je aktom dekolonizácie kolektívneho tela spod cudzích predstáv, dekonštrukciou konštruovaných binárnych opozícií („prírodné“ alebo „kultúrne“, „organické“ alebo „umelé“, „ženské“ alebo „mužské“). Malinowská popiera stanovené hranice skonštruovanej kategórie „človeka“ a zohľadňuje kontext 21. storočia. V zmysle kontextualizovania mytológie v rámci situácie klimatickej krízy/katastrofy odkazuje na prebiehajúcu expanziu popínavej dreviny, brečtanu, v lesných ekosystémoch. Brečtanu ako dreviny, ktorá nahrádza vavrín v mytologickom príbehu z viacerých vyššie uvedených dôvodov (napr. ako náprotivok apolónskeho kultu).

Prečo sa teda súčasná mladá umelkyňa vracia k mytologickým príbehom? Jednou z možných odpovedí na túto otázku je snaha vytvoriť „novú“ mytológiu. Tú druhú by nám mohla poskytnúť arcitextuálna tematológia, ktorá skúma arcitexty vždy vo vzťahu k životnému svetu: „vypovedajú – akokoľvek nepriamo a obrazne – čosi nadčasovo platné o ľudskej existencii, o tom čo je v nej najcennejšie, a čoho sa naopak treba vyvarovať a konať, aby bola zmysluplná.“²⁸ Ich „vlastnosťou“ je pochopenie nášho súčasného sveta. Je preto možné, že autorka prostredníctvom mytologického príbehu o botanickej metamorfóze hľadá pochopenie pre súčasný svet. Ako uvádza švajčiarska psychologička Verena Kast „prostredníctvom identifikácie s hrdinom človek dospieva k zisteniu, že i jeho reálne životné ťažkosti a útrapy sa dajú prekonať vývojovým a transformačným procesom.“²⁹ Dochádza tak k uvedomeniu si, že arcinaratívy zobrazujú existenciálne problémy, ktoré nie sú až také vzdialené od tých, ktorými sa zaoberáme v súčasnosti. Na záver by som položila niekoľko rečníckych otázok, ktoré budú náplňou ďalšej reflexie, resp. ďalšieho výskumného „čítania“ predmetného diela. Keďže pri zobrazení (ešte) ľudskej podoby Dafné autorka využila svoju vlastnú podobizeň, je na mieste hovoriť o sebaštylizácii do

²⁸ PLESNÍK, E. *Vzťah textu k realite*, s. 62.

²⁹ KAST, V. *The clinical use of fairy tales by a „classical“ Jungian analyst*, s. 107.

mytologickej postavy? Je v autorkinom záujme metamorfovať sa do rastlinnej podoby, teda splynúť s prírodou telesne i duchovne? Snaží sa Malinowska utvárať samu seba v súčasných kontextoch, ktoré dielo rámcujú? Vyrovnáva sa autorka prostredníctvom tohto diela so sexuálnym násilím, ktoré sama zažila?

Štúdia vznikla ako súčasť riešenej grantovej úlohy UGA I-24-208-02 *Intermediálne orientovaná interpretácia tvorby Ondřeja Houšťavy a Pauly Malinowskej* a kultúrno-edukačný projekt KEGA 038SPU-4/2024 *M:INT – Biele miesta a efemérne mestské intervencie*.

Summary

The study interpreted the work *How Daphné turned into a plant* (2022) by contemporary Slovak intermedia artist, representative of the young generation, Paula Malinowska. Form of the artwork is digital medium, which anchored in a mythological theme of Ovid's *Metamorphosis* through an arci-narrative overlap. The work offered intermedial reflection with reception aesthetics in connection to the arcitextual thematology. Malinowska's afford was to point out the connection of romanticized idea of Daphne's botanical metamorphosis and the violent act in the story in the original mythology of Apollo and Daphne which led to dehumanizing act of Daphne. In her work she tried to critically reshape the original story and thus create a "new mythology" for the 21st century through posthuman theory. Which led to researching for a new sensitivity to the non-human creatures and a more "humanizing" gesture to Daphne's botanical metamorphosis.

Literatúra

- BRAIDOTTI, R. Posthuman Humanities. *European Education Research Journal*. vol. 12, num. 1. 2013. s. 1–19. <https://doi.org/10.2304/eerj.2013.12.1.1>
- BRAIDOTTI, Rosi. *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 2019, s. 210. ISBN 978-1-509-53526-2.
- BRAIDOTTI, Rosi: *The Posthuman*. Cambridge: The Polity Press, 2013. s 229. ISBN 978-0-7456-4157-7.
- CURRAN, A. S. *The Anatomy of Blackness: Science and Slavery in an Age of Enlightenment*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. ISBN 978-1-4214-0965-8.
- DELEUZE, Giles, GUATTARI, Pierre, Félix. *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-030-0.
- FOUCAULT, Michel. *Slová a veci. Archeológia humanitných vied*. Bratislava: Kalligram, 2000. ISBN 80-7149-664-2.
- KEELER, K. H. Plant Story. Folklore of English Ivy, Hedera helix. *A Wandering Botanist*. [online] 17.10.2021. [cit. 1.5.2024]. Dostupné na: <http://khkeeler.blogspot.com/2021/10/plant-story-folklore-of-english-ivy.html>

MORTON, Timothy. *All Art Is Ecological*. London: Penguin Books, 2018. ISBN 978-0-14199700-1.

OVIDIUS, P. N. *Metamorfózy I–VIII*. Martin: Thesis, 2012. ISBN 9788089520060.

CRUTZEN, P. J., STOERMER, E. F. The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, 41 (May 2000), s. 17-18.

PLESNÍK, Lubomír, ČECHOVÁ, Mariana, DANIŠOVÁ, Nikol, KLIMKOVÁ, Simona, GÁBOR, Lubomír, RÉDEY, Zoltán. *Výberový tematologický teaurus: výkladový prierez obrazmi sveta v kultúrotvorných prapříbehoch*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2022. ISBN 978-80-558-1988-4.

Mgr. Katarína Jankechová is a Phd. candidate at the Constantine the Philosopher University in Nitra, department of Aesthetics, where her thesis topic is Art of the New Millennium - Diversity and Intermediality of Forms. She graduated with a master's degree at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, majoring in History and Practice of Contemporary Art. At the same time, she studied at the Comenius University in Bratislava, majoring in Aesthetics. Her research specializations are issue of intermediality, performativity, corporeality and artistic thinking in contemporary visual art. She has written: *Small-Scale Invasive Interventions as Impulses for the Reactivation of Forgotten Urban Spaces*, 2023, *Between Theatricality, (Film), Performance and Intermedia. Introductory Notes to the Issue of Intermediality*, 2023, *Reminiscence of the First Meeting – Intervention in Public Space Tension, (non)narrativeness and performative turn in the context of Jakub Užovič's performances*, 2023.

Existenciální rozměr jedné Kafkovy prózy: čtení inspirované texty Waltera Biemela a Jana Patočky

Daniela Blahutková

Kafka's *Der Bau* and its existential dimension: inspirations by Walter Biemel and Jan Patočka

Abstract: The starting point of the paper is an interest in phenomenologically oriented approaches to literary texts. Walter Biemel's studies on Franz Kafka's short story *Der Bau* are an example of this approach. According to Biemel, the short story fragment explores, "uncovers" an essential feature of (human) existence "even before the emergence of a systematic philosophical elucidation of the problem of existence". The paper will recall Biemel's interpretation and try to show that the thought of Jan Patočka from the late 1960s also provides a background for a phenomenological reading of Kafka's prose and allows certain deepening of the view on aspects of carnality, identity, time and space in it.

Keywords: Phenomenology, Literary Text, Jan Patočka, Walter Biemel, Franz Kafka.

Contact: University of West Bohemia, Faculty of Arts, Department of Philosophy, e-mail: dblah@kfi.zcu.cz

I

Původním podnětem předkládaného zamyšlení byla studie fenomenologa Waltera Biemela *Der Bau* a její pozdější verze s názvem „Kafkas Dichten des Wohnens am Ende der Neuzeit“. Studie *Der Bau* vyšla ve výboru Biemelových interpretací umělecké tvorby, vydaném roku 1968, ale autora zaměstnávala již dříve – český fenomenolog a Biemelův generační současník Jan Patočka ji znal z Biemelovy přednášky, prezentované v Československu už v roce 1964.¹ Dnes, o šedesát let později a zároveň sto let od Kafkova úmrtí, ji můžeme připomenout jako článek interpretační tradice, podněcované dílem Franze Kafky, i příklad zájmu fenomenologů o literární tvorbu. Příklad vybízející k ohlédnutí i navázání. O tom patrně uvažoval i sám Biemel, který se k interpretaci z 60. let opakovaně vracel; co ve variantách a reformulacích jeho studie přetrvává, je snaha ukázat, jak Kafkovo literární umění vrhá světlo na podstatný rys lidské existence a jak přitom

¹ Srv. pozn. b editorů tematického souboru Patočkových studií *Umění a čas I*, s. 382.

odkazuje k duchovní problematice dějinné epochy.²

Obecnějším rámcem zde prezentovaných snah je zájem o příspěvek fenomenologie ke zkoumání literární tvorby. Editoři rakouského sborníku *Literatur als Phänomenalisierung* poukázali před lety na to, že řada filozofů fenomenologické orientace inklinovala k interpretování literárních děl, zároveň však nelze hovořit o jednom typu fenomenologické interpretace. Martin Heidegger udal tón fenomenologicko-hermeneutickou analýzou konkrétních děl z hlediska jejich dějinného smyslu, jak je vidět na jeho četbě Rilkeho, Hölderlina, Trakla nebo Georgeho, a Walter Biemel v 60. letech 20. stol. na jeho přístup navazoval. Přesvědčení o „sousedství básnění a myšlení“ promítl i do interpretace Kafkovy povídky *Der Bau*, kterou zde představíme. Český filozof Jan Patočka, významná osobnost fenomenologie, se rovněž obracel k literatuře. Ve zmíněném sborníku se dočteme, že v jeho případě šlo „spíše než o analýzu díla o vykázání dějinných duchovních struktur, jejichž indikátor dané dílo představuje.“³ Ačkoli není důvod řečené zpochybňovat, vynořil se zde další podnět pro tuto studii – domnívám se totiž, že je na místě určité rozšíření perspektivy, zejména s ohledem na Patočkův zájem o literaturu v 60. a 70. letech, tj. na jeho zájem o specifické zachycení, pojednání přirozeného světa, jehož je schopna literatura. Vedle studie *Spisovatel a jeho věc* (1969), kde je zkoumán výkon spisovatele (charakterizovaný jako sbírání a odhalování *životního* smyslu)⁴, můžeme poukázat na další studie z tohoto období, jejichž jádrem je analýza přirozeného světa s vyústěním v koncepci existence jako pohybu. Výmluvná je např. blízkost, vlastně variantnost studií *Co je existence?* a „*Přirozený svět*“ v *meditaci svého autora po třiatřiceti letech*: v obou textech z r. 1969 je podán rozbor lidského života jako pohybu existence, v *Co je existence?* je ovšem téma uvozeno pohledem na literární díla jako příklady zvláštního vystižení toho, oč v životě běží – v jedinečnosti zachycených

² Srv. BIEMEL, W. *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, s. 66–140. Z pozdějších autorových návratů k této Kafkově próze zohledňuji texty *Die Deutung unserer Zeit bei Kafka und Heidegger* (1989) s prohloubeným interpretačním zaměřením na povahu éry techniky, a *Kafkas Dichten des Wohnens am Ende der Neuzeit* (2003) s akcenty na vztahovost člověka a odpovědnost za svět. V obou případech jde o varianty původní studie.

³ SEPP, H. R., TRINKS, J. (eds.). *Literatur als Phänomenalisierung. Phänomenologische Deutungen literarischer Werke*, s. 9.

⁴ Srv. PATOČKA, J. *Spisovatel a jeho věc (K filosofii literatury)*, s. 287–288.

„fenoménu života na různé úrovni“ s jejich rozvíjením. Způsoby, jakými literární umění může postupovat a čeho dosahuje, jsou v *Co je existence?* také naznačeny na třech příkladech – *Doktor Faustus* Thomase Manna, Dostojevského *Idiot*, Faulknerovy *Divoké palmy*.⁵ Výběr nebyl náhodný, dílům těchto autorů se Jan Patočka mezi lety 1969 a 1976 věnoval i v rozsáhlejších interpretacích.⁶ A myšlenka literárního vystižení existence jako pohybu (a jistého významu literární tvorby pro filozofické vypracovávání pojmu existence) je vykazatelným zázemím řady jeho interpretací děl moderní literatury,⁷ nehledě na dějinně-filozofické aspekty takových textů. Je svým způsobem zajímavé, že mezi nimi nefiguruje dílo Franze Kafky – Jan Patočka ovšem příležitostně komentoval především *Doupě* a znal interpretaci svého současníka Waltera Biemela. Co z toho plyne pro tuto studii? Domnívám se, že určité oprávnění postavit vedle ohlédnutí za Biemelovou interpretací – jejíž součástí je teze, že próza *Der Bau / Doupě* vypráví v podstatném ohledu existenci – čtení prizmatem Patočkovy koncepce existence jako pohybu. Pokusím se ukázat, že se zde nabízí možnost určitých doplnění vůči Biemelovu pohledu.

II

Jak tedy četl *Doupě* Walter Biemel? Připomeňme úvodem, že jde o jednu z posledních Kafkových próz (1923) a bývá zkoumána v kontextu Kafkových zvířecích povídek – hlavní postava má zvířecí i lidské rysy, narativní podání v ich-formě charakterizuje výřečnost a přemítání. Interpretace zpravidla podrobně komentují už úvodní větu či úvodní pasáž: „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.“⁸ Biemel si všímá, že vyprávění začíná v okamžiku, kdy je

⁵ Srv. PATOČKA, J. *Co je existence?*, s. 336–339.

⁶ Srv. přednášku *Zpěv výsostnosti* (1969), studii *Smysl mýtu o paktu s ďáblem* (a variantní faustovské texty z let 1972–1973) a *Kolem Masarykovy filosofie náboženství* (1976).

⁷ K této tezi podrobněji Blahutková, Ševčík: *Patočkovy interpretace literatury*, kap. 2.2 (Literatura a fenomenologie životního světa, s. 67–94).

⁸ „Zbudoval jsem si doupě a zdá se, že se zdařilo.“ (V. Kafka) „Doupě jsem zařídil a zdá se, že se zdařilo.“ (J. Stromšík). V následujícím cituji podle těchto českých překladatelů dle kompatibility s Biemelovou interpretací – a alespoň úvodem uvádím i originál s ohledem na to, že čeština nepostihne způsob, jakým Kafka zachází s jazykem, když ústředním pojmem prózy činí substantivum *der Bau*, stavba, evokující stavitelství a dílo, ale terminologicky pokrývající

stavba dokončena a je dosaženo odstupu, v díle došlo k ustálení „já“: na vrcholu života toto „já“ vypráví svůj život v ní a podává – zřejmě sobě samému – určité sebeospravedlnění, odpověď na otázku: co jsi dělal, co jsi v životě uskutečnil?⁹

Ohledně struktury prózy Biemel nejprve poukazuje na to, že vyprávěné je stručně podáno již na první straně textu a napětí je – v kontrastu s tradiční, klasickou povídkou – budováno vlastně jen konsekventním rozváděním tématu.¹⁰ Děj nicméně lze charakterizovat jako trojčlenný: první část představuje stavbu (vchod, chodby, hlavní prostranství) a život uvnitř, se zvraty uspokojení a sebekritiky, druhá vypráví situaci, kdy tvor dočasně vystupuje ven, do nezajištěného vnějšku, a třetí návrat do doupěte, kam ovšem patří i dynamika závěru, tj. části vyznačené nástupem tichého sykotu, který tvora irituje a zbavuje jakékoli jistoty. Biemel záměrně uvažuje v kategoriích „závěru“ a úplnosti vyprávěného – v souladu s úvodní tezí, že „čistě vnějškově“ neukončená próza pouze narativně rozvádí, radikalizuje téma sdělené v prvních větách (“ani teď na samém vrcholu života neznám jediné klidné hodiny“); vpád vnějšího nepřítele jako finální událost, kterou už Kafka nestihl napsat, se mu jeví nepravděpodobně, zbytečně.¹¹

Dějové schéma, na první pohled spíše „nichtssagend“, nás odkazuje k hlavní postavě a vypravěči, „protože stavba-doupě je centrem jeho existence“ (srv. výroky jako „já a doupě patříme k sobě“, „nic nás nemůže natrvalo rozloučit“).¹² Můžeme se tak ptát: Kdo je to zvíře? A odpověď, kterou Biemel ve studii podává, zní: *animal rationale*.¹³ Jeho nepřehlédnutelnou charakteristikou je neustávající přemítání, reflexe, zvažování pro a proti. Zároveň se ale v každé části povídky ukazuje konflikt jeho racionality a prožívání: touží po svobodě, ale je vázáno na stavbu, touží po přátelství, ale důvěra je mimo jeho chápání. Slabý

i zvířecí noru, doupě. První věta povídky ještě nedává najevo, o co půjde, a povaha ústředního pojmu působí v celém textu, na což tak či onak reagují i její interpretace, včetně Biemelovy.

⁹ BIEMEL, W. *Der Bau*, in *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, s. 97–98. Srv. též *Kafkas Dichten des Wohnens am Ende der Neuzeit*, s. 25. *Slovo a smysl* [online], kde česky vyšla část Biemelovy rozsáhlé interpretace pod názvem Stavba a otázka legitimacy (K existenciální dimenzi Kafkovy povídky *Doupě*). Dostupné z <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/187>

¹⁰ BIEMEL, W. *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, s. 71–72.

¹¹ Srv. Dtto, s. 95–96.

¹² Dtto, s. 72–73.

¹³ Dtto, s. 99–100.

sykot, který ho dohání k zoufalství, lze číst jako „vlastní dech zvířete“ a stav bytosti v posledních větách jako „totální sebeodcizení“.¹⁴

Jako mimořádnou vlastnost doupěte vyzdvihuje Biemel ticho. Heideggerovsky etymologizuje (*Stille – Stillstand – Gestilltsein*), aby zdůraznil, že ticho má co dělat s klidem, utišením neklidného usilování. Ale když o tichu uvažuje onen tvor, míní něco jiného: klid ve smyslu absence rušení; nikdy tedy nekončí starost o udržení ticha a pořád se do mysli vkrádá možnost, že bude narušeno, že vpadne nepřítel. Radost z vlastnění se střídá s obavami ze ztráty, také pobyt venku je snášen jen dočasně („příliš mě zaměstnává doupě“). Základní nastavení tvora je tedy požadavek jistoty, zajištěnosti, který je však ve všech částech povídky konfrontován s pochybnostmi. Rytmus povídky není nesen sledem nepředvídaného dění, ale zvraty nálad: klidem ticha a neklidem z myslitelného ohrožení, jehož symptomem se stává každý vnímaný zvuk. Hlavní akcenty Biemelovy četby povídky lze stručně shrnout takto: Vypráví *animal rationale*; vyprávění se rovná sebe-ospravedlnění; je vyprávěna existence zacílená na absolutní zajištění; stavba je nástrojem zajištění – a tento étos ztroskotává, závěr je popisem radikálního sebeodcizení, otřesnějšího než jakýkoli vpád zvnějšku; samo doupě se stává místem nejvyššího ohrožení, snad i v důsledku redukce tvora na práci: v jeho životě neexistuje nic než plánování a pachtění se, přezkoumávání a znovu práce.¹⁵

Naznačenou interpretací povídky směřuje Biemel k tezi o blízkosti, spojitosti mezi Kafkovým narativním textem a výkladem moderní doby v některých studiích M. Heideggera.¹⁶ Tvor v Kafkově povídce je totiž charakterizován důrazem na moc *ratia* a způsob, jakým věci myslí, jakým se ujišťuje o tom, jak jsou, harmonuje podle Biemela s Heideggerovou interpretací novověkého pojetí pravdy: před-stavování věci *descartovským* subjektem, jejich uchopování („An-Griff“),

¹⁴ BIEMEL, W. *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, s. 94. Srv. též BIEMEL, W. *Kafkas Dichten des Wohnens am Ende der Neuzeit*, s. 32.

¹⁵ Dtto, s. 73–82, 100–104. Srv. stručněji BIEMEL, W. *Zur Deutung unserer Zeit bei Kafka und Heidegger*, s. 431–433.

¹⁶ Výkladu a obhajobě této teze je věnován 4. oddíl Biemelovy analýzy z r. 1968: *Das Geschehen des Baues im Lichte der neuzeitlichen Metaphysik (Philosophische Dimension der Deutung)*, s. 102–134. Vedle Heideggerova textu *Věk obrazu světa* zde Biemel odkazuje na *Co je metafyzika?, Stavět, bydlet, myslet* a další.

v němž subjektivita, předmět a reflexe patří dohromady (já něco myslím), s sebou nese požadavek na podřízení jsoucího vůli člověka. Volní rys novověké metafyziky Heidegger zvláště ukazuje na technice, která ze jsoucího činí jen prostředek k sebe-zajištění, aniž by zjednávala skutečnou blízkost. Paralely Kafkova narativu a Heideggerova zamyšlení charakterizuje Biemel takto: „Zacházení se jsoucím, které cílí na zajištění a jistotu, ovládání a mistrování jsoucího, a zvrát v totální nejistotu, ohrožení, a nakonec v absolutní odcizení, jsou společné obojímu podání: uměleckému a filosofickému.“¹⁷ Ostatně Kafkův „starý stavitel“ je v povídce beze jména – i to podle Biemela naznačuje, že je to vlastně novověký člověk vůbec.

Kafka, který k nám podle Biemela hovoří nejvíc tím, co neříká, v próze vyjádřil „tísňovou nehostinnost“, podivný pocit ne-domova¹⁸: neustálé organizující pořádání a konání bez cíle nedostává člověka blíž k věcem, neotevřít mu možnost pobývat u nich, bydlet, jak o autentické existenci hovoří Martin Heidegger. Pozdější verze Biemelovy interpretace *Doupěte* tento motiv zvýrazňuje i názvem „Kafkas Dichten des Wohnens am Ende der Neuzeit“. Je v ní poukázáno na paradox Kafkova zabydlování se prostřednictvím psaní, které samo předvádí ztroskotání snah bydlet, a zmíněna nutnost hledat v moderní době nový způsob pobývání na světě. I zde vřazuje Biemel Kafkovu povídku do heideggerovské reflexe moderní, technikou charakterizované éry.¹⁹

III

Jak bylo již předesláno, Biemelovu analýzu z 60. let 20. století znal i Jan Patočka – v máchovské studii z 60. let na ni reagoval zdrženlivě, ztotožnění významové intence spisovatele a filozofa v ní se mu zřejmě jevilo příliš přímočaré.²⁰ Ale v 70. letech v jedné diskusi k tématu Evropy sám připomněl

¹⁷ Zde cituji pozdější formulaci In BIEMEL, W. *Zur Deutung unserer Zeit bei Kafka und Heidegger*, s. 438.

¹⁸ Dtto, s. 438 (*Unheimlichkeit im Sinne des Unheimischen*). Srv. též BIEMEL, W. *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, s. 129–134.

¹⁹ BIEMEL, W. *Kafkas Dichten des Wohnens am Ende der Neuzeit*, s. 37–38.

²⁰ PATOČKA, J. *Čas, věčnost a časovost v Máchově díle*, s. 382. Opatrnost tu zřejmě nemířila proti Biemelovi, Jan Patočka v této studii sám provádí filozofickou interpretaci časových

Kafkovu povídku *Der Bau* zcela v duchu Biemelovy studie. Slovy Ivana Blechy: „I Jan Patočka si všiml, že Kafkova povídka *Doupě* může vysvětlit to, co měl Heidegger na mysli, když uvažoval o střetnutí technicky určovaného pobytu na světě s autentickou existencí [...].“²¹ Patočka tehdy uvedl, že v *Doupěti* Kafka „předvádí extrémní odcizení v '*Gestell*'“, přičemž tento rámeček překračuje; umění tohoto druhu má význam jako určitá výzva.²² V jiné kafkovské poznámce čteme, že bez Kafky „zůstaly by mýty moderního přeracionalizovaného života ztajeny a pouze anonymně žity“.²³

Dějinně-filozofická pointa interpretace („hledání bezpečí v technické epoše je falešné hledání 'uspořádání' světa podle vůle člověka“²⁴) je tedy momentem, kde se Patočka a Biemel potkávají. Oba fenomenologové ovšem sdílejí i přesvědčení, že v Kafkově próze je pojednána existence. A v této souvislosti se pokusím alespoň naznačit, že Patočkova fenomenologie životního světa a jeho učení o existenci jako pohybu mohou být interpretačně nosné a že skýtají zázemí k určitým doplněním Biemelovy interpretace. Vracím se tedy k heslu *Literatur als Phänomenalisierung* a ke studiím *Co je existence* (1969) a „*Přirozený svět*“ v *meditaci svého autora po třiatřiceti letech* (1969) – z této studie nyní vyjdu:

Bytí člověka je něčím jiným než bytí věcí a není postižitelné jako pouhý výskyt. S ohledem na Aristotelovu koncepci pohybu, podněty Heideggerovy a Finkovy fenomenologie a další souvislosti chce Patočka nahlédnout lidský život jako pohyb v původním smyslu, jako *dynamis*, uskutečňování možností, s důrazem na ontologický význam pojmů prostor a čas. Vychází z tělesnosti existence, její situovanosti a do ní zapuštěného cítění a konání, zacíleného odněkud někam. Způsob a modifikace tohoto odněkud někam mu vyplývají ze tří momentů časovosti: z „akcentování minulého, co již jako dané pasivně přijímáme,

struktur v básnickém díle a kriticky uvažuje o oprávněnosti a hranicích tohoto přístupu. Připouští zde, že básník „při svém sestupu k pramenům fenomenalizace jsoucna naráží na souvislosti, pokyny a poukazy, které se osvětlují [...] novějšími filosofématy“. PATOČKA, J. *Čas, věčnost a časovost v Máchově díle*, s. 386.

²¹ BLECHA, I. *Bytí a svět. Heidegger v kontextu*, s. 191, pozn. 254.

²² Blecha ovšem upřesňuje: „Patočka si ale myslí, že pouhou 'básnickou strategií', tedy tím, že se na technicky danou jsoucnost věcí podíváme jiným pohledem, vlada techniky zlomena být nemůže. Dtto, s. 191.

²³ PATOČKA, J. *Hegelův filosofický a estetický vývoj*, s. 293–294.

²⁴ BLECHA, I. *Bytí a svět. Heidegger v kontextu*, s. 191.

přítomného, jež aktivně modifikujeme, a budoucího, vzhledem k němuž se tato modifikace děje.²⁵ Tak uvádí výklad tří pohybů existence: pohybu zakotvení, pohybu sebedprodloužení a pohybu průlomu. V následujícím tento výklad představím jen ve stručné aplikaci na čtení Kafkovy prózy, ve vazbě na tezi, že „vypráví“ pohyby existence.

Povídka je vyprávěna převážně v přítomnosti, vyprávěcí perspektiva má blízko k vnitřnímu monologu. Již zmíněná první věta, formulována v perfektu, vyjadřuje už dosažené ve smyslu završené minulosti. A Biemelova interpretace návazně právem, ale přece jen příliš výlučně zdůrazňuje fakt, že ústřední místo dění povídky je výtvořem a nástrojem sebezajištění. Popis života v doupěti totiž neartikuluje pouze instrumentálnost stavby. Téměř do detailu ladí s tím, jak Patočka při výkladu prvního pohybu existence, pohybu akceptace, hovoří o prvotní sféře blízkého: stavba alias doupě je místem, kde jsou popisovány elementární pohyby jako výživa, umístěnost, pasivita bytí, které jí, spí, slastně oddychuje a takřkajíc se nechává přijmout. Přijmout doupětem – tomu odpovídá i důvěrné oslovení doupěte a jeho částí zájmeny ty, vy.²⁶ Odehrává se zde téměř vše, co Patočka vykládá jako „pramen oné struktury domov – cizota, kterou je možno považovat za jednu z podstatných dimenzí přirozeného světa.²⁷ Názorného vyjádření nabývá rovněž Patočkova heideggerovská myšlenka, že nad pohybem zakotvení i jednotlivými, dílčími pohyby, v nichž se explikuje, vládne země, i že život zde nejvíc poutá slast. Tuto „primární oblast“ pak „zatlačuje do temna“ druhý základní celkový pohyb, odehrávající se už ve službách individuace a její „sféry bílého dne“. Patočkovými slovy: „Celá oblast dramatu prvotního přimknutí, jeho vazeb a nenávistí, jeho ztotožnění a příkrostití je nyní odkázána do těch temnot, k nimž se hlásí; celá říše snu fantazie a její hry je zatlačena do podsvětí, do pod-zemí.“²⁸

Popsaná primární vázanost života k sobě je tedy v povídce poměrně silně vyjadřována, což Biemelova interpretace ponechává stranou, akcentuje více živočišného úsilí a práci, tedy to, co v Patočkově koncepci charakterizuje druhý

²⁵ PATOČKA, J. „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, s. 318.

²⁶ KAFKA, F. *Doupě – Der Bau*, s. 28: „Kvůli vám, vy chodby a prostranství, a především ty, hradní nádvoří, jsem přece přišel [...]. Vy patříte ke mně, já k vám, co se nám může stát.“

²⁷ Srv. PATOČKA, J. „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, s. 319–323.

²⁸ Dtto, s. 325.

pohyb existence. Je však třeba připustit, že právě druhý pohyb existence tematizuje Kafkova povídka ústředním způsobem. Podle Patočky v tomto pohybu sebedprodloužení či sebezprojekce, „rozumíme sobě jako tomu, kdo obstarává, kdo dovede, kdo má za úkol, komu náleží jistá funkce a role.“²⁹ Hesly, která tento pohyb postihují, jsou: já i druzí jako články služebného světa, práce, určité zvěcnění člověka jako potřebného, redukce na sociální roli a tudíž hledání a dbání distance. „Přitom proniká soustavou obstarávání stále primitivní fakt, že někdo musí obstarávat primárně, ale že toto primárně obstarané je možno mu vzít. [...] Že je možno člověka usmrtit.“³⁰ Tyto formulace se s Kafkovou prózou protínají všude, kde se vyprávějíci „já“ chápe jako stavitel a strážce svého díla, zajišťující se před potenciálními protivníky. Konstatuje-li Patočka, že organizovaná podoba pohybu sebezprojekce se dělí v práci a boj, jako by pojmenovával dva ústřední motivy v povídce. Podle Patočky tento pohyb na sebe váže i moment utrpení z každé situace v nekrytosti a přítomnost nezvládnutého „jako vlastní i cizí chaos.“ Jako přímý komentář k naší povídce pak působí formulace: „Labyrintovitý charakter celého pohybu byl v minulosti často zdůrazňován a stává se stále více převládajícím pocitem života hlavně u moderního člověka, kde je hmatatelné nahromadění služeb, prostředků život prodlužovat a množit jeho možnosti a kde se nicméně stupňuje nepřítomnost hlavního.“³¹

Tím hlavním, lidsky nejvýznamnějším, je Patočkovi pohyb průlomu. V něm nejde o setkání s něčím konkrétním, co můžeme odhalit, ale o překonání upoutání k jednotlivým činnostem a o vlastní sebezpočtení: vidět se ve své nejvlastnější lidské možnosti otevřít se pro bytí jinak, proměnit vazbu k vlastnímu životu. „Není to pouhé nazírání, není to čistá reflexe ani kontemplace [...]; ale i zde je žití v možnosti uchopením, realizací této možnosti, je modalitou praxe.“³² Dokázat převzít svůj „podíl smrtelné bytosti“ znamená zároveň odevzdanost, vystoupení ze sebe. – Můžeme říci, že tento pohyb Kafkova povídka nepřipouští. V druhé části, o níž hovoří Biemel, tj. při výstupu živočicha ven, do nechráněného venkovního prostoru, je tematizována instinktivní touha po volnosti, ale zároveň obava z ní a zvrát pobytu venku ve střežení doupěte. Jiné bytosti vystupují v povídce pouze

²⁹ PATOČKA, J. „*Přirozený svět*“ v *meditaci svého autora po třiatřiceti letech*, s. 325.

³⁰ Dtto, s. 327–328.

³¹ Dtto, s. 329.

³² Dtto, s. 330.

jako pomyslní nepřátelé či kořist (myšlenka na „důvěrníka“ je zapuzena). V této části povídky čteme: „Ale na svobodě vlastně nejsem“; „nejsem určen k volnému životu a vydán mu napospas [...]“.³³ Magická přitažlivost vchodu, muka sestupu do doupěte a slast z návratu přebíjejí epizodu, která náznakem ukazuje na téma svobody a otevření se. Ostatně i animální charakter hlavní postavy povídky či kafkovské „stávání se zvířetem“ koresponduje s tím, že pohyb „lidsky nejvýznamnější“ absentuje. Téma průlomu je vlastně přítomno v určitém převrácení: tvor je pohlcen obavami z průlomu ve smyslu agrese cizího zvířete, vpádu. Rušivý zvuk v doupěti tuto možnost činí všudypřítomnou, neodvolatelnou.

IV

Vrátíme-li se k Biemelovi, ústředním bodem jeho interpretace je *animal rationale* – ale je interpretována hlavně jeho racionalita, nezohledňuje se obojakost přiléhavé formulace. Já v povídce nejen myslí, ale i vnímá, cítí, svět jeho života je popsán ve vazbě na jeho tělesnost: blízkost, vzdálenost, pevné důvěrné okolí i neurčitý horizont, habituálnost, chování i jakoby druhové, instinktivní... Je nápadným rysem řady Kafkových próz, že se v nich prolíná zvířecí a lidské. Mnohokrát bylo poukázáno na Kafkovy inspirace četbou Brehmova *Života zvířat* a na jeho hry s doslovností a sémantikou nejběžnějších formulací. Podle W. Benjamina tematizují zvířata u Kafky „zapomenutost“³⁴, Deleuze a Guattari odkazují k úniku, „překonávaným gradientům“ a podzemním „oblastem uvolněných intenzit“.³⁵ Čtení z pohledu Patočkových pohybů existence naznačuje, že ve vyprávěném hraje roli něco jako preference elementárního: spát, jíst, odpočívat, schoulit se, země, ticho. Anebo jinými slovy, že je tu zvýrazněn „zlatý věk [...] bohatých, ač původně němých dramát. Jsou intenzivní, ale ne-tematická, ne-objektivní, a proto unikají pozornosti, přestože určují smysl celého

³³ KAFKA, F. *Doupě*, s. 239, 240.

³⁴ Srv. BENJAMIN, V. *Franz Kafka*, s. 291: „Vše zapomenuté se prolíná s tím, co bylo zapomenuto v prasně, navazuje s ním četná, nejistá, proměnlivá spojení, jež vedou k novým a novým zplozencům. Zapomenutost je nádoba, z níž se v Kafkových povídkách dere na svět nevyčerpatelný mezisvět. [...] Kafka se u *Života zvířat* neúnavně zaposlouchával do toho, co je zapomenuté.“

³⁵ Srv. DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka*, s. 24.

pohybu – proto podléhají též snadno potlačení, přehlédnutí, zapomenutí.“³⁶

Atmosféru elementárního, tělesně prožitkového sugeruje i prostor, který povídka *Der Bau* rozehrává: labyrint podzemních chodeb, stěny, dutiny, průduchy, hloubení... Walter Biemel i Jan Patočka ve svých textech odkazují na existenci jako obývání světa, bydlení v něm, na „etymologickou příbuznost slov bytí, bydlení, budovati. Budovat však znamená žít prostorově.“³⁷ Bytí v prostoru „zakládá, otevírá a umožňuje“ – odpovídá tomu, že toto „bytí samo není ve svém jádře nic hotového, nýbrž událost, která svým charakterem zakládá povahu veškerého dramatu, vši konfliktnosti, ale též veškerého naplnění a osmyslení.“ Patočka zároveň připomíná základní „prvotní, člověkem nevytvořené, nýbrž z naší fysis pocházející ‘uvnitř’“.³⁸ A poukazuje na to, že „vnitřně-dramatickou povahu bytí, a tedy i prostoru“ staví před oči nejlépe umění, které postihuje „nejen jsoucna, nýbrž samo měřítko jejich bytí“.³⁹

V jakém „měřítku“ je u Kafky podána existence oddaná stavbě-doupěti, lze nahlédnout i skrze pasáž z Hegelovy *Estetiky*, uvozující výklad o architektuře a její prvotnosti mezi uměními: „Zahnízdit se, zakopat se je přirozenější než vykopávat, hledat napřed materiál, pak jej navršovat a tvarovat. Podle toho si můžeme představit, že doupě vzniká dříve než chata. Doupata vznikají rozšiřováním místo omezováním, nebo rozšiřováním, které se stává ohraničováním a obklopováním, při němž obklopení je již dáno. Podzemní stavění začíná tedy více u toho, co je dáno, a protože hlavní masu ponechává tím čím jest, nezvedá se ještě tak svobodně jako stavitelství nadzemní.“⁴⁰

Význam úplně prvních architektonických gest (horizontála, vertikála) a jejich směrů a hranic zdůrazňuje v souvislosti s elementární architektoničností existence také Ivan Blecha. S Christianem Norbergem-Schulzem poukazuje na základní strukturální podobnost přírodního a umělého prostoru: dolů, vzhůru, zem, stěna,

³⁶ PATOČKA, J. „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, s. 321.

³⁷ PATOČKA, J. *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, s. 450.

³⁸ Dtto, s. 453.

³⁹ Dtto.

⁴⁰ HEGEL, G.W.F.: *Estetika. Svazek druhý*, s. 31–32 (v českém překladu Jana Patočky). Hegel zde otevírá oddíl věnovaný symbolické architektuře poznámkami k prvopočátkům stavitelství vůbec a všimá si přitom různých skalních a jeskyňovitých útvarů, podzemních staveb indických a egyptských a výtvorů částečně podzemních, s prvky jako chodby či labyrinty: „V těchto obdivuhodných vyhloubeninách ukazuje se poprvé speciálnější potřeba *obklopení*.“

klenba – tyto prvky jsou v prostorách obojího druhu a obojí na sebe může odkazovat.⁴¹ V povídce s názvem *Der Bau* sestupuje Kafka k jakési prahové dimenzi utváření prostoru. Srstnatý stavitel a obyvatel doupěte je zvíře: „staví“ a zároveň ho necharakterizuje pozvedání se ani pozemskost či světovost. Jeho existenci s rytmy přítomně zažívaného vévodí horizontální poloha, ev. směr dolů, dutina, labyrint, smyslové vjemy (vůně skladovaného masa a lesního vzduchu, pevnost či sypanost čelem hloubených chodeb, šumění ticha...). V prožitcích podzemního prostředí ani v uvědomovaném ohrožení na konci fragmentu nehraje zásadní roli zrak (v pasážích mimo doupě je zrak upínán na doupě, netematizuje se optický horizont v plnosti). Děje v doupěti se setkávají s atmosférou prvního pohybu lidské existence, Patočkovy „prajeskyně našich původně němých dramát“. Také vyčerpávající práce a technická zdatnost je představitelná na člověku i zvířeti a jakási obojakost či nejasnost vlastně čtenáře neruší. Citelnou hranicí je, jak postihl Biemel, (sebe)reflexe. Tvor v Kafkově povídce usiluje alespoň domněle zjednat si jasno o sobě a o věcech. Před jasností však také uhýbá, zavrtává se. Kyvadlo nervózní činnosti (přesuny, rozšiřování, opatření) a útlumu (únava, spánek, vleže) jako by jej definovalo také horizontálně, přičemž racionalita odpovídá druhému pohybu existence, kdy „každé 'zde' je jen k tomu, aby pokazovalo dál za sebe na souvislosti díla“. Obstarávání, elán k věcem a „přeměna okolí v neorganické tělo, v něco neméně zvládnutého, odděleného, viditelného a manipulovatelného, sebepromítání do věcí a zvěčňování sebe“, nese podle Patočky i „zvláštní způsob bludu“.⁴² Třetí pohyb, představitelný jako vzmach nad stavbu a její poměry, by vedl mimo logiku dění, které u Kafky pokračuje v podzemních chodbách, v rytmech iritace neidentifikovatelným zvukem provokujícím odhad přibližování, vzdalování a vědomí nekontrolovatelnosti.

Co plyne z četby, o kterou jsem se pokusila? Vcelku neodporuje Biemelovým interpretacím, ale snad přece naznačuje něco, co u něho zůstalo stranou. Walter Biemel a Jan Patočka sdíleli Heideggerův akcent na souvislost lidského pobytu s bydlením. Je-li heideggerovská fenomenologie, jak uvádí Ivan Blecha, „vždy nějakou formou topologie“⁴³, Patočkovy myšlenky tento vklad také rozvíjí: dole,

⁴¹ BLECHA, I. *Bytí a svět. Heidegger v kontextu*, s. 114–115.

⁴² PATOČKA, J. „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, s. 328.

⁴³ BLECHA, I. *Bytí a svět*, s. 132.

nahoře, horizontálně, vertikálně, temné, denní, zavřené, otevřené, země, svět – tomu s ním můžeme rozumět ve vazbě na tělesnost, prostorovost a časovost existence. V trojici pohybů existence jsou také postiženy dimenze spíše v jejich spojitosti, prolínání a dynamice než v dichotomiích. Ve vztahu ke Kafkově próze to má, s ohledem na bohatý rejstřík tělesnosti a esteziologie v Kafkově narativním subjektu s prostupností zvířecích a lidských charakteristik, interpretační potenciál, není nutno pomíjet význam takové konfigurace postavy. V Patočkových rozborech existence též probleskuje – v letmém doteku s Benjaminovými úvahami – pojem zapomenutého, který by v ohledu na povídku mohl být dále interpretačně využit.

Platí-li, jak napsali Deleuze a Guattari, že do doupěte-rizomatu Kafkových textů není žádného privilegovaného vstupu,⁴⁴ není důvod míjet ani vstupy fenomenologů. Walter Biemel aplikoval ve svých úvahách o Kafkovi heideggerovské motivy (pobývání, bydlení na světě) – a jak ukazuje Ivan Blecha, něco z nich se dnes aktualizuje v myšlení antropologů, estetiků, teoretiků architektury.⁴⁵ Také Patočkův rozbor přirozeného světa, spjatý s otázkou po způsobech „zpřítomňování“ existence a toho, oč v ní jde, v literatuře, může být dále zkoumán a zohledňován. Jak jsem se snažila ukázat na jedné z Kafkových próz, jeho analýzy mohou pomoci prohlubovat pohled na způsoby a schopnosti literární tvorby reflektovat tělesnost, přirozený svět, časové a prostorové aspekty existence.

Summary

The paper looks back at the phenomenologically, Heideggerian-inspired studies of Walter Biemel, in which Kafka's late prose *Der Bau* is interpreted in an existential and historical philosophical context. The protagonist is read by Biemel as *animal rationale*, the prose as exposure of an essential feature of human existence. The central actor refers Biemel to the nature of modern rationality and the problematic situation of modern man in terms of dwelling in the world. The article recalls how the Czech phenomenologist Jan Patočka responded to this interpretation in the 1960s and 1970s. And with a background in Patočka's exploration of the natural world and the concept of existence as movement, Biemel's view is then supplemented with an alternative reading. It is shown that Biemel's *animal rationale* does not have to be read only in terms of rationality, but also the animal qualities of the main character and the topology of Kafka's prose can be interpreted subtly. Patočka's phenomenology of the natural world and the concept of existence as movement can help deepen insights into the ways and capacities

⁴⁴ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka*, s. 7.

⁴⁵ Srv. BLECHA, I. *Bytí a svět*, s. 149–153.

of literary work to reflect carnality, the natural world, and the temporal and spatial aspects of existence.

Literatura

- BENJAMIN, W., RITTER, M. (ed.). *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-278-3. Franz Kafka s. 271–298.
- BIEMEL, Walter. Die Deutung unserer Zeit bei Kafka und Heidegger. In BIEMEL, W., HERMANN, F.-W. (eds.). *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1989, s. 425–439.
- BIEMEL, Walter. Kafkas Dichten des Wohnens am Ende der Neuzeit. In DIACONU, M. (ed.). *Kunst und Wahrheit. Festschrift für Walter Biemel zu seinem 85. Geburtstag*. Bukarest: Humanitas (*Studia Phaenomenologica*. Special Issue 2003), s. 23–38. ISBN 973-50-0423-2.
- BIEMEL, Walter. *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*. Den Haag: M. Nijhoff 1968.
- BIEMEL, W. Stavba a otázka legitimacy (K existenciální dimenzi Kafkovy povídky Doupě). *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia* [online], 2010, roč. VII, č. 14. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/187>
- BLAHUTKOVÁ, Daniela, ŠEVČÍK, Miloš. *Patočkovy interpretace literatury*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2014. ISBN 978-80-7465-124-3.
- BLECHA, Ivan. *Bytí a svět. Heidegger v kontextu*. Praha: Archa, 2019. ISBN 978-80-87545-60-7.
- DELEUZE, Gilles., GUATTARI, Félix. *Kafka*. Praha: Hermann & synové, 2016. ISBN: 978-80-87054-49-9.
- HEGEL, G. W. F. *Estetika. Svazek druhý*. Přel. Jan Patočka. Praha: Odeon 1966.
- KAFKA, Franz. *Popis jednoho zápasu. Novely, črty, aforismy z pozůstalosti*. Přel. V. Kafka. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0261-X.
- KAFKA, Franz. *Doupě – Der Bau*. Přel. J. Stromšík. Praha: Argo, 2009. ISBN 978-80-257-0180.
- MAYER, Mathias. *Kafkův litotes: logika a rétorika dvojité negace*. Praha: Malvern, 2017. ISBN 978-80-7530-104-8.
- PATOČKA, Jan. Co je existence? In *Fenomenologické spisy II*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 335–366. ISBN: 978-80-7298-420-6.
- PATOČKA, Jan. Čas, věčnost a časovost v Máchově díle. In *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 359–388. ISBN: 80-7298-113-7.
- PATOČKA, Jan. "Přirozený svět" v meditaci svého autora po třiatřiceti letech. In *Péče o duši III*. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 441–453. ISBN: 80-7298-054-8.
- SEPP, H. R., TRINKS, J. (eds.). *Literatur als Phänomenalisierung. Phänomenologische Deutungen literarischer Werke*. Wien: Turia + Kant 2002. ISBN: 385132367X.

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D. studied Aesthetics and German language and literature in Brno (Masaryk University). At the Department of Philosophy / University of West Bohemia she focuses on modern aesthetics influenced by the German philosophical tradition, here esp. the work of A.G. Baumgarten. She participated in research project on Jan Patočka's thought on art, with focus on his thought on literature, to which she continues to return. She co-authored (with Miloš Ševčík) the monograph *Patočkovy interpretace literatury* (Červený Kostelec, Mervart 2014). She translates from German.

Piktorialismus a fotografická tvorba Henryho P. Robinsona v kontextu diskuse o legitimitě umělecké fotografie ve 2. polovině 19. století

Adéla Sommerová

Pictorialism and Henry P. Robinson's Photographic Work in Context of Discussion about Legitimacy of Artistic Photography in the Second Half of the 19th Century

Abstract: This article deals with the presentation and interpretation of Henry Peach Robinson's photographic work and thoughts in the context of the discussion about the artistic status of photography. Since its beginning photography was not accepted as an art form therefore many photographers tried to defend its artistic legitimacy. They believed that photography could have the same effect on the viewer as a painting so they strived for making photography look similar to fine art. On these bases came into being a movement called pictorialism and H. P. Robinson is considered as its founder and the main representative. This article summarizes Robinson's opinions in his book *Pictorial Effect in Photography* and tries to give an idea of possible interpretations of his photographic work.

Keywords: Henry Peach Robinson, Pictorialism, Pictorial Photography, Combination Printing, Pictorial Effect in Photography, Fading Away, Autumn, 19th Century Photography

Contact: University of West Bohemia in Pilsen, Faculty of Arts, Department of Philosophy,
e-mail: sommeroa@ff.zcu.cz

Vznik a počátky fotografie

Počátky fotografie jsou spojovány se jmény Josepha Nicéphora Niépce a Louise Daguerra. V roce 1826 měl Niépce zhotovit první fotografický snímek s názvem *Pohled z okna na dvůr v Le Gras*. (obr. 1) Daguerre zpočátku s Niépce spolupracoval a později se proslavil zejména díky procesu zvanému daguerrotypie¹. V řadách širší veřejnosti se fotografie od počátku těšila značné oblibě, především díky své schopnosti zachytit přesnou podobu fotografovaného objektu. Jinak tomu však bylo v umělecké sféře, kde se fotografie nesečkávala

¹ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*, s. 12–15.

s přijetím, a to zejména ze strany malířů a kritiků umění, kteří fotografii považovali za vynález užitečný pro rozvoj vědy, avšak umělecký status jí nepřipisovali. Podobné úvahy prezentuje např. významný básník a kritik umění Charles Baudelaire v kapitole *Le public moderne et la photographie*, jež je součástí eseje *Salon de 1859*. Z tohoto úryvku vyplývá, že fotografii vnímal jako pouhý záznam reality, jenž postrádá umělecký přesah, na rozdíl od výtvarného díla. Baudelaire zmiňuje, že do obrazu vkládá malíř něco ze své duše², což však v případě fotografie není možné. Zpochybňován byl rovněž status fotografa jako umělce. Kritici poukazovali na skutečnost, že snímky vytváří přístroj a fotograf zde funguje jen jako obsluha onoho přístroje. Baudelaire zastává názor, že fotografie se často stávají nedostatečně talentovaní umělci, nebo ti, kteří jsou příliš líní dokončit studia. Fotografie tak pro tyto „špatné“ umělce poskytuje prostor, ve kterém se za dostatečné podpory široké veřejnosti mohou realizovat. Oblibu fotografie Baudelaire spojuje s úpadkem vkusu, který je příliš degenerovaný, a proto společnost již není více schopna ocenit krásné umění³. Fotografové se proti této kritice vymezovali, neboť nechtěli být považováni za pouhou obsluhu fotografického aparátu a cítili se být umělci, kteří mohou, podobně jako malíři, tvořit skutečná umělecká díla. Někteří z nich se rovněž zapojovali do diskusí o legitimitě umělecké fotografie a snažili se dokázat, že fotografie může být, podobně jako výtvarné dílo, uměleckým výrazovým prostředkem.

Piktorialismus a pojetí Henryho Peach Robinsona

V reakci na kritiku umělecké fotografie vzniklo hnutí zvané piktorialismus, jehož popularita zaznamenala největší nárůst zejména na konci 19. století a přetrvávala až do počátku století 20. Stoupenci tohoto směru byli přesvědčeni, že fotografie může podobně jako malba emocionálně působit na diváky. Jejich hlavní motivací tedy bylo ve svých dílech zachytit náladu a atmosféru okamžiku za účelem vzbuzení emocí. K podpoření tohoto dojmu využívali různé techniky jako např. práci se světlem a stínem nebo záměrné rozostření, často pracovali také

² BAUDELAIRE, Ch. *Salon de 1859*, s. 262.

³ Dtto, s. 257–260.

s ušlechtilými tisky⁴. Piktorialisté usilovali o přiblížení fotografie výtvarnému umění, které považovali za vzor, jež by měla fotografie následovat. Inspiraci často nacházeli v dalších významných uměleckých směrech jako např. secesi, symbolismu nebo impresionismu⁵

Za zakladatele piktorialismu a zároveň jeho nejvýznamnějšího představitele je považován anglický fotograf a teoretik umění Henry Peach Robinson (1830–1901). V 90. letech se stal členem spolku *The Linked Ring*, jenž sdružoval fotografy a umělce propagující fotografii jako legitimní formu umění⁶. Robinson zastával názor, že fotografie by měla být za umění považována, což je patrné i z jeho publikací.

Pictorial Effect in Photography

Příkladem může být jedna z jeho knih s názvem *Pictorial Effect in Photography*. Zde jsou popsány techniky, jimiž je možné ve fotografii dosáhnout tzv. piktorialního efektu, tedy docílit vzhledu malby. Z této knihy je zřejmé, že autor považuje výtvarné umění za zdroj inspirace, který by fotografie měla následovat. Představuje zde několik technik, které dle jeho názoru nejvíce podporují piktorialní efekt. V první řadě se jedná o pravidlo kompozice a umístění objektů na fotografii. Robinson považuje za nezbytné dobře promyslet, jak by měla výsledná fotografie vypadat a podle toho aranžovat scénu. Umístění objektů na obraze či fotografii rozhoduje o tom, co divák uvidí jako první, což může značně ovlivnit celkový dojem ze scény⁷.

Dále Robinson zmiňuje důležitost práce se světlem a stínem. Ústřední objekt by měl být dobře osvětlen, zatímco ostatní, méně významné, jsou umístěny ve stínu. Kontrast světlých a tmavých míst také rozrušuje monotónnost a může dodat

⁴ Ušlechtilý tisk = technika založená na používání koloidních látek, obvykle organického původu (např. arabská guma, želatina) a roztoku dvojchromanových solí (SCHEUFLEER, P. *Historické fotografické techniky*, s. 40).

⁵ BUNNELL, P. *Pictorial Photography*, s. 11–14.

⁶ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*, s. 19.

⁷ ROBINSON, H. *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers to Which is Added a Chapter on Combination Printing*, s. 21.

obrazu hloubku, což opět podtrhuje výsledný dojem⁸. Robinson se inspiroval technikou zvanou *chiaroscuro*, jež byla ve výtvarném umění velmi populární. Dále jsou v této knize popsány další neméně důležité zásady týkající se jednoty, vyváženosti, nebo opakování objektů na snímku. Není náhodou, že tato pravidla, na něž Robinson klade velký důraz, mají základ ve výtvarném umění. Robinson považuje za důležité, aby si začínající fotografové tato pravidla osvojili, neboť dle jeho názoru nestačí mít pouze talent, pokud není kultivován znalostí zmíněných pravidel. Talent je nezbytný, avšak není dostačující pro to, aby fotograf mohl vytvářet skutečná umělecká díla. Proto je třeba být seznámen s pravidly, z nichž vycházeli slavní malíři minulých dob i autorovy současnosti⁹. Tato pravidla rovněž pomáhají rozvíjet umělcův cit a umožňují vnímat krásu přírody, která spočívá v jemných detailech, proto pouze trénované oko má možnost ji spatřit.

O tom, že měl Robinson k výtvarnému umění blízko, svědčí i skutečnost, že v knize *Pictorial Effect in Photography* často demonstruje popisované techniky na příkladech ilustrací vybraných výtvarných děl. Sám byl rovněž v mladším věku amatérským malířem, některé jeho obrazy dokonce byly vystaveny v Královské akademii umění v Londýně. V 50. letech se seznámil s daguerrotypii, kterou byl natolik zaujat, že se následně začal plně věnovat fotografii.¹⁰ Že však byl s výtvarným uměním velmi dobře obeznámen, dosvědčuje i tato kniha.

Kombinovaný tisk

V neposlední řadě Robinson zmiňuje v souvislosti s dosažením piktorálního efektu ve fotografii metodu tzv. kombinovaného tisku. Podstatou této techniky je spojování dvou a více negativů do jednoho samostatného snímku. Jedním z prvních fotografů experimentujících s kombinovaným tiskem, byl Oscar Rejlander, který touto metodou zhotovil svůj nejslavnější snímek *Dva způsoby života* (obr. 2), jenž se skládá ze třiceti negativů.¹¹ Robinson byl jedním z fotografů, kteří se Rejlanderovou tvorbou, včetně používání kombinovaných

⁸ ROBINSON, H. *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers to Which is Added a Chapter on Combination Printing*, s. 21–27.

⁹ Dtto, s. 18–19.

¹⁰ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*, s. 33.

¹¹ Dtto, s. 30.

tisků inspirovali. Robinson byl jedním z fotografů, kteří se Rejlanderovou tvorbou, včetně používání kombinovaných tisků inspirovali a ve své knize *Pictorial Effect in Photography* věnuje jednu kapitolu právě této technice. Dle jeho názoru je díky ní možné pozvednout snímek, který by byl jinak nepříliš zajímavý a podpořit jeho estetický vzhled. Prostřednictvím kombinovaného tisku lze nahradit nedokonale vypadající části snímku, který je ale jinak zdařilý. Konkrétně Robinson doporučuje použití této techniky zejména v případě fotografií oblak nad krajinou. Obloha dokáže dodat hloubku a dimenzi, zároveň je ale velmi těžké ji zachytit (v případě fotografie, ale i malby). Robinson podotýká, že se zřídkakdy naskytne fotografovi příležitost vyfotografovat scénérii, kde by obojí vypadalo dokonale v jeden moment¹². Proto radí pořídit oba snímky samostatně a následně je spojit dohromady pomocí kombinovaného tisku. Toto byl ostatně jeho původní účel, neboť tehdejší fotografické emulze nebyly dostatečně citlivé, aby dokázaly snímek oblak nad krajinou správně přenést, bylo tedy praktičtější zhotovit oba jednotlivě¹³.

Robinson podotýká, že výsledný efekt však vždy závisí nejen na uměleckém citu fotografa a výběru vhodného snímku, ale také na jeho mechanické zručnosti. Kombinovaný tisk je poměrně složitá a pokročilá technika vyžadující jistou dovednost a zkušenost. Robinson sám nejprve začal hrubým náčrtem, jak by měla výsledná scéna vypadat, podle toho vyfotografoval samostatně její jednotlivé části, které následně metodou kombinovaného tisku spojil dohromady. Následně vyretušoval případné viditelné přechody, celou takto komponovanou scénu ještě jednou znovu přefotografoval a vznikl tak finální snímek.¹⁴

Zmíněná technika představuje podle Robinsona vhodný způsob, jak lze docílit více estetického vzhledu fotografie a podpořit její umělecky platný dojem. Podotýká však, že fotograf by se měl vždy držet realisticky působících výjevů a vyvarovat se zobrazování nadpřirozených bytostí, jako např. andělů, kentaurů nebo mořských víl. Malíř, na rozdíl od fotografa, podobné entity zobrazovat může, neboť dle Robinsona hlavní rozdíl v práci obou zmíněných spočívá v tom, že malíř pracuje se svojí fantazií¹⁵. Výtvarné umění běžně vyobrazuje nadpřirozené motivy

¹² ROBINSON, H. *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers to Which is Added a Chapter on Combination Printing*, s. 54–55, 192.

¹³ EMERSON, P. *Naturalistic Photography for Students of the Art*, s. 197–199.

¹⁴ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*, s. 33.

¹⁵ ROBINSON, H. *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers to Which is Added a Chapter on Combination Printing*, s. 78.

a není podstatné, zda objekty znázorněné na obraze někdy reálně existovaly, či nikoli. Fotografie oproti tomu zachycuje objekty, které skutečně existovaly, a dokonce se v určité dobu nacházely v situaci, v níž jsou na fotografii zvětšené. Předpokládá se, že fotografie bude zobrazovat „pravdu“, tedy že to, co se zde vidíme, se skutečně v nějakou dobu odehrálo. Pokud by tedy fotograf na svých snímcích zobrazoval nadpřirozené motivy, bylo by na první pohled jasné, že tato scéna se nemohla v pozemském světě stát, a jeho dílo by tak působilo nevěrohodně.¹⁶ Neznamená to však, že vše, co na fotografii vidíme, muselo být ve stejný čas na stejném místě a celá scéna se přesně takto musela odehrát. V Robinsonově fotografické tvorbě tomu často bylo právě naopak. Jak již bylo zmíněno, sám mnohdy doporučuje pořídit určité snímky samostatně (třeba v jiný čas a na jiném místě) a následně je spojit dohromady, aby výsledná fotografie vypadala jako jeden celek. Práci s kombinovaným tiskem se ostatně velmi proslavil a jeho nejslavnější fotografie byly zhotoveny právě pomocí této techniky. Zobrazení „pravdy“ je zde chápáno ve vztahu k umění, nikoli pozorovatelným faktům¹⁷. Je tím míněno, aby fotografie působila realistickým dojmem a nezachycovala např. motivy, jež se v pozemském světě nemohly odehrát, neboť tím by byla fotografie znehodnocena. Pravda je zde vnímána ve smyslu uměleckém, nikoli faktickém. Robinson prosazoval na prvním místě estetický vzhled fotografie a prohloubení umělecky platného dojmu, k čemuž by dle jeho mínění fotograf měl využít všechny dostupné prostředky, vždy by však měl respektovat „pravdivost přírody“. V Anglii, kde Robinson působil, se jeho pojetí piktorialismu značně shodovalo s představou o fotografii jako umění¹⁸. Ne všichni však stejnou představu sdíleli. V 80. letech se objevuje nový směr, naturalistická fotografie, jejíž hlavní představitel Peter Henry Emerson kritizuje Robinsona za zobrazování světa prostřednictvím klamů aranžovaných scén a fotomontáží¹⁹, což nepochybně odkazuje k Robinsonově oblibě používání kombinovaných tisků.

¹⁶ ROBINSON, H. *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers to Which is Added a Chapter on Combination Printing*, s. 78–79.

¹⁷ Dtto.

¹⁸ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*, s. 19.

¹⁹ PALERMO, Charles, *The World in the Ground Glass: Transformation in P. H. Emerson's Photography*, *The Art Bulletin*, 2007. s. 131.

Interpretace Robinsonovy fotografické tvorby

V Robinsonově tvorbě můžeme vidět inspiraci žánrovou malbou vyobrazující scény z každodenního života. Témata, jež ve svých fotografických dílech zobrazuje, jsou často inspirována malířskou či básnickou tvorbou různých autorů, např. básníka Johna Ruskina či malíře Williama Turnera, které Robinson ve své knize nejednou zmiňuje. Dále některé jeho fotografie odkazují k bájným či mytologickým příběhům a velmi často zachycují také idealizovanou podobu venkovského života.

V roce 1858 vznikla Robinsonova nejslavnější fotografie s názvem *Odcházení* (obr. 3). Jedná se o snímek složený z pěti různých negativů spojených dohromady pomocí metody kombinovaného tisku. Na snímku vidíme mladou umírající dívku v rodinném kruhu. Tato fotografie vyvolala značné emoce a byla ve své době vnímána jako kontroverzní. Veřejnost byla šokována realistickým vyobrazením posledních okamžiků života této mladé dívky, neboť tato scéna v podobě fotografického snímku působila mnohem více emotivně než scéna malovaná. Přestože se jedná o fotomontáž, diváci se domnívali, že se dívají autentickou scénou zachycující konec života, což v této době bylo považováno za nevhodné²⁰. V každém případě tento snímek přes veškerou kontroverzi přinesl Robinsonovi velkou slávu. Když byla fotografie v témž roce vystavena v Křišťálovém Paláci, zaujala prince Alberta, manžela královny Viktorie natolik, že koupil její kopii, a dokonce si předem objednal i další snímky, které Robinson pomocí kombinovaného tisku zhotoví.²¹ V každém případě Robinson mohl považovat za úspěch odezvu (pozitivní, či negativní), již snímek *Odcházení* vyvolal, neboť probuzení emocí byl právě ten efekt, kterým by dle Robinsona fotografie měla působit.

Na fotografii *Odcházení* taktéž můžeme vidět, jak Robinson v praxi uplatňuje zásady, o nichž v knize *Pictorial Effect in Photography* hovoří. Jako první si můžeme na snímku všimnout vysokých kontrastů světlých a tmavých míst. Umírající dívka má na sobě bílé šaty a je nejsvětlejším bodem scény oproti

²⁰ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*, s. 33.

²¹ SHIRES, L. *The Photographic Perspectives of Henry Peach Robinson and Lady Clementina Hawarden*, s. 65.

tmavému pozadí. Rovněž ostatní detaily, které na první pohled možná ani nezaznamenané, zde nejsou umístěny náhodou. Linda Shires v knize *Perspectives: Modes of Viewing and Knowing in Nineteenth-Century England* upozorňuje např. na zavřenou knihu v ruce starší ženy vlevo, uvádající květinu ve váze, nebo potměšlou oblohu za oknem²². Všechny tyto detaily mají společné, že odkazují k zániku, ukončení, či změně stavu. Shires též doporučuje obrátit pozornost k postavě muže stojícího u okna, který je otočený zády k centrální scéně. Kdo je tato osoba? Je to otec dívky, který nemůže snést pohled na poslední chvíle života svého dítěte, a proto odvrací zrak? Je to lékař, který už nemůže smrtelně nemocné pomoci, nebo kněz, který jí přišel dát poslední pomazání? Případně jiný dívčin příbuzný, starší bratr, či strýc. Jeho odvrácený pohled směrem ven z okna může odkazovat k další dimenzi, jinému světu, kam snad dojde duše odcházející dívky, což ale z tohoto snímku nelze jednoznačně vyčíst.²³

Věnujme nyní pozornost další Robinsonově fotografii s názvem *Podzim* (1863) (obr. 4). Stejně jako v případě *Odcházení*, i zde se jedná o montáž pěti snímků spojených kombinovaným tiskem v jeden celek. Na rozdíl od předchozího není interpretace tohoto snímku na první pohled zcela jednoznačná. Vidíme skupinu dětí, či mladistvých v lese blízko řeky, kteří drží svazky obilí. Snímek zobrazuje výjev z venkovského života, podobné náměty se v Robinsonově tvorbě často objevují. Linda Shires si všímá jisté zvláštnosti, a to přítomnosti obilí na místě, kde se běžně nevyskytuje, tedy v lese nebo u řeky. Podle jejího názoru mohl Robinson nalézt inspiraci v básni *Podzimu* od Johna Keatse nebo v obraze *Podzimní listí* od Johna Everetta Milaise. Na Milaisově obraze z roku 1856 můžeme vidět mladé dívky, které pálí listí. Námět mladého života v podobě dospívajících, jenž však také jednou dojde k nevyhnutelnému konci podobně jako spadané listí na podzim, mohl představovat zdroj inspirace i pro Robinsonovo dílo. Samotná fotografie nese název *Podzim* a taktéž zachycuje skupinu mladých lidí. Jak podotýká Shires, význam zde může nést právě ono obilí, jež se zde poněkud nepřirozeně nachází v lese. Mohlo by opět symbolicky odkazovat ke sklizni evokující nastávající podzim a rovněž zakončující určité období²⁴. Podzim

²² SHIRES, L. *The Photographic Perspectives of Henry Peach Robinson and Lady Clementina Hawarden*, s. 71.

²³ Dtto, s. 72.

²⁴ Dtto, s. 67–69.

představuje dobu, kdy se jistá etapa schyluje ke konci, kdy se blíží zima a nastává závěrečná část roku. V umění bývá podzim často symbolicky ztotožňován s dobou, kdy lidský život dospívá ke svému konci. Není tedy nepravděpodobné, že i tato Robinsonova fotografie může odkazovat k pomíjivosti a konečnosti lidského života. V případě *Odcházení* můžeme taktéž pozorovat vyobrazení mládí v přímém kontrastu se smrtí, fotografie *Podzim* není ve svém námětu takto explicitní, avšak podobná symbolika se patrně objevuje i zde.

Obdobných motivů si můžeme povšimnout na obou zmíněných fotografiích. Na snímku *Odcházení* vidíme muže otočeného zády, vyhlížejícího ven z okna. I na fotografii *Podzim* se objevuje podobný prvek, konkrétně ženská postava sedící samostatně mimo skupinku dětí. Stejně jako muži na *Odcházení*, ani této ženě nevidíme do tváře a nevíme přesně, na co se dívá. I v tomto případě může její pohled odkazovat k jinému světu, nebo k budoucnosti, či minulosti²⁵. Její pohled směřuje k řece, což může mít rovněž symbolický význam, neboť řeka bývá v umění zobrazována v souvislosti s neustálou změnou. Opět se zde nabízí téma mládí v kontrastu s nezadržitelným plynutím času.

Na uvedených snímcích můžeme pozorovat, že Robinson vytváří fotografické scény v souladu se svým přesvědčením, že vše na fotografii musí mít svůj význam, tedy nic z toho, co zde vidíme, by nemělo být nahodilé. Upozorňuje však zejména začínající fotografy, aby své dílo skrytými významy přespříliš nezahltili, jelikož tím mohou zkazit jeho výsledný charakter.²⁶ Pravděpodobně nelze předpokládat, že vše, co na fotografii vidíme, musí skutečně mít praktický význam. Jako v případě již zmíněných svazků obilí v prostředí lesa, jak zmiňuje Linda Shires, je třeba tento prvek vnímat symbolicky. I pokud bychom nepřijali její interpretaci odkazující k „hlubší“ symbolice, přesto se domnívám, že motiv obilí zde nenese nutně praktický, ale symbolický význam v podobě atributu venkova a venkovského člověka. Můžeme si povšimnout, že Robinson s tímto motivem pracoval i na jiných fotografiích, např. na snímku *Někdo přichází* (obr. 5). Ať je již význam zmíněných detailů na Robinsonových fotografiích jakýkoli, můžeme téměř s jistotou říci, že zde nejsou umístěny náhodně i vzhledem k tomu,

²⁵ SHIRES, L. *The Photographic Perspectives of Henry Peach Robinson and Lady Clementina Hawarden*, s. 73.

²⁶ ROBINSON, H. *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers to Which is Added a Chapter on Combination Printing*, s. 67–68.

že Robinson si dával velmi záležet na celkovém vyznění fotografického snímku a neváhal do fotografie zasahovat, aby podpořil její umělecky platný dojem.

Shrnutí

Přestože se Robinson setkával i s kritikou své práce (např. ze strany naturalistických fotografů), byl ve své době uznávaným a oceňovaným fotografem. Jak je patrné z jeho publikací, zastával názor, že fotografický snímek není pouhým záznamem reality, ale může být uměleckým dílem. Za hlavní vzor považoval výtvarné umění a byl přesvědčen, že fotografie by se mu měla podobat. Na příkladu své vlastní tvorby se snažil dokázat, že fotografie může na diváka působit stejným dojmem jako malba, tedy dokáže probouzet emoce, vyvolávat pocity a zachycovat atmosféru. Významnou úlohu Robinson připisuje právě osobě fotografa, jelikož na jeho schopnostech, znalostech a uměleckém citu závisí výsledný efekt, jímž bude fotografie na diváka působit. Ve své vlastní fotografické tvorbě převádí do praxe své úvahy a myšlenky, které v knize *Pictorial Effect in Photography* představuje.

Summary

According to Robinson's thoughts presented in the book *Pictorial Effect in Photography* it is obvious that he considered fine art an ideal model which photography should follow. He was very well acquainted with principles of fine art and he applied them in his own photographic work. Also he recommends using of technique called combination printing for intensifying overall impression of photograph. He uses all these advices presented in aforementioned book in practice as we can see in his most famous photographs such as *Fading Away* or *Autumn*. This article introduces possible interpretations of these two works according to Linda Shires and tries to situate Robinson's work and thoughts to the context of the discussion about legitimacy of artistic photography during the 19th century.

Literatura

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1869.

BUNNELL, Peter C. Pictorial Photography. Online. *The Art of Pictorial Photography 1890–1925*, vol. 51 (1992), no. 2, pp. 10–15. [cit. 2024-06-25]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3774688>

EMERSON, Peter Henry. *Naturalistic Photography for Students of the Art*. London: Sampson

Low, Martson, Searle & Rivington, 1890.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985.

PALERMO, Charles. The World in the Ground Glass: Transformation in P. H. Emerson's Photography. Online. *The Art Bulletin*, vol. 89 (2007), no. 1, pp. 130–147. [cit. 2024-06-25]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25067304>

ROBINSON PEACH, Henry. *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers to Which is Added a Chapter on Combination Printing*. London: Piper & Carter, 1869.

SHIRES, Linda M. The Photographic Perspectives of Henry Peach Robinson and Lady Clementina Hawarden In *Perspectives: Modes of Viewing and Knowing in Nineteenth-Century England*. The Ohio State University Press, 2009. ISBN 978-0814271520.

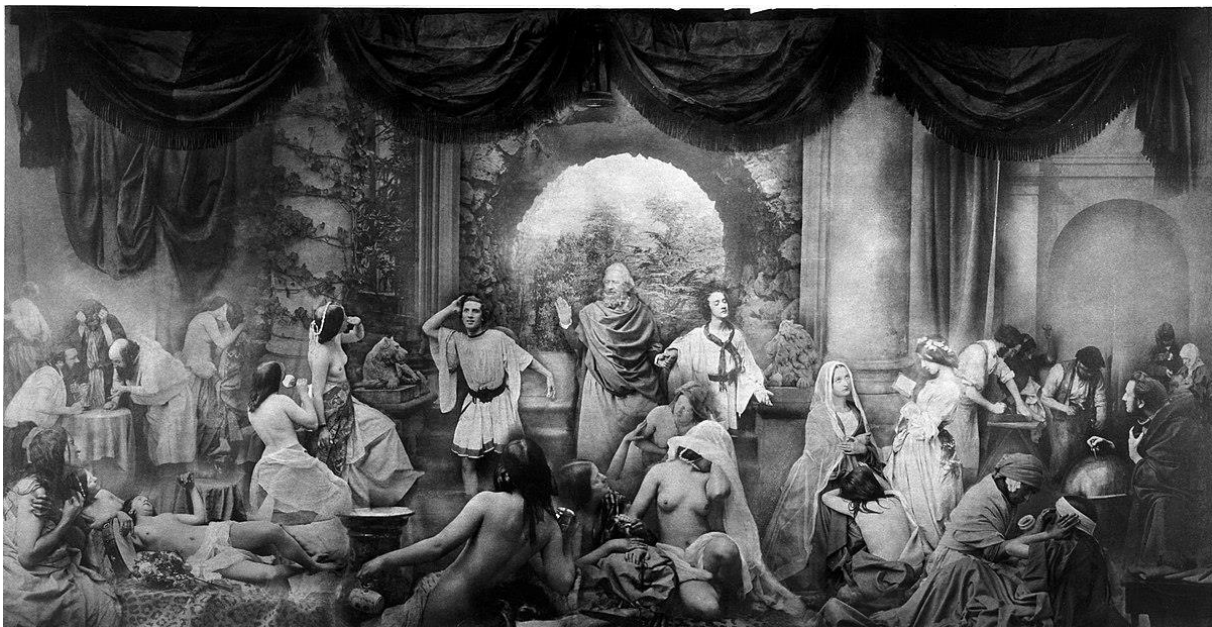
SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Praha: Artama, 1993. ISBN 80-901265-2-9.

Mgr. Adéla Sommerová is a Ph.D. student at the Department of Philosophy of the Faculty of Arts of the University of West Bohemia in Pilsen. She is concerned with history of photography and the discussion of its artistic status in the 19th century. Her main interest is pictorialism and photographic work of Henry Peach Robinson and also naturalistic photography as the opposite approach to pictorialism.



1. Joseph Nicéphore Niépce. *La cour du domaine du Gras*, 1826. [heliografie]. In: wikipedia.org [online]. [cit. 2024-06-29].

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce#/media/Soubor:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg



2. Oscar Gustave Rejlander. *The Two Ways of Life*, 1857 [albuminový tisk]. In: wikipedia.org [online]. [cit. 2024-06-29]. Dostupné z: https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg



3. Henry Peach Robinson. *Fading Away*, 1858, [albuminový tisk]. In: wikipedia.org [online]. [cit. 2024-06-29].

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Henry_Peach_Robinson,_Fading_Away,_1858.jpg



4. Henry Peach Robinson, *Autumn*, 1863, [albuminový tisk]. In: wikipedia.org [online]. [cit. 2024-06-29]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robinson_autumn.jpg



5. Henry Peach Robinson. *Somebody's coming*, cca 1861, [albuminový tisk]. In: wikipedia.org [online]. [cit. 2024-06-29].

Dostupné z: https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Robinson_Somebody%27s_coming.jpg

Koncepce univerza v narativním prostoru ruského symbolistického románu

Jan Vorel

The Conception of a Universe in the Narrative Space of Russian Symbolistic Novel

Abstract: The subject of the study is the prosaic work of Andrej Belyj. With the reference to Belyj's aesthetic-philosophic essays, and particular secondary literature we can state that his experimental prose should have been an actual reflection of a certain segment in the motion of the human consciousness, which experienced numerous disasters and long crises at the turn of the centuries, towards primary complexity.

Keywords: Russian Symbolism, A. Bely, Aesthetic-philosophical Conceptions of A. Bely, Symbolistic Novel, Searching for Spiritual Integrity.

Contact: University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, e-mail: jan.vorel@osu.cz

Zájem stoupence symbolizmu o žánr románu není možné považovat za typický projev uměleckého směru, jehož estetickým krédem se stala orientace na iracionální a intuitivní stránky lidského poznání a bytí ve světě. Tvůrčím východiskům symbolizmu jako snahy o přetvoření skutečnosti v souladu s „mystickým životem ducha subjektu“, odkrývající v bezprostřední realitě skrytý svět idealit, by zřejmě neměly odpovídat rozsáhlejší epické celky. I přesto Andrej Bělyj (1880–1934) jako tvůrčí osobnost vytvářející i nový umělecký žánr – „prozaickou symfonii“ naplnění svých nejdůležitějších koncepcí symbolizmu spojuje právě s románem.

Bělého tvorba, zejména pak tvorba prozaická tvoří ucelený organizmus, kde jednotlivé romány tvoří součást většího narativního celku, který sám nazývá „*Epopejí JÁ*“. Románové texty měly být reflexí určité výseče pohybu lidského vědomí, prožívajícího na zlomu epoch bezpočet katastrof a vleklých krizí, směrem k prvotní celostnosti. Do románového celku se tedy měly promítnout všechny nejdůležitější postuláty Bělého pojetí symbolizmu, aby vzniklé literární dílo bylo ve své podstatě prezentací určitého „modelu stavu vesmíru“ a uměleckou projekcí

„skutečného vědomí, tvůrčím způsobem přetvářejícím svět“. Takové chápání vědomí bylo přitom vypracováno na základě závěrů, které s sebou v evropském myšlenkovém prostoru nesla „filozofie subjektivního idealizmu“¹. V souladu s myšlenkami daného filozofického systému je podle Bělého přiblížení k „pravdě“, a tedy i ke „skutečnému obrazu a stavu světa“, dáno postupným překonáním dvou extrémních projevů duševního života každého člověka (vnitřního, „mozkového“, rozumového života individua a života podvědomé živelnosti), izolovaných od skutečného obrazu vědomí. Toto překonání je pak myšleno jako tvůrčí propojení dvou krajností v jediný harmonický celek vytvářející vyšší idealitu symbolizující

¹ Jde zejména o myšlenky J. G. Fichteho a F. W. J. Schellinga, představitelů „německé romantické filozofie“, které Bělýj, jak dokládají některá biografická fakta, rovněž pečlivě studoval. Podle Fichteho má každá zkušenost pramen v Já. Pro počitek je ale charakteristické to, že při něm cítíme jako by dotýkání něčím cizím – *ne-Já*. Vytváření tohoto cizího ale není vědomé, je to nevědomý, resp. předvědomý, svobodný děj. *Já* tedy plodí *ne-Já*, cosi cizího v sobě samém. Svět tedy jako souhrn pocitů, představ a pudů pochází sice z *Já*, ale z předvědomého aktu, takže nezávisí na vědomém chtění. Potud je pro člověka určitou mezí a záleží na tom, jak se člověk k této mezi zachová. Jedna cesta je cestou kapitulace – podřízení svého života věcem, což symbolizuje „radikální zlo v člověku“. Cesta druhá představuje úsilí stát se vnitřně nezávislým na všech vnějších vlivech a jednat v souladu s nejhlubší podstatou svého Já. Lidský život je tak postupným očišťováním od cizích příměsí s cílem dosažení dokonalosti a směřování k veškerenstvu: „Ty jsi proměnlivý, ne já, a budu se nedotčen stále vznášet nad troskami tvých tvarů... Až nejmladší z miliónu sluncí, jež září nad mou hlavou, bude už dávno vyhaslé, já budu nedotčen a nezměněn, budu tím, kým jsem nyní.“ (STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*, s. 322–323.) Podle Schellinga lze duchu a životu porozumět z přírody jen tehdy, nepovažujeme-li ji za něco mrtvého, podřízeného mechanickým zákonům atomů, ale za jednotný celek, jehož nejvnitřnější podstatou je jediná živoucí prasíla. Příroda je nekonečná činnost, v jejichž jednotlivých projevech lze spatřovat dvě řady. Na konci jedné je představena hmota jako mrtvá látka, na konci druhé je „dokonalá sebereprezentace ducha ve filozofii a umění“. V každém jednotlivém jevu je ale obsaženo obojí, ovšem ne jako protiklad, ale jako souhra a identita. Umění je podle Schellinga oblastí lidského tvoření, kde se svět Já, reálno a ideálno, nevědomé a vědomé působení přírody zjevují v dokonalém souladu. Umělecké dílo jako vědomý výtvar člověka, ale přece nakonec i produkt nevědomě tvořivého základu přírody, ukazuje na tuto jednotu v dokonalé formě. Umění je „pravým a věčným organon filozofie“, které dokumentuje vždy to, co filozofie nemůže vnějškově ukázat – nevědomou stránku jednání a tvoření a její původní identitu s vědomím: „Co nazýváme přírodou, je báseň, která je uzavřena do tajného zázračného písma. Ale kdyby hádanka byla vyřešena, poznali bychom v ní odyseu ducha, který v čarovném kruhu hledaje sama sebe prchá před sebou; neboť skrze svět našich smyslů prosvítá – jako skrze slova jejich smysl, jako poloprůzračnou mlhou – země obraznosti, po níž toužíme.“ (STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*, s. 322–323.)

dokonalou celostnost a plnost, kde se mystické snažení ducha každého individua spojuje s tvůrčím přetvořením světa“. S tím pak souvisí i chápání symbolu jako způsobu „vyjádření ideální jednoty světa“, který znenadání přerůstá ve způsob či prostředek záchrany lidského vědomí cestou jeho úplné vnitřní proměny, která by mohla zabránit dezintegračním procesům, otrásajícím nejhlubšími základy současné civilizace a kultury.

S těmito dvěma extrémními projevy duševního světa pak souvisí i problematika dialogu Východu a Západu jako dvou odlišných kulturních prostorů a sil symbolizujících rozvoj lidského ducha². Jejich vymezení a konkrétní projevy jsou Bělym chápány mytologicky jako nedílné součásti vnitřního života jednoho velkého organismu, života vědomého, rozumového a života živelně kypícího a podvědomého. Výsledkem jeho snažení mělo být postižení vzájemného střetávání těchto dvou sil působících jak v rámci mikrokosmu, tak v rámci makrokosmu. To se promítlo hlavně do jeho dvou románů: *Серебряный голубь* (1909) a *Петербург* (1916, 1922). V každém z myšlenkových světů obou románů je možné nalézt citelnou převahu jedné z těchto sil a od toho se také odvíjí a je tomu i podřízena veškerá dějová a významová struktura obou uměleckých děl. Jako svědectví řečeného lze uvést jednak část z Bělého dopisu Ivanovu-Razumnikovi z r. 1915, kdy již pobýval v Dornachu jako adept učení R. Steinera, ale také nevelkou pasáž z esejistického díla *На перевале* (r. 1918): «Такова моя постановка: *Серебряный голубь* – это Восток без Запада; и потому тут встает Люцифер (голубь с ястребиным клювом). *Петроград* – это Запад в России, т.е. Ариманическая Иллюзия, где механизм + голая абстракция логики создает мир Майи.³ [...] Два романа мои *Петербург* и *Серебряный голубь* рисуют два ужаса не дерзающей до конца жизни нашей: освобождение в бессердечной Главе и в безумстве сердечном».⁴ Setkání s Rudolfem Steinerem a zasvěcení do

² Na ruské filozofické půdě je tato myšlenka těsně spjata s představami předních ruských filozofů a kulturologů o budoucí úloze Ruska jako země nacházející se na pomezí západní a východní civilizace, a tedy přirozeně prostředkující kontakt mezi nimi a v budoucnu harmonizující dva extrémní póly – vypjatý individualismus a racionalismus typický pro západní svět s živelností a kontemplativností světa východního. Sám Bělyj vystupuje v r. 1917 v *Petrohradské religiózně-filozofické společnosti* s referátem, který nese název *Восток или Запад*.

³ А. Белый и Иванов-Разумник: *Переписка*, с. 57.

⁴ БЕЛЫЙ, А. *Петербург. На перевале*, с. 500.

tajných nauk antroposofie radikálně změnil uvažování Bělého o problému Východ – Západ. Zbavuje se pout nacionalistického chápání budoucí sjednocující kulturní mise Ruska, a jak sám říká, přestává být „občanem Ruska“ a stává se „občanem Evropy a světa“. Pojem Východ – Západ se mu náhle stává problémem rozvoje lidského nitra, problémem náboženského a mystického sebepoznání a sebevymezení člověka.

Ve své stati *На перевале* se Bělyj pokouší symbolicky vyjádřit projevy těchto dvou extrémních situací, v nichž se lidský duch nalézá. „Cesta Východu“ představuje symbolické zastínění rozumu srdcem, které se šíří nekontrolovatelně jako oheň. V „cestě Západu“ sehrává dominantní roli mozek navěky uzavřený do vězení lebeční dutiny a nekonečně plodící řady pojmů bez skutečného, dynamického životního principu. V lidském vědomí se rodí pocit otroctví a snaha o jeho překonání. Úsilí překročit hranici utvářenou rozumem ovšem podle Bělého beznadějně ztroskotává na absenci kontemplativního způsobu nazírání na svět a bezprostředně vede k jeho postupnému rozpadu a zničení.

Obě cesty postupně ústí do nebytí, a tak z jejich tragické rozdvojenosti pro Bělého vyvstává vnitřní potřeba syntézy těchto dvou principů, kterou lze považovat za nejzávažnější životní krédo, do něhož byla soustředěna téměř veškerá jeho tvůrčí energie: «*Моя жизнь – Восток в Западе или Запад в Востоке и рождение Христова Импульса в душе. Череп будет разбит: светлый Голубь пришествия спустится в отверстие наших разрывов: соединение головных и сердечных наук будет следствием схождения Голубя из-за мозга сквозь мозг на сердечный престол*». ⁵ Zmíněné romány tedy tvoří jeden organizmus – *Еропей ЯА, Еропей Вýchод – Зápад*. V Bělého korespondenci a také třeba i v předmluvě k jeho prvnímu románu *Серебряный голубь* ⁶ vystupuje na povrch

⁵ БЕЛЫЙ, А. *Петербург*, На перевале, с. 500, 501.

⁶ «Настоящая повесть есть первая часть задуманной трилогии *Восток или Запад*; в ней рассказан лишь эпизод из жизни сектантов; но эпизод этот имеет самостоятельное значение. Ввиду того, что большинство действующих лиц еще встретятся с читателем во второй части *Путиники*, я счел возможным закончить эту часть без упоминания о том, что случилось с действующими лицами повести – Катей, Матреной, Кудеяровым, – после того, как главное действующее лицо, Дарьяльский, покинул сектантов. [...] и в этом смысле *голубей*, изображенных мною, как секты, не существует; но они возможны со всеми своими безумными уклонами; в этом смысле *голуби* вполне реальны». (БЕЛЫЙ, А. *Петербург*, Предисловие к повести *Серебряный голубь*, с. 497.)

autorův záměr vytvořit „trilogii“, jejíž třetí část povede ke konečné syntéze a harmonizaci dvou principů podílejících se na bytí světa a vytvoření „vyššího kosmického řádu“: «В Серебряном Голубе сознание героев, так сказать, без смысла и только бросается в стихийность, здесь [в роману «Петербург», розн. J. V.] сознание отрывается от стихийности. Вывод – печальный: в том и другом случае. В третьей части трилогии формула будет такова: сознание, органически соединившееся со стихиями и не утратившее в стихиях себя, есть *жизнь подлинная*».⁷ Zůstalo však pouze u záměru; třetí část zmíněné trilogie, která měla nést název *Невидимый Град*, nebyla v pravém slova smyslu nikdy vytvořena, a tudíž neexistuje jako kompaktní umělecké dílo mající atributy celistvé románové formy. Bělyj se nakonec omezil na vytvoření cyklu autobiograficky laděných děl s názvem *Моя жизнь*, jejíž první částí se stal román *Котик Лемаев*, jako reflexe antroposofického „zřícího vědomí“.

Jak tedy měla třetí, syntetizující část trilogie, v níž mělo dojít ke konečnému růstu a scelení lidského ducha, vypadat? Samotný název díla může napovědět, že časoprostor, do kterého měl být román situován, patří do sféry sjednoceného ducha, kterou nelze postihnout základními smysly. Bělyj pravděpodobně ve své tvůrčí koncepci vycházel, stejně jako ve své stati o „kosmickém“ původu jazyka a zvuků (*Глоссолалия*), z antroposofických představ o dávné „pravlasti“, „ztraceném ráji“, prvním a zároveň posledním modu bytí, do kterého nakonec vstoupí vnitřně osvobozené a sjednocené lidstvo.

Pod vlivem Steinerových přednášek a meditací přejímá Bělyj pro své budoucí dílo také celou antroposofickou kosmogonii a představu o existenci tří různých těl v člověku: fyzického, éterického a astrálního. Právě uvědomění si prostředního z nich přináší to, co Bělyj nazýval „éterickým zřením“, „paměť o paměti“ a vede k poznání života jako celku a v něm ukrytých duchovních sil potřebných k transformaci a obrodě člověka a lidstva jako celku.

To pravděpodobně znamenalo také vážný obrat v Bělého tvůrčím úsilí, kdy dospívá k přesvědčení, že člověk představuje sám o sobě „malý vesmír“ a že tento pocit je nejintenzivnější v prožívání dítěte. Narozdíl od předchozích částí trilogie se objektem Bělého zájmu stal již ne vnější svět (ruská provincie, městský labyrint), ale svět mystický, svět „neviditelného města“, labyrint duše, svět Já,

⁷ Бельий и Иванов-Разумник: Переписка, с. 35.

interpretovaný v kategoriích Východ – Západ, kde dochází ke zrodu „Kristova impulsu“ v lidském nitru. Postupně se tak rodí představa „chrámu duše“ a jeho vnitřního prostoru, který je naplněn slovem chápáným jako celostný živý obraz vytvářející nový živoucí systém dovolující postihnout pravou podstatu bytí. Zvenčí je tento „chrám duše“ lemován opěrným sloupořadím, z nichž jedno představuje Východ (obraznost) a druhé Západ (rozumovou abstrakci). Uprostřed chrámu sídlí obojí sjednocující „živý obraz myšlenky“ (Sofie, Božská moudrost). Vstup do chrámu je nakonec nazírán jako symbolický akt finálního přerodu lidstva⁸.

Tyto motivy lze snadno nalézt v již zmíněné první části cyklu *Моя жизнь – Комик Лемаев* (Эпоха, Петербург 1922). Toto literární dílo, vzniklé téměř současně s druhou, upravenou redakcí experimentálního románu *Петербург*, je záznamem doslova bolestně iniciační pouti vědomí směrem k „plnosti“ kosmického bytí, záznamem a zároveň jakýmsi substrátem všech fází cesty vedoucí ke konečnému sjednocení „hlavy a srdce“, rozumu a citu, Východu a Západu, která přirozeně ústí v rozhodující proměnu lidské duše a v její symbolické probuzení. V románu najdeme v prožívání dítěte okamžiky, kterými jako by se počínala magická syntéza, scelení světa mikrokosmu a makrokosmu, propojení minulosti, přítomnosti a budoucnosti, také propojení rozumu a světla srdce. Toto propojení je v díle vyjádřeno symbolem lebky jako chrámu, do níž trhlinou jako chrámovým oknem postupně proniká světlo. Nacházíme se tak v okamžiku očekávání příchodu kněze odněkud zdaleka za zvuků „obrovské polyfonie vznikajícího kosmu“. Dítě ve svém vědomí objevuje „paměť o paměti“, „rytmus“, „hudbu sféry Země“ – tkáň, která synteticky spojuje subjektivní a objektivní aspekty lidského bytí. Přetváření minulosti touto „pamětí“ se tak stává čtením v „cizím vesmíru“ a veškeré dojmy jsou pak pocíťovány jako „výlety do nikdy nebyvšího a přece existujícího“ časoprostoru. Podobenství minulosti jsou „nádobami“, jimiž „čerpá kosmickou harmonii“, dojmy slov se stávají vzpomínkami a slova jsou „životodárným světlopisem blesků“, jejichž smysl je ukryt v jejich „rytmické pulsaci“. Vědomí dítěte opouští „vězení lebky“ a stává se „prostoupeným křídly neuvěřitelného vesmíru“. Tento symbolický akt je v díle vyjádřen motivem ptáka jako ducha slétajícího do hlavy a srdce, vynášejícího JÁ do nekonečna. Duch se stává

⁸ Podrobně se touto problematikou zabývá M. Spivak ve své monografii *Андрей Белый. Мистик и советский писатель*, 2006.

„hvězdou“, jejíž paprsky vlétají do srdce a probouzejí vědomí „světelného šatu – duchovní řízy“. Stejně jako královský syn v gnostické *Písni o perle*⁹ dítě v závěru románu poznává, že vzniklo materializací „světla“ a uvědomuje si skutečnou povahu svého bytí.

Summary

The dominants of the aesthetic and philosophic world of Belyj's work rest on the effort to express the aiming to the Light, to the spiritual integrity, to the interconnection of the Macrocosm with the Microcosm, thus Belyj can be considered as a cosmic poet. All the world happening appears as a “cosmic cognitive act”, the act of creation by means of human cognitive activity of the New Cosmos in the frame of the present one. The history of the human culture forming is always seen as a gradual streaking of the “new light” into the human consciousness; the light that will re-integrate the human and its culture – whereas so far it had been tragically cleft in “head and soul” (the West and the East) – into one harmonic unity, a real organism. Although the tragic cleaving is, according to Belyj, still lasting, it is possible to discover the still-living spirit of the synthesis. The way to the spirit – the light consists of the creation of the real Cosmos. Thus it becomes a result of a creative soul. We can notice that in Belyj's theories a “cult of the light” is in play. The light often, also in the novel *Petersburg*, stands for “the light of Christ”, penetrating the souls of the characters. Or it represents “the divine light”, being present at the birth of the Cosmos. In conclusion, Light symbolizes the re-synthesis, the return of the human to the spiritual fundamentals.

Literatura

БЕЛЫЙ, Андрей. *Котик Летаев*. Петербург: Эпоха, 1922.

BĚLYJ, Andrej. *Kóta Letajev*. Praha: Světová četba, Odeon, 1967, přel. J. Šanda.

БЕЛЫЙ, Андрей. *Петербург*. Москва: Наука, 1981. На перевале, с. 500.

БЕЛЫЙ, Андрей. Основы моего мировоззрения. *Литературное обозрение* № 4/5. Москва: 1995.

БЕЛЫЙ, Андрей. *Петербург*. Москва: Наука, 1981.

BĚLYJ, Andrej. *Petrohrad*. Praha: ČS, 1970, přel. a doslov napsal J. Šanda.

БЕЛЫЙ, Андрей. *Серебряный голубь*. Москва: Художественная литература, 1989.

BĚLYJ, Andrej. *Stříbrný holub*. Praha: MF, 1971, přel. J. Šanda.

БЕЛЫЙ, Андрей. *Символизм: Книга статей*. Москва: Мусагет, 1910.

⁹ V *Písni o perle* královský syn skutečně obléká „světelné roucho“, které zrcadlí jeho skutečnou povahu a v němž teprve pozná sebe sama („Celý jsem se v něm uviděl / a poznal tak sebe sama...“), následně odkládá svůj pozemský „nečistý kroj“ a vydává se ke „světlu vlasti“, jeho „svoboda zatouží projevit se“ a je schopen číst vše, co už je dávno napsáno v jeho srdci. POKORNÝ, P. *Píseň o perle*, s. 18, 19.

БЕРДЯЕВ, Н. А. *Кризис искусства*. Москва: СП Интерпринт, 1990.
STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1995. ISBN 80-7113-115-6. s. 322–323.)
А. Белый и Иванов-Разумник: Переписка. Usp. a komentář napsali T. V. Pavlova, A. V. Lavrov, J. Malmstad. Санкт-Петербург: Феникс, Atheneum, 1998. ISBN 5-901027-18-3.
СПИВАК, Моника. «*Андрей Белый. Мистик и советский писатель*». Москва: Изд. Российского государственного гуманитарного университета, 2006. ISBN 5-7281-0758-3.
POKORNÝ, Petr. *Píseň o perle*. Praha: Vyšehrad, 1986. ISBN 80-7021-246-2.

Doc. PhDr. Jan Vorel, Ph.D. took Czech and Russian philology as the branches of his university studies. Later, he took his doctor studies in Masaryk University. He works as a senior lecturer in the Department of Slavonic Studies at University of Ostrava (Czech and Russian literature of the turn of 19th century, comparative studies). He is an author of monographs *Astrální próza Andreje Bělého* (2007), *Od dekadence k teurgii Esteticko-filozofická hledání české a ruské literatury přelomu 19. a 20. století* (2012) *Ruská a polská literární esejistika přelomu 19. a 20. století v komparativním pojetí* (2017) and wide range of studies in specialized periodicals.

Jmenný rejstřík

- Agamben, G. 19, 21, 22, 23, 29
Aleksiejewna, L. 61
Apolón, Apollo 69, 70, 78, 80
Aristotelés 5, 89
Bacon, F. 31
von Balthasar, H. U. 19, 27, 28, 29
Beethoven, L. van 63
Bělyj, A. 111, 112, 113, 115, 117
Bielawsk, M. 30
Bierzyński, T. 17
Benjamin, W. 19, 22, 29, 92, 96
Biemel, W. 3, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 89,
90, 91, 92, 93, 94, 95, 96
Blecha, I. 89, 93, 94, 95, 96
Boski, P. 55, 56, 64
Bernini, G. L. 78
Braidotti, R. 72, 73, 74, 75, 76
Buber, M. 19, 20, 21, 25, 29, 30
Dafné, Daphne 3, 67, 69, 70, 72, 76, 78, 79, 80
Deleuze, G. 36, 47, 43, 47, 49, 69, 80, 92,
95, 96
Dionýzos 71
Dostojevskij, F. M. 85
Drozd, S. 16, 17
Eliot, T. S. 25
Emerson, P. H. 101, 102, 106, 107
Faulkner, W. 85
Fichte, J. G. 112
Foucault, M. 74, 80
George, S. 84
Gil, J. 36, 43, 45, 47, 48, 49, 65, 80, 96
Golka, M. 58, 59, 60, 65
Gombrowicz, W. 21, 22, 30
Goodman, N. 45, 46, 47, 49
Gorczyńska, E. 30
Grůň, D. 36, 43
Guatarri, F. 69, 76
Hegel, G. W. F.
Heidegger, M. 84, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 96
Hölderlin, F. 84
Hudec, O. 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44
Husserl, E. 73
Jankowicz, G. 30
Jarzębski, J. 21
Jezus Chrystus 20, 30
Kafka, F. 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92,
94, 95, 96
Kant, E. 47, 49, 78, 96
Kast, V. 79
Kossuth, J. 32, 33
Kuprin, A. 61, 62, 63
Langer, S. 45, 46, 47, 49
Laeyendecker, L. 10, 17
Lisicki, P. 30
Linné, C. von 71
(sw.) Maksym Wyznawca 29
Malevič, K. 47
Malinowska, P. 67, 68, 72, 80
Mann, T. 85
Mathews, G. 9, 17
Margolis, J. 46, 49
Marszałek, R. 16, 17
Miłosz, C. 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30
Morton, T. 72, 81
NaiKavols 76
Neńpor, Z. R. 10, 17
Niépce, J. N. 97, 108
Nietzsche, F.
Ogretici, Y. Z.
Osirid 70, 71
Ovid 69, 78, 80, 81
Patočka, J. 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 93, 94,
95, 96
Pedrosa, A. 34
Platón 5, 52
Pollack, D. 9, 17
Profant, V. 14, 17
Quinzio, S. 19, 22, 29, 30

Rancière, J. 32
Ratzinger, J. 19, 25, 29, 30,
Rejlander, O. 100, 108
Reszke, P. 30
Rilke, R. M. 84
Robinson, H. 3, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
103, 104, 105, 106, 107, 109, 110
Roche, R. O. 11, 17
Room, A. 63
Shires, L. M. 103, 104, 105, 106, 107
Schelling, F. W. J. 112
Springer, S. 8, 12, 17
Steiner, R. 113, 115
Štampach, I. O. 14, 17
Tanczyn, I. 58
Tatarkiewicz, W. 53, 54, 55, 65
Taylor, Ch. 11, 18
Trakl, G. 84
Václavík, D. 13, 18
Vinci, L. da 73
Włodkowa, Z. 30
Wojtyła, K. 23, 30
Zlatohlávková, J. 13, 18
Zwoliński, A. 8, 18

Kolektivní monografie

Název: STUDIA HUMANITATIS – ARS HERMENEUTICA METODOLOGIE
A THEURGIE HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE X

Vydavatel: Ostravská univerzita, Dvořákova 7, 701 03 Ostrava
Počet stran: 122
Náklad: 100 ks
Vydání: první
Rok: 2024
Tisk: POLYPRESS s.r.o., Truhlářská 486/15, 360 17
Karlovy Vary - Stará Role
Editor: doc. PhDr. Jan Vorel, Ph.D.
Návrh obálky: MgA. Markéta Pačková

Za obsah a jazykovou správnost odpovídají autoři jednotlivých kapitol.

ISBN 978-80-7599-454-7 (print)

ISBN 978-80-7599-459-2 (online)

Informace o nabídce titulů vydaných Ostravskými univerzitou jsou k dispozici na webu Univerzitního obchodu a knihkupectví: <http://oushop.osu.cz>.

ISBN 978-80-7599-454-7



9 788075 994547