STUDIA HUMANITATIS
ARS HERMENEUTICA

METODOLOGIE A THEURGIE
HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE

XI

KOLEKTIV AUTORŮ

STUDIA HUMANITATIS
ARS HERMENEUTICA

METODOLOGIE A THEURGIE HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE XI

Kolektiv autorů



Ostrava 2026

STUDIA HUMANITATIS – ARS HERMENEUTICA
METODOLOGIE A THEURGIE HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE XI

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
prof. PhDr. ThDr. Daniel Slivka, PhD., LLM. – Prešovská univerzita v Prešove
doc. Dr. phil. Lenka Naldoniová – Ostravská univerzita
doc. PhDr. Jan Vorel, Ph.D. – Ostravská univerzita

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Studia humanitatis - Ars hermeneutica : metodologie a theurgie hermeneutické interpretace XI / kolektiv autorů. -- Vydání: první. -- Ostrava : Ostravská univerzita, 2026. -- 1 online zdroj
Český, anglický, polský a slovenský text, anglická resumé
Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-7599-533-9 (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) * (0.034.2:08)
– hermeneutika
– interpretace (filozofie)
– estetika
– umění a společnost
– humanitní vědy
– kolektivní monografie
– elektronické knihy

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

Publikace je přístupná v režimu open access pod licencí Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY 4.0).

DOI doi.org/10.15452/SH-AH-XI-2026
ISBN 978-80-7599-533-9 (online)
ISBN 978-80-7599-392-2 (print)

Obsah

K metodologii a vědním inovacím „techné hermeneutiké“. Slovo úvodem 5

MIROSLAV MIKULÁŠEK
Dichtung und Wahrheit: Slitina „poezie, náboženství a filosofie“ jako testimonium tvůrčího ingénia J. W. Goetha 7

DANIEL SLIVKA
Hermeneutika Filóna Alexandrijského, prieniky medzi židovským a gréckym svetom 17

MICHAŁ JANUSZKIEWICZ
Hermeneutyka serca. Interpretacja, przeżycie, empatia 31

LUKÁŠ MAKKY
Kde/kedy končí otvorenosť diela, alebo interpretačné výzvy a možnosti AI umenia 45

DANIELA BLAHUTKOVÁ
Boží duha s Janem Patočkou a bez něj 59

MAREK BERNACKI
Czesław Miłosz – gospodarz i ambasador polskiej poezji w świecie 75

JAN VOREL
D. S. Merezhkovsky – art as the “mystical secret of being” 91

IGOR JELÍNEK
Mezi pravdou a neporozuměním: Pokus o hermeneutickou interpretaci dramatu Město pravdy Lva Lunce 107

TERÉZIA JURČIŠINOVÁ
Kultivácia ducha a Bildung ako odpoveď na krízu súčasnej kultúry 119

JANA MIGAŠOVÁ
Socha ako médium súcitu: interpretácia cyklu Rekviem pre organizmy Jána Zelinku vo fenomenologickom rámci 131

MIROSLAVA SIKOROVÁ
Televízny obraz ako komunikačné a významové pole.
TV vysielanie z hľadiska tektoniky videodiel Petra Igora Meluzina 149

KATARÍNA ŠANTOVÁ
Ontológia pohybu: Hermeneutické premeny zobrazenia tanca
v dejinách umenia 165

BARTŁOMIEJ KOTOWSKI
The image of youth lifestyle in the texts of the hip-hop subworld culture:
from the street to the gallery of sense 187

RUSANA LIONCHUK
Gender i hermeneutyka. Hermeneutyka gender 203

ANDREA ŠAFRAN
Interpretačné divergencie virtuálneho a hmotného („reálneho“)
v kontexte súčasného divadla 217

IVANA ŽIDÍK
Metodológia interpretácie techník pozdišovskej keramiky
v premenách času 229

Jmenný rejstřík 253

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 deset 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 ustat: „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.
prof. PhDr. ThDr. Daniel Slivka, PhD., LLM.
doc. Dr. phil. Lenka Naldoniová
doc. PhDr. Jan Vorel, Ph.D.

Dichtung und Wahrheit: Slitina „poezie, náboženství a filosofie“ jako testimonium tvůrčího ingénia J. W. Goetha

Miroslav Mikulášek

Dichtung und Wahrheit: A Fusion of Poetry, Religion, and Philosophy as a Testimony to J. W. Goethe Creative Genius

Abstract: The study approaches Johann Wolfgang Goethe's Dichtung und Wahrheit as a hermeneutic testimony to the creative process and to the relationship between poetic imagination and truth. Against reductively formal or exclusively rational models of literary interpretation, it emphasizes the tradition of humanities-oriented hermeneutics, the concept of the "inner form" of the artwork, and the role of the "inner word" and the heart in cognition. Goethe's reflections are read in a broader intellectual context extending from Plato, Aristotle, Plotinus and Augustine to Novalis and modern philosophical hermeneutics. The article argues that Dichtung, understood not merely as poetry but as creative fiction and imaginative formation, becomes a medium through which the artist approaches Wahrheit: the existential and ethical truth of human life.

Keywords: Johann Wolfgang Goethe; Dichtung und Wahrheit; hermeneutics; truth; poetic imagination; inner form; verbum interius; humanities-oriented hermeneutics

Contact: University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, Ostrava, e-mail: MiroslavMikulasek@seznam.cz

„...ani není ani nikdy později nebude
pravého umění bez styku s pravdou“
Platón: Faidros 261a 2–3

„První a poslední, co se vyžaduje od génia,
je láska k pravdě“
J. W. Goethe Maximen und Reflexionen

„Pravda je naším životním cílem“
R. W. Emerson Essaye I. (305)

Jistá část literární vědy 20. st., epochy „rozmnožení racionálního poznání“, poztrácela duchovědný rozměr, napojení života na „nekonečno“. Byť řada literárních děl 20. st. s rodokmenem symbolismu a zábleskem „kosmické krásy“ (romány-mýty A. Bělého, L. Andrejeva, H. Hesseho, V. Nabokova, M. Bulgakova, B. Pasternaka aj.) klestila svým sklonem k hodnotám bytí cestu k „theurgickému umění“ (V. Solovjov, A. Bělyj, N. Berďajev), exaktně a racionálně orientovaná část literární vědy pozapomněla ve svém jednosměrném vědním úsilí na „duchovní zdroje“ umě-lecké tvorby. Nizozemský historik a filozof kultury J. Huizinga psal v knize *Homo ludens,* že epochy hledající „smysl“ věci, jsou směňovány epochami, spokojujícími se „slovem“ a „formulí“. Takové epochy zapomněly na odkaz starobylých – středověkých i novověkých myslitelů (od Platóna, Aristotela, Plótína, Církevních Otců, zvl. Aurelia Augustina, Prokla, Eurigeny, Flacia, Novalise, Schleiermachera, posléze Solovjova, Diltheye, Florenského aj.), kteří vnesli myšlenkový vklad v odkrytí „enigmy“ zázraku tvorby „božského umění interpretace“ (W. Blake).

V tom, že v postmoderní epoše novodobé civilizace, epoše bez „ideálu“, jsou odkrývány dávné pravdy, tkví historický paradox. V *Metafyzice* Aristotela zazněl jeho povzdech nad zákrutami filosofie a umění, nad marností vědeckých snah v poznání evoluce nauk: „...ježto, pravděpodobně každé umění a každá filosofie častěji než jedenkrát, pokud bylo možno, byly vynalezeny, vzdělány a pak opět zanikly, můžeme asi i v oněch názorech viděti zbytek moudrosti, který se zachoval až do přítomné doby.“ (*Met*. XII, 8, 1074b)[1].

Návrat k pramenům moudrosti, k Platónovi, Aristotelovi, Plótínovi, Církevním Otcům, tj. k počátku („arché“), od něhož se odvíjejí všechny věci, měnící se v toku časů, se stávají předpokladem osvojení si dědictví myšlení minulých věků. Učení Církevních Otců nebylo jen jednou „teologickou exegezí“: jimi rozpracovaný „čtyřvrstvový smysl“ *Svatého písma* a idea „verbum interius“ (resp. „verbum cordis“ sv. Augustina) spoluutvářely v návaznosti na antiku budování základů umění hermeneutické interpretace, magistrálního proudu „ars interpretandi“ vůbec.

Strukturální estetika, součást systematické filologie a uměnovědy 20. st., svou intencí k diskursivnímu myšlení, k taxonomii, matematizaci a klasifikační

[1] ARISTOTELÉS *Metafyzika*, s. 316.

systemizaci, s její nadměrnou pozorností k „formě“, k „logizující formuli“, nebyla s to obnovit rovnováhu mezi „noosférou“ (V. Vernadskij) a „pneumatosférou“ (P. Florenskij); chápání artefaktu jako „techné“ (umění jako „postup“, „ozvláštnění“ narace a obraznosti), jako „gramatiky poezie“ a její apercepce jako „ars combinatoria“, „hra pojmů“, vzdálená duchovnímu aspektu, neumožňovala příznivcům „neelementárního myšlení“ vstoupit na cestu interpretace, schopné sepnout ve výkladu jevů umění „hlubinnou psychoanalýzu“ s aspektem „vnitřního zření“: ponor k hlubinám psychiky – „nitra“ člověka a jeho bytí – i k hlubinám uměleckého díla, k jeho „vnitřní formě“, vedl k pokusu odkrýt „příčinu formy“ („aitia eidetiké“), fixovanou v návaznosti na Aristotela Plótínem (3. st. po Kr.): jeho kardinální otázka – „odkud *eidos* do látky přichází?“ (*Enneády*) – stimulovala „duchovědný“ přístup k umění, vynořující se ze zapomnění v odvěkém hávu hermeneutické exegeze.

„Vesmírný rozum“ – procházející uzly duchovních vibrací slovesného umění – jakým byli obdařeni Dante, Cervantes, Calderon, Shakespeare, Goethe, Dostojevskij, Kafka, M. Bulgakov, upadal mnohdy do zapomenutí v umění interpretace epoch „světské vědy“ (*psilé gnósis*), s atrofií duchovního života, nesoucího symptom „degenerace“.

Evropští myslitelé pod tlakem drsných událostí počátku 20. st. stáli před nutností revidovat svá vidění chaosu dějinného času. Idea ruského filosofa N. Berďajeva o nové fázi v duchovním vývoji lidstva, spjaté s „křesťanstvím“ (= „náboženství ukřižované pravdy“), tj. idea „křesťanské Renesance“, schopné vyvést Evropu z „noci nového středověku“, zůstala v první polovině 20. st. pouhým „snem“. Jím se ukázala i myšlenka rakouského spisovatele Hugo von Hofmannsthala (v březnu stále ještě válečného r. 1917) o zrodu „nové epochy duše“[2]. Dehumanizovaný věk s barbarskými válkami nedával mnoho nadějí na její uskutečnění.

Realizaci procesu humanizace života napomáhali spolu s filosofy i spisovatelé: zmíněný Hugo von Hofmannsthal (*Jedermann,* 1912*, Legenda o Josefovi* aj.), A. Bělyj (*Petrohrad,* 1913–1916), T. S. Eliot (*Pustina*, 1922), H. Hesse (*Siddhartha*, 1922, *Stepní vlk,* 1926, *Narcis a Goldmund*, 1930, *Hra skleněných perel,* 1943 aj.)*,* V. Nabokov (*Pozvání na popravu*, 1936), M. Bulgakov (*Mistr a Markétka*, 1928–1940)*,* Th. Mann (*Josef a bratří jeho*,

[2] HOFMANNSTHAL, H. von. *Die Idee Europa,* s. 3.

1933–1943, *Doktor Faustus*, 1943–1947) i jiní umělci slova hledali v první pol. 20. st. smysl lidského bytí na cestách „ducha“.

„Hra mozku“ v jejich dílech, svazujících archaický mytologém s „čistě lidským příběhem“, se stala luštěním „životních významů“ a „šifer nebes“, procházejících „vědomím živé osobnosti“. Jejich díla se stala osobitými stupni na cestě k „theurgickému umění“, tj. k „přetvoření chaotické zrůdnosti v krásu kosmu“ (N. Berďajev). Vazba pozemského a absolutního života (rodícího „živý organismus umění“) transponoval i německý básník Novalis do sféry „mravní astronomie“ a spojoval ji s Boží substancí, ztotožňoval „univerzum“ s „Bohem“: 1.Vše se musí stát nebem. 2. Vše se musí stát duchem. 3. Vše se musí stát dobrem. 3. je syntézou 1 a 2.“[3] = *credo* romantického panteismu, spínajícího „život, nebe a ducha“.

Duchovědná tendence umění interpretace oponovala orientaci na eticky vyprázdněnou „formu“. Slovesné umění se ubíralo jinou cestou, než kterou šli teoretikové, poddávající se svodům intence, která se orientovala v exegezi na „kalkul“, na systém formálních znaků a pravidel. Svět Slovanů se v dané sféře myšlení stal „mostem“ mezi Východem Západem. Slovanští myslitelé, kteří vstřebali impulzy filosofů východních, hledali poznání na cestách „ducha“. V jejich hledání, synergeticky spjatém s reflexí myslitelů západních (Novalis, Schleiermacher, Dilthey aj.), sehrálo závažnou úlohu „křesťanské učení“ o „vnitřním“ a „vnějším“ člověku.

Křesťanská antropologie rozlišovala dvě roviny lidské osobnosti: člověka „vnějšího“, jakým se jeví napohled, a „vnitřního“, s „obřízkou“ „srdce“ a „ducha“: „duchovní smysl viděného a zažitého pochopí jen jeho „čisté srdce“. Jak religiózní, tak i profánní život západního člověka ztuhl ve „vnějškovosti“ a v „bezduché formálnosti“, psal C. G. Jung[4]: „Západní člověk do duše nic nevkládá a celého Boha má venku“. Tudíž „Nevycházej ze sebe, ale vrať se do sebe: uvnitř člověka přebývá pravda“: „Tak se náš vnitřní člověk znovu rodí a vnější se ze dne na den ztrácí,“ soudil už Aurelius Augustinus (*De vera religione*, XXXIX, 72) s tím, aby se člověku překročením sebe sama dostalo „osvícení“,

[3] NOVALIS *Zázračná hra světa*, s. 149.

[4] JUNG, C. G. *Výbor z díla. V. Snové symboly individuačního procesu*, s. 16–17.

„spásy“ a „lásky Boží“: „Já, vnitřní člověk, mé já, totiž má duše to poznala smysly mého těla.“[5]

Zvláště „metanoia“ (biblické slovo pro „duchovní proměnu“ individua) člověka „vnějšího“ ve „vnitřního“ – tj. změna stavu „mysli“ i „srdce“ tvůrce artefaktu i jeho příjemce, jejich posun k pravdě „Boží“, je dodnes podmínkou procesu „rozšířeného vidění“ etických dimenzí bytí, přeměny v „hlubinách vědomí“ individua = „autognósis“ napomáhá duchovnímu „obrození“ člověka, jeho zdokonalování na cestě z „nevědění“ k „moudrosti“, stimuluje však i „probuzení“ vědomí, „spícího svědomí“ lidského rodu vůbec, jeho „zrození“ k tomu, co B. Pascal kdysi nazval „ordre du coeur“ („řád srdce“).

Intence studia „vnitřního života věcí“, prosvítajících pod jejich „formami a barvami“, vstupovala do kontaktu s učením Plótína i reflexí Církevních Otců. Na rozvoji dané intence se podíleli i slovanští myslitelé konce 19. st. a počátku 20. st. Uvědomovali si nutnost konsilience východního i západního duchovně orientovaného uměnovědného i filosofického myšlení, vynořujícího se z duchovních hlubin slovanského živlu. Duchovní autoři slovanští netíhli k „abstraktní pravdě“, nýbrž k tomu, co vyjadřuje starý slovanský výraz pro „pravdu“ – „*istina*“: ta neznamená „pouze „to, co je“ (srv. latinské *est* a německé *ist*), ale také to, co dýchá (srv. *asmi, asti* v sanskrtu, *atmen* v němčině). Poznat *istinu* znamená tedy sejít „z hlavy do srdce“, vstoupit do vztahu s živou skutečností“.[6] Ruští myslitelé, kteří šli ve stopách řeckých Otců, sdíleli ideu „postupného oduševnění“ duše, těla i všech lidských schopností a „skrze člověka“ pak i „oduševnění světa“.

Centrum duchovního bytí člověka ruští myslitelé viděli ve skryté části jeho bytosti, v „srdci“ („božsko-lidská celostnost“, jednota, nedělitelnost člověka, jeho ‚vnitřní ráj', jak ho pojímal svého času Evagrius). Ruský myslitel P. Florenskij odvozoval slovo „srdce“ od „sĕrdo“ – střed (*Sloup a opora pravdy,* 1914). Podle slov teologa Teofana Zatvornika, „srdce“ je „kořen lidské podstaty, krb všech ostatních sil, ducha, duše i těla“.[7] Již na konci 18. st. ukrajinský myslitel G. Skovoroda (1722–1794) se dělil o myšlenku, že každý člověk má *srdce,* jevící

[5] AURELIUS AUGUSTINUS *Vyznání*, s. 309.
[6] ŠPIDLÍK, T. *Ruská idea., jiný pohled ns člověka*, s. 63.
[7] TEOFAN ZATVORNIK. *Načertanije christianskogo nravoučenija*, s. 269.

se „opravdovým člověkem“. Z jeho bohatství, tj. z hlubin jeho „duše“, vyvěrá to, že „ústa mluví, nohy chodí, oči vidí, ruce tvoří“ (*Razgovor o premudrosti*), neboť „řeč je zrcadlem srdce“: „Čím srdce přetéká, to ústa mluví“ (Mt 12, 34). I Skovorodův současník – Novalis – považoval „srdce“ za „svatý orgán“, náboženský „orgán“, „jehož vyšším plodem nejsou nic jiného než nebesa“.[8] Návrat k „srdci“ – „spiritualitě cítění“ – byl návratem ke koncepci „verbum cordis“ sv. Augustina = k poznání „srdcem“ („kardiognósis“). Právě dané poznání přivádělo i uměnovědce nové doby k promýšlení ideje Platóna, který už ve svých *Listech* psal o tom, že nejzávažnější myšlenky spisovatele „dlejí kdesi v nejkrásnějším místě jeho nitra“ (Platón: *Listy – List sedmý* 344d 1–2[9]: tímto místem nemůže být než „srdce“ – „ohnisko“ – už od dob Euripida – lidského „svědomí“.

G. Skovoroda přemýšlel o tom, že ve velkém i malém světě samotný vzhled materiálních věcí poskytuje možnost vnímat i „skryté formy“ – „věčné obrazy“ umění. Myslitel se tak ocital na prahu zkoumání problémů „vnitřní“ a „vnější“ formy, rozpoznané již Plótínem, rozvíjené posléze v 18. st. (A. A. Shaftesburym) a řešené, vlastně až v průběhu 19.–20. st. (W. von Humboldtem, A. Potebňou, G. Špetem aj.). Skovoroda nabádal navázat na uměnovědce, jejichž „slova, jednání, oči, chůze, gesta, jídlo, pití“, krátce řečeno, v životě míří „dovnitř“, do jejich „nitra“.

Cesta ke „středu“, k „srdci“, byla chápána jako pouť do hlubin „duše“ tvůrce díla i „nitra“ jeho artefaktu, stvořeného jeho „božskou imaginací“: byla to pouť k jeho „vnitřní formě“, což byla sféra vkladu slovanského ratia do poznání „tajemství“ umění. F. M. Dostojevskij už v první pol. 19. st. psal bratrovi 1. 2. 1846 s jasnovidným nazíráním: „...jdu do hloubky, a rozebíraje na atomy, hledám celek“.[10] V teorii literatury až v průběhu 20. st. se prosadila myšlenka, že „hlubina je novou inspirací“.

Putování k „vnitřní formě“ artefaktu (a z ní emanujícímu „skrytému smyslu“) razila hermeneutika, která neztrácela smysl pro sakrální rozměr lidské existence ve vesmíru a univerzální aspekt svého přístupu viděla ve „vnitřním slovu“, v nauce o „verbum interius“, překračující hranice „racionálního pojmu“. Vstup do

[8] NOVALIS. *Zázračná hra světa*, s. 230.
[9] PLATÓN. *Listy*, s. 57.
[10] *Dostojevskij ob iskusstve*, s. 377.

„vnitřního světa“ jevů umění vyžaduje víc než jen užití racionálního aspektu, spatřujícího v nich logicko-geometrický útvar a fixujícího cestou „logických operací“ relace jejich narativních konfigurací a chronotopických komponentů: vyžaduje totiž „reflexi“, jejíž noematika jde k „zlomu“ dogmatismu „čistě gramatické roviny“ a k nastolení „vstupu do duše slova“, neboť věda, podle dávných myslitelů, je jednota „vědění a duše“. Jde o inspiraci, která měla své místo v umění hermeneutické reflexe. Aristotelovo hledání „příčiny tvaru“ („aitia eidetiké“) artefaktu stimulovalo ponor do hlubiny jeho organismu, což je dodnes hledaným univerzálním úkolem hermeneutické interpretace, která sjednocovala augustinovskou nauku „verbum interius“ a chápání „sakrálního“ rozměru lidské existence i kosmického bytí.

*

Svůj vklad do dějin uměnovědy vnesl německý básník, prozaik, filosof a přírodovědec J. W. Goethe (1749–1832) nejen svými romány – komorním příběhem *Spřízněni volbou* a dvoudílným románem *Viléma Meistera léta učednická* a *Viléma Meistera léta tovaryšská,* zvl. však nesmrtelnou dramatickou básní *Faust* (2 díly – 1808–1833), která byla ovlivněna ideami epochy literárního hnutí *Sturm und Drang* (1767–1785), evropského proudu preromantismu, postulujícího „svobodu“ tvůrčí osobnosti. Zvláště však Goethovy cykly osobitých uměnovědných kontemplací připravovaly půdu pro vývoj vědy o umění. Jak jeho „solilokvia“ *Maximen und Reflexionen,* tak zvláště autobiografický uměnovědný cyklus *Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben* (1811–1831) reflektoval duchovní historii básníkova „nitra“, jeho tvůrčího talentu – „vzpurného génia“, jak byl zván velikán romantického proudu německé literatury.

Dichtung – „smyšlenka“ (= básnivá „říše smyšlenek“ = „virtuální realita“) – v Goethově pojetí – transmitter „smyslu“ tvořeného díla, které v hávu etiky pohádkového příběhu, oduševnělého onirického romaneta či capriccia mysteriózně-magického románu-mýtu, evolucionovalo k „poznání“ autorem úporně hledané „Pravdy“ *(„Wahrheit“)* martýria pozemského bytí v bludišti lidského rodu.

„U filosofů a ve filozofických školách starověku se mně líbilo,“ psal J. W. Goethe v uměno-vědné eseji *Dichtung und Wahrheit, „*že se u nich poezie,

náboženství a filozofie shodovaly; tím naléhavěji jsem hájil...svůj názor, že *Píseň písní* a *Přísloví* Šalomouna**,** kniha Jobova, písně Orfea a Hesioda, podle mě, jej dostatečně stvrzovaly“.[11] Básnivě aforistický modus myšlení Goetha (blízký reflexím Platóna), prostupoval jeho slovesnými kreacemi a nedovoloval jim sklouznout k suchopárnému výkladu složitých teoretických otázek uměnovědy.

*

Nicméně, Goethovi blízká Platónova idea „nad zem hledícího zkoumání přírody...“ (*Faidros* 270a 6), přiváděla i platoniky 20. st. k poznání, že „existuje něco, co rozum přesahuje“ (H. G. Gadamer v rozhovoru s G. Reale.[12]) a v podobě plótínovského „synésis pneumatiké“ jim otvíralo cestu k „Boží moudrosti“ *Písma svatého*, k chápání „vesmírných metamorfóz“ i „hvězdné gravitace“ entity panteistického monismu.

V konkluzi *Božské komedie* – nadzemské metafyzické poémy – psal Dante o „lásce, z níž slunce pohyb má i všecky hvězdy“: viděl ji jako „nejtajemnější ze všech tajemství“ univerza i „pohybu ducha“.[13] Divukrásnou metaforou anticipoval „mravní astronomii“ (F. Hemsterhuise) i mystérion „vesmírné Religiozity“ génia novověku A. Einsteina.[14] Existenciální kód „vesmírné Religiozity“ = „vázanost“, „zákon gravitace“ pólů pojivé tkáně lidského života a hvězdného systému, *vis attrahendi* muže a ženy, *akmé* magické valence „posvátného sňatku“ („hieros gamos“, „hiero-gamie Nebe – Země“), „božského uzlu vztahů“ v osudu lidského rodu. „Religiozita srdce“ = „tajemství, Velké Matky´“ (Teilhard de Chardin), „dárkyně života“: „ženský živel je živel kosmický, základ tvoření“ (N. Berďajev). „Co člověk miluje, to všude nalézá a všude vidí podobnosti. Čím větší láska, tím rozlehlejší je tento svět analogií. Má milovaná je abreviaturou univerza, univerzum elongaturou mé milované“[15]: láska = „gravitační atraktor“ v morfologickém poli živého vesmírného organismu.

---

[11] Cit. podle *Izbrannych filosofskich proizvedenij J. W. Goetha*, s. 169.

[12] REALE, G. *Platón. Pokus o novou interpretaci velkých Platónových dialogů ve světle nepsaných nauk*, s. 601–605.

[13] DANTE ALIGHIERI. *Vita nuova* II, s. 51.

[14] EINSTEIN, A. *Jak vidím svět*, s. 12n.

[15] NOVALIS. *Vina a láska* (1798), s. 50–51.

*

Enigma Goethovy tvůrčí šifry – *Dichtung und Wahrheit* – bylo skrývaným poselstvím básní-ka tvůrcům světa umění. On sám završil cyklus svých *Maximen und Reflexionen* myšlenkově okřídleným vyznáním svého „ingénia“: „Co jsem já sám? Co jsem vykonal? Nakupil jsem a využil vše, co jsem viděl, slyšel, pozoroval. Má díla jsou odchována tisíci různými individualitami, ignoranty i mudrci, vzdělanci i hlupáky: dětství, zralý věk, stáří – všechny mi přinesly své myšlenky, své schopnosti, své naděje, svůj způsob života; často jsem sklízel žatvu, zasetou jinými, má práce – je prací kolektivní bytosti a nese jméno Goethe.“[16]

*

Summary

The article offers a humanities-oriented hermeneutic reading of Johann Wolfgang Goethe’s Dichtung und Wahrheit. It interprets the title itself as a key to Goethe’s understanding of artistic creation: Dichtung does not signify merely poetry, but also the formative power of imaginative fiction, while Wahrheit denotes the truth of human existence sought through artistic experience. The study situates this relationship within a long tradition of interpretation extending from Plato, Aristotle and Plotinus through Augustine and the Christian concept of the “inner word” to Novalis and modern hermeneutics. Particular attention is paid to the categories of the “inner human being”, the heart, verbum interius/verbum cordis, and the “inner form” of the artwork. From this perspective, literary art cannot be reduced to formal technique or rational analysis alone. Its meaning emerges through a movement from external form toward the spiritual and ethical core of the work. Goethe’s reflections ultimately suggest that poetic imagination and truth are not mutually exclusive: imaginative creation can become a privileged mode of revealing existential truth. The artist’s creative genius is likewise shown to be dialogical and historically mediated, nourished by encounters, traditions, experiences and the voices of others.

Literatura

ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. Přel. A. Kříž. Praha: Jan Laichter, 1946.
AUGUSTINUS AURELIUS. *Vyznání*. Praha: Kalich, 1990. ISBN 978-80-7017-144-8.
DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Dostojevskij ob iskusstve*. Moskva: Iskusstvo, 1973.
EINSTEIN, Albert. *Jak vidím svět*. Praha: Lidové noviny, 1993. ISBN 80-7106-078-X.
GOETHE, J. W. *Izbrannyje filosofskije proizvedenija.* Moskva: Učpedgiz, 1964.

[16] Cit. podle *Izbrannyje filosofskije proizvedenija J. W. Goetha*, s. 377.

HILLMAN, James. *Myšlení srdce a duše světa*. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-87580-39-4.
HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Die Idee Europa. Die Notizen zu einer Rede in Bern am 31. 3. 1917*. In Berührung der Sphären. 1931.
JUNG, C. G. *Výbor z díla V: Snové symboly individuačního procesu (Psychologie a alchymie I)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. ISBN 80-85880-19-9.
NOVALIS. *Zázračná hra světa. Úvahy a fragmenty*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0208-3.
PLATÓN. *Faidros*. Praha: OIKOYMENH, 1993. ISBN 80-85241-33-1.
PLATÓN. *Listy*. Praha: OIKOYMENH, 1996. ISBN 80-86005-08-9.
REALE, G. *Platón. Pokus o novou interpretaci velkých Platónových dialogů ve světle nepsaných nauk*. Praha: OIKOYMENH, 2005. ISBN 80-86005-23-2.
ŠPIDLÍK, T. *Ruská idea, jiný pohled na člověka*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 1996. ISBN 80-86045-02-1.
TEOFAN ZATVORNIK. *Načertanije christianskogo nravoučenija*. Moskva, 1895.

Prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc. (*1930) is a Czech literary scholar, Slavist, comparatist and hermeneutician. He studied Russian and Czech at the Faculty of Arts of Masaryk University in Brno (1949–1953) and completed postgraduate studies at Leningrad University (1956–1960). He received the degree of Doctor of Sciences in 1975 and was appointed professor in 1978. His research focuses on literary theory, Russian and world literature, comparative genre studies and the methodology of literary hermeneutics. He has taught at Masaryk University, the University of Silesia in Opava and the University of Ostrava. His major works include Hledání „duše“ díla v umění interpretace (2004), *„Zření duchovního kosmu“ a „ars interpretandi“* (2008), *Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae* (2011), and *Odysea lidského ducha* (2020).

Hermeneutika Filóna Alexandrijského, prieniky medzi židovským a gréckym svetom[1]

Daniel Slivka

The Hermeneutics of Philo of Alexandria: Intersections Between the Jewish and Greek Worlds

Abstract: Philo of Alexandria was a figure who lived during a period when the Jewish and Greek worlds intersected. His name is associated with terms such as: ancient writer, prolific author, historian, philosopher, Jewish thinker, defender of Jewish law, commentator on the Torah, and proponent of allegorical interpretation. Among other things, he possessed extensive knowledge of Greek literature, rhetoric, and philosophy. He was primarily a follower of Plato, Aristotle, and the philosophical school of Stoicism. These facts show that Philo of Alexandria was a figure of great authority who influenced many writers, scholars, and interpreters, whether from Jewish, Christian, or Hellenistic backgrounds.

Keywords: Philo of Alexandria, Hellenistic Society, Hellenistic Religion, Hermeneutics, Interpretation, History of Interpretation.

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

Helenizmus a jeho historicko-spoločenské pozadie

Helenizmus zahŕňal obdobie necelých 300 rokov (323–30 pr. Kr/ pr. n. l.) a historikmi bol dlho považovaný za dobu úpadku klasickej gréckej kultúry. V skutočnosti však helenizácia zaznamenala významný prienik gréckej kultúry do nových oblastí sveta. Týkalo sa to predovšetkým Egypta, Sýrie a krajín Blízkeho východu a ďalších krajín, kde sa budovali kultúrne, vzdelávacie a spoločenské centrá – gr. „polis“ a známy variant gréckeho jazyka „koiné“ sa v tomto období stal svetovým jazykom.

Grécky jazyk – koiné mal dopad na všetky kultúry, s ktorými prišiel do

[1] Táto štúdia vznikla ako súčasť výskumného projektu: Prezentácia sakrálneho umenia synagóg na Slovensku v kontexte medzikultúrneho dialógu a rozvoja cestovného ruchu II. 2025–2027 (KEGA 045PU-4/2025).

styku, nevynímajúc ani židovskú kultúru. Šírenie gréckej kultúry sa prejavilo nielen vo verejnej správe, ekonomike, hospodárstve, ale aj v kultúre, vzdelávaní, náboženstve, literatúre a v umení. Neustálou interakciou národov Grécka a Starovekého blízkeho východu vznikla nová forma civilizácie, ktorá sa rýchlo rozšírila a vzájomným ovplyvňovaním vo všeobecnosti kultúru krajín pozdvihla na vysoký stupeň. V skutočnosti bol v dejinách helenizmus epochou, keď sa grécka kultúra stala spojujúcou silou vtedajšej svetovej civilizácie. Klasické Grécko naďalej ostalo vrcholom gréckej kultúry ako uznávanou normou a práve helenistickou epochou bola táto norma stanovená. Aby bolo možné adekvátne porozumieť vplyvu helenizmu na okolité národy, tak je nevyhnutné v prvom rade objasniť jeho okolnosti a vznik.

Nasledovníci Alexandra Veľkého (356–323 pr. Kr.) zakladali na ovládanom území desiatky nových miest, ktoré podľa vzoru Alexandra Veľkého ich pomenovávali po sebe a taktiež po svojich príbuzných. Grécki vladári celkom zmenili organizáciu miest. Významné zmeny už priniesol prvý vládca Egypta: Πτολεμαῖος Α' ὁ Σωτήρ (Ptolemaios I. Sótér (367–283 pr. Kr.)). Na rozdiel od Seleukovcov v Sýrii nepokračoval v budovaní miest s vlastnou gréckou samosprávou.[2] Do riadenia miest dosadzoval najspoľahlivejších Egypťanov a tých, ktorí jeho vládu schvaľovali a podporovali. Táto zmena v obsadzovaní postov mala svoje výhody, ale aj nevýhody. Napríklad zmenšilo tempo šírenie gréckej kultúry a bolo badať menší vplyv gréckej kultúry aj v ostatných častiach helenizovaného sveta. Grécky jazyk – koiné sa neustále šíril ďalej a po materinskom jazyku sa stal druhým jazykom vzdelaného obyvateľstva. Najväčšiu podporu mal grécky jazyk – koiné na pôde gymnázií, kde ju podporovali rôzni umelci a najmä rôzne literárne umelecké kruhy. Príslušníci nižších vrstiev sa uspokojili s tým, že koiné rozumeli a preberali z nej niektoré dôležité slová, napríklad technické výrazy. Tak hovorili napríklad v Egypt.

Paradoxne šíriteľmi gréckej kultúry sa stali najbohatšie strediská Starovekého blízkeho východu.[3] Za vlády Alexandrových vojvodcov egyptská Alexandria alebo sýrska Antiochia ďaleko predbehli aj staroveké Grécko. Vtedajšia egyptská

[2] WELLNER, L.V. *Ptolemaiovci*, s. 80.
[3] MENGHI, M. *Encyklopédia starovekého* Grécka, s. 36.

metropola Alexandria nebola už v skutočnosti považovaná za egyptské mesto. Na odlíšenie od iných miest založených Alexandrom Veľkým nenazývali ju egyptskou Alexandriou, ale Alexandriou pri Egypte. Jej pamiatky, kedysi preslávené po celom svete dnes už neexistujú.[4]

Helenizácia poznačila všetky oblasti života a všetky vrstvy obyvateľstva rovnako. Jej šírenie bolo však menej intenzívne predovšetkým na vidieku, kde existovala ešte veľká negramotnosť. Ako ukázali neskoršie dejiny tak obdobie helenizmu znamenalo skutočne obrovský pokrok vo všetkých oblastiach spoločenského života v Egypte, ktorý sa stal aj pôsobiskom Filóna Alexandrijského.[5] Okrem Grékov a Macedónčanov sa na podmanené územia začali sťahovať rôzne národnosti medzi inými: Tráci, Skýti, Sarmani a ďalší a veľmi rýchlo sa títo prisťahovalci prispôsobili novej dobe. Na novom území všetkých zjednocovala spoločná reč, všetci prinášali a preberali grécky spôsob myslenia, života, grécke zvyky a kultúru. Prisťahovalci obsadzovali predovšetkým územia v Egypte, Sýrii, Babylónii a Médii. Prisťahovalci pochádzali z rôznych spoločenských vrstiev a rôznych profesií. Aby v novom svete a v kultúre našli svoje uplatnenie rýchlo sa prispôsobovali novovzniknutým podmienkam. Gréci na nových územiach potrebovali vybudovať vlastnú administratívu, hospodárstvo, ale i vojsko a do nových úradov potrebovali nových ľudí. Všetky inštitúcie a zariadenia museli byť riadené Grékmi a boli organizované podľa gréckeho vzoru.

Pri styku Grékov s miestnym obyvateľstvom tak dochádzalo k ich vzájomnému ovplyvňovaniu sa a prekrývaniu alebo splývaniu jednotlivých kultúr. Na druhej strane sa obyvatelia Starovekého blízkeho východu helenizovali veľmi ľahko. Helenizáciu pomerne ľahko prijali predovšetkým vyššie spoločenské vrstvy, ktorých Gréci zaujali svojimi vedomosťami, poznatkami, bystrosťou, ale taktiež nemalým bohatstvom. Podobne aj krajiny a kultúry Starovekého blízkeho východu dokázali zaujať Grékov tým, že Gréci, obdivovali ich neznáme božstvá, kulty a predovšetkým múdrosť ich kňazstva. Ak na podmanenom území v spoločnosti chcel niekto niečo znamenať, čosi dosiahnuť, či získať určité postavenie musel hovoriť a písať po grécky. Rovnako bol povinný sa prispôsobiť.

[4] POKORNÝ, P. *Řecké dědictví v* Orientu, s. 76.
[5] Dtto, s. 30–34.

Taktiež svoj spôsob života musel prispôsobiť nielen gréckym zvykom, ale i spôsobu odievania sa tak, ako helenistický Grék.

Gréci týmto spoločensko-kultúrnym synkretizmom vytvorili novú spoločnosť s novými ideálmi. Boli filozofi, lekári a vedci hlásali nové spôsoby myslenia, založené na pozorovaní a diskusii. Mestá začali prevažovať nad vidiekom a staré tradície odumierali. Takto postupne vznikla nová helenistická kultúra.[6] Grécka kultúra najväčší úspech zaznamenala v Egypte a v Sýrii, kde sa tak miešala s prvkami orientálneho východu a vznikla nová kultúra. Pri hlavných centrách a pri dvoroch panovníkov vznikli nové strediská kultúrneho života.[7] Centrom gréckej kultúry sa stala už spomínaná a založená Alexandria v Egypte a panovníkov dvor, ktorý ju výdatne podporoval a financoval. Strediskom kultúry sa stala veľká knižnica a vedecký ústav nazývaný Museion.

Domáce prostredie silne ovplyvňovalo novú kultúru, ktoré malo rôzne podoby a rôznu kultúrnu tradíciu.[8] V tomto prostredí vznikla dvojaká kultúra: kultúra ľudových vrstiev a kultúra vyššej spoločnosti. Výsadou vyššej spoločnosti bolo práve grécke vzdelanie.[9] Vzdelanie v živote gréckeho človeka plnilo dôležitú úlohu. Bez vzdelania sa grécky človek nemohol zúčastňovať aktívneho politického a spoločenského života. Gréci na nových územiach boli tvorcami rôznych disciplín: matematiky, gramatiky, logiky, rétoriky a iných, ktoré sa v neskoršom období stali základom vzdelania v Európe. Staroveké Grécko si prvenstvo zachovalo aj v literatúre, keďže boli tvorcami lyriky, drámy, tragédie a antického románu. Ich objavom bolo taktiež i divadlo. V antike však plnilo predovšetkým náboženskú funkciu, no taktiež aj zároveň malo politickú funkciu, pretože poukazovalo na negatívne stránky spoločnosti, riadenia a spravovania verejných veci štátu. Grécka architektúra, chrámy, štadióny, divadlá ohúrili nielen nastupujúcich Rimanov.[10]

Aj keď Grécko na Starovekom blízkom východe netvorilo jednotný štát, tak grécka kultúra prenikla do všetkých oblastí sveta a neskôr sa stala základom západoeurópskej civilizácie.

Vzájomný synkretizmus kultúr sa jednoznačne odzrkadlil aj vo

[6] POCHYLÝ, M. a kol. *Dejiny Európy*, s. 193.
[7] NANDRÁSKY, K. *Dejiny biblického* Izraela, s. 148.
[8] GREEN, P. *Alexander Veľký a helenistické* obdobie, s. 25.
[9] BORECKÝ, B. a kol. *Antická* kultura, s. 131.
[10] ADEBERT, J., BENDER, J. a kol. *Dejiny Európy*, s. 59.

vzniku hermeneutiky kultúry a toto prostredie malo vplyv aj na tvorbu a metódy u Filóna Alexandrijského.

Zrod hermeneutiky kultúry u Filóna Alexandrijského

Hermeneutika kultúry je filozofická a metodologická disciplína, ktorá sa zaoberá interpretáciou, porozumením a výkladom kultúrnych javov, textov, symbolov a tradícií. Nie je to len technika čítania textov, ale univerzálny princíp porozumenia ľudskej skúsenosti, dejín a umenia, ktoré tvoria kultúru a rovnako aj jej pôvod je v staroveku, pričom výrazný posun je práve u Filóna Alexandrijského, kde sa dokázali stretnúť tri kultúrne svety: židovský, helenistický a egyptský.

Tu sú kľúčové aspekty – podstata a ciele hermeneutiky kultúry poukazujú na:

- Porozumenie zmyslu: Hermeneutika hľadá hlbší význam za kultúrnymi artefaktmi, zvykmi a dejinnými pamiatkarmi.
- Dialóg s tradíciou: kultúra je ustavičným rozhovorom s tradíciou, v ktorom interpret prepojujúc svoj horizont s horizontom minulosti lepšie chápe svet.
- Sebaporozumenie: Skúmanie kultúry cez hermeneutiku pomáha človeku pochopiť seba samého v kontexte vlastnej dejinnosti.

Hermeneutika kultúry skúma kultúrne symboly a jazyk ako jazyk a symboly sprostredkovávajú skúsenosť a prenášajú významy medzi rôznymi kultúrnymi svetmi. Zároveň poukazuje na Kultúrne dedičstvo, ktoré spočíva v interpretácia historických textov, pamiatok a tradícií, ktoré tvoria základ súčasnej kultúry. Tu však dochádza k takzvanému medzikultúrnemu porozumeniu, ktoré je badateľné u Filóna. A preklad Hebrejskej Biblie do gréckeho jazyka – *Septuaginta – LXX* uskutočnením ešte pred Filónom malo vplyv na celé generácie helenistických židov v Egypte. A tento aspekt osobitne u Filóna Alexandrijského výrazne dominuje. Hermeneutika kultúry teda slúži ako most medzi minulosťou a súčasnosťou, umožňujúci pochopiť zložitosť ľudských kultúrnych prejavov. Hermeneutika skúma proces prekladu ako formu interpretácie pojmov do jazyka za účelom ich prenosu. Pritom sa vždy vytvára spojenie medzi rozličnými oblasťami.

Filón Alexandrijský a jeho hermeneutika

Predovšetkým Alexandria v období helenizmu patrila medzi centrá, kde sa navzájom krížili rôzne kultúrne, vzdelanostné, spoločenské a duchovné smery. Mesto bolo najväčším vzdelanostným, kultúrnym a duchovným strediskom východného Stredomoria. Bola tu zriadená knižnica, ktorá obsahovala tie najvýznamnejšie a skoro všetky existujúce literárne diela. V prostredí Alexandrie vznikali mnohé ďalšie múzea, prírodovedecké laboratória, ústavy pre prepisovanie rukopisov v staroveku.[11]

Kým sa v Ríme spájal grécky duch s rímskym, tak v Alexandrii sa grécka tradícia miešala s orientálnou, no predovšetkým so židovskou náboženskou tradíciou. V Alexandrii už existovala kolónia židov v počte asi jeden milión. Príslušníci poprednej židovskej obce v Alexandrii spájali vernosť náboženstva predkov (monoteizmus a tradície) s otvorenosťou pre grécku vzdelanosť. Mnohé židovské rodiny v Alexandrii sa na jednej strane snažili asimilovať do helenistického prostredia, no na strane druhej tento ich proces spočíval v tradičnom zachovaní židovských tradícií a viery svojich predkov so zachovaním monoteizmu. *„Hlavným predstaviteľom tohto východného eklekticizmu bol alexandrijský žid Filón.“*[12]

Filón Alexandrijský (20/30 pr. Kr.–45/50 po Kr.) je rovnako známy aj ako Judeus[13] patril k jeden z najpoprednejších a najbohatších židovských rodinám v Alexandrii. Jeho brat Alexander zastával funkciu predstaveného všetkých alexandrijských Židov v Egypte. Bol váženou osobou, ktorá okrem vplyvu disponovala aj s pomerne veľkým majetkom. Alexandrov syn sa stal egyptským prefektom a teda zastával najvyššiu funkciu v Egypte v rímskej administratíve. Samotný Filón sa tešil veľkej úcte a jeho zručnosti boli často využívané aj v politickej sfére. Obhajoval židovské práva a žiadal, aby Židia neboli separovaní od Grékov a Rimanov. Dokonca požadoval, aby židov v spoločnosti neodsúvali na tie posledné vrstvy v Egypte.[14] Okrem toho, že bol Platónovým stúpencom, tak sa snažil

[11] KRSKOVÁ, A. *Pri kolíske európskeho politického a právneho myslenia.* http://www.cdvuk.sk/blade/index.php?c=961&politicke_a_pravne_myslenie. (25.11.2008).
[12] STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie,* s. 149.
[13] CROSS, F. L., LIVINGSTONE, E. A. *The Oxford dictionary of the Christian Church.* s. 1083.
[14] CHLUBNÝ, J., SVOBODOVÁ, L. *Filón Alexandrijský.*

zosúladiť jeho filozofiu so židovskou religiou. Taktiež bol významným starovekým spisovateľom, filozofom a židovským mysliteľom. Pripisuje sa mu charakter plodného autora a ním sa tiež inšpirovali mnohí ďalší autori a spisovatelia.

Paul Johnson vo svojom diele s názvom: „Dejiny židovského národa" o Filónovi píše: *„...odkojený Septuagintou, znalec širokej gréckej literatúry, historik a diplomat, právom označovaný za jedného zo zásadných profánnych filozofov, bol súčasne zbožným Židom a veľmi plodným komentátorom ako kníh Pentateuchu, tak celého systému židovského práva. Filon stelesňoval najlepšiu tradíciu židovského racionalizmu."*[15] Uvedený text poukazuje na skutočnosť, že osoba Filóna predstavovala veľkú autoritu a aj z toho dôvodu neskorší kresťanskí cirkevní Otcovia permanentne používali a citovali Filónove diela vo svojej tvorbe a vo svojich spisoch.[16] Prevažne sa inšpirovali jeho výkladom Hebrejskej Biblie, ktorá v kresťanstve zohráva podstatnú úlohu ako Starý testament (zmluva, zákon) v alegorickom výklade. Charakter judaizmu je u Filóna podaný po novom – inkulturačne, pôvodne a inšpiratívne s novými perspektívami pre Židov v helenistickom prostredí.[17]

Dlho sa viedla diskusia ohľadom osoby Filóna Alexandrijského. Mnohí autori mali problém, kde ho vlastne majú zaradiť. Polemika a diskusie spočívali v otázke, či Filón bol viac filozofom, exegétom alebo náboženským mysliteľom. V prvom rade je nutné mať na pamäti, že Filónova práca vznikala na židovskom pozadí a rovnako aj na gréckom pozadí. U Filóna je preto evidentný veľmi blízky vzťah k textom Hebrejskej Biblii ako národnému filozoficko-kultúrnemu dedičstvu, ktorá v tom čase existovala v prepisoch v gréckeho prekladu a verzie ako známa *Septuaginta – LXX*. Z toho vyplýva, že Filón nepochybne patril k pravoverným Židom. Veľmi dobre poznal grécku literatúru, nevynechajúc filozofiu, či už Platóna, Aristotela, stoikov, a tiež ovládal rétoriku.[18]

Aj keď S. Sandmel prízvukuje Filónovu vernosť voči Mojžišovým knihám, predsa uvedené Filonové názvy spisov sú sčasti aj filozofickými dielami, dielami

---

antika.avonet.cz/article.php?ID=1955. (03.10.2009); JEŽEK, V. *Filón Alexandrijský. Jeho teologie, exegeze a vliv na pozdější autory*, s. 9.

[15] JOHNSON, P. *Dějiny židovského* národa, s. 146.

[16] HERIBAN, J. *Príručný lexikón biblických* vied, s. 397.

[17] JOHNSON, P. *Dějiny židovského* národa, s. 146.

[18] HERIBAN, J. *Príručný lexikón biblických vied*, s. 397.

gréckej filozofie. Dôkazom je časté citovanie gréckych autorov. Filón cituje okolo 64 gréckych autorov, napr. básnika Homéra, filozofov Platóna, Euripida, Hérakleita. Teda dá sa konštatovať, že v osobe Filóna sa ukážkovo prelína s postavou židovského mysliteľa s postavou vzdelaného Gréka – helenistu. Autor tak vytvára symbiózu medzi židovskou tradíciou a gréckou vzdelanosťou.

Celé židovské kultúrne a náboženské dedičstvo Filón považuje za múdrosť a v tomto kontexte menuje nielen seba, ale aj všeobecne židovský národ za národ filozofov. V tomto zmysle zároveň vyzýva Židov, aby vyšli z uzavretosti tradície a aby sa otvorili svetu pre novú vzdelanosť, pre nové prúdy, smery, ktoré existovali v kozmopolitných veľkomestách. Otvorenosť im totiž pomôže vidieť veci v širšej perspektíve a zistia, že grécka filozofia je tiež zjavení božského pôvodu. Mnohí európski myslitelia, či už to boli realisti, idealisti, naturalisti, ortodoxní, odpadlíci alebo kacíri nasledovali jeho vzor. Filón nemal vplyv len na židovskú, kresťanskú filozofiu, ale aj na islamskú. Jeho snahou bolo vysvetliť podstatu judaizmu z historického, filozofického, etického a právneho hľadiska.[19]

Filón Alexandrijský patril v staroveku k plodným autorom. Z jeho tvorby sa väčšina diel zachovala v úplnom znení, iné iba v zlomkoch. Sú aj diela, pri ktorých sa vedie diskusia aj o jeho autorstve.[20] V úplnom znení sa dochovalo 49 diel. Niektorí autori hovoria iba o 46 dielach. Jedná sa presne o tri štvrtiny celkového počtu diel.[21]

Existuje niekoľko typov členenia diel, ale u bádateľov sa prevažne ujala táto schéma členenia. Diela sú rozčlenené nasledovne:[22]

1) Alegorické diela: sem patrí osem titulov rozpísaných do 21 kníh.

2) Výklad Zákona – Tóra/TaNach (12 diel).

3) Apologetické spisy (4 diela).

Osobitnú skupinu tvoria diela:

a) *Otázky o Genezis [Quaestiones in Genesim]*; *Otázky o Exode [Quaestiones*

[19] RUNES, D. D. *Slovník judaizmu*, s. 62.

[20] KRATOCHVÍL, Z. *Prolínání světů. Středoplatónská filosofie v náboženských proudech pozdní antiky*. http://www.fysis.cz/filosofiecz/texty/krato/krato.pdf. (04.05.2008).

[21] JEŽEK, V. *Filón Alexandrijský. Jeho teologie, exegeze a vliv na pozdější* autory, s. 9.

[22] GOODENOUGH, E. R. Philo Judeus. In: *The interpreter´s dictionary of the Bible. Volume 3. K – Q*. p. 796–797.

in Exodum][23] (6 diel).

b) Filozofické diela (4 diela).

Helénska filozofia zanechala svoj vplyv na Filónovi. Aj napriek tomuto fenoménu osoba Filóna zostala naďalej verná židovskému náboženstvu.[24]

V poslednej dobe sa bádatelia domnievajú, že základy exegézy spočívajú v Alexandrijskom oikouméne. K týmto záverom dochádzajú na základe toho, že práve tu boli robené výklady Homérových textov. V helénskom svete splynula exegéza s prvkami rétoriky a zákonodarstva. Nielen Filón, ale aj iní helenizovaní židovskí autori sa vo svojich úvahách stretávajú s nasledovným problémom. Na jednej strane stojí snaha udržať si presvedčenie, že pravda je zjavená jedine v ich posvätných spisoch, ale na druhej strane si veľmi dobre uvedomujú, že grécki filozofi, obzvlášť Platón, Aristoteles, stoici disponujú s pravdou filozofickou. Pomáhajú si domnienkou, že Mojžišove knihy boli Grékom dávno známe, a že samotní myslitelia z nich čerpali. Židovskí spisovatelia čoraz častejšie začínajú využívať obrazný výklad. *„Pokiaľ ide o ich vlastné posvätné spisy, prechádzajú, aby mohli ich obsah uviesť do súladu s gréckou filozofiou, stále viac od slovného výkladu k výkladu obraznému, prenesenému (alegorickému).“*[25] Filón Alexandrijský pozná aj tretí prameň poznania. Popri gréckej filozofii, alegorického výkladu, je tým tretím prameňom osvietenie, ktoré prichádza bezprostredne od Boha.[26] Je presvedčený, že biblické pravdy sa nevzťahujú len pre židovskú komunitu, ale sú univerzálne.[27]

Vďaka Filónovi tak mohli byť židia v cudzom zvodnom prostredí Alexandrie hrdí na filozofickú hĺbku svojho starobylého dedičstva Hebrejskej biblie a naďalej ju zachovávať. Významným procesom tohto smerovania je aj už spomínaný a najvýznamnejší preklad Hebrejskej biblie – *Septuaginta* židov v diaspóre v Alexandrii, a potom aj ostatných kníh do gréckeho jazyka. Bol to prvý preklad cudzojazyčného diela do gréckeho jazyka a súčasne aj prvý preklad Biblie vôbec, pričom dôvody boli katechetické a edukačné pre nové helenistické prostredie.[28]

---

[23] HERIBAN, J. *Príručný lexikón biblických vied*, s. 47.

[24] JUDÁK, V. *Izrael na úsvite kresťanstva*.

[25] STÖRIG, H. J. *Malé dějiny* filozofie, s. 149.

[26] Dtto.

[27] ALEXANDRIJSKÝ, F. *O stvoření světa. O gigantech. O neměnnosti* boží, s. 9.

[28] TIRPÁK, P. *Odovzdávanie viery v rodine ako edukačný proces*, s. 35–70.

Dnes nie je možné určiť presnú mieru gréckeho vplyvu na rabínsky výklad Písma. Je potrebné si ale uvedomiť, že gréckych, ako aj židovských interpretátorov, spája spoločný cieľ – pochopiť a aplikovať ich klasické – staroveké diela na nové kultúrne, lingvistické politické a etické, spoločenské i ekonomické pomery. V každom prípade je preto potrebné spomenúť, že: *„Interpretácia Písma začala v tomto prostredí. Jedným z najstarších svedectiev židovskej interpretácie Biblie je antický grécky preklad Septuaginta. Aramejské targumy predstavujú ďalšie svedectvo toho istého úsilia, ktoré pokračuje dodnes. Židovstvo vypestovalo nezvyčajné množstvo vedeckých prostriedkov, ktoré poslúžili uchovaniu textu Starého zákona a vysvetľovaniu zmyslu biblických textov. Vo všetkých dobách sa najlepší kresťanskí exegéti, už od Origena a Hieronyma, snažili využiť židovskú biblickú erudíciu pre lepšie porozumenie Písma. Mnohí moderní exegéti tento príklad nasledujú.“*[29]

Filón z Alexandrie sa pokúsil odpovedať na helenizmus intelektuálne tvorivým spôsobom. Ako žid si vážil Tóru, zachovával jej prikázania a študoval rabínske výklady. Ako príslušník helénistického sveta bol zasa oddaný súdobému gréckemu mysleniu a ideálom. Odmietal vzdať sa jedného kvôli druhému a Tóru považoval za najvyššiu hodnotu a pravdu. Tento rozpor vyriešil tým, že osvojenú filozofickú tradíciu prispôsobil prijatej tradícii Tóry prostredníctvom sofistikovaných alegórií. Žiadny Žid preto nemal odmietať Tóru kvôli filozofii, lebo pravda filozofie bola najlepším možným spôsobom zahrnutá už v Tóre, stačilo len vedieť, ako ju v nej nájsť.

Bádatelia ako napr. B. Mack tvrdia, že židovská alegória bola omnoho zložitejšia ako egyptská alebo grécka alegória. Vyplýva to z faktu, že židovská alegorická technika nedisponovala s jednotným myšlienkovým systémom. Práve naopak, skladala sa z viacerých systémov, ktoré vytvárali podklad pre alegóriu.[30] *„Helenistické židovstvo sa mohlo pri harmonizovaní myšlienkového sveta Starého zákona s gréckou rovinou vzdelania ďalekosiahle oprieť o alegorickú hermeneutiku.“*[31]

---

[29] PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA *Interpretácia Biblie v Cirkvi,* s. 56.

[30] JEŽEK, V. *Filón Alexandrijský. Jeho teologie, exegeze a vliv na pozdější* autory, s. 179–181. DOHMEN, CH., STEMBERGER, G. *Hermeneutika židovské Bible a Starého* zákona, s. 139–141.

[31] OEMING, M. *Úvod do biblické* hermeneutiky, s. 20.

Záver

Filónovi sa dnes pripisuje charakter inšpiratívneho interkulturológa a zároveň plodného autora staroveku. Inšpirovali sa ním mnohí spisovatelia, napr. *„v neskoršej dobe boli kresťanskí učenci ovplyvňovaní jeho alegorickým výkladom Starého zákona. Filon bol veľmi plodným komentátorom kníh Pentateuchu a tiež aj židovského práva.“*[32] Získal povesť racionalistického filozofa, no zároveň bol veriacim Židom a riadil sa micvot.[33] S pravdepodobnosťou nerozprával ani hebrejským jazykom, ale písal veľmi kvalitnou gréčtinou.[34]

Diela predstaviteľov helénsko-židovskej filozofie sú vďaka náboženským predstavám obsahovo hlboké. Nielen Filón, ale aj iní helenizovaní židovskí autori sa vo svojich úvahách potykajú s nasledovným problémom. Na jednej strane stojí snaha udržať si presvedčenie, že pravda je zjavená jedine v ich posvätných spisoch, ale na druhej strane si veľmi dobre uvedomujú, že grécki filozofi, obzvlášť Platón, Aristoteles, stoici disponujú s pravdou filozofickou. Pomáhajú si domnienkou, že poznanie, ktoré prináša Hebrejská Biblia (Septuaginta) bolo Grékom dávno známe, a že samotní myslitelia z nich čerpali. Židovskí spisovatelia čoraz častejšie začínajú využívať obrazný výklad. *„Pokiaľ ide o ich vlastné posvätné spisy, prechádzajú, aby mohli ich obsah uviesť do súladu s gréckou filozofiou, stále viac od slovného výkladu k výkladu obraznému, prenesenému (alegorickému).“*[35]

---

[32] MORDEL, Š. *Svet vyvoleného národa. Pojednanie o živote a viere židovského národa z hľadiska Biblickej archeológie*, s. 14.

[33] Termín: Micvot – jedná sa o súbor prikázaní, ktorý mal zachovávať každý židovský muž od 13 rokov a každá židovská žena od 12 rokov. Ide o jeden z najvýznamnejších fenoménov ranného rabínskeho judaizmu. Micvot obsahuje 613 prikázaní. Z toho je 365 záporných (micvot lo ta´ase) – počet zodpovedá počtu dní v roku a 248 je kladných prikázaní (micvot ase*)* – počet zodpovedá počtu častí ľudského tela podľa rabínskeho učenia. SLÁDEK, P. *Malá encyklopedie rabínského* judaismu, s. 151.

[34] ARMSTRONGOVÁ, K. *Dějiny Boha*, s. 91.

[35] STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*, s. 149.

Summary

When Hellenistic Greeks came into contact with the local population, there was mutual influence and overlapping or merging of individual cultures. Hellenization affected all areas of life and all strata of the population equally. Philo of Alexandria is a figure who worked in the period when the Jewish and Greek worlds were intertwined. He proved that there is a so-called hermeneutics of culture, which deals with the interpretation, understanding and exposition of cultural phenomena, texts, symbols and traditions of three cultural worlds: Jewish, Hellenistic and Egyptian. His experience transferred meanings between different cultural worlds, while he managed to preserve his own cultural heritage, thereby significantly contributing to intercultural understanding. Philo is today credited with the character of an inspiring interculturalist and at the same time a prolific author of antiquity.

Literatúra

ALEXANDRIJSKÝ, Filón. *O stvoření světa. O gigantech. O neměnnosti boží.* Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-038-6.
ADEBERT, Jacques, BENDER, Johan a kol. *Dejiny Európy.* Bratislava: Mladé letá, 1995. ISBN 978-80-06-00605-9.
ARMSTRONGOVÁ, Karen. *Dějiny Boha.* Praha: Argo, 1996. ISBN 80-7203-050-7.
CROSS, F. L., LIVINGSTONE, E. A. *The Oxford dictionary of the Christian Church.* Oxford: Oxford University Press, 1983.
BORECKÝ, Bořivoj. a kol. *Antická kultura.* Praha: Orbis, 1961.
DOHMEN, Christoph, STEMBERGER, Günter. *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona.* Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN 80-7021-874-7.
GREEN, Peter. *Alexander Veľký a helenistické obdobie.* Bratislava: Slovart, 2008. ISBN 978-80-8085-579-6.
GOODENOUGH, E. R. *The interpreter´s dictionary of the Bible. Volume 3. K – Q.* Nashville: Abingdon Press, 1992. Philo Judeus. ISBN 978-0-687-19272-4.
CHLUBNÝ, Jan, SVOBODOVÁ, Lenka *Filón Alexandrijský.*
antika.avonet.cz/article.php?ID=1955.
JEŽEK, Václav. *Filón Alexandrijský. Jeho teologie, exegeze a vliv na pozdější autory.* Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pravoslávna bohoslovecká fakulta, 2004. ISBN 80-8068-318-2.
JOHNSON, Paul. *Dějiny židovského národa.* Řevnice: Rozmluvy, 1996. ISBN 80-85336-31-6.
JUDÁK, V. Izrael na úsvite kresťanstva. *Historická revue* [online]. 2005, roč. XVI, č. 4. ISSN 1335-6550.
HERIBAN, Jozef. *Príručný lexikón biblických vied*. Bratislava: Don Bosco, 1998. ISBN 978-80-88933-07-6.
KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Prolínání světů. Středoplatónská filosofie v náboženských proudech pozdní antiky*. http://www.fysis.cz/filosofiecz/texty/krato/krato.pdf.
KRSKOVÁ, Alexandra. *Pri kolíske európskeho politického a právneho myslenia.*
http://www.cdvuk.sk/blade/index.php?c=961&politicke_a_pravne_myslenie.
MENGHI, Martino. *Encyklopédia starovekého Grécka.* Bratislava: Perfekt, 2003. ISBN 80-8046-328-X.

MORDEL, Štefan. *Svet vyvoleného národa. Pojednanie o živote a viere židovského národa z hľadiska Biblickej archeológie.* Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa Jána Vojtaššáka Spišská Kapitula, 2001. ISBN 80-7142-088-3.
NANDRÁSKY, Karol. *Dejiny biblického Izraela.* Bratislava: ECM, 1994. ISBN 80-85733-16-1.
OEMING, Manfred. *Úvod do biblické hermeneutiky.* Praha: Vyšehrad, 2001. ISBN 80-7021-518-6.
PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA. *Interpretácia Biblie v Cirkvi*, 1993, Spišská kapitula – Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995. ISBN 80-7142-024-7.
POKORNÝ, Petr. *Řecké dědictví v Orientu.* Praha: Oikoymenh, 1993. ISBN 0-85241-50-1.
STEVENSON, John. *Dejiny Európy od najstarších civilizácií po začiatok tretieho tisícročia*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2003. ISBN 80-7181-874-7.
RUNES, D. D. *Slovník judaizmu.* Bratislava: Danubiaprint, 1992. ISBN 80-218-0113-1.
SLÁDEK, Pavel. *Malá encyklopedie rabínského judaismu.* Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-379-4.
STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie.* Praha: Zvon, České katolické nakladatelství, 1991. ISBN 80-7113-041-9.
TIRPÁK, Peter. Odovzdávanie viery v rodine ako edukačný proces. In *Školská a mimoškolská katechéza v európskej edukačnej štruktúre.* Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2008. ISBN 80-8068-928-8.
WELLNER, L. V. *Ptolemaiovci.* Praha: Epocha, 2011. ISBN 978-80-7425-070-5.

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). Hermeneutická tradícia v rannom rabínskom judaizme v Izraeli (2020), *Conception of intuition: from the western philosophy, science, and religion to traditional Vietnamese philosophical thought (2020), Diagnostika infekčných chorôb na spôsob malomocenstva v ranom judaizme podľa Lv 13, 1–44 (2023), Wartości rodzinne i dziedzictwo duchowe zaklete w kamieniu: analiza symboliki na Żydowskim Cmentarzu w Rzeszowie przy alei Rejtana (2024), The Neolog synagogue in Prešov and its history (2024).*

JAK MOŻLIWA JEST HERMENEUTYKA SERCA?

Michał Januszkiewicz

How Is the Hermeneutics of the Heart Possible?

Abstract: This article explores the project of the "hermeneutics of the heart" as an existential, phenomenological, and affective approach to understanding. Moving away from purely intellectual, objective, and scientific methodologies, the author positions the "heart" not as a mere sentimental metaphor, but as the foundational space from which any interpretation and disclosure of meaning become possible. The text traces the philosophical roots of this concept in Western thought, focusing on St. Augustine's interiority and *verbum cordis*, Blaise Pascal's *ordre du cœur*, and Max Scheler's phenomenological concept of *ordo amoris*. Furthermore, the article demonstrates how twentieth-century hermeneutics, particularly Martin Heidegger's concepts of mood (*Befindlichkeit*) and care (*Sorge*), implicitly carry forward this tradition. Ultimately, the hermeneutics of the heart shifts the focal point from epistemological inquiries to an existential attitude of openness, where understanding is deeply intertwined with personal transformation and the discovery of values.

Keywords: Hermeneutics of the Heart, Phenomenological Hermeneutics, *Ordo Amoris*, Understanding (*Verstehen*), Existential Experience, Affectivity, Truth.

Contact: Adam Mickiewicz University in Poznań, Faculty of Polish and Classical Philology, Institute of Polish Philology, Department of Literary Semiotics, e-mail: michal.januszkiewicz@amu.edu.pl

Profesorowi Miroslavowi Mikulaškowi

Wstęp: Via cordis

Zaproponowany projekt hermeneutyki serca ma charakter wstępny i przeglądowy. Prezentuje on zasadniczo współbieżność, czy może raczej „współmyślenie sercem" wraz z niezmiernie ważnym projektem rozwijanym już od lat w czeskiej myśli hermeneutycznej przez profesora Miroslava Mikulaška, którego najwyrazistszym przykładem jest książka zatytułowana *Via cordis: Ars*

interpretationis hermeneuticae[1]. Choć zasadniczo nie będę się dalej do projektu Miroslava Mikulaška odnosił, to nie tylko dlatego, że dotyczy on bowiem zasadniczo sztuki interpretacji dzieł literackich, ale dlatego, że domaga się on odrębnego, niezależnego omówienia w perspektywie filozofii literatury. Trzeba zarazem w tym miejscu podkreślić, jak ważne jest to myślenie, w którym pokazane jest, że prawdziwe rozumienie literatury nie dokonuje się wyłącznie przez chłodną analizę intelektualną, lecz także przez intuicję, duchowość i wewnętrzne doświadczenie człowieka. Centralne znaczenie ma dla Profesora idea poznania sercem (*kardiognosis*). Czym jednak jest owo serce?

1. Serce jako przestrzeń odsłaniania prawdy

Zaproponowanie w punkcie wyjścia definicji, czy pojęcia serca – choćby nawet wstępnie pojętych – wiązałoby się z ryzykiem pochopnego i zbyt szybkiego przekształcenia doświadczenia w „gotowy" i „podany" przedmiot. Wydaje się w związku z tym, że ważniejsze byłoby uchwycenie tego, co w byciu-w-świecie daje o sobie znać jako wezwanie, niepokój, światło albo rana – by dopiero na końcu zaproponować jakieś wstępne pojęcie serca. Myśleniu o sercu towarzyszy zrazu jakiś wstępny zasób, zorganizowany przez nasze doświadczenie egzystencjalne oraz usytuowanie w kulturze, historii, czy literaturze, gdzie do głosu dochodzą przeżywanie, wrażliwość, empatia, uczucia (jak miłość, smutek, radość), wiara, nadzieja, czy rozumienie – a więc to wszystko, co wykracza poza dyskursywność, pojęciowość, statyczność i pochwytność w kategoriach przedmiotowych. W takim przedpojęciowym doświadczeniu serce odsłania się nam w poruszeniach sumienia, doświadczeniu wewnętrznego wezwania, rozdarciu pomiędzy wiedzą przedmiotową i osobistą, prawdą, rozumianą statycznie jako korespondencja pomiędzy myślą a stanem rzeczy, a prawdą, która nierozerwalnie wiąże się z tym, co żywe i osobiste. Prawda nie jest tu tym, co opanowane i zakomunikowane przez podmiot, lecz tym, co odsłania się przed nami – zawsze w niegotowy i nieostateczny, nierzadko mglisty – sposób. Mówiąc jeszcze inaczej: chodzi o to, że w naszym byciu-w-świecie rozpoznajemy wcale nie rzadko

[1] MIKULÁŠEK, M. *Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae (duchovědné paradigma literární hermeneutiky).*

obszary, do których nie tylko nie mamy w pełni racjonalnego i metodycznego dostępu, ale które również (i może właśnie dlatego) nie poddają się neutralnemu i obiektywnemu uprzedmiotowieniu. Co to za obszary? To nasza codzienność, zmartwienia i radości, problemy nieusuwalnie związane z naszym egzystowaniem, w tym relacje z drugim człowiekiem; to również doświadczenie religijne, czy doświadczenie sztuki, doświadczenie otaczających nas symboli – tego wszystkiego, co stanowi horyzont odsłaniania się przed nami sensu (trudno nie zgodzić się w tym miejscu z Paulem Ricoeurem, który niejednokrotnie podkreśla, że człowiek rozumie siebie w obliczu tekstów, narracji i symboli[2]). Zarazem: chodzi tu o obszary, do których metoda naukowa nie posiada uprzywilejowanego dostępu. Nie chodzi o to, że nauka i postępowanie metodyczne nie mogą niczego ważnego i odkrywczego rozpoznać ani odkryć w tych obszarach, ale o to, że nie są one w stanie powiedzieć niczego, co z egzystencjalnej perspektywy mogłoby być zobowiązujące, angażujące i stanowić impuls dla przemiany.

Pojęcie prawdy należy tu do kluczowych. Prawdy ogólne i niekwestionowalne (jak to, że doba posiada dwadzieścia cztery godziny, a ziemia kręci się wokół słońca), a więc te, które znakomicie zabezpieczane są przez tak zwaną korespondencyjną (klasyczną) koncepcje prawdy, zdają się mało ważne wobec prawdy, która nas porusza i w swym odsłanianiu, angażuje nas i zdolna jest nas przemieniać – tak dzieje się w doświadczeniu religijnym, czy miłosnym, w relacjach z drugim człowiekiem. Podobnie dzieje się w doświadczeniu estetycznym, gdy dzieło sztuki porusza nas, indaguje, zmusza do odpowiedzi, która nie daje się zredukować do intelektualnego i neutralnego uchwycenia tego, co przedmiotowe, ale i do przeżycia wartości, wreszcie: możliwości odsłonięcia się czy prześwitu sensu – nigdy nieredukowalnego do jakiegoś obiektywnego znaczenia.

Bardzo ważna, by nie rzec: bezcenna, okazuje się również mądrość języka. I choć sporo racji mają ci, którzy dostrzegają jego konwencjonalizację związaną z wycieraniem się pewnych metafor, to jednak chciałbym wyrazić przekonanie, że nawet za utartymi i wyświechtanymi użyciami języka (jeśli brać pod uwagę wartość estetyczną) kryje się jakaś rzeczywistość oraz odsłania się jakaś prawda. Wymieńmy znane w języku polskim przykładowe sformułowania, których jest tak wiele, że nie sposób ich tu wszystkich wymienić: „brać/wziąć coś do serca”,

[2] RICOEUR, P. *Język tekst, interpretacja*, s. 242 nn.

„słuchać serca", „patrzeć sercem", mieć „gorące/zimne, czułe/ nieczułe serce", „otwarte/zamknięte serce". Każde z tych sformułowań odsłania przed nami coś szczególnego, a serce opalizuje wielością zmiennych i dynamicznych znaczeń. Wszystkie one pokazują jednak, że samo serce nie tyle jest przedmiotem interpretacji i nie może być zredukowane i zamknięte w jakimś określonym znaczeniu, lecz raczej na odwrót: serce jawi się nam jako miejsce, z którego dopiero interpretacja jest w ogóle możliwa.

2. Serce ma swoje racje… (św. Augustyn, Pascal, Scheler)

W dziejach filozofii serce pojawia się na dwa sposoby: jako, po pierwsze, wprost eksplicytnie tematyzowane, oraz, po drugie, jako to, co implikowane, niestematyzowane i wyłaniające się z interpretacji. Oba wymiary bardzo wyraźnie mieszczą się w perspektywie myślenia religijnego. W pierwszym ze wskazanych sensów należałoby mówić o dwóch liniach: zachodniej, konceptualizującej, gdzie najważniejsze wydają się koncepcje św. Augustyna, Blaise Pascala, Maxa Schelera, czy Dietricha Hildebranda; oraz drugiej, wschodniej, która wyraźna jest w myśleniu mistyczno-modlitewnym i rozpoczyna wraz z Ojcami Pustyni, a której kontynuacją jest późniejszy hezychazm, wreszcie pozostający w jego orbicie filozofowie rosyjscy i ukraińscy, jak Iwan Kirijewski, Paweł Floreński, Fiodor Dostojewski, Hryhoryj Skoworoda, czy Pamfil Jurkiewicz[3].

W drugim, szerszym sensie, istnieje również poważny obszar rozważań filozoficzno-religijnych, gdzie myśliciele nie posługują się metaforą serca, ale rozpoznają problemy, które ta metafora otwiera. Najkrócej rzecz ujmując chodzi tu o te przekonania filozoficzne, które problem rozumienia (Boga, siebie samego, drugiego człowieka, świata) ujmują w perspektywie nieredukowalnej do operacji intelektu, za to związanej z pełnią doświadczenia egzystencjalnego (osobistego), przeżywania, pasji, zaangażowania, nastrojowości, afektywności itp. Najważniejszymi przykładami będą tu filozofia życia (np. Wilhelm Dilthey, Friedrich Nietzsche), filozofia egzystencji (jak Soren Kierkegaard, Nikołaj Bierdiajew, Lew Szestow), czy wreszcie główna linia filozofii hermeneutycznej, prowadząca od Friedricha Schleiermachera, przez wspomnianego już Diltheya,

[3] Perspektywa religijnego myślenia wschodniego domaga się niezależnego omówienia w innej pracy.

Martina Heideggera, Hansa-Georga Gadamera, aż po Paula Ricoeura.

Filozoficzne podstawy hermeneutyki serca czy filozofii serca wyznaczają w myśli zachodnioeuropejskiej św. Augustyn i Pascal. Dla pierwszego z wymienionych filozofów problem serca oznacza odsłonięcie zasadniczo kilku horyzontów doświadczenia. Dla św. Augustyna serce oznacza przede wszystkim zwrot ku wnętrzu: „Nie wychodź na świat, wróć do siebie samego: we wnętrzu człowieka mieszka prawda”[4]. To także potrzeba poszukiwania prawdy (Boga), które nie daje się sprowadzić do neutralnych operacji poznawczych. Poszukiwaniu prawdy nieodłącznie towarzyszą niepewność, niepokój, ale i światło, pochodzące od Boga: „I niespokojne jest serce nasze, dopóki w Tobie nie spocznie”[5]. To serce (rozumiane jako miłość), związane z nieodłącznym mu pragnieniem, a nie przymus i pilność, jest motorem rozumienia, motywuje samo rozumienie[6]. Max Scheler zauważa, że świętego Augustyna niesłusznie posądza się o doktrynę „pierwszeństwa woli” (doktryna szkotystów), gdy w gruncie rzeczy chodzi mu o to, co jest pierwszeństwem miłości „zarówno przed poznaniem, jak i przed dążeniem i chceniem; jednocześnie pierwszeństwem aktów zainteresowania, jako niższych poruszeń <miłości>, przed aktami spostrzegania, przedstawiania, przypominania i myślenia, to znaczy przed tymi wszystkimi aktami, za których pośrednictwem powstają treści obrazowe i znaczeniowe (<idee>)”[7]. O ile więc dla Dunsa Szkota człowiek jest przede wszystkim istotą wolną (*homo liber*), to dla św. Augustyna – istotą kochającą (homo amans).

U św. Augustyna poznanie i miłość wzajemnie się przenikają, a prawdziwa miłość oznacza przywiązanie do prawdy[8]. Słynna Pascalowska myśl „serce ma swoje racje” posiada – jak można zasadnie sądzić – swoje źródło u św. Augustyna, który powiada: „I serce również ma swoje usta”[9], sposób w jaki nie tylko się wypowiada, ale i myśli. Odwołuje się tu filozof z jednej strony do prawdy ewangelicznej, dotyczącej tego, że „to, co z ust wychodzi, pochodzi z serca, i to właśnie czyni człowieka nieczystym” (Mt. 15, 10–20), gdzie mowa jest o tym, że

[4] ŚW. AUGUSTYN. *Dialogi filozoficzne,* s. 788.
[5] ŚW. AUGUSTYN. *Wyznania,* s. 23, 35.
[6] Dtto, s. 37.
[7] SCHELER, M. *Miłość i poznanie,* s. 31.
[8] AURELIUSZ AUGUSTYN. *O Trójcy* Święte, s. 271.
[9] Dtto, s. 424.

złe myśli i czyny pochodzą z serca; z drugiej zaś strony formułuje przekonanie szersze i pozytywne, że „myśli są słowami serca" i oznaczają poznanie intuicyjne[10]. Niezwykle ciekawa okazuje się w tym kontekście Augustiańska koncepcja „słowa serca" (*verbum cordis*), nazywanego również słowem wewnętrznym (*verbum interius*). Filozof, poszukując w duszy ludzkiej obrazu Trójcy Świętej, którą odnajduje w relacji pomiędzy poznającym umysłem, poznaniem oraz słowem, rodzącym się z poznania, zwraca uwagę na wewnętrzną treść poznania (rozumienia), a więc treść, która rodzi się w sercu. Św. Augustyn mówi o tym tak: „Myśl ukształtowana na podstawie tego, co już wiemy, jest tym słowem wypowiedzianym w głębi serca. Nie jest to słowo ani greckie, ani łacińskie, ani z żadnego innego języka. Lecz kiedy trzeba je przekazać do poznania tych, do których mówimy, wówczas przyjmuje się jakiś oznaczający je znak"[11]. Tu pojawia się hermeneutyczny problem: to, co rozumiane, jeszcze przedrefleksyjnie w obszarze *verbum interius/ verbum cordis*, jak zauważa Andrzej Wierciński, „jest pierwotnym horyzontem rozumienia, w którym znaczenie się urzeczywistnia"[12] i domaga się artykulacji, interpretacyjnego przekładu czy wykładni w mowie. W odległej analogii do Słowa, które, jak czytamy w Ewangelii św. Jana (1, 1-15) od wieków jest u Boga, ale zostało wcielone w Słowo-Syna, słowo wewnętrzne przemawia poprzez słowo zewnętrzne, które manifestuje się na wiele sposobów (języków). Żaden z nich jednak (żadna interpretacja) nie jest zdolny wyczerpać bogactwa prawdziwego bytu i „słowa serca"[13].

Serce nierozerwalnie związane jest również z wiarą pojmowaną jako zaufanie i otwartość. W ten sposób można interpretować nawiązanie przez św. Augustyna do słów proroka Izajasza „Jeżeli nie uwierzycie, nie zrozumiecie" (Iz, 7, 9). Rozumienie nie rozpoczyna się ani od jakiegoś punktu zero, ani też nie jest czystą operacją intelektualną. Wiara stanowi warunek wstępny wszelkiego rozumienia[14].

Serce (pojmowane jako przestrzeń otwierająca miłość) okazuje się w końcu podstawą działania, które nie jest niczym innym, jak aktywnym sposobem

[10] AURELIUSZ AUGUSTYN. *O Trójcy* Święte, s. 424.
[11] Dtto.
[12] WIERCIŃSKI, A. *Niewyczerpalność rozumienia: od <verbum interius> do <verbum entis>*, s. 23.
[13] GADAMER, H.-G. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, s. 567.
[14] ŚW. AUGUSTYN. *Dialogi*, s. 530–531.

interpretacji, zakotwiczonym w mądrości fronetycznej. Owo działanie nie bierze się z abstrakcyjnie rozumianej wiedzy, ale z samej miłości: „Kochaj i czyń, co chcesz”[15]. Filozof nie sprowadza jednak miłości do uczucia, które miałoby usprawiedliwiać wszystko. Chodzi tu raczej o miłość rozumianą jako wolę prawdziwego dobra i to z niej, z owego chcenia dobra, ma wynikać działanie.

Filozofem, który w sposób szczególny zapisał się jako filozof serca w myśli zachodniej, jest Pascal. Pomimo, że myśliciel eksponuje porządek serca, to jednak podobnie jak św. Augustyn, nie podważa samego myślenia: człowiek powołany jest do niego powołany, jest „trzciną myślącą”. W jednym z fragmentów *Myśli* odnajdujemy taki, który wydaje się wiązać myśl i serce: „porządek myśli jest ten, aby zacząć od siebie”[16]. Słowa te znaczą, jak się wydaje z jednej strony powrót ku wnętrzu, z drugiej – troskę o siebie samego. Pascal ma przede wszystkim świadomość słabości rozumu i tego, że nie ma on charakteru autonomicznego. Dostrzega również niebezpieczeństwa płynące z matematyzacji świata przez tych, „którzy robią ślepe okna dla symetrii: celem ich jest nie to, aby mówić trafnie, ale aby tworzyć trafne figury”[17]. Stąd tak ważne okazuje się przeciwstawienie *esprit de geometrie* (analitycznego i ścisłego ducha geometrycznego) i *esprit de finesse* (ducha subtelnego, odnoszącego się do rozumienia spraw ludzkich, religijnych i moralnych, które wymykają się definicjom). Poza porządkiem geometrycznym, „symetrią wszerz” istnieje porządek ważniejszy: egzystencjalny i duchowy, „symetria w głąb” – porządek serca. I właśnie temu porządkowi poświęcony jest szósty rozdział *Myśli*, zatytułowany *Serce*, gdzie odnajdujemy cały szereg aforyzmów, otwierających rozliczne kierunki interpretacji. Wymieńmy te najważniejsze, jak: „Serce ma swoje racje, których rozum nie zna” (208); „Poznajemy prawdę nie tylko rozumem, ale i sercem” (208); „Zasady czujemy, twierdzenia wyprowadzamy za pomocą dowodu” (209); czy wreszcie: „Boga czuje serce, nie rozum. Oto, co jest wiara: Bóg dotykalny dla serca, nie dla rozumu” (210)[18].

Bez wątpienia najważniejszym spadkobiercą filozofii serca św. Augustyna i Pascala w myśli zachodnioeuropejskiej jest Max Scheler, jeden z głównych

[15] ŚW. AUGUSTYN. *Homilie na Ewangelie i Pierwszy list św. Jana*, s. 485.
[16] PASCAL, B. *Myśli*, s. 106.
[17] Dtto, s. 41.
[18] Cyfry w nawiasach wskazują na numery stron w wydaniu opatrzonym przypisem 19.

przedstawicieli fenomenologii i autor na wskroś oryginalnej i przełomowej koncepcji *ordo amoris* (obiektywny porządek wartości, któremu odpowiadają akty miłości) i *ordo cordis* (porządek serca danej osoby). Warto w tym miejscu podkreślić, że istotną rolę w przełomowym myśleniu o uczuciach odegrali i inni ważni fenomenolodzy, jak Dietrich von Hildebrand[19], Edyta Stein[20], czy Otto F. Bollnow[21]. To jednak Max Scheler dokonał w istocie filozoficznego przewrotu dotyczącego problematyki uczuć. Przypomnijmy: w dotychczasowej tradycji, począwszy od Greków, uprzywilejowane były dwie władze duszy – rozum i wola – którym wyznaczone zostało panowanie nad sferą uczuć, pojętych jako nierozumna część duszy. Znakomicie pokazuje to Platońska metafora skrzydlatego zaprzęgu[22]. Z kolei, gdy istotną rolę przyznawano sercu, to najczęściej, jak miało to miejsce w myśli sentymentalnej bądź romantycznej, wiązano je ze sfera irracjonalną bądź z czystą subiektywnością.

Szczególną uwagę zwraca w koncepcji Schelera istnienie „czucia intencjonalnego", które – w przeciwieństwie do stanów uczuciowych czy emocjonalnych reakcji – posiada charakter źródłowy i odnosi się do swojego przedmiotu w sposób bezpośredni. Czucia intencjonalne mogą być traktowane tak samo jak myśli intencjonalne, są ich analogicznymi odpowiednikami. Czucia intencjonalne odnosić się mogą do kilku obszarów – stanów uczuciowych, nastrojów emocjonalnych świata zewnętrznego, wreszcie do świata wartości. Ten ostatni typ czucia intencjonalnego jest najbardziej ciekawy, gdyż posiada charakter poznawczy[23].

Fenomenologiczne rozpoznania Schelera odsłaniają niezwykle ważny wymiar hermeneutyczny: rozumiemy siebie, innych, świat, czy Boga zawsze zgodnie z porządkiem naszej miłości[24]. Interpretacja tekstu, człowieka, czy własnego życia nie daje się zredukować do operacji intelektualnych, jest raczej tym, co można by nazwać „wydarzeniem serca". To nasze *ordo cordis* wyznacza

[19] HILDEBRAND, D. von. *Serce. Rozważania o uczuciowości ludzkiej i uczuciowości Boga-Człowieka.*

[20] STEIN, E. *O zagadnieniu wczucia.*

[21] BOLLNOW, O. F. *Rozumienie krytyczne…*, s. 163–178.

[22] PLATON. *Fajdros*, s. 150–151.

[23] ORLIK, P. *Fenomenologia świadomości aksjologicznej (Max Scheler – Dietrich von Hildebrand)*, s. 55.

[24] SCHELER, M. *Istota i formy sympatii*, s. 236–243.

to, jakie wartości w ogóle zdolni jesteśmy dostrzec i jak powstaje sens naszego doświadczenia. W tym sensie można zasadnie powiedzieć, że hermeneutyka nie jest jakąś teorią rozumienia, lecz zarazem drogą formowania serca.

3. Wobec hermeneutyki nowoczesnej (Martin Heidegger)

Jest sprawą niezmiernie interesującą, czy „powrót" do serca możliwy jest w przypadku dwudziestowiecznej refleksji hermeneutycznej (reprezentowanej zasadniczo przez Martina Heideggera, Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura)?[25] Zdecydowanie tak, choć w sposób ukryty i przekształcony. Także i tutaj nie pojawia się nic, co można by nazwać porządkiem, czy językiem serca ukazanymi w sposób wyraźnie stematyzowany.

Jednakże, w perspektywie Heideggerowskiej, rozumienie w żaden sposób nie jest ujmowane w kategoriach poznawczych czy metodycznych, jest ono raczej wyróżnionym sposobem bycia i czymś uwikłanym w egzystencjalność. W ujęciu Heideggera rozumienie nie ma charakteru neutralnego ani obiektywnego. Filozof nie posługuje się wprawdzie pojęciem serca, ale pokazuje wagę przeżyciowego i uczuciowego wymiaru rozumienia, które odsłania się w egzystencjalnym położeniu (*Befindlichkeit*)[26] i byciu nastrojonym (*Gestimmtsein*), które otwierają i zamykają zarazem przestrzeń sensu. Rozumienie jako wyróżniony sposób bycia nierozłącznie związane jest z położeniem: każde rozumienie jest już jakoś usytuowane, to znaczy, że nigdy nie rozumiemy z pozycji neutralnej, jakiegoś punktu „zero". Ale pojęcie *Befindlichkeit* oznacza (od *sich befinden*) „być w jakimś nastroju", „czuć się (jakoś)", „znajdować się" - także w sensie nastroju, gdy mówimy na przykład, że ktoś się odnajduje albo nie odnajduje w jakiejś sytuacji, odczuwając w związku z tym swojskość bądź nieswojość; tu Heidegger przywołuje formuły bycia i niebycia u siebie w domu (*Zuhause-sein* i *Nicht-zuhause-sein*). Człowiek (*Dasein*) nigdy nie napotyka świata w sposób neutralny, ale zawsze jest już jakoś nastrojony. Miłość odsłania świat inaczej niż wrogość, a lęk odsłania świat inaczej niż radość, zainteresowanie – inaczej niż obojętność. Wyróżnionym przez filozofa położeniem jest

[25] Ze względów formalnych, wynikających z przewidzianego limitu wielkości tekstu do monografii, skupiam się tutaj wyłącznie na Heideggerze, zdając sobie zarazem sprawę, że poglądy Gadamera i Ricoeura domagają się rozwinięcia w innej pracy.
[26] HEIDEGGER, M. *Bycie i czas*, s. 190.

trwoga, która utrzymuje poczucie zagrożenia związane z możliwością niebycia. *Dasein* staje tu w obliczu własnej nicości[27].

Rozpoznania Heideggera podążają wprawdzie w inną stronę niż Maxa Schelera (który twierdził, że uczucia odsłaniają wartości), jednak także Heidegger pokazuje, że nastrój nigdy nie jest czymś subiektywnym i nie można go sprowadzić do ulotnej jednostkowej emocji, czy kwestii psychiki, lecz jest tym, co wyznacza rozumienie, jest jednym z fundamentalnych warunków możliwości rozumienia.

Gdyby w związku z tym przełożyć myślenie Heideggera na hermeneutykę serca, to można by powiedzieć, że serce jest miejscem nastrojenia, dzięki któremu świat staje się dla nas zrozumiały. Serce nie ma tu zatem nic wspólnego z sentymentalizmem, lecz stanowi afektywny wymiar otwarcia na sens. Inny afektywny wymiar hermeneutyki Heideggera dostrzec możemy w analizowanym przezeń fenomenie troski (*Sorge*). Człowiek, zawsze już uwikłany w świat rozumiany jako szereg znaczących powiązań, międzyludzkich i rzeczowych, rozumie przede wszystkim to, co go obchodzi, co go dotyczy[28]. W największym skrócie można by to ująć tak: rozumienie rodzi się z troski, a troska zakłada zaangażowanie. Skoro tak, to zaangażowanie jest sprawą serca[29]. To, co szczególnie ciekawe, to to, że odnajdujemy w hermeneutyce Heideggera ukazanie nierozerwalnego związku rozumienia i przemiany. Nie jest ona ujęta, jak u Augustyna i Pascala, od strony religijnej, ale egzystencjalnej: prawda wymaga przemiany wnętrza, odnalezienia czegoś, co indywidualizuje bycie-w-świecie Dasein – autentyczności (*Eigentlichkeit*).

4. Podsumowanie

Pomysł hermeneutyki serca nie ma na celu zaproponowania jakiejś nowej wersji hermeneutyki, ale pokazanie tego, co być może należałoby nazwać jej rdzeniem. Hermeneutykę serca należy zrazu opisać najbardziej ogólnie, mianowicie jako przejście od pytania epistemologicznego – jak poznajemy? – do

[27] HEIDEGGER, M. *Bycie i czas*, s. 373.

[28] Dtto, s. 173–175.

[29] Szerzej na ten temat piszę w tekście *Humanistyka hermeneutyczna: drogi i bezdroża zaangażowania* (w druku).

pytania fenomenologiczno-hermeneutycznego, czy egzystencjalnego: jaką postawę przyjąć, aby sens mógł się nam odsłonić? Postawę tę wolno upatrywać w tym, co wielowiekowa tradycja filozoficzna i religijna określała mianem serca. Hermeneutyka serca to zatem hermeneutyka zanurzona w afektywnej fenomenologii hermeneutycznej. Serce nie daje się zredukować do metaforycznego ozdobnika, ale okazuje się miejscem, gdzie sens prawdziwie może się odsłonić. Owa prawdziwość (czystość czy otwartość serca) domaga się wszelako interpretacyjnego rewidowania i oczyszczania. Dzieje filozofii zachodniej oraz fenomenologii i hermeneutyki pokazują nam serce w wielu powiązanych z sobą odsłonach. Św. Augustyn mówi nam o tym, że serce jest miejscem gdzie przemawia prawda; żeby tak było – serce domaga się oczyszczania (tu antycypuje św. Augustyn Ricoeurowską hermeneutykę podejrzeń). Pascal mówi o sercu jako tym, czego dowodliwie nie potrafi wywieść rozum, który ma w związku z tym swoje ograniczenia. Heidegger przekonuje nas, że wszelkie rozumienie zakotwiczone jest w położeniu nastrojenia, które pozwala światu się odsłonić. Scheler, w swych fenomenologicznych rozważaniach, dowodzi, że uczucia nie daja się sprowadzić do czegoś subiektywnego i nietrwałego, a *ordo amoris*, jak i indywidulane (osobowe) *ordo cordis*, otwierają dostęp do wartości.

Z tych rozmaitych perspektyw myślenia o sercu, które często nie jest u wspomnianych filozofów wprost nazwane, stematyzowane, wynikają zasadniczo dwie rzeczy, które te perspektywy łączą. Po pierwsze, serce to swoiste centrum człowieka, będące warunkiem nieodłącznego od bycia rozumienia (to, co ukierunkowuje, rozświetla sens); po drugie, serce to również zdolność do przyjmowania sensu, otwartości na sens. Hermeneutyka serca stawia nas wreszcie wobec pytań antynomicznych i nierozstrzygalnych: czy serce to nieuchronne dążenie do harmonii i zdolność do uchwytywania prawdy w sposób czysty? Czy może serce odsłania nieusuwalny dramat egzystencji, jest nieusuwalnym niepokojem? A może jednego i drugiego nie da się od siebie oddzielić?

Summary

The article provides an introductory overview of the "hermeneutics of the heart," aligning itself with the *Via cordis* project developed by Miroslav Mikulašek. The author argues that scientific and strictly logical methods are incapable of addressing existential, moral, or religious

dimensions of human life in a transformative way. Instead, the "heart" serves as a non-discursive realm where living, personal truth reveals itself through intuition, empathy, and conscience.

The historical-philosophical framework of this concept is divided into two major western lineages: St. Augustine and Blaise Pascal: Augustine introduces the return to interiority, where the restless heart seeks divine truth, driven by love rather than intellect. He also develops the concept of the "word of the heart" (*verbum cordis*), which precedes linguistic articulation. Pascal reinforces this by establishing the "order of the heart" (*esprit de finesse*) as superior to analytical geometry when dealing with human and religious matters; Max Scheler and Phenomenology: Scheler revolutionizes the philosophy of emotions by introducing "intentional feeling," proving that values are grasped directly through the heart's objective order of love (*ordo amoris*) rather than through reason or will.

I link then these traditional views to modern hermeneutics through Martin Heidegger. Although Heidegger does not explicitly use the term "heart," his concepts of *Befindlichkeit* (mood/situatedness) and *Sorge* (care) imply that humans are never neutral observers. We understand the world based on how we are attuned to it and what matters to us.

In conclusion, the hermeneutics of the heart is presented as the core of hermeneutics itself. It redefines the discipline not as a rigid theory of interpretation, but as an existential path of forming the heart, making it capable of receiving meaning while navigating the permanent tension between the desire for harmony and the inherent anxiety of existence.

Literatura

AUGUSTYN, św. *Dialogi filozoficzne.* Kraków: Znak, 1999. ISBN 978-83-7006-681-9.

Św. AUGUSTYN. *Homilie na Ewangelię św. Jana i Pierwszy List św. Jana*. Tłum. Władysław Szołdrski, Wojciech Kania. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1977.

AURELIUSZ AUGUSTYN. *O Trójcy* Święte. Tłum. M. Stokowska. Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 1962.

AUGUSTYN, św. *Wyznania*. Przeł. Zygmunt Kubiak. Kraków: Znak, 2007. ISBN 978-83-240-0839-1.

BOLLNOW, Otto Friedrich. „Rozumienie krytyczne". In *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*. Wybór i przekład Grzegorz Sowiński. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, 1993. ISBN 83-85245-56-8

GADAMER, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013. ISBN 978-83-01-14230-8.

HEIDEGGER, Martin. *Bycie i czas*. Przeł., przedmową i przypisami opatrzył Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. ISBN 83-01-11244-1.

HILDEBRAND, Dietrich von. *Serce. Rozważania o uczuciowości ludzkiej i uczuciowości Boga-Człowieka.* Tłum. Jan Koźbiał. Poznań: Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze", 1985. ISBN 83-85008-05-5.

MIKULÁŠEK, Miroslav. *Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae (duchovědné paradigma literární hermeneutiky)*. Ostrava: FF OU, 2011. ISBN 978-80-7368-938-4.

ORLIK, Piotr. *Fenomenologia świadomości aksjologicznej (Max Scheler – Dietrich von Hildebrand).* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1995.
PASCAL, Blaise. *Myśli*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1996. ISBN 978-83-211-1826-0.
PLATON. *Dialogi*. T. 1-2. Przekład, wstępy i objaśnienia: Władysław Witwicki. Kęty: Antyk, 1999. ISBN 83-910661-3-4.
RICOEUR, Paul. *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Tłum. Piotr Graff, Katarzyna Rosner. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. ISBN 978-83-06-01702-1.
SCHELER, Max. *Istota i formy sympatii*. Tłum., wstęp i przypisy: Adam Węgrzecki. Wyd. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986. ISBN 83-01-05907-9.
SCHELER, Max. *Wolność, miłość, świętość. Pisma wybrane z filozofii religii*. Przeł. Grzegorz Sowiński. Kraków: Znak, 2004. ISBN 83-240-0481-5.
STEIN, Edyta. *O zagadnieniu wczucia*. Przeł. Danuta Gierulanka. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2014. ISBN 978-83-7604-308-1.
WIERCIŃSKI, Andrzej. „Niewyczerpalność rozumienia: od *verbum interius* do *verbum entis*". In KEMPA, Jacek i GIGLOK, Marta (red.). *Słowo, doświadczenie, tajemnica*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, s. 15–28.

Michał Januszkiewicz – **profesor dr hab.** (UAM, Poznań, Polska); filozof literatury; autor wielu książek z zakresu filozofii literatury i hermeneutyki filozoficznej, m.in. *W-koło hermeneutyki literackiej* (2007); *Horyzonty nihilizmu*. (2009, Nagroda Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego 2010), *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie* (Poznań 2012), *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka* (2016), *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej* (2017). Wykładał na uniwersytetach, w Czechach i w Rosji. Odbył staż w Albert-Ludwigs-Universität we Freiburgu im Breisgau. Stypendysta Fundacji Nauki Polskiej (2000). Jest członkiem *International Institute for Hermeneutics* oraz Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego. W roku 2018 uhonorowany państwowym odznaczeniem „Zasłużony kulturze – Gloria Artis".

Kde/kedy končí otvorenosť diela, alebo interpretačné výzvy a možnosti AI umenia[1]

Lukáš Makky

Where and when does the Openness of a Work of Art End, or the Interpretative Challenges and Possbillities of AI in Art?

Abstract: Through his poetics of the open work, Umberto Eco identified the possibilities of interpretation as a universal (and semantic) process of uncovering the meanings of works of art. At the same time, he "transferred" the responsibility for artistic creation—which had been "proven" over the years (just as Roland Barthes did)—to the work and the recipient, without completely ruling out the author's position. This paper aims to identify, along the axis of author–work–recipient, the challenges posed by artistic production as a simulative and generative product of artificial intelligence, and, with an emphasis on the principle of openness, to re-evaluate or delimit the possibilities of interpretation. The paper will examine two theoretical possibilities: a) the interpretation of artificial intelligence products is merely another step toward greater openness in art, or b) the interpretation of these products is not possible, as it would involve the generation of meanings and, in accordance with U. Eco, would constitute pure overinterpretation.

Keywords: Author, Reader, Artificial Intelligence, Reading process, Interpretation, Empathy.

Contact: University of Presov, Faculty of Arts, Institute of Aesthetics and Art Culture, lukas.makky@unipo.sk

Keď Umberto Eco podrobne rozpracoval poetiku otvoreného diela, ako teoretické pochopenie mechanizmov a terminologické uchopenie otvorených štruktúr, v ktorých je súčasne umenie koncipované, kontextualizované a situované, rozšíril alebo takmer zrušil hranice a limity akéhokoľvek diela a jeho interpretácie. Otvorenosť tu chápe ako zásadnú neurčitosť umeleckého posolstva, ktorá je v rôznej miere konštantou umenia akejkoľvek historickej etapy.[2] Niekedy bola táto neurčitosť, či neuchopiteľnosť, hmatateľnejšia, inokedy bola skrytá a odhalená, prípadne pochopená až neskoršími interpretáciami či prehodnotením konkrétnych diel.

[1] Príspevok je výstupom riešenia projektu VEGA 1/0061/26 Estetika umenia v storočí digitálnych technológií, rozšírenej reality a umelej inteligencie.

[2] ECO, U. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.*

Eco[3] definuje dva typy otvorenosti, ktoré sa výnimočne objavili aj v tzv. klasickom umení: (A) nedokončené diela, ktoré umelec ponecháva v tomto stave, aby ich recipienti v intencii jeho schém a štruktúr na základe indícií dokončili, (B) dokončené diela, ktorých ukončenosť ponúka rôzne možnosti interpretácie a otvára nové významy alebo možnosti významov. V tomto zmysle sa diela snažia v recipientovi podnietiť akty vedomej slobody a otvorenosti, v žiadnom prípade neznamená „neurčitosť" prehovoru, ani „nekonečné" možnosti formy či slobodu recepcie. Štruktúru otvoreného diela, musíme vnímať ako obecný model, ktorý popisuje nielen istú skupinu umeleckých diel, ale skupinu umeleckých diel v určitom recepčnom vzťahu k jeho príjemcom, pričom tento recepčný vzťah môže byť recipientom cez estetický postoj[4] a estetickú skúsenosť[5] iniciovaný aj napriek modulovaniu konkrétneho umeleckého diela: model B, ale iniciovaná situácia musí rešpektovať umelecké dielo ako potenciálne otvorenú štruktúru a musí reagovať na možnosti, ktoré dielo ponúka.[6]

Identifikácia a prípustenie takejto otvorenej štruktúry jednoznačne smerujú k vyhodnoteniu otvorenosti ako podoby nadinterpretácie, ktorá teoretické uchopenie a vysvetlenie obsahov umeleckého diela vždy v rôznej miere odkloní alebo odcudzí existujúcemu umeleckému dielu. Inak povedané, umelecké dielo nie je rešpektované a nie je v centre analýzy, ale nachádza sa len niekde na periférii interpretačného vyhodnotenia alebo predstavuje len akúsi platformu pre interpretáciu sui generis. Otvorené dielo alebo otvorenosť diela a nadinterpretácia sa však odlišujú v jednej zásadnej veci. Aj keď (v kontexte hodnotenia neobmedzenej semiózy Ch. S. Peirce) je interpretácia vždy „*potenciálně neomezená z perspektivy systému, není neomezená z perspektivy procesu*".[7] Otvorené dielo, alebo umelecké dielo ako otvorené dielo, nie je preto nikdy „úplne otvorené" a v svojej vlastnej existencii a pôsobnosti sa limituje samo, či inak vyhraňuje.

---

[3] ECO, U. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.*

[4] LEVINSON, J. *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art.* MUKAŘOVSKÝ, J. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.*

[5] DEWEY, J. *Art as Experience*.

[6] ŠAFRAN, A. *Transformácia divadelnej komunikácie a premena performativity vo virtuálnom priestore.*

[7] ECO, U. *Meze interpretace*, s. 36.

Ale aby sme otvorenosť diela chápali v celej svojej úplnosti: nielen ako možnosť poetiky, štruktúry a recepcie diela, ale aj ako „diagnózu“ umenia, musíme k analýze priradiť aj problém smrti autora[8] ako problém zanikania/zaniknutia ontologického centra umeleckého diela. Oslabuje sa tak pozícia a konkrétnosť umeleckého diela, zanikajú jeho kontúry a umenie stráca svoju stabilitu, identifikovateľnosť či uchopiteľnosť. Dalo by sa povedať, že dielo už nie je limitované obsahom a vlastnými hranicami a autor už za toto dielo nenesie zodpovednosť, avšak takýmto vyhlásením by sme v skutočnosti ignorovali Barthesovú motiváciu aj formuláciu smrti autora, ktorá v skutočnosti len oznamovala/požadovala, aby autor prestal byť stredobodom či najdôležitejším prvkom existencie umeleckého diela. Aby prestal byť jeho zdrojom a prenechal, či skôr sa podelil o svoju pozíciu aj s recipientom. Napriek tomu, že rozhoduje vždy dielo: otvorené alebo uzavreté, a autor sa o svoju pozíciu delí s recipientom, toto oslabenie umeleckého diela je symptómom súčasného umenia, ktoré môže smerovať k „inej chorobe“, ktorú musíme ešte diagnostikovať.

Avšak v kontexte súčasného umenia a „zásahu“ umelej inteligencie do procesu vzniku rôznorodých umeleckých foriem vzniká otázka, ako veľmi môže byť dielo otvorené a kedy, resp. kde jeho otvorenosť končí. Ak bolo postavenie umelca oslabené, pozícia recipienta posilnená a dielo môže byť otvorené, čo nám potom, okrem jeho formy alebo formálnej stránky, ešte ostalo? Inak povedané, ak interpretujeme takéto umenie, čo v skutočnosti interpretujeme a kde hľadáme odpovede? Táto otázka sa mierne rozširuje aj na samotné chápanie procesu interpretácie, keďže vymedzenie interpretácie je pre tento text zásadné. Ak by sme chápali interpretáciu ako formu akéhokoľvek komentára, zhodnotenia, popísania či fragmentárneho vyhodnotenia artefaktu, tak by nebola interpretácia produktov AI žiadnym teoretickým problémom, lebo v tejto forme môžeme komentovať naozaj hocičo. Ak vnímame interpretáciu, ale komplexnejšie, až vtedy sa odhaľujú teoretické výzvy.

Vychádzajúc z názorových opozícií Richarda Shustermana[9] a Umberta Eca[10],

[8] BARTHES, R. *The death of the author.*

[9] SHUSTERMAN, R. Interpretation, Intention and Truth. SCHUSTERMAN, R. *Beneath interpretation: against hermeneutic holism.* SHUSTERMAN, R. *Estetika pragmatizmu: krása a umenie života.*

[10] ECO, U. *Meze interpretace.* ECO, U. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.*

získavame širšie porozumenie tomu, čo interpretácia v skutočnosti je a o akej interpretácii hovoríme v tomto texte. Shusterman[11] nad interpretáciou uvažuje len vtedy, keď sa počas interakcie recipienta a diela nedostavili „automatické obsahy“: považuje interpretáciu za komplexný postup, ktorý nie je vždy v procese spoznávania umenia prítomný ani nutný. Eco[12] vidí interpretáciu v každom akte/reakcii nášho vedomia alebo podvedomia, ako spôsob intelektuálnej (v zmysle rozumovej, nie vzdelanej), ale aj banálnej reakcie (interpretácia je až biologickým/živočíšnym aktom vedomia). Na jednej strane interpretáciu realizujeme každý deň, na druhej strane je natoľko komplexná, že vyžaduje systematický a štruktúrovaný proces, ktorý sa často krát overuje len opätovným podstúpením interpretačného aktu. Akceptáciou/kompromisom medzi oboma pozíciami nenegujeme v zásade ani jednu z nich ani nespochybňujeme elementárne podoby interpretácie, ktoré fakticky formujú našu schopnosť interpretačne reagovať na rôzne podnety. To, čo nás ale zaujíma, nie sú tieto formálne komentáre či popisy, ale interpretácia ako komplexný proces, ktorý je zavŕšený pochopením daného diela.

V predloženom príspevku sa aj preto vo forme ideových skíc pokúsime mapovať problém AI umenia ako problém interpretácie s dôrazom na skutočný proces, nielen samotnú skúsenosť, ktorá nie je predmetom pýtania sa a v skutočnosti nie je ani predmetom nejasností, nakoľko nechceme interpretáciu limitovať len na oznámenie estetického stavu subjektu založeného na estetickej skúsenosti. Po krátkom exkurze k pochopeniu otvoreného diela formulovaného U. Ecom a identifikácii „limitov“ alebo regulatívov tejto otvorenosti predložíme pozitivistickú sondu AI umenia, ktorá preskúma limity diela, procesu interpretácie aj nás ako recipientov.

Otvorené dielo: možné regulatívy

Prvým predpokladom akejkoľvek možnosti existencie otvoreného diela je chápanie umeleckého diela ako tvárneho módu. Otvorenosť, ktorá je v Ecovej

[11] SCHUSTERMAN, R. *Beneath interpretation: against hermeneutic holism.*

[12] ECO, U. *Meze interpretace.* ECO, U. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.*

intencii adekvátnym označením novej dialektiky medzi dielom a interpretom, musí byť chápaná v súvislostiach konvencie a tradície[13]. Nasledovanie tradícií a identifikovanie umeleckého diela v týchto kontúrach jednoznačne pomenoval Jerrold Levinson[14] (2005), keď považoval dané vlastnosti za definičné kritériá umenia. Umelecké dielo vzniká v zhode s tradíciou, resp. zapadá do jej modulárneho systému a vydobýva/vytvára si tak svoje miesto. Tradícia umenia tak predstavuje prvý regulatív otvorenosti diela.

Otvorenosť je však imanentnou vlastnosťou umeleckého diela; je to akási eventualita možností, ktorá odkrýva alebo minimálne umožňuje odkrývať, či už recepčne alebo interpretačne, viaceré významy a roviny. Viaceré ale neznamená všetky, alebo akékoľvek... Otvorené dielo v sebe skrýva akúsi výzvu alebo pozvánku na identifikovanie týchto rovín a v prípade početnejšieho interpretačného odhalenia budeme „odmenení". Forma/štruktúra umeleckého diela má tým vyššiu estetickú hodnotu *„z čím většího poštu perspektiv může být nahlížená a chápana"*[15] a ak v procese interpretácie odhalíme viaceré roviny, odmenou nám bude bohatá estetická skúsenosť.[16] Zo semiotického hľadiska tento aspekt Eco[17], ale aj Nelson Goodman[18], vysvetľuje ako formu obsahovej nasýtenosti, ako úsilie umenia o mnohoznačnosť a informačnú vrstevnatosť, ako modernú verziu ústrednej hodnoty diela. V otvorenej forme preto usilujeme o informačnú hodnotu, o neredukované bohatstvo možných významov, čím vzniká vrstevnatejšie a potenciálnejšie dielo. *„Důraz je nyní kladen na proces, na možnost odhalit mnohost řádů."*[19]

Tomáš Kúlka[20] v tomto zmysle, ale v opačnej axiologickej polarizácii odhaľuje eventuality a verzie umeleckého diela, ktoré svedčia o jeho možnej alternácii a ktorých odhaľovanie je v kompetencii superkritika. Čím viac lepších alternácií reálne existujúceho diela vie kritik odhaliť, tým je dielo menej kvalitné,

[13] ECO, U. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.*
[14] LEVINSON, J. *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art.*
[15] ECO, U. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.*, s. 65.
[16] DEWEY, J. *Art as Experience*. SHUSTERMAN, R. *Estetika pragmatizmu: krása a umenie života.*
[17] ECO, U. *Meze interpretace.*
[18] GOODMAN, N. *Jazyky umění – nástin teórie symbolů.*
[19] ECO, U. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, s. 158.
[20] KULKA, T. *Umění a jeho hodnoty: Logika umělecké kritiky*.

nakoľko umelec/dielo nevyužilo svoj potenciál. Ak je kritik schopný identifikovať menej lepších verzií existujúceho diela, tým je dielo kvalitnejšie/hodnotnejšie, lebo naplnilo svoj potenciál, a ak sa náhodou kritik ocitne v situácii, že nie je schopný identifikovať žiadnu lepšiu „verziu“ diela, tak má pred sebou ideálnu a komplexnú podobu/verziu umeleckého diela; možné vrstvy sú súčasťou takéhoto diela. Kritik v tomto kontexte akoby identifikuje alternácie a sleduje program umeleckej tvorby, ktorý najefektívnejšie využil svoj potenciál. Tento slovník nie je zvolený náhodou, lebo v istom svetle sa môže zdať, že kritik zastupuje v teoretickej rovine funkciu umelej inteligencie alebo len inteligencie, ktorou mal disponovať umelec. Kritik v skutočnosti hľadá „chybu“ či defekt v „programe“, ktorý vytvoril umelec.

Možnosti interpreta, ktorý „narába“ s otvorenou štruktúrou, nie sú nekonečné, ale ohraničujú sa v momente recepcie umeleckého diela. Dielo determinuje vlastné hranice a limituje možnosti, ktorými recipient disponuje. V rovnakej miere limituje, rámcuje a určuje dielo recipient, ktorý v svojej potenciálnosti a kompetencii obmedzuje širšie aspekty diela. Dielo, aj keď otvorené, pôsobí ako regulatív možností interpreta a interpret zastáva funkciu regulatívu diela, nech by bolo akokoľvek otvorené a pripravené na nové generovanie vrstiev a významov. Otvorenosť znamená možnosť voľby, nie transformáciu v rámci recepcie: vlastné referenčné meradlo ako teoreticko-metodologická voľba prístupu. Ako recipienti si sami (aj keď nevedomo, ale na základe našej kompetencie a preferencií) určíme dočasnú uzavretosť diela: polia možností.[21] Druhým regulatívom otvorenosti diela je potom samotný recipient. Recipient si nemôže s dielom robiť, čo chce, môže s ním narábať len v zhode s rámcom pravdepodobností, ktoré pripraví autor, bez ohľadu na to, či ide o zámerné alebo nezámerné kontúry a limity, ktoré sú v diele reálne prítomné. Tretím a štvrtým regulatívom, napriek diagnostikovaniu vlastnej smrti, sú potom autor a dielo.

Premenlivosť a smerovanie recepcie sú vždy podľa U. Eca[22] usmernené rámcom určitého vkusu, „určitými formálními tendencemi a je umožněná a orientovaná prízpůsobivosti konkrétního materiálu“. Vďaka tomu môžu byť diela otvorenými výtvormi, ale nie sú zhlukmi náhodných prvkov, ktoré sa môžu

[21] ECO, U. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.*
[22] ECO, U. *Meze interpretace,* s. 87.

kedykoľvek vynoriť „z chaosu, v němž se nacházejí a vzít na sebe jakoukoli formu“. Otvorenosť a dynamickosť diela spočívajú v tom, že je prístupné rôznym integráciám a dopredu začleňuje určité produktívne doplnky do vlastnej štruktúrnej vitality a dielo si zachováva svoju hodnotu i s ohľadom na rôzne závery a riešenia. A tu je kľúčový aspekt, ktorý by mohol predkladanú diskusiu uzavrieť ešte v zárodku. Otvorenosť neznamená náhodnosť alebo chaos, ale istým spôsobom (väčšinou autorom) nasmerovanú dynamiku, ktorá núti dielo reagovať na recepčné výzvy a predvídať možnosti, ktoré sa potom stanu súčasťou diela. Autor nepredvída a nekontroluje toto smerovanie, len nastaví „program“ a umožní umeniu, aby sa autonómne riadilo podľa vlastných hraníc a princípov. Umelá inteligencia počíta tiež s eventualitami a programovo nastavuje svoje produkty tak, aby mohli fungovať aj v zmenených podmienkach za iných okolností, avšak musí ísť o okolnosti, ktoré je schopná AI predpokladať, a to v konkrétnosti a hmatateľnosti. Rozdiel je v tom, že keď pôsobí umenie ako vlastný generatívny princíp a predvída budúce možnosti, neodhaľuje konkrétne alternatívy, ale širšie princípy, ktoré fungujú práve vďaka svojej nepredvídanosti, svojej neuchopiteľnosti. Otvorené dielo do seba začleňuje nekontrolovaný kreatívny chaos umeleckej tvorby a dáva jej poriadok a zmysel.

Možnosti interpretácie umeleckého diela generovaného umelou inteligenciou, alebo AI art ako otvorené dielo

Najzávažnejšiu otázku, na ktorú by sme mali odpovedať, je skutočnosť, či môžeme o dielach generovaných umelou inteligenciou alebo o dielach vytvorených s pomocou umelej inteligencie vôbec uvažovať ako o podobách otvorených diel. Avšak hneď ako začneme uvažovať nad touto eventualitou, musíme si uvedomiť, že predmetom analýzy sú dve skupiny objektov: A) objekty generované umelou inteligenciou, B) objekty, ktoré boli vytvorené/dotvorené len s pomocou umelej inteligencie. Napriek zdanlivej tekutosti tejto hranice, príp. potenciálnej zhode oboch kategórií ide o dve ontologicky odlišné skutočnosti. Objekty/diela, ktoré boli vytvorené alebo dotvorené len s pomocou umelej inteligencie, sa nachádzajú v sfére umeleckej teórie a v centre záujmu humanitných disciplín, aj keď ide o posthumanistický diskurz a človek nie je tak povediac v centre záujmu. Inak povedané, autorom diela je človek, umelec, ktorý

využíva umelú inteligenciu ako nástroj (v rôznej miere zručnosti): kontroluje ju. Tento typ (umeleckých) artefaktov posúva len hranice medzi remeslom a umením a rekategorizuje problém umelca, nie podstaty samotného umenia. Pričom produkty, ktoré patria zdanlivo do prvej skupiny, nemusia byť vôbec výtvorom umelca a miera „kontroly“ umelej inteligencie, vďaka či napriek automatickému učeniu AI, človekom je rôzna. Ide o generované produkty a ľudský prvok je otázny. Tu vzniká zásadne pýtanie sa: kto tvorí toto dielo, na základe akých pravidiel, na základe akých mechanizmov a (v zhode s definovaním otvoreného diela) na základe akej tradície?

Miera participácie umelej inteligencie je tiež otázna alebo skôr problematická. Kto určuje pravidla? Autor, programátor alebo mechanizmus sám, ktorý sa učí na základe zvnútornených pravidiel vytvorených či vštepených skupinou ľudí (programátorov, umelcov? To nikdy nevieme s určitosťou), ktorým aj keby hypoteticky rozumel, my (ľudia) nerozumieme jeho rozumeniu a preto nemáme priestor na pochopenie jeho výtvorov v rámci štruktúr, systémov a mechanizmov JEHO tvorby. Umelá inteligencia ako autor sa tu riadi inými pravidlami, akými sa riadime my, avšak my nevieme výtvory umelej inteligencie posudzovať inak ako z našej perspektívy. Pre nasledujúcu, aj keď stručnú, analýzu sa zameriam na tento typ produktov, ktoré sú nám na pomyselnom komunikačnom kanáli najvzdialenejšie.

Samozrejme, pre nasledujúcu úvahu musíme pripustiť vôbec možnosť takejto interpretácie. V opačnom prípade, ak odmietneme možnosť interpretovateľnosti produktov vytvorených umelou inteligenciou, nie je čo ďalej skúmať. Vychádzajme preto z predpokladu a v zhode s myslením U. Eca, že všetko okolo nás, počnúc umením, končiac klimatickými zmenami a správaním ľudí, môže byť predmetom interpretácie. Pochopiteľné, hĺbka a intenzita interpretácie budú rôzne a odpovede, ku ktorým sa dostaneme, môžu byť schematické a predvídateľné, ale interpretácia ako forma identifikácie významových štruktúr, forma osvojenia si sveta a prezentácie nášho svetonázoru je validná aj v tomto smere.

O interpretácií umenia vytvoreného umelou inteligenciou môžeme preto rozmýšľať z troch pozícií:

1) Z hľadiska originality výsledných produktov:

   Originalita, kreativita a inovatívnosť sú považované za základné kamene umeleckého pokroku. Či už hovoríme o umeleckej hodnote, o esencii,

H-kreativite alebo aure umeleckého diela vždy sa počíta s istou mierou nepravdepodobnosti a prekvapivosti. V prípade umelej inteligencie je ale táto optika a kritérium likvidné. Kreativita ako kritérium je niečo, čo produkty umelej inteligencie vyníma z teoretického uvažovania a interpretácie. Možností sú len dve. Buď zotrváme na kritériu originality, alebo budeme na problém originality pozerať z inej ako ľudskej perspektívy.

Tufan Acil[23] zhodnotil tento moment uvažovania o produktoch umelej inteligencie nasledovnými slovami: „Namiesto toho, aby sme sa zaoberali otázkou, či umelá inteligencia môže byť kreatívna v ľudskom zmysle, alebo aby sme stanovovali ontológiu strojového média, musíme pole skúmania posunúť“. Autor neuvažuje nad AI ako nad izolovaným technickým výtvorom, ale usúvzťažňuje ho s infraštruktúrnymi, epistemickými a mediálnymi konfiguráciami, ktoré robia algoritmickú tvorbu kultúrne zrozumiteľnou. Acil vychádza z predpokladu, že AI nie je len nástrojom, ale prvkom, ktorý aktívne determinuje a určuje správanie sa recipientov, a z tohto dôvodu kategorizuje umelú inteligenciu ako médium, ktoré je podmienkou vzniku významu.

Inú pozíciu skúša Štefan Haško[24], ktorý argumentuje v prospech výtvorov umelej inteligencie cez optiku kantovskej geniality, ktorá sa neriadi prírodnými/konvenčnými pravidlami, ale vytvára ich. Umelá inteligencia je tu natoľko „odtrhnutá“ od pravidiel známeho sveta, že je jednoznačne nad/vedľa prírody. K tejto argumentačnej polohe sa dostáva cez pozíciu Volkana Davuta Mengiho[25], ktorý identifikuje kľúčový problém: umenie generované AI nemá jedinečný pôvod ani konkrétnu historickú existenciu, ktorej sa „ľudské“ umelecké diela nevedia „zbaviť“. Týmto „oslobodením“, v prospech ktorého v inom kontexte argumentoval aj Walter Benjamin[26], môže nastať dôraz na čisté formalistické vnímanie (čo Haško napokon aj robí), ktoré povzbudzuje estetickú imagináciu.

[23] ACIL, T. *Art as Critique of AI: Mediality, Distributed Authorship, and Immanent Practice.*
[24] HAŠKO, Š. *Už sa dnes vyhráva AI napriek tomu, že je to 0:1?*
[25] MENGI, V. D. *Evaluating AI art through Kantian aesthetics.*
[26] BENJAMIN, W. *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti.*

Pri voľbe interpretačných schém a spôsobov uchopenia produktov umelej inteligencie potom musí nastať rozhodnutie: je možné uplatniť klasické kritéria originality a kreativity na produkty v minulosti netušené (pozri problém času [t] v definícii umenia[27]); alebo je nutné prehodnotiť celý koncept originality a kreativity. Ak pripustíme možnosť „strojového" videnia a originality v „strojovej kráse", akceptujeme síce možnosť estetického hodnotenia a docenenia AI umenia, ale zamedzíme našej interpretácii, nakoľko nedisponujeme potrebným recepčným a teoretickým aparátom, aby sme v tejto hypotéze pokračovali aj interpretačne. Inak povedané, ak si zvolíme hľadanie novej optiky na produkty umelej inteligencie, nebude to už naša optika a preto ju nie sme schopní sledovať. Ak oceníme tieto produkty ako esteticky hodnotné s ohľadom na systém a schému, ktorej nerozumieme, zároveň takéto produkty nemôžeme interpretovať, lebo nemáme dostatočný teoretický aparát a naše pochopenie je vždy len NAŠE. V tejto interakcii je produkt len spúšťačom a produkt sám, procesuálne zaniká.

2) Z hľadiska vcítenia sa do diela:

Vo všeobecnosti možno chápať vcítenie ako premietnutie ľudských citov, emócií a postojov do neživých predmetov, ktoré recipient zažíva a vníma.[28] Toto oživenie, ako vrchol empatického vzťahu, dospieva k svojmu dovŕšeniu až v estetickom akte.[29] Oživenie neživých predmetov je esenciou toho, čo v interpretačnom vyhodnotení produktov umelej inteligencie vykonávame. V rámci empatie a vcítenia možno identifikovať päť kľúčových vlastností/znakov: a) vzťah prirodzenosti recipienta a recipovaného objektu – sympatia, b) projekcia vlastného JA do objektu, c) podobnosť, d) nezámerné vs. sústredené/koncentrované nazeranie, e) estetický efekt: Projekcia vlastného JA do predmetu, môže byť estetická len do tej miery, kým to, čo vkladáme do reprezentovaného objektu je cit nášho JA, našej osobnosti.[30] Vcítenie sa stáva estetickým pôžitkom vďaka

[27] LEVINSON, J. *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art,* s. 143.

[28] MAKKY, L. *Somaestetika ako (možná) substitúcia funkčnej/praktickej teórie vcítenia pre 21. storočie.*

[29] GILBERRTOVÁ, E. K. KUHN, H. *Dějiny estetiky.*

[30] SOURIAU, E. *Encyklopédia estetiky A – Z.*

emocionálnym stavom, ktoré prebúdzajú vnemy.[31] Kľúčové pre túto rovinu je, že recipient môže oživiť aj neživé veci, môže sa do nich vcítiť a v procese istej súhry/naladenia ich aj interpretovať, ale vždy z perspektívy stavu, ktorý v procese oživenia prežil ON.

3) Z hľadiska zrkadlenia (odrazu) diela:

Projekcia vlastného JA do objektu vcítenia nás vedie k otázke, do akej miery je táto projekcia, prevtelenie, stotožnenie... prítomná aj v prípade interpretácie produktov umelej inteligencie, resp. do akej miery je nevyhnutná a aké dôsledky pre naše uvažovanie z toho plynú. Ak je vcítenie nevyhnutne súčasťou interakcie s AI dielami a nezaobídeme sa bez nej, tak si akékoľvek vnímanie týchto diel vyžaduje citlivého, skúseného a empatického vnímateľa. Musí sa naladiť, aby bol vôbec schopný takéto produkty vyhodnotiť, alebo byť ochotný vyhodnotiť ich. Ak rozvinieme ďalšie aspekty vcítenia, ukazuje sa, že to, čo recipient vždy do istej miery projektuje v procese vcítenia, je jeho vlastné JA, jeho vlastné očakávania, jeho vlastná bytnosť, avšak v prípade produktov umelej inteligencie možno predpokladať, že nič iné ako jeho JA nie je prítomné. Tu je zásadný problém. Napriek tomu, že umelecké dielo je formou zrkadlenia umelca, v prípade produktov umelej inteligencie vidíme v odraze len sami seba a to aj z toho dôvodu, že umelca nemôžeme pochopiť, identifikovať ani len zazrieť.

Čo je potom predmetom interpretácie? Nie je to náš obraz, lebo umelá inteligencia nie je voči nám (zatiaľ) kritická, nie je to ani pohľad niekoho iného, ktorý si osvojujeme alebo inak obhajujeme, nie je to ani hodnotový rebríček, ktorý umelec tlmočí alebo vytvára, ale nie sú to ani iné hodnoty umelca či hodnoty vôbec. V procese interpretácie takýchto produktov vidíme len sami seba, ale bez vedomia toho, že pozeráme do svojho odrazu, ktorý nespoznávame, a dielo samotné sa stáva už len médiom pre obsah vložený recipientom. V tejto nevedomosti sa snažíme interpretovať to, kým sme a ako vidíme svet, avšak nutne zabúdame (nevedomo) na zdroj tohto videnia, ktorý vidí, tvorí aj vyhodnocuje svet na úplne inej platforme.

[31] WISPÉ, L. *History of the concept of empathy.*

Summary

This paper presents an updated take on Umberto Eco's (2015) poetics of the open work in the context of AI art, essentially asking where and when a work's openness ends. The openness of a work is understood here as a fundamental indeterminacy of the artistic message, which is, to varying degrees, a constant feature of art in any historical period. Based on Eco's model, the text identifies four regulatives of a work of art's openness: a) artistic tradition, b) the recipient, c) the author of the work, and d) the work itself, which demonstrate that openness does not mean chaos. An open work, in fact, incorporates this uncontrolled creative chaos of artistic creation and gives it order and meaning. These limits and boundaries of interpretation are fundamental in examining the potential interpretation of artificial intelligence products. The text distinguishes between A) objects generated by artificial intelligence and B) objects that were created or refined solely with the help of artificial intelligence. Objects/works in the second group fall within the realm of art theory and are the focus of the humanities. This type of (artistic) artifact merely shifts the boundaries between craft and art and recategorizes the problem of the artist, not the essence of art itself. Moreover, the products of the first group do not need to be the creation of an artist at all, and the degree of human "control" over artificial intelligence varies. These are generated products, and the human element is questionable. This raises a fundamental question central to the present text: Who creates this work, according to what rules, by what mechanisms, and (in accordance with the definition of an open work) according to what tradition? The analysis of the problem itself was based on this group of objects, in which artificial intelligence plays a greater role. The text explored the interpretation of art created by artificial intelligence from three perspectives: (1) in terms of the originality of the resulting products, (2) in terms of empathizing with the work, and (3) in terms of the work's mirroring. Based on these perspectives, we concluded that in the process of interpreting AI-generated works, there is no common ground of interpretation; in fact, we see only ourselves (we interpret only our own reflection), but without realizing that we are looking into our own reflection, which we do not recognize. The object of interpretation of such works is therefore not the work itself, but the recipient who enters into interaction (and empathy) with the work, and the work as such is merely a medium for the content "injected" by the recipient.

Literatúra

ACIL, Tufan. Art as Critique of AI: Mediality, Distributed Authorship, and Immanent Practice. In MIGAŠOVÁ, J., MAKKY, L. (eds.). *Súradnice estetiky, umenia a kultúry X. Digitálne médiá, internet a AR/VR/AI v súčasnej estetike, umeleckej praxi a teóriách umenia*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2026. ISBN 978-80-973800-4-5.

BARTHES, Roland. The death of the author. In BARTHES, R. *Rustle of Language*. New York: Hill and Wand, 1984, s. 45–55. ISBN 978-0-8090-1527-6

BENJAMIN, Walter. (2013). Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In *Aura a stopa*. Bratislava: Kaligram, 2013, s. 62-104. ISBN 978-80-8101-774-2.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Printing, 1934.

ECO, Umberto. *Meze interpretace:* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-0740-5.
ECO, Umberto. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.* Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.
GILBERRTOVÁ, Everett, Katherine, KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění – nástin teórie symbolů.* Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.
HAŠKO, Štefan. Už sa dnes vyhráva AI napriek tomu, že je to 0:1? In MIGAŠOVÁ, J., MAKKY, L. (eds.). *Súradnice estetiky, umenia a kultúry X. Digitálne médiá, internet a AR/VR/AI v súčasnej estetike, umeleckej praxi a teóriách umenia*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2026. ISBN 978-80-973800-4-5.
KULKA, Tomáš. *Umění a jeho hodnoty: Logika umělecké kritiky*. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-2736-2.
LEVINSON, Jerrold. *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art.* Oxford: Oxford University Press, 2016. ISBN 978-0-19-876721-3
LEVINSON, Jerrold. Definovat umění historicky. In KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.). *Co je umění? Texty angloameritcké estetiky 20. století.* Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 133–157. ISBN 978-80-87378-46-5.
MAKKY, Lukáš. Somaestetika ako (možná) substitúcia funkčnej/praktickej teórie vcítenia pre 21. storočie. In IHRINGOVÁ K. (ed.). *Empatia a umenie: pohľady – kontexty – interpretácie*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2023, s. 8–22. ISBN 978-80-568-0572-5.
MENGI, Volkan Davut. Evaluating AI art through Kantian aesthetics. Online. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*. 2025, č. Yapay zekâ ve sanat özel sayısı, s. 167–183. Dostupné na: http://arts.artuklu.edu.tr/en/download/article-file/4938591. [zobrazené 09.01.2026].
MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 17–54.
SHUSTERMAN, R. The Logic of Interpretation. *The Philosophical Quarterly*. 1978, roč. 28(118), s. 310–324. ISSN 0031-8094.
SHUSTERMAN, R. Interpretation, Intention and Truth. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1988, roč. 46(3), s. 339–411. ISSN 0021-8529.
SCHUSTERMAN, R., (1990). Beneath interpretation: against hermeneutic holism. In *The Monist: The theory of interpretation*, 1990, roč. 73/2, s. 181–204. ISSN 0026-9662.
SHUSTERMAN, Richard. *Estetika pragmatizmu: krása a umenie života.* Bratislava: Kaligram, 2003. ISBN 978-80-7149-528-4.
SOURIAU, Étienne. *Encyklopédia estetiky A – Z*. Praha: Victoria publishing, 1994. ISBN 80-85605-18-X.
ŠAFRAN, A. Transformácia divadelnej komunikácie a premena performativity vo virtuálnom priestore. *Kuděj: Časopis pro kulturní dějiny*, 2025, roč. 26, č. 2, s. 95–108.
WISPÉ, Lauren. History of the concept of empathy. In EISENBERG, N., STRAYER, J. (eds.). *Empathy and its Development*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, s. 17–36. ISBN 978-0-521-32609-4.

Doc. Mgr. Lukáš MAKKY, PhD. Since 2016, he has been working at the Institute of Aesthetics and Art Culture at the Faculty of Arts, University of Prešov, Slovakia. In 2021, he acquired the title of associate professor with his habilitation lecture titled *The Function of Art as a Determinant of Its Definition*. He has published two monographs: *Image, Art, and Culture of the Iron Age in Slovakia: An Artistic and Aesthetic Perspective* (2017) and From the Beginning to the End and Beyond: Art in Definitional Coordinates (2019). He has published two educational texts: *Introduction to the Interpretation of Images* (2020) and *The Fate of Art in the 20th and 21st Centuries* (2021), as well as one university textbook, *Critical Reading of Aesthetic Texts: Author, Text, Reader* (2024). He focuses primarily on prehistoric art, aesthetic interpretation, the theory of interpretation, the problem of defining art, the boundaries between art and non-art, the problem of the end of art, and non-artistic aesthetics with a focus on somaesthetics.

Boží duha s Janem Patočkou a bez něj

Daniela Blahutková

God's Rainbow with Jan Patočka and without

Abstract: While Czech, German, and French audiences have access to Jaroslav Durych's novella *Boží duha* (1955) alongside a study by philosopher Jan Patočka (1975), a different approach prevailed in first English edition (*God's Rainbow,* Karolinum 2016). Its defense can be found in a study by Oxford Bohemist Rajendra Chitnis (*Bohemica Litteraria,* 2020). This study aims to summarize the arguments for a more contemporary, reader-oriented approach, but also to broaden the perspective on Jan Patočka's interest in the interpretation of literary works – to seek ways of not prematurely parting with this legacy in the „source culture".

Keywords: Jan Patočka, Jaroslav Durych, Translation History, Phenomenology, Philosophy of Literature.

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

Podnětem pro tyto úvahy byla nejprve studie oxfordského bohemisty Rajendry Chitnise z tematického čísle časopisu *Bohemica litteraria* (2020), zaměřeného na dílo filozofa Jana Patočky a jeho vztahy k literární tvorbě. Chitnis zde předložil „studii k historii jednoho překladu", za níž byla také otázka, jak v dnešní době vydávat a komentovat novelu Jaroslava Durycha *Boží duha* pro anglickojazyčné publikum.[1] Studie obhajovala ediční projekt *God's Rainbow,* který se rozloučil s tradicí vydávat Durychovu novelu s průvodní studií Jana Patočky. Je známo, že v 70. letech 20. století Patočka toto dílo překládal do německého jazyka a napsal k němu doslov, jehož rezonance, kanoničnost i dobovost je východiskem Chitnisových úvah. Za nimi se zde ohlédnu, avšak záměr následujícího textu míří také za reflexi uvedeného vydavatelského projektu, k pohledu na širší souvislosti zájmu Jana Patočky o literární díla a spisovatelství, v němž je překlad a interpretace *Boží duhy* pouze článkem. Ostatně i Chitnisova studie připouští a naznačuje širší interpretační potenciál. V následujícím bude tedy

[1] CHITNIS, R. *A Message from a Bohemian „Interculture": Patočka's Translation of Durych's „Boží duha"*, s. 31–50. (Dále cit. zkráceně.)

stručně připomenuta Durychova novela *Boží duha* a okolnosti jejího vzniku a vydávání. Zastavím se u možností interpretačních alternativ, například dystopické inspirace, i u teze o příliš historizujícím rázu Patočkovy předmluvy. A s pohledem na širší okruh Patočkových textů s úvahami o literatuře a spisovatelství se budu ptát, jak se do budoucna stavět ke spojení Durych – Patočka v českém prostředí.

Novela katolického spisovatele Jaroslava Durycha „Boží duha“, dokončená v roce 1955, mohla poprvé vyjít až v roce 1969, léta po autorově smrti. Když se dostala k filozofovi Janu Patočkovi, oslovila ho natolik, že ji přeložil do němčiny a opatřil ji předmluvou. Díky historiku a slavistovi Franku Boldtovi, který se na tomto procesu podílel, vyšla r. 1975 v časopise *Postilla Bohemica*, vydávaném v Německu právě Boldtem.[2]

Děj *Boží duhy* se otevírá cestou starého muže kamsi na periferii, kde hledá samotu. Vypravěč v ich-formě označuje svoji cestu jako pouť, a ačkoli v próze nejsou jmenovány reálie, je zřejmé, že se dostává do vylidněného pohraničí. Nachází tam opuštěná sídla, nepohřbené mrtvé, ale když nocuje v jednom prázdném domě, setká se se ženou, která se tam snaží vrátit. I ona chce být sama. Situace si ovšem vynutí komunikaci, on se dostává do role jakéhosi zpovědníka, ona nevzdoruje možnosti promluvit o tom, čím nedávno prošla. On pohřbívá nepohřbená těla, na která předtím narazil, ona mu pomáhá... V závěru novely je zřejmé, že starý muž a rudovlasá žena v tom kraji spolu zůstanou. Dílo je psáno expresivním Durychovým stylem se svéráznou poetickou obrazností a biblickými aluzemi. Dokázalo iritovat makabrózní atmosférou či detailním podáním ženina zneuctění, ale předmětem diskusí se stalo nejvíc tím, co dějem a řečí spíše jen prosvítá: tematizací otázky možnosti lidského vztahu po konci historického česko-německého soužití, tj. zachycením tématu, které doba v jiném kódu komunikace vůbec nepřipouštěla.

Jan Patočka věnoval během života mnoho úvah literatuře a interpretoval řadu literárních děl. V tomto případě je mimořádné, že Durychovu novelu i překládal. Aspoň k určitému okruhu čtenářů dostal literární text a jeho interpretaci, která v normalizačních 70. letech v Československu nebyla publikovatelná. Zároveň dal najevo, že adresáty tohoto Durychova díla by měli být Češi i Němci. Širší

[2] Srv. VOJTĚCH, D., CHVATÍK, I. Ediční komentář. In Patočka, J. *Umění a čas II*, s. 410.

publikum se ovšem s novelou obeznámilo až díky pozdějším vydáním: v Československu r. 1991, v Německu zejména r. 1999, kdy se *Gottes Regenbogen* stal jedním z prvních titulů, vydaných v ediční řadě Tschechische Bibliothek – ta do r. 2007 zpřístupnila německým čtenářům rozsáhlý soubor historické i současné české literatury, jako příspěvek k vzájemnému porozumění, který je něčím jiným než politickým deklarováním téhož. Je tedy pravda, že majoritně je dnes čtení této novely ve středoevropském prostoru (a také ve Francii)[3] svázané s reflexí česko-německé historie. Ale můžeme si klást otázku, do jaké míry je Patočkův text a jeho role „problém", ev. jak aktualizovat pohled na spojení Durych – Patočka.

Chitnisova studie (2020) připomíná diskuse a řadu vyjádření kolem tohoto literárního díla zejména ve 90. letech 20. stol. (O. Čálek, J. Vladislav, A. Měšťan, V. Durych, M. C. Putna…), aby konstatovala, že Patočkovou a Boldtovou iniciativou se vytvořil kánon historizující interpretace, příliš neodlučný od pohledu čtenářů na Durychův text, jehož estetické kvality tedy zůstávají ve stínu ideových diskusí – a je čas na změnu.[4]

Aniž bych popírala akcentaci česko-německého tématu v recepci *Boží duhy* po r. 1989, nemyslím si, že byly zcela přehlíženy poetologické otázky – např. ve *Slovníku české prózy* z r. 1994 charakterizoval Jiří Kudrnáč dílo jako „milostnou novelu z českého pohraničí po r. 1945", v níž se setkává linie Durychových milostných příběhů ze současnosti s linií jeho historických próz, vyjadřujících ducha doby. *Boží duha* patří podle autora spolu s *Blouděním* k beletristickým dílům o „české otázce"; zároveň jde o vrcholné dílo s řadou motivů a postupů, které je spojují s předchozími Durychovými prózami: „milostný půdorys, (mariánská) úcta k ženě, břitký dialog s tendencí k paradoxnosti a ironii, soustava nápovědí, předzvěstí a refrénů, romantika divočiny a lesa." Sloh se „nevzdává výsledků Durychovy symbolistické a expresionistické tvorby", také ale „odpovídá přirozeně monumentálnímu tématu novely a rozšafnému duševnímu světu šedesátiletého vypravěče".[5] Chitnisova argumentace ladí, zdá se, především

[3] Francouzský překlad *Boží Duhy* a Patočkovy předmluvy od Eriky Abrams vyšel v Paříži r. 1988, což připomíná i Chitnis – srv. záznam č. 1566 in Durych, V. et al. *Jaroslav Durych. Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*.

[4] CHITNIS, R. *A Message from a Bohemian „Interculture"*, zvl. s. 35–38 a 46–47.

[5] KUDRNÁČ, J. *Jaroslav Durych. Boží duha*, s. 56–57.

s názorem Antonína Měšťana (1996), že Patočkův rozbor „se téměř nedotýká estetické problematiky“, ale jako „moralistické dílo s hlubokým filozofickým vhledem […] vystihuje význam ´Boží duhy´ pro naši dobu.“[6] Dnes však můžeme namítnout, že pro Měšťana je „estetická problematika“ věcí strukturalisticko-formalistického vymezení[7] – nezohledňuje Patočkův překlad a reflexe Hegelovy *Estetiky*, tj. roli jiných možných inspirací pro uvažování o (esteticky) relevantních aspektech umělecké literatury.

Nový interpretační a vydavatelský pohled na *Boží duhu* má nicméně legitimitu. Jak kdysi poznamenal Hans-Georg Gadamer, „literární texty jsou tu ve vlastním smyslu vždy až tehdy, když se k nim někdo vrací“.[8] A k tomu člověk musí být „motivován zvláštností situace dorozumívání“. Ohlížíme-li za Durychovou novelou v 21. století, jsme bezpochyby v jiné situaci, než byli Patočka s Boldtem, jsme jiná generace v jiném světě, dnešní interpret už není „čtenář, pro něhož byl text určen“.[9] V mezidobí se také prosadily i volnější interpretační přístupy, nad rámec hermeneutického nároku rekonstruovat otázku, na kterou je text svého druhu odpovědí.

Chitnisovým východiskem je uvažování o roli interpreta mezi zdrojovou a cílovou kulturou a zároveň vědomí, že *Boží duha* může mít i čtenáře nezatížené znalostí pohnutých česko-německých dějin a že Durychovo psaní může sytit představivost a čtenářský prožitek i bez dlouhých výkladů o nich. Vlastně se naznačuje myšlenka volnějšího, recepčního přístupu pro 21. století, a tomu víceméně odpovídá i doslov, který Rajendra Chitnis napsal pro *God's Rainbow*[10] spolu s kolegou Janem Linkou – například úvod, kde si všímají srozumitelnosti výchozí atmosféry novely dnešní módě postapokalyptických scénářů v literatuře či filmu.[11] Výzvou čtenářově představivosti a aktivitě je i pohled na prvky

[6] MĚŠŤAN, A. *Česká literatura mezi Němci a Slovany*, s. 222 *(„K problematice Durychovy ´Boží duhy´“*, tj. původně text z r. 1996).

[7] Dtto, s. 215.

[8] GADAMER, H.-G. *Text a interpretace*, s. 25.

[9] Dtto, s. 17.

[10] DURYCH, J. *God's Rainbow* (vydání obsahuje vedle doslovu R. Chitnise a J. Linky také zamyšlení překladatele Davida Shorta nad dílem Jaroslava Durycha a jeho uváděním do anglickojazyčného prostředí).

[11] CHITNIS, R., LINKA, J. *Afterword*, s. 139 (srv, též CHITNIS, R. *A Message from a Bohemian „Interculture“*, s. 23).

durychovské poetiky jako expresivní jazyk, barokně duální perspektiva[12] či hra s biblickou vrstevnatostí smyslu, jak ukazují na Durychových citacích z „Dies Irae“ či na hře latinských pojmů *ira* a *iris*, alegoričnosti postav, názvu, prostorových i časových údajů.[13] Na stopě Durychovy biografie a korespondence však dokážou v „zakletém kraji“ novely číst i konkrétní lokality jako Lužické hory, Cvikov, Mařenice s kostelem sv. Máří Magdaleny…[14] Všechny tyto akcenty skutečně zjednávají prostor tomu, co je na Durychově novele opomíjeno nebo bylo tematizováno spíše v souvislostech s jinými autorovými díly. Méně věrohodně působí, jak je naloženo s odstraněným Patočkovým esejem – v novém doslovu je zmíněn jako text, který poprvé explicitně vyjádřil historický kontext novely a v dobové situaci přinášel „jakousi uměleckou obhajobu německé strany“.[15] Pozdější Chitnisova studie se Patočkovu textu věnuje s daleko většími ohledy, ale rovněž s přesvědčením, že Patočka „alters the fine balance in the novel between not only the historical and universal, but also the aesthetic and didactic, judging it a price worth paying“.[16] Dovolím si poznamenat, že měl-li být v anglickojazyčném vydání korigován kánon příliš historizujícího čtení Durychovy novely, překvapuje v doslovu četnost historických reálií a pojmů jako studená válka, komunismus, stalinismus, a na knižní obálce informace: „This a book about collective guilt, individual fate, and repentance, a tale that explores how we can come to be responsible for crimes we neither directly commit nor have the power to prevent. Set in the Czechoslovakian borderland shortly after WWII amid the sometimes violent expulsion of the region's German population, Jaroslav Durych's poetic, deeply symbolic novel is a literary touchstone for coming to terms with the Czech Republic's difficult and taboo past of state-sanctioned violence.“

Zmínka o afinitě Durychova textu k postapokalyptické představivosti v současné próze a filmu vybízí zdržet se ještě u otázky, jak volný interpretační rádius novela otevírá. Dnes si snadno představíme např. filmovou adaptaci, která

[12] CHITNIS, R., LINKA, J. Afterword, s. 240 („this Baroque influenced, dual perspective of death and rebirth, terrestrial and celestial, evil and good“).
[13] Dtto, s. 247–248.
[14] Dtto, s. 242–243.
[15] Dtto, s. 245.
[16] CHITNIS, R. *A Message from a Bohemian „Interculture“*, s. 38.

by Durychovu novelu vyprávěla kompletně dystopicky. Jak by se takový pohled uplatnil v užším vztahu k originálu? Dystopie se uchází o status žánru, jehož příznačným prvkem může být zmíněné postapokalyptické prostředí – v našem případě ale chybějí jiné rysy, např. určitý varovný ráz a technologická či ideologická sémantika.[17] U Durycha jsou název prózy i obrazy jako (ztracený) ráj, Adam a Eva, archa Noemova nebo „pruh země, přes který se přehnala potopa", příliš zřetelně odkazem na náboženský aspekt tématu. Chitnisův a Linkův doslov ostatně na jedné straně upozorňuje, že příběh vede čtenáře na rovinu pohádkového bezčasí a že alegorický děj je přenositelný na kontext traumatu vůbec, ale na druhé straně v textu podtrhuje Durychovy citace *Dies irae* či *Salve regina*, atmosféru římskokatolické liturgie a tematizaci pokání, zpovědi, vyznání.[18] Porozumění Durychovi jako nábožensky založenému, katolickému autorovi je tedy významným interpretačním momentem. Vezmeme-li dále v úvahu, že sémantické nápovědy v literárním díle vydává životní svět postav, přinejmenším část čtenářů jen těžko nezaznamená odkazy na historickou realitu: pohraničí jako kraj právě opuštěných, vyvrácených domovů a nepohřbených mrtvých, setkání Čecha a ne-Češky, pravomoc muže ručit za ženu a zajistit jí možnost zůstat... Distribuce zájmen „naši", „vaši" či slovesa „vyhnat" je rovněž návodná.[19]

Ne-dystopickým signálem je i sám název novely, „Boží duha". Patočkova studie i interpretace jeho současníků počítají s tím, že čtenář registruje sémantiku biblického znamení smíření mezi Bohem a lidmi. Chitnis s Linkou připomínají navíc vazbu souvisejícího poetického motivu („bytost, který shlížela, přidržujíc se zlatých bran Boží duhy, do mých chlapeckých snů"[20]) s Durychovými vzpomínkami na matku, která mu předčasně zemřela.[21] Komplexnější religionistickou charakteristiku duhy podal například švýcarský teolog Hans

[17] Srv. nedávné genologické úvahy T. Roháčové o dystopii – nalezneme v nich styčné prvky i rozdíly. Z dílčích charakteristik, kterým *Boží duha* neodpovídá, lze zmínit např. tendenci k silné typizaci postav takových narativů nebo „příznačný motiv" umělého jazyka či užívání neologismů ve službě karikování či předjímání společenské reality doby. Durychova novela není v této publikaci zmíněna, což ale neznamená, že by se autorkou navrhovaným prizmatem nedala zkoumat. Srv. ROHÁČOVÁ, T. *Za hranicí zítřka*, s. 16–32.

[18] CHITNIS, R., LINKA, J. *Afterword*, s. 247–248.

[19] Na toto poukazuje i CHITNIS, R. *A Message from a Bohemian „Interculture"*, s. 37–38.

[20] DURYCH, J. *Boží duha*, s. 41.

[21] CHITNIS, R., LINKA, J. *Afterword*, s. 242.

Küng: vykládá ji jako znamení tzv. noachitské smlouvy, nejstarší biblické smlouvy mezi Bohem a lidmi, vlastně celým stvořením. Po potopě říká Bůh Noemovi: „Hle, já ustavuji svou smlouvu s vámi a s vaším potomstvem i s každým živým tvorem, který je s vámi, s ptactvem, dobytkem i s veškerou zemskou zvěří, která je s vámi, se všemi, kdo vyšli z archy, včetně zemské zvěře. Ustavuji s vámi svou smlouvu. Už nebude vyhlazeno všechno tvorstvo vodami potopy a nedojde již k potopě, která by zahladila zemi. […] Položil jsem na oblak svou duhu, aby byla znamením smlouvy mezi mnou a zemí.“ (Gn 9,9–13) Küng zdůrazňuje univerzalitu této smlouvy: nejde o rasu, národ, vyvolení… A připomíná také, že smlouva je dvoustranná záležitost – na straně lidí jí odpovídá obecně lidský, základní étos úcty k životu. Rabínský judaismus odtud odvodil sedm „noachitských přikázání“, jejichž různá podání spojuje toto: „vedle zákazu vraždit a dopouštět se ukrutností na zvířatech je to zákaz krádeže, smilstva, modloslužby a rouhačství a příkaz pěstovat právo.“[22] Durych s tímto potenciálem smyslu pracuje poeticky a vrstevnatě – zasazení děje osciluje mezi historickým a fantazijním, i dystopickým, ovšem alegoričnost textu je náboženského rázu, byť sémantika názvu tedy neukazuje přímo na autorův katolicismus. Úběžníkem je noachitská smlouva mezi Bohem a lidmi, tj. univerzální étos úcty k životu a možnost nového začátku. K ní je vztažen Durychův příběh setkání muže a ženy ve vylidněném kraji, kde oba hledají samotu a únik, ale naleznou rozhovor a společenství.

Jan Patočka se novelou *Boží duha*, vydanou poprvé r. 1969, zabýval v 1. polovině 70. let. O podílu Franka Boldta na překladu nejsou známy podrobnosti. Víme, že Patočka psal řadu svých studií německy, v němčině také vedl bohatou korespondenci. Editoři *Sebraných spisů Jana Patočky* uvádějí filozofa i jako překladatele,[23] podle německého vydání *Gottes Regenbogen* (1999) je překladatelem „Jan Patočka (s Frankem Boldtem)“.[24]

Patočkova předmluva (1975) je uvozena rozsáhlým exposé o historickém

[22] KÜNG, H. *Židovství*, s. 43–44.

[23] PATOČKA, J., VOJTĚCH, D., CHVATÍK, I. (eds.) *Umění a čas II*. Ediční komentář, s. 410–411.

[24] DURYCH, J. *Gottes Regenbogen*. Srv. vydavatelské údaje i text na s. 231: „übersetzt von Jan Patočka (mit Frank Boldt)“. Toto veřejnosti nejznámější německé vydání (Stuttgart, DVA 1999) vyšlo s Patočkovým esejem a s textem Eckharda Thieleho „Über Jaroslav Durych“, nikoli s předmluvou Franka Boldta, jak zmiňuje Chitnisova studie (která podává cenný vhled do Boldtovy role v historii recepce Durychovy novely).

soužití Čechů a Němců („velké“ a „malé“ české dějiny, jungmannovské a bolzanovské pojetí češství), aby Patočka odtud nahlédl duchovní polemiku katolíka Durycha s chodem moderních českých dějin, a vůbec důvody, proč „se stal v české literatuře básníkem lítosti, kajícníkem“.[25] Durych podle Patočky „želí nepřítomnosti Boha v moderním českém vývoji, želí plochého humanismu, který v nejtěžších zkouškách zklamává; želí však také […] propadnutí démonickým mocnostem světa, které se ohlásilo v pokusu o konečné vyřešení vztahu Čechů a Němců na našem území.“[26] A ptá se: „nebylo toto ´konečné řešení´ posledním slovem oné světské horizontály, jež určovala náš život od dob emancipace?“ V Durychovi, jehož nesmiřitelnost a podíl na tom, že moderní život Čechů se nedal „prozářit paprsky absolutna“, Patočka rovněž zmiňuje, tedy spatřuje spisovatele, který výše uvedené „žil a básnicky ztvárnil“. Novelu, pozdní výraz Durychovy osobně i dějinně vztažené kajícnosti, nazývá „velepísní lítosti“ a připisuje jí „význam loučení i nového začátku“.[27]

Součástí výkladu je také poukaz na původně ontologický smysl lítosti: „Zásadní lítost se týká zásadní viny, provinilosti jako ontologického rysu konečné bytosti, oné nemožnosti být nevinen, která byť i byla provázená morální ´nevinností´ a osobní bezhříšností, nevylučuje úsilí o čistotu a zásadní nevinnost […]. Lítost je v původním ontologickém smyslu vlastně postoj, který vychází z otřesení bezpečné zakotvenosti v každodenně samozřejmé struktuře smyslu […]. Komu je zásadní pohotovost k lítosti životním postojem, nebude ji omezovat na okruh své individuální působnosti, ale rozšíří ji na vše, co se […] dotýká způsobu, jak je na světě.“[28]

Pohled na děj a postavy jako nositele tohoto tématu pak Patočka uvozuje připomínkou, že „děj nechce mít nic společného se záležitostmi nacionálními, političtějšími v užším slova smyslu“. Registruje biblicky univerzální i česko-německou čitelnost identity dvou lidí, dostižených životem a hledajících samotu, jimž se v kraji znesvěcených domovů a nepohřbených mrtvých přihodí noční setkání. Podivný rozhovor oba vzájemně otevírá: on „nevyužívá situace“, klade otázky a umožňuje jí, aby vyslovila, s čím musí žít, jaké stíny ji pronásledují. Ona

[25] PATOČKA, J. *Umění a čas I*: Předmluva k *Boží duze* Jaroslava Durycha, s. 526–531.
[26] Dtto, s. 531.
[27] Dtto.
[28] Dtto, s. 530.

se nebrání, v muži se začíná ozývat dávný sen o lásce i pokušení. Pokračujícím rozhovorem i „symbolickým pokáním za obecnou bezbožnost“ – muž pohřbívá rozkládající se ostatky, na které předtím narazil, a žena mu pomáhá – se společenství začíná prohlubovat, on chápe, že „útěk by byl pouhou vytáčkou“. Ale dynamika vztahu, kterou Patočkův rozbor jemně analyzuje, je složitá a není snadné ukázat, jakým způsobem se v ději a rozhovorech nakonec prosadí „motiv čistoty, která hledá čistotu, aby mohla založit nový život“.[29]

Nelze tedy popřít, že Patočka čte Durychovu novelu – „báseň, která je zároveň vznešená i drsná, ční do výše i odpuzuje“[30] – jako dílo historicky vztažené. Zároveň je třeba říci, že ho zaujalo motivy, které ho přitahovaly i na jiných literárních látkách a literárních dílech: svědomí, vina, svoboda, autenticita existence – tedy problematikou, již pojednává jako ontologickou. Chitnis se této souvislosti rovněž dotýká, když věnuje pozornost i jiným textům, které Patočka v tomto období psal, a zastavuje se např. u jeho pojmů „uzavřená“ a „otevřená duše“ v komeniologické studii z r. 1970. Konstatuje „širší filozofické rezonování“ zájmu o Durychovu novelu u Jana Patočky, ale soustředí pozornost především na jeho dějinně-filozofické myšlení.[31] Ráda bych zde doplnila, že koncem 60. a začátkem 70. let prováděl Patočka i rozbory dalších moderních próz a dramat a v nich se zaměřoval právě na výše uvedené motivy, jakkoli zároveň promýšlel vztah mezi literárním dílem a duchovním ovzduším epochy. Důvody tohoto zájmu ozřejmuje do jisté míry studie *Co je existence?* (1969), varianta známějšího textu „Přirozený svět jako filozofický problém v meditaci svého autora po třiatřiceti letech“ (1969). Jádrem obou studií je koncepce existence jako pohybu s výkladem tří pohybů existence a porovnání s Jaspersovým, Heideggerovým a Sartrovým myšlením. V „Co je existence?“ je této problematice předřazena úvaha o literárních dílech: je zde řeč o potřebě filozofa vycházet při vypracovávání pojmu existence z výkladu fenoménů, každému zásadně stejně přístupných, ale

[29] PATOČKA, J. *Umění a čas I*: Předmluva k *Boží duze* Jaroslava Durycha, s. 531–534.

[30] Dtto, s. 535.

[31] Srv. CHITNIS, R. *A Message from a Bohemian „Interculture“*, s. 41–44. (The novel seems to attract him more because of its resonance with his own thinking in the period abou ´grat´ and ´small´ history and the ´open´ and ´closed´ soul […].). Autor ukazuje souvislosti mezi Patočkovou předmluvou k *Boží duze* a studiemi Komenský a otevřená duše, Duchovní základy života v naší době, Co jsou Češi? a *Kacířské eseje o filozofii dějin.*

často výstižně zachycených v literárních dílech a jejich dějích: „fenoménů života na ´různé úrovni´, kterými prochází přesto jednota sebeztracenosti, sebehledání a eventuálně sebenalézání člověka. Jsou to fenomény, které tedy ukazují člověka ve zvláště problematickém světle, jako něco, k čemu se chová jinak než k všemu ostatnímu: chová jinak, protože mu na něm jinak záleží […].“[32]

Patočka už v prvních větách studie poznamenává, že člověk myslí i mimo vědu – od prvopočátku lidé mysleli „v mýtech, vyprávěních, básnických výtvorech“[33] – a připomíná význam této oblasti, chceme-li si rozumět a být si zjevní. Že i moderní literární díla a spisovatelská práce poskytují příklady, oč běží, „chceme-li si zpřítomnit, co je existence“, pak dokládá pohledem na kompoziční postupy W. Faulknera (*Divoké palmy*), T. Manna (*Doktor Faustus*) a F. M. Dostojevského (*Idiot*).[34] Úrovně lidského života, které beletrie takříkajíc fenomenalizuje, Patočka v pozdějších pasážích studie analyzuje jako úrovně vztahu k pravdě.[35] V popisu pohybů existence zkoumá „základní možnosti, v nichž člověk podstatně existuje“ v čase, horizontu a uskutečňování či neuskutečňování možností – v situaci, kterou si sám nedal, ale kterou tak či onak přebírá a nese.[36]

Snažila jsem se před lety prokázat, že Patočka si rád vybíral k interpretacím literární látky, které nějakým způsobem odkazují k třetímu existenciálnímu pohybu, jejž označuje jako pohyb průlomu. Pohyb od upadlosti k sebe-odemčení, průlom k autenticitě života a životu v pravdě má podle mého názoru jednu z podob ve společenství, ke kterému dospívají postavy Durychovy *Boží duhy*.[37] Hledat v Patočkově reflexi Durychovy *Boží duze* vazby na akcenty jeho pozdního myšlení se ostatně nedávno pokusil Michal Zvarík: Také on se domnívá, že Patočkův zájem o Durychovu novelu není jen dějinně-filozofický – poukazuje na

[32] PATOČKA, J. *Fenomenologické spisy II*: *Co je existence?*, s. 339.

[33] Dtto, s. 335.

[34] Dtto, s. 336–338. Například u Manna nachází rozvíjení téhož děje na rovině empirické nahodilosti (historie vnějších okolností), v hlubší rovině zodpovědnosti (kde jsou „všecky tyto nahodilosti součástí jediného samovolně zvoleného osudu, jsou tedy umělcova provinilost sama, pro kterou vnější kauzalita je irelevantní nebo jen druhotně relevantní…“) a vlastně i na „poslední rovině dobra a zla“.

[35] Dtto, s. 342.

[36] Dtto, s. 352–353.

[37] Srv. BLAHUTKOVÁ, D., ŠEVČÍK, M. *Patočkovy interpretace literatury*, s. 85–86.

intimní atmosféra novely a umělecké ztvárnění možnosti uzdravujícího duchovního a existenciálního procesu u traumatizované subjektivity, téma, jemuž lze rozumět v rezonanci s Patočkovým výkladem intersubjektivity a pohybů existence.[38]

Patočkův zájem o interpretaci literárního díla, argumentovaný v *Co je existence?,* pak z dalšího úhlu pohledu objasňuje studie *Spisovatel a jeho věc* (1969), s podtitulem *K filosofii literatury*. Východiskem úvah je tu význam písma pro odpoutání řeči od původní mluvní situace, k fixaci a objektivaci významu. Schopnost využívat „stálých jazykových architektur" dovoluje mimo jiné překračovat „uvěznění do světa jako souboru jednotlivých skutečností" a událostí – jazykem lze vytvářet i něco, co není pouze věcí ve světě, nýbrž co zároveň je s to ho ´obsahovat´.[39] Vedle možnosti cílit na objektivní smysl (vědní obory, filozofie) poukazuje Patočka na možnost, kterou rozvíjí spisovatelství: úsilí o „individuální zachycování ´životního smyslu´". Patočka zdůrazňuje, že svět v žité podobě je celek, celistvost: vždy je „celý spolumíněn, a přitom přece jen nestojí zde jako hotový, nýbrž jako rámec možností svobodné bytosti… Jde tedy o „svět obecných možností, a proto všem pochopitelný", a přece je vždy zároveň „ten-který". Přes „individuální klíč" odhaluje spisovatel, správce životní celistvosti „vždy implicitně a ve způsobu zakrytosti universální totalitu věcí".[40] Podstatné není „definováno", nýbrž „vnuknuto a předvedeno", běžným jazykem s jeho metaforikou a sugestivní silou. Je to „reflexe nikoli v podobě reálně introspektivní, nýbrž v podobě fantazie, fantastické obměny spolu s apelem na vlastní zkušenost o podstatném."[41] Úkol spisovatele se tedy, jak zdůraznil Miloš Ševčík, zásadně odlišuje od cílů filozofa, učence, rétora, historika nebo vědeckého badatele.[42] V závěru této studie je konstatováno, že tendencí „vědotechnické" civilizace je „moc specializace a členění" – umění „zastupuje dnes nárok životní celistvosti a individuality samo, a nejbezprostředněji spisovatelství".[43] Dodejme, že v jiné studii z 60. let (Epičnost a dramatičnost, epos a drama) Patočka zároveň poukazuje na „akutní krizi epiky" a spíše „dramatický" úkol moderního

[38] ZVARÍK, M. *The Tragic Dimansion at the Heart of Intimacy: Trauma and Guilt*, s. 175–176.
[39] PATOČKA, J. *Češi I*: *Spisovatel a jeho věc,* s. 285–286.
[40] Dtto, s. 291.
[41] Dtto, s. 288.
[42] ŠEVČÍK, M. *Umění jako vyjádření smyslu*, s. 52.
[43] PATOČKA, J. *Češi I*: *Spisovatel a jeho věc,* s. 292.

spisovatele“: „ono zásadně dramatické“ mu znamená postihovat nikoli svět, který svůj smysl již má „a který je třeba jen zachytit, uzavřít do obrazů a slova“, ale „smysl, který je nutno teprve realizovat, vykonat, stvořit a nerozhodnuté rozhodnout“.[44] Tak se Patočkovo myšlení o literatuře zároveň dotýká dějinně-filozofických akcentů, rozpracovaných v jiných jeho studií tohoto období.

V našem kontextu skončím u Patočkových rozborů faustovského námětu v evropské literatuře, v jejichž úvodu je připomenuto, že i v moderní literatuře existují témata, která si nehledá spisovatel sám, ale která takříkajíc hledají spisovatele.[45] Patočka je spojuje s otázkami, které jsou nutkavé a leží v nás, dětech racionalistické doby, „hlouběji než logos“. Básník, který se takovými otázkami nechá vyzývat, sestupuje podle Patočky do hlubin mýtu a zároveň provádí „organickou metamorfózu“ tématu, postav a situací pro recipienty své epochy; provází je v „sebeporozumění“.[46] Myslím si, že i Durychův umělecký dotek s historickým traumatem a jeho lidským rozměrem je takovým případem.

Co jsem těmito připomínkami řady Patočkových studií chtěla ukázat nebo alespoň naznačit? Stručně řečeno, všechny uvedené souvislosti (fenomenologii životního světa, filosofii literatury, vztah moderní literatury a mýtu) promýšlel Jan Patočka přibližně v období, kdy se mohl setkat s *Boží duhou*, a můžeme je v pohledu na jeho přístup k Durychovu literárnímu dílu zohlednit. Sám Patočkův přístup k historické problematice je dějinně-filozofický, v anglickojazyčném doslovu z r. 2016 je střídán spíše politicko-historickými a kulturně-historickými kontextualizacemi, což odpovídá vývoji literárněvědné oblasti v posledních desetiletích. Jde bezpochyby o rozdílné interpretační přístupy, přičemž nelze popřít váhu „mimoliterárních faktorů“ Patočkova zájmu, ale zároveň je možno cítit meze polemiky ve jménu dichotomií (historie, či alegorie?) nebo výtek jednorozměrnosti. Připouštím, že v diskusích Patočkova přístupu k literatuře se setkáváme s tezí, že v jeho interpretacích literárních děl jde spíše „o vykázání

[44] PATOČKA, J. *Umění a čas I*: *Epičnost a dramatičnost, epos a drama,* s. 350.

[45] Jde o studie *Faustovská legenda včera a dnes*. *Nad románem Thomase Manna Doktor Faustus* (1972) a *Smysl mýtu o paktu s ďáblem* (1973).

[46] PATOČKA, J. *Faustovská legenda včera a dnes*. *Nad románem Thomase Manna Doktor Faustus*, s. 105. Podrobněji srv. ŠEVČÍK, M., BLAHUTKOVÁ, D. *K Patočkově interpretaci vztahu moderní literatury a mýtu,* zvl. s. 48–49.

duchovně-dějinných struktur, jejichž indikátor dílo představuje“,[47] ale oproti tomu připomínají editoři Patočkových sebraných spisů jeho filologické studium, celoživotní uvažování o umění a v interpretacích uměleckého díla cit pro „konkrétnost uměleckého tvaru, aniž jej redukoval a přizpůsoboval myšlenkové obsahy díla potřebě své argumentace“.[48] I kanonizace Patočkovy předmluvy k Durychově *Boží duze* byla, jak se domnívám, nejen věcí politických trendů o okolností, ale také kvality interpretace. Ale tyto souvislosti a interpretační tradici vůbec bychom měli podrobněji zkoumat, abychom byli právi Chitnisovu legitimnímu vybídnutí k hledání dnešku přiměřeného způsobu koexistence Durychovy novely a Patočkova eseje.

Chitnis s Linkou ukázali, co jsme v případě diskutované novely byli takříkajíc dlužni Jaroslavu Durychovi. V této studii jsem se pokusila naznačit, co je „source culture“ možná ještě dlužna Janu Patočkovi. Cesta nalezená pro anglickojazyčné publikum, tj. vydávat *Boží duhu* bez Patočkovy studie, s doslovem zaměřeným spíše na vztahy mezi alegorickou řečí textu, jeho genealogií, Durychovou biografií a reáliemi poválečných dějin, je jednou z možných. Deset let po vydání *God's Rainbow* každopádně stojí za ohlédnutí (a za připomenutí stojí také zásluha bohemisty Rajendry Chitnise a Nakladatelství Karolinum o uvedení řady děl moderní české literatury mezi anglickojazyčné čtenáře). Ani české publikum už Patočkovy texty necítí jako texty současníka, ale povědomí o jeho úvahách nad Durychovou novelou se ještě nemusíme vzdávat: Jan Patočka je filozoficky nejvýznamnější osobnost moderního českého myšlení. On i Jaroslav Durych se dotkli historického tématu, které se ostatně letos ukázalo jako společensky stále velmi citlivé. Případné budoucí vydání Durychovy novely by mohlo obsáhnout jak aktualizovaný komentář, tak i starší Patočkovu studii, a dál rozvíjet recepční příběh par excellence.

[47] SEPP, R., TRINKS, J. *Literatur als Phänomenalisierung. Phänomenologische Deutungen literarischer Werke*, s. 9 (ve vztahu k Patočkově reflexi Sofoklovy *Antigony* a faustovské látky).
[48] PATOČKA, J., VOJTĚCH, D. a CHVATÍK, I. (eds.) *Umění a čas II*: *Ediční komentář*, s. 371.

Summary

The impetus for this text was a new view on the historical connection between Jaroslav Durych and Jan Patočka – the idea of freeing the reading of Durych's novella *Boží duha* from Patočka's legacy when addressing an international audience unburdened by knowledge of modern Czech-German history. In the 1970s, however, Jan Patočka linked his reading of Durych's novella – about a man and a woman meeting in a deserted landscape of abandoned homes and unburied dead – to a reflection on history. But was it merely an interest in Czech-German history and dialogue? And is this a coincidence of the times and a legacy that Durych's prose no longer requires? This study examines a recent editorial project (*God's Rainbow*, Karolinum Press 2016), which Rajendra Chitnis defended as a shift away from an overly canonical, historicizing view of the novella, but it also explores Jan Patočka's interest in modern literature. It examines studies from the 1960s and 1970s in which Patočka linked reflections on writing and literary works with his theory of existence as movement and with the phenomenology of natural world. It notes that Patočka himself used the term "philosophy of literature" and was developing his thoughts on it around the time he might have encountered Durych's novella. While the new edition of *Boží duha* (*God's Rainbow*) shows us what we may owe to Durych, this study points to the debt owed to Patočka and the need to examine his thought on literature in greater detail. The "source culture" should not prematurely abandon the Durych–Patočka connection.

Literatura

Primární literatura a prameny:
DURYCH, Jaroslav. *Boží duha*. Praha: Melantrich, 1991. ISBN 80-7023-083-5.
DURYCH, Jaroslav. *God's Rainbow*. Prague: Karolinum Press, 2016. ISBN 978-80-246-3291-9.
DURYCH, Jaroslav. *Gottes Regenbogen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999. ISBN 3-421-05232-8.
GADAMER, H.-G. Text a interpretace. *Reflexe. Filosofický časopis*, 21. Praha: OIKOYMENH, 2000, s. 5–35. ISSN 0862-6901.
PATOČKA, J. et al. *Češi I.* Praha: OIKOYMENH 2006, ISBN 978-80-7298-181-6. Spisovatel a jeho věc, s. 280–292.
PATOČKA, J. et al. *Fenomenologické spisy II*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-420-6. Co je existence?, s. 335–366.
PATOČKA, J. et al. *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004. ISBN 978-80-7298-113-7. *Předmluva k Boží duze Jaroslava Durycha*, s. 526–535.
PATOČKA, J. et al. *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, 2004. ISBN 978-80-7298-114-5. Faustovská legenda včera a dnes. Nad románem Doktor Faustus Thomase Manna, s. 105–119.

Sekundární literatura:
BLAHUTKOVÁ, Daniela, ŠEVČÍK, Miloš. *Patočkovy interpretace literatury*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. ISBN 978-80-7465-124-3.

DURYCH, Václav. et al. *Jaroslav Durych. Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis: Brno, 2000. ISBN 978-80-7108-162-3.
CHITNIS, R. A Message from a Bohemian "Interculture“: Jan Patočka’s Translation of Durych’s Boží duha. *Bohemica litteraria* 2020(**23**)/2, s. 31–50. Dostupné z https://doi.org/10.5817/BL2020-2-3. ISSN 2336-4394.
CHITNIS, Rajendra A., LINKA, Jan. Afterword: Ira et Iris Seu Littera Gesta Docet. In *Durych.: God’s Rainbow* (přel. David Short). Praha: Karolinum 2016, s. 239–249. ISBN 978-80-246-3291-9.
KUDRNÁČ, Jiří. Jaroslav Durych. Boží duha. In DOKOUPIL, B.; ZELINSKÝ, M. (eds.). *Slovník české prózy 1945–1994*. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 56–58. ISBN 978-80-85491-84-5**.**
KÜNG, Hans. *Židovství*. Brno: Barrister & Principal 2016. ISBN 978-80-7485-110-0.
MĚŠŤAN, Antonín. *Česká literatura mezi Němci a Slovany*. Praha: Academia, 2002. ISBN 978-80-200-0751-3**.**
ROHÁČOVÁ, Tereza. *Za hranicí zítřka. Dystopie a její podoby v současné české próze*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2025. ISBN 978-80-244-6721-4.
SEPP, Hans Rainer, TRINKS, Jürgen (eds.). *Literatur als Phänomenalisierung. Phänomenologische Deutungen literarischer Werke*. Wien: Turia + Kant 2003. ISBN 978-3-85132-367-2.
ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu. Filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2014. ISBN 978-80-7465-115-1.
ŠEVČÍK, Miloš, BLAHUTKOVÁ, Daniela. K Patočkově interpretaci vztahu moderní literatury a mýtu. In *Studia humanitatis – Ars hermeneutica: Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace IX*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2022, s. 39–55. ISBN 978-80-7599-333-5.
VOJTĚCH, Daniel, CHVATÍK, Ivan. Ediční komentář. In Patočka, Jan. *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, 2004. ISBN 978-80-7298-114-5, s. 367–428.
VYDRA, A. et al. *Intimacy, the Body and the Home. The Central European Context*. Prague: Togga 2026, s. 171–190. ISBN 978-80-7476-430-1.
ZVARÍK, Michal: The Tragic Dimension at the Heart of Intimacy: Trauma and Guilt. In

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D. studied Aesthetics and German language and literature at Masaryk University in Brno; she lectures on history of aesthetics and literary theory at the University of West Bohemia in Pilsen (KFI ZČU). Her research examines the Central European aesthetic tradition (A. G. Baumgarten, A. Gehlen) and the influence of modern philosophy on the interpretation of literary works. She participated in a research project led by Miloš Ševčík, which aimed to analyze Jan Patočka’s philosophy of art (GA ČR P409/11/0324).

Czesław Miłosz – gospodarz i ambasador polskiej poezji w świecie

Marek Bernacki

Czesław Miłosz – as a host and ambassador of Polish poetry to the world

Abstract: The central theme of this article is to present Czesław Miłosz not only as one of the most outstanding Polish poets of the turn of the 20th and 21st centuries, but above all as an ambassador of Polish poetry to the world. The author focuses on those stages of Miłosz's life and work in which the poet's concern for the well-being of Polish poetry comes to the fore. Bernacki recalls that the author of "A Poetic Treatise", from the very beginning of his literary career right through to the final years of his life, promoted the poetry of his fellow writers: Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Aleksander Wat, Wisława Szymborska and many others, by translating their poems into English, preparing poetry anthologies and university textbooks for publication in the United States, and delivering lectures on the 'Polish school of poetry'. The culmination of Czesław Miłosz's commitment to the development of Polish poetry was the literary prize named after him, established by the Poet in 1992.

Key words: The Works of Czesław Miłosz – Czesław Miłosz as a Translator of Polish Poetry into English – The "Polish School of Poetry" – Miłosz and Mickiewicz.

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

Co do mnie, nigdy nie zastanawiałem się, kim jestem, bo moja przynależność do gospodarstwa polskiej poezji zawsze była dla mnie czymś oczywistym[1]*.*
Zajmowałem się literaturą polską jako poeta, krytyk i wykładowca[2]*.*
(Czesław Miłosz)
Rzeczywiście, był prawdziwym gospodarzem polskiej poezji…[3]
(Jerzy Illg)

W roku 1992, trzy lata po zmianie ustroju politycznego i odzyskaniu niepodległości przez Polskę, Czesław Miłosz ustanowił nagrodę literacką swego

[1] MIŁOSZ, C. *Z poezją polską przeciw światu*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, s. 152.
[2] MIŁOSZ, C. *Ziemia Ulro,* s. 129.
[3] ILLG, J. *Mój Znak,* s. 59.

imienia, którą przez kilka następnych lat przyznawał uzdolnionym polskim pisarzom – zarówno poetom jak i prozaikom. Ten hojny gest osiemdziesięcioletniego poety, laureata Literackiej Nagrody Nobla i Nagrody Nike, nie był bynajmniej czymś przypadkowym. Wręcz przeciwnie, stanowił zwieńczenie wieloletnich zabiegów autora *Ocalenia* o dobrostan rozległego gospodarstwa polskiej poezji. W jednym artykule trudno byłoby opisać wszystkie przejawy owej „gospodarskiej" troski Miłosza, dlatego z konieczności skoncentruję się wyłącznie na ogólnym zaprezentowaniu kilku najważniejszych kwestii[4].

Już od samego początku swojej literackiej kariery, zapoczątkowanej opublikowaniem na łamach wileńskiego pisma „Alma Mater Vilnensis" dwóch debiutanckich wierszy *Kompozycji* i *Podróży*, Czesław Miłosz dał się poznać jako poeta poszukujący, pilnie studiujący utwory swoich wielkich poprzedników, ale sięgający także po nowinki literackie przychodzące zarówno z Zachodu jak i ze Wschodu, na które patrzył zresztą dość krytycznie[5]. Jako jeden ze współtwórców i czołowych przedstawicieli poetyckiej grupy „Żagary" dwudziestoparoletni Miłosz z zacięciem uprawiał także krytykę literacką, nie stroniąc od publikowania zaangażowanych ideowo tekstów, w których czasami nazbyt śmiało kreślił linie rozwojowe rodzimej literatury. W jednym z takich wczesnych publicystycznych manifestów zatytułowanych prowokacyjnie *Bulion z gwoździ*, pisał z młodzieńczym zapałem, że „Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństw o wygodniejsze formy bytu", zaś artysta powinien „kierować hodowlą ludzi"[6]. Radykalne sądy wypowiadane przez młodego poetę w okresie wileńskim, przypominające późniejsze niesławne dyrektywy socrealizmu, tudzież lewicowa tonacja wierszy mocno obecna w debiutanckim tomie *Poemat o czasie zastygłym*

[4] Pisząc te słowa, pamiętam o rzetelnie napisanym, przeglądowym artykule Anny Sobolewskiej poruszającym podobne kwestie – zob. SOBOLEWSKA, A. *Między rozumem a wiarą. Czesław Miłosz przeciw krytyce niezrozumiałej*, w: tejże, *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery*.

[5] W wykładzie *Z poezją polską przeciw światu* Miłosz wyznał: „Moje zanurzenie w poezji polskiej, od Kochanowskiego – poprzez poetów oświecenia – do wieszczów, było całkowite i prozachodnie snobizmy inteligencji, których nie uniknąłem (w moim przypadku liźnięcie francuszczyzny) niczego nie zmieniały. (MIŁOSZ, C. art. cyt., s. 144).

[6] MIŁOSZ, C. *Bulion z gwoździ*, w: tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939,* s. 32–33.

(1933) stosunkowo szybko u młodego poety ustąpiły miejsca refleksji natury filozoficznej. Miłosz w dużej mierze zawdzięczał ten zwrot paryskim spotkaniom i rozmowom ze swoim dalekim krewnym Oskarem W. Miłoszem, a także podsuniętej przez stryja lekturze pism filozoficznych Jacquesa Maritaine'a[7] oraz traktatów teologicznych św. Tomasza z Akwinu[8]. Po opublikowaniu w roku 1936 tomiku *Trzy zimy* wileński żagarysta wyrósł w opinii przedstawicieli rodzimej krytyki literackiej na najważniejszego poetę swego pokolenia, następcę romantycznych wieszczów – Mickiewicza i Słowackiego. Kiedy wybuchła druga wojna światowa, Miłosz uchodził już za niekwestionowany autorytet w środowisku literackim okupowanej Warszawy. Miał duży wpływ na przygotowanie oraz publikację konspiracyjnej antologii poetyckiej *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny* (1942), której był inicjatorem i współredaktorem. Zamieszczono w niej wiersze kilkunastu poetów, w tym Władysława Broniewskiego, Leopolda Staffa, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Władysława Sebyły, Antoniego Słonimskiego, Jerzego Zagórskiego oraz fragment poematu Juliana Tuwima *Kwiaty polskie*; notabene – w antologii znalazł się też wiersz Czesława Miłosza pt. *Równina*. Nazwiska autorów były oczywiście utajnione, a inicjator całego przedsięwzięcia ukrył się pod Mickiewiczowskim pseudonimem ks. Jan Robak[9]. W okresie okupacji hitlerowskiej Miłosz był też autorem artykułów publicystycznych i szkiców krytycznoliterackich, napisał również utwór dramaturgiczny pt. *Prolog* oraz przygotował (wespół z Jerzym Andrzejewskim) nowelę filmową *Robinson warszawski*[10]. W mrocznych latach okupacji hitlerowskiej Czesław Miłosz nie zaniechał także tworzenia poezji, czego przykładem jest kilkanaście wierszy włączonych do wydanej tuż po wojnie książki

[7] Jacques Maritain był jednym z najważniejszych dwudziestowiecznych odnowicieli myśli św. Tomasza z Akwinu. Czesław Miłosz czytał w czasie okupacji jego prace napisane po francusku, przetłumaczył też na język polski książkę J. Maritaine'a *Drogami klęski* (A travers le dèsastre), która ukazała się w konspiracyjnej Oficyny Polskiej Zenona Skierskiego w 1942 roku (zob. MIŁOSZ, C. *Bibliografia druków zwartych,* s. 179).

[8] BAŁDYGA, K. *Tomasz z Akwinu i jego myśl w twórczości Czesława Miłosza. Inspiracja, wzór czy punkt odniesienia?*

[9] MIŁOSZ, C. *Bibliografia druków zwartych*…, s. 224-226.

[10] BERNACKI, M. *Wizja Polski w „Prologu" Czesława Miłosza*, w: tegoż, *Interpretuję: Jestem. Artykuły i szkice krytycznoliterackie (2017-2023).*

poetyckiej *Ocalenie*[11]. Wśród napisanych wówczas utworów znalazły się trzy ważne wiersze o tematyce holokaustowej: *Campo di Fiori*, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* oraz *Przedmieście* – napisane wiosną 1943 roku, kiedy dogorywały zgliszcza warszawskiego getta…

Po zakończeniu działań wojennych w maju 1945 roku Czesław Miłosz pretendował już do roli arbitra kreślącego linie rozwojowe powojennej polskiej poezji. Widać to wyraźnie w *Przedmowie* do *Ocalenia* – pierwszej książki opublikowanej w powojennej Polsce:

„Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Wspólnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panieńskiego pokoju”[12].

Zapowiedziany w powyższym fragmencie etyczny wymiar rodzimej poezji, jej – jak pisze w innym miejscu Miłosz „wybawczy cel” – uzupełniony został po kilku latach postulatem realistyczno-dyskursywnego sposobu uprawiania sztuki słowa. W wierszowanym *Wstępie* do *Traktatu poetyckiego* poeta wypowiedział znamienne słowa:

„Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy”[13].

Zadanie tworzenia mowy poetyckiej adekwatnej wobec obiektywnie istniejącej rzeczywistości, mający swe proweniencje w klasycznej definicji prawdy (*adaequatio rei et intellectus*), ale też w Mickiewiczowskiej frazie „widzę i opisuję”, Miłosz uzupełnia przekonaniem, że poezja zaangażowana w sprawy

[11] MIŁOSZ, C. *Ocalenie* (zob. najnowsze wydanie: MIŁOSZ, C. *Ocalenie*, z posłowiem Andrzeja Franaszka i notą edytorską Emila Pasierskiego, Kraków 2024).
[12] MIŁOSZ, C. *Przedmowa* [do tomu *Ocalenie* – M.B.], w: tegoż, *Wiersze tom 1,* s. 139.
[13] MIŁOSZ, C. *Wstęp* [do *Traktatu poetyckiego*], w: tegoż, *Wiersze tom 2*, s. 171.

dookolnego świata powinna być traktowana bardzo poważnie jako niezbywalny składnik dysputy filozoficznej o sprawach zasadniczych: „Bo więcej waży jedna dobra strofa / Niż ciężar wielu pracowitych stronic”[14].

Kilka lat później, w opublikowanym w roku 1957 w Instytucie Literackim *Traktacie poetyckim* Czesław Miłosz przedstawił czytelnikom w sposób syntetyczny historię literatury polskiej, napisaną mową wiązaną, ze szczególnym naciskiem położonym na krótką prezentację najważniejszych przedstawicieli rodzimej poezji pierwszej połowy XX wieku. W przeprowadzonej w połowie lat 90. rozmowie z Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem poeta wyznał:

„Zasadniczym moim zamiarem było pisanie o poezji polskiej w XX wieku. Zakładałem, że uważny czytelnik może poprzez nią odczytać historię – tak jak można odtworzyć, ożywić starą taśmę filmową – i równocześnie połączyć poezję z historią Europy i świata”[15].

We *Wstępie* oraz w dwóch pierwszych częściach *Traktatu poetyckiego* zatytułowanych: *Piękne czasy* i *Stolica* – Miłosz stawia najpierw tezę o modernistycznych (młodopolskich) korzeniach współczesnej polskiej poezji, po czym przechodzi do nakreślenia sylwetek wybranych poetów Młodej Polski, przedstawicieli krakowsko-galicyjskiej bohemy artystycznej, by następnie przejść do prezentacji poetów dwudziestolecia międzywojennego spod znaku Skamandra, Awangardy Krakowskiej i Kwadrygi. Najwięcej miejsca autor *Traktatu poetyckiego* poświęcił skamandrytom, których wiersze czytał w okresie międzywojennym, ale także krytycznie osądzał za to, że zgodnie z postulatem poezji „programowo antyprogramowej” zbyt mało miejsca poświęcali nabrzmiałym kwestiom społecznym i politycznym trawiącym organizm Rzeczypospolitej:

„Nigdy nie było tak pięknej plejady.
A jednak w mowie ich błyszczała skaza,

---

[14] MIŁOSZ, C. *Wstęp* [do *Traktatu poetyckiego*], w: tegoż, *Wiersze tom 2*, s. 171.

[15] Zob. MIŁOSZ, C. *Traktat moralny. Traktat poetycki, Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem*, s. 18–19.
W nocie *Od Autora* do późniejszego wydania zbiorowego swoich poezji Miłosz napisał, że „treścią [*Traktatu poetyckiego* – M.B.] są dzieje poezji polskiej w dwudziestym wieku, a raczej refleksja nad jej miejscem wśród wydarzeń historycznych tego stulecia” (cyt. za: Cz. Miłosz, *Wiersze tom 2*, s. 167).

Skaza harmonii, ta, co u ich mistrzów.
I przemieniony chór nie był podobny
Do bezładnego chóru zwykłych rzeczy”[16]

Po okresie kilkuletniej współpracy z komunistycznym rządem powojennej Polski (od grudnia 1945 do stycznia 1951), kiedy pracował jako *attachè* kulturalny na placówkach dyplomatycznych w Waszyngtonie i Paryżu, Czesław Miłosz wybrał życie emigranta. To właśnie wtedy, podobnie jak było to w przypadku romantycznych wieszczów emigrujących do zachodniej Europy po upadku powstania listopadowego w 1831 roku, jego prawdziwą ojczyzną na uchodźstwie stała się polszczyzna – literacki język Kochanowskiego, Krasickiego, Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida. Dostojna mowa polska, której poeta złożył hołd w pięknym wierszu *Moja wierna mowo* napisanym w jakże trudnym dla polskiego języka, zbrukanego propagandową „pianą gazet”, roku 1968:

„Moja wierna mowo,
służyłem tobie.
Co noc stawiałem przed tobą miseczki z kolorami,
żebyś miała i brzozę, i konika polnego, i gila
zachowanych w mojej pamięci.

Trwało to dużo lat.
Byłaś moją ojczyzną, bo zabrakło innej”[17].

Warto w tym miejscu nadmienić, że angielska wersja *Traktatu poetyckiego*, utworu zestawianego z poematem T.S. Eliota *Ziemia jałowa* [The Waste Land, 1922] pt. *A Treatise on Poetry* w tłumaczeniu Czesława Miłosza i Roberta Hassa, ukazała się w Nowym Jorku w roku 2001[18], robiąc duże wrażenia na krytykach

[16] MIŁOSZ, C. *Traktat moralny, Traktat poetycki*… dz. cyt., s. 66 (podkreślenie moje – M.B.). Więcej o stosunku Miłosza do poetów Skamandra zob. BERNACKI, M. *Miłosz. Spotkania. Studia i rozprawy miłoszologiczne* [tu: rozdział pt. *Recenzent skamandrytów*].
[17] MIŁOSZ, C. *Moja wierna mowo*, w: tegoż, *Wiersze tom 3*, s. 85.
[18] MIŁOSZ, C. *A Treatise on Poetry*, p. 333.

literackich i wywierając wpływ na twórczość poetów amerykańskich[19].

Znaczącym przykładem zaangażowania Czesława Miłosza w popularyzację polskiej poezji w świecie była przygotowywana przezeń z ogromną pieczołowitością antologia *Postwar Polish Poetry*, wydana w Stanach Zjednoczonych w roku 1965[20]. Przyszły noblista wystąpił w potrójnej roli: pomysłodawcy i redaktora książki oraz tłumacza, przekładając (czasami przy pomocy swoich amerykańskich przyjaciół) na język angielski kilkadziesiąt utworów kilkunastu polskich poetów żyjących i tworzących po wojnie w Polsce Ludowej[21]. Jak wspominała Renata Gorczyńska:

„Zredagowana przezeń antologia *Postwar Polish Poetry* (Powojenna polska poezja) doczekała się licznych wznowień i okazała się bardzo ważnym zbiorem wierszy około dwudziestu polskich poetów i dla wykładowców, i dla studentów nie tylko wydziałów slawistycznych. Jej ważnymi czytelnikami byli także niektórzy poeci amerykańscy. Odbiorcy tego niedużego tomiku doznali w trakcie lektury pewnego rodzaju iluminacji, począwszy od wstępu pióra Miłosza”[22].

Warto przypomnieć, że tym, co tak bardzo uderzyło amerykańskich odbiorców wstępu Czesława Miłosza do rzeczonej antologii było przekonanie poety, że trudne doświadczenia historyczne, jakim poddawana była po 1945 roku polska kultura i literatura, w pozytywny sposób wpłynęły na rozwój artystyczny wielu pisarzy, wymuszając na nich z jednej strony postawę heroicznego zmagania się z demonami totalitaryzmu, ale także wypracowania metody ironicznego dystansu w celu obrony zagrożonych wartości.

Antologia odniosła sukces wydawniczy, o czym Czesław Miłosz z satysfakcją wspomniał po latach podczas wykładu *Z poezją polską przeciw światu* wygłoszonego 2 października 1989 roku podczas inauguracji 626. roku akademickiego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie:

---

[19] HEYDEL, M. *„Traktat poetycki” Czesława Miłosza po angielsku w kontekście stereotypu (nie)przekładalności,* s. 152–165.
[https://rcin.org.pl/Content/54175/PDF/WA248_70277_P-I-2524_heydel-traktat.pdf
Traktat poetycki został ponadto przełożony na język czeski, rosyjski oraz litewski.

[20] *Postwar Polish Poetry. An Anthology*.

[21] Byli to m.in. Antoni Słonimski, Leopold Staff, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński, Julian Przyboś, Adam Ważyk, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz, Wisława Szymborska i Jarosław Marek Rymkiewicz.

[22] GORCZYŃSKA, R. *Ameryka smakuje polską poezję*, w: tejże, *Małe miłosziana*, s. 123.

„Wydana w roku 1965 moja antologia *Postwar Polish Poetry* oczywiście była wynikiem wyboru według moich własnych kryteriów, ale właśnie dlatego jej odbiór, tak dobry, że wolno mi mówić o jej wpływie na całą młodą poezję amerykańską, przekonał mnie, że te kryteria były trafne. Kierowałem się prostą zasadą: wiersz ma być wyładowany treścią, to znaczy musi być zrozumiały i komunikować coś ważnego”[23].

Warto w tym miejscu przypomnieć anegdotę przytaczaną przez poetę. Otóż kiedy otrzymał on w roku 1980 Literacką Nagrodę Nobla, jego amerykańscy koledzy, profesorowie z University of Berkeley w Kalifornii, nie mogli się nadziwić, że ten zaszczytny tytuł przypadł w udziale… tłumaczowi literatury! Nie mieli pojęcia, że ich kolega, znany z przekładów poezji Herberta, Wata i Szymborskiej sam jest utytułowanym poetą, piszącym wiersze wyłącznie po polsku dla bardzo wąskiego kręgu odbiorców…

Promowanie przez Miłosza polskiej poezji w świecie anglosaskim nie było czymś jednorazowym. W 1969 roku w kanadyjskim wydawnictwie The Macmillan Company wydana została synteza historycznoliteracka Czesława Miłosza pt. *The History of Polish Literature*. W tej liczącej kilkaset stron publikacji napisanej na wzór *Historii literatury francuskiej* Gustawa Lansona, autor – w tym czasie wykładowca w Instytucie Literatur Słowiańskich na Uniwersytecie w Berkeley – przedstawił własną, nie zawsze obiektywną, a momentami wręcz kontrowersyjną wizję rozwoju literatury polskiej od czasów średniowiecza po lata 60. XX wieku. Książka, będąca czymś w rodzaju przewodnika po historii i kulturze literackiej Polaków, napisana na użytek prowadzonych przez Miłosza zajęć dydaktycznych z amerykańskimi studentami, doczekała się kilku przekładów, w tym na język francuski, japoński, litewski, niemiecki i włoski. W roku 1993 w krakowskim Wydawnictwie Znak ukazał się też polski przekład pt. *Historia literatury polskiej do roku 1939* w tłumaczeniu Marii Tarnowskiej.

W napisanym po angielsku podręczniku Miłosz przedstawił zagranicznym

[23] MIŁOSZ, C. *Z poezją polską przeciw światu*, w: tegoż, *Życie na wyspach,* s. 148. Warto przypomnieć, że w 1983 roku w Stanach Zjednoczonych ukazało się trzecie, rozszerzone wydanie rzeczonej antologii, do której Czesław Miłosz włączył wiersze poetów Nowej Fali – Stanisława Barańczaka i Adama Zagajewskiego. Zob. MIŁOSZ, C. *Bibliografia druków zwartych*…, s. 188-189.

odbiorcom także najważniejszych polskich poetów, począwszy od epoki renesansu na latach 60. XX wieku kończąc. Prezentując twórczość Jana z Czarnolasu, napisał, że „Kochanowski wyznaczył rytm całego dalszego rozwoju polskiej poezji", a jego własną twórczość „można by nazwać czystym oddychaniem polszczyzny"[24]. W rozdziale poświęconym epoce Oświecenia Miłosz w szczególny sposób dowartościował twórczość i postawę Ignacego Krasickiego jako zwolennika horacjańskich ideałów renesansowych oraz stoickiej kontemplacji świata:

„Jako poeta wpłynął głównie na oczyszczenie języka, co na jakiś czas uporządkowało chaotyczne bogactwo baroku. Powrócił w pewnej mierze do jasnego i prostego języka Kochanowskiego, a jego rolę w poezji polskiej można porównać z rolą Aleksandra Pope'a w poezji angielskiej"[25].

Pisząc o polskiej poezji romantycznej, autor syntezy najwięcej miejsca poświęcił Adamowi Mickiewiczowi, któremu on sam – jak wielokrotnie wspominał – wiele zawdzięczał jako poeta. W podsumowaniu rozdziału o twórczości autora *Pana Tadeusza* amerykańscy studenci otrzymali następującą informację:

„Mickiewicz jest dla Polaków tym, kim dla Niemców Goethe, a dla Rosjan Puszkin. […] Dyscyplina poetycka, jakiej nabył przez wzorowanie swych wczesnych wierszy na klasykach, umieszcza go na przeciwległym biegunie w stosunku do takich romantyków, jak Shelley, Musset czy Alfred de Vigny. Dla Polaków posiadłość Kochanowskiego, Czarnolas, jest metaforą poezji, jak Parnas dla Grecji; po Mickiewiczu Litwa stała się czymś w rodzaju siedziby muz"[26].

W trzech ostatnich rozdziałach podręcznika Czesław Miłosz omówił w sposób ogólny twórczość najważniejszych przedstawicieli Młodej Polski, dwudziestolecia międzywojennego oraz okresu powojennego (do połowy lat 60. XX wieku). Warto zauważyć, że najwięcej miejsca autor poświęcił omówieniu twórczości Tadeusza Różewicza, którą był najwyraźniej poruszony. Miłosz dostrzegł w wierszach autora *Ocalonego* przejaw skrajnego nihilizmu i modnej w latach 50. XX wieku filozofii egzystencjalnej na wzór Alberta Camusa:

[24] MIŁOSZ, C. *Historia literatury polskiej,* s. 84.
[25] Dtto, s.213.
[26] Dtto, s. 273.

„Zestawiając ze sobą wojenne sceny, jakich był świadkiem, proszące się pędzla jakiegoś nowego Goi z całym dziedzictwem kultury europejskiej, [Różewicz] doszedł do zanegowania literatury, wydawała się ona bowiem jedynie kłamstwem pokrywającym horror człowieczego okrucieństwa wobec bliźniego. Jeżeli zatem poezję można w ogóle uprawiać, to powinna ona dążyć do unicestwienia wszelkich literackich konwencji”[27].

W roku akademickim 1981-1982, niedługo po otrzymaniu Literackiej Nagrody Nobla, Czesław Miłosz wygłosił na Uniwersytecie Harvarda cykl wykładów poświęconych poezji[28]. Dwa z jego wystąpień w sposób bezpośredni odnosiły się do polskiej poezji. W wykładzie IV. pt. *Spór z klasycyzmem*, uzasadniał swą niechęć do poetyki klasycystycznej, skąd inąd bliskiej mu w pewnym okresie jego twórczości. Analizując własny, autoironiczny wiersz *Nie więcej*, wyraźnie opowiedział się za formułą antyklasycystyczną. W rozumieniu Miłosza nowa dykcja poetycka oznaczać miała posługiwanie się takim językiem, który udźwignąłby ciężar relacji między słowami a obiektywnie istniejącą Rzeczywistością; tym, co jest i co poeta winien rozpoznać w sensie epistemologicznym, ale też aksjologicznym z myślą o korzyści duchowej czytelnika. Innymi słowy, Miłosz odwracał się od poezji, która za swój budulec brała wyłącznie materię słowną, stając się czymś w rodzaju symulakru, hermetycznej namiastki rzeczywistości postrzeganej pięcioma zmysłami. Poezja taka, dowodził noblista, oddalając się od możliwości percepcyjnych zwykłego odbiorcy, tworzy ze sztuki poetyckiej namiastkę religii, opium dla wtajemniczonych. Autor *Ocalenia* w sposób jednoznaczny zanegował taką strategię, opowiadając się za poezją, którą zdefiniował jako „namiętną pogoń za Rzeczywistością”[29].

Z kolei w wykładzie V. pt. *Ruiny i poezja* Miłosz, analizując wiersze Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Anny Świrszczyńskiej, Mirona Białoszewskiego i Aleksandra Wata, pokazał w jaki sposób ci znakomici polscy poeci zareagowali kilka lat po zakończeniu drugiej wojny światowej na dogłębny kryzys zachodniej cywilizacji. Tworząc zręby nowego języka poetyckiego,

[27] MIŁOSZ, C. *Historia literatury polskiej*, s. 529.
[28] MIŁOSZ, C. *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*.
[29] Dtto.

gotowego do zmierzenia się z wyzwaniami powojennego „zrujnowanego świata", polscy poeci, jak dowodził Miłosz, poszukiwali odpowiedzi na podstawowe pytania natury egzystencjalnej i etycznej. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że kwestia metafizycznego, ale też teologicznego (eschatologicznego) wymiaru uprawianej przez Miłosza sztuki słowa zdominowała późny okres jego twórczości.

W przywołanym wcześniej wykładzie *Z poezją polską przeciw światu* noblista rozwijał podejmowane przez lata wątki, tworząc zręby „polskiej szkoły poezji" reprezentowanej przez Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Wisławę Szymborską, Stanisława Barańczaka czy Adama Zagajewskiego.

Twórczość tych poetów Miłosz przeciwstawiał dominującym trendom poezji światowej, która w jego przekonaniu dała się uwieść syrenim śpiewom modernizmu i symbolizmu spod znaku Stephana Mallarmego, awangardowemu mnożeniu niezrozumiałych sekwencji metaforycznych (w Polsce to *casus* Przybosia, którego poezji Miłosz szczególnie nie poważał), surrealistycznym technikom *ècriture automatique* czy postmodernistycznemu rozbijaniu struktur wiersza w celu wykazania wewnątrz tekstowych aporii, ergo: niemożności odsłonięcia w tekście jakiegoś nadrzędnego sensu.

Zastanawiając się nad wyznacznikami polskiej szkoły poezji, która oparła się zgubnym wpływom zachodnich mód literackich, Czesław Miłosz wymienił kilka jej podstawowych cech. Po pierwsze, dostrzegł sprzężenie polskiej poezji z historią; po drugie, doceniał obecny w niej namysł filozoficzny; po trzecie, dostrzegł istotną rolę autoironicznego gestu tej poezji będącego do pewnego stopnia mechanizmem obronnym, a w końcu, docenił posługiwanie się przez polskich poetów sądami wartościującymi, co oznaczało poważne traktowanie przez nich kwestii aksjologicznych czy teologicznych. Ostatni z przywołanych kontekstów autor *Traktatu teologicznego* rozwijał intensywnie w swojej późnej poezji, co widoczne jest zwłaszcza w ostatnim wydanym za jego życia tomie *Druga przestrzeń*. Jednak już wcześniej Czesław Miłosz w obszerny sposób wypowiedział się o metafizyczno-teologicznych powinnościach twórczości poetyckiej. Mowa tu o wykładzie *Przeciw poezji niezrozumiałej* wygłoszonym przez polskiego noblistę w maju 1990 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Zawarte w tym wystąpieniu tezy dotyczące poezji epifanicznej, czyli takiej, której istotą jest uważna obserwacja (kontemplacja) istniejącego

obiektywnie świata, Miłosz rozwinie w komentarzach autorskich zamieszczonych w opracowanej przez siebie antologii poezji światowej pt. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Dzieło to w dużej mierze potraktować można jako testament pozostawiony przez wybitnego poetę potomnym[30]. W *Przedmowie* do książki, która dwa lata po polskiej premierze ukazała się w Stanach Zjednoczonych w tłumaczeniu na język angielski pt. *A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry*[31], znalazły się następujące słowa: „Zawsze miałem poczucie czynnego udziału w gospodarstwie polskiej poezji, w wielowiekowych przemianach jej form i stylów. Jest oczywiste, że i teraz zastanawiam się nad jej obecnym momentem, kiedy, jak zresztą poezja każdego języka, chłonie wszystko, co przychodzi z zewnątrz, a równocześnie musi pozostać wierna swojej przeszłości. Pomyślałem sobie, że właśnie teraz mogę wpłynąć na sposób, w jaki dokonywać będzie wyboru, pod warunkiem jednak, że moja propozycja, zamiast teorii, przyniesie coś z praktyki”[32].

Zasygnalizowana przez Miłosza praktyka polegała na próbie wylansowania w Polsce na początku lat 90. XX wieku preferowanego przezeń nurtu poezji mimetycznej, czy też – jak nazywano ją wówczas w języku krytyki literackiej – epifanicznej[33]. Nobliście chodziło o to, aby po odzyskaniu niepodległości i zerwaniu żelaznej kurtyny polscy poeci nie zaczęli ślepo naśladować zachodnich mód wyznaczanych przez postmodernizm. Zależało mu na tym, aby pozostali wierni – tak jak on sam to czynił przez dziesięciolecia – tradycji metafizycznej. Aby nadal dostrzegali w uprawianiu poezji nie tyle lingwistyczną grę, ale by podejmowali trud rozumianego po Heideggerowsku „pasterzowania byciu”. Jak zauważyła Anna Sobolewska: „Postulaty Miłosza sytuują się niedaleko starożytnej arystotelesowskiej koncepcji mimesis – sztuki jako naśladowania świata. W tej perspektywie nie zachodzi sprzeczność między rzeczywistością a literaturą. Ten program artystyczny ma ścisły związek z filozofią Miłosza, zbudowaną na fundamencie tomizmu. Z przyjęcia założeń Akwinaty można by wyprowadzić literacki postulat *mimesis*: skoro byt jest zasadniczo dobry, warto go powtarzać

[30] MIŁOSZ, C. *Wypisy z ksiąg użytecznych*.
[31] *A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry*.
[32] MIŁOSZ, C. *Wypisy…*, s. 5.
[33] NYCZ, R. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*.

i zwielokrotniać w sztuce. Rola poety nie polega zatem na mnożeniu siebie, ale naśladowaniu rzeczywistości tak wiernym, jak malarstwo holenderskie mistrzów martwej natury”[34].

Należy nadmienić, że w przywołanej antologii poezji światowej, którą Miłosz nazwał „księgą olśnień”, a w której znalazło się dokładnie dwieście czterdzieści siedem utworów autorstwa stu siedmiu poetów z pięciu kontynentów, opublikowano także wiersze dziesięciu Polaków: Leszka Eminowicza, Józefa Czechowicza, Tadeusza Różewicza, Aleksandra Wata, Anny Świrszczyńskiej, Wisławy Szymborskiej, Adama Zagajewskiego, Ryszarda Krynickiego, Zbigniewa Macheja i Bronisława Maja. Jeden z tych wierszy warto zacytować jako wzorcowy model poezji epifanicznej, będącej wiernym zapisem zmysłowego oglądu świata i wyrażającej postawę uważności (ang. mindfulness) podmiotu wobec rzeczywistości:

***
Sierpniowe popołudnie. Aż tu słychać
szum błyszczącej Raby. Patrzymy na góry,
matka i ja. Jakie czyste powietrze:
każdy czarny świerk na Luboniu widać
tak wyraźnie jakby rósł w naszym ogrodzie.
Zdumiewające zjawisko – zadziwia i matkę,
i mnie. – Mam cztery lata i nie wiem,
co znaczy „mieć cztery lata”. Jestem
szczęśliwy: nie wiem, co to znaczy
„być” i „szczęście”. Wiem, że matka czuje
i widzi to samo, co ja. I wiem,
wiem na pewno, że i dziś,
jak co wieczór, pójdziemy na daleki
spacer pod las. Już
niedługo.[35]

[34] SOBOLEWSKA, A. *Między rozumem a wiarą…*, s. 319–320.
[35] MAJ, B. „*…Sierpniowe popołudnie…”,* cyt. za: MIŁOSZ, C. *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 193.

Kiedy patrzy się na historię literatury polskiej ostatnich dwóch wieków, trudno znaleźć postać podobną do Czesława Miłosza – poety, prozaika, eseisty, publicysty, krytyka literackiego, edytora, tłumacza i wykładowcy uniwersyteckiego w jednej osobie. Z perspektywy czasu widać coraz wyraźniej, jak wiele ten niezwykle utalentowany i pracowity człowiek zrobił dla promowania polskiej literatury, w tym szczególnie rodzimej poezji, w świecie. Jego niespożytą aktywność na tym polu porównać można jedynie z wcześniejszą o ponad sto lat działalnością Adama Mickiewicza – romantycznego wieszcza, duchowego przywódcy Wielkiej Emigracji i wykładowcy w Collegè de France, który, wygłaszając w latach 40. XIX wieku po francusku *Prelekcje paryskie*, rozsławiał w świecie zachodnim słowiańską, w tym także polską kulturę i literaturę[36].

Ta niepodważalna rola autora *Ziemi Ulro* jako koryfeusza i ambasadora współczesnej literatury polskiej w świecie – przez wielu doceniona i promowana, dla niektórych stała się solą w oku. Cień wielkiego baobabu, jakim był Czesław Miłosz – poeta i krytyk literacki niezwykle aktywny w ostatnich latach swego życia, czyli po przełomowym dla Polski roku 1989, dla wielu młodych poetów był zbyt przytłaczający. Do tego stopnia autor *Ocalenia* przyćmiewał ich kiełkujące talenty i niezaspokojoną żądzę sławy, że zaczęli go coraz śmielej atakować. Nasilenie takich anty-Miłoszowskich postaw i obrazoburczych gestów skierowanych – jak to trafnie ujęła Dorota Kozicka: „przeciw figurze autorytetu i wieszcza" – miało miejsce w latach 90., a także w okresie po śmierci noblisty[37]. Wśród zbuntowanych prym wiedli klasycy pokolenia „brulionu" – Jacek Podsiadło i Marcin Świetlicki. Jakby jednak nie patrzyć, negatywny stosunek młodych gniewnych próbujących wyzwolić się spod „uciążliwego władztwa jakie Miłosz sprawował nad polską literaturą", potwierdzało jedynie tezę, iż polski noblista był postacią na tyle wpływową i ważną, że bez niego nie dało się – i zapewne długo jeszcze nie będzie można – kreślić linii rozwojowych polskiej poezji XX i XXI wieku.

[36] MICKIEWICZ, A. *Prelekcje paryskie. Wybór,* Tom 1, 2.
[37] KOZICKA, D. *Dlaczego „nie"? Strategie odrzucania Miłosza po roku 1989.*

Summary

The central theme of this article is to present Czesław Miłosz not only as one of the most outstanding Polish poets of the turn of the 20th and 21st centuries, but above all as an ambassador of Polish poetry to the world. The author focuses on those stages of Miłosz's life and work in which the poet's concern for the well-being of Polish poetry comes to the fore.

Literatura

A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry. Edited and with an Introdyction by Czesław Miłosz. New York, San Diego, London: Harcourt Brace and Company 1996, XX. ISBN 10 28857581.

A Treatise on Poetry. Translated by the Author and Robert Hass. New York: The Ecco Press/HarperCollins Publishers 2002, XI. ISBN-10 0060185244.

BAŁDYGA, Katarzyna. *Tomasz z Akwinu i jego myśl w twórczości Czesława Miłosza. Inspiracja, wzór czy punkt odniesienia?* Warszawa: Naukowe Towarzystwo Tomistyczne, 2023. ISBN 978-83-968723-1-9.

BERNACKI, Marek. *Interpretuję: Jestem. Artykuły i szkice krytycznoliterackie (2017-2023)*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Bielsko-Bialskiego, 2023. ISBN 978-83-67652-09-4

BERNACKI, Marek. *Miłosz. Spotkania. Studia i rozprawy miłoszologiczne*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, 2018. ISBN 978-83-65182-71-5.

GORCZYŃSKA, Renata. *Małe miłosziana*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2017. ISBN 978-83-64648-56-4.

HEYDEL, M. „Traktat poetycki" Czesława Miłosza po angielsku w kontekście stereotypu (nie)przekładalności. *„Teksty Drugie"*, nr 5/2003, s. 152–165. ISSN 0867-0633.

ILLG, Jerzy. *Mój Znak*. Kraków, 2009. ISBN 978-83-240-1282-4.

MICKIEWICZ, Adam. *Prelekcje paryskie. Wybór*, Tom 1, 2. Przekład z francuskiego i komentarze Leon Płoszewski. Wybór, wstęp i opracowanie Marta Piwińska, Kraków: Wydawnictwo UNIVERSITAS, 1997. ISBN 83-7052-941-0.

MIŁOSZ, Czesław. *Bibliografia druków zwartych*, opracowała Agnieszka Kosińska przy współpracy Jacka Błacha i Kamila Kasperka, Kraków – Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicz w Warszawie, 2009. ISBN 978-83-7571-064-9.

MIŁOSZ, Czesław. *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003. ISBN 83-240-0340-1

MIŁOSZ, Czesław. *Historia literatury polskiej*, przełożyła Maria Tarnowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010. ISBN 978-83-240-1449-1

MIŁOSZ, Czesław. *Traktat moralny. Traktat poetycki, Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem*, przypisy sporządził Aleksander Fiut, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996. ISBN 83-08-026-54-0.

MIŁOSZ, Czesław. *Wiersze tom 1*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001. ISBN 83-240-0081-X.

Czesław Miłosz, *Wiersze tom 2*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002. ISBN 83-240-0209-X.

MIŁOSZ, Czesław. *Wiersze tom 3*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2003. ISBN 83-240-0234-0.
MIŁOSZ, Czesław. *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1990. ISBN 83-07-02056-5.
MIŁOSZ, Czesław. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1994. ISBN 87-7006-236-9.
MIŁOSZ, Czesław. *Ziemia Ulro*. Paris: Instytut Literacki w Paryżu, 1977. [bez nr ISBN]
MIŁOSZ, Czesław. *Życie na wyspach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2014. ISBN 978-83-240-3211-2-
NYCZ, Ryszard. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001. ISBN 83-7052-332-3.
Po Miłoszu. pod redakcją Mariana Bieleckiego, Wojciecha Browarnego, Joanny Orskiej, Kraków: Wydawnictwo EMG, 2011. ISBN 978-83-931018-7-0.
Postwar Polish Poetry. An Anthology. Selected and Translated by Czesław Miłosz, Garden City, New York: Doubleday & Company, 1965. ISBN-10 36819294.
SOBOLEWSKA, Anna. *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009. ISBN 978-83-7414-346-2.

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). Przewodniczący Rady Dyscypliny Literaturoznawstwo w UBB (w latach 2018–2026). Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych i kilku monografii. Ostatnio wydał: *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „biografia" 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*, tom1–2, Bielsko-Biała 2020–2021.

D. S. Merezhkovsky – art as the “mystical secret of being”

Jan Vorel

Abstract: The article examines the life, artistic development, and religious-philosophical thought of Dmitry S. Merezhkovsky (1865–1941), one of the leading theoreticians of Russian Symbolism and a prominent figure of the Russian religious renaissance. It focuses on the central themes of his aesthetic and philosophical system, particularly the idea of synthesis as a means of overcoming the oppositions between body and spirit, paganism and Christianity, and religion and culture. Special attention is devoted to his historiosophical trilogy *Christ and Antichrist*, the concept of the “new religious consciousness,” and the doctrine of the “Third Testament,” envisioned as a future religion of the Holy Spirit. The article also discusses Merezhkovsky’s reflections on sexuality, androgyny, and the sacred body, as well as his interpretation of Tolstoy and Dostoevsky as representatives of the principles of body and spirit. Finally, it evaluates his influence on Russian Symbolism, religious philosophy, and modern European literary culture.

Keywords: D. S. Merezhkovsky, Russian Symbolism, Religious Philosophy Russian Religious Renaissance, Historiosophical Novel.

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

The poet, prose writer, philosopher, and essayist **Dmitry Merezhkovsky** (1865–1941) may, alongside V. Bryusov, be regarded as one of the major theoreticians of the Russian decadent-symbolist school. Merezhkovsky entered the literary world in 1888 as the author of the poem *Protopope Avvakum (Протопоп Аввакум)* and, above all, with his first poetry collection *Poems (Стихотворения).* As a literary critic, he attracted attention with an essay devoted to A. P. Chekhov, *An Old Question Concerning a New Talent (Старый вопрос по поводу нового таланта)*, which was published in the journal *Severny Vestnik* («Северный вестник») and in which he presented himself as an advocate of the presence of “irrational Truth” in art. Although this critical essay marked Merezhkovsky’s radical break with Narodnik literature, it was received in a very reserved way by its addressee, A. P. Chekhov himself, who was a respected creative figure among the young decadents and symbolists then entering Russian literature. Chekhov reproached its author for a “lack of simplicity and plainness.” Some of Merezhkovsky’s translations also appeared in the same journal, such

as E. A. Poe's *The Raven*. In addition, he actively collaborated with the editorial boards of other cultural and literary journals, among which a particular mention should be made of *Russkaya Mysl (Русская мысль).* The essay on Chekhov provoked a strong response among critics and readers and is de facto regarded as one of the first artistic works representing Russian literary symbolism.

In 1892, Merezhkovsky's second—and, within the context of his oeuvre, most important—poetry collection, *Symbols. Songs and Poems (Символы. Песни и поэмы)*, was published by A. S. Suvorin. Similarly as his lecture and essay *On the Causes of the Decline and on New Trends in Contemporary Russian Literature (О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы)* and his critical essay *An Old Question Concerning a New Talent (Старый вопрос по поводу нового таланта)*, it is filled with longing for a new ideal art, and a considerable number of the poems take the form of religious reflections (see, for example, the poems "God," "Faith," "Death," and "The End of the Century").

In Merezhkovsky's work, this book of poetry marks a fundamental breakthrough in his view of the world of art, whose common denominator is religious understanding of the world and a vision of the "mystical secret of being." Later, the author himself assessed his second poetry collection as a path from decadence to symbolism. Like his already mentioned reflections and critical essays, this poetry collection was received by official criticism with a contemptuous smile; by contrast, it was spoken of with enthusiasm within the narrow circle of writers and critics associated with the journal *Severny Vestnik (Северный вестник)*.

At the end of the 1890s, Merezhkovsky grew closer to the circle of artists around S. P. Diaghilev, which included, for example, N. M. Minsky and which published the journal *Mir Iskusstva (Мир искусства).* It was there, in 1901, that his work *Tolstoy and Dostoevsky (Толстой и Достоевский)* was also published.

Merezhkovsky's poetic work was further developed in the collections *New Poems (Новыя стихотворения, 1896)* and *Collected Poems (Собрание стихов, 1904)*. Although Merezhkovsky's early work belongs to the sphere of poetry, it seems, on the contrary, that the key to understanding his aesthetic-philosophical system lies in his prose and essayistic writing. Its unifying motif, as the author himself states in a number of prefaces and commentaries on his own work, is a philosophical-mystical path towards wholeness and the psychological fullness of

the human being and of civilization, a path that overcomes the opposition between the heavenly and the earthly and leads towards a harmonious synthesis. From this perspective, the overwhelming majority of his works form a coherent system, in which the concept of the mystical-religious genesis of the world and of humankind is reflected.

Historical novels, dramas, and especially religious-philosophical and literary essays play an important role here. The fates of the protagonists of Merezhkovsky's historical novels and dramas (see, for example, the "historiosophical trilogy" *Christ and Antichrist (Христос и Антихрист)* [the novels *The Death of the Gods. Julian the Apostate (Смерть богов. Юлиан Отступник, 1896)*; *The Resurrected Gods. Leonardo da Vinci (Воскресшие боги. Леонардо да Винчи, 1901)*; and *Antichrist. Peter and Alexis (Антихрист. Петр и Алексей, 1905)*]) constitute a direct statement about the search for the meaning of world development, for truth, and for spiritual and value-based stability against the background of a clash between two historical and cultural epochs. Merezhkovsky's aesthetic-philosophical postulates can perhaps best be clarified against the background of the genesis and meaning of his already mentioned historiosophical trilogy *Christ and Antichrist*. Here, these two opposing ideas become not only allegories of Christianity and paganism, but above all symbols whose meaning may be viewed, for example through the prism of Dostoevsky's philosophy, as the presence within the human soul of the polar principles of the man-God and the God-man.

From the very beginning, two philosophical and aesthetic approaches dominant in the Russian cultural milieu of the time, represented by F. Nietzsche and V. Solovyov, entered into a close polar relationship in Merezhkovsky's intellectual world. The first proclaims the overcoming of contemporary human and the coming of the infinitely free "superhuman"—an anti-Christian who loves earthly life, lives according to the laws of Strength and Beauty, and for whom the world is merely an aesthetic phenomenon. The second understands world development as the gradual realization of the divine idea, formulates the notion of Unity-of-All as a synthesis of Truth, Goodness, and Beauty, and sees the genesis of the world as a path towards the God-man, representing the final union of matter and spirit, earth and heaven.

During his work on the trilogy, the author himself understood its meaning

as follows: «Когда я начинал трилогию [...] мне казалось, что существуют две правды: христианство – правда о небе и язычество – правда о земле и в будущем соединении этих двух правд – полнота религиозной истины. Но кончая, я уже знал, что соединение Христа с Антихристом – кощунственная ложь, что обе правды [...] уже соединены во Христе Иисусе [...] что в Нем Едином – не только совершенная, но и бесконечно совершаемая, бесконечно растущая истина, и не будет иной».[1] The individual novels gradually lead us into the world of late antiquity and early Christianity, the nascent Renaissance, and the epoch of Peter I.

In the first part of the trilogy, we witness the tragic decline of ancient culture. Emperor Julian (331–363), an aesthete and proud aristocrat of a Nietzschean cast, desperately attempts to halt and alter the course of historical events, fanatically fighting against the democratic spirit of the expanding Christianity and the "plebeian morality of the weak." The noble and proud ancient world ultimately perishes and gives way to a new cultural epoch; however, at the very end of the novel, one of the characters—Arsinoë, formerly a passionate pagan and later a Christian, who finds the complete truth about the world in neither of the two philosophies—eventually becomes the herald of a new truth concerning the union of both opposites and proclaims her vision of the rebirth of ancient culture.

Thus, the novel does not achieve the desired harmonious synthesis of two opposing principles; in essence, it is replaced by its false form, since the chaos produced by historical events gives birth to a deceptive version of synthesis, and both truths lose their deeper meaning: noble truths are profaned, paganism seeks to become the archetype of morality, and Christianity, drawn into the course of earthly affairs in the "world of the Antichrist," changes its essence, becoming, on one hand, part of a state system founded on despotism, violence, and betrayal, and, on the other, the faith of an undifferentiated and fanatical crowd.

The fulfilment of the prophecy comes in the second part, where, in accordance with certain ideas of Nietzsche's philosophical system, the ancient spirit is indeed revived, the cult of aristocratism is restored, and the sleeping human "I" awakens. Yet all attempts at the renewal of culture ultimately end at the stakes of the Holy Inquisition. As in the preceding novel, from both

[1] МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С. *Полное собрание сочинений*, p. VI.

a compositional and an intellectual point of view, everything is subordinated to the clash of two extreme opposites, two "abysses." The world of the "Antichrist," of beauty and evil, is the world of representatives of church and state, the world of contemporary philosophers, and the world of brilliant artists creating their works "beyond good and evil." Everything that transcends morality belongs unconditionally to the world of "Beauty." The world of "Christ," the "abyss of the spirit," is represented in the novel by dark, ascetic, and fanatical understanding of Christ's message, embodied by the saint and inquisitor Savonarola.

Perhaps the only realisation of the spirit of synthesis in the novel is the character of Leonardo da Vinci, who is initially presented as a powerful creative personality standing above religious and political interests and above all feelings and passions. Within him the "demons of beauty and knowledge" are hidden, and for him art always triumphs over life itself. The idea of a synthesis of body and spirit, of the pagan and the Christian, is ultimately present in Leonardo's supreme works, where symbols of the earthly and the heavenly coexist in infinite harmony. Through these artistic images, Merezhkovsky most probably, as in his essayistic works, maintains the view that the world of art always stands above historical reality, since prophetic visions of the true direction of humanity are concealed within it. At the end of the novel, however, Leonardo himself becomes an abandoned and powerless old man, terrified of his own death.

In the third part of the trilogy, Tsar Peter I and his son Alexei are set against one another as symbols of extreme principles shaping the development of history and culture, as well as the life of the individual. The first symbolises individual will and the rationalist West, while the second symbolises the "spirit of the nation and the world," the "truth of Christ," which Merezhkovsky identifies with the Church and Eastern spirituality. On a symbolic level, the struggle between "father" and "son" is understood as the struggle between these two intellectual principles. The first of them ultimately triumphs; nevertheless, through Alexei's deathbed vision, Merezhkovsky projects into the novel the idea of a synthesis of both principles in the kingdom of the "Third Testament."

Throughout his literary, critical, and journalistic work, Merezhkovsky invariably addresses religious-philosophical questions and develops original religious and philosophical teachings, which always go hand in hand with his artistic and creative intentions. The Religious-Philosophical Assemblies, in which

he was one of the principal organisers, were for the Russian intelligentsia de facto an attempt to find a way out of the confusion brought about by the turn of the century. In Russia at that time, they were intended to create a free forum for discussing questions of the Church and culture, neo-Christianity, social issues, and the problem of perfecting the very essence of the human being. The records of the "Assemblies" were published by the journal *Novy Put* (*Новый Путь)* and essentially contained two broad thematic areas: a philosophical-religious area and an aesthetic one. Merezhkovsky himself ultimately found the way out of the cultural crisis in the idea of "renewed Christianity."

Through his religious and aesthetic-philosophical books and essays, it is possible to gain full insight into the intellectual world of this exceptional creative personality.

The path of D. S. Merezhkovsky as a philosopher and art theorist begins in the 1880s, under the influence of his brother—a distinguished scholar—with an interest in positivist philosophy, and only later leads towards the goals of subjective idealism, religiosity, and symbolism. In the sphere of art, Merezhkovsky was ultimately captivated by the work of the accursed poets, by E. A. Poe, and, within the native literary tradition, by F. Tyutchev, whose poem *Silentium*, and especially the line from it, "A thought once uttered is a lie," became the artistic credo not only of Merezhkovsky but also of other adherents of Russian decadence and symbolism.

As a poet and advocate of idealist aesthetics, Merezhkovsky reached the view of the fact that what is not directly stated in a work of art, but shines through the beauty and energy of the symbol instead, affects the recipient many times more powerfully than what is expressed in words. Symbol and symbolism make the very style and artistic essence of poetry spiritualised, "transparent," and, as he says, "illuminated through and through, like the fragile walls of an alabaster amphora in which a flame has been lit."

Thus, against the knowable world of material reality, Merezhkovsky set the world of symbols as images of the spirit. The path towards the aesthetics of the symbol lies precisely in mystical content, in the expansion of the boundaries of human perception and artistic sensitivity, and in the "subjective creative method." It is therefore absolutely necessary to break with a rational view of the world, to abandon "all-deadening positivism," to turn one's gaze towards

intuitivism, and to be able to rely on the "spirituality" of symbols, which speak about the surrounding world in a "living language," for only the symbol is the true "revelation of the existing."

In his religious-philosophical books, treatises, and essays, Merezhkovsky shows a strong interest in questions similar to those explored in his historiosophical trilogy. Together with his wife, the poet Z. N. Gippius, he developed the concept of a "new religious consciousness," often regarded as a "cultural-religious renaissance," which stood in sharp opposition not only to positivist philosophy but also to the European ecclesiastical tradition. At the core of this concept lies the conviction that, in the history of humanity and culture, "divine power" is revealed on several occasions. In the Old Testament—the law of God the Father—divine power was revealed as truth; in the New Testament—the law of God the Son—as love; and in the third, now approaching Testament—the law of the Holy Spirit—love will be revealed as freedom, and humanity will come to know the new name of the "Coming One": the "Liberator."

The "Third Testament" was to become the "religion of the Holy Spirit," a synthesis of paganism as the "truth about the Earth" and Christianity as the "truth about Heaven." It was precisely this synthesis of two eternal truths that was to help bring about knowledge of the sacred mystery of the Holy Trinity, when the historical process would be brought to a close, the beginning would be joined with the end, and, in line with the *Revelation of St John*, a new Heaven and a new Earth would be established. Merezhkovsky viewed the spiritual history of humankind as the eternal confrontation of two imperfect and incomplete principles, which he himself called "abysses": the "abyss of the body," embodied in paganism, and the "abyss of the spirit," corresponding to Christian asceticism. He saw the overcoming of these two polarities of being in their synthesis through a "spiritual revolution," which was to be carried out by a future "new Church" — the "Church of the Third Testament." In this sense, Merezhkovsky also regarded himself as a "prophet of the new religious consciousness," and his concept in fact directly observed the principal laws of dialectics: the conflict between thesis and antithesis, from which there arises the idea of a synthesis that transcends this conflict and creates an organic system.

The central aim of D. S. Merezhkovsky's thought thus became the idea of the necessary renewal of traditional Christianity. He further concentrated his

religious-philosophical reflections on three seemingly quite distinct, yet ultimately organically interconnected, problem spheres: the problem of sex, the problem of the sacred body, and the problem of social justice, to be achieved through the realization of Christianity in the life of society. Merezhkovsky dealt most extensively with the first of these spheres in his book *The Mystery of the Three (Тайна трех, 1925)*, first translated into Czech in 1933.

In this work, he interprets the mystery of the One, God the Father, as the mystery of the Divine Self-Person. The mystery of the Two is the relationship between the Self and the non-Self; as Merezhkovsky argues, the non-Self excludes me, kills me, or is annihilated by my Self. An exception is provided by sex, which he understands as the "entering of one being into another," through which a new being comes into existence. In the religious sphere, Merezhkovsky applies this notion to the birth of the Son within the Trinity. The mystery of the Second is therefore Sex, while the mystery of the Three is the mystery of the Holy Spirit, or, more precisely, the union of the Three Persons in the Spirit, an attained higher unity representing the archetype of the Kingdom of God.

According to Merezhkovsky, the foundation of personality is the ability to experience oneself within one's own body; the foundation of sex is the ability to experience oneself within the body of another; and the foundation of society is the ability to experience oneself within all other bodies. Merezhkovsky's notion that "the two shall become one flesh" refers not only to the marital union but, above all, to the highest unity, the Divine community, associated with the third Person of the Holy Trinity, the Holy Spirit. Drawing on one of the oldest biblical languages, Aramaic, in which the word *Ruha* denotes the Spirit and is grammatically feminine, as well as on a traditional agrafon in which Jesus says, "My mother is the Holy Spirit", Merezhkovsky ultimately conceives the composition of the Holy Trinity as Father, Son, and Mother-Spirit.[2]

Merezhkovsky ultimately transferred his ideal of God as the unity of the masculine and feminine principles to his understanding of the human being. In his view, the perfect human being is the androgyne, who overcomes the division of humanity into two halves of opposite sex, a division that, in the course of

[2] However, it is also necessary to point out the undeniable influence of other religious systems, particularly those closely related to Christianity, such as Gnosticism.

human history, has led to the "decline of personality," the state of existence in which modern humanity finds itself. The Russian philosopher N. O. Lossky (1870–1965), in his *History of Russian Philosophy* (*Histoire de la philosophie russe des origines à 1950*, Paris, 1954), comments on Merezhkovsky's religious-philosophical postulates as follows: "According to Merezhkovsky, as well as Solovyov and Berdyaev, the ideal of the person is the androgyne; that is, the union of man and woman into a single integral personality. Such a view, however, can be accepted only by philosophers who deny the substantiality of the self, and above all by those who do not acknowledge the supratemporal and supraspatial character of the individual self. By virtue of its substantiality, the self is individuality in the literal sense of the word. It is a being absolutely indivisible and incapable of being split into two halves. Man and woman are imperfect persons only in the sense that a man possesses spiritual qualities that women do not usually possess, while women possess spiritual qualities that men do not usually possess. The ideal of personality is the integration of the valuable spiritual qualities of both the masculine and the feminine. This ideal can be realized through the successful development of our self, not through the impossible and nonsensical fusion of two selves into a single self."[3]

At this point, it should be noted that Merezhkovsky's conception is closely related to the ancient myths of divine and human androgyny, which are as old as humanity itself. Mircea Eliade, one of the foremost authorities on ancient myths and religions, remarks in his *Treatise on the History of Religions* that most myths convey two important messages. The first concerns the polarity of two divine beings that originate from the same principle and must ultimately be reunited. The second involves the symbolism of the union of opposites (*coincidentia oppositorum*), which belongs to the very nature of divinity itself, a divinity that is at once benevolent and terrifying, creative and destructive, and so forth. From this follows the very character and essence of the deity, whose primary function is the ultimate reconciliation and unification of all existing opposites.

The myth of divine androgyny is based on the idea that within the deity all attributes are united and coexist simultaneously, and that the two sexes likewise coexist within it: "Divine androgyny is nothing other than an ancient expression

[3] LOSSKIJ, N. O. *Dějiny ruské filozofie.*

of divine dual unity; long before mythical and religious thought expressed the idea of divine dual unity in the language of metaphysics (*esse–non esse*) or theology (revealed–unrevealed), it first expressed it in the language of biology (bisexuality)."[4] At the end of antiquity, Neoplatonic and Gnostic thought gave rise to the myth of a deity that bore the name "Father and Mother" and from which worlds and living beings came into existence without the slightest intervention from outside.

The myth of divine androgyny ultimately became, in the development of religious thought, the archetype for a whole range of myths and rituals connected with human androgyny. Many of these regard the "primordial human being" as an androgyne; they also speak of "primordial pairs":

"Certain rabbinical commentaries suggest that Adam, too, was sometimes understood as an androgyne. Eve's birth would therefore have been merely the splitting of the primordial androgyne into two beings, male and female. [...] The bisexual nature of the first human being has given rise to a comparatively vigorous tradition among so-called primitive societies (for example, in Australia and Oceania; see the works of Winthuis), and it has even been preserved, or transformed, in anthropological systems as highly developed as Plato's [...], or in the anthropology of the Gnostics. [...] A further indication that the androgyny of the first human being should be viewed as one of the expressions of perfection and wholeness is the fact that the primordial androgyne was often attributed a spherical form (Australia, Plato); as is well known, the sphere symbolized perfection and completeness even at the level of archaic cultures (China)."[5]

This myth ultimately served as a prototype for a whole range of rituals whose essence lies in the periodic re-enactment of the primordial state, regarded as the perfect mode of human existence: "Human beings simply feel a recurring need to return, if only for a brief moment, to the state of perfect humanity, in which both sexes existed simultaneously, just as they exist in the deity alongside all other qualities and attributes."[6] The union of the two sexes in this ritual thus momentarily enabled human beings to attain a complete understanding

[4] ELIADE, M. *Pojednání o dějinách náboženství*, p. 409.
[5] Dtto, p. 411.
[6] Dtto, p. 409, 412.

of the cosmos. Closely related to this there is the human need to disrupt periodically the differentiated and predetermined order of things and to return to the "primordial wholeness," to the "All-One." Like Merezhkovsky, M. Eliade ultimately points out that, alongside a wide variety of rituals and ceremonies, certain religions and philosophical systems (for example, German Romantic ideology) hold that androgynization can be achieved through marriage or through the sexual act: "One may, in fact, even speak of the *androgynization* of the human being through love, because in love each sex acquires the *qualities* of the opposite sex (a man in love becomes gentle, yielding, devoted, and so forth)."[7]

Merezhkovsky's conception of the ideal, therefore, is not one of disembodied holiness but rather of sanctified corporeality, which he regards as the "Kingdom of God," where the mystical unity of body and spirit is realized. His entire religious philosophy is thus founded upon the idea of Christianity as a "religion of love and freedom." In this newly conceived Christianity, monasticism and asceticism must disappear completely, giving way instead to art, understood as creative activity possessing sacred and religious dimensions, an art that will forever be regarded as an integral part of religion.[8] Just as the ultimate goal of human civilization's development was, for Merezhkovsky, the unification of body and spirit, an equally important form of synthesis was the synthesis of religion and culture. This, of course, was closely connected with his vision of the future ideal

[7] ELIADE, M. *Pojednání o dějinách náboženství*, p. 413.

[8] Merezhkovsky also addresses the problem of body and spirit in his well-known treatise *Tolstoy and Dostoevsky (Толстой и Достоевский, 1905),* devoted to the message of these two great figures of late nineteenth-century Russian literature and to an analysis of their creative work and spiritual quest. The work also constitutes, in essence, an outline of the evolution of Russian literature. He regards the writings of Leo Tolstoy as a form of "visionary insight into the body," whereas the work of Fyodor Dostoevsky represents, by contrast, a "visionary insight into the spirit." Here, as in his novel trilogy, Merezhkovsky seeks answers concerning the future direction of human civilization. According to him, both Tolstoy and Dostoevsky intuit the mystery of a "new revelation." In their foreboding of its imminent arrival, Tolstoy grasps the very essence of the "mystery of the body," while Dostoevsky, conversely, apprehends the "mystery of the spirit." Ultimately, Merezhkovsky sides with Dostoevsky's artistic and religious-philosophical conception, for Dostoevsky, in his quest to comprehend the mystery of the spirit, advances to the very threshold beyond which there awaits the understanding of the highest religious and mystical mysteries of being and, indeed, the final stage in humanity knowledge of the essence of the world.

organization of the world. Merezhkovsky assumed that the future Christianity of the "Third Testament" would be ecumenical in character, uniting humankind through a synthesis of Catholicism, Protestantism, and Orthodoxy. In both Russian revolutions and in all that they brought about, he saw, in contrast to figures such as A. Blok [cf. his poem *The Twelve (Двенадцат)*], the embodiment of the "demonic power of the Antichrist," a force that had taken root in Orthodoxy and autocracy and reached its full flowering in Bolshevism[9].

Through his erudition, creative originality, and talent, D. S. Merezhkovsky ranked among the most prominent figures of Russian art and philosophy at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. He was one of the first thinkers to formulate clearly the fundamental artistic and intellectual principles of Russian Symbolism, defining it in strict opposition to Decadence. His philosophy and artistic work, together with those of Vladimir Solovyov, directly influenced the younger generation of Symbolists, led by Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov, and Alexander Blok. According to some literary scholars, Merezhkovsky entered the history of Russian and world literature as the founder of a new genre, the historiosophical novel, whose direct successors include such important masters of the modern European and experimental novel as Andrei Bely, Aleksei Remizov, Thomas Mann, and James Joyce. His prose is rich in cultural allusions, mythological subtexts, and intellectual constructions. Although, owing to its formal and stylistic qualities, it became relatively accessible and comprehensible to the general reader, the author's artistic and intellectual universe remained hermetically closed to the "uninitiated" segment of the reading public. Thanks to Merezhkovsky, the status of the novel in early twentieth-century Russian literature underwent a profound transformation, and his creative impulses are clearly discernible in the fiction of Valery Bryusov, Andrei Bely, and Mikhail Bulgakov. Together with Vladimir Solovyov and Vasily Rozanov, Merezhkovsky became a pioneer of the religious-philosophical approach to art. His literary and essayistic

[9] In 1920, Merezhkovsky permanently left Russia together with his wife and spent some time in Poland, where he delivered a series of lectures, most of which were sharp attacks on Bolshevism. At the same time, he conducted negotiations with representatives of Polish political life concerning the formation of Russian military units within the Polish Army to fight against the Soviets. Following the conclusion of peace treaties between the two countries, he ultimately left Poland in a state of disillusionment and moved to France, where he lived until his death.

works gained wide recognition beyond the borders of Russia and were highly praised by figures such as Sigmund Freud, the German Expressionists, and Thomas Mann.

In exile, Merezhkovsky devoted his creative energies primarily to religious-philosophical prose and essay writing. During this period, he produced significant works such as *The Mystery of the Three: Egypt and Babylon* (*Тайна трех. Египет и Вавилон*), *Napoleon* (*Наполеон*), and *Jesus the Unknown* (*Исус Неизвестный*), as well as scholarly studies of major figures of medieval culture, including Dante, St Francis of Assisi, and Joan of Arc. The first of these works was published in Prague in 1925 and is essentially devoted to a search for the foundations of Christian philosophy. The last of them, which brings together Merezhkovsky's reflections on the coming of the "Third Testament," was received favourably by Russian émigré critics and was translated into numerous languages. Two further novels, *The Birth of the Gods: Tutankhamun in Crete* (*Рождение богов. Тутанхамон на Крите*) and *The Messiah* (*Мессия*), were also published during this period. From both a philosophical-religious and an artistic perspective, these works continue the themes of the previously mentioned novel trilogy. However, they do not attain the same intellectual depth or artistic achievement as Merezhkovsky's earlier works.

Merezhkovsky's significance for Russian spiritual and artistic culture is truly impossible to overlook, above all in connection with his efforts to overcome the crises affecting the religious, philosophical, and artistic spheres through the spirit of synthesis and through his almost prophetic vision of the path toward transcendence in modern culture. For this reason, although Merezhkovsky belonged to the so-called older decadent-symbolist generation of Russian Symbolists, he created, through his aesthetic-philosophical treatises, essays, and literary works, a bridge that led organically toward the philosophy and aesthetics of the younger generation, represented by Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov, and Alexander Blok.

Summary

The article examines the life, work, and intellectual legacy of **Dmitry S. Merezhkovsky (1865–1941)**, one of the principal theorists of Russian Symbolism and a leading representative of Russia's religious-philosophical renaissance at the turn of the twentieth century. It argues that Merezhkovsky's literary, philosophical, and religious writings form a unified system centred on the search for a synthesis of opposing principles: body and spirit, paganism and Christianity, freedom and faith, culture and religion.

The study first traces the development of Merezhkovsky's thought from his early Symbolist aesthetics to his historiosophical vision expressed in the trilogy *Christ and Antichrist*. Influenced by both Friedrich Nietzsche and Vladimir Solovyov, Merezhkovsky interpreted history as a dramatic struggle between opposing spiritual forces whose ultimate reconciliation would lead to a higher religious truth. This conviction became the foundation of his doctrine of the **"**new religious consciousness," developed together with his wife, Zinaida Gippius.
Central to this doctrine is the idea of the Third Testament, or the religion of the Holy Spirit, which would synthesize paganism as the "truth of the Earth" and Christianity as the "truth of Heaven." Merezhkovsky envisioned human history as a movement toward a final spiritual synthesis in which the opposition between body and spirit would be overcome and humanity would attain a new stage of religious development.

The article pays particular attention to Merezhkovsky's reflections on sexuality, the body, and androgyny, especially as presented in *The Mystery of the Three* (1925). For Merezhkovsky, sex was not merely a biological phenomenon, but a metaphysical principle connected with the mystery of the Trinity and the future unity of humankind. His conception drew on ancient myths of divine and human androgyny and sought a reconciliation of masculine and feminine principles within both humanity and divinity. The study also discusses critical responses to these ideas, especially the objections raised by the Russian philosopher N. O. Lossky.

Another important theme is Merezhkovsky's interpretation of the relationship between body and spirit in his influential study *Tolstoy and Dostoevsky*. Tolstoy is presented as the prophet of the body and Dostoevsky as the prophet of the spirit, while Merezhkovsky himself ultimately favours Dostoevsky's religious-philosophical vision as pointing toward the highest level of spiritual knowledge.

The article further examines Merezhkovsky's activity in emigration after 1920, when he settled in France and devoted himself to religious-philosophical prose, essays, and historical studies. During this period, he produced important works such as *The Mystery of the Three: Egypt and Babylon*, *Napoleon*, and *Jesus the Unknown*, continuing his search for the religious foundations of culture and history.

The study concludes that Merezhkovsky occupies a unique place in Russian intellectual history. As a pioneer of Russian Symbolism and a founder of the historiosophical novel, he profoundly influenced younger Symbolists such as Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov, and Alexander Blok. Through his attempt to overcome the crises of modern culture by means of religious and philosophical synthesis, Merezhkovsky created a bridge between nineteenth-century Russian thought and the spiritual aspirations of the twentieth century. His enduring

significance lies in his prophetic vision of culture, his search for transcendence, and his effort to unite art, religion, and philosophy within a single intellectual framework.

Bibliography

ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství.* Praha: Argo, 2004. ISBN 80-72035-89-4.
ХОЛИКОВ, Алексей. *Дмитрий Мережковский. Из жизни до эмиграции 1865–1919.* СПБ: Алетейя, 2010. ISBN 978-5-91419-341-3-
КУЛЕШОВА, О. В. *Притчи Дмитрия Мережковского: единство философского и художественного*. Москва: Наука, 2007. ISBN 978-5-02-033852-4.
LOSSKIJ, N. O. *Dějiny ruské filozofie.* Translated by A. Černohous Velehrad – Roma: Refugium, 2004. ISBN 80-86715-26-4.
МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С. *Полное собрание сочинений.* Москва: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1914. Т. 1, с. VI.
POZNER, Vladimír. *Moderní ruská literatura 1885–1932.* Přel. V. Szatmáryová-Vlčková. Praha: Jan Laichter, 1932.
ŘEZNÍČKOVÁ, Lenka. *Moderna a historismus.* Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-278-3.
SOLOVJEV, Vladimír. *Čtení o boholidství.* Přel. P. Hroch. Velehrad: Refugium Velehrad–Roma, 2000. ISBN 80-86045-54-4.
SOLOVJEV, Vladimír. *Idea nadčlověka.* Přel. A. Černohous. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-230-X.
ŠPIDLÍK, Tomáš *Ruská idea: jiný pohled na člověka*. Translation: From French translated by Antonín Juvenál Valíček. Velehrad: Refugium, 1996. 414 p. ISBN 80-86045-02-1.
ŤUTČEV, F. I. *Vlnobití.* Přel. J. Mulač. Praha: Odeon, 1960.
ZADRAŽILOVÁ, Miluše. *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století.* Praha: Karolinum, 1995. ISBN 80-7184-009-2.

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.

Mezi pravdou a neporozuměním: Pokus o hermeneutickou interpretaci dramatu *Město pravdy* Lva Lunce

Igor Jelínek

Between Truth and Non-understanding: An Attempt at a Hermeneutic Interpretation of Lev LunTS's Play The City of Truth

Abstract: The study offers a hermeneutic interpretation of Lev Lunts's drama *The City of Truth*, focusing on the conflict between two incompatible models of human existence. Drawing primarily on Friedrich Schleiermacher, Hans-Georg Gadamer and Richard E. Palmer, it examines the changing meanings of truth, equality and individuality, the failure of mutual understanding between the soldiers and the inhabitants of the City of Equality, and the role of experience, memory and violence in the formation of identity. The play is also situated within the emerging Russian anti-utopian tradition represented by Valery Bryusov's *The Republic of the Southern Cross* and Yevgeny Zamyatin's *We*. Lunts both continues and complicates this tradition by presenting collective order and vital individuality as mutually problematic alternatives.

Keywords: Lev Lunts, The City of Truth, Russian Drama, Hermeneutics, Richard E. Palmer, Hans-Georg Gadamer, Friedrich Schleiermacher, Utopia, Anti-utopia, Interpretation.

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

Metodologická východiska

Hermeneutická interpretace literárního díla bývá někdy redukována na soubor interpretačních technik, jejichž cílem je odhalit skrytý a pokud možno definitivní význam textu. Takové pojetí však neodpovídá filozofické hermeneutice, z níž tato studie vychází. Porozumění zde není jednorázovým „dešifrováním" díla, nýbrž děním, v němž se setkává text, historická zkušenost a situovanost interpreta. Pro četbu Luncova dramatu *Město pravdy* (1924) jsou v tomto ohledu podnětné především tři vzájemně se doplňující perspektivy: Schleiermacherův pohyb mezi částí a celkem, Gadamerova dějinnost porozumění a pojem horizontu a Palmerovo pojetí hermeneutické zkušenosti jako události,

která má být vedena samotným textem.[1]

Schleiermacherův hermeneutický kruh připomíná, že význam jednotlivého motivu nelze stanovit izolovaně: část je vykládána z celku a celek se současně zpřesňuje prostřednictvím jednotlivých částí. V *Městě pravdy* je tento princip zvlášť důležitý pro motiv pravdy. Slovo „pravda" není nositelem jednoho stabilního významu. Na počátku označuje vytoužený cíl a příslib spravedlivého uspořádání; po vstupu do města Rovnosti se jeho význam problematizuje a v závěru je znovu přetvořen v představu další cesty, zápasu a nikdy nekončícího hledání. Význam jednotlivých výroků o pravdě se tedy mění podle toho, jak se proměňuje celek dramatické zkušenosti.[2]

Gadamerovo pojetí dějinnosti rozumění umožňuje zdůraznit, že interpret nikdy nepřistupuje k textu z neutrálního bodu. Rozumění je předem formováno tradicí, očekáváním a předsudky v původním, nikoli pouze negativním smyslu slova. Důležitým pojmem je zde horizont: rozumění předpokládá pohyb mezi horizontem toho, co k nám přichází z minulosti, a horizontem přítomnosti. Gadamer tento proces charakterizuje jako „splývání horizontů". Pro Luncovo drama je ovšem podstatné, že setkání dvou světů nevede k harmonickému sjednocení. Horizonty vojáků a obyvatel města se navzájem prostupují a posléze i proměňují, ale výsledkem není konsenzus, nýbrž katastrofa.[3]

Palmer posouvá důraz od metody k hermeneutické zkušenosti. V závěrečných *Třiceti tezích o interpretaci* ji označuje za zkušenost historickou, jazykovou, dialektickou a ontologickou; zároveň ji chápe jako událost. Pro literární interpretaci je zvlášť důležitý jeho požadavek, aby se hermeneutická zkušenost nechala vést textem: nemá být jeho analytickým ovládnutím, nýbrž setkáním, v němž některé významové aspekty ustupují a jiné vystupují do popředí. Palmer později formuluje tutéž zásadu ještě radikálněji: není to interpret, kdo jednoduše uchopuje význam textu; význam textu „uchvacuje" interpreta.[4][5][6]

---

[1] K metodologickému vymezení srov. PALMER, R. E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, s. 219–253.

[2] Srov. ШЛЕЙЕРМАХЕР, Ф. Д. А. *Герменевтика*.

[3] GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I.*, s. 269. Gadamer zde charakterizuje rozumění jako proces splývání zdánlivě oddělených horizontů.

[4] PALMER, R. E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, s. 249, teze 18.

Takové východisko je pro *Město pravdy* metodologicky produktivní. Kdybychom k dramatu přistoupili s předem hotovou tezí, že jde pouze o politickou antiutopii, mohli bychom snadno přehlédnout jeho vnitřní rozpornost. Město Rovnosti není zobrazeno jako prostor tyranie v běžném smyslu: jeho obyvatelé neznají vraždu, soukromé vlastnictví ani sociální nerovnost. Zároveň však neznají výlučnou lásku, žárlivost a individualitu. Vojáci naproti tomu přinášejí emoci, paměť, vášeň a osobní vztah, ale také násilí a smrt. Cílem studie proto není určit jediný „správný“ význam, nýbrž sledovat, jak drama význam pravdy, rovnosti, života a individuality vytváří, obrací a znovu otevírá.

Lev Lunc a Město pravdy

Lev Natanovič Lunc (1901–1924) patřil k nejvýraznějším představitelům petrohradské literární skupiny Serapionovi bratři. Byl dramatikem, prozaikem, kritikem a jedním z teoretických mluvčích skupiny. Ve svých programových textech zdůrazňoval autonomii literatury vůči přímému podřízení dobové ideologii. Jeho mimořádně krátký život se uzavřel v Hamburku roku 1924. Vedle dramat *Mimo zákon, Bertrand de Born* a *Opice jdou* představuje *Město pravdy* jednu z jeho nejvýraznějších her. Text vznikl na sklonku autorova života a v sovětském prostředí byl po desetiletí obtížně dostupný. Časopis Современная драматургия jej znovu otiskl až roku 1989.[78]

Dosavadní výzkum Luncovy dramatiky přitom nabízí několik důležitých opěrných bodů pro tuto interpretaci. Kornelija Ičin ve své monografii věnované Luncově dramatice zasazuje *Město pravdy* do širší sítě evropských a ruských literárních i filozofických souvislostí a zdůrazňuje dynamiku „živého života“ proti statice dosaženého cíle. Jurij V. Tarasenko chápe *Město pravdy* jako jednu

[5] PALMER, R. E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, s. 244, teze 7. Palmer výslovně odmítá analytické „znásilnění“ textu a požaduje, aby hermeneutická zkušenost byla vedena textem.

[6] Dtto, s. 242–243, teze 1–5.

[7] ЛУНЦ, Л. *Город Правды*, с. 220–231. Hra byla poprvé publikována již roku 1924 v časopise Беседа, номер 5.

[8] K Luncovu postavení mezi Serapionovými bratry a jeho programu literární autonomie viz jeho známou programovou stať *Почему мы Серапионовы братья?*. Biografické údaje v této studii jsou omezeny na informace potřebné pro interpretaci dramatu.

z raných ruských dramatických antiutopií a konflikt hry vykládá jako střet racionalizované utopické konstrukce s lidskou přirozeností. Nejnověji Irina A. Babenko ukazuje, že konflikt v Luncových hrách je založen na groteskní mnohoznačnosti, proměnlivosti protikladných stran a nestabilitě jejich pozic; právě v *Městě pravdy* se podle ní aktivním účastníkem konfliktu stává masa či kolektiv. Tato studie na uvedené práce navazuje, ale posouvá těžiště od žánrové, poetologické a historicko-literární charakteristiky k otázce porozumění a neporozumění mezi dvěma kolektivními světy.[9][10][11]

Děj je vystavěn na jednoduché, téměř modelové situaci. Skupina vyčerpaných vojáků vedených Komisařem se vrací z Číny a míří k vysněnému Rusku, které se v jejich představách spojuje s pravdou, rovností a spravedlností. Cesta je nejen fyzickým přesunem, ale také pohybem za ideálem. Vojáci nakonec dorazí do města Rovnosti, jehož obyvatelé uskutečnili to, po čem poutníci zdánlivě touží: odstranili soukromé vlastnictví, sociální rozdíly a velkou část konfliktů. Společnost je založena na práci, kolektivním řádu a stejnosti.

Právě uskutečnění ideálu však vyvolá první zásadní hermeneutické zklamání. Vojáci zjišťují, že obyvatelé města neznají žárlivost, výlučnou lásku ani individuální vlastnictví; nerozumějí ani některým slovům a motivacím, které jsou pro příchozí samozřejmé. Střet obou společenství vrcholí násilím. Váňa ze žárlivosti zabije dívku a mladíka, do města vstoupí pomsta a odplata a dosavadní řád se rozpadá. Komisař ani po katastrofě neztrácí víru v existenci skutečné země pravdy a rozhoduje se pokračovat v cestě.

Pravda v hermeneutickém kruhu

Jedním z nejsilnějších rysů dramatu je proměnlivost klíčových pojmů. Pravda, rovnost, Rusko, práce, krev, láska, smích nebo smrt nemají význam samy

[9] БАБЕНКО, И. А. *Гротескная многозначность конфликта в драматургии Л. Н. Лунца*, s. 1057–1058.

[10] ТАРАСЕНКО, Ю. В. *Драма-антиутопия в русской литературе начала XX в.*, с. 26–29, zejm. с. 26–28.

[11] ИЧИН, К. *Лев Лунц, брат-скоморох (О драматургии Льва Лунца)*. zejména část věnovaná antiutopické hře Город Правды; k dynamice věčného pohybu proti statice dosaženého cíle srov. s. 316.

o sobě; jejich význam vzniká ve vztazích a v postupném přeskupování celku. Právě zde se ukazuje užitečnost Schleiermacherova hermeneutického kruhu. Komisařova představa pravdy je na začátku podmínkou naděje. Pravda je „doma“, v cíli cesty, a má být protikladem bídy, chaosu a nespravedlnosti. Když však vojáci vstoupí do města, které jejich očekávání zdánlivě naplňuje, význam slova se obrací.

Město Rovnosti je totiž pravdivé a spravedlivé jen podle určité definice. Odstranilo rozdíly, které plodí závist a konflikt, zároveň však odstranilo značnou část toho, co vojáci považují za lidský život. Utopický cíl se mění v obraz nehybnosti. Ve třetím dějství Komisař znovu překládá vlastní pojem pravdy: odmítá pokoj jako nejvyšší hodnotu a spojuje život s pohybem, zápasem a rizikem. Hermeneutický pohyb lze proto schematicky vyjádřit jako řadu: pravda jako sen – pravda jako uskutečněný řád – pravda jako zklamání – pravda jako nový, odsunutý cíl.

Takové čtení zároveň brání tomu, abychom název *Město pravdy* pokládali za jednoduchou ironii. Ironický účinek zde nepochybně vzniká, avšak pravda není pouze odhalena jako lež. Obyvatelé města skutečně vytvořili společnost bez některých forem útlaku a násilí; katastrofu přinesou až příchozí. Drama proto neklade proti falešné pravdě města nějakou jednoznačnou pravdu vojáků. Spíše ukazuje konflikt dvou neúplných podob lidského světa. Pravda bez pohybu a rozdílu hrozí proměnou v mrtvý řád; život bez omezení a odpovědnosti se může změnit v násilí.

Dva národy a dva horizonty porozumění

Lunc v předmluvě k dramatu upozorňuje, že skutečnými hrdiny nejsou jednotlivé postavy, nýbrž dva kolektivy – dva „národy“. Tato autorská instrukce je pro interpretaci zásadní. Vojáci jsou hluční, diferencovaní, hladoví, emocionální a pohybliví; obyvatelé města jsou stejní, disciplinovaní, nasycení, monotónní a organizovaní. První svět je spojen s pamětí, touhou, krví a „já“, druhý s funkcí, prací, pokojem a „my“. Nejde přitom jen o soubor protikladů, ale o dva způsoby, jak chápat lidské bytí.[12] Právě kolektivní povahu konfliktu zdůrazňuje také Babenko, která u Města pravdy upozorňuje na masu jako aktivní stranu

[12] ЛУНЦ, Л. *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи,* с. 200-232.

dramatického střetu a na prudkou proměnlivost jejích postojů.

V tomto smyslu lze oba kolektivy chápat jako dva hermeneutické horizonty. Každá strana interpretuje druhou prostřednictvím vlastních samozřejmostí. Vojáci pokládají za přirozené osobní vlastnictví, výlučnou lásku, žárlivost či konflikt; měšťané tyto jevy nedokážou zařadit do svého pojmového a zkušenostního světa. Opakovaná otázka „зачем?“ není jen žádostí o informaci. Odhaluje rozdíl v samotné struktuře porozumění: tam, kde voják jedná z vášně, vzteku, strachu nebo touhy, hledá obyvatel města racionální účel.

Bylo by však příliš jednoduché tvrdit, že ke Gadamerovu splývání horizontů vůbec nedochází. Setkání oba světy proměňuje. Měšťané poznávají „já“, žárlivost, pomstu a násilí; vojáci jsou nuceni konfrontovat svůj sen o rovnosti s jeho uskutečněnou podobou. Horizonty se tedy vzájemně zasahují, avšak tato proměna nevede k porozumění v podobě konsenzu. Drama představuje temnou variantu setkání: druhý horizont není pouze přijat, ale narušuje dosavadní sebechápání obou společenství. Splývání se mění ve srážku.

Tady se zároveň ukazuje význam předporozumění. Vojáci nevstupují do města jako neutrální pozorovatelé. Nesou s sebou představu, co má znamenat Rusko, pravda, rovnost a štěstí. Zkušenost města jejich očekávání koriguje. Hermeneutický proces proto není cestou od nevědomosti k hotové odpovědi, nýbrž pohybem očekávání, zkušenosti, zklamání a nového rozvrhu smyslu. Komisař tento pohyb ztělesňuje nejvýrazněji: pokaždé, když konkrétní podoba ideálu selže, posouvá jeho horizont dále.

Hermeneutická zkušenost jako událost: Váňa

Palmerův důraz na událostní charakter porozumění umožňuje jinak nahlédnout postavu Váni. Jeho vztah k minulosti je zpočátku neurčitý. Rusko není přesnou vzpomínkou, ale snovým obrazem domova a ztracené identity. Také osobní vztah existuje spíše jako očekávání než jako pevná biografická skutečnost. Teprve v konfliktu s městským pojetím lásky dochází k radikálnímu zlomu.

Váňa nedokáže přijmout svět, v němž výlučný vztah „ona je moje“ postrádá smysl. Jeho žárlivost vede k vraždě a násilný čin v něm paradoxně otevírá paměť a individualitu. Bylo by nepřesné tvrdit, že se Váňa vraždou teprve „stává člověkem“; drama však spojuje jeho výrazné sebeuvědomění s mezní zkušeností,

která jej nenávratně promění. Porozumění sobě samému zde nepřichází jako klidná reflexe, ale jako otřes.

Právě v tomto bodě je Palmerovo pojetí hermeneutické zkušenosti jako události zvlášť produktivní. Čtení ani porozumění nejsou podle něj pouhým získáním pojmové informace; interpretace je zkušenost, v níž se mění také ten, kdo rozumí. Váňův příběh tuto strukturu převádí do dramatického děje: setkání s cizím řádem nevede k teoretickému poznání, nýbrž k události, která odkryje dosud potlačené či neartikulované možnosti jeho vlastní existence.[13]

Současně se zde odhaluje etická ambivalence individuality. Zrození „já“ není automaticky emancipací. V městském kolektivu znamená individualita narušení uniformity, ale spolu s ní se rodí také vlastnění, žárlivost a pomsta. Lunc tak neidealizuje ani kolektivní harmonii, ani individuální svobodu. Rovnost bez individuality může být neživotná; individualita bez hranic se může stát ničivou. Hermeneutická zkušenost textu spočívá právě v tom, že čtenáři nedovolí pohodlně se usadit na jedné straně této opozice.

Komisař a Doktor: smysl jako cíl cesty

Druhou významovou osu tvoří Komisař a Doktor. Komisař je postavou víry v cíl. Je přesvědčen, že pravda existuje, i když žádná její konkrétní podoba dosud neobstála. Doktor naproti tomu zosobňuje skepsi vůči představě konečného završení. V závěru se jejich spor vyhrotí: Komisař odpovídá na pochybnost dalším pohybem – „Мы пойдем дальше“ –, zatímco Doktor trvá na tom, že konec cesty není dosažitelný.[14]

Tento konflikt lze číst jako spor dvou postojů ke smyslu. Komisař nepřestává předpokládat, že hledání je orientováno k něčemu, co má význam, třebaže se tento význam v konkrétní zkušenosti stále vzdaluje. Doktor naopak rozrušuje každou představu definitivního cíle. Není však nutné označovat jeho stanovisko přímo za „dekonstruktivistické“; taková analogie by byla historicky i pojmově příliš vzdálená Luncovu textu. Přesnější je chápat jej jako radikální skepsi, která

[13] PALMER, R. E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, s. 249–252, zejména teze 20 a 28–29.

[14] ЛУНЦ, Л. *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*, с. 200-232.

demaskuje neustálé odkládání naplnění utopického příslibu.

Drama mezi těmito stanovisky nerozhoduje. Komisařova víra umožňuje pokračovat, ale současně může legitimizovat nekonečné obětování přítomnosti budoucímu cíli. Doktorova skepse chrání před iluzí definitivního řešení, avšak hrozí rezignací. Otevřenost závěru proto není nedostatkem odpovědi, nýbrž strukturálním principem hry: pravda zůstává otázkou, nikoli vlastnictvím některé z postav.

Město pravdy v kontextu ruské antiutopie

Luncovo *Město pravdy* nevzniká v ruské literatuře jako izolovaný pokus o kritickou reflexi ideálního společenského uspořádání. Už na počátku 20. století se zde formuje antiutopická linie, která prověřuje utopické projekty z hlediska jejich životaschopnosti a jejich vztahu k lidské individualitě. K jejím raným projevům patří Brjusovova *Republika Jižního kříže (Республика Южного Креста)*, napsaná roku 1905 a publikovaná v časopise Весы na přelomu let 1905–1906; pozdější vydání ve sbírce Земная ось z roku 1911 patrně stojí za častým chybným datováním textu. Brjusov stylizuje vyprávění jako novinovou zprávu o katastrofě ve fiktivní antarktické republice, která vyrostla z průmyslového trustu. Technicky vyspělý a zdánlivě prosperující stát je přísně organizován, prostor i čas jeho obyvatel podléhají regulaci a skutečná moc zůstává v rukou oligarchické elity. Moderní výzkum proto povídku řadí k raným ruským antiutopiím a upozorňuje na rozpor mezi utopickým sebeobrazem republiky a nesvobodou jejího obyvatelstva. Katastrofa vyvolaná epidemií „mánie rozporu“ pak odhaluje křehkost racionalizovaného civilizačního mechanismu: potlačená lidská přirozenost se vrací v podobě chaosu, agrese a destrukce.[15][16]

Ještě důsledněji rozvíjí konflikt mezi organizovaným kolektivem a individualitou Jevgenij Zamjatin v románu *My* (Мы), vznikajícím kolem let 1920–1921. Jednotný stát představuje svět matematicky organizovaného štěstí,

[15] DUBAKOV, L. V.; LI, Yuting. *«Республика Южного Креста» Валерия Брюсова и «Записки о Кошачьем городе» Лао Шэ: нравственная зооморфизация в олигархических антиутопиях*, s. 51–64, zvl. s. 53–61.

[16] BRJUSOV, V. J. *Республика Южного Креста.* Text vznikl roku 1905; časopisecky vyšel ve Весы, 1905, č. 12 (s opakovaným číslem 1906, č. 1). Vydání ve sbírce *Земная ось*, 3. vyd., Moskva: Скорпион, 1911, vysvětluje výskyt roku 1911 u některých bibliografických záznamů.

v němž lidé místo jmen nesou čísla a soukromý život je podřízen obecnému řádu. Odborná literatura právem zdůrazňuje, že Zamjatinův román se stal jedním z určujících textů moderní antiutopie a že jeho základním problémem je převaha kolektivního „my“ nad individuálním „já“. Právě tento motiv vytváří přímý typologický most k Luncovi. Tarasenko upozorňuje na Zamjatinův vliv na *Město pravdy*, současně však přesně vystihuje rozdíl obou modelů: Zamjatina zajímá především působení totalizujícího státu na člověka, kdežto Lunc zkoumá, zda může racionalizovaný systém vůbec obstát před nezrušitelnou lidskou přirozeností.[1718]

Lunc tak na vznikající tradici ruské antiutopie navazuje a zároveň ji podstatně komplikuje. Podobně jako u Brjusova a Zamjatina je i zde ideální společenský řád spojen s racionalizací života, potlačením rozdílů a převahou kolektivního „my“ nad individuálním „já“. Zvlášť výrazná je paralela se Zamjatinem: probuzení individuality rozrušuje zdánlivě harmonický celek. U Lunce však tento proces nemá jednoznačně emancipační význam. Město Rovnosti není klasickým represivním, ale spíše utopickým státem. Jeho obyvatelé skutečně odstranili vlastnictví, sociální nerovnost, žárlivost a vraždu. Destrukce přichází až s vojáky, tedy s nositeli paměti, vášně, výlučné lásky a individuální touhy. Když se následně mezi měšťany prosadí „já“ místo „my“, rodí se spolu s individualitou také pomsta a násilí. Charakteristika Luncova konfliktu z pera badatelky Babenko jako groteskně mnohoznačného je proto přesná: strany konfliktu nejsou hodnotově stabilní a jejich pozice se v průběhu děje proměňují. Jestliže Brjusov a Zamjatin odhalují nebezpečí společnosti, která ve jménu dokonalé organizace podřizuje člověka systému, Lunc pokládá ještě nepříjemnější otázku: co když odstranění konfliktu vyžaduje odstranění části toho, co pokládáme za lidské, ale návrat individuality současně znamená návrat vlastnění, žárlivosti, nenávisti a vraždy?[19]

---

[17] TARASENKO, J. V. *Драма-антиутопия в русской литературе начала XX в.*, s. 26–29, zvl. s. 27.

[18] ALSZTYNIUK, A. *Антиутопические произведения Евгения Замятина и Василя Гигевича: к проблеме сходства и различий*, s. 7–22. K dominanci kolektivního „my“ nad individuálním „já“ srov. též KAZNINA, O. A. Е. И. *Замятин и религиозно-философская антиутопия.*

[19] BABENKO, I. A. *Гротескная многозначность конфликта в драматургии Л. Н. Лунца*, s. 1054–1059.

Historický horizont antiutopického čtení

Zařazení Města pravdy do antiutopické tradice proto nemá vést k jeho redukci na politickou alegorii. Tarasenko označuje hru za první ruské antiutopické drama a současně zdůrazňuje, že její konflikt vyrůstá ze střetu racionalizované utopické konstrukce s lidskou přirozeností. Politický rozměr hry je nepochybný: porevoluční zkušenost, kolektivistický ideál i Komisařova víra v budoucí zemi pravdy tvoří důležitý historický horizont textu. Lunc však nepředstavuje měšťany jako démonické utlačovatele a vojáky jako prosté nositele svobody. Násilí přichází zvenčí, a právě svět vášně a individuality zničí svět, který je původně nezná. Politický význam hry proto nevzniká z jednoduchého převodu „město = sovětský stát“, nýbrž z obecnější otázky, co se stane, jestliže je abstraktní idea rovnosti uskutečněna za cenu redukce lidské rozdílnosti – a co se stane, jestliže je proti takovému řádu postavena ničím neomezovaná vitalita.[20]

Historická distance navíc mění způsob, jakým drama čteme. Palmer připomíná, že literatura je ve své podstatě historická a že úkolem interpretace je překlenovat historickou vzdálenost; zároveň zpochybňuje představu jediné správné interpretace. Současný čtenář vstupuje do Luncova textu se zkušeností totalitních režimů, masových ideologií i pozdější tradice antiutopie. Tuto zkušenost nelze jednoduše odložit, ale je třeba ji reflektovat. Gadamerovsky řečeno, historický horizont textu a horizont dnešního čtenáře se při interpretaci setkávají. Smyslem není rekonstruovat text tak, jako bychom stáli v roce 1924, nýbrž vést s ním historicky uvědomělý dialog.[21]

Závěr

Hermeneutická interpretace Města pravdy ukazuje, že síla Luncova dramatu nespočívá v jednoznačné politické tezi, ale v důsledném rozehrání rozporů. Pravda se v průběhu hry proměňuje: nejprve je snem a cílem, poté uskutečněným řádem,

[20] TARASENKO, J. V. *Драма-антиутопия в русской литературе начала XX в.*, s. 26–28. Autor označuje Город Правды za první ruskou hru-antiutopii a výslovně srovnává Luncův model se Zamjatinovým románem Мы.

[21] PALMER, R. E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, s. 251–253, teze 25–30.

následně zdrojem zklamání a nakonec opět horizontem další cesty. Schleiermacherův pohyb mezi částí a celkem pomáhá zachytit tuto proměnu jako proces, nikoli jako sled izolovaných výroků.

Gadamerova kategorie horizontu umožňuje chápat střet vojáků a měšťanů jako setkání dvou světů, které se nedokážou jednoduše přeložit jeden do druhého. Přesto se navzájem proměňují: město poznává individualitu a násilí, vojáci jsou nuceni revidovat svou představu rovnosti. Palmerův důraz na hermeneutickou zkušenost jako událost pak připomíná, že porozumění není pouze intelektuální operací. V dramatu přichází jako zkušenost hladu, strachu, lásky, žárlivosti, násilí a ztráty.

Město pravdy proto nelze redukovat ani na oslavu individuality, ani na odsouzení rovnosti. Pravda bez života se může proměnit v mrtvou abstrakci, zatímco život zbavený řádu a odpovědnosti může získat destruktivní podobu. Lunc nechává oba póly vstoupit do konfliktu a odmítá poskytnout čtenáři bezpečné místo mimo něj. Právě tím text vytváří potřebu interpretace.

Hermeneutický přístup zde nevede k definitivnímu rozluštění dramatu. Umožňuje spíše sledovat, jak se význam ukazuje, ztrácí a znovu rodí v dialogu mezi částí a celkem, minulostí a přítomností, očekáváním a zkušeností. Město, které mělo být cílem cesty, se stává další etapou hledání. Pravda není hotovou odpovědí, nýbrž problémem, který text předává svým dalším čtenářům.

Summary

The article interprets Lev Lunts's The City of Truth as a drama in which the meaning of truth is produced through a sequence of expectations, confrontations and revisions. The methodological framework combines Schleiermacher's hermeneutic circle, Gadamer's historical conception of understanding and fusion of horizons, and Palmer's view of hermeneutical experience as an event guided by the text itself. The play is also situated within the emerging Russian anti-utopian tradition represented by Valery Bryusov's *The Republic of the Southern Cross* and Yevgeny Zamyatin's *We*. Bryusov exposes the fragility of a rationalized and regulated social mechanism, while Zamyatin develops the conflict between the collective "we" and the individual "I". Lunts continues this line but complicates it: the City of Equality is not a conventional oppressive state, and violence enters it together with individuality, jealousy and exclusive desire. The soldiers and the inhabitants of the city can therefore be approached as two collective horizons whose encounter transforms both sides without producing consensual understanding. Vanya's story demonstrates the ambivalence of individuality, since the recovery of personal identity is connected with a violent existential shock. The opposition between the Commissar and the Doctor further develops the problem of meaning: the former continues to

believe in a goal beyond every failed realization, whereas the latter questions the very possibility of a final destination. The drama thus exceeds a straightforward political allegory. Neither collective equality nor unrestricted individuality is offered as a final solution; truth remains a problem and a horizon of interpretation rather than a completed answer.

Literatura

ALSZTYNIUK, A. Антиутопические произведения Евгения Замятина и Василя Гигевича: к проблеме сходства и различий. *Studia Wschodniosłowiańskie*, 2020, roč. 20, s. 7–22. ISSN 1642-557-X.

БАБЕНКО, И. А. Гротескная многозначность конфликта в драматургии Л. Н. Лунца. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 2025, roč. 18, č. 3, s. 1054–1059. ISSN 1997-2911.

БРЮСОВ, В. Я. Республика Южного Креста. In *Избранная проза.* Москва: Современник 1989, с. 73–92. ISBN 5-270-00103-9.

ДУБАКОВ, Л. В.; LI, YUTING. «Республика Южного Креста» Валерия Брюсова и «Записки о Кошачьем городе» Лао Шэ: нравственная зооморфизация в олигархических антиутопиях. *Мир русскоговорящих стран*, 2024, номер. 3 (21), с. 51–64. ISSN 2658-7866.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010. ISBN 978-80-87256-04-6.

JELÍNEK, Igor. Hermeneutické reflexe Richarda E. Palmera (Třicet tezí o interpretaci). In *Studia humanitatis. Ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2022, s. 57–71. ISBN 978-80-7599-333-5.

ИЧИН, Корнелия. *Лев Лунц, брат-скоморох (О драматургии Льва Лунца)*. Bělehrad: Издательство филологического факультета в Белграде, 2011. ISBN 78-86-6153-002-9.

ЛУНЦ, Лев. *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*. Санкт-Петербург: Издательство Композитор. 2003. ISBN 5-7379-0160-2.

PALMER, Richard E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press, 1969. ISBN 978-0-8101-0459-4.

ТАРАСЕНКО, Ю. В. Драма-антиутопия в русской литературе начала XX в. *Вестник Томского государственного университета*, 2008, номер 308, с. 26–29. ISSN 1561-7793.

ШЛЕЙЕРМАХЕР, Ф. Д. А.: *Герменевтика*. Перевод А. Л. Вольский. Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2004. ISBN 5-8015-0176-2.

Mgr. Igor Jelínek, Ph.D., is a senior lecturer at the Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, University of Ostrava. His research focuses on the theory and history of Russian literature, contemporary Russian literature and culture, literary translation, and hermeneutics. He has published on Russian sung poetry, especially the work and Czech translations of Vladimir Vysotsky, and on hermeneutic approaches to literary interpretation. His publications include the monograph *V mire avtorskoj pesni i pesennych proizvedenij V. Vysotskogo* (2019) and the study *Hermeneutické reflexe Richarda E. Palmera* (*Třicet tezí o interpretaci*) (2022).

Kultivácia ducha a Bildung ako odpoveď na krízu súčasnej kultury

Terézia rod. Poláková Jurčišinová

Cultivation of the Spirit and *Bildung* as a Response to the Crisis of the Contemporary Culture

Abstract: This paper explores the philosophical-hermeneutic interpretation of culture, viewing it not as a static collection of artifacts, but as a dynamic process of inner cultivation (*cultura animi*). By analyzing the classical German concept of *Bildung*, the text aims to bridge theoretical philosophy and practical cultural action, offering a humanist and hermeneutic response to the contemporary crisis of meaning and instrumental rationality.

Keywords: Culture, Cultivation, *Bildung*, Philosophical Hermeneutics, Spiritual Crisis, Cultural Practice, Interpretation.

Contact: Univeristy of Prešov, Faculty of Arts, Institute of Aesthetics and Art Culture, e-mail: terezia.polakova@smail.unipo.sk

1. Úvod: Kríza zmyslu a potreba hermeneutickej reflexie kultury

Súčasná spoločnosť sa nachádza v stave, ktorí mnohí diagnostikujú ako hlbokú krízu hodnôt a zmyslu. Tento stav nie je náhly; je výsledkom dlhodobého procesu, v ktorom bola hĺbka ľudskej skúsenosti postupne nahrádzaná inštrumentálnou racionalitou. Už pred viac ako storočím Jacob Burckhardt[1] jasnozrivo upozorňoval na nebezpečenstvo „ducha výdělkářství“, ktorý podriaďuje všetky prejavy ľudskej tvorivosti utilitárnym cieľom. V dnešnej dobe, charakterizovanej technologickou akceleráciou a komodifikáciou kultúry, sa tento trend stal dominantným paradigmatom. Kultúra prestáva byť vnímaná ako sféra sebautvárania človeka a stáva sa buď predmetom administratívneho riadenia, alebo segmentom zábavného priemyslu.

Z pohľadu filozofickej hermeneutiky je táto kríza primárne krízou

[1] BURCKHARDT, J. *Úvahy o světových dějinách*.

interpretácie a porozumenia. Ak je svet redukovaný na súbor dát a faktov určených na okamžitú spotrebu, stráca sa schopnosť pýtať sa na zmysel, ktorý presahuje bezprostrednú prítomnosť. Nikolaj Berďajev[2] v tejto súvislosti hovorí o potrebe „duchovnej kultúry“, ktorá by nebola len pasívnym prijímaním tradície, ale aktívnym, tvorivým činom. Podľa neho je tvorba cestou k prekonaniu krízy, pretože v nej človek odkrýva svoju bytostnú slobodu a presahuje ohraničenosť materiálneho sveta.

Potreba hermeneutickej reflexie kultúry preto vyvstáva ako naliehavá úloha. Hermeneutika, ako umenie výkladu, nám neponúka len metodológiu pre prácu s textami, ale stáva sa ontologickým základom pre pochopenie ľudského bytia vo svete. Hans-Georg Gadamer[3] zdôrazňuje, že porozumenie nie je jednou z foriem správania sa subjektu, ale spôsob bytia samotného – tu bytia. Ak chceme porozumieť kultúre, musíme sa vrátiť k procesu, v ktorom sa zmysel konštituuje – k dialógu medzi subjektom a horizontom tradície.

Východiskom pre túto reflexiu je návrat k pojmu kultúry ako kultivácie. Tento prístup nám umožňuje prekonať diktát „ducha výdělkářství“ tým, že do centra pozornosti opäť stavia formovanie človeka (*Bildung*). Ako uvádza Wilhelm von Humboldt[4], cieľom človeka nie je hromadenie vonkajších statkov, ale rozvinutie všetkých jeho vnútorných síl do jedného harmonického celku.

Hermeneutická reflexia tak nie je len teoretickým cvičením, ale bytostne praktickou aktivitou. Vyžaduje odvahu k interpretácii, ktorá nejde po povrchu javov, ale snaží sa „prísť na kĺb“ podstate vecí. V dobe, ktorú charakterizuje fragmentácia poznania a strata vertikálneho rozmeru existencie, sa hermeneutika kultúry stáva nevyhnutným nástrojom pre obnovu mravnej dimenzie vedeckého bádania a pre hľadanie nového zmyslu v rámci súčasnej kultúrnej praxe.

2. Od objektu k procesu: Kultúra ako *cultura animi*

Základným kameňom pre toto chápanie zostáva antický ideál, ktorý do

[2] BERĎAJEV, N. *Smysl tvorby: Pokus o ospravedlnění člověka*.

[3] GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*.

[4] HUMBOLDT, W. von *O rozmanitosti stavby lidských jazyků a jejím vlivu na duchovní rozvoj lidstva*.

európskeho diskurzu vniesol Marcus Tullius Cicero vo svojich *Tuskulských hovoroch* tu používa poľnohospodársku metaforu, keď hovorí o *cultura animi* – kultivácii ducha. Tak ako pole, hoci plodné, nemôže priniesť úrodu bez riadneho opracovania, ani ľudský duch nemôže bez kultivácie naplniť svoj potenciál. Táto paralela medzi obrábaním pôdy a zušľachťovaním vnútra človeka nie je len lingvistickou zaujímavosťou, ale vyjadruje bytostnú povahu kultúry: tá nie je stavom, ktorý sa dá vlastniť, ale aktivitou, ktorú treba neustále vykonávať.

Prechod od chápania kultúry ako súboru „hotových vecí“ k procesu kultivácie má zásadné hermeneutické dôsledky. Kultúra ako proces predpokladá subjekt, ktorý je aktívne zaangažovaný v dialógu s okolím. Zatiaľ čo objektívna kultúra nás môže obklopovať ako statická kulisa, *cultura animi* od nás vyžaduje interpretačný výkon. Každé stretnutie s umeleckým dielom, filozofickou myšlienkou či historickou tradíciou nie je len pasívnym prijatím informácie, ale aktom „opracovávania“ vlastného vnútra.

Z hľadiska filozofickej hermeneutiky je tento proces kultivácie totožný s hľadaním a konštituovaním zmyslu. Kultivovať ducha znamená učiť sa rozumieť. Interpretácia tu nie je metodickým postupom aplikovaným na objekt, ale dynamickým vzťahom, v ktorom sa hranice medzi subjektom a objektom stierajú. Ako pripomína Hans-Georg Gadamer[5], v procese porozumenia dochádza k „splývaniu horizontov“, čo je v podstate aktom kultivácie: náš vlastný horizont sa rozširuje a pretvára v konfrontácii s horizontom tradície.

V tomto zmysle sa kultúra ako *cultura animi* stáva účinnou odpoveďou na Burckhardtovu diagnózu „ducha výdělkářství“. Ak je totiž cieľom kultúry proces kultivácie a nie hromadenie artefaktov, jej hodnota sa nedá vyčísliť utilitárnym ziskom. Jej „výnosom“ je totiž kvalitatívna zmena samotného človeka – jeho mravnej integrity, estetickej citlivosti a intelektuálnej hĺbky.

Kultúra ako proces teda predstavuje návrat k dynamickému rozmeru ľudskej existencie. Nie je to niečo, čo „máme“ (ako súčasť národného dedičstva či rozpočtovej kapitoly), ale niečo, čím sa „stávame“. Tento prechod od objektu k procesu nás prirodzene vedie k hlbšej analýze toho, ako sa táto kultivácia vnútorne štruktúruje a akú formu nadobúda v nemeckej klasickej tradícii. Práve tu

[5] GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*.

sa rodí koncept *Bildung*, ktorý proces kultivácie povyšuje na najvyšší cieľ ľudského úsilia, integrujúc v sebe mravné, estetické aj poznávacie rozmery do jedného nedeliteľného celku.

3. *Bildung* ako hermeneutický fenomén a zjednocujúci princíp

Pojem *Bildung* (tradične prekladaný ako vzdelanie, formovanie či sebautváranie) prešiel v dejinách filozofie fascinujúcou premenou. Od stredovekej mystiky, kde znamenal pripodobňovanie sa obrazu Božiemu (*Imago Dei*), sa cez osvietenstvo a nemecký idealizmus vyvinul do moderného sekulárneho ideálu rozvoja osobnosti. Hans-Georg Gadamer (2010) vo svojom kľúčovom diele *Pravda a metoda* povyšuje *Bildung* na prvý z „vôdčích humanistických pojmov“, ktoré tvoria základ duchovných vied. Tým jasne odlišuje humanitné poznanie od exaktných vied: zatiaľ čo prírodné vedy sa usilujú o objektívnu znalosť zákonov, cieľom duchovných vied je práve *Bildung* – formovanie človeka skrze porozumenie.

Zjednocujúci princíp *Bildung* spočíva v jeho schopnosti preklenúť priepasť medzi individuálnym subjektom a všeobecnou tradíciou. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2002) v tejto súvislosti hovorí o „vzostupe k všeobecnosti“. Podstata *Bildung* nie je v hromadení faktických vedomostí (ktoré by sme dnes mohli ironicky označiť za „skill-set“ pre trh práce), ale v schopnosti človeka vyjsť zo svojej bezprostrednej partikularity, odcudzíť sa svojej prirodzenosti a vrátiť sa k sebe obohatený o horizonty iného. Je to pohyb ducha, ktorý v konfrontácii s cudzím a iným nachádza svoje vlastné, hlbšie ukotvenie.

Z hermeneutického hľadiska je *Bildung* procesom, v ktorom sa „rozumenie“ stáva „stávaním sa“. Ak interpretujeme text, umelecké dielo či dejinnú udalosť, nejde o jednostranný akt subjektu nad objektom. Naopak, dochádza k bytostnej premene interpreta. Wilhelm von Humboldt (2000) zdôrazňoval, že skutočné formovanie nastáva v mieste dotyku medzi „ja“ a „svetom“. Tento dotyk je bytostne dialogický a interpretačný. *Bildung* je teda výsledkom neustáleho „umenia interpretovať zmysel“: čím viac sme schopní vnímať a interpretovať bohatstvo významov v kultúre, tým košatejšia a zjednotenejšia sa stáva naša vlastná vnútorná forma.

Týmto sa *Bildung* stáva najúčinnejšou odpoveďou na fragmentáciu súčasnej

kultúry. V dobe, ktorá nás núti špecializovať sa na úzke segmenty reality a redukovať zmysel na funkčnosť, pôsobí *Bildung* ako integračná sila. Spája estetické s etickým, teoretické s praktickým. Ako pripomína Gadamer: „...*Bildung* nie je cieľom, ku ktorému sa smeruje, ale cestou, na ktorej sa všetko učenie premeňuje na trvalý stav ducha.“[6] V tomto zmysle je *Bildung* „totálnym“ hermeneutickým fenoménom – je to proces, v ktorom interpretácia sveta a formovanie človeka splývajú do jednej nedeliteľnej udalosti zmyslu.

4. Presahy filozofie do kultúrnej praxe

Filozofická hermeneutika vo svojej podstate odmieta dualizmus medzi čistou teóriou a slepou praxou. Hans-Georg Gadamer pripomína, že hermeneutika je vo svojom jadre praktickou filozofiou, ktorá nadväzuje na aristotelovskú tradíciu *fronésis* – praktickej múdrosti. V kontexte kultúrnej praxe to znamená, že umenie interpretovať zmysel nie je výsadou úzkeho kruhu akademikov, ale stáva sa formatívnym princípom každej kultúrnej aktivity. Ak kultúrne inštitúcie, ako sú galérie, divadlá či univerzity, rezignujú na tento hlbinný rozmer a podriadia sa výlučne logike „ducha výdělkářství“ (Burckhardt 1996), prestávajú plniť svoju kultivačnú funkciu a stávajú sa len prevádzkami zábavného priemyslu.

Skutočný presah filozofie do praxe sa deje v momente, keď sa kultúrny artefakt prestáva vnímať ako estetický objekt určený na pasívnu spotrebu a stáva sa hermeneutickou výzvou. Kultúrna prax, informovaná filozofiou, vytvára podmienky pre to, čo Nikolaj Berďajev (2021) nazýva „tvorivým aktom“. Pre Berďajeva nie je kultúra len uchovávaním minulých hodnôt, ale dynamickou premenou sveta skrze ducha. Tento „theurgický“ rozmer kultúry znamená, že každá interpretácia a každé vzdelávacie pôsobenie má byť smerované k oslobodeniu človeka z pút inštrumentálnej racionality.

V tomto zmysle sa ideál „slobodnej akadémie duchovnej kultúry“[7] stáva nosným paradigmatom pre súčasné kultúrne i vzdelávacie inštitúcie. Takáto akadémia nie je nevyhnutne kamennou budovou, ale diskurzívnym priestorom, kde sa pestuje mravná dimenzia bádania a tvorby. Filozofia tu vystupuje ako

[6] GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*, s. 46.
[7] BERĎAJEV, N. *Smysl tvorby: Pokus o ospravedlnění člověka*.

garant mravného a hodnotového rámca, ktorý bráni redukcii kultúry na technickú informáciu. Ako zdôrazňuje Jan Patočka[8] vo svojich úvahách o zmysle kultúry, starostlivosť o dušu je neoddeliteľná od starostlivosti o obec a jej kultúrny priestor. Kultúrna prax je teda formou politiky v pôvodnom význame slova – je to spoločné hľadanie zmysluplného života.

Presahy filozofie do kultúrnej praxe sa konkrétne realizujú v troch rovinách:

1. **Metodologickej:** využitie hermeneutických postupov pri koncipovaní výstav, dramaturgických plánov či vzdelávacích programov.
2. **Etickej:** akcent na zodpovednosť interpreta voči tradícii a mravnú integritu tvorivej osobnosti.
3. **Existenciálnej:** pochopenie kultúrnej účasti ako nástroja *Bildung*, teda neustáleho formovania vlastnej identity skrze stret s inakosťou.

4. Hermeneutika artefaktu: Synestézia a znenie umeleckého diela

Umelecký artefakt v hermeneutickom ponímaní nie je statickým objektom, ktorý je podrobovaný analýze, ale živým náprotivkom, s ktorým interpret vstupuje do dialógu. Hans-Georg Gadamer[9] prirovnáva skúsenosť s umením k fenoménu hry (*Spiel*). V hre sa stráca subjekt-objektový odstup; hráč nie je pánom hry, ale je hrou pohltený. Podobne aj umelecké dielo „znie“ (v zmysle ontologického znenia pravdy) iba vtedy, keď sa interpret podvolí jeho nároku. Toto „znenie“ (Klingen) diela je momentom, kedy sa abstraktný zmysel stáva zmyslovou prítomnosťou.

Tu sa otvára priestor pre synestéziu, ktorú organizátori sympózia zdôrazňujú ako prepojenie rôznych foriem a druhov umenia. Synestézia v hermeneutickom zmysle nie je len fyziologickým miešaním vnemov, ale „eidetickou“ jednotou vnímania (v nadväznosti na eidetickú biológiu spomínanú v programe konferencie). Znamená to, že interpretácia artefaktu vyžaduje zapojenie celého spektra ľudskej vnímavosti – zrakový vnem obrazu evokuje vnútorný sluch pravdy, rytmus textu formuje telesnú skúsenosť času. Ako uvádza Mikel Dufrenne[10], estetický objekt vyžaduje „percepciu, ktorá je zároveň citom“, čím sa

[8] PATOČKA, J. *Péče o duši: Soubor statí a přednášek o postavení člověka ve světě a v dějinách*.

[9] GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*.

[10] DUFRENNE, M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*.

interpretácia stáva bytostne synestetickou udalosťou, v ktorej sa zjednocuje zmyslové s duchovným.

Umenie interpretovať zmysel artefaktu teda spočíva v schopnosti nechať dielo prehovoriť v jeho celistvosti. Ak je súčasná kultúra fragmentovaná, artefakt vďaka svojej „vnútornej forme“[11] (Berďajev 2021) pôsobí ako integračný prvok. V procese kultivácie ducha (*Bildung*) zohráva artefakt úlohu zrkadla: interpret v diele nepoznáva len zámery autora, ale odkrýva v ňom nové možnosti vlastného bytia. Tento „theurgický“ moment, kedy interpretácia artefaktu dovoľuje zmyslu „vstúpiť do sveta“, je jadrom duchovnej praxe, o ktorej sme hovorili v predchádzajúcej kapitole.

Synestetická hermeneutika artefaktu nás teda učí, že pravda diela nie je skrytá „za“ dielom ako nejaká zakódovaná informácia, ale deje sa „v“ jeho znení, v jeho zmyslovom prejave a v našej odpovedi naň. Každý artefakt je tak malou „slobodnou akadémiou“, ktorá nás vzdeláva nie tým, čo nám hovorí o minulosti, ale tým, ako pretvára naše vnímanie prítomnosti. Tento proces nás následne vedie k otázke, ako sa tieto jednotlivé záblesky zmyslu spájajú do súvislého príbehu ľudskej existencie, čo nás otvára téme naratívnej identity a mýtu.

5. Naratívna identita a mýtus: Príbeh ako nástroj sebapoznania

Filozofická hermeneutika dvadsiateho storočia rázne odmietla predstavu o suverénnom, plne transparentnom subjekte, ktorý disponuje priamym poznaním seba samého. Ako vo svojej koncepcii argumentuje Paul Ricoeur[12], človek nemá k sebe priamy prístup; k vlastnej identite dospieva iba obkľukou – prostredníctvom znakov, symbolov a textov, ktoré mu ponúka jeho kultúra. Ricoeur hovorí o takzvanej „naratívnej identite“, čím zdôrazňuje, že seba samých chápeme primárne ako postavy v príbehu. *Bildung* v tomto kontexte prestáva byť abstraktným zhromažďovaním vlastností a stáva sa dynamickým procesom osvojovania si a neustáleho reinterpretovania vlastného životného príbehu v zrkadle príbehov iných.

V rámci hlbinných hermeneutických prístupov, na ktoré odkazuje aj

[11] BERĎAJEV, N. *Smysl tvorby: Pokus o ospravedlnění člověka*.
[12] RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I: Zápletka a historické vyprávění*.

metodológia tohto sympózia, vystupuje do popredia elementárny naratívny útvar – mýtus. Hoci inštrumentálna racionalita často redukovala mýtus na predvedecký omyl, Mircea Eliade[13] vo svojich prácach presvedčivo ukazuje, že mýtus predstavuje paradigmatický model poskytujúci existenciálnu orientáciu. Mýtus nepopisuje nepravdivé udalosti, ale zjavuje fundamentálne štruktúry reality. Poskytuje maticu zmyslu pre konanie v prítomnosti tým, že prítomnosť napája na posvätný či prapôvodný čas počiatkov.

Z tohto dôvodu predstavuje interpretácia literárneho textu – či už ide o historický román, s ktorým sa stretávame v kultúrnej praxi, alebo o mýtické naratívy – kľúčový priestor pre kultiváciu ducha. Konfrontácia moderného románu s archetypálnym svetom mýtu je ukážkovým priestorom pre aplikáciu „hlubinnej hermeneutiky“. Vstúpiť do literárneho príbehu totiž znamená podstúpiť hermeneutickú skúsenosť inakosti: čitateľ vystavuje svoj vlastný životný svet spochybneniu, aby sa vzápätí vrátil obohatený o nové možnosti chápania seba i sveta. Román, ktorý oživuje mýtické prvky, tak slúži ako theurgický nástroj, ktorý v modernej dobe nahrádza rituál a umožňuje jednotlivcovi participovať na univerzálnom, nadčasovom zmysle.

Narativita a mýtus teda nie sú len estetickými či literárnovednými kategóriami, ale ontologickými nástrojmi sebapoznania. Umenie interpretovať zmysel sa tu realizuje ako schopnosť nachádzať súvislosti medzi útržkami našej skúsenosti a tkať z nich koherentný celok. Tento naratívny proces budovania identity (*Bildung*) sa nedeje vo vákuu. Vždy zahŕňa aj druhých ľudí, ktorých príbehy sa s našimi prelínajú. Z tohto dôvodu so sebou naratívna hermeneutika nevyhnutne prináša aj etický apel – prebúdza otázku zodpovednosti voči príbehom, do ktorých sme zasadení, a voči tradícii, ktorú interpretujeme. Práve tento presah od príbehu k etike nás priamo privádza k nevyhnutnosti mravnej dimenzie vedeckého i osobného bádania.

6. Mravná dimenzia bádania a zodpovednosť interpreta

V dobe, ktorú charakterizuje fragmentácia hodnôt a nárast inštrumentálneho prístupu k poznaniu, sa otázka mravnej dimenzie vedeckého bádania stáva

[13] ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*.

naliehavým apelom. Ako zdôrazňujú organizátori konferencie *Ars hermeneutica,* v čase duchovnej krízy je nevyhnutné uchovať integritu výskumu, ktorá presahuje nároky „ducha výdělkářství“. Filozofická hermeneutika v tomto smere ponúka dôležitý korektív: Hans-Georg Gadamer[14] pripomína, že v duchovných vedách nie je možné oddeliť metódu od mravného habitu bádateľa. Porozumenie nie je len technickou zručnosťou, ale vyžaduje si to, čo klasická tradícia nazývala *subtilitas applicandi* – schopnosť aplikovať pochopené na vlastnú situáciu so zreteľom na etické dôsledky.

Zodpovednosť interpreta spočíva predovšetkým v otvorenosti voči „nároku pravdy“, ktorý na nás dielo kladie. Nikolaj Berďajev[15] vo svojej koncepcii slobodnej duchovnej kultúry zdôrazňuje, že tvorivý akt je nerozlučne spätý s mravnou slobodou a zodpovednosťou človeka pred absolútnom. Bádateľ v oblasti humanitných vied preto nesmie byť len pasívnym analytikom dát, ale musí vystupovať ako strážca kontinuity duchovného poznania. Tento etický záväzok znamená brániť zmysel javov pred ich sploštením na poli funkčné či ideologické nástroje.

Mravná dimenzia bádania sa prejavuje aj v úcte k tradícii. Interpretácia podľa Paula Ricoeura[16] nie je násilným privlastnením si diela, ale snahou nechať prehovoriť svet, ktorý dielo otvára. Zodpovedný interpret si uvedomuje svoju dejinnú podmienenosť a namiesto suverénnej manipulácie s významami vstupuje do dialógu, v ktorom dominuje snaha o spravodlivosť voči textu a jeho autorovi. V rámci „slobodnej akadémie duchovnej kultúry“ sa tak vedecká práca mení na formu duchovnej služby, ktorej cieľom je kultivácia mravného vedomia spoločnosti.

V konečnom dôsledku je mravná dimenzia bádania neoddeliteľná od procesu *Bildung*. Skutočne vzdelaný človek (*gebildet*) nie je len erudovaným odborníkom, ale osobnosťou s rozvinutým citom pre pravdu a spravodlivosť. Ak má byť naša odpoveď na krízu súčasnej kultúry efektívna, musí vychádzať práve z tejto mravnej obnovy interpretačnej praxe. Len tak sa môže hermeneutika stať nielen nástrojom poznania, ale aj nástrojom kultivácie ducha a ozdravenia kultúrneho priestoru, v ktorom žijeme.

---

[14] GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky.*

[15] BERĎAJEV, N. *Smysl tvorby: Pokus o ospravedlnění člověka*.

[16] RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I: Zápletka a historické vyprávění*.

7. Záver

Predložená štúdia, koncipovaná ako fundamentálna báza dizertačného výskumu, preukázala, že umenie interpretovať zmysel predstavuje v súčasnom kultúrnom kontexte kľúčovú stratégiu prekonávania duchovnej krízy. Východisková téza, podľa ktorej je kultúra primárne procesom kultivácie (*cultura animi*) a nie statickým súborom produktov, našla svoje opodstatnenie v analýze konceptu *Bildung*. Tento klasický ideál, v nadväznosti na Hansa-Georga Gadamera[17], transformuje proces vzdelávania z hromadenia informácií na ontologické stávanie sa človeka skrze porozumenie.

Rozpracovaním hermeneutiky artefaktu a naratívnej identity sme ozrejmili, že kultivácia ducha sa nedeje v izolácii, ale v neustálom synestetickom dialógu s umeleckými a mýtickými štruktúrami našej tradície. Ukázalo sa, že mýtus a príbeh nie sú len literárnymi kategóriami, ale nástrojmi, ktoré nám umožňujú integrovať fragmentovanú skúsenosť do koherentného celku. V tomto zmysle je hermeneutika „theurgickým" umením: interpret nielen odkrýva významy, ale svojím aktívnym rozumením spoluvytvára svet zmyslu.

Mravná dimenzia bádania, ktorá bola ústredným apelom tejto reflexie, potvrdzuje, že zodpovednosť interpreta je nerozlučne spätá s jeho intelektuálnym výkonom. V nadväznosti na Nikolaja Berďajeva[18] možno konštatovať, že cesta k obnove duchovnej kultúry vedie cez oslobodenie tvorivého ducha z pút inštrumentálnej racionality. Idea „slobodnej akadémie duchovnej kultúry" tak prestáva byť utópiou a stáva sa konkrétnou výzvou pre kultúrnu prax, ktorá má ambíciu uchovávať a rozvíjať mravné hodnoty vedeckého bádania.

Záverečným zistením príspevku je presvedčenie, že prepojenie filozofickej reflexie s kultúrnou praxou nie je luxusom, ale existenčnou nevyhnutnosťou. Iba človek, ktorý si osvojil umenie interpretovať, dokáže v „duchu výdělkářství" dnešnej doby rozpoznať a chrániť to, čo je v kultúre skutočne kultivujúce. Tento proces *Bildung* zostáva otvorenou úlohou, ktorej napĺňanie je najpresvedčivejšou odpoveďou na výzvy súčasného sveta.

---

[17] GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky.*

[18] BERĎAJEV, N. *Smysl tvorby: Pokus o ospravedlnění člověka*.

Summary

This paper attempts to address the contemporary spiritual and value crisis—often characterized by instrumental rationality and utilitarianism—by re-evaluating the foundational concepts of culture and education. Rooted in the methodology of philosophical hermeneutics, the study argues against the static understanding of culture as a mere accumulation of consumable artifacts. Instead, it advocates for a return to the classical ideal of *cultura animi*, treating culture as an ongoing, dynamic process of inner human cultivation and a continuous effort to interpret meaning.

The core of the paper analyzes the classical German concept of *Bildung* (formation/cultivation), drawing primarily on the hermeneutic tradition of H.-G. Gadamer and G. W. F. Hegel. *Bildung* is presented not merely as the acquisition of knowledge, but as an ontological elevation to universality and an essential condition for true hermeneutic experience. By bridging theoretical philosophical reflection with practical cultural action, the paper suggests that reviving the concept of *Bildung* offers a robust, multi-functional paradigm for the humanities. Ultimately, the continuous hermeneutic interpretation of art, texts, and history is framed not as an abstract academic exercise, but as a deeply ethical and transformative cultural practice necessary for the renewal of modern spiritual life.

Literatúra

BERĎAJEV, Nikolaj. *Smysl tvorby: Pokus o ospravedlnění člověka*. Preložil Jan Machonin. Praha: OIKOYMENH. Knihovna novověké filosofie, 2021. ISBN 978-80-7298-518-0.

BURCKHARDT, Jacob. *Úvahy o světových dějinách*. Preložil Jaroslav Marek. Praha: OIKOYMENH, 1996. ISBN 80-86005-02-9.

CICERO, Marcus Tullius. *Tuskulské hovory*. Preložil Václav Bahník. Praha: Svoboda. Antická knihovna, 1976.

DUFRENNE, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Preložil Edward S. Casey a kol. Evanston: Northwestern University Press, 1973. ISBN 0-8101-0591-5.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*. Preložila Eva Strebingerová. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-165-4.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*. Preložili David Mik, Filip Karfík a Petr Šourek. Praha: Triáda, 2010. ISBN 978-80-87256-04-6.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Preložil Jan Patočka. Praha: OIKOYMENH, 2002. ISBN 80-7298-052-6.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *O rozmanitosti stavby lidských jazyků a jejím vlivu na duchovní rozvoj lidstva*. Preložil Pavel Novák. Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80-7298-005-4.

PATOČKA, Jan. *Péče o duši: Soubor statí a přednášek o postavení člověka ve světě a v dějinách*. Praha: Mladá fronta, 1990. ISBN 80-204-0158-8.

RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I: Zápletka a historické vyprávění*. Preložili Otakar Šereš a kol. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-500-5.

Mgr. Terézia rod. Poláková Jurčišinová is a doctoral candidate at the Institute of Aesthetics and Artistic Culture at the Faculty of Philosophy, University of Prešov. Her academic focus includes philosophical hermeneutics, the philosophy of culture, and the historical-conceptual analysis of humanistic ideals. Professionally, she focuses on exploring the intersections between theoretical philosophy and applied cultural practice. Her doctoral dissertation critically examines the themes of culture as cultivation and education with the aim of addressing contemporary crises of meaning.

Socha ako médium súcitu: interpretácia cyklu *Rekviem pre organizmy* Jána Zelinku vo fenomenologickom rámci[1]

Jana Migašová

Sculpture as a Medium of Compassion: An Interpretation of Ján Zelinka's *Requiem for Organisms* Series in a Phenomenological Framing

Abstract: This study provides a phenomenological and anthropological interpretation of the ongoing sculptural series *Requiem for Organisms* (2010–present) by Slovak contemporary artist Ján Zelinka. Reversing the traditional anthropocentric interpretative vector, the text decentralizes the artist as a sovereign demiurge and explores the inherent agency of the medium and material. Drawing on Hans Belting's anthropology of images, Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of the body, and the "material turn" represented by Tim Ingold and Jane Bennett, the study analyses how the physical properties of lead and organic animal remains generate an autonomous ethical appeal. Zelinka's process of wrapping deceased animals into lead sarcophagi is interpreted through Massimo Leone's semiotics of the reliquary as a paradoxical manifestation of "transcendence in a shroud." Ultimately, the study argues that the aesthetic suppression in Zelinka's hybrid spatial installations activates a primal ritual of mercy, transforming civilizational debris and ecological trauma into a space of shared vulnerability and shared bodily compassion between the human spectator and the more-than-human world.

Keywords: Sculpture. Anthropology of Images. Phenomenology. Material Turn. Semiotics. Ján Zelinka.

Contact: University of Prešov, Faculty of Arts, Institute of Aesthetics and Art Culture, e-mail: jana.migasova@unipo.sk

Úvod

Text hľadá odpoveď na otázku, ako pristúpiť k výkladu súčasného umeleckého diela, ktoré je nesené médiom nazývaným *socha*. Hoci toto označenie

[1] Štúdia vznikla s podporou grantu *Modely filozofie ako spôsobu života* (projekt č. 043PU-4/2026) v schéme KEGA grantového systému Ministerstva školstva, výskumu, vývoja a mládeže SR.

vyplýva z vedome naznačeného genetického kódu sochárstva, z hľadiska súčasnej terminológie je istejšie hovoriť o hybridnom objekte či priestorovej inštalácii. Napriek tomu je v tomto, post-konceptuálnom prípade genetika sochy intenzívne prítomná a rozprávajúca. Na počiatku našej interpretácie sa vynára intuícia, že dielo, o ktorom bude reč, je výnimočné: zasahuje vnímateľa na viacerých úrovniach, provokuje, dráždi. Vraciame sa k nemu, lebo cítime, ako sa prihovára súčasným, a zároveň veľmi starým jazykom. V kontakte s dielom vnímame, že súvislosť medzi médiom sochy, jej obsahom a súčasným divákom je samozrejmá a komplexná zároveň; komunikuje primordiálnou materiálnosťou i početnými kultúrnymi odkazmi. Aj napriek presvedčeniu, že autor diela je brilantným sochárom, si kladieme za cieľ pristúpiť k interpretácii „od diela“ – od špecifickej manifestácie samotného média vo svojej materiálnosti a jej historicite. Pokúsime sa obrátiť interpretačný vektor, decentralizovať autora ako suverénneho demiurga a zdôrazniť vnútornú logiku i agenciu materiálu, ktorá umožňuje komunikačné pole v prospech etiky milosrdenstva. Použijeme pojem súcitu, no pokúsime sa ukázať, že tento odkaz nebude nesený v kresťanskom kontexte, ale bude emanovať z materiálneho média samotného.

Napriek proklamovanej decentralizácii tvorcu je však potrebné autora stručne predstaviť. Tento krok nie je návratom k bezpečnému biografizmu, ale slúži ako argument pre pochopenie umeleckého prostredia, z ktorého prirodzene vyvstáva citlivosť voči materiálovým textúram a alternatívnym víziám prírody. Ján Zelinka (1978) je absolventom prvých generačných „nástupov“ Fakulty umení v Košiciach (2008). „Košický okruh výtvarníkov“ sa z hľadiska kritickej angažovanosti v súčasnosti ukazuje ako kľúčový, pričom generácia autorov ako Lucia Dovičáková, Matúš Lányi, Boris Sirka, Ján Vasilko a ď. obohatila slovenské umenie o častokrát drsné a lapidárne umelecké výpovede. Zelinka v tomto prostredí nadviazal na sochárske posolstvo Juraja Bartusza v jeho Ateliéri slobodnej kreativity. Už jeho rané práce, ako školský projekt *Jednotlivci* (2003) či neskoršie súsošie *Obrazoborectvo – oddelené súvislosti* (2010), definujú kľúčové znaky jeho programu: apropriáciu, negatívne modelovanie, deformovanosť a grotesknosť výrazu, primitivizujúcu redukciu tvaru.

Autorov radikálny obrat k zvieracej figúre predstavujú diela *Baránok Boží* (vytvorený z ovčích exkrementov, 2011–2013) a cyklus *Hľadám podstatu* (2016), v ktorom autor odlieva sadru priamo do zvieracích koží. Medzinárodná

komisia Ceny Oskára Čepana, ktorej laureátom sa stal v roku 2015, označila tento tvorivý prístup za „ohľadávanie post-humánnosti a alternatívnych vízií prírody prostredníctvom nových materiálov s komplexnými symbolickými významami a bohatými konotáciami z histórie umenia“ (Cena Oskára Čepana 2015). Centrálnym bodom nášho textu bude dlhodobý projekt – cyklus sochárskych, či sochu pripomínajúcich diel prepojených jasným konceptom. Má názov *Rekviem pre organizmy*.

Dielo a jeho hlas



Ján Zelinka: *Rekviem pre mačku*, 2013; uhynutá mačka zaliata v olove, 55x35x12 cm; z cyklu *Rekviem pre organizmy* (2010-súčasnosť). Dostupné z: janzelinka.com (©foto: Adam Šakový)

Séria obsahuje desiatky sôch – objektov, ktoré vznikajú zbieraním uhynutých zvierat z ciest či prírody, aby boli následne odliate do olova. Do takto vzniknutých olovených sarkofágov sochár samotné mŕtve telá zvierat ukladá a uzatvára. Týmto spôsobom zhotovil schránky pre hada, mačku, psa, včely, myš, líšku, malé

diviaky, vtáka, muchy, jelenicu, atď. Ako uvádza sám[2], do sarkofágov nezasahoval až do roku 2023, keď sa rozhodol pre radikálne gesto navracania ostatkov „naspäť do kolobehu prírody“.

Sarkofágy ponecháva v nedefinitívnom tvare, ktorý len zhruba, obrysom pripomína pozostatky uhynutého tvora. V galerijnom priestore ich ojedinele dvíha do výšky a vešia na stenu či konštrukciu, dominantne ich ponecháva na zemi, v polohe, v akej ich nachádza. Sériu začal vytvárať v roku 2010, ubehlo viac ako 15 rokov a autor aktuálne nevie, kedy cyklus dokončí. Dielo má procesuálny a konceptuálny charakter, použité médium sa pohybuje na hranici medzi sochou, sarkofágom, relikviárom, inštaláciou. Potlačenie estetického účinku vytvára komunikačný priestor pre etiku gesta, v ktorej cítiť miesenie kresťanského milosrdenstva s aktuálnou kritikou antropocentrizmu.

Chceme ukázať, že téma nešťastia, smrti a milosrdenstva vyplýva zo samotnej sochy ako média, z jej materiálovosti a možností, ktoré ponúka tým, že disponuje svojou tiažou, pevnosťou, vnútorným priestorom, miestom pre nadprirodzeno, fetišovosťou, magickým potenciálom. Z toho by vyplývalo, že si Zelinka „svoju tému nenašiel“, ale metaforicky vyjadrené – téma si našla jeho, a to prostredníctvom kvalít samotného média. Preto môžeme interpretačný vektor obrátiť a položiť si zásadnú otázku, či môže byť médiom samotný autor. Médiom príbehu o smrti, kameňoch, milosrdenstve a soche.

Nepôjde nám teda o dôslednú interpretáciu možných významových vrstiev, či hľadanie umelecko-historických analógií v prospech komparatívnych analýz. Nebude nás tiež zaujímať, prečo si autor vo svojej umeleckej kariére médium sochy vyberá. K dielu pristúpime „z opačnej strany” – s predpokladom, že je to médium sochy, ktoré sa „prihovára“ k autorstvu a spolu s ním hľadá svoj obraz. Je to socha sama, jej genetika a potenciál, jej zárodočnosť, objektové vlastnosti, jej primordialita a celá historicita, ktorá „dizajnuje mindset“ autora? Môžeme predpokladať, že ak je autor vedený k médiu sochy, prijíma s ňou nielen celé jej dejiny, ale akýsi primordiálny základ, ktorý otvára bránu k tým najzákladnejším

[2] ZELINKA, J. *Rozhovor o sochárskej tvorbe a materiáloch* [osobná komunikácia]. 15. máj 2026.

otázkam existencie. Je to tiež toto staré médium, ktoré paradoxne tak výstižne dokáže rozprávať o aktuálnych, najbolestivejších otázkach antropocénu.[3]

V tomto metodologickom nastavení nevnímame autora ako suverénneho demiurga, ktorý hmote diktuje hotové ideové koncepty. Naopak, tvorivý proces chápeme ako dialóg či kooperáciu, v ktorej má materiál (olovo, sadra, živočíšne pozostatky) vlastnú agenciu (Bennett 2010). Umelec tu nevystupuje ako interpret vlastného diela, ale skôr ako senzitívne médium, cez ktoré hmota uskutočňuje svoj vlastný komunikačný a emancipačný potenciál. Súčasťou nášho pohľadu je predpoklad, že Zelinkova civilizačná kritika a téma milosrdenstva boli v skutočnosti vyprovokované fyzickými a symbolickými vlastnosťami materiálu. Nebol to autor, kto priniesol tému etiky do ateliéru; bol to odpor olova a hmatateľná prítomnosť mŕtveho tela, ktoré v ňom toto etické gesto vynútili. Interpretačný vektor preto obraciame.

Teoretický rámec: Antropológia obrazu

Úvod interpretácie venujeme otázke pôvodu samotného sochárskeho média. Na základe Beltingovej *Antropológie obrazu*[4] budeme chápať vnímanie (Zelinkových) sôch ako antropologické situácie, ako stret tiel a médií, ktoré sú tiež telami: takými, vďaka ktorým obrazy „žijú“. Beltingovo myslenie odhalí Zelinkom naznačenú väzbu medzi sochou a mŕtvym telom. Kľúčovým bodom tohto myslenia je poňatie obrazu. Ak pojem obrazu berieme vážne, musí byť – podľa Hansa Beltinga – pojmom antropologickým. Žijeme s obrazmi, svet chápeme v obrazoch a tento živý vzťah s nimi pokračuje vo fyzickej produkcii

[3] Stálo by za úvahu, či Zelinkovo dielo odkazuje na premenu prírody na cintorín, z ktorého Zelinka zachraňuje fragmenty. Pojem „nekrocén“ (Necrocene) pomenúva éru, v ktorej ľudská civilizácia namiesto obyčajného pretvárania planéty systematicky produkuje masovú smrť a premieňa živú prírodu na permanentný cintorín. Hoci je táto ekofilozofická reflexia rozsiahlou samostatnou témou, v Zelinkovom diele sa otvára ako kľúčová brána: autor doslova vstupuje na tento civilizačný cintorín, zbiera okrajové obete (uhynuté zvieratá z ciest) a prostredníctvom olovených sarkofágov zachraňuje ich fragmenty.

[4] BELTING, H. *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*. Kniha Hansa Beltinga *Bild-Anthropologie: Eu Entwürfe für eine Bildwissenschaft* pôvodne vyšla v roku 2001, o 20 rokov neskôr ju z nemeckého originálu preložila Iva Kratochvílová – v odbornej spolupráci s Ivanom Folettim.

obrazov, ktorú vykonávame v sociálnom priestore. Belting sa pýta na pôvod obrazu, na spôsob, akým sa dostáva „do života“. Hovorí o obraze a o jeho médiu ako dvoch stranách tej istej mince, ktoré nemožno oddeliť. Pojem média získava svoj význam, až keď sa uplatňuje v kontexte obrazu a tela. Telo číta obrazy len prostredníctvom média tak, že si obraz nezamení za iné telo, či objekt. Jednoducho médium nie je to isté ako obraz, je ním až vtedy, keď ho vníma cítiace telo. Médium je telom obrazu.[5]

Miestom obrazov je prirodzene človek. Je akýmsi živým orgánom pre obrazy. Naše prirodzené telo reprezentuje aj telo kolektívne, a preto je miestom pre také obrazy, z ktorých sa skladajú kultúry. Ako ukazuje Belting[6], vznik a užívanie obrazu má úzky súvis s potrebami živého človeka v kontakte s „katastrofou smrti“. Samotná mŕtvola sa stáva absenciou života svojím vlastným obrazom. „Hrôza smrti spočíva v tom, že sa rozprávajúce a dýchajúce telo naraz a pred očami všetkých premení na nemý obraz. [...] Záhada, ktorá obklopuje mŕtvolu, sa logicky stala taktiež záhadou obrazu: spočíva v paradoxnej neprítomnosti, ktorá sa prihovára ako z prítomnosti mŕtvoly, tak z prítomného obrazu. Tým sa otvára záhada bytia a zdania, ktorá ľudí neprestala nikdy vzrušovať“.[7]

Belting (na pozadí úvah M. Blanchota, E. Krisa, O. Kurza) uvádza, že obraz slúžil ako návrat mŕtveho do každodenného života. Návrat však musel rešpektovať postupy a rituály. „Obraz, ako uzáver skutočného tela sa stáva médiom jeho novej prítomnosti, ktoré uniklo času a smrteľnosti“.[8] Istým druhom obrazu je aj hrob. Hrob je na jednej strane bariérou medzi životom a smrťou, no na strane druhej predstavuje miesto, kde sa živí môžu s mŕtvymi stretávať a prekonávať tak katastrofu smrti. Zelinkov „zvierací sarkofág“ môžeme vnímať práve ako takúto obdobu hrobu – hrobu artikulovaného vo forme umeleckého diela. V intenciách antropológie obrazu platí, že „v určitom čase, ktorý môže v niektorých kultúrach prísť až po niekoľkých mesiacoch, sa katastrofa smrti vymení za kontrolu nad smrťou tým, že si komunita slávnostným aktom navráti svoj poriadok. Pri tomto

[5] BELTING, H. *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*, s. 17.
[6] Dtto, s. 145.
[7] Pre potreby tejto štúdie preložila vety z českého jazyka do slovenčiny autorka textu, J. M.
[8] BELTING, H. *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*, s. 153.

obrade nebožtík nájde svoje miesto v sociálnom prostredí“.[9]

Pre Beltinga, ale aj pre príbeh našej interpretácie Zelinkovho diela, je podstatné uvedenie konceptu náhrobnej sochy v starovekom Egypte, ktorý priamo súvisí s procesom mumifikácie. Múmia vo svojej úprave ponúkala obraz nezničiteľného tela, ktoré viedlo dialóg s duchom mŕtveho prostredníctvom tvárovej masky. V tejto sakrálnej situácii však bola múmia pre bežných návštevníkov nedostupná. Pre komunikáciu so živými preto museli byť vytvorené druhé vtelenia – sochy dvojníkov (*ka*), uložené v nadzemnej komore hrobky (*serdábe*). Egyptská socha sa však stávala živým obrazom až *ex post* – prostredníctvom rituálu „otvárania úst“. Kňaz sa pri ňom špeciálnym nástrojom dotýkal úst, očí, uší a nosa sochy, čím prostredníctvom fyzického kontaktu aktivoval jej zmysly. Animácia a oživenie sôch prebiehali práve v tomto intervale medzi ich technickou výrobou a finálnym osadením. Obrazom sa teda socha stala nie vďaka remeselnej produkcii, ale až na základe magického aktu, ktorý ju kvalifikoval k stelesneniu. Skutočnosť, že tento rituál bol neskôr prenesený zo sochy priamo na múmiu, dokazuje ontologickú súvislosť medzi sochou a zvečneným mŕtvym telom.[10]

V kontexte moderného a súčasného sochárstva preberá rolu rituálneho kňaza či animátora sám sochár. Oprávňuje ho k tomu moderný koncept umenia, ktorý v sekularizovanom svete zabezpečuje autonómne spojenie s transcendentnom. Ján Zelinka týmto prístupom hádže pomyselnú kotvu k prastarému, archetypálnemu procesu vznikania obrazu a k jeho elementárnym antropologickým základom. Vytvára hybridný útvar – organické spojenie hrobu a sochy, čím divákovi predkladá znásobené médium (akési médium média), ktoré v sebe nesie hlboký príbeh obrazu. Zelinka tak sprítomňuje a aktualizuje jednu z najstarších funkcií sochárstva: funkciu obnovenia narušeného životného poriadku a rituálneho vysporiadania sa s chaosom (civilizačnej) katastrofy.

Na tomto mieste sa antropológia obrazu nevyhnutne pretína s fenomenologickým obratom. Ak Belting ukazuje, že náhrobná socha historicky nahrádza mŕtve telo, aby kontrolovala katastrofu smrti, ekologická fenomenológia Davida Abrama (2013) nám umožňuje pochopiť, ako táto socha so živým divákom reálne komunikuje v prítomnosti.

---

[9] BELTING, H. *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*, s. 156.
[10] Dtto, s. 165.

Teoretický rámec: fenomenológia a materiálový obrat

V kontexte fenomenologického uvažovania o soche prestáva byť umelecký objekt len vonkajším predmetom vizuálneho pozorovania a stáva sa živým miestom stretu tiel. Prispôsobujúc si pohľad Mauricea Merleau-Pontyho[11], sochu chápeme predovšetkým ako zhmotnenie priestoru, ktorý nie je len geometricky viditeľný, ale je bytostne žitý ako organické tkanivo prepájajúce telo diváka a dielo autora. Udalosť vnímania sa v jeho pohľade deje ako vzájomná výmena medzi živým telom a oduševneným svetom, ktorý ho obklopuje.[12] Vo svojej eseji *Oko a duch* Merleau-Ponty[13] zdôrazňuje, že samotné dielo otvára pole, v ktorom sa v úplne inom svetle javia putá medzi vecami sveta. Telo tu nevystupuje ako izolovaný pozorovateľ, ale ako nevyhnutná podmienka videného a vidiaceho; je integrálnou súčasťou tkaniva vecí, ktoré autor nazýva „telom sveta" (*la chair du monde*).

Ako ukazuje David Abram[14] v dialógu s Mauriceom Merleau-Pontym, vnímanie nie je pasívnym prijímaním podnetov, ale otvorenou, predracionálnou a synestetickou aktivitou, ktorou sa každý živý organizmus nutne orientuje vo svete. V tejto primordiálnej a predpojmovej rovine zmyslového zaujatia svetom sa navyše ukazuje, že vnímané entity nie sú pasívnymi predmetmi, ale sú bytostne činné, konfrontujú nás a vťahujú do vzťahu. V nadväznosti na Mauricea Merleau-Pontyho a Luciena Lévy-Bruhla Abram prináša pojem „participácie", ktorá bola sformulovaná Lévy-Bruhlom na opísanie špecifickej animistickej logiky domorodých orálnych kultúr, kde participácia predstavovala bezprostredný percepčný vzťah medzi rôznymi fenoménmi. Fenomenológia vnímania však naznačuje, že táto participácia nie je len výsadou „primitívneho myslenia", ale určujúcim atribútom samotného vnímania ako takého. Ako v tejto súvislosti pripomína Abram[15], akt percepcie vždy predpokladá skúsenosť aktívnej súhry a ustavične prebiehajúcej reciprocity medzi vnímajúcim telom a tým, čo je

[11] MERLEAU-PONTY, M. *Oko a duch a jiné eseje*.

[12] ABRAM, D. *Kouzlo smyslů: Vnímání a jazyk ve více než lidském světě,* s. 97.

[13] MERLEAU-PONTY, M. *Oko a duch a jiné eseje*. Pôvodne vydané ako *L'Œil et l'Esprit v roku 1964.*

[14] ABRAM, D. *Kouzlo smyslů: Vnímání a jazyk ve více než lidském světě,* s. 81–89.

[15] Dtto, s. 98.

vnímané. Zmysly tu vystupujú ako divergentné a komplementárne modality jedného živého tela, ktoré sú vďaka svojej vzájomnej závislosti schopné prepletať sa s vecami okolo nás. Vnímané a vnímajúce sú totiž tej istej podstaty, sú od seba reverzibilne závislé a stretávajú sa v rámci jedného ontologického tkaniva – v tom, čo napokon Merleau-Ponty nazval „telom sveta“ (*la chair du monde*).

Tento koncept nachádza svoju paralelu v uvažovaní súčasného sochára Antonyho Gormleyho[16], ktorý „sa snaží začať tam, kde končí jazyk“.[17] Socha je v jeho chápaní tichou pozvánkou k tomu, aby divák v momente nehybnosti diela pocítil a uvedomil si svoje vlastné živé telo. Prostredníctvom diela môžeme vnímať dych prechádzajúci nosnými dierkami alebo váhu pretekajúcu kolenami, čím si v konfrontácii s nehybnou hmotou sochy uvedomujeme svoju vlastnú vnútornú živosť a svet, v ktorom existujeme. Fenomenológia vnímania sochy tak počíta s empatickým prežívaním, ktoré je umožnené vnútorným vnemom vlastných tiel. Hoci pod kožou nevidíme svoje kosti a orgány, disponujeme kinestetickým zmyslom pre posturálnu os nášho tela, čo nám umožňuje projektovať svoju telesnosť do sochárskeho objemu. Antony Gormley zdôrazňuje: „Tento posturálny zmysel udržiava našu váhu v rovnováhe a orientuje našu silu a hybnosť v smere a smerom k cieľu. Prostredníctvom tohto zmyslu pre posturálny diagram máme pocit, ako sú naše nohy rozkročené, keď stojíme na nestabilnom rebríku alebo tlačíme našu váhu proti autu, ktoré uviazlo v blate alebo snehu. Okolo tohto vnímania nášho posturálneho diagramu máme prakticky vizuálny pocit objemu nášho tela. Keď kráčame, akoby vidíme naše telá na lesnej ceste a akoby vidíme naše telá prechádzať úzkou zákrutou v jaskyni. Psychológovia to nazvali naším ‚obrazom tela‘ (body-image). Nie je to to isté ako obraz nášho tela, ktorý by sme mohli vidieť v zrkadle, ani to nie je obraz premietaný mentálnym aktom. Vzniká v momente, keď sa v našom tele formuje posturálna os.“[18]

---

[16] Antony Gormley (1950, Londýn) vytvára sochy, inštalácie a verejné umelecké diela, ktoré skúmajú vzťah ľudského tela k priestoru. Jeho tvorba rozvíja potenciál, ktorý sochárstvo otvorilo od 60. rokov 20. storočia, prostredníctvom kritického zaoberania sa vlastným telom aj telami iných spôsobom, ktorý konfrontuje základné otázky o tom, kde sa ľudia nachádzajú vo vzťahu k prírode a kozmu. Gormley sa neustále snaží identifikovať priestor umenia ako miesto stávania sa.

[17] LINGIS, A. *Inner Space*, s. 37–39.

[18] Dtto, s. 39.

Poňatie vnemu vlastného tela chceme prepojiť s konceptom súcitu. Ak prostredníctvom fenomenológie chápeme priestor sochy ako výzvu k bytostnému prepojeniu tiel, potom sa aj téma milosrdenstva, ktorá predpokladá spolupatričnosť, vcítenie, empatiu, či dokonca lásku, javí ako prirodzená logika média. Táto logika sa rodí z interakcie tiel, kde v základoch vnímania sochy tlie „telesný súcit" – stav, keď naše vlastné, živé a zraniteľné telo okamžite rozpoznáva a zdieľa tiaž a zraniteľnosť materiálu. Práve táto kvalita sochárskeho média, ktorá nás vťahuje do spoločného tkaniva existencie, aktivuje vo vnímavom autorstve i divákovi hlbokú gestiku milosrdenstva. Z tohto pohľadu sa samotné milosrdenstvo zdá byť viac prirodzeným pohybom vnímajúceho, citlivého tela, než diktovaným konaním v prospech kresťanskej morálky.

Táto abramovská a merleau-pontyovská predstava zmyslového prepletenia tela s okolitým prostredím však nachádza svoje radikálne materiálne pokračovanie a spresnenie v tom, čo Tim Ingold[19] nazýva „materiálovým obratom" (*material turn*). Ak ekologická fenomenológia tvrdí, že pod celou našou reflexiou komunikujeme s prostredím ako animisti, Ingold tento vzťah materializuje[20]: zbavuje ho nánosov abstraktnej teoretizácie a vracia nás k procesuálnym vlastnostiam samotných materiálov. V intenciách „materiálového obratu" (*material turn*) Tima Ingolda[21] je pre reverznú interpretáciu Zelinkovho diela kľúčové odmietnutie abstraktného konceptu „materiality" v prospech radikálneho návratu k procesuálnym vlastnostiam samotných materiálov. Ingold argumentuje, že formy vecí nie sú len zvonku vtláčané do inertného substrátu hmoty, ale sú neustále generované, unášané a rozpúšťané v rámci tokov a prúdov žitého sveta (*lifeworld*). Vlastnosti materiálov potom nevníma ako fixné atribúty hotových objektov, ale ako dynamické, relačné a procesuálne veličiny, pričom pravdivo opísať tieto vlastnosti znamená rozprávať ich bezprostredné príbehy a sledovať ich materiálové histórie. Živé organizmy i ľudskí tvorcovia podľa neho neexistujú na „druhej strane" materiality, ale sú ponorení a doslova plávajú v „oceáne materiálov".

Teraz sa dopustíme metodologického prehrešku – necháme zaznieť samotného autora, aby sme zdôraznili dôležitosť materiálu, ktorý je inherentnou

[19] INGOLD, T. *Materials against materiality.*

[20] Sám Tim Ingold sa voči fenomenológii a pojmu animizmu niekedy vymedzuje. Mostom medzi Abramom a Ingoldom je kritika karteziánskeho dualizmu a odmietnutie pasivity sveta.

[21] INGOLD, T. *Materials against materiality.*

súčasťou definície sochárskeho média. Na základe rozhovoru s autorom[22] vieme, že samotný materiál olova svojou váhou a nepriepustnosťou doviedol autora k tomu, aby začal uvažovať v intenciách sarkofágu a egyptskej kultúry. To, že médium sochy vnútorne transformuje samotné myšlienkové procesy umelca, potvrdzujú aj reflexívne vyjadrenia samotného Zelinku, ktorý spätne verbalizuje tlak materiálu na svoje etické vedomie nasledovne: „Spôsob práce pripomína koncept sarkofágu, a teda egyptskú kultúru zaujatú uchovaním tela pre večnosť. Uhynuté zvieratá, nájdené väčšinou zrazené na ceste a ponechané bez povšimnutia, v mojom ponímaní nie sú len svedectvom o živote a smrti konkrétneho tvora, sú svedectvom o človeku, o nás, o spoločnosti. Telesné pozostatky organizmov sú obaľované do sadry a následne zaliate do olova. Teda nie sú len ideou, ale sú jadrom, podstatou a súčasťou plastiky“[23] (Zelinka b. r.). „Olovo považujem za súčasný a pritom nadčasový materiál. Vychádzam pritom z histórie. Používal sa aj v minulosti na náhrobky a sarkofágy“[24]. Olovo je vďaka nízkemu bodu topenia roztápané a tvarované – liate; je to práve jeho definitívna tiaž a tvarovateľnosť, ktorá vyzýva k rituálu. Idea rituálu (milosrdenstva) si volí olovo, avšak toto olovo spätne a retroaktívne tvaruje samotný rituál a výsledný tvar „schránky“.

Aj keď sa Ingold snaží vymedziť voči animistickej koncepcii „neživej prírody“, paralela s koncepciou „pulzujúcej hmoty“ (*vibrant matter*) Jane Bennett pomôže argumentácii v prospech decentralizácie človeka – tvorcu. Podľa Jane Bennett (2010) potencia hmoty závisí od asambláží (zhlukov), ktorých je súčasťou, a nie od toho, či vykazuje rozum, intencionalitu, vedomie alebo samotný život. Asambláže (*assemblages*) sú *ad hoc* zhluky alebo siete, v ktorých sa navzájom prepájajú a ovplyvňujú ľudské aj neľudské prvky. Tieto zhluky nemajú jedného centrálneho vládcu – sila alebo výsledný účinok nevychádza z jedného tvorcu, ale vzniká zo vzájomného iskrenia a pôsobenia všetkých zúčastnených aktérov. Umelecké dielo v pohľade Jane Bennett prestáva byť statickým produktom ľudskej reprezentácie, ale stáva sa aktívnou asamblážou. V nej umelec už nevystupuje ako suverénny subjekt, ktorý formuje pasívnu matériu. Naopak,

[22] ZELINKA, J. *Rozhovor o sochárskej tvorbe a materiáloch* [osobná komunikácia]. 15. máj 2026.
[23] ZELINKA, J. [b. r.]. *Rekviem pre organizmy. Ján Zelinka: Online portfolio* [online].
[24] ZELINKA, J. *Rozhovor o sochárskej tvorbe a materiáloch* [osobná komunikácia]. 15. máj 2026.

hmota – či už ide o toxické olovo alebo živočíšne pozostatky – vstupuje do tejto siete ako vitálny spolutvorca.

Semiotika zabalenia: vnútorný priestor ako znak

Kľúčovým aspektom Zelinkových sôch je ich vnútorný priestor, ktorý je priamo prepojený s gestom „zabalenia“. Tento akt nie je len technickým postupom, ale procesom, ktorý aktivuje imagináciu diváka. V širšom historickom kontexte nadväzuje na líniu sochárskych objektov, ako sú sarkofágy, fetiše či relikviáre, ktoré možno charakterizovať ako „transcendentno v obale“.

Vo svojej semiotike relikviárov Massimo Leone[25] uvádza, že práve zabalenie je jedným z najúčinnejších spôsobov vyjadrenia transcendencie. Tento mechanizmus vyvoláva dojem prítomnosti entity, ktorá presahuje možnosti bežného vnímania. Transcendencia sa tu javí ako prísľub skrytý za clonou hmotného znaku, čo vytvára špecifický paradox: médium diváka pozýva k vnímaniu obsahu, no zároveň mu v ňom fyzicky bráni. Funguje teda ako „most aj zlomený most“ súčasne.[26] V tomto kontexte sú relikviáre špecifické semiotické prostriedky, ktoré niektoré náboženské kultúry vymysleli s cieľom kontrolovať, usmerňovať a kvalifikovať príťažlivosť relikvií. Existuje mnoho druhov relikviárov, ale všetky rôznymi spôsobmi využívajú ten istý semiotický mechanizmus: zabalenie.

Nemožnosť priameho vnímania ukrytej entity totiž generuje permanentné napätie a túžbu po odhalení na strane pozorovateľa. Proces rozbalenia pritom môže prebiehať v rovine skutočnej, alebo imaginárnej. Kým na jednej strane existuje reálne gesto odhaľovania (rozbalenie tela, daru či produktu), na strane druhej stojí virtuálne gesto vnímania. To si predstavuje siluetu tela pod odevom, tuší povahu objektu v obale, mentálne dopĺňa polozakrytý obraz a s rešpektom uctieva skrytú neprítomnosť.[27]

Túžba po transcendencii by bola nemožná bez jej závoja. Relikviár zabezpečuje, že z profánneho predmetu, fragmentu tela, napr. úlomku stehennej

[25] LEONE, M. *Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries.*
[26] Dtto, s. 82.
[27] Dtto.

kosti sa stáva niečo nedostupné, tušené, niečo, čo nás presahuje. Relikviár musí presvedčiť veriacich, že tak ako je potrebná vnemová predstavivosť na prekonanie relikvie za jej clonou, tak je potrebná metafyzická predstavivosť (predstavenie si nepoznateľného, mimo tohto sveta) na prekonanie transcendencie za tým indexovým fragmentom, ktorým je samotná relikvia.[28]

Aj keď sa Zelinka pohybuje skôr v rovine sarkofágu a vynecháva moment fragmentarizácie tela typický pre relikviu, v procese „zabalenia" a „vystavenia" sa vzťahuje k médiu relikviáru. Zelinka využíva štruktúru relikviáru, aby do nej vložil celkom iný obsah: svedectvo o spoločnej zraniteľnosti a materiálnom zániku. Zapuzdrený biologický materiál nie je relikviou, nie je fragmentom svätca, nie je synekdochou, ktorá odkazuje k božskému, je zvieracím ostatkom a jeho zapuzdrenie vyjadruje transcendentno prírody. Pohľad na olovený sarkofág je napokon silnejší ako uhynuté zviera. Olovo funguje ako závoj, ktorý mení biologický odpad na metafyzickú hádanku[29].

Syntax expozičného priestoru a *arché sveta*

Fakt, že Zelinka necháva sarkofág ležať, je pre sémantiku expozičného priestoru dôležitý. V prvom rade prevracia očakávanú vertikalitu sochy. Ležiaca figúra potvrdzuje jej neživosť a neponúka predpoklad pohybu. Ležiaca horizontála spojená s podložkou, na ktorej zároveň stojíme, ju v milisekunde „robí mŕtvou" a rozohráva celý diapazón pocitov, ktoré sa sústreďujú okolo melanchólie a smútku zo zániku živej hmoty. Samotné umiestnenie v priestore odhaľuje sedimenty a štruktúru galerijného prázdna – na nízkych poschodiach objemu miestnosti sa „čítajú" objekty inak – so slzou na krajíčku, konotujúc tajomstvo smrti.

V psychológii vnímania priestoru možno kooperovať s Rudolfom

[28] LEONE, M. *Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries.*

[29] Dielo je možné chápať aj v kontexte myslenia o fetiši a opísať prostredníctvom antropologickej koncepcie Williama Pietza (PIETZ, W. *The Problem of the Fetish, I.*). V jeho optike olovený objekt nefunguje len ako pasívna estetická reprezentácia, ale ako fetiš – teda ako radikálne materiálny predmet, ktorý do seba natrvalo fixuje konkrétnu, traumatickú udalosť stretnutia so smrťou na ceste a následne spätne disponuje mocou (*potency*) transformovať vedomie, citlivosť a rituálne konanie človeka (PIETZ, W. *The Problem of the Fetish, I.*). Ukazuje sa však, že samotné médium sochy v sebe prepája kontexty rituálnych predmetov, či ide o sarkofág, relikviár alebo fetiš.

Arnheimom, ktorý opisuje priestor ako vnemový systém, ktorý riadi vzťahy medzi nezávislými systémami objektov.[30] Pokiaľ je socha ukladaná na podstavec / sokel, patrí jej vlastný vnemový priestor, vlastný mikrokozmos. Bez sokla sa z diela stáva „vec vo svete“. Ozýva sa tu minimalizmus Carla Andrého, či inštalačné stratégie Antonyho Gormleyho: kladúc svoje kovové platne či figúry priamo na zem, narúšajú estetický odstup a robia z diela čistú fyzickú skúsenosť miesta, zbavenú metaforickej „vznešenosti“ sokla. Pravdou však ostáva fakt, že je to galerijná dlážka a diela neopúšťajú „posvätný priestor“ umeleckej inštitúcie.

V evokácii fenomenologického uvažovania sa môžeme opýtať: „čo ak je to samotné médium a jeho materiálovosť, ktorá vyzýva autora k uloženiu na zem?“ Oblúkom sa vraciame k Abramovi[31], ktorý pripomína Husserlovu myšlienku o „arché sveta“.[32] Najpôvodnejšia intersubjektívna dimenzia žitého sveta je podľa Husserla ukotvená v zakúšanej priestorovosti samotnej Zeme (arché sveta), ktorá poskytuje primordiálny základ všetkého vnímania. Kým moderná veda koncipuje priestor ako homogénnu prázdnotu a planetárny model Zeme nás vyhosťuje do pozície chladných pozorovateľov zvrchu, fenomenológia nás vracia k bezprostrednému zakúšaniu zemského povrchu. Zelinkove olovené sarkofágy, spočívajúce priamo na zemi galérie, toto Husserlovo vnímanie priestorovosti materializujú.

Diskusia a záver

Z dnes už klasickej koncepcie antropológie obrazu Hansa Beltinga[33] jasne vyplýva, že medialita soche inherentne prináleží prostredníctvom rituálu – zmysluplného opakovania, ktoré do materiálneho sveta spätne navracia životný poriadok. V prípade cyklu *Rekviem pre organizmy* Jána Zelinku sa táto rituálna funkcia naplno emancipuje vďaka premene samotného materiálu. „Biografia olova“ sa v procese tvorby zásadne transformuje: zo všedného, priemyselného a toxického materiálu civilizačnej modernity sa stáva materiálom sakrálnym –

[30] ARNHEIM, R. *The Dynamics of Architectural Form*. ARNHEIM, R. *A Structure of Space and Time.*

[31] ABRAM, D. *Kouzlo smyslů: Vnímání a jazyk ve více než lidském světě,* s. 62.

[32] HUSSERL, E. *Foundational Investigations of the Phenomenological Origin of the Spatiality of Nature.*

[33] BELTING, H. *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*.

rituálnou schránkou. Táto transformácia však nie je jednostranným aktom ľudského „násilia na hmote“. Práve naopak, špecifické fyzikálne vlastnosti olova – jeho absolútna nepriepustnosť pre svetlo a žiarenie, jeho poddajnosť pri nízkych teplotách a definitívna tiaž – si formu sarkofágu aktívne vynucujú a spätne formujú výsledný tvorivý „mindset autora“. Olovo tu nečaká ako pasívna matéria na vtlačenie konceptu; ono samo diktuje podmienky uchovania mŕtveho tela.

Tento proces nás privádza k definitívnemu obráteniu interpretačného vektora a k radikálnej decentralizácii autora ako suverénneho demiurga. Je to práve autonómne médium sochy, ktoré vo svojej primordiálnej materiálnosti neustále vyzýva ľudské i neľudské entity, aby sa stretli a prepojili v konkrétnej kultúrnej situácii. Ján Zelinka v tejto sieti vzťahov nevystupuje ako nadradený intelektuálny subjekt, ale ako senzitívny uzol – vnímavé ľudské médium, cez ktoré biologické ostatky a toxické olovo uskutočňujú svoj vlastný komunikačný potenciál. Tvrdenie, že si médium hľadá svojho sochára, tu teda nechce byť iba rečovou figúrou, ale návrhom, že materiálová agencia má moc rekonfigurovať ľudské vnímanie a rituálne správanie.

Naše vlastné živé a zraniteľné telo, konfrontované s ležiacimi olovenými objektmi na dlážke galérie, okamžite rozpoznáva tiaž, nepriedušnosť a definitívny zánik inej živej hmoty. Zaoberať sa sochou v tomto zmysle znamená prekročiť hranice autonómneho umenia a vstúpiť do sféry antropologických, magických a rituálnych praktík, kde sa socha permanentne nachádza v komunikácii medzi hmotou, transcendentnom a rituálom. Otázka, ktorá sa tu prirodzene vynára, je: „čím všetkým musí byť autor vybavený, aby mohol tak citlivo vnímať spôsob, akým sa mu médium a materiál prihovára?“ Odpovede na túto otázku však už patria inak zameranej štúdii.

Zelinkovo dielo v konečnom dôsledku ukazuje, že téma nešťastia, smrti a súcitu nie je autorom umelo „vtlačená“ do sochárskeho média zvonku. Gesto milosrdenstva emanuje z ontologickej hĺbky samotnej sochy. V epoche antropocénu, keď je mimoľudský svet marginalizovaný, umelec neukazuje smrť ako estetizovanú kulisu, ale preberá rituálnu zodpovednosť za to, čo je súčasnými ľuďmi odvrhnuté ako biologický odpad na krajniciach ciest.

Summary

This study presents a methodological framework for interpreting contemporary spatial installations through a reverse vector of art-historical analysis, shifting focus from the artist as a sovereign demiurge to the autonomous agency of the medium and materials. It applies this interpretative shift to the conceptual series *Requiem for Organisms* (2010–present) by Slovak contemporary sculptor Ján Zelinka, who encases the remains of deceased animals into crude lead sarcophagi. Grounded in Hans Belting's anthropology of images, the study establishes an ontological link between the sculptural medium and the physical corpse, framing Zelinka's objects as hybrid structures combining the historical and ritualistic functions of both a tomb and a sculpture. By leaving the lead containers directly on the gallery floor, the installation dismantles traditional aesthetic detachment, turns the objects into "things in the world," and physically anchors them to Edmund Husserl's notion of the Earth as the foundational *arché* of all human spatial perception. To understand how these heavy, horizontally oriented objects interact with the audience, the text employs Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of the body, Tim Ingold's "material turn," and Jane Bennett's theory of vibrant matter. It argues that perception is a pre-rational, participatory process where the viewer's living body empathically projects itself into the sculpture, experiencing a visceral "bodily compassion" in response to the finality of another entity's material demise. Furthermore, the study demonstrates that the physical and symbolic properties of the lead – its absolute opacity and sheer density – actively conditioned the artist's mindset and enforced the overarching ritualistic concept. Utilizing Massimo Leone's semiotics of wrapping, the text concludes that the core message of mercy is not artificially applied by the artist but emanates directly from the primordial, material depth of the sculpture itself, turning modern ecological ruins into a profound space of shared vulnerability within the Anthropocene.

Literatúra

ABRAM, David. *Kouzlo smyslů: Vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha: DharmaGaia, 2013. ISBN 978-80-7436-024-4.

ARNHEIM, Rudolf. *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley: University of California Press, 1977. ISBN 978-0-520-03305-4.

ARNHEIM, Rudolf. A Structure of Space and Time. *Critical Inquiry*, 1978, 4(4), p. 645–655.

BELTING, Hans. *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*. Brno: Books&Pipes, 2021. ISBN 978-80-7485-250-3.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. ISBN 978-0-8223-4619-7.

CENA OSKÁRA ČEPANA. *Ján Zelinka* [online]. Bratislava: Nadácia Centrum súčasného umenia, 2015. Dostupné na: https://www.oskarcepan.sk/sk/application/106 [Prístup 28. jún 2026].

HUSSERL, Edmund. Foundational Investigations of the Phenomenological Origin of the Spatiality of Nature. In MCCORMICK, P., ELLISTON, F. eds. *Husserl: Shorter Works*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981, s. 222–233. ISBN 978-0-268-01703-3.

INGOLD, T. Materials against materiality. *Archaeological Dialogues*, 2007, 14(1), s. 1–16. Dostupné z: https://historiarte.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/Ingold%202007-materiality.pdf. ISSN 1380-2038.
LEONE, M. Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries. The Semiotics of the Reliquary. *Signs and Society*, 2014, 2(S1), s. S49–S83. ISSN 2326-4489.
LINGIS, A. Inner Space. *Mosaic: An Interdisciplinary Journal for the Study of Literature*, 2010, 43(1), s. 37–44. ISSN 0027-1276.
MERLEAU-PONTY, M. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.
PIETZ, W. The Problem of the Fetish, I. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1985, (9), s. 5–17. ISSN 0277-1322.
ZELINKA, Ján. *Rekviem pre organizmy. Ján Zelinka: Online portfolio* [online]. [cit. 2026-07-06]. Dostupné z: http://janzelinka.com/rekviem-pre-organizmy/
ZELINKA, Ján. *Rozhovor o sochárskej tvorbe a materiáloch* [osobná komunikácia]. 15. máj 2026.

Doc. Mgr. Jana Migašová, PhD. is an Associate Professor at the Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Prešov, Slovakia. Her research focuses on the history of modern and contemporary art, aesthetics of visual arts, and methodology of art interpretation, with a specific emphasis on the regional contexts of the Slovak neo-avant-garde and contemporary art scenes. She currently focuses on the aesthetics of art-theoretical phenomena such as kitsch, populism, and primitivism. She is the author of the monograph (2021) *The Spell of the Uneducated. A Preference for the Naive: Primitivist Tendencies and Slovak Visual Art in the Period 1918–1972*, as well as a recent curatorial project realized at the Regional Gallery in Prešov (2026): *Modern Primitivisms. Between Gauguin and the Regional Dialects of Slovak Modern Painting*.

Televízny obraz ako komunikačné a významové pole. TV vysielanie v tektonike videodiel Petra Igora Meluzina

Miroslava Sikorová

The Television Image as a Field of Communication and Meaning: Television Broadcasting in the Tectonics of Peter Igor Meluzin's Video Installations

Abstract: This article interprets Peter Meluzin's video installations from the 1990s through an analysis of their tectonics. It draws on the context of the emergence of video art in Slovakia after 1989 and pays particular attention to Peter Meluzin's position within the artistic strategies of the first generation of Slovak video artists. The study focuses on the television image, understood as an active component of its semantic structure. Through an analysis of selected works, the author demonstrates that the meaning of Meluzin's video installations arises from the tension between the television image, the object, space, and Christian iconography. The study highlights the authenticity of Meluzin's artistic language and proposes understanding the tectonics of the video installation as an interpretive tool that allows one to trace the construction of meaning through the interrelationships of the work's individual components.

Keywords: Video Installation, Video Art, Television Image, the Tectonics of Video Installation, Juxtaposition Christian Iconography, Intermedia Art, Television Broadcasting, Post-socialist Visual Culture.

Contact: Constantine the Philosopher University in Nitra, Faculty of Arts, Department of Ethics and Aesthetics, e-mail: miroslava.sikorova@ukf.sk

Kontexty slovenského videoumenia na začiatku 90. rokov

Videoumenie ako špecifická oblasť nových médií je výrazne závislé od kondície umeleckej prevádzky, viac ako ktorékoľvek iné médium. Jeho presadenie sa ako média závislého na technickom aparáte sa v našich podmienkach kryje s obdobím transfromácie, ak nerátame prvú kapitolu jeho histórie s koreňmi pred rokom 1989.[1] V popise genézy videoumenia na Slovensku v 90. rokoch sa

[1] Obdobie transformácie: 1989 (Nežná revolúcia) – 2004 (vstup SR do EÚ). Históriu videoumenia na Slovensku pred rokom 1989 charakterizuje najmä experimentálny

explicitne nespomína rok 1993. Je však nenápadným, no dôležitým zlomom. Vznik Slovenska na jeho začiatku bol katalyzátorom pre zosilnenie dosahu politického riadenia na oblasť kultúry. Jeho prvé prejavy boli viditeľné už v roku 1992, no najmarkantnejšie sa prejavili v prvých rokoch samostatného štátu. V druhej polovici 90. rokov došlo k masívnemu okliešteniu právnej subjektivity galérií prostredníctvom tzv. intendantúr. Spolu s pronárodne orientovanou kultúrnou politikou ministra kultúry Ivana Hudeca mali priamy negatívny dopad aj na videotvorbu. Etablovanie umenia videoinštalácie v prvej tretine 90. rokov zároveň prebiehalo v pluralite koncepcií prezentácií umenia**,** ktorú charakterizovalo tzv. dobiehanie restov (monografické výstavy neoficiálnych umelcov spred roka 1989), projekty orientované na site-specific umenie a súčasné umenie, výrazne na mladú generáciu trendsetterov v oblasti inštalácie a objektu, dôrazom na kurátorské projekty. To všetko sa odohrávalo v čase extrémneho dopytu po výstavách, ale v nerozvinutom a nedotransformovanom inštitucionálnom zázemí a iež v odborne podvyživenej infraštruktúre, ktorá bola príznačná najmä pre prvú tretinu 90. rokov.[2]

Výstavy s výraznejším zastúpením videomédií sa začali realizovať práve v roku 1993. Uskutočnilo sa v ňom niekoľko projektov s väčším zastúpením videoinštalácie: *I. poschodie, Elektráreň T*. a predovšetkým *ON/OFF* v závere roka. Bol prvou kolektívnou výstavou výlučne videoumenia.[3] Rok 1993 bol však významný aj z ďalšej príčiny: v jeho priebehu vznikli nadácie Pro Helvetia a Sorosovo centrum súčasného umenia, ktoré podporovali aj tvorbu videoinštalácií.

Presadenie sa videomédií nemala v rukách generácia tzv. trendsetterov mladej generácie. Ich program sa pohyboval v dimenziách dobovo príznačného neokonceptualizmu vo formách inštalácie a objektu, no na pár výnimiek bez

---

a avantgardný film. RUSNÁKOVÁ, K. *Vizuálne umenie na Slovensku 1990–2004: V komprimovanom čase. Špecifické fenomény aktuálneho vizuálneho umenia*, s. 40–85.

[2] Typické pre ňu je aj „nestíhanie" kunsthistórie, poddimenzovanie jej kapacít, neskúsenosť so súčasným umením, prítomný komplex z oneskorovania (svetové umenie vs. slovenské), nekritické prijímanie ideí zvonka. HANÁKOVÁ, P. *Ženy inštitúcie? K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov*. s. 44–52.

[3] Nebol typickým v zmysle sústredenia diel do jedného galerijného priestoru, naopak spočíval v predstavení videodokumentácie diel autorov realizovaných na rôznych miestach (v mnohých prípadoch ako prepojenie site-specific a videomédia). Matuštík, R. ON/OFF, nestránkované.

výraznejšej inklinácie k videu. Naopak, stojí za ním staršia generácia, najmä: Peter Rónai, Peter Meluzin a Jana Želibská.[4] Hoci ku nim patria aj ďalší autori so skúsenosťou v poli fotografie a amatérskeho filmu, práve táto trojica je typická inštaláciou s fúziou videomédia. Umelci vstúpili do umenia 90. rokov dielami inštalácie, no dôležité je akcentovať, že ich predchádzajúca tvorba sa ešte pred rokom 1989 pohybovala v oblasti konceptuálneho a akčného umenia. Posun k inému médiu je však logickým krokom. „Akcia a performance majú veľa spoločného práve s priestorovou inštaláciou, keďže skúsenosť času a priestoru sú tu pre pozorovateľa veľmi silné. Inštalácia je akousi koncentrovanou akciou.“[5] Dôraz na časovo-priestorovú skúsenosť diváka predstavuje jedno z východísk aj pre interpretáciu Meluzinových videoinštalácií, v ktorých význam nevzniká iba prostredníctvom jej jednotlivých zložiek, ale aj ich vzájomným súvisom a diváckou percepciou.

V tomto kontexte sa začínajú formovať rozdielne autorské stratégie videoinštalácie u uvedených troch výtvarníkov. V dielach Jany Želibskej sú najviac hmatateľné východiská z akčnej tvorby – v koncipovaní videa spôsobom, kde aktér/aktérka je zároveň performer/performerka, bez výraznejšieho použitia postprodukčných zásahov. Komponenty jej videoinštalácií často tvoria vizuálne alúzie alebo paralely atribútov ženského tela, ktoré sa objavujú vo videách. Osobitým znakom viacerých videodiel Petra Rónaia z 90. rokov je close circuit – konštrukcia diela, ktoré prostredníctvom kamery snímalo a následne reprodukovalo obraz diváka, teda ho integrovalo do svojho vlastného systému. U Petra Meluzina ide o včleňovanie živého TV vysielania do diela.

Pre diela autorov sú počas celých 90. rokov typické nasledovné vlastnosti, ktoré ich výrazne diferencujú od ostatných videoumelcov staršej generácie, i mladšej, vstupujúcej na scénu v priebehu druhej polovice desaťročia. Vďaka skladbe a tvarosloviu sú vždy skôr sochárskymi ako mediálnymi dielami – ak

[4] Príznačné je, že iniciátorom výstav videoumenia bol Radislav Matuštík, kunsthistorik tiež patriaci k staršej generácii, ktorý videoumenie chápal ako symptomatickú formu umenia dekády. Jeho uvedenie, o ktoré sa významným podielom pričinil, pokladal za „zápas, ktorý sa rozhodol v prospech nového média“. JUNGO, E. M., SMOLENICKA, M., BLÄTTLER, G. (eds.). *Video-vidím-ich sehe, slovenské, české a švajčiarske videoumenie*, s. 47.

[5] ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, V. *Postmoderna a akční umění, aneb o instalaci*, s. 18–19.

inštaláciu chápeme ako špecifickú formu sochárskeho diela[6], určuje ich používanie ready-made stratégie, tiež sú typické výrazným priestorovým kódom. No predovšetkým – mediálny obraz, ktorý sprostredkúvajú TV prijímačom (takisto aj v pozícii readymadu) vstupuje do komunikácie so zvyškom inštalácie: v pozícii prvku nestabilného a premenlivého v čase, a ten je konfrontujúcim – opozitným činiteľom alebo naopak – ooperujúcim v komplexe výpovede diela.

Problematika autenticity videoinštalácií 90. rokov

Umenie poslednej dekády druhého milénia vo všeobecnosti definuje akcentovanie intermediality a mediálnych parametrov diela, čo je dodnes pokladané za hlavný štýlotvorný prvok obdobia. Umenie v tom čase charakterizoval vedomý príklon k medzinárodnému štýlu, ktorý sa prejavoval snahou o kompatibilitu so súdobým euro-americkým umením. Určovala ho tendencia neokonceptualizmu a cez univerzalizmus jeho foriem dochádzalo aj opomínaniu kategórie autenticity.[7] Do veľkej miery sa pod to podpísala samotná typológia umenia nových médií a metodika ich interpretácie v 90. rokoch – v tom čase boli viac než inokedy v pozícii spojených nádob.

Autenticita, ktorá je chápaná ako čitateľnosť a rozpoznateľnosť rukopisu pri charakterizovaní diel videoinštalácie 90. rokov, sa aj v súčasnosti nezdá byť dostatočne zaužívaným interpretačným nástrojom. Formálne charakteristiky diel, teda spôsob, akým sa vytvára ich skladba, sa síce na prvý pohľad javí ako prejav univerzálneho neokonceptualizmu, no faktor autenticity (pokrývajúci tvaroslovie diel) sa vynára až v jeho symbióze s obsahmi, ktoré diela týchto autorov vyjadrujú. Autenticita sa preto v tomto texte nechápe ako kategória originality, ale skôr ako špecifický spôsob utvárania významu, prostredníctvom ktorého možno odlíšiť autorské stratégie jednotlivých videoumelcov prvej generácie. Jane Želibskej formát videomédia otvoril nové možnosti transformovať problematiku ženskej telesnosti a ponúknuť jej štruktúrované čítanie. Peter Rónai interaktívnymi

[6] V 90. rokoch sa pojem „sochy“ výrazne rozširuje, popri výlučnom význame trojrozmerného subjektu v klasickom materiáli sa táto disciplína ocitá v expandovanom poli objektu a inštalácie in-situ. BAJCUROVÁ, K. *Slovenské sochárstvo 1945–2015. Socha a objekt*, s. 205–206.

[7] Túto situáciu podmienil „komplex z oneskorovania“, pozri poznámka č. 2.

close circuit dielami reflektoval otázky podstaty umenia a umeleckej produkcie, nielen vo vzťahu k tvorcovi a divákovi, ale aj v širšom spoločenskom rámci.

V prípade videoinštalácií Petra Meluzina sa však televízne vysielanie a televízny obraz stávajú osobitým a vo videoumení 90. rokov na Slovensku prakticky nezastupiteľným prvkom. Nejde pritom iba o používanie videomédia v tejto podobe, ale najmä o špecifický spôsob zakomponovania televízneho obrazu do tektoniky diela videoinštalácie. Autenticita tak nespočíva iba v rozpoznateľnosti autorského rukopisu, ale v spôsobe, akým autor organizuje vzťahy medzi televíznym obrazom, objektom, ikonografiou a priestorom diela.

Televízny obraz ako súčasť tela videoinštalácie

Televízny obraz, čiže naživo vysielaný TV program, u Meluzina nevystupuje ako ilustrácia alebo prvok, ktorý je odkazom na súdobú mediálnu realitu a je priamou referenciou o nej, ale má pozíciu aktívneho komponentu významovej skladby videoinštalácie. Vstupuje do konfrontácie s jej ostatnými zložkami, čím vznikajú kontrastné významové polia, ktoré neumožňujú lineárne či jednoznačné čítanie. Interpretácia týchto videoinštalácií preto nemôže byť postavená iba na analýze jednotlivých izolovaných komponentov. Samy o sebe (vrátane TV živého vysielania a TV aparátu) sú prvkami s náležitými ikonografickými, ale aj významovými vrstvami a zároveň medzi nimi vzniká napätie v podobe obsahovej polarity.

V 90. rokoch, v čase u nás neexistujúceho trhu s umením v našom prostredí, Peter Meluzin vytváral ťažko predajné inštalácie a videoinštalácie, ktoré niektoré štátne galérie síce vystavovali, no skoro žiadne z nich do svojich zbierok nezískavali. Autor sa v tom čase živil prácou v oblasti reklamy príjmom financoval realizácie mediálnych diel. Priznal, že vo výtvarnej tvorbe „zneužíval“ jej jazyk a strategické nástroje – najmä v dôraze na významové skratky: v akcente na údernú pointu diela a okamžitý zážitkový efekt diela. Implikuje to situáciu tzv. estetiky šoku, ktorá je zámerne kultivovaná, keďže faktor šokovania je vnímaný ako to, čo je výlučné alebo excentrické.[8] S expanziou televízneho obrazu akcelerovanou najmä príchodom prvej súkromnej televízie – TV Markízy, ktorá

[8] RUSNÁKOVÁ, K. *História a teória mediálneho umenia*, s. 83.

začala vysielať v roku 1996 (hneď po svojom vzniku sa vstala dôležitým distribútorom reklamy v mediálnom priestore), bol konfrontovaný už ako vyprofilovaný autor v strednom veku. Obsah TV vysielania prestal byť, na rozdiel od socializmu, centrálne normovaný a ideologicky kontrolovaný. Ponúkal sice závažné informácie, no súcasne extrémne nóvum v podobe záplavy banalít. Pri Meluzinovej bytostnej inklinácii k podvratnosti, vyhľadávaniu absurdít, či k ich vytváraniu – prítomnej už v jeho akčnej tvorbe – sa televízny obraz stal prirodzeným materiálom ďalšej umeleckej práce.[9] Jeho inštalácie s inkorporovaným živým televíznym vysielaním sa odvolávajú aj na situáciu, v ktorej sa televízia rýchlo stala „metamédiom – prostriedkom, ktorý ovláda nielen naše vedomie o svete, ale aj o spôsoboch, ako tento svet poznávať.“[10]. V skladbe jeho diel je televízia/TV vysielanie aj v pozícii mýtu, v Barthesovskom zmysle slova. „Roland Barthes pod mýtom rozumie neproblematické chápanie sveta, ktorého sme si nie príliš vedomí a ktoré sa nám zdá byť jedným slovom prirodzené. Mýtus je spôsob myslenia, ktorý je zakorenený v našom vedomí tak hlboko, že sa stáva neviditeľným. Práve tak dnes pôsobí televízia.“[11] To, že autor reagoval na tento faktor masovej vizuálnej kultúry už v začiatkoch tvorby videoinštalácií, dokladá i nerealizovaný projekt *Skrčenci* (1993) – návrh prostredia obývačky, v ktorej mumifikovaní ľudskí jedinci sledujú v TV sitkomy. Dielo je ideovým pendantom jeho ikonickej videoinštalácie *Life after Life (1993)*, ktorou reagoval na správu o náleze desať mesiacov mŕtveho muža pred stále zapnutým televíznym prijímačom. Existenciálna výpoveď diela spočívala v zaranžovaní obdobnej situácie s nepríjemnou nástrahou – ak si divák sadol do kresla pred televízorom, aby si v pokoji prečítal správu na obrazovke, bol konfrontovaný so skutočnosťou, že sa nachádza presne na mieste, kde bolo nájdené telo. V kontraste spočívajúcom v strete faktoru pominuteľnosti ľudského jedinca a večného „života“ nepretržitého TV vysielania, ktoré sú podstatou narácie oboch diel, je dôležité prítomné odvolávanie sa na čas, ktorý pri pozeraní TV nenávratne

[9] Obdobnej situácii boli vystavení umelci euro-americkej scény začiatkom 70. rokov, reagovali na ňu programom videomédií (spravidla spájaných s performanciou) ako priamej reakcie na globálny dosah TV. Viac: FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.-A., BUCHLOH, B. H. D. *Umění po roce 1900, Czech edition*, s. 560.

[10] POSTMAN, N. *Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy*, s. 97.

[11] Dtto, s. 97.

strácame, a na to, ako sledovanie banalít prekrýva hodnotné veci a hodnotnými sa paradoxne stávajú banality.[12] Obe diela, hoci ešte priamo neobsahujú živé televízne vysielanie, len ho symbolicky implikujú, sú predstupňom nasledovných. A nie náhodou ich vznik koreluje s obdobím expandovania prvých káblových, neskôr satelitných TV, a najmä TV Markízy po roku 1996.

Výber z videodiel autora akcentuje predovšetkým apropriáciu televízneho vysielania a TV aparátu ako dôležitého konštruktu diela v pozícii readymadeu. Z odstupu sa konštrukčný prvok televízora a analógového vysielania v diele môže javiť aj ako špecifický retro element, podmienený okrem iného aj dobovým dizajnom prijímača. No aj keď ho dnes v kontexte súčasných internetových a digitálnych komunikačných médií takto vnímame, relevantnosť obsahu a informácií, ktoré televízne vysielanie vtedy sprostredkúvalo, to vôbec neneguje. Práve naopak – tieto diela s istou až mrazivou presnosťou neustále potvrdzujú aktuálnosť Meluzinovej kritiky médií, novej vizuálnej kultúry a spôsobov, akými mediálny obraz deformuje percepciu reality.

Začlenenie televízneho prijímača s prebiehajúcim živým vysielaním predstavuje jednu z charakteristických autorských stratégií Petra Meluzina. Televízne vysielanie tu funguje ako osobitá podoba apropriovaného obrazu, blízka princípu video readymade či found footage, s tým rozdielom, že „nájdeným materiálom“ nie je zaznamenaná filmová metráž, ale technický obraz vznikajúci v reálnom čase prostredníctvom televízneho vysielania. Každá videoinštalácia je preto do istej miery neopakovateľná – jej význam sa mení spolu s aktuálnym obsahom vysielania, ktoré vstupuje do vzťahu s ostatnými komponentmi diela. Divák tak nikdy nevníma identickú podobu videoinštalácie. Táto otvorenosť zároveň korešponduje s Groysovým uvažovaním o pohyblivom obraze, pri ktorom je percepcia podmienená súčasným pohybom obrazu aj diváka, a preto nikdy nemôže byť úplná ani definitívna.[13] Nasledujúce videodiela Petra Meluzina odkazujú na rozdielne kultúrne pozície, ktoré charakterizuje opozitné postavenie ich kódov. Odvolávanie sa na (pod)vedome vnímanú prítomnosť kresťanskej tradície, vždy výrazne ovplyvňujúcej kultúru, je v dielach v kontrapozícii s atribútmi, typickými pre (de)formovanie súčasnej mediálnej spoločnosti.

[12] RUSNÁKOVÁ, K. *História a teória mediálneho umenia*, s. 82.
[13] GROYS, B. *Mediálne umenie v galérii*, s. 665–666.

Videoinštalácia *Televangelium (Dead man watching),* 1996 titulom zámerne parafrázuje nielen názov, ale i pointu súdobého filmu Dead Man Walking (1995, režisér Tim Robbins), no v interpretácii Petra Meluzina dochádza k významovému posunu. Autor divákovi predkladá alúziu tela na kríži, deponovaného v systéme mraziacich boxov, z ktorého je vidieť iba paže – ich realistické odliatky hadičkami napojené na malé TV prijímače, zavesené namiesto infúznych fľašiek na stojanoch, vysielajúcich správy či iný televízny program. Kým Robbinsov film pracuje s témou smrti, viny, vykúpenia a poslednej katarzie človeka, Meluzin inštaláciou nahrádza akt existenciálneho „kráčania k smrti" stavom pasívneho sledovania mediálneho obrazu ako obrazne prijímanej „potravy". Naráciou inštalácie tak upozorňuje na riziká, ktoré prináša doba nárastu informácií s rozličnými úrovňami závažnosti i potrebnosti, no zároveň ironicky tematizuje možnosť vzniku závislosti od nich, akcentuje tiež prítomný brain-washing.[14] Posunom, kde autor smeruje najmä k vyjadreniu skepsy nad bezobsažnosťou kvanta vizuálnych informácií, je neskoršia realizácia *Televangelist* (1998). Apropriovaná baroková socha kľačiaceho anjela hľadí na televízor, umiestnený na stene, ktorý premieta len prázdnu modrú plochu ako aludovaný priestor (masmediálnych) nebies. Oproti parafráze pasívneho sledovania TV a teda aj mentálneho „zlenivenia", ktorým bolo predošlé dielo, v tomto prípade dominuje ironickým jazykom definované nové božstvo, akým by pre človeka ľahko mohlo byť televízne vysielanie. Pri troche zveličenia je na mieste aj úvaha o novodobých ikonách, napr. „dočasných stars" z formátov reality shows - ako jeho súčasti, ak na dielo opäť hľadíme optikou dneška. Obdobný konštrukt juxtapozície autor použil aj vo videoobjekte *Ic(l)ons* (1998). Vznikol umiestnením ikony s vyrezaným portrétom Krista pred malý televízor ukrytý v drevenej debničke. Vznikol hybridný novotvar, v ktorom sa zmenili účely a funkcie pôvodných prvkov: pravoslávna ikona už nezobrazuje Krista a nekomunikuje obsah a významy s ním spojené, vysielanie TV je zas „rámované" artefaktom, ktorý z neho vytvára novú modlu pre jedincov „telekonzumnej" spoločnosti. Do popredia tak vystupuje pre Meluzina typický prvok presifláže ako

[14] Ak by sme sa na dielo pozreli zo súčasnej perspektívy – predpovedá súčasný stav tzv. brain-rot, ktorý je podmienený scrollovaním „reel-siek" – či krátkych videí na sociálnych sieťach.

nosnej formy narácie obsahu diela, ktorú hmotné komponenty diel (readymady) a ich ikonografia konštruujú.[15]

Obsahovou i vizuálnou dekonštrukciou kultúrno-náboženského fenoménu, vychádzajúcej z podobných princípov ako predošlé videoinštalácie, je aj site-specific realizácia *Múr nárekov* (1999) z trnavskej synagógy[16]. Peter Meluzin v nej vystaval stenu zo stavebných dielcov naprieč centrálnou loďou ako narážku na jeruzalemský posvätný múr, do ktorého veriaci vkladajú lístky s modlitbami. Tak ako „prevrátil naruby" charakteristiku i podstatu múru (ako sakrálneho miesta i kultúrnej pamiatky) jeho realizáciou z prefabrikovaného materiálu, podobne dekonštruoval aj náboženský rituál, keď namiesto lístkov s prosbami pre Jehovu vložil do múra televízory vysielajúce rôzne programy: správy, seriál, šport, predpoveď počasia a ďalšie. Verejne dostupné formáty obrazov tak nahradili individuálne a výsostne súkromné odkazy Bohu pri židovskej modlitbe. Dekonštrukcia sa navyše dotkla aj genia loci synagógy – jej pokojná sakrálna atmosféra bola narušená meniacimi sa obrazmi a mätežou zvukov vysielaní. V kontexte opatrného vzťahu k zobrazovaniu ľudskej postavy v sakrálnych priestoroch židovských synagóg, sa Meluzinovo gesto – sprítomnenie ľudského tela v TV vysielaní javí ako minimálne paradoxné, no podstatným je akt odosobnenia – od súkromnej modlitby a individuálnej prosby dospel ku komunikovaniu neosobných televíznych posolstiev.[17]

Tektonika videoinštalácií Petra Meluzina

Meluzinove videoinštalácie nie sú tautologicky uzavreté samy do seba – v interpretácii ani v estetických kategóriách. Ich význam vzniká prostredníctvom otvorenej syntaxe, gradácie významov a konfrontácie rozdielnych kultúrnych,

[15] Charakteristickým výrazovým aparátom a stratégiou autora je „spochybňovanie autorít a historických osobností", nezdráha sa preto ironizovať aj kulty náboženstiev. RUSINOVÁ, Z. *Objekty a priestorové inštalácie*, s. 185.

[16] Realizácia bola súčasťou cyklu zameraného na site-specific umenie: Vymedzenie priestoru 1999-2000, ktorý konfrontoval a skúmal presahy a spojenia genia loci synagógy so súčasným umením inštalácie. GERŽOVÁ, J. *Pamäť miesta. Synagóga – centrum súčasného umenia 1995–2000*, s. 141.

[17] RUSINOVÁ, Z. *Objekty a priestorové inštalácie*, s. 185

mediálnych a ikonografických kódov. Kľúčovým pojmom pre interpretáciu Meluzinových videoinštalácií sa preto javí tektonika diela, ktorá je tu mienená ako ťažisková estetická výrazová kategória. Spočíva v existencii odlíšiteľných častí, nielen na úrovni kompozície – formálnej skladby diela, čiže jeho častiach (komponentov videoinštalácie), ale aj na úrovni obsahu.[18] Jej podstatou je konštruovanie vzťahov medzi televíznym obrazom, objektom, častokrát site-specific priestorom, ikonografiou a diváckou percepciou. Význam diela preto nevzniká izolovane v jednotlivých komponentoch diela, ale v ich vzájomnom napätí a konfrontácii.

Uvedené videoinštalácie s prvkom živého televízneho vysielania vo všeobecnosti vynikajú princípom paradoxu, ktorý má nielen vizuálny charakter, ale vzniká aj prostredníctvom prekrývania sémantických vrstiev diela, daných jeho jednotlivými časťami. Typickým nástrojom umelca je juxtapozícia – kladenie viacerých odlišných prvkov vedľa seba – tak aby zdôraznil ich kontrast a vytvoril nový význam – preto sú tieto diela spodobeniami paradoxných realít.

Konštrukcia videodiela sa zakladá aj na gradácii, ktorú určuje nabaľovanie významov jednotlivých častí diela na seba. Jej typickým príkladom je *Múr nárekov* (1999), v ktorom sa postupne na seba vrství duchovno priestoru židovskej synagógy, symbolika múru nárekov, jeho nová prefabrikovaná a umelá podoba a jeho desakralizovaný obsah, no popritom gradácia zostáva otvorenou, bez definitívneho uzavretia. A práve z toho pramení apelatívny tón tejto i ďalších Meluzinových videoinštalácií s TV živým vysielaním. Formy gradácie majú korene v jeho jazyku v akčno-konceptuálnych dielach. Podobne z nich vychádza aj príklon k parafráze – v starších akčných dielach mala podobu subverzívneho prepisu situácie spôsobenej normami socializmu.[19]

Prvky kresťanskej ikonografie: motív ikony – dielo *Ic(l)ons*, modlitby – *Televangelist*, miesta modlitby – *Múr nárekov*, alúzie kríža alebo oltára[20] v diele *Televangelium. Dead man Watching*, však autor vôbec nevyužíva v tradične spirituálnom zmysle, naopak – ak je bežne vnímaný ako nositeľ nemennosti

[18] PLESNÍK, Ľ. (a kol.). *Tezaurus estetických výrazových kvalít*, s. 104

[19] Príkladom je akcia *Čierne diery (1983–1984),* kde účastníkov preliezať skrz potrubie, podroboval ich vykonávaním príkazov, čiže metaforicky parodoval podrobovanie sa diktátu súdobej moci a všade prítomnej kontroly občana.

[20] RUSINOVÁ, Z. *Objekty a priestorové inštalácie*, s. 187.

významu, tak ho autor neváha spochybňovať. Prostriedkom, ktorým tak činí, je apropriovaný TV obraz/vysielanie a predovšetkým jeho obsahy, čím vzniká nové paradoxné významové pole. Televízne vysielanie v diele narúša symbolický poriadok kultúrnej pamäti a zvyčajnej percepcie reality. V uvedených dielach preto nevzniká konflikt iba medzi sakrálnym obrazom (alebo jeho alúziou) a mediálnym obrazom, ale aj medzi stabilitou tradičných kultúrnych významových systémov a fragmentárnym, mediálne sprostredkovaným vnímaním sveta. Juxtapozícia, do ktorej sú umiestnené prvky kresťanskej (resp. náboženskej) ikonografie a formáty televízneho vysielania, tu nefunguje iba ako skladba rôznych symbolov v duchu postmodernej meta-marácie. Je tiež mechanizmom komunikujúcim destabilizáciu ontologických istôt reality v prostredí postsocialistickej mediálnej kultúry.

Summary

An analysis of Peter Igor Meluzin's video installations confirms that the television image in his works is not merely a contemporary technological element, but a constitutive part of their semantic structure. The meaning of individual works arises through the interplay of tension between television broadcasts, objects, space, and Christian iconography, with juxtaposition, paradox, and the gradation of meanings playing a decisive role. This article demonstrates that the distinctiveness of Meluzin's work lies not only in his use of the medium of television, but above all in the specific way he organizes the relationships between the individual components of the video installation. On this basis, the paper proposes interpreting his works through the concept of the "tectonics of video installation," which allows us to trace the construction of meaning as the result of the interrelationships between image, object, space, and viewer perception. Conceived in this way, the tectonics also reveal a critical dimension of Meluzin's video installations. The juxtaposition of the television image with Christian iconography does not function as a postmodern play on symbols, but as a mechanism pointing to the tension between the stability of cultural systems of meaning and the fragmentary, media-mediated perception of reality in post-socialist society.

Literatúra

BAJCUROVÁ, Katarína. *Slovenské sochárstvo 1945–2015. Socha a objekt.* Bratislava: Roman Fecik Gallery – SNG – Slovart s.r.o., 2017. ISBN. 978-80-971847-1-1.

ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta. Postmoderna a akční umění, aneb o instalaci. In MRENICOVÁ, Ľ., Kolesár, Z. (eds.) *Podoby súčasného umenia. Zborník prednášok o súčasnom umení a architektúre.* Bratislava: VŠVU a SNG, 1994. ISBN 80-88675-05-7.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rossalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Czech edition.* Bratislava: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.
GERŽOVÁ, Jana. *Pamäť miesta. Synagóga – centrum súčasného umenia 1995–2000*. Trnava: GJK a Slovart s. r. o., 2018. ISBN 978-80-85132-81-6.
GROYS, Boris. Mediálne umenie v galérii. In GORETITY, József (ed.). *Ruské eseje: Výber z tvorby konca tisícročia.* Bratislava: Kalligram, 2006. ISBN 80-7149-809-2.
HANÁKOVÁ, Petra *Ženy inštitúcie? K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov.* Bratislava: Slovart s.r.o a Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2010. ISBN 978-80-556-0282-0.
MATUŠTÍK, Radislav. *ON/OFF*. [Kat.] Bratislava: Slovenská výtvarná únia, 1994. ISBN 80-85694-35-2.
MATUŠTÍK, Radislav Videoumenie na Slovensku. Tri desaťročia: Východiská a perspektívy. In JUNGO, Esther Maria, SMOLENICKA, Maria, BLÄTTLER, Gerhard (eds.). *Video-vidím-ich sehe, slovenské, české a švajčiarske videoumenie.* [Kat.] Žilina, Bern: Považská galéria umenia, 1994, s. 43–47. ISBN 3-9520689.
PLESNÍK, Ľubomír (a kol.). *Tezaurus estetických výrazových kvalít.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011. ISBN: 978-80-8094-924-2.
POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta, 2010. ISBN 978-80-204-2206-4.
RUSINOVÁ, Zora Objekty a priestorové inštalácie. In SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira, MELUZIN, Peter. Meluzin. Žilina: PGU, 2017. ISBN 978-80-88730-96-5.
RUSNÁKOVÁ, Katarína. *História a teória mediálneho umenia.* Bratislava: AFAD Press, 2006. ISBN 80-89259-04-9.
RUSNÁKOVÁ, Katarína. Vizuálne umenie na Slovensku 1990–2004: V komprimovanom čase. Špecifické fenomény aktuálneho vizuálneho umenia. *Jazdec – print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí*, roč. III., október – november, december 2011, s. 7, ISSN 1338–077X.

Mgr. Miroslava Sikorová studied art and cultural history at the Trnava University. From 2002 to 2020, she worked at the Museum of Art in Žilina as a curator, and from 2020 to 2025 as its director. She focuses on contemporary art: intermedia, media art, and intermedia fussion of traditional media. She organized the exhibition of Slovak video art Malé príbehy/Petites Histoires (Strasbourg, 2008) and the project Beyond the Art (Prague Biennale, 2013). She was co-curator of the exhibition Nulté roky/ZeroYears (2011). She is the creator of the curatorial conception for the permanent exhibition The First Museum of Intermedia I–III, focused on intermedia and media art after 1989 at the Museum of Art in Žilina (since 2012). She has contributed to the production of publications on the work of artists Miro Nicz, Anton Čierny, and Pavlína Fichta Čierna. She is the editor of publications on the work of artists Peter Meluzin and Stano Masár. Selected texts: Aspects of Mira Nicza's Video Work (2009), Zero Years (2011), Beyond The Art—An Expanded Model of Artistic Production (2013), Pavlína Fichta Čierna – The Work as an Open Structure (2014), Art in the 1980s through the Prism of Intermedia (2020), The Unbearable Ordinariness of Being—Stano Masár's Corrective Interventions (2021), The Permanent Exhibition as a Contextual Interpretation of Art History.

Forms of Permanent Exhibitions and the Conditions for Their Creation after 1990 (2024). Since 2025, she has been a PhD student at the Department of Ethics and Aesthetics, Constantine the Philosopher University in Nitra.

Reprodukcie:



Peter Meluzin: Life after Life (1993)



Peter Meluzin: *Televangelium (Dead man watching)*, 1996



Peter Meluzin: Televangelium (Dead man watching), detail



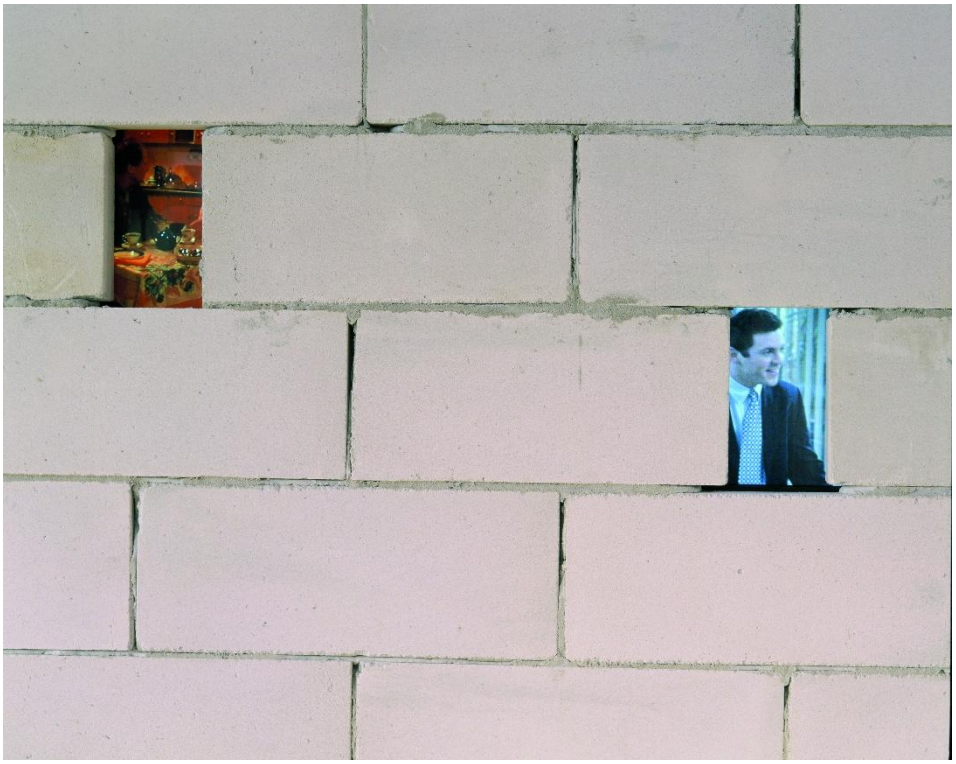
Peter Meluzin: *Televangelist* (1998)



Peter Meluzin: Ic(l)ons, 1998



Peter Meluzin: Múr nárekov, 1999



Peter Meluzin: Múr nárekov, 1999, detail

Ontológia pohybu: Hermeneutické premeny zobrazenia tanca v dejinách umenia

Katarína Šantová

Ontology of Movement: Hermeneutic Transformations of the Representation of Dance in Art History

Abstract: This paper presents a philosophical hermeneutic analysis of dance imagery in art as an ontological movement revealing human *Dasein*. Drawing on Heidegger, Bachelard, and Kalnická's fluid aesthetics, it explores structural shifts of embodiment across six thematic domains: sacred ritual, dionysian ecstasy, social theater, aesthetic ideal, modern emancipation and pure imagination. The study demonstrates that visual depictions of dance interpret the evolving historical experience of freedom, transforming bodily kinetics from a mere object of perception into a sovereign event of being.

Keywords: Ontology of Movement, Ffluid Aesthetics, Male Gaze, Embodiment, Art History, Dance.

Contact: University of Presov, Faculty of Arts, I***nstitute of Music and Art Education, e-mail:*** katka.santova@gmail.com

Úvod: Ontológia pohybu ako hermeneutický problém estetickej skúsenosti

Cieľom príspevku je načrtnúť hermeneutickú a esteticko-historickú analýzu fenomenológie tanca v kľúčových dielach svetového a slovenského výtvarného umenia. Zobrazenie tanca v umeleckom artefakte tradične obsahovalo interpretácie, ktoré pohyb redukovali na sekundárny dekoratívny motív. V nadväznosti na myšlienkový odkaz Heideggera[1], ktorý definuje umelecké dielo ako priestor, kde sa „deje pravda" a paradigmaticky sa „otvára svet", môžeme nazerať na zobrazenie tanca ako na ontologické dianie. Umelecké dielo fixujúce tanec tak prestáva byť iba estetickým objektom pasívneho nazerania, ale stáva sa udalosťou, v ktorej dochádza k zápasu medzi odkrývajúcim sa duchovným zmyslom (*Svet*) a nepreniknuteľnou materiálnou substanciou artefaktu (*Zem*).[2] Tento

[1] HEIDEGGER, M. *Zdroj umeleckého diela*.
[2] Dtto, s. 49.

príspevok je rovnako tak ovplyvnený hermeneuticko-archetypálnou a feministicko-interpretačnou metodológiou, ako ju zdôvodňuje Kalnická[3], a to práve preto, že jej optika umožňuje kriticky reflektovať fenomén telesnosti nie ako statický, vopred determinovaný anatomický objekt, ale ako fluidný prúd prežívania.

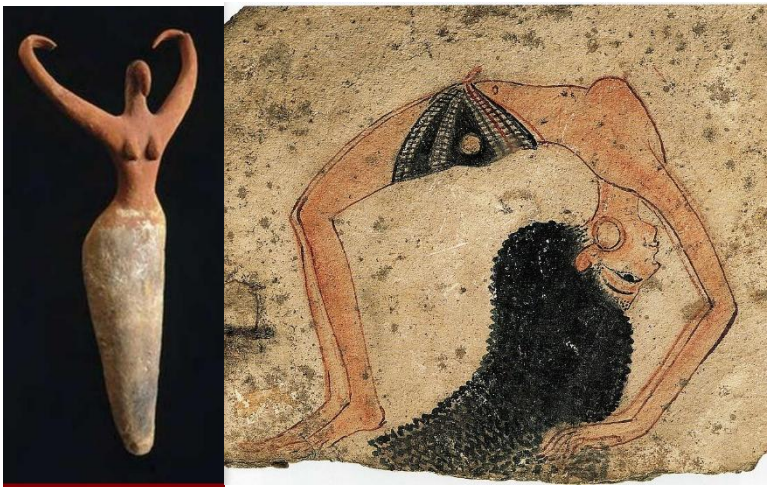
Tanec ako sakrálny rituál – hľadanie kozmického poriadku

Významovo najhlbšou vrstvou je tanec ako sakrálny rituál. Harrod[4] odkazuje na primatologické pozorovania Goodall, ktorá opísala rituálny pohyb šimpanzov konfrontovaných s prírodnými živlami (*waterfall display*). Skupinové rytmické kývanie či beh v šablónach nevznikajú z potreby estetična, ale z biologickej nutnosti vniesť štruktúru do chaosu a spracovať strach. Tanec tak predchádza kultúre. Transformáciou živelného impulzu do umeleckej formy sa pohyb stáva tým, čo Eliade[5] definuje ako archaickú techniku extázy. Repetitívny rytmus rituálu neslúži zábave, ale premieňa profánny lineárny čas na cyklický a posvätný. Matoušová-Rajmová[6] dopĺňa, že tanec je závislý na človeku viac než iné umenia, keďže človek je súčasne jeho subjektom, objektom, tvorcom i dielom. Kvôli väzbe na prchavý čas a priestor je však pohyb nezachytiteľný a historicky odkázaný výhradne na sekundárne výtvarné zobrazenia v podobe rytín, reliéfov, pečatidiel či malieb.

Názorným príkladom tanca ako rituálu sú staroveké egyptské zobrazenia tanca: vtáčí tanec (*Dancing Bird* alebo *Bird Ladies*) – antropomorfná totemická postava vyskytujúca sa pravidelne v egyptských zobrazeniach.[7] Na druhej strane tento princíp vrcholí na novorišskom figurálnom ostrakone, kde ženské telo v extrémnom záklone (mostíku) formuje čistú geometrickú štruktúru kruhu. Hermeneutický výklad tohto artefaktu odhaľuje, že takto štylizovaný pohyb nie je anatomickým cvičením, ale rituálnou pózou, ktorá prostredníctvom popretia gravitácie určuje vertikálne prepojenie medzi pozemskou sférou a transcendentným poriadkom božstiev.[8]

---

[3] KALNICKÁ, Z. *Interpretace*, s. 201–214.
[4] HARROD, J. B. *The Case for Chimpanzee Religion.*
[5] ELIADE, M. *Šamanismus a archaické techniky extáze*, s. 170–190.
[6] MATOUŠOVÁ-RAJMOVÁ, M. *Tanec v Mezopotámii*.
[7] CHRISTIANSEN, S. U. *What do the Figurines of "Bird Ladies"*
[8] MOHAMMED, M. M. K. *Ancient Egyptian Dances Between Past and Present*.



Obr. 1 a 2: *Dancing Bird* (vľavo) a *tzv. Turínsky ostrakon s akrobatickou tanečnicou* (vpravo)

Syntézu tohto rituálneho kánonu dosahuje indická ikonografia v zobrazení Šivu Natarádžu (Pána tanca). Jeho kozmický tanec (*tándava*) v kruhu plameňov je udalosťou cyklického unikania z času, v ktorej splýva stvorenie, udržiavanie a deštrukcia sveta. Šiva netancuje pre diváka; jeho pohyb je podmienkou zachovania kozmického bytia, kde zničenie starého podmieňuje znovuzrodenie nového a ruší profánny čas.[9] Odmietanie lineárnej reality, úzkosti z konečnosti či fyzického opotrebovania tela vedie k nápodobe mýtického archetypu.[10] Rytmické gesto v sakrálnom priestore tak vracia ľudské bytie na počiatok, do posvätného času stvorenia (*in illo tempore*).[11]

Minojské terakotové sošky (Kréta, cca 1400 pred n. l.) zobrazujúce rituálny kruh tanečníc a hudobníka nachádzajú sekularizovanú paralelu v ikonografii Keitha Haringa. Haringove figúry, ohraničené vibrujúcimi líniami vyžarovanej energie, sú zbavené rodových a sociálnych atribútov. V intenciách Huizingovho konceptu *Homo Ludens*[12] moderný tanec – vrátane pouličných *battlov* – funguje ako subverzia konfliktu, kde sa agresivita a úzkosť sublimujú do rytmu a riešia napätie bez fyzickej deštrukcie. Haringov kruh ukazuje tanec ako prostriedok zmierenia a kolektívnej katarzie. V zmysle Huizingovej teórie[13] je

[9] ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*.
[10] Dtto, s. 28–31.
[11] Dtto.
[12] HUIZINGA, J. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*.
[13] Dtto, s. 161.

pohyb manifestáciou rýdzej hry, ktorá nie je viazaná na pojmy či hmotu. Haring navyše v osobných reflexiách priznal, že samotný akt maľovania na veľké rolky papiera vnímal ako choreografiu a posvätný okamih (*sacred moment*).[14] Jeho figúry sú tak priamym zhmotnením tohto sakrálneho tanca tvorby.





Obr. 3 a 4: *Krétske kruhové tance na keramike* (vľavo) a *Tanec zachytený Keithom Haringom* (vpravo)

Tento vývojový oblúk rituálneho spracovania tanca môžeme symbolicky vidieť aj v slovenskom novodobom kontexte, konkrétne v diele *Tanec smrti* (1946) od Vincenta Hložníka. Hložníkov expresívny pastel, reagujúci na bezprostredné hrôzy druhej svetovej vojny, vedome nadväzuje na stredovekú tradíciu *la danse macabre* (detailne vysvetľuje Gertsman[15]). Jeho deformované, pokrútené figúry však nie sú vyjadrením chaosu; naopak, ich pohyb vnímame v duchu heideggerovského *Sein zum Tode*. Tanec smrti je tu zobrazený ako absolútny, nevyhnutný rituál prechodu a zmierenia sa s neúprosným zákonom konečnosti a pominuteľnosti. Hložníkov rituál odhaľuje pravdu o ľudskom údele: postavy tancujú na troskách civilizácie, pretože rytmizované gesto je tým posledným, čím smrteľník potvrdzuje suverenitu svojej prítomnosti v bytí tvárou v tvár ničote.

[14] GRUEN, J. *Keith Haring: The Authorized Biography*, s. 44.
[15] GERTSMAN, E. *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*.



Obr. 5: *Tanec smrti* (1946) – Vincent Hložník

Tanec ako dionýzovská extáza

Dionýzovská extáza predstavuje prechod od rituálneho poriadku k nespútanej energii. Príkladom je antický závojový tanec *tirbásis* počas dionýzií.[16] Kým rituál lieči dušu poriadkom, extáza ju lieči intenzitou pohybu. Heidegger[17] vo svojich analýzach Nietzscheho definuje opojenie (*der Rausch*) ako estetický stav, v ktorom sa telesný subjekt stáva vtelene intenzívnym prúdom energie. Túto životnú intenzitu vizualizuje antická freska z Vily mystérií v Pompejach (60–50 pred n. l.), zachytávajúca tancujúcu bakchantku v momente rituálneho vytrženia.[18] Hoci iniciálny podnet jej tranzu nevidíme, jej špirálovitý pohyb a vejúca drapéria demonštrujú prekonávanie pozemskej tiaže.

Táto prapôvodná živelnosť nachádza organické ozveny v barokovej hojnosti Petra Paula Rubensa (*Tanec talianskych sedliakov*, cca 1635), aj v expresívnom návrate k elementárnemu základu v diele Emila Noldeho (*Tanec okolo zlatého teľaťa*, 1910). Paul Valéry v dialógu *Tanec a duša*[19] posúva túto reflexiu do ontologickej roviny, kedy tancujúce telo interpretuje ako protipól k úžitkovému poriadku chôdze. Prostredníctvom Sokratových replík Valéry odkrýva, že kým

[16] ŽITŇANOVÁ, H. Dejiny tanca: pre tanečný odbor základných umeleckých škôl.
[17] HEIDEGGER, M. *Nietzsche: Erster Band*. 5. vyd, s. 109–125.
[18] DOSEDLOVÁ, J. *Terapie tancem: Role tance v dějinách lidstva a v současné psychoterapeutické praxi*, s. 24.
[19] VALÉRY, P. *Dance and the Soul*, s. 291–326.

cieľovo orientovaný pohyb lineárne spotrebováva priestor v mene praktického účelu, tranz tancujúcej Athikté predstavuje extatický „čistý akt“. V ňom sa hmota transformuje a samotný pohyb sa stáva metaforou pre fluidnú, nezastaviteľnú silu.



Obr. 6: Freska z *Vily mystérií v Pompejách (vľavo)* – umenie rímskej antiky, Obr. 7: *Tanec*, 1868 (vpravo) – Jean Baptiste Carpeaux

Podobnú explóziu telesnosti prináša v 19. storočí Jean-Baptiste Carpeaux v reliéfe *Tanec* pre parížsku Operu. Víriace figúry vyvolali škandál kvôli obscénnosti, keďže namiesto apolónskej umiernenosti demonštrovali dionýzovskú suverenitu narúšajúcu klasicistický kánon. Margerie[20] zaznamenáva dobové reakcie, ktoré vnímali dielo ako telá unášané v kole – vyčerpané a opité vlastnou únavou, s končatinami, ktoré strácajú racionálnu silu, no nedokážu svoj vír zastaviť. Telesná intimita v mramore nadobudla nové významy. Margerie[21] poukazuje na to, ako hlboko dielo preniklo do žitej reality súčasníkov, kedy účastníci skupinových orgií prirovnávali svoje prepletené telá k tomuto monumentu zvolaním: „Pozri, vyzeráme ako tá skupina od Carpeauxa!“. Artefakt tak prestal fungovať ako odosobnený objekt, ale stal sa priamou metaforou pre neriadenú fluidnú telesnosť, ktorá odmieta spoločenské zábrany.

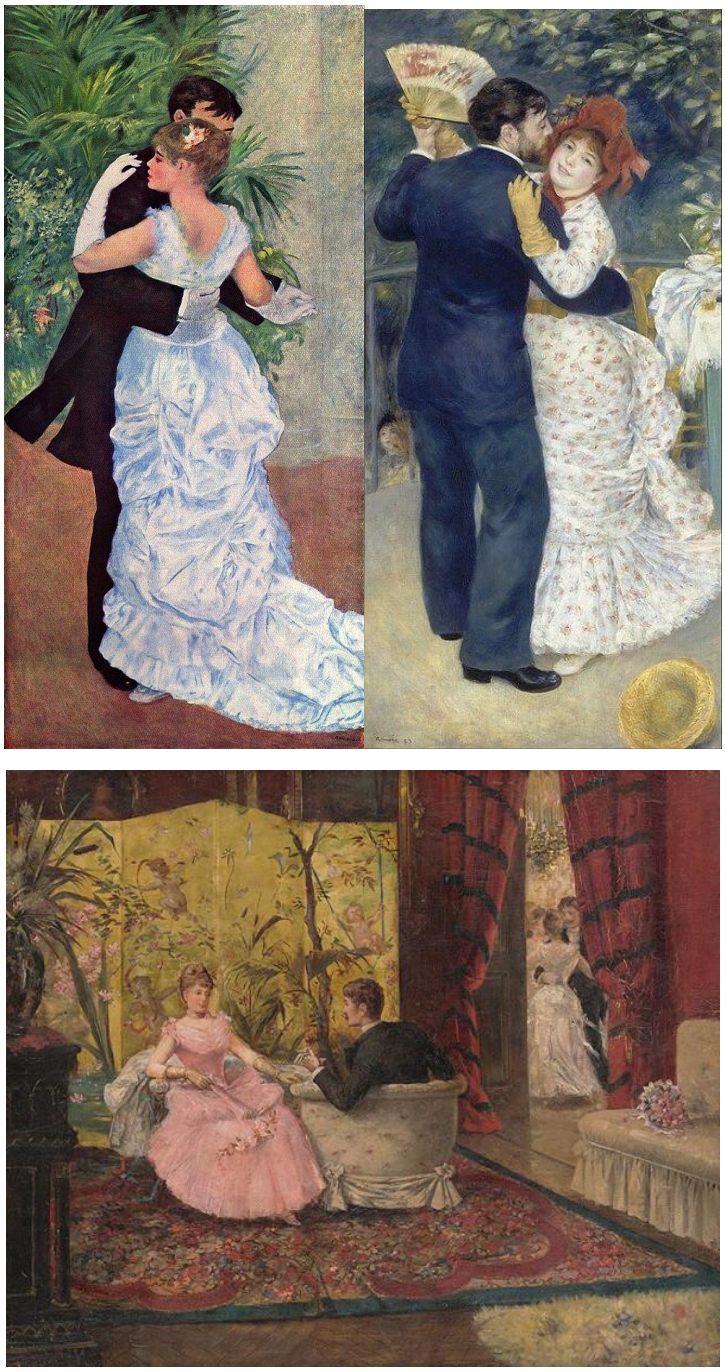
[20] MARGERIE, L. de. *The Dance,* s. 147.
[21] Dtto.

Tanec ako sociálne divadlo, maska a dialóg

Tanec ako sociálne divadlo presúva ontológiu pohybu do intersubjektivity. úóýždV nadväznosti na Heideggerovo Spolubytie (*Mitsein*) tu narážame na diktát anonymného davu – „ono“ (*Das Man*).[22] Pobyt v sociálnom priestore podlieha konvenciám: tanečná róba, mimika a gestá fungujú ako spoločenská maska na nadobudnutie statusu.[23] Tsoumas[24] potvrdzuje, že v Paríži éry *fin de siècle* sa unifikovaný pohyb stáva nástrojom meštianstva, pod ktorého povrchom však subjekt prežíva odcudzenie z rigidných pravidiel. Gremlicová[25] v tejto súvislosti tematizuje sociológiu tanca ako formu špecifického sociologického aktu.

Dvojpólovosť tohto kódu ukazujú Renoirove plátna *Tanec v meste* a *Tanec na vidieku* (1883). Na prvom obraze vyjadruje pohyb Suzanne Valadon kontrolovanú eleganciu meštiackej etikety. Na druhom panuje uvoľnená vidiecka blízkosť Aline Charigot, ktorej únik z korzetu civilizačných dogiem potvrdzuje úprimný úsmev. Ako uvádza Tsoumas[26] (2013, s. 55), tanec na Renoirových dielach zhmotňuje ideály krásy, flirtu a radosti parížskej spoločnosti, pričom divákov pozýva k rituálu uvedomenia si ľudského ducha. Tieto kompozície však nepredstavujú objektívnu realitu, keďže umelec vedome ignoruje drsné aspekty života. Regionálnu analógiu k Renoirovi nachádzame v salónnych výjavoch bálov od Kornela Spányika. Spányikov makartovský štýl predstavuje masku, kde pompéznosť rób a strnulá mimika zúčastnených plnia očakávania anonymného spoločenského „ono“.

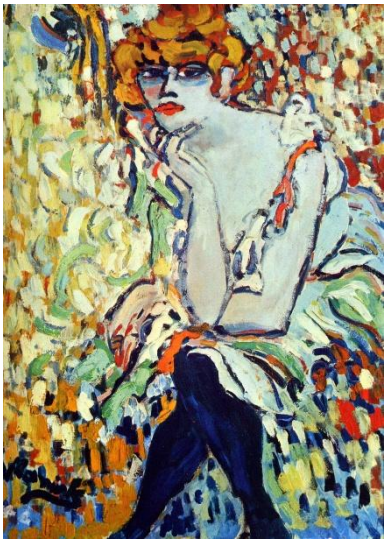
[22] HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*, s. 135–153.
[23] GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo: Sebeprezentace v každodenním životě*. P
[24] TSOUMAS, I. *Performing “Fine Arts”: Dance as a Source of Inspiration in Impressionism*.
[25] GREMLICOVÁ, D. *Tanec jako společenské jednání: Otázky sociologie tance*, s. 111–135.
[26] TSOUMAS, I. *Performing “Fine Arts”: Dance as a Source of Inspiration in Impressionism*, s. 55.



Obr. 8 ,9, 10: *Tanec v meste* (hore vľavo) a *Tanec na vidieku* (hore vpravo) – Pierre Auguste Renoir, *Na plese* (dole) – Kornel Spányik

Odvrátenú stranu tohto spoločenského lesku reprezentujú diela od Henri de Toulouse-Lautreca, v ktorých zachytáva tancujúcich v Moulin Rouge. Ich pohyb nie je prejavom vnútornej suverenity, ale odcudzenou profesiou určenou pre oko pozorovateľa. Lautrec odhaľuje, že tanečnice sú uprostred hlučného davu osamelé,

schované za masku nočnej zábavy. Tento motív sociálnej únavy a „tovarizácie“ pohybu napokon vrcholí v diele Mauricea de Vlamincka *Tanečnica v Rat Mort* (1905–1906). Vlaminck zvolil červenú farbu pier, ktoré akoby boli vizuálnym ekvivalentom zrýchleného tepu – rytmu nočného Paríža, ktorý prináša len vyčerpanie.



Obr. 11: *Tanečnica v Rat Mort* – Maurice de Vlaminck

Tanec ako estetický ideál

V nadväznosti na teoretický diskurz Langerovej[27] interpretujeme zobrazenie tanca ako estetického ideálu v podobe „hry virtuálnych síl“. Tanečník v tomto stave nevníma anatomickú realitu kostí, svalov či bolesti, ale jeho pohyb nadobúda autonómnu pocitovú formu riadenú kinetickými silami. Najreprezentatívnejším materiálovým vyjadrením tejto ambície je klasický balet, v ktorom je telesnosť podrobená prísnemu akademickému kánonu. Langer[28] tento estetický paradox ilustruje prostredníctvom spomienok priekopníčky moderného tanca Isadory Duncan. Hoci Duncan kritizovala balet ako umelý tanečný prejav deformujúci prirodzenosť tela, pri konfrontácii s géniom Anny Pavlovej priznala klasickému tancu absolútnu autonómiu a krásu.

[27] LANGER, S. K. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, s. 188–207.
[28] Dtto, s. 195.

Annu Pavlovovú ako *Umierajúcu labuť* zachytil John Lavery (1911). Samotnú smrť nevidíme, no línia kostýmu na temnom pozadí mení telo na symbol krehkosti. Langer[29] by v tejto pozícii identifikovala formu pocitu, kde fyzické gesto zaniká v ilúzii virtuálneho sveta síl; Pavlova netancuje silu, ale pominuteľnosť.

Téme baletiek sa v degasovskom štýle venoval aj český umelec Milan Med. Tragédiou klasického baletu a jeho zobrazení je však zakliatie do korzetu, ktorý funguje ako „potláčanie všetkých živočíšnych prejavov tela“.[30] Snaha o dosiahnutie formálnej dokonalosti tak vždy naráža na limity fyzickej reality.



Obr. 12 a 13: *Umierajúca labuť* (vľavo) – John Lavery a *Baletka* (vpravo) – Milan Med

Skúsme sa ešte detailnejšie pozrieť na zachytenie tanca ako estetického ideálu v trojrozmernosti. Antonio Canova sa vo svojich troch mramorových sochách (*Tanečnica s prstom na brade*, *Tanečnica s rukami vbok*, *Tanečnica s činelmi*) neobvyklým spôsobom pokúsil o premenu chladne pôsobiaceho mramoru na ilúziu vejúcej látky a jemnej pokožky. Ako sa dozvedáme zo sprievodného textu k výstave *Canova and the Dance* v Staatliche Museen zu Berlin v roku 2016, Canova bol veľkým obdivovateľom tanca. Zo zápiskov jeho

[29] LANGER, S. K. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key.*
[30] VANGELI, N. *Čítanka světové choreografie 20. století*, s. 24.

priateľa Antonia D'Este vyplýva, že títo dvaja sochári sa v mladosti prechádzali v hornatých častiach okolia Ríma, aby sledovali tance obyčajných dievčat, ich nevinnosť a prirodzený pohyb, ktoré Canovu inšpirovali a viedli k jeho bohatej tvorbe ovplyvnenej tancom.



Obr. 14,15,16: *Tanečnica s prstom na brade* (vľavo), *Tanečnica s rukami vbok* (v strede), *Tanečnica s činelmi* (vpravo) – Antonio Canova

Dekonštrukciu idealizácie prináša Edgar Degas vo voskovej soche *Malá štrnásťročná tanečnica* (1881) a v plátne *Hodina baletu* (1875). Namiesto éterických bohýň fixuje baletky v stave fyzickej únavy. Tsoumas[31] v tejto súvislosti poukazuje na to, že Degas odmietol meštiacku ilúziu o bezstarostnom umení, za čo čelil výsmechu konzervatívnej kritiky označujúcej jeho realizmus za vulgárny. Tento vzťah rozvíja Valéry v eseji *Degas, tanec, kresba* (1936), kde pohyb interpretuje ako hľadanie absolútnej formy, tanec ako estetický ideál vyžaduje sebaobetovanie organickej predispozície tela v mene akademických pravidiel.

[31] TSOUMAS, I. *Performing "Fine Arts": Dance as a Source of Inspiration in Impressionism*, s. 55.

Tanec ako emancipácia

Kým estetický ideál hľadal formálnu dokonalosť, emancipácia presúva pohyb do sféry mocenských vzťahov a rodovej asymetrie. Ide o manifest radikálneho prechodu od sartrovského „bytia-pre-druhého“ k „bytiu-pre-seba“.[32] Tancujúci subjekt sa vymaňuje z pasívnej štylizácie a preberá zodpovednosť za vlastnú telesnosť, čím ovláda svoju existenciu. Teoretickým kľúčom k tejto dekonštrukcii je rodovo senzitívna optika Kalnickej[33] v synergii s de Beauvoir a Butler. Beauvoir[34] tézou o žene, ktorá sa ňou stáva, obhajuje oceňovanie tela zvnútra ako aktívneho ženského aktu. Butler[35] koncept rozširuje cez performativitu: tanec sa stáva kinetickým vytváraním seba samej, kde každé gesto nanovo potvrdzuje existenciu a moc.

Proti oslobodeniu však stojí fenomén *male gaze* (mužského pohľadu), ktorý zaviedla Mulvey.[36] Tento pohľad umrtvuje fluidnú telesnosť, redukuje ženu na pasívny objekt erotickej kontemplácie a vykazuje paralelu s analytickým pohľadom na „diagnostikované“ telo. Na ilustráciu tohto zvratu podrobíme komparácii diela, kde sa tradovaný kánon podriaďovania mení na manifestáciu suverenity.

Tento emancipačný zvrat sa prejavuje v komparácii dvoch diel Nicolasa Lancreta zachytávajúcich rivalitu parížskych baletných hviezd. Ako vysvetľuje Kazárová[37], prvý obraz *La Camargo tancujúca* (cca 1730) zobrazuje Marie Camargo, ktorá obohatila balet o aktívnu prácu chodidiel a výskoky, no jej pohyb reprezentuje mechanickú virtuozitu výkonu. V nadväznosti na Rousovú[38] (2009) pritom reflektujeme metodologickú nespoľahlivosť záznamu tanca v staršom maliarstve, kde plátno nefunguje ako dokumentárna kópia reality, ale ako štylizovaný estetický kontext.

Lancretov druhý portrét *Mademoiselle Sallé* (1732) zobrazuje jej rivalku,

---

[32] BURAJ, I. *J. P.Sartre: Hľadanie zmyslu uprostred bytia (Náčrt existenciálnej ontológie).*
[33] KALNICKÁ, Z. *Archetyp vody a ženy: Filozoficko-estetické úvahy.*
[34] BEAUVOIR, S. de. *Druhé pohlaví.*
[35] BUTLER, J. *Trampoty s rodom: Feminizmus a podrývanie identity.*
[36] MULVEY, L. *Visual and Other Pleasures.*
[37] KAZÁROVÁ, H. *Profesionální tanečnice v pozdně barokní společnosti: Marie Salléová*, s. 26.
[38] ROUSOVÁ, A. *Tanec a skutečnost*.

ktorá prezentovala tanec ako poéziu emócií a dramatického prežívania. Hoci je jej telo na tomto plátne stále materiálne spútané prísnym dobovým korzetom a zviazanými vlasmi, jej lyrickým gestom pred kulisou v antickom slohu a plastikou Troch Grácií v pozadí vzdal Lancret úctu nielen Sallé, ale aj Botticelliho *Primavere* (cca 1482).



Obr. 17,18: *Mademoiselle Sallé* (vľavo), *La Camargo - tancujúca* (vpravo) – Nicolas Lancret

Výtvarný kontrapunkt podriadený objektivizujúcemu mužskému pohľadu reprezentujú voyeurské grafické listy Louisa Legranda (*Zákulisie baletu,* cca 1895–1900). Legrand fixuje tanečnice v intímnych chvíľach odpočinku a prezliekania, pričom narúša ich súkromie a zobrazuje ich neúctivo, len pre vonkajší pôžitok meštiackeho pozorovateľa. Telo baletky tu stráca suverenitu a kinetickú autonómiu.

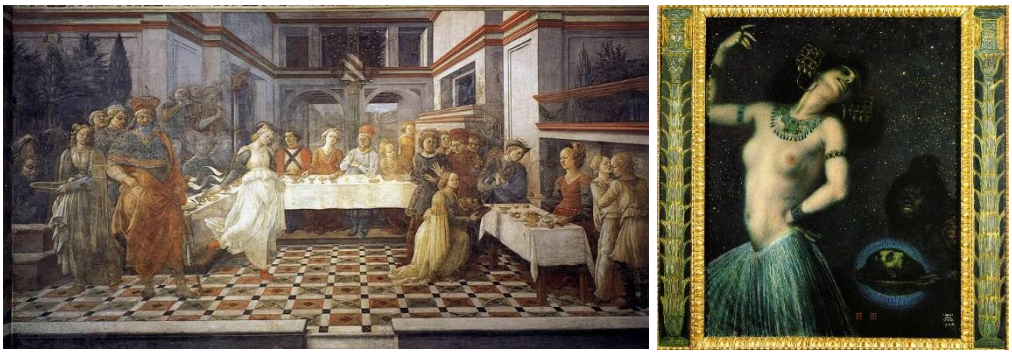
Na tento mechanizmus upozorňuje Kalnická[39] v nadväznosti na Bergera [40]– v patriarchálnej vizuálnej kultúre muži konajú a ženy sa predvádzajú. Žena tak neustále sleduje samu seba cudzími očami a mení sa na pasívny objekt vizuálnej spotreby a odcudzené „bytie-pre-druhého“. Tanečnica u Legranda je zbavená vlastnej vôle a klesá na úroveň obyčajnej, úžitkovej veci, môžeme aplikovať Heideggerov pojem „prostriedok ku niečomu“[41], tanečnica ako prostriedok ku lacnému konzumu ženského tela?

[39] KALNICKÁ, Z. *Feministická estetika,* s. 419.
[40] Berger, J. *Ways of Seeing.*
[41] HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*, s. 88–89.



Obr. 19, 20: *Zákulisie baletu* (vľavo a vpravo) – Louis Legrand

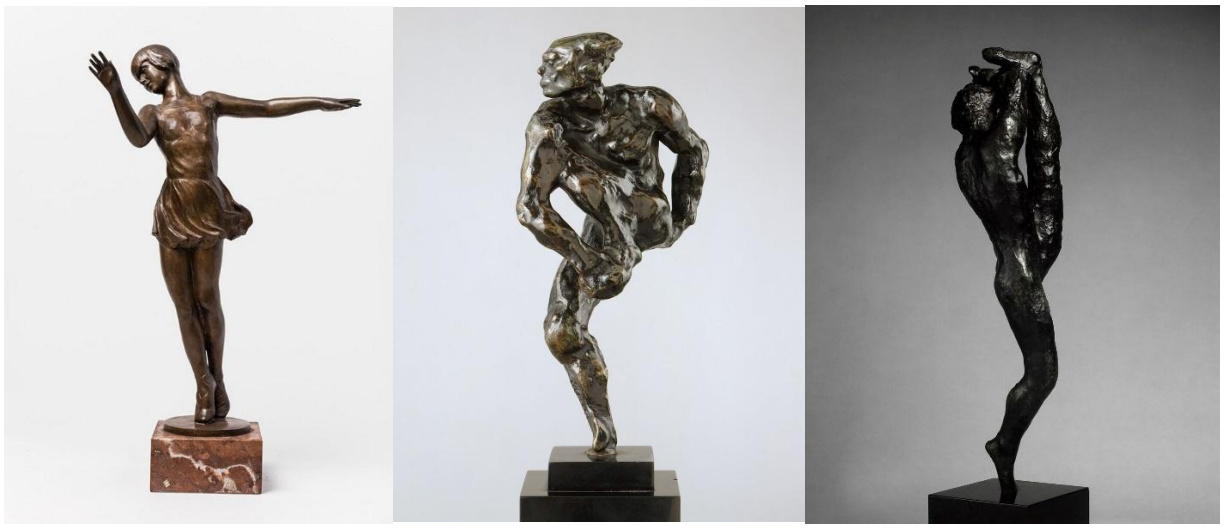
Úplne odlišnú, no patriarchálne deformovanú pozíciu predstavuje symbolistický príbeh o Salome na plátnach Gustava Moreaua (*Salome tancujúca pred Herodesom*, 1876) či Franza von Stucka (*Salome*, 1906). U Moreaua sa Salome pri Tanci siedmich závojov mení na symbol moci – už nie je submisívna, ale svojím pohybom vedome mení dejiny. Kým v staršom umení (Caravaggio, Fra Filippo Lippi) nefigurovala ako *femme fatale*, symbolizmus ju interpretuje ako fascinujúcu a nebezpečnú. De Beauvoir[42] v eseji *Brigitte Bardot a Lolitin syndróm* neskôr prirovnala tento typ nespútaného tanca k aktu absolútnej slobody, ktorý presahuje vymedzenú ženskosť a je taký podmanivý, že „svätec by predal svoju dušu diablovi, len aby ho mohol sledovať“. Napriek tejto kinetickej sile však symbolistická Salome zostáva vtesnaná do roly projekcie mužského strachu z nespútanej ženskej sexuality.



Obr. 21, 22: *Herodova hostina* (hore) – Fra Filippo Lippi a *Salome* – Franz Stuck

[42] BEAUVOIR, S. de. *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*, s. 11.

Tento patriarchálny komplex dekonštruuje moderná plastika *Baletka Licy* (1926) od Alojza Rigele, ktorá je materiálovým popretím Legrandovho voyeurizmu. Licy odhadzuje korzety, akademický dril a pravidlá. Jej pohyb sa prepája s pasážou od Estés[43] o ženách, ktoré „musia skákať, ukláňať sa a utekať, pretože ich duše zomierajú túžbou po tanci“. Hľadanie nových výrazových tvarov zrkadlí tanec spomínanej Isadory Duncan, ktorá oslobodila telo od konvencií baletu. Licy tancuje uvoľnene, prirodzene a diváka akoby ignoruje. Jej figúra stojí proti statickému pohľadu zvonku ako suverénne „bytie-pre-seba“ v prítomnom okamihu. Licy svojím inštinktívnym prejavom v časoch nastupujúcej moderny fascinovala vtedajšie umelecké kruhy a pre Rigeleho sa stala stvárnením hľadaného ideálu slobody.



Obr. 23, 24, 25: *Tanečnica Licy Balla* (vľavo) – Alojz Rigele, *Vaslav Nižinskij* (v strede), *Tanečnica* (vpravo) – Auguste Rodin

Tento emancipačný proces moderny však presahuje tradičný kánon a vrcholí v plastike *Vaslav Nižinskij* (1912) od Augusta Rodina. Samotný Rodin vo svojich osobných zápiskoch striktne odmietal akademický dril v mene hľadania živej, nespútanej prítomnosti prírody, ktorú objavoval v tanci.[44] Tento prapôvodný pohyb hľadal naprieč kultúrami – od slávneho cyklu akvarelových skíc kambodžských tanečníc kráľovského súboru (1906), až po desiatky intenzívnych štúdií japonskej tanečníčky Hanako, v ktorej svalovom napätí a výraze fixoval

[43] ESTÉS, C. P. *Ženy, ktoré behali s vlkmi: Mýty a príbehy o archetype Divokej ženy*, s. 227.
[44] BERMAN, J. *What Modern Dance Taught Rodin (And Us)?*

surovú pravdu existencie bez civilizačných masiek.[45]

Keď následne Rodin zachytáva Nižinského v extrémnom svalovom napätí, dekonštruuje tým tradičnú patriarchálnu rolu pasívneho doplnku tanečných vystúpení. Nižinského nespútaná kinetika vo *Faunovom popoludní* vnáša do kánonu živelnú animalitu, ktorá už neplní úžitkovú funkciu Heideggerovho „prostriedku ku“[46] prenášaniu tanečníc. V špirálovitom víre potvrdzuje, že emancipácia v tanci znamená to, čo Butler[47] definuje ako opätovné prebratie politického a telesného vlastníctva nad sebou samým (*ownership of one's body*).

Tanec ako imaginácia

Kým emancipácia riešila rodovú asymetriu, záverečný okruh presúva ontológiu pohybu do sféry imaginácie. Fenomenológiu predstavivosti koncipoval najmä Bachelard[48], podľa ktorého imaginácia tvorí samostatné dynamické svety. Hoci je hmota fyzického sveta prvým podnetom, predstavivosť je od nej oslobodená. Bachelard[49] rozvíja myšlienku, že imaginácia nie je pasívnym únikom, ale aktívnou silou, ktorá v stave „snívania v pohybe“ prekonáva ťažobu zeme. Pre Sartra[50] je imaginárno radikálnym aktom slobody a negáciou prítomného, obmedzujúceho stavu sveta, čím pomáha projektovať nové možnosti existencie. Širší rozmer tohto vzdoru dopĺňa Durand[51] v teórii symbolickej imaginácie, kde fantázia a denné snenie radikálne sprítomňujú to, čo je vo fyzickej sfére neprítomné. Predstava pohybu v mysli sa stáva vedomým *rêverie*[52] – suverénnym tancom tam, kde realita diktuje pokoj. Teoretickým kľúčom k tejto metafore je aj Petříčkov koncept „myslenia obrazom“[53], v ktorom vizuálny artefakt nefiguruje ako kópia sveta, ale ako snová udalosť zmyslu mimo

[45] DOMA, P. *A Kabuki Pose in Sculptures of Auguste Rodin*.
[46] HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*, s. 88–89.
[47] BUTLER, J. *Trampoty s rodom: Feminizmus a podrývanie identity*, s. 44–52.
[48] BACHELARD, G. *Poetika snění*.
[49] Dtto.
[50] SARTRE, J.-P. *Vědomí a existence*.
[51] DURAND, G. *Antropologické struktury imaginárna*.
[52] BACHELARD, G. *Poetika snění*.
[53] PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*.

vonkajšieho zraku. V nadväznosti na Bachelarda[54] tento stav interpretujeme ako „imagináciu pohybu“, kde pozemskú ťažobu nahrádza absolútny imaginatívny pohyb.

Príkladom výtvarného diela – tanca ako imaginácie – je grafický list, ilustrácia *Tanečnica* (1965) od Oľgy Johanidesovej. Autorka v tomto diele zahalila tancujúcu postavu do jej vlastného intímneho priestoru. Tanec nevidíme, je skrytý, a predsa vieme, že sa v určitej forme odohráva, zabalený v tvárnom väzení, nevidíme napätie svalov, lýtok, prehnutý bok či náklon brady, a predsa si dokážeme predstaviť, že tam sú. Vnímame ich cez krehký obrys, éterickosť, levitáciu v prázdnom priestore. Gesto tanečnice je tiché, introvertné a snové. Johanidesovej postava vymeriava priestor okolo seba, no nedeje sa to umelo – metrom, ktorý Heidegger[55] definuje ako kalkulujúce meranie[56] (*messen*). Vymeriava ho hlboko prirodzene, bdelým vystieraním končatín do prázdna, čím si privlastňuje svet zvnútra (vnútro „fyzické“ – priestor v obale, aj vnútro ducha – vlastný svet). Heideggerovo básnické branie miery (*Nehmen des Maßes*) nie je matematický výpočet[57], ale vnútorný, rytmický úkon vedomia, z ktorého sa rodí zmysel a oslobodená forma. Toto básnické meranie sveta sa v celej svojej suverenite odohráva v mysli, „hovorí v obrazoch“ (*spricht es in „Bildern“*[58]), v čistom pohybe básnika, a to aj vtedy, keď reálne fyzické telo nevládze (podlieha únave, zlyháva motorika). Podľa Heideggera sú básnické obrazy dielom „obrazotvornosti“, nejedná sa o obyčajné fantázie a ilúzie, ale o „obrazy ako viditeľné preniknutie toho, čo je cudzie, do podoby dôverne nám blízkeho“ (*Ein-Bildungen als erblickbare Einschlüsse des Fremden in den Anblick des Vertrauten*. – [59]). Johanidesovej grafika je priamou vizualizáciou tohto vnútorného vymerania: svojím gestom tvorí suverénny tanec tam, kde realita diktuje limity, a v živej súhre vedomia s formou nachádza absolútne bezpečie, čím potvrdzuje, že duch môže suverénne tancovať aj tam, kde telo váha.

[54] BACHELARD, G. *Poetika snění*.
[55] HEIDEGGER, M. *Básnicky bydlí člověk*, s. 93–95.
[56] Dtto, s. 94.
[57] Dtto, s. 95.
[58] Dtto, s. 96.
[59] Dtto.



Obr. 26 a 27: *Tanečnica* (vľavo) – Oľga Johanidesová, *Amorpha: Fuga v dvoch farbách* (vpravo) – František Kupka

Diskurz hlbinného snenia dosahuje metafyzický rozmer v štúdiách Františka Kupku k dielu *Amorpha: Fuga v dvoch farbách* (1909–1912). Kupka k abstrakcii dospel postupne cez skice dievčaťa s loptou tancujúceho v záhrade. Rozvíjaním schematických kruhových dráh definitívne vytesnil anatómiu v prospech fluidných farebných pásov, ktoré signalizujú zrieknutie sa figuratívnych konvencií. Vangeli[60] v tejto súvislosti pripomína, že moderný tanec sa zrodil z pádu na podlahu – z kinetického motívu, ktorý staršie kánony nepoznali a ktorý pripomína detskú hru. Kupkovo dosiahnutie moderného výrazu sa tak analogicky deje cez odrazy lopty a princíp hry. Tento stav vnútornej dynamiky teoreticky objasňuje Heidegger[61]: „Pokoj vlastne nie je protikladom, ktorý by vylučoval pohyb, ale niečím, čo ho zahŕňa. Len pohyblivé vie byť v pokoji. Druh pohybu určuje spôsob pokoja.“ Umelecké dielo tak fixuje pokoj, ktorý je v skutočnosti extrémnou vnútornou koncentráciou pohybu.

[60] VANGELI, N. *Čítanka světové choreografie 20. století*.
[61] HEIDEGGER, M. *Zdroj umeleckého diela*, s. 48–49.

Záver

Predkladaný príspevok preukázal, že zobrazenie tanca v dejinách výtvarného umenia nie je iba sekundárnym dekoratívnym motívom, ale predstavuje autonómnu tému. Vzhľadom na rozsahové limity sa príspevok zameriava výhradne na klasické médiá maľby, grafiky a sochárstva. Mimo nášho aktuálneho ohniska výskumu tak nateraz zostalo súčasné umenie a sféra performance či intermediálnych prejavov (napr. *body art*), čo otvára podnetný horizont pre budúce bádanie.

Summary

Dance, as a subject of ontological analysis, is examined across various artworks and theories. The methodological approach of this article is rooted in Heidegger's analytics of *Dasein*, complemented by Bachelard's phenomenology of creative daydreaming (*rêverie*) and Kalnická's concept of fluid aesthetics. Visual artifacts range from sacred historical imagery to Slovak and international art. The study analyzes the form of bodily kinetics through its physical and symbolic presence, finding parallels in interpretations of dance that deconstruct the patriarchal *male gaze*. Ultimately, the text establishes the kinetic movement not as a mere biological utility, but as a sovereign act of personal freedom and existential authenticity.

Literatúra

BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Preložil Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2010. ISBN 978-80-86702-71-1.

BEAUVOIR, Simone de. *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*. Arno Press, 1959.

BEAUVOIR, Simone de. *Druhé pohlaví.* Praha Orbis, 1966.

BERGER, John. *Ways of Seeing.* Penguin Books London, 1972.

BERMAN, Janice. What Modern Dance Taught Rodin (And Us)? In *Classical Voice.* 2011. [cit. 2026-06-29]. Dostupné na: https://www.sfcv.org/articles/feature/what-modern-dance-taught-rodin-and-us

BURAJ, I. J. P. Sartre: Hľadanie zmyslu uprostred bytia (Náčrt existenciálnej ontológie). *Filozofia*, roč. 50, 1995, č.10, s. 532–539.

BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom: Feminizmus a podrývanie identity*. Preložila Jana Juráňová. Bratislava: Aspekt, 2015. ISBN 978-80-8151-028-1.

CHRISTIANSEN, Sven Ulrich. What do the Figurines of "Bird Ladies" In *Predynastic Egypt represent?* In *Open Access Journal of Archaeology & Anthropology*. 2023, vol. 4, no. 2, s. 1–13. [cit. 2026-06-29]. Dostupné na: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://irispublishers.com/oajaa/pdf/OAJAA.MS.ID.000584.pdf. ISSN 2687-8402.

DOMA, Petra. A Kabuki Pose in Sculptures of Auguste Rodin. *Journal of East Asian Cultures.* 2022|1, s.63-74. [cit. 2026-06-29]. Dostupné na: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/83043/A%20Kabuki%20Pose%20in%20Sculptures%20of%20Auguste%20Rodin.pdf?sequence=1
DOSEDLOVÁ, Jaroslava. *Terapie tancem: Role tance v dějinách lidstva a v současné psychoterapeutické praxi*. Praha: Grada, 2012. ISBN: 978-80-8151-028-1.
DURAND, Gilbert. *Antropologické struktury imaginárna*. Praha: Malvern, 2022. ISBN 978-80-7530-348-6.
ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*. Preložila Eva Strebingerová. Praha: OIKOYMENH, 1993. ISBN: 80-85241-51-X.
ELIADE, Mircea. *Šamanismus a archaické techniky extáze*. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-2082-0.
ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Ženy, ktoré behali s vlkmi: Mýty a príbehy o archetype Divokej ženy*. Preložila Barbora Daxner. Bratislava: Citadella, 2014. ISBN: 978-80-89628-39-1.
GADAMER, Hans-George. *Aktualita krásneho: Umenie ako hra, symbol a slávnosť*. Preložil Oliver Bakoš. Bratislava: Archa, 1995. ISBN 80-7115-078-9.
GERTSMAN, Elina. *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*. Turnhout: Brepols Publishers, 2010. ISBN 978-2-503-53063-5.
GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: Sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0.
GREMLICOVÁ, Dorota. Tanec jako spoločenské jednání: Otázky sociologie tance. In GREMLICOVÁ, Dorota, HAYASHI, Lucie (eds.). *Taneční věda: východiska, přístupy a perspektivy*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2025, s.111–135. ISBN 978-80-7331-691-4.
GRUEN, John. *Keith Haring: The Authorized Biography*. Prentice Hall Press.1991. ISBN 978-80-7331-691-4.
HARROD, James B. *The Case for Chimpanzee Religion.* In: Journal for the Study of Religion Nature and Culture. June 2014, s. 8-45. [cit. 2026-06-29]. Dostupné na: https://www.researchgate.net/publication/276915021_The_Case_for_Chimpanzee_Religion_2014
HEIDEGGER, Martin. *Básnicky bydlí člověk*. Preložil: Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 1993. ISBN 80-85241-40-4.
HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Preložil Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 1996. ISBN 80-86005-12-7.
HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche: Erster Band*. 5. vyd. Pfullingen: Günther Neske, 1989. ISBN 3-7885-0115-4.
HEIDEGGER, Martin. *Zdroj umeleckého diela*. Preložil František Novosád. Bratislava: Občianske združenie Hronka, 2014. ISBN 978-80-971397-9-7.
HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Preložil Jaroslav Vácha. Praha: Mladá fronta, 1971.
KALNICKÁ, Zdeňka. *Archetyp vody a ženy: Filozoficko-estetické úvahy*. Brno: Emitos, 2007. ISBN 978-80-903715-5-2.
KALNICKÁ, Zdeňka. Feministická estetika. In ZAHRÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 413–430. ISBN: 978-80-87474-11-2.

KALNICKÁ, Zdeňka. *Interpretace*. Ostravská univerzita: Filozofická fakulta, 2019. ISBN 978-80-7465-397-1.
KAZÁROVÁ, Helena. Profesionální tanečnice v pozdně barokní společnosti: Marie Salléová. In Bulínová a kol. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Akademie muzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-241-1.
LANGER, Susanne K. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
MARGERIE, Laure de. The Dance. In *The Passions of Jean-Baptiste* Carpeaux.The Metropolitan Museum of Art. New York, 2014, s.144–155. ISBN 978-0-300-20431-5.
MATOUŠOVÁ-RAJMOVÁ, Marie. *Tanec v Mezopotámii*. Praha: Nakladatelství AMU, 2002. ISBN: 80-7331-912-8.
MOHAMMED, Marwa Mohammed Karam. Ancient Egyptian Dances Between Past and Present. *International Journal Of Humanities and Language Research*. Vol. 5, Issue 1, 2022, p. 1–12. ISSN 2785-9681.
MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures.* New York: Palgrave Macmillan, 1989. ISBN 978-0-333-44529-7
PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
ROUSOVÁ, Andrea Tanec a skutečnost. In FERJENTSIK WERNEROVÁ, Blanka a kol. *Tanec a společnost.* Praha: Akademie Múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-162-9.
SARTRE, Jean-Paul. *Vědomí a existence*. Preložili Jakub Čapek a Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-171-4.
TSOUMAS, Ioannis. Performing "Fine Arts": Dance as a Source of Inspiration in Impressionism. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2013, vol. V, no. 2, s. 52–64. ISSN 0975-2935.
VALÉRY, Paul. Dance and the Soul. In LAWLER, James R. *Paul Valéry – An Anthology*. Rouledge and Kegan Paul, London and Henley, 1977, s. 291–326. ISBN 978-0-7100-8764-5.
VALÉRY, Paul. *Degas Dance Drawing*. New York: Lear, 1948.
VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 978-80-239-6412-7.
ŽITŇANOVÁ, Helena. *Dejiny tanca: pre tanečný odbor základných umeleckých škôl.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1991. ISBN 978-80-08-01491-5.

Mgr. Katarína Šantová, PhD. is an Assistant Professor at the Institute of Music and Art Education, Faculty of Arts, University of Prešov, Slovakia. She holds a Master's degree in Design from the Technical University of Košice and a PhD in Aesthetics from the University of Prešov. Her research focuses on the theory and history of fine arts, design, architecture, and the aesthetics of the four elements in art and design. She is the author and co-author of several scholarly publications, including *Estetika dizajnu 20. storočia* (with Lenka Bandurová), *Štyri živly v diele Faust*, and studies on the aesthetic valorisation of the four elements in art and design.

The image of youth lifestyle in the texts of the hip-hop subworld culture: from the street to the gallery of sense

Bartłomiej Kotowski

Abstract: Culture is considered a social fact, as it is a universally accepted image of the world established interactively, but it is also intentionally colored by assigning social meanings to what should be but is not experienced individually. It is a way of perceiving reality that promises nothing and changes nothing in an individual's life. Culture is also a mental fact, as it exists in the way of thinking about reality and experiencing what is happening in the surrounding world. The youth subworld of hip-hop, and, above all, the lyrics of songs, provide insight into reality, as they create a specific cultural text that listeners of youth music make into a binding canon and, at the same time, a style of their own image of life. The symbols contained in the lyrics suggest meanings, but also deepen their semantic field by supplementing them with new associations. Words, or more precisely their denotations, not only allow us to name reality, but also to adopt an attitude of rebellion towards it.

Keywords: Lifestyle, Hip-hop, Subworld, Culture.

Contact: Jan Kochanowski University of Kielce, Faculty of Education and Psychology, e-mail: bartlomiej.kotowski@ujk.edu.pl

I. Linguistic and cultural image of youth lifestyle

Culture, understood as a social fact, is an intersubjectively created and universally applicable scheme for interpreting the world and human existence. It is the result of interactive processes in which social meanings are established and reproduced. These meanings are normative and intentional in nature. They often refer to what is considered desirable or appropriate, regardless of an individual's personal experience. In this sense, popular culture[1] functions as a structured way of perceiving and interpreting reality[2]. This way, *per se*, does not guarantee a change in an individual's life situation or lifestyle, nor does it imply specific existential results. At the same time, culture is a mental fact, as it manifests itself in the way an individual thinks about the surrounding reality and in their

[1] KRAJEWSKI, M. *Kultury kultury popularnej*, pp. 152–153.

[2] KOTOWSKI, B. *Najdoskonalszy ze światów, czyli o recyklingu kulturowym w antropocenie*, p. 19.

emotional constructs. It exists in the ways of conceptualizing reality, subworlds, and in the forms of experiencing and interpreting events taking place in the world surrounding the individual. In this view, culture is an endogenous, internalized system of references that organizes the processes of thinking and experiencing. An individual who formulates questions about their own identity, place in the world, subworld, and thus the specificity of their own existence, always realizes themselves within a culture that sets axiological horizons, defines a repertoire of possible goals, and provides meanings that guide human actions 'in this place and time', because if something does not happen 'in this place', it does not happen »at this time« either, but 'in that place' and 'at that time'. The objective sphere, roughly corresponding to what we understand as 'the past', includes both 'local' and 'distant' events; the latter are objectively more distant, and therefore, from our point of view, located further in the past than 'local'[3] events. Therefore, the hermeneutic interpretation of the meanings of lifestyle (Johan Droysen[4], Wilhelm Dilthey[5], Hans-Georg Gadammer[6]) in symbolic and material products objectified on the axis between 'once' and 'in this place' 'at this time' remains significant here. In this sense, lifestyle in the hip-hop subworld consists in reading the carrier of meanings rooted in culture and subjective experiences. Lifestyle itself is understood not only as a set of practices (behaviours) but as an objectified expression of a specific way of understanding the world, an expression of lived experience anchored in the behavioural activities of individuals.

An indispensable element of considerations referring to the youth lifestyle in the context of the hip-hop subworld is language (signs and symbols) understood as cultural text, which constitutes the realisation of a cultural model. The cultural text itself (a work of art, clothing, behaviour, song lyrics – each with its own meaning and form) is a 'coherent system in which the elements are interrelated, each of

[3] WHORF, L. B. *Model uniwersum Indian,* p. 440.

[4] Everyday practices understood as manifestations of beliefs and values, where the meaning of individuals' actions is revealed in a historical context.

[5] Lifestyle understood as a form of expression, perpetuated in ludic activities, practices of organising the world, and structures of meaning shared within a given subworld.

[6] Lifestyle is part of a living tradition. Language acts as a 'bridge' here. See GADAMER H.-G. *Język i rozumienie*, p. 108.

them has its place and performs a specific function'[7]. Language is the foundation of culture, 'the material and at the same time the matrix of its most essential parts, *a priori* determining their form and potential sphere of meaning'[8], *a posteriori* determining 'the way of seeing the world'[9]. According to Roland Barthes, the analysis of a text 'comes down to two activities: cutting and assembling. When analysing a literary work, the researcher must first cut: isolate the elements, then discover the system of rules that connects them and interpret these rules, describe the function of individual elements and discover their "ideology", i.e. philosophical, sociological and anthropological meanings,'[10] and then interpret them in the context of cultural phenomena. For, as Umberto Eco argues, 'it is not only a matter of understanding the purely linguistic side of the utterance, together with an awareness of the reference of the information [...] and reading the sender's intentions (e.g. irony, joke, etc.), but also about knowledge of the subject being discussed, which, together with the information obtained, enables further reasoning, leading to a new mental state of the recipient.' [11]

Art is a particularly interesting form of conveying information, signals, symbols and signs. 'The permanence of the combination of art and language, voice and speech proves that the relationship between art and the process of social communication – whether implicit or conscious – is the basis of the concept of artistic activity. But if art is a special means of communication, a specially organised language (if we understand "language" in the broad sense accepted in semiotics: "any ordered system serving as a means of communication and using signs"), then works of art – i.e. messages in this language – can be considered as texts.'[12] Jurij Łotman argues that 'by creating and receiving works of art, a person transmits, receives and stores artistic information, which is that is as inseparable from the structural features of artistic texts as thought is inseparable from the material structure of the brain'[13].

---

[7] ŁOTMAN, J., USPIEŃSKI, B. *O semiotycznym mechanizmie kultury*, p. 179.
[8] USPIEŃSKI B. *Religia i semiotyka*, p. 5.
[9] Dtto, p. 55.
[10] Dtto, p. 55.
[11] ECO, U. *Teoria semiotyki*, pp. 26–27.
[12] ŁOTMAN, J. *Struktura tekstu artystycznego,* p. 9.
[13] Dtto, p. 12.

Language is a universal attribute of all known contemporary human groups. It is a fundamental tool of communication, enabling the transfer of information, coordination of activities, and the construction and maintenance of social bonds in 'real socio-cultural environments'[14]. In an anthropological sense, language is not only an instrument for the technical exchange of messages, but also a constitutive element of human existence – a medium through which individuals interpret reality and give it meaning. Words combined into phrases or sentences are 'essential for conveying meaning and the way we think (...)'[15]. It is difficult to imagine social functioning outside of language, as it enables not only communication, but also the articulation of emotions, values and beliefs. In this sense, language co-shapes the experience of the world and conditions the way an individual exists in social reality. Language organises the perception and interpretation of reality. It is a specific tool for describing the world, which, due to language, becomes understandable to the individual. It should be noted that language creates specific cognitive categories, perpetuates norms and values, and reproduces social order. Each social group, including the subculture of hip-hop, develops its own characteristic language variants, a common vocabulary with cultural and linguistic distinctiveness (dialect, sociolect, jargon, slang).

„Hip hop to sztuka, o czym wielu zapomniało.
Wyrzucili wartości i co im pozostało…
Hip hop to kultura i pewne spojrzenie,
Kształtuje świadomość i buduje zrozumienie" (Thinkadelic, *Kierunek*).
[Hip hop is an art form, which many have forgotten.
They discarded their values, and what remained...
Hip hop is a culture and a certain perspective,
It shapes awareness and builds understanding. (Thinkadelic, *Kierunek*).]

In the hip-hop subworld, language serves a communicative (informing about real-life phenomena), identity-related and performative function. Hip-hop culture,

[14] EVERETT, C. *Niezliczone języki. Jak języki, którymi mówimy, ujawniają różnice w naszym myśleniu*, p.167.
[15] Dtto, p. 195.

which includes elements such as rap, DJ-ing, graffiti, rapping and breakdancing, has developed a specific language that is a marker of group affiliation and subculture identity. The lexical layer contains a group of distinctive words and expressions that are not only technical terms, but symbols of participation in the subworld (e.g. 'elo!', 'xeroboj'). It is worth noting that local language variants are emerging at the same time, adapting global patterns to the national or urban context (e.g. 'WWA'). The language of the hip-hop subculture is therefore a 'tool of expression and communication'[16].

The characteristic language of the hip-hop subworld is marked by a large number of neologisms (e.g. in Polish *diss* [zdissować-to diss], in Czech *disovat* – a song targeted against another rapper), linguistic fusions/word-formation hybrids (e.g. in Polish *streetwearowy* – a style of clothing associated with street culture, in Czech *streetovej styl*), vulgarisms (emotional intensifiers) and acronyms (e.g. *B-Boy/B-Girl* – breakdancer). It accompanies the participants of the subworld in their artistic/aesthetic activities and everyday existence. On the one hand, this slang is a system used for communication and satisfies the natural need to communicate. On the other hand, it requires constant formation and adaptation to the realities of life, with the aim of describing everyday reality more accurately, which is 'above all, life with language and through language'[17]. Let us note here that in the language of hip-hop, the experiences of the creators and participants of this social group come to the fore. Describing the world and commenting on the surrounding reality is therefore an indispensable element of the 'existence of language'[18] for the participants of this group.

The language of hip-hop often employs metaphor, irony, hyperbole and autobiographical narrative. Rap lyrics serve as a form of expression for experiences of marginalisation, social inequality and identity conflicts. In this sense, it becomes a tool for articulating resistance to dominant power structures and a way of symbolically regaining subjectivity. The use of specific phrases, expressions or linguistic codes can signal authenticity, loyalty to a particular neighbourhood (the Bronx, Czarnów, Poruba), community or the idea of

[16] SAPIR, E. *Język*, p. 49.
[17] BERGER, P., LUCKMANN, Th. *Język a wiedza życia codziennego*, p. 165.
[18] ORTEGA Y GASSET, J. *Mówienie jako zwyczaj społeczny*, p. 169.

authenticity, which is a core value in the hip-hop subworld.

„W tym słowie pisanym nie znajdziesz kłamstwa,
raczej wulgaryzmy i trochę chamstwa,
ale inaczej nie umiem się komunikować,
musiałbym się chyba gdzie indziej schować" (Molesta, *Upadek*).

[You won't find any lies in this written word,
rather vulgarity and a bit of boorishness,
but I don't know how to communicate any other way,
I would probably have to hide somewhere else. (Molesta, *Upadek*)]

Furthermore, slang serves a ritual and integrative function. The repetitiveness of phrases, characteristic greetings, bluntness, often vulgar style, and specific forms of addressing the audience strengthen the sense of community and participation in it. Language, understood primarily as a carrier of content, has a performative function, building relationships between participants in the subworld as well as between the artist and the audience. Secondly, it is a medium for the expression of individual experiences. Thirdly, it exemplifies elements of the lifestyle and experience of the world by young people identyfying with this subworld.

II. From the street to the gallery of sense

Hip-hop is a cultural movement and musical genre that emerged in the 1970s on the streets of American 'ghettos'. From the very beginning, it was a way of expressing social unrest, allowing people to comment, primarily in the form of rap lyrics, on social issues such as poverty, unemployment, lack of prospects, the geopolitical situation, religion and health. The terms rap subculture, hip-hop subculture (20th century) and the hip-hop subworld (21st century) are used in the literature on the subject to describe various cultural phenomena whose participants are associated (subculture) or refer fragmentarily (subworld) to certain elements of the subculture of the 1970s, such as rap music – rapping (rhyming – a type of vocal expression); graffiti (drawings on walls or buildings, usually illegal);

DJ-ing (a person who selects, plays and mixes[19] music live, interacting with the audience via a microphone); breakdancing[20] (a dance requiring a sense of rhythm and and high level of physical fitness); fashion (style of dress, characteristic caps, hoodies, wide trousers); beatbox[21].

The word rap is used interchangeably with the term hip-hop to describe a musical genre and cultural movement, which is an oversimplification both historically (hip-hop is a broader concept, and rap is one of its pillars) and culturally, describing these phenomena on a timeline from the 1970s (subculture – a closed group with strict rules and ideology) to the present day (subworld – referring to symbols and subcultural achievements).

After 1989, rap music, whose development had previously been limited by political factors and restricted access to Western culture, began to be assimilated and reinterpreted in Central and Eastern European countries. Political changes created favourable conditions for increased cultural diffusion, with the media, international mobility and economic exchange becoming the main channels. As a result, American linguistic, stylistic, aesthetic and cultural patterns originating in the streets of the Bronx in New York began to be adapted and embedded in the local social reality.

„Wiesz, co się liczy?
Szacunek Ludzi Ulicy" (Peja, *Szacunek Ludzi Ulicy*).

[You know what matters?
Respect from the people on the street. (Peja, *Szacunek Ludzi Ulicy*)]

Rap – the urban street poetry, a previously unknown way of using words

[19] Combining several signals into a single music stream is the stage at which all recorded elements (vocals, ad-libs – vocal inserts added in the background of the main rap: 'yeah', 'woo!', "aha", 'let's go', beat – background music, bass – a strong, low, sustained sound, samples – fragments of existing music, e.g. a fragment of a song, musical work, sound, rhythm) are combined into a single coherent whole so that they sound clear, strong and professional.

[20] Names used interchangeably: *break, breaking, break dancing*.

[21] It is a so-called live drum machine (vocal percussion), which involves creating and rhythmically reproducing drum sounds and various musical effects using only the mouth, tongue, throat, breath and diaphragm.

understood as a form of rhythmically organised, rhymed expression embedded in a musical structure – has been an important tool for successive young generations to articulate their emotions, experiences and critical reflections since its inception. It constitutes a unique gallery of meanings describing social reality on a symbolic level, which deviates from commonly known denotations and is rooted in the cultural opposition between the familiar and the foreign.

„My jesteśmy plusy, wy jesteście minusy" (Molesta, *Xeroboj*).
[„We are pluses, you are minuses" (Molesta, *Xeroboj*)]

In the context of transformation, civilisational and cultural changes (at the turn of the 20th and 21st centuries) and the growing contradictions of the postmodern world, it has served and continues to serve as a medium for expressing opposition to inequality, marginalisation and structural limitations. The rap language of hip-hop used in songs is integrated into the postmodern lifestyles of young people, primarily those lifestyles that are fragmented, referring to cultural symbols and often rejecting their old meanings, giving them new ones (e.g. the symbol of anarchy, Circle-A – subculture: an expression of rebellion against the system // subworld: a fashionable logo without symbolic anchoring), which are realised in the identity narratives of the younger generation (e.g. through characteristic hip-hop clothing or listening to a specific music genre, e.g. gangsta rap – subculture: causes a number of psychological, emotional and social effects, is a way of acting // subworld: popular music style not related to ideology). Secondly, the use of slang, characteristic words and phrases typical of the hip-hop subworld (subculture: creativity, action, ideology, hermeticism // subworld: the use of a gallery of sense (meanings) as an attempt to express emotions without taking action, the aesthetics of mixing) as an expression of fragmentary identification with this subworld.

The issue of rebellion and protest in the contemporary hip-hop subworld is taking on a new dynamic. Firstly, it is not anchored in a specific territory; in Michael Maffesoli's view, it is neotribal (fr. *néotribalisme*, eng. *neotribalism*)[22]

[22] See MAFFESOLI, M. *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, pp. 54, 122–123, 215. Neotribalism, understood as a form of local and

and translocal. Secondly, it is based solely on the fragmentary implementation of selected forms and practices referring to the former subculture[23]. Thirdly, in David Muggleton's terms, it exemplifies the aesthetics of mixing and 'style surfing'[24]. It has a commercial dimension, it is a kind of fashion, a trend and, as Joseph Heath and Andrew Potter argue, a 'rebel sale'[25]. It is worth noting here that it is social, cultural and, above all, linguistic practices that determine 'how we understand ourselves and the world'[26]. Based on Gordon Mathews' theory of the levels of cultural identity formation, it can be said that the use of signs and symbols in hip-hop to describe the surrounding world depends on the level of identity achieved by the individual and usually takes place 'where the "I" has, in its own opinion, full control and understanding of the situation'[27], i.e. at the level of the 'cultural supermarket'[28]. This is a situation in which the individual constantly seeks pioneering solutions, using the existing repertoire of signs and symbols and giving them new meanings, which often become incomprehensible to people outside the Hip-Hop subworld. Thus, functioning in the subworld requires constant updating of knowledge about trends and communication codes, i.e. what is already known

translocal contacts in the hip-hop subculture, does not interfere with the autonomy and freedom of individuals who identify with this group of people. Relationships and contacts between people who identify with the subworld are fragmentary (ibid., p. 54), fleeting as well as permanent, because the fascination with rebellion and protest characteristic of the hip-hop subworld does not limit individuals, does not deprive them of the opportunity to participate in other neotribal groups-subworlds (this process is not possible when identifying with a subculture). Each participant in the subworld can 'simultaneously, and in a very short time, enter another territory, another tribe' (ibid., p. 215). Rebellion and protest, in this sense, are the glue and an element of a shared perception and interpretation of the surrounding world. Participation in neo-tribal subworlds, understood in this way, is postmodern and fragmentary in nature. It is characterised by changeability and dispersion, thus 'inviting us on a never-ending journey' (Dtto, p. 122).

[23] See KOTOWSKI, B. *Język. Bunt. Tożsamość. Socjologiczno-antropologiczne studium empiryczne subkultury młodzieżowej rap*, pp. 72–89.

[24] See MUGGLETON, D. *Niezliczone języki. Jak języki, którymi mówimy, ujawniają różnice w naszym myśleniu*, p. 63.

[25] See HEATH, POTTER, A. *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, pp. 395–396.

[26] MATHEWS, G. *Supermarket kultury: kultura globalna a tożsamość jednostki*, p. 30.

[27] Dtto, p. 34.

[28] Dtto, p. 33.

and familiar, but is used by the subworld in 'different social contexts,'[29] as Laura Ahearn claims.

Regardless of when hip-hop cultural phenomena or related phenomena occur, the common denominator is that they are always a discourse identified with rebellion and opposition to the existing reality.

Rapped hip-hop songs – cultural texts – constitute a unique gallery of sense. They concretise the conceptual structure through which people speaking a given language describe their world[30] and are undoubtedly a tool and practice that serves to self-define this culture. Songs, understood as a kind of code of meanings and significances, cannot therefore be correctly read and heard outside the reality of subculture (20th century) and subworld (21st century).

In Eastern European languages, we encounter the same morphological composition of the word rap, which is a borrowed masculine noun. It comes from English, where *rap* means a blow, and *rapping* means recitation. In Russian (*pen* // (э) *рэп* // p(*n*) *penn* // *рэпп – читка*), Ukrainian (*pen* // *penn – чітка*), Czech (rap) – *rapovat* – to rap, *raper* – hip-hop rapper[31], *rapová hudba* – rap music, *rapová scéna* – rap stage). In these languages, as well as globally, the word rap means rhyming (composing and performing rap poems), talking or 'chatting' (composing, melodically reciting texts). The English word *rap* can be translated as *Radical Anarchistic Poetry*. This abbreviation refers to street recitations accompanied by drums[32], which are a 'commentary on current events'. Rap is undoubtedly not only commentary or criticism, but above all the cry of a young

[29] AHEARN, L. *Antropologia lingwistyczna. Wprowadzenie*, p.73.

[30] See GRZEGORCZYKOWA, R. *Pojęcie językowego obrazu świata* In: *Językowy obraz świata*, p. 48.

[31] A rapper can also be described in Russian as: *хлопчик, гопник, мальчишка, оголец, шпингалет, юноша, мальчик, хлопец, пацанчик, мальчуга, мальчонок, паренек, мальчонка, малец, мальчуган, паря, пацан, пацаненок, шкет*; in Ukrainian as: *хлопчик, гопник, хлопчисько, оголець, шпінгалет, юнак, хлопчик, хлопець, пацанчики, мальчуга, мальчонок, хлопчина, хлопчисько, хлоп'я, хлопчина, ширяючи, пацан, хлопчак*; in Czech: *mikrofónovej král* (microphone king), *lyrikář* (lyric specialist), *beat rider* (one who „rides a beat"), *street poet* (also used in semi-English), *hoodák* (someone from the neighbourhood), *freestyler, battle king, rýmovač* (rhymaster), *kecal do beatu* (chatterbox to the beat), *rapovej borec* (rap guy/badass), *slovní střelec* (word guardian), *veršovač, král rapu, slovní gangster, rapovej veterán*.

[32] PAWLAK, R. *Polska kultura hip-hopowa*, p. 19.

generation that reflects critically on the surrounding reality.

The subworld of hip-hop, and especially the lyrics of songs and rap poems, provide insight into reality. They create a specific cultural text, which youth music listeners make into a binding canon and, at the same time, a style of their own image of life. The symbols contained in the lyrics suggest meanings, but also deepen their semantic field by supplementing them with new associations. The language of the hip-hop subworld is a kind of code in which, on a symbolic level, words and expressions often deviate from their commonly known denotations, and therefore ignorance of this code excludes the uninitiated (‘one of us’ // ‘outsider’).

Furthermore, analyses of hip-hop subworld lyrics suggest that, on the one hand, they are part of a culture of rebellion and social protest (dissatisfaction, contestation, feelings of injustice, poverty, lack of prospects, hopelessness), while on the other hand, they are evidence of a passive attitude towards social world. The lyrics present a fatalistic vision of the world, exemplifying social injustice, brutality and evil. Contemporary hip-hop[33], however, does not call for revolution or rebellion; it is merely a cry of the young generation.

Characteristic elements of the gallery of sense present in hip-hop lyrics are word-forming neologisms: ‘nawijacz’ (rapper), key words: from the word hip-hop, e.g. “hipol”, ‘hiphopy’; semantic neologisms: ‘szczurek’ (‘rattie’, participant in the so-called ‘rat race’), neosemantisms: “colenda” (from the Polish word ‘kolęda’ – going out together, meeting up); phraseological neologisms: ‘smażyć faję’ (to smoke marijuana); composite abbreviations: ‘domówka’ (house party), ‘klubówka’ (club party), ‘rymoholik’ (rhyme + oholic); abbreviations: ‘pienie’ (money), ‘fatal’(fatal); word combinations: ‘narko stres’ (drug-induced stress), ‘WWA’ (Warszawa/Warsaw), as well as characteristic greetings such as ‘joł’, ‘elo’, ‘pjona’, ‘saluto’, ‘siema’ (hi!); diminutives: ‘laleczka’ (dolly), ‘ziomuś’ (buddy), “chwilunia” (tiny moment); exclamations: ‘aaa!’, ‘yyy!’; compound words: kseroboy (xero + boy – plagiarist), wojenkomat (war + ATM – military commission). To the above, we should add a large group of words and expressions that sound exotic, such as: ‘adidas’[34], “bongo” (water pipe), ‘łykać bryka’

[33] See KOTOWSKI B. *Język. Bunt. Tożsamość. Socjologiczno-antropologiczne studium empiryczne subkultury młodzieżowej rap*.

[34] Also ‘alkomatyk’ (alcohol addict), ‘amigo’ (friend), ‘arbuz’ (athletic boy), ‘bacha’ (petrol), ‘barszcz’ (trifle), ‘banan’ (a rich young person), ‘bomba’ (getting drunk), ‘burak’ (yahoo),

(to drink beer). Thus, an example sentence from the hip-hop gallery of sense, ‘mój flow to czysty glitch w waszym matrixie’ (‘my flow is a pure glitch in your matrix’), should be understood as ‘my way of rapping completely destroys your way of thinking’, where ‘flow’ means the way of rapping, ‘glitch’ means error, and ‘matrix’ means the system of ‘grey’, ordinary reality. The metaphor: ‘raw glitch’ suggests unpredictability, harshness and disruption of norms; the expression ‘in your matrix’ refers to the commonly existing system, patterns and conventions. The whole expresses rebellion, creativity and disruptive action in relation to established rules. It is a declaration of breaking conventional patterns of the world through the expressive, unpredictable style of the gallery of meanings of rap language.

The image of youth lifestyle in hip-hop subworld texts shows the dynamics of transitioning experiences from the ‘street’ – i.e. the reality of everyday conflicts, social challenges and limitations – to the ‘gallery of sense’, where personal stories and emotions are anchored in the hip-hop subworld. Rap lyrics, reflecting individual frustrations and rebellion, are the cry of the young generation. In terms of language and style, there is a synthesis of elements of everyday interactions, language referring to subcultural achievements and performative aesthetics, which creates a complex semiotic space in which the individual can test the boundaries of their own identity.

III. Summary

An analysis of the lifestyle of young people who identify with the subworld of hip-hop requires an assumption that we are dealing not only with a musical genre, but with an extensive cultural formation, encompassing specific linguistic, aesthetic, axiological and identity practices that serve to understand the surrounding world, ‘grey’ everyday life. Rap lyrics, understood as ‘a set of

‘cyfry’ (money), ‘domiodzany’ (improved), ‘dżemik’ (collective improvisation), ‘emoski’ (MC), ‘film’ (drug-induced visions), ‘fungle’ (cigarrets), ‘granatowy’ (policeman), ‘homo hiphopus’ (hiphop person), ‘jazda’ (exciting musical performance), ‘kajda’ (punishment), ‘kserowanie’ (unsuccessful attempts to imitate others), ‘maniura’ (girl), ‘mięso’ (vulgar vocabulary), ‘plus’ (valuable person), ‘poprap’ (commercial, popular rap), ‘tyrka’ (work), ‘zarobas’ (upstart) etc.

magical rules recommending certain behaviour'[35], constitute a special medium of expression in this context – they are at once a record of experiences and problems, a social commentary and a tool for symbolic self-creation. They reveal a complex, neo-tribal picture of young people's lifestyles, oscillating between the experience of everyday life and the reflective attribution of meaning to it.

The metaphor of 'the street' functions in this narrative as a figure of primary and authentic reality. The street does denote solely a specific urban space, but constitutes a symbolic category encompassing the experience of marginalisation, social inequality, economic instability and identity tensions. It is a space for socialisation, confrontation with social norms and the formation of a habitus based on loyalty, solidarity and the need to cope with limited resources. The street appears here as a source of practical, everyday knowledge, an alternative to institutional knowledge, and, at the same time, as a space for the formation of subjectivity.

The subworld of hip-hop is not limited to a simple reflection of reality. Rap lyrics transform experience into a structure of meanings, creating a kind of 'gallery of sense'- – an interpretative space in which everyday events are subjected to symbolic processing.

Language plays an important role in the hip-hop subworld, becoming a tool for building community and distinctiveness. Slang, neologisms, borrowings and semantic plays serve as a code that allows members to recognise their 'own' boundries and set them against 'outsiders'. This language, often hybrid and intertextual, combines local and global elements, creating a space for translocal identification. As a result, the lifestyle of young people shaped within hip-hop is dynamic, multi-layered, neo-tribal and susceptible to the influences of global culture, while retaining local references and experiences.

The daily practices realised in the subworld of hip-hop imbue existence with meaning, as they provide a form of expression, perpetuated in recreational activities and practices of understanding the surrounding world. This subworld creates unique interpretative communities based on shared experiences, emotions and symbolic codes. Participation in the subworld is not limited to passive consumption of content, but includes active co-creation of words and meanings – it is participatory and relational in nature.

[35] ŁOTMAN J., USPIEŃSKI, B. *O semiotycznym mechanizmie kultury*, p. 157.

The transition ‘from the street to the gallery of sense’ should therefore be interpreted as a process of symbolic transformation of experience into meaning. The street provides existential material, while the gallery of sense is a space for its aestheticisation and reflective processing. In this view, the subworld of hip-hop becomes a cognitive tool, enabling young people to interpret the world and their place in it. Rap lyrics serve as a map of meanings, and the image of young people's lifestyle presents culture as a dynamic field of negotiation of meanings, values and identities. This subworld also functions as a space for social criticism, a laboratory of self-creation and a symbolic community. Thus, the symbols contained in song lyrics suggest meanings, but also deepen their semantic field by supplementing them with new associations, because their denotations not only allow us to name reality, but also to adopt an attitude of rebellion towards it. Young people not only describe their everyday lives in the language of the hip-hop subworld, but also give it form, structure and meaning. As a result, the hip-hop subworld today is a space where street experience is transformed into a gallery of sense, and lifestyle becomes a conscious practice of symbolic existence.

Summary

Analysing the lifestyle of young people associated with hip-hop requires viewing it not only as music, but as a broader cultural formation shaped by specific linguistic, aesthetic, value-based and identity practices. Rap lyrics are a particular form of expression: they document experiences and problems, comment on social reality and help construct identity. They present a complex, neo-tribal lifestyle that combines everyday experience with the search for meaning. The metaphor of “the street” represents authentic, primary reality. It refers not only to urban space, but also to marginalisation, inequality, economic insecurity and identity struggles. The street is a place of socialisation and learning, where loyalty, solidarity and resourcefulness are developed. It provides practical knowledge and contributes to the formation of individual identity. Hip-hop does not simply reproduce reality. Rap transforms lived experiences into systems of meaning, creating a “gallery of sense” where everyday events are interpreted and given symbolic value. Language is crucial to this process. Slang, neologisms and wordplay create a shared code that distinguishes insiders from outsiders while combining local experiences with global influences. Participation in the hip-hop subworld is therefore active and relational. Young people do not merely consume its content; they co-create meanings, express emotions and interpret their surroundings through shared symbols. The movement “from the street to the gallery of sense” describes the transformation of everyday experience into meaningful and aesthetic forms. Hip-hop thus becomes a tool for understanding reality, expressing criticism, shaping identity and turning lifestyle into a conscious form of symbolic existence.

Literature

AHEARN, Laura M. *Antropologia lingwistyczna. Wprowadzenie* [Living language. An introduction to linguistic anthropology]. Translated by W. Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. ISBN 978-83-233-3516-0.

BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas. Język a wiedza życia codziennego [Language and knowledge in everyday life]. In GODLEWSKI, G., MENCWEL, A., SULIMA, R. (eds.) *Antropologia słowa, zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2004. ISBN 83-235-0051-7.

ECO, Umberto. *Teoria semiotyki [A theory of semiotics]*. Translated by M. Czerwiński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. ISBN 978-83-2332-743-1.

EVERETT, Caleb. *Niezliczone języki. Jak języki, którymi mówimy, ujawniają różnice w naszym myśleniu [A myriad of tongues. How languages reveal differences in how we think]*. Translated by M. Guzowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2025. ISBN 978-83-0124-247-3.

GADAMER, Hans-Georg. *Język i rozumienie [Language and understanding]*. Translated by P. Dehnel, B. Sierocka. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2003. ISBN 83-89372-05-3.

GRZEGORCZYKOWA, Renata. Pojęcie językowego obrazu świata [The concept of the liguistic picture of the world]. In BARTMIŃSKI, J. (ed.) *Językowy obraz świata.* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1990. ISBN: 83-227-1355-X.

HEATH, Joseph. POTTER, Andrew. *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć [The Rebel Sell. Why the Culture Can`t Be Jammed]*. Translated by H. Jankowska. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2010. ISBN 978-83-7495-805-9.

KOTOWSKI, B. Najdoskonalszy ze światów, czyli o recyklingu kulturowym w antropocenie [The Most Perfect of Worlds: On Cultural Recycling in the Anthropocene]. *Parezja. Czasopismo Forum Młodych Pedagogów przy Komitecie Nauk Pedagogicznych* PAN nr 1/2024 (21) *Generacja antropocenu*. ISSN 2353-7914, Uniwersytet w Białymstoku, 2024. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku. DOI: 10.15290/PAREZJA.2024.21.02, pp. 13–29.

KOTOWSKI, Bartłomiej. *Język. Bunt. Tożsamość. Socjologiczno-antropologiczne studium empiryczne subkultury młodzieżowej rap [Language. Rebellion. Identity. An empirical sociological and anthropological study of the youth rap subculture]*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, Rozpisani.pl, 2016. ISBN 978-83-946379-0-3.

KRAJEWSKI, Marek. *Kultury kultury popularnej [Cultures of popular culture]*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. ISBN 83-232-1255-4.

ŁOTMAN, Jurij. USPIEŃSKI Boris. O semiotycznym mechanizmie kultury [On the semiotic mechanism of culture]. In *Semiotyka Kultury.* Texts selection by: E. Janus, M. Mayenowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975 (1977).

ŁOTMAN, Jurij. *Struktura tekstu artystycznego [The structure of the artistic text]*. Translated by A. Tanalska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984. ISBN 83-06-00948-7.

MAFFESOLI, Michel. *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych [The time of the tribes: the decline of individualism in mass society]*. Translated by M. Bucholc. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018. ISBN 978-83-01-15566-7.

MATHEWS, Gordon. *Supermarket kultury: kultura globalna a tożsamość jednostki* [Global Culture/Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket]. Translated by E. Klekot. Poznań: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005. ISBN 83-06-02952-6.
MUGGLETON, David. *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu [Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style]*. Translated by A. Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004. ISBN 83-233-1868-9.
ORTEGA y Gasset, José. Mówienie jako zwyczaj społeczny [Speaking as a social custom]. In GODLEWSKI, G., MENCWEL, A., SULIMA, R. (eds.) *Antropologia słowa, zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2004. ISBN 83-235-0051-7.
PAWLAK, Renata. *Polska kultura hip-hopowa [Polish hip-hop culture]*. Poznań: Wydawnictwo KARGA, 2004. ISBN: 978-8387598-64-8.
SAPIR, Edward. Język [Language]. In G. Godlewski, A. Mencwel, R.Sulima (eds.) GODLEWSKI, G., MENCWEL, A., SULIMA, R. (eds.) *Antropologia słowa, zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2004. ISBN 83-235-0051-7.
WHORF, Lee Benjamin. Model uniwersum Indian [An American Indian model of the universe]. Translated by T. Hołówka. In NOWICKA, E., GŁOWACKA-GRAJPER, M. (eds.) *Świat człowieka – świat kultury antologia tekstów klasycznej antropologii/wybór*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. ISBN 978-83-01-15128-7.
USPIEŃSKI, Boris. *Religia i semiotyka [Religion and semiotics]*. Translated by B. Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2001. ISBN: 83-88560-67-0.

Bartłomiej Kotowski, PhD, Assistant professor, Jan Kochanowski University of Kielce, Faculty of Pedagogy and Psychology, Institute of Pedagogy. His main research interests include linguistic anthropology, anthropology of identity, anthropology of youth, popular culture, cultural semiotics, ethnography of the Russian Federation and Ukraine, and the sociology of media and contemporary culture. He is the author of numerous national and international academic articles and several monographs.

Gender i hermeneutyka. Hermeneutyka gender

Rusana Lionchuk

Gender and Hermeneutics. Gender Hermeneutics

Abstract: My goal is to demonstrate two points: (1) that gender (gender studies) can be understood as a specific form of hermeneutics – that is, an attempt to understand meaning, experience, the problem of identity, history, or the cultural world; (2) that gender cannot be reduced to an ideology or confined to critical theory, but that, from a hermeneutic perspective, it constitutes a problem of understanding and experiencing meaning.

Keywords: Hermeneutics, Gender, Interpretation, Literature, Meaning, Significance, Gender Studies, Gender hermeneutics, Understanding, Gender identity, Existential experience, Restructuring of understanding, Otherness, Difference, Social roles.

Contact: Adam Mickiewicz University, Faculty of Educational Studies, Department of Educational Studies, e-mail: ruslio@amu.edu.pl

1. Wstęp

Problem, który stawiam w tytule, przypominającym z pozoru grę słowną, uważam za ciekawy i poważny. Po pierwsze („Gender i hermeneutyka"), chodzi mi o pokazanie odrębnych podejść czy postaw badawczych w naukach humanistycznych. Celowo nie mówię tu o metodach, bo zarówno w przypadku gender, jak i hermeneutyki, pojęcie metody jako zbioru określonych reguł czy narzędzi badawczych, które winny być przestrzegane i stosowane jako warunek poznania naukowego, nie jest tu właściwe. W obu przypadkach mamy tu bowiem do czynienia raczej z pewnymi nastawieniami, rodzajem uwagi i zainteresowania, jakie kierują się w stronę zjawisk mających być rozumianymi. Po drugie („Hermeneutyka gender"), pragnę pokazać, że relacja pomiędzy gender a hermeneutyką nie ma charakteru rozłącznego, nie polega na odrębnościach i różnicach, ale może przynieść owoce dla badań naukowych dzięki temu, co można by określić jako hermeneutykę gender. Najogólniej rzecz ujmując, chodzi mi o pokazanie dwóch spraw: (1) że gender (*Gender Studies*) może być pojęte jako swoista hermeneutyka, czyli próba rozumienia sensu, doświadczenia,

problemu tożsamości, historii czy świata kultury. W tej perspektywie hermeneutyczne studia genderowe nie muszą się wikłać ani w kwestie związane z rozstrzyganiem problemu tożsamości płciowej, czy to jako konstrukcji społecznej, czy sprawy związanej z samą naturą, lecz w zamian skupić się mogą na pokazaniu, że problem tożsamości płciowej to przede wszystkim dynamiczny proces rozumienia, samorozumienia i (auto)interpretacji; (2) że gender nie może być sprowadzone do ideologii czy redukowana do teorii krytycznej, lecz że w ujęciu hermeneutycznym stanowi problem rozumienia i doświadczania sensu.

2. Gender i hermeneutyka – wstępne rozróżnienia

Gdy mówimy o gender i hermeneutyce, musimy mieć świadomość wieloznaczności i ogromnej różnorodności, z jakimi wiążą się te dwa obszary. Na poziomie, by tak powiedzieć, wyjściowym gender oznacza płeć konstruowaną społecznie; chodzi tu przede wszystkim o postawy i zachowania zorganizowane wokół dychotomii męskości i kobiecości. W tym sensie pojęcie gender odróżniane jest od pojęcia *sex*, rozumianego w kategoriach płci ujmowanej z perspektywy natury i biologii (szczególnie – cech fizycznych)[1]. Pojęcie hermeneutyki tymczasem odnosi się w sensie najbardziej podstawowym do sztuki bądź teorii rozumienia i interpretacji (greckie *hermeneuein*, *hermeneia*). Hermeneutyka, zakotwiczona w wielowiekowej historii, sięgającej czasów starożytnych, ujmowana była na wiele sposobów: jako pomocnicza dyscyplina filologii, występująca w funkcji komentarza i służąca rozjaśnianiu ciemnych fragmentów tekstów; rozwój hermeneutyki prowadził ją aż do roli ustanowienia nauk humanistycznych (w opozycji do nauk przyrodniczych)[2], wreszcie wyodrębnienia hermeneutyki filozoficznej i filozofii hermeneutycznej, zaabsorbowanych problemem rozumienia, a w końcu, za sprawą Martina Heideggera – pojęcie hermeneutyki odniesione zostało do szeroko rozumianego problemu egzystencji[3].

Zainteresowanie problematyką gender i samo pojawienie się tej kategorii wyrastają historycznie z dyskursu feministycznego oraz z *Women's Studies*.

[1] RENZETTI, C. M. CURRAN, D. J. *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, s. 44.
[2] DILTHEY, W. *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, s. 31–88.
[3] HEIDEGGER, M. *Bycie i czas. Ontologia (hermeneutyka faktyczności)*.

Później zaczęły pojawiać się również studia dotyczące męskości, wreszcie studia *queer*[4]. Badacze i badaczki problemu zwracają uwagę na związek między wymienionymi dyskursami[5]. Dyskusje wokół problematyki gender, które wyrastają z „wyjściowej" definicji tego pojęcia, obejmują cały szereg problemów, których złożoność wiąże się z rozmaitymi obszarami jego rozumienia. Pierwszą istotną kwestią jest spór o to, co wynika z rozróżnienia na *gender* i *sex* w kontekście dyskusji na temat relacji pomiędzy kulturą a naturą: czy kultura jest tym, co wyrasta i rozwija się z natury jako jej hodowla czy uprawa (w myśl koncepcji kultury zaproponowanej przez Wergiliusza)? Czy kultura może się raczej obyć bez natury, bo nic ich nie wiąże (jeśli uznamy, że kultura to to, co w jakiś sposób zależy od człowieka, podczas gdy natura jest od człowieka niezależna)? Czy kultura i natura są względem siebie komplementarne czy przeciwstawne? Problemy, o których mowa, stały się przedmiotem debat pomiędzy genderowymi esencjalistami (biologicznymi i filozoficznymi) a konstrukcjonistami. Ci pierwsi, jak Mary Daly czy Adrienne Rich, uważają, że to płeć biologiczna stoi u podstaw różnic między płciami społecznymi. Z fizycznej odmienności płci kobiecej wynikają jej szczególne uprzywilejowanie wobec mężczyzn, szczególna energia kobieca oraz macierzyństwo jako specyficznie kobiece doświadczenie[6]. Konstruktywiści natomiast, jak Judith Butler, Toril Moi czy Julia Kristeva, stoją na stanowisku, że nic takiego jak uniwersalna kobieca natura nie istnieje. To, co kobiece, nie jest zatem zakorzenione w naturze ani w biologii, ale wyrasta z historycznych, społecznych postaw, praktyk czy ról. Zarówno kobiecość, jak i męskość to zatem nic innego jak wytwory kultury. Trzeba tu zauważyć, że obecnie konstruktywizm czy determinizm kulturowy utraciły swój impet: istnienie płci biologicznej (sex), związanej z naturą, nie jest już kwestionowane. Podkreśla się raczej – jak znakomicie czyni to Barbara Szacka – nierozerwalny związek między nimi[7].

---

[4] SLANY, K., STRUZIK, J. WOJNICKA, K. *Rozwój refleksji genderowej i studiów nad społeczno-kulturową tożsamością płci w Polsce*, s. 8–11.

[5] LISOWSKA, K. *Metaforyczność w dyskursie genderowym polskiego literaturoznawstwa po 1989 roku*, s. 15.

[6] LASOŃ-KOCHAŃSKA, G. *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, s. 6-7.

[7] SZACKA, B. *Gender i płeć*. W: *Gender w społeczeństwie polskim*, s. 19–35.

Nie ma powodu, aby szczegółowo rekonstruować i omawiać te stanowiska; trzeba jednak podkreślić ich ważność dla wielowymiarowej dyskusji, która toczy się wokół gender, rozumianego wielorako. Należy dokonać wyraźnych rozróżnień dotyczących tego, czy gender rozumie się jako teorię społeczną, ruch polityczny czy metodę badawczą. I właśnie ta perspektywa interesuje mnie tutaj. W takim ujęciu gender to fenomen, który podlega socjologicznym, psychologicznym, kulturoznawczym, pedagogicznym czy literaturoznawczym interpretacjom. Ten interdyscyplinarny obszar badań określamy jako studia nad płcią kulturową (*Gender Studies*). Nie można też nie zauważyć, że sama kategoria gender oraz Gender Studies są przedmiotem kontrowersji i krytyki, co podkreśla ich ideologiczny charakter. Mówiąc najogólniej, zwraca się uwagę na to, że pewne idee są politycznie, edukacyjnie i społecznie narzucane[8]; że podważają tradycyjny system wartości, ról rodzinnych i norm kulturowych; że nazbyt mocno zacierane są różnice pomiędzy płcią biologiczną a kulturową; że wreszcie gender przedstawia się jako zagrożenie[9]. Problematyka gender to, jak zasadnie można sądzić, jedna z realnych osi sporu w wojnach kulturowych. Oto z jednej strony pojawia się gender z jego dążeniem do zmiany społecznej i równości, z drugiej strony natomiast obserwujemy przywiązanie do wartości tradycyjnych oraz obawę przed ich destabilizacją[10].

W odniesieniu zaś do samych gender studies kieruje się poważny zarzut, że nie jest to nauka neutralna, ponieważ posiada silne założenia normatywne i ideologiczne. Przedstawiciele gender studies zmuszeni są przeto do podjęcia namysłu nad sprawami takimi jak zaangażowanie w nauce oraz możliwość dyskusji o wartościach w nauce. Gender studies usiłują pokazać, że poszukują uzasadnień naukowych, a w związku z tym korzystają z rozmaitych metod naukowych, takich jak metody historyczne, antropologiczne, lingwistyczne, psychoanalityczne czy literaturoznawcze[11].

Jeśli przywołuję tu najogólniej te wybrane i liczne wątki związane z problematyką genderową, to przede wszystkim dlatego, żeby pokazać, że pojęcie

---

[8] PEETERS, M. A. *Globalizacja zachodniej rewolucji kulturowej,* s. 199–222.

[9] *Rewolucja genderowa*. Red. Z. Klafka.

[10] Na temat wojen kulturowych zob. BURSZTA, W. J. *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle.*

[11] LASOŃ-KOCHAŃSKA, G. *Gender,* s. 10–11.

gender jest obszarem ściśle związanym z interpretacją. Co więcej, trzeba rzecz ująć możliwie najmocniej. Oto samo pojęcie gender ma charakter interpretacyjny. A skoro tak, to znaczy, że ma ono charakter hermeneutyczny.

Jeżeli chcemy wstępnie usytuować wobec siebie problematykę gender i Gender Studies wobec hermeneutyki, to trzeba przede wszystkim podkreślić, że zasadniczym odniesieniem jest tu hermeneutyka nowoczesna (fenomenologia hermeneutyczna), a więc ta, która wyrasta z rozpoznań dokonanych przez Martina Heideggera w *Byciu i czasie*, a później jest rozwijana i kontynuowana przez Hansa-Georga Gadamera oraz Paula Ricoeura. Hermeneutykę nowoczesną można by w dużym skrócie scharakteryzować następująco. Koncentruje się ona na problemach takich jak rozumienie sensu, historyczność, językowość doświadczenia, dialogiczność interpretacji i rozumienie siebie poprzez tekst. Dzięki Heideggerowi odkryta zostaje prestruktura rozumienia, która zaświadcza o tym, że nigdy nie rozumiemy, wychodząc od punktu „zero"; każde rozumienie jest już dane na gruncie jakiegoś uprzedniego rozumienia[12]. Oznacza to, że nasze rozumienie świata zawsze wyrasta z określonej kultury i ma charakter historyczny oraz językowy. Owo rozumienie świata nierozerwalnie wiąże się z doświadczeniem egzystencjalnym. Podzielając i rozwijając te rozpoznania, Gadamer przekonująco pokazuje, że rozumienie i interpretacja to proces dialogiczny, nigdy nie prowadzący do ostatecznego rozstrzygnięcia (bo do natury rozmowy należy właśnie to, że nie można jej zakończyć). Istotnym celem rozmowy jest to, że ma ona prowadzić do porozumienia. Nie oznacza ono po prostu przekonania kogoś do własnych racji, ale do coraz głębszego rozumienia zarówno innego, jak i siebie samego. Rozumienie to zawsze ruch pozycjonowania się, gotowość do zmiany własnych przekonań i przesądzeń[13].

Hermeneutyka nowoczesna rozgrywa się w napięciu pomiędzy rozumieniem jako doświadczeniem bycia-w-świecie (zwrot ontohermeneutyczny Heideggera) a rozumieniem i interpretacją, związanymi z przynależnością do określonych tradycji, kultury czy świata tekstów i symboli. Kwestie te bardzo mocno podkreśla Paul Ricoeur, gdy mówi, że człowiek rozumie siebie w obliczu dzieła i tekstów,

[12] HEIDEGGER, M. *Bycie i* czas, s. 202–218.
[13] GADAMER, H.-G. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, s. 400–408; 499–503.

które przyswaja w aktach lektury, rozumienia i interpretacji[14]. Dzieło, teksty i symbole zawsze oznaczają sytuację jakiegoś odsłonięcia, odkrycia czy ujawniania świata. Krótko mówiąc: hermeneutyka to obszar zapytywania o to, kim jestem. Jaki jest sens mojego bycia? W jaki sposób odsłania się przede mną świat – na gruncie doświadczenia egzystencjalnego i kulturowego?

Podobnie jak miało to miejsce wcześniej, w przypadku przywoływania kilku wątków ważnych w związku z dyskusją o gender, tak i teraz: odniesienie się do kilku fundamentalnych i dobrze już rozpoznanych kwestii związanych z hermeneutyką nowoczesną ma służyć przygotowaniu gruntu pod postawienie kwestii spotkania gender i hermeneutyki. Mamy tu na pozór do czynienia z obszarami od siebie całkowicie niezależnymi, niezainteresowanymi sobą nawzajem. Jest jednak inaczej. Po pierwsze, doszliśmy do rozpoznania, że samo zjawisko gender ma charakter interpretacyjny, a przeto hermeneutyczny. Tym razem, w odniesieniu do hermeneutyki, możemy dojść do podobnego wniosku. Cały szereg problemów stawianych w ramach Gender Studies to kwestie, którymi od dawna zajmuje się hermeneutyka, takie jak tożsamość, miejsce w świecie, rozumienie innego itp. Oczywiście, istnieją też wyraźne różnice. Studia Genderowe operują często kategoriami władzy i dyskursu (Michel Foucault), teorią performatywności (Judith Butler), analizą społecznych konstrukcji płci czy krytyką normatywności, podczas gdy hermeneutyka przede wszystkim skupia się na problemach rozumienia, interpretacji czy bycia-w-świecie. Podejście genderowe ma często wymiar krytyczny i demaskujący oraz koncentruje się na strukturach społecznych. Podejście hermeneutyczne natomiast uwypukla zagadnienia ontologiczne i zaabsorbowane jest pytaniem o sens. Wrażliwość hermeneutyczną charakteryzują również znacznie mniejszy normatywizm i brak apodyktyczności w głoszonych przekonaniach – ważniejsze są tu raczej wymiary egzystencjalny, osobisty, moralny czy związany z doświadczeniem – nie zaś, jak ma to miejsce w przypadku studiów genderowych, wymiary normatywny, polityczny czy nawet ideologiczny.

[14] RICOEUR, P. *Język, tekst, interpretacja*, s. 242 nn.

3. Hermeneutyka gender

Czy pomimo istniejących różnic możliwe jest zaproponowanie czegoś, co dałoby się nazwać hermeneutyką gender i czy znalezienie pozytywnej odpowiedzi na to pytanie może odsłonić nowe możliwości skrywane dotąd zarówno w gender, jak i w hermeneutyce? Innymi słowy, mówiąc prościej: czy zaproponowanie hermeneutyki gender może przynieść korzyści dla badań naukowych? Uważam, że odpowiedzi na oba pytania mają charakter twierdzący, a wartość hermeneutyki gender może się odsłonić zarówno w teorii interpretacji, jak i w praktyce interpretacyjnej.

Trzeba by zacząć od tego, że gender w ujęciu hermeneutycznym nie może być zredukowany wyłącznie do konstruktu społecznego, ale stanowi doświadczenie egzystencjalne i interpretacyjne. Rozpoznanie tego rodzaju nie unieważnia genderowych sporów między esencjalistami a konstruktywistami, ale inaczej je oświetla. To nie te spory są fundamentalne, ale sam fakt, że gender, o czym już była wcześniej mowa, jest fenomenem interpretacyjnym, domaga się przeto hermeneutycznego ujęcia. Z hermeneutycznej perspektywy gender jawi się zrazu jako doświadczenie bycia-w-świecie. To doświadczenie skłania do ważnego pytania: czy płeć kulturowa kształtuje ludzkie rozumienie świata? A jeśli tak, to w jaki sposób? Jakie przedrozumienia stoją u podstaw tego rozumienia? Stawiane tu pytania mają charakter stricte hermeneutyczny i są niezmiernie ważne dla Gender Studies. Zobaczmy, jak to „działa".

Gdy Heidegger mówi o prestrukturze rozumienia, wyróżnia trzy jej wymiary: wstępny zasób, wstępny ogląd i wstępne pojęcie. Wstępny zasób to pewne tło doświadczenia; wstępny ogląd to perspektywa, z której patrzymy; wstępne pojęcia to takie, które dopiero się kształtują, ale za pomocą których interpretujemy świat. Jeśli doświadczenie gender odniesiemy do wstępnego zasobu, to ukaże się nam ono od strony języka, norm kulturowych (np. co wypada, a co nie wypada kobietom czy mężczyznom), instytucji (rodziny, szkoły, Kościoła itp.), a więc tego wszystkiego, co już zastajemy, co stanowi zaplecze naszych egzystencjalnych, społecznych czy kulturowych odniesień. Na podstawie wstępnego zasobu przyjmujemy jakąś perspektywę rozumienia, która wiąże się z tym, co skupia naszą uwagę: to, co nas interesuje, absorbuje, budzi niechęć, skłania do zgody albo sprzeciwu (np. gdy sprzeciwiamy się irracjonalnemu

przekonaniu, że mężczyźni z natury piją kawę mocniejszą niż kobiety). Wstępny zasób i wstępny ogląd prowadzą nas ku wstępnym pojęciom (takim jak np. „męskość", „kobiecość", „nieheteronormatywność" itp.), które wprawdzie ograniczają, ale bez których nie byłoby w ogóle możliwe uchwycenie własnej tożsamości. Jeżeli przywołałam koncepcję prestruktury rozumienia według Heideggera, to dlatego, by pokazać, że gender nie jest żadnym „czystym faktem", ale interpretacją, która nigdy nie rozpoczyna się wraz z neutralnym ujęciem przedmiotowym, lecz wychodzi od samego świata, w którym już żyjemy. Nie ma więc czegoś takiego jak „czysta tożsamość genderowa" – stanowi ona bowiem zawsze funkcję języka, którym się posługujemy, kultury, w której zamieszkujemy, czy historii, z jakiej (z jakich) wyrastamy. Prestruktura rozumienia dobitnie pokazuje, że nasze rozumienie świata, na przykład na gruncie wychowania i edukacji, może kierować zarówno ku akceptacji „gotowych" ról czy norm jak i ku sprzeciwowi wobec nich. Ten podwójny ruch jest charakterystyczny zarazem dla hermeneutyki klasycznej, która porusza się w napięciu pomiędzy ufnością wobec sensu (skupianiem się na sensie) a podejrzliwością względem niego. Studia Genderowe bez wątpienia mieszczą się na pierwszy rzut oka w obrębie tego, co Paul Ricoeur nazywa „hermeneutyką podejrzliwości"[15]. Jednakże przy bliższym wejrzeniu studia Genderowe wpisywać się mogą zarazem w pozytywny projekt hermeneutyczny, szczególnie wtedy, gdy skupiają się na pozytywnym horyzoncie rozumienia ludzkiej płciowości czy cielesności, rozumianych jako medium sensu oraz afirmacyjny wymiar przynależności do świata. W tym miejscu posłużę się dwoma przykładami.

Przykład pierwszy: problem różnicy płciowej i inności. Dyskurs genderowy, operujący w obrębie foucaultowskiego myślenia o dyskursie, nierozerwalnie związanym z władzą i wykluczeniem[16], postrzega różnicę jako potencjalne źródło nierówności i dyskryminacji, ponieważ, jak pokazuje praktyka społeczna, różnice (opozycje binarne – jak chciałby Jacques Derrida) nigdy nie są pojmowane neutralnie, lecz podlegają wartościowaniu i hierarchizacji. Rozpoznanie tych zależności to szczególna zasługa dekonstrukcji, dzięki której dyskurs genderowy ma ogromną moc krytyczną. Uzasadnione jest tu przekonanie, że różnica bywa

[15] RICOEUR, P. *O interpretacji. Esej o Freudzie*, s. 35–42.
[16] FOUCAULT, M. *Porządek dyskursu*.

podstawą hierarchii, wyznaczania tego, co wyższe i niższe, lepsze i gorsze. Tak oto cechy tradycyjnie uznawane za męskie (np. racjonalność, siła) były cenione wyżej niż tzw. kobiece (np. czułość czy opiekuńczość). W konsekwencji to, co uznawano za odbiegające od normy, traktowano jako nienaturalne, gorsze, domagające się kontroli czy nawet marginalizacji. Na poziomie życia społecznego oznaczało to np. ograniczenia praw kobiet czy dyskryminację osób nieheteronormatywnych. Z tego powodu dyskurs genderowy, wśród najistotniejszych wartości, uprzywilejowuje równość. Wydaje się jednak, że zwyczajowe genderowe podejście do różnicy między płciami i problemu różnicy można zrewidować i na nowo spojrzeć na niego, gdyby uwzględnić perspektywę hermeneutyki. Na gruncie hermeneutycznego myślenia różnica i inność podlegają nieustannym interpretacjom. Różnica to nie to, co ma miejsce raz i na zawsze; nie jest też czymś, co zastyga w stereotypach. Różnice pomiędzy kobiecymi a męskimi dotyczą procesów rozumienia i mają charakter historyczny, językowy oraz kulturowy. W takim ujęciu aksjologiczny wymiar różnicy nie musi wiązać się nierozerwalnie z opresją, bo wartości mają charakter refleksyjny, są otwarte na rewizję interpretacyjną i świadome własnej historyczności. Jeżeli więc dyskurs genderowy sam dobitnie pokazuje, że znaczenia płci są niestabilne i negocjowalne, to wypowiada się tym samym w sposób hermeneutyczny. Warto w tym miejscu zauważyć, że odrzucenie lęku przed różnicą i innością możemy odnaleźć w innym rodzaju argumentacji, proponowanej przez Barbarę Szacką, odwołującej się do nowoczesnej biologii ewolucyjnej. Autorka twierdzi, że upieranie się przy poglądzie, że różnice między płciami należy postrzegać jako nierówności, może prowadzić jedynie do umacniania starych i stwarzania nowych nierówności[17]. Szacka zauważa:

„Nie ma powodu, aby za wszelką cenę, nawet cenę prawdy, udowadniać, że kobiety i mężczyźni są z natury identyczni, a wszelkie różnice są wyłącznie wynikiem odmiennej socjalizacji. Jeszcze bardziej nie ma powodu uważać, że cechy przeważające u jednej płci są bardziej wartościowe niż te, które przeważają u drugiej. Wartością samą w sobie jest to, że są inne. Dzięki temu łatwiej jest nam wszystkim żyć na świecie, gdyż w jednych sytuacjach przydatniejsze okazują się cechy kobiece, w innych męskie. Cieszmy się więc naszą innością, ostro

[17] SZACKA, B. *Gender i płeć*, s. 22.

przeciwstawiając się traktowaniu jej jako nierówności”[18].

Szacka, pomimo że wypowiada się z pozycji socjologii i ewolucyjnej biologii, w gruncie rzeczy wyraża pogląd hermeneutyczny. Różnice pomiędzy płciami, wraz z odniesieniem do doświadczenia inności (np. mężczyzna jako „inny” wobec kobiety) z perspektywy hermeneutyki gender, są tym, co w sposób pozytywny wyróżnia indywiduum i nadaje mu cechy osobowe. Co więcej, „inność” i „różnica” mogą wzmacniać wzajemne zainteresowanie pomiędzy płciami.

Przykład drugi: role społeczne (np. w rodzinie). Jak wiadomo, dyskurs genderowy krytycznie odnosi się do utrwalonej w socjologii teorii ról społecznych. Ujęcie genderowe ma mieć wymiar szerszy, bo z tej perspektywy kategoria roli w dużej mierze jest motywowana płcią kulturową[19]. Gender krytycznie odnosi się do kwestii ról społecznych, dostrzegając w nich utwierdzenie i stabilizację patriarchalnego porządku społecznego. W tym sensie role społeczne także potencjalnie wytwarzają możliwe nierówności, dyskryminację czy wykluczenie. Tymczasem, jak można sądzić, przyjęcie podejścia hermeneutycznego (czy tego, co określam mianem hermeneutyki gender) pozwala na reinterpretację takiego myślenia. Role społeczne nie są tu rozumiane jako stabilne elementy struktur społecznych. Z hermeneutycznej perspektywy rola społeczna to szczególny rodzaj rozumienia sytuacji, w jakiej się znajdujemy, a zarazem samorozumienia (rozumienia siebie w tej sytuacji). W tym sensie rozumienie to, **po pierwsze**, to, co wiąże się zawsze z jakimś usytuowaniem, pozycjonowaniem się wobec świata, a także z nieustanną możliwością zmiany miejsca. Nowoczesna formacja kultury, w jakiej przyszło nam żyć, nakazuje nam na każdym kroku postrzegać role społeczne w ich mobilności, „przeskokach” z ról jednych do innych. Przekonująco mówi o tym Wojciech J. Burszta, gdy analizuje rozmaite modele rodziny i skupia się na rodzinie nowoczesnej, opierającej się na elastyczności i wymienności ról pomiędzy małżonkami czy funkcjami rodzicielskimi, gdzie ojciec czasem musi być matką, a matka ojcem. Burszta zauważa jednak przy okazji zagrożenia dla

[18] SZACKA, B. *Gender i płeć*, s. 35.

[19] TITKOW, A. *Kategoria płci kulturowej jako instrumentarium badawcze i źródło wiedzy o społeczeństwie*, s. 40.

współczesnej rodziny, która, aby trwać i rozwijać się, potrzebuje przede wszystkim dużej ilości czasu wyjętego z ekonomicznego pędu[20]. Rozumienie w sensie hermeneutycznym to zarazem, **po drugie**, to, co ma charakter projektujący. Rozumiemy bowiem zawsze „ze względu na co" i w odniesieniu do możliwości. Dlatego też trzeba wyraźnie podkreślić: „usytuowanie" rozumienia nigdy nie oznacza jakiegoś rodzaju determinizmu, zamknięcia ani sytuacji bez wyjścia. Usytuowanie oznacza zawsze otwarcie ku temu, co jest możliwe. Wolno sądzić, że hermeneutyczne rozumienie problemu ról społecznych może wyraźnie pogłębić genderowe rozpoznania i poszerzyć perspektywę interpretacyjną. Zarówno pierwszy (różnica, inność), jak i drugi przykład (role społeczne) pokazują, że w ujęciu hermeneutycznym gender może się wydostać z nierzadko „zerojedynkowego" sposobu postrzegania świata społecznego. Hermeneutyka, osłabiając ideologiczny i mocny dyskurs genderowy, przywraca go w stronę doświadczenia źródłowego, pokazuje samo doświadczenie gender jako sposób przeżywania świata i siebie samego.

Wydaje się, że hermeneutyka jest dla studiów genderowych szansą na pojawienie się nowych możliwości badawczych. O ile Gender Studies skupiają się na demaskowaniu struktur władzy i norm płciowych, o tyle hermeneutyka umożliwia rozumienie płci kulturowej jako sposobu bycia-w-świecie. W takim ujęciu hermeneutyka gender nie jest również kolejną teorią tożsamości, lecz sposobem interpretacji egzystencjalnego doświadczenia płci. Trzeba również podkreślić, że hermeneutyka gender nie może być rozumiana jako „łagodniejsza" wersja badań genderowych. Z całą pewnością jednak hermeneutyka gender pozwala na osłabianie napięć narastających wobec kategorii gender: może bowiem stanowić przejście z poziomu rozważań abstrakcyjnych na osobiste, z poziomu polityki czy teorii społecznych na poziom doświadczenia egzystencjalnego, z poziomu ideologicznego (w odniesieniu do sztuki i literatury) na poziom estetycznego przeżycia.

[20] Wojciech J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle.* Warszawa 2013, s. 148-153.

Summary

The article examines the relationship between gender studies and modern philosophical hermeneutics, arguing that these two approaches, despite their distinct theoretical orientations, can engage in a productive dialogue. The starting point is the observation that gender should not be understood exclusively as a social construct, political category, or critical theory, but also as an interpretative phenomenon concerning human experience, identity, and the understanding of oneself and the world. In this perspective, gender studies can be regarded as a specific form of hermeneutics concerned with the interpretation of gendered experience.

Drawing primarily on the hermeneutics of Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, and Paul Ricoeur, the article emphasizes the historical, linguistic, and dialogical character of understanding. The concept of the prestructure of understanding is particularly important, as it demonstrates that gender identity and the experience of gender do not emerge from a neutral or purely objective starting point but are shaped by language, culture, social norms, institutions, and inherited forms of understanding. Gender is therefore presented as an interpretative process rather than a fixed and self-evident fact.

The article subsequently proposes the concept of "gender hermeneutics," understood as an interpretative perspective that can enrich both gender studies and hermeneutic theory. Two examples illustrate its potential: the problem of sexual difference and otherness, and the question of social roles. From a hermeneutic perspective, neither difference nor social roles are treated as permanently fixed structures; rather, they are understood as historically, linguistically, and culturally mediated forms of experience that remain open to reinterpretation.

The article concludes that hermeneutics may broaden the interpretative possibilities of gender studies by shifting attention from the exclusive critique of power structures and gender norms towards the existential experience of gender as a way of being-in-the-world. Gender hermeneutics is therefore proposed not as a softer version of gender studies or as another theory of identity, but as a mode of interpreting the existential experience of gender. Such an approach may also help reduce the ideological and political polarization surrounding the concept of gender by emphasizing personal experience, dialogue, self-understanding, and openness to interpretation.

Literatura

BURSZTA, W. J. *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle.* Warszawa: Iskry, 2013. ISBN 978-83-244-0219-9.

DILTHEY, Wilhelm. *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*. Tłum. E. Paczkowska-Łagowska. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004. ISBN 83-89405-98-9.

FOUCAULT, Michel. *Porządek dyskursu*. Tłum. M. Kozłowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2002. ISBN 83-88560-87-5.

GADAMER, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013. ISBN 978-83-01-14230-8.

HEIDEGGER, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. ISBN 83-01-11244-1.
HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (hermeneutyka faktyczności)*. Tłum. M. Bonecki, J. Duraj. Nowa Wieś: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 2007. ISBN 978-83-87479-40-4.
LASOŃ-KOCHAŃSKA, Grażyna. *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2012. ISBN 978-83-7467-174-3.
LISOWSKA, Katarzyna. *Metaforyczność w dyskursie genderowym polskiego literaturoznawstwa po 1989 roku*. Kraków: Universitas, 2019. ISBN 978-83-242-3573-5.
PEETERS, M. A. *Globalizacja zachodniej rewolucji kulturowej.* Tłum. G. Grygiel. Warszawa: Wydawnictwo Sióstr Loretanek, 2010. ISBN 978-83-7257-403-9.
RENZETTI, C. M., DANIEL, J. C. *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo.* Tłum. A. Gromkowska-Melosik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe, 2008. ISBN 978-83-01-14570-5.
Rewolucja genderowa. Red. Z. Klafka. Toruń, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Kultury Społecznej i Medialnej, 2014. ISBN 78-83-89124-44-9.
RICOEUR, Paul. *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. ISBN 83-06-01702-1.
RICOEUR, Paul. *O interpretacji. Esej o Freudzie*. Tłum. M. Falski. Warszawa: Aletheia, 2008. ISBN 978-83-61182-18-4.
SLANY, Krystyna, STRUZIK, Justyna, WOJNICKA Katarzyna. Rozwój refleksji genderowej i studiów nad społeczno-kulturową tożsamością płci w Polsce. In *Gender w społeczeństwie polskim*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2011. ISBN 978-83-7688-056-3.
SZACKA, Barbara, Gender i płeć. In *Gender w społeczeństwie polskim*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2011. ISBN 978-83-7688-056-3.
TITKOW, Anna. Kategoria płci kulturowej jako instrumentarium badawcze i źródło wiedzy o społeczeństwie. In *Gender w społeczeństwie polskim*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2011. ISBN 978-83-7688-056-3.

Rusana Lionchuk, M.A., is a PhD student at the Doctoral School of Social Sciences at Adam Mickiewicz University in Poznań. She is writing her doctoral dissertation on the education of refugee children from Ukraine in Polish schools. She is a graduate of the Rivne State University of Humanities in Rivne (Ukraine). In recognition of her contribution to advancing research on gender equality, she was awarded a Second-Class Diploma by the Ministry of Education and Science of Ukraine for placing second in the All-Ukrainian Competition for Doctoral Students' Research Papers on Gender Issues. In 2019, she completed the Doctoral School at Jan Długosz University in Częstochowa, specializing in literary studies. She is a member of the Taras Shevchenko Scientific Society and the author of numerous publications in pedagogy and literary studies.

Between the Virtual and the Material: Interpretative Divergences in Contemporary Theatre

Andrea Šafran

Abstract: This paper explores interpretative divergences between virtual and material dimensions of contemporary theatre in the context of digital mediation. Using the concept of remediation (Bolter & Grusin), it examines how digital environments actively shape theatrical perception rather than merely transmit performance. The study also draws on theories of liveness (Fischer-Lichte, Auslander) to show that presence and meaning in theatre are not fixed ontological categories but are mediated and historically conditioned. The analysis focuses on how online theatre transforms shared co-presence into fragmented, individually structured reception processes, in which meaning emerges through technological framing and selection. The paper argues that digital theatre does not abolish theatrical presence but reconfigures it within a hybrid structure of immediacy and hypermediacy.

Keywords: Digital Theatre, Remediation, Interpretation, Liveness, Performativity, Mediation, Reception.

Contact: University of Prešov, Faculty of Arts, Institute of Aesthetics and Art Culture, e-mail: safran.andreaz@gmail.com

Introduction

Contemporary theatre is increasingly entering the sphere of digital media, where not only its spatial organisation but also the very mode of perception and meaning-making is undergoing transformation. The digital environment thus functions not merely as a technological framework for the transmission of a work, but actively intervenes in the structure of theatrical experience and co-creates its perceptual conditions. Jay David Bolter and Richard Grusin's concept of remediation understands these processes as a dynamic tension between the logics of immediacy and hypermediacy, whereby a medium simultaneously strives to suppress its own mediation while also foregrounding and thematising it.

The following paper builds upon previous research about online theatrical space and online platforms, which focused primarily on issues of communication. The following analysis concentrates on interpretative divergences between virtual and material forms of theatrical performance, which essentially function as

different modes of indicating aesthetic experience and may therefore generate distinct experiential outcomes. The paper examines the ways in which mediation influences the emergence and stability of theatrical meaning as well as its variable formation in reception. The central themes of the study are interpretation, mediation, and the perception of (possible) authenticity within the digital environment of online theatre.

Theoretical Framework: Remediation and Perception

Jay David Bolter and Richard Grusin[1] define the concept of remediation as a process through which new media adopt, transform, and refashion older media forms. In their understanding, remediation does not represent a linear development of media but rather a dynamic process of mutual refashioning in which both old and new media coexist and continuously redefine one another.

At the same time, they describe media experience through the so-called "double logic of remediation", within which the tendency towards media transparency (immediacy) and the tendency to foreground the mediated structure of a medium (hypermediacy) operate simultaneously[2]. These two tendencies are not mutually opposed; on the contrary, they frequently intersect and coexist within a single media object.

The logic of immediacy seeks to create the illusion of direct access to represented reality. The medium attempts to "disappear" and provide the viewer or user with an experience that appears direct, unmediated, and perceptually authentic. In the context of visual media, this principle manifests itself in the effort to achieve a realistic representation of space, the body, or an event in such a way that the viewer gains the impression of entering the represented world directly.

In contrast, the logic of hypermediacy foregrounds the structure of the medium and its visibility. Rather than suppressing the medium, it emphasizes fragmentation, multiplicity of layers, and the simultaneity of images, texts, and interfaces. In this case, the viewer remains aware of the process of mediation, and their attention is divided among different levels of representation. Within the

[1] BOLTER, J. D., GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media.*
[2] Dtto.

context of theatre, these two logics manifest themselves as a tension between the attempt to create an illusion of "presence" and the acknowledgement of the technological mediation of the theatrical event, which fundamentally shapes its perception. In theatre, immediacy is associated with the desire for a live, bodily present, and temporally shared experience, whereas hypermediacy emerges in situations where the theatrical event is mediated through a camera, screen, digital interface, or media environment. In digital theatre, mediation does not function as a neutral channel of transmission but as an active creative element that fundamentally influences the way the theatrical event is perceived. The spectator is not in contact with a "pure" theatrical reality but always with its mediated configuration, which already incorporates specific modes of selection, framing, and the organisation of perceptual stimuli.

As Bolter and Grusin[3] emphasize, remediation is not a characteristic exclusive to new digital media but rather a process with a historical background. They refer to the Renaissance period, during which attempts were made to create the illusion of visual transparency through linear perspective, intended to present the world as an "open window" onto reality. This context is significant for contemporary theatre because it demonstrates that the desire for immediacy is not a product of the digital era but a long-standing aesthetic and perceptual principle of Western visual culture.

Digital and online theatre transform this tendency within new technological conditions, in which the illusion of presence is produced through the screen, the camera, and the digital interface. At the same time, the second component of remediation – hypermediacy – is intensified, as online theatre frequently operates not through a unified visual field but through a structure of images, perspectives, and simultaneous layers. The spectator is not guided towards a single central viewpoint but is continually navigated among different perceptual positions.

In the context of theatre, remediation therefore signifies not only a transition between media but also a transformation of the relationship between presence, representation, and perception, while the spectator's perception remains inherently conditioned by mediation.

[3] BOLTER, J. D., GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media.*

In this context, the very category of performance liveness appears problematic, as it cannot be understood as a stable ontological property of theatre but rather as an effect of a particular media arrangement that retrospectively constructs the impression of presence.

Philip Auslander[4] likewise argues that the opposition between "live" and "mediated" performance is not ontological but historically and medially constructed. According to Auslander, the "live" is always already shaped by the media regimes through which it is recorded and perceived. The distinction between live and mediated performance therefore does not emerge as a fixed boundary but rather as a fluid spectrum of different forms of mediation in which the very notion of liveness is continually reconstructed.

In contrast, within the framework of performative aesthetics, Erika Fischer-Lichte[5] emphasizes that theatrical meaning does not arise as the interpretation of a pre-existing work but through a process of autopoietic feedback between performer and spectator. This process is based on a circulation of influence among the participants in the performance, with bodily co-presence functioning as the generative principle of the theatrical event. In her understanding, a performative performance is an event that does not exist as a completed object before the spectator but unfolds "between" participants and through their mutual interaction.

As Neznal[6], who interprets Fischer-Lichte within the context of the performative turn, points out, this emphasis on liveness and interactivity constitutes a key feature of contemporary understandings of performativity. He defines liveness as a state of intense co-presence in which an oscillation occurs between representation and presence, destabilising the traditional relationship between subject and object. Within this model, meaning is not tied to a stable sign system but emerges through the very process of performance.

This model, however, presupposes a form of shared space and bodily co-presence that undergoes a fundamental transformation in the conditions of digital and virtual theatre. Mediation through the camera, screen, or digital interface disrupts the continuity of a common space and creates an asymmetrical

[4] AUSLANDER, P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture.* 2nd ed.

[5] FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics.*

[6] NEZNAL, V. *Estetika performativity: Zamyšlení nad nově přeloženou knihou Eriky Fischer-Lichte v kontextu jejích starších studií*.

relationship between the participants in the theatrical situation. The digital interface cannot be understood as a neutral means of transmission; rather, it functions as an active element that shapes perception, organises the spectator's attention, and co-creates the structure of meaning.

Alice Koubová also draws attention to this ambivalence of performativity, emphasizing that a performative act is never a pure presence of the "here and now" but is conditioned by iterability, repetition, and pre-existing structures of meaning.[7] Meaning thus emerges as a process of continual reconstruction rather than as a fixed outcome of presence.

Drawing on Derrida's concept of iterability, Koubová further argues that a performative act never arises in a pure "here and now" but is always conditioned by repetition, citation, and pre-existing structures of meaning. Every performative act is therefore part of a network of preceding acts that both enable and constrain it (Koubová, 2020). From this perspective, even the very assumption of co-presence appears unstable, as it becomes technologically mediated and fragmented within the digital environment. Mediation thus represents not merely an addition to the theatrical situation but transforms the very experience and organisation of time within the theatrical event.

Reception and the Fragmentation of Spectatorial Experience

From the perspective of theatrical reception, the perceptual organisation of performance undergoes a significant transformation within the digital environment. Mediation through the camera and digital interface does not constitute a neutral form of transmission but rather an act of selection that frames what is made accessible to the spectator. Consequently, the spectator does not enter a holistic theatrical situation but rather a mediated fragment of it. Bolter and Grusin argue that every medium organises experience through its own forms of representation and never functions as a transparent mediation of reality. Although digital interfaces create an illusion of immediacy ("transparent immediacy"), they simultaneously and continually foreground their own mediated nature through

[7] KOUBOVÁ, A. *Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte.*

frames, windows, visual crops, and technical layers of representation.[8]

This method of media mediation, conditioned by camera selection and framing, results in individual spectators perceiving different aspects of the same theatrical event or attributing different interpretations to it depending on the particular "slice" of the performance made available to them by the medium. The camera determines the perspective of viewing, selects details, and organises the rhythm of perception, thereby co-creating the structure of space and time. Consequently, the meaning of the theatrical work is no longer tied to a unified collective experience but becomes fragmented into individual layers of interpretation.

Bolter and Grusin describe this phenomenon through the logic of hypermediacy, which is characterised by a multiplicity of perspectives, fragmentation, and the simultaneous presence of multiple media and representations. According to them, a hypermediated environment does not offer a single, homogeneous space of reception but rather a "heterogeneous space" in which different representations overlap and compete for the spectator's attention.[9]

The spectator of an online performance is no longer merely a passive recipient but enters the performance through the interface itself – by switching between windows, selecting camera angles, or adjusting sound settings. The digital interface simultaneously immerses the spectator in the represented world while directing attention back to the medium itself.[10] Reception thus takes place not only as the perception of content but also as an interaction with the technological apparatus.

This mode of perceptual fragmentation has significant implications for the production of theatrical meaning in digital environments. Whereas in the traditional theatrical model meaning emerges within the shared spatio-temporal framework created through the interaction of performers and spectators, in the online environment it becomes dispersed across individual processes of reception.

Digital theatre thus approaches a model of personalised media experience characteristic of contemporary digital culture. Bolter and Grusin describe this

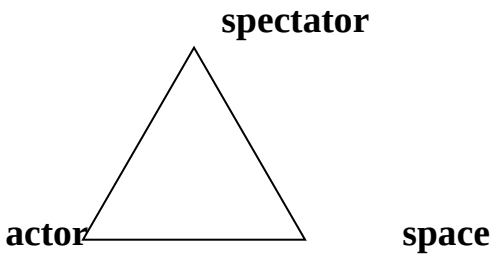
[8] BOLTER, J. D., GRUSIN, R. 2000. *Remediation: Understanding New Media.*
[9] Dtto.
[10] Dtto, p. 33.

process as remediation, that is, a situation in which a new medium adopts, transforms, and reorganises the forms of older media according to its own perceptual and technological principles (Bolter & Grusin, 2000).[11] Online theatre should therefore not be understood merely as a technical transmission of stage action but as a new form of media representation that fundamentally transforms both the spectator's reception and the very nature of theatrical experience.

Comparison of Models of Theatrical Communication

Digital media fundamentally transform the communicative structure of the theatrical event. As Bolter and Grusin argue, this transformation should not be understood merely as a technological extension of theatre but as a process of remediation that alters the very modes of its representation and reception.

In the traditional model of theatrical communication, the relationship between actor, spectator, and space is based on simultaneous physical presence and mutual interaction. The meaning of the theatrical event emerges within a shared spatio-temporal framework of experience, in which both performers and audiences participate in the same event at the same moment and within the same spatial setting. This model is grounded in the assumption of shared presence, which enables the emergence of a unified and collectively shared interpretation of the theatrical event.

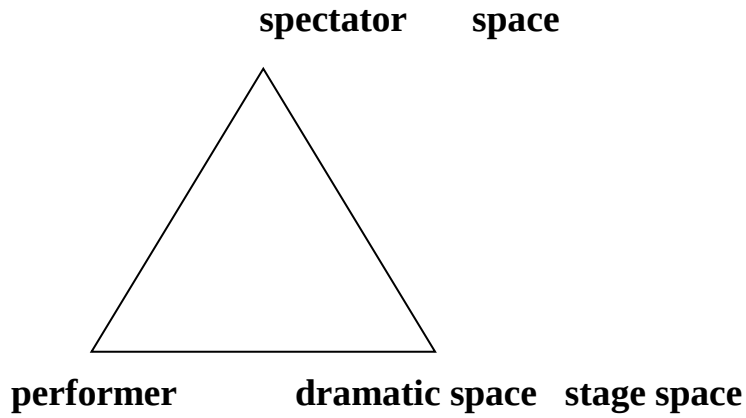


(Figure 1) Traditional Model of Theatrical Communication. Source: Christopher Balme, Introduction to Theatre Studies.

However, the digitalisation of theatrical communication fundamentally

[11] BOLTER, J. D., GRUSIN, R. 2000. *Remediation: Understanding New Media.*

transforms this model. In the online environment, communication no longer takes place through direct contact but through a technologically mediated system of screens, interfaces, and media layers. The performer, the spectator, and space itself occupy separate media and perceptual positions that are no longer bound by a shared and simultaneous presence.



(Figure 2) Transformed Model of Theatrical Communication in the Online Environment. Author's adaptation based on Christopher Balme.

The transformed model reflects a situation in which the digital medium becomes integrated into the very structure of the theatrical event. Online theatre no longer functions as a unified space of shared reception but as a fragmented hypermediated system in which the spectator continually moves between the content and an awareness of the medium itself. Bolter and Grusin describe this principle as hypermediacy—a condition in which the medium does not disappear into a transparent illusion of reality but instead remains constantly present and visible.

In digital theatre, this hypermediated character manifests itself through:

- screens and camera framing,
- simultaneous visual layers,
- streaming interfaces,
- chat-based communication,
- the fragmentation of space,
- and individual technical conditions of reception.[12]

[12] BOLTER, J. D. – GRUSIN, R. 2000. *Remediation: Understanding New Media.*

Together, these elements create an environment in which the theatrical event is always already framed by media and is never directly accessible in a unified form. The spectator therefore does not enter a single shared spatial reality but rather an individually mediated version of the event. Every act of reception is conditioned by a particular device, camera angle, connection quality, screen size, and degree of platform interactivity, as well as by the individual ways in which spectators configure and control their own viewing experience (for example, by switching between windows, pausing, or selecting different modes of viewing). Consequently, the constitution of meaning within the theatrical event shifts from collective shared experience towards a plurality of individual interpretative positions.

Conclusion

The findings presented in this paper suggest that digital theatre represents more than merely a new technological framework; it fundamentally transforms the ways in which the theatrical event is constituted and interpreted. This shift has direct interpretative consequences, as meaning no longer emerges as a stable entity grounded in shared presence but rather as the result of individual and medially mediated acts of interpretation. Interpretation thus moves from a model of shared understanding towards a plurality of receptive perspectives, within which meaning is always situated and partially conditioned by a particular media arrangement.

This issue may be further examined through differing conceptions of liveness. Whereas Erika Fischer-Lichte associates the emergence of theatrical meaning with the shared experience of the “here and now” and bodily co-presence, Philip Auslander demonstrates that the “live” is always already a media construct and may also exist in mediated forms. Online theatre therefore does not signify the disappearance of authenticity but rather its transformation into plural and medially mediated forms of experience.

Summary

This paper examines interpretative divergences between virtual and material forms of contemporary theatre with particular attention to the role of digital mediation in the construction of theatrical meaning. The study is situated within the broader context

of contemporary transformations of theatrical communication, where digital technologies increasingly influence not only the distribution of performances but also the conditions of perception, participation, and interpretation.

The theoretical framework is based primarily on the concept of remediation developed by Jay David Bolter and Richard Grusin. According to their approach, new media do not simply replace older media but continuously transform and redefine them through a dynamic interplay between immediacy and hypermediacy. While immediacy seeks to create the impression of direct and transparent access to reality, hypermediacy foregrounds the presence of the medium itself through fragmentation, multiplicity of perspectives, and layered forms of representation. Applied to theatre, these concepts make it possible to analyse how digital environments reshape the spectator's experience and alter the relationship between presence, representation, and perception.

The paper further discusses the concept of liveness through the contrasting perspectives of Erika Fischer-Lichte and Philip Auslander. Fischer-Lichte emphasizes bodily co-presence and the autopoietic feedback loop between performers and spectators as the basis of theatrical meaning. In contrast, Auslander argues that liveness should not be understood as an ontological property of performance but as a historically and technologically conditioned phenomenon. These perspectives provide a useful framework for examining how theatrical presence is transformed in digitally mediated environments.

Particular attention is devoted to the spectator's position in online theatre. Digital mediation through cameras, screens, and interfaces functions not as a neutral channel but as an active mechanism that structures perception. The spectator encounters a technologically framed version of the theatrical event rather than the event itself. Camera selection, framing, and interface design influence what becomes visible and how the performance is experienced. As a consequence, reception becomes increasingly individualized and fragmented, producing multiple interpretative trajectories rather than a single collectively shared experience.

The study also draws on Alice Koubová's interpretation of performativity and Derrida's concept of iterability. From this perspective, meaning does not emerge from an immediate and self-contained presence but is constantly reconstructed through repetition, citation, and previously established structures of significance. Digital mediation further intensifies these processes by introducing additional layers of technological selection and representation.

The paper concludes that digital theatre should not be understood merely as a technological extension of traditional theatre. Rather, it constitutes a specific mode of theatrical experience in which meaning is generated through complex interactions between performance, technology, and spectatorship. The transition from material to digitally mediated forms of theatre does not eliminate theatrical presence or authenticity; instead, it transforms them into plural, dynamic, and technologically conditioned forms of experience and interpretation.

Literatúra

AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture.* 2nd ed. London: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-77353-9.
BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. ISBN 978-80-8190-021-0.
BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000. ISBN 0-262-02452-7
FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics.* London: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-45856-6. [online]. [cit. 2026-05-07]. Dostupné online: https://www.routledge.com/The-Transformative-Power-of-Performance-A-New-Aesthetics/Fischer-Lichte/p/book/9780415458566
KOUBOVÁ, A. Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte. *Theatralia*. 2020, 23(2), s. 13–29. [online]. [cit. 2026-05-07]. Dostupné z: https://doi.org/10.5817/TY2020-2-2
NEZNAL, V. Estetika performativity: Zamyšlení nad nově přeloženou knihou Eriky Fischer-Lichte v kontextu jejích starších studií. 2000, *Hybris*, č. 49, Reflexe #14. Dostupné online: https://www.hybris.cz/estetika-performativity-zamysleni-nad-nove-prelozenou-knihou-eriky-fischer-lichte-v-kontextu-jejich [online] . [cit. 2026-05-07].
ŠAFRAN, Andrea. Verejný priestor a divadlo – prípadová štúdia na báze online predstavenia Divadla Crocus. In Kušnírová, E., Bandurová, L. (eds.). *Súradnice estetiky, umenia a kultúry 7*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2022s. 114 - 115. ISBN 978-80-555-2996-7.

Andrea Šafran is an external PhD student at the Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Prešov in Prešov, Slovakia. Her research interests include theatre studies, digital and online theatre, theatrical communication, audience reception, and contemporary media environments. Her current research focuses on the transformation of theatrical experience and interpretation in digitally mediated contexts, with particular attention to online theatre and the impact of digital technologies on theatrical communication.

Metodológia interpretácie techník Pozdišovskej keramiky v premenách času

Ivana Židík

Methodology of Interpreting Pozdišovice Pottery Techniques through the Passage of Time

Abstract: The paper presents a comprehensive methodological interpretation of Pozdišovce pottery techniques through the shifts of time, tracing its transformational development from a medieval utilitarian craft into a representative regional artifact in the postmodern digital world. Drawing upon the first written mention from 1416, the study analyzes the historical periodization of its development, focusing on the pre-guild and guild periods (1743–1872), as well as the key phases of the institutionalization of professional identity. Through structural and semantic analysis, the work examines three defining pillars of this tradition's continuity: a unique local material base (kaolin clay and firing technology in the historic *koch*-type kiln), the artistic innovation of figural stylization initiated in 1947 through the collaboration of artist Júlia Horová and master craftsman Michal Parikrupa-Šipár (the codification of the *karička* motif), and the transgenerational transfer of know-how demonstrated through a case study of the Hrabovský family. By applying sociological and culturological approaches, the text interprets the position of Pozdišovce pottery within the contemporary context. It demonstrates that in the digital age, the wheel-thrown clay object acquires the function of a rare, authentic document and a form of cultural resistance, while successfully reconstructing the regional identity of human experience within its immediate lifeworld (*Lebenswelt*).

Keywords: Pozdišovce Pottery, Methodology of Interpretation, Pre-guild Period, Guild Articles, *Karička* Motif; Michal Parikrupa-Šipár; Hrabovský Family.

Contact: University of Presov, Faculty of Arts, Institute of Music and Arts, e-mail: ivana.zidik@unipo.sk

Úvod

Pri vnímaní keramiky sa stretávajú dva svety: horizont diela, ktorý je zasadený do historického kontextu doby, s čím súvisí aj zámer autora a jeho kultúrne prostredie, z ktorého vzišiel – ako aj svet vnímateľa umenia, s ktorým sa dielo dostáva do vzájomného pôsobenia. Vývoj tradičného remesla z východu

Slovenska, konkrétne z Pozdišoviec[1], dokonalo ilustruje, ako sa pozdišovská keramika s pôvodne úžitkovou funkciou pretransformovala na umelecké artefakty, s nezameniteľnými symbolmi (ornamentmi a tancujúcim kruhom krojovaných dievčat, tzv. karičkou[2]) do podoby umeleckých keramických tvarov. Preto hermeneutika (podľa gréckeho slova hērmēneutikē) vysvetľuje v súčasnosti artefakty pozdišovskej keramiky, ktoré kedysi plnili výlučne úžitkovú funkciu v každodennom živote rodín (džbány, misy, pekáče a mliečniky) do vizuálnej podoby, ktorá oslavuje život vidieckeho obyvateľstva, umelecké prejavy tamojšej komunity, ako aj radosť z tvorby hodnotných a trvácnych[3] predmetov. Kultúrny vývoj pozdišovskej keramiky je ideálnym príkladom komplexnej transformácie, ktorá prekonala hranice storočí a reaguje na radikálne premeny spoločenských štruktúr. Tento keramikársky fenomén, siahajúci od prvej písomnej zmienky v roku 1416 až po súčasnú autorskú produkciu 21. storočia, reprezentuje proces úspešnej, kontinuálnej a vedomej adaptácie tradičného hrnčiarstva v premenách času.

Hlavný vedecký problém, ktorý tento príspevok otvára, spočíva v analýze ontologickej, resp. radikálnej zmeny podstaty samotného keramického predmetu. V priebehu storočí premeny času zásadne nerekonštruovali základnú materiálovú bázu – tou zostáva pravý zemplínsky kaolínový íl[4] –, ale radikálne pretransformovali intenciu a celkový kultúrny význam objektu. Sledujeme tu

[1] Pozdišovce sú obec nachádzajúca sa v Košickom kraji, v regióne Zemplín, len cca 6,5 km juhozápadne od Michaloviec. Táto obec s dlhou históriou a gesciou šľachtických rodov je známa najmä ako významná národopisná lokalita preslávená svojou špecifickou keramikou. Zemplínsky región a špecificky mikroregión Ondavskej vrchoviny a Východoslovenskej nížiny poskytovali hrnčiarstvu ideálne zázemie. Obec je situovaná priamo na ložiskách vysokokvalitnej kaolínovej hliny (oblasti *Pozdišovský chrbát* a *Biela hora*). Pozdišovce sa vďaka hustote hrnčiarskych dielní a kvalite produkcie stali už v stredoveku dominantným hrnčiarskym strediskom celého severovýchodného Uhorska. Výrobky odtiaľto putovali na vozoch na trhy do Košíc, Budapešti, Debrecína a neskôr do celého sveta.

[2] Karička je východoslovenský ženský (dievčenský) ľudový tanec v tvare kolesa (kolo). Encyclopaedia Beliana, Dostupné na: https://beliana.sav.sk/heslo/karicka [cit. 2026-06-22].

[3] Trvácny predmet je výrobok s vysokou odolnosťou, ktorý má dlhú životnosť a často sa opakovane používa.

[4] Kaolínový íl (alebo kameninový íl) v obci **Pozdišovce** je špecifický druh vysokokvalitnej prírodnej hliny s veľkým obsahom kaolinitu. Táto surovina sa nachádza pod miestnym „Pozdišovským chrbtom“ v hĺbke 1 až 14 metrov, pozri bližšie: KRAUS, HORVÁTH, DOBRA: *Ložiská ílových surovín na Slovensku*, s. 525–550.

fascinujúci posun: *z hrnca ako primárneho úžitkového prostriedku obživy*, ktorý mal striktne utilitárnu funkciu v rurálnom hospodárstve a slúžil na biologické prežitie človeka, *sa v priebehu 20. storočia stal autonómny estetický artefakt*. Tento artefakt dnes funguje ako sofistikované médium celého zemplínskeho regiónu, cez ktoré lokálna komunita komunikuje svoju historickú pamäť a jedinečnosť. Táto metamorfóza však nebola lineárna ani automatická. Bola hlboko podmienená inštitucionálnymi zásahmi, umeleckými syntézami a vedomým zachovávaním technologického tajomstva.

Metodologický rámec a tri piliere výskumu

Predložený príspevok si kladie za cieľ demonštrovať, že adekvátna interpretácia pozdišovského hrnčiarstva nemôže stáť výhradne na deskripcii (popise) tvarov. Musí byť postavená na pochopení hlbokej technologickej, vizuálnej a sociálnej kontinuity. Aby sme tento proces dokázali vedecky uchopiť, metodológia nášho výskumu pozdišovskej keramiky sa opiera o tri základné, vzájomne prepojené pilierové osi:

1. *Technologický a materiálový kód*: Skúma geologický determinizmus miestnej suroviny a prevádza rekonštrukciu tradičného, rituálneho výpalu v historickej horizontálnej peci zvanej *koch*. Technológia tu nie je chápaná ako sterilný mechanický úkon, ale ako východiskový limit a kultúrny kód tvorby.
2. *Evolúcia vizuálneho jazyka a semiotický posun*: Analýza prechodu od archaickej geometrie čiernej zadymovanej keramiky cez florálne cechové motívy až po riadenú umeleckú spoluprácu ÚĽUV-u[5] s miestnymi hrnčiarmi.
3. Zásadná inovácia prišla v roku 1947: tu je potrebné upozorniť na riadenú spoluprácu výtvarníčky Julie Horovej – Kováčikovej (1906–1978) a majstra Michala Parikrupu-Šipára (1909–1995), ktorá viedla

[5] **ÚĽUV** (Ústredie ľudovej umeleckej výroby) je štátna príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR, ktorá už od roku 1945 chráni, dokumentuje a rozvíja tradičné slovenské remeslá a domácku výrobu. Kľúčovým rozhodnutím organizácie bola nepretržitá spolupráca s dizajnérmi a výtvarníkmi, ich spolupráca vyústila do hmatateľných výsledkov, kedy sa artefakty remeselnej výroby stali funkčnou súčasťou moderného životného štýlu.

k zrodu a kodifikácii slávneho figurálneho motívu karičky, čím sa ornament premenil na vizuálne rozprávanie o regionálnom mýte.

4. *Transgeneračná rodová kontinuita*: Prípadová štúdia pôsobenia rodiny Hrabovských. Na ich príklade ilustrujeme uplatnenie fenomenologického konceptu *Lebenswelt* (životný svet), kde sa v dokonalej symbióze spája rigorózny teoreticko-etnografický výskum otca (Jozefa Hrabovského staršieho) so spätnou materiálovou transformáciou kánonu v modernom autorskom umení syna (Jozefa Hrabovského mladšieho).

Výskum pozdišovskej keramiky nadobúda mimoriadnu aktuálnosť práve v súčasnom kontexte globálneho sveta. V ére digitálnej unifikácie, masovej priemyselnej produkcie a estetického odcudzenia, ktoré sociológia označuje ako *McDonaldizáciu* spoločnosti, sa ručne točený a ohňom overený hlinený objekt stáva vzácnym, priam luxusným autentickým dokumentom. Predstavuje formu zmyslovej a kultúrnej rezistencie voči sterilite moderného prostredia.

Pozdišovské hrnčiarstvo, bolo úspešne zapísané do *Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska* dňa 25. mája 2026, a táto skutočnosť dokazuje, že tradícia nie je skamenenou, nehybnou spomienkou. Je to otvorený, živý vizuálny jazyk, ktorý dokáže absorbovať moderné autorské impulzy, komunikovať cez virtuálny priestor a reprezentovať slovenské keramické umenie v globálnom kultúrnom kontexte bez toho, aby stratil svoju bytostnú zakotvenosť v pôde a histórii svojho kraja. Tento úvod otvára dvere k detailnej analýze jednotlivých vrstiev tohto fascinujúceho príbehu hliny.

Metodologická interpretácia techník pozdišovskej keramiky skúma a zaznamenáva tradičné postupy výroby z historického a kultúrneho hľadiska, slúži na uchovanie dedičstva pozdišovského hrnčiarstva, ktoré sa stalo súčasťou už spomínaného Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska. V rámci metodologického výskumu sa tento proces zameriava na:

1. prípravu surovín,
2. tvarovanie,
3. analýzu výtvarných a dekoračných techník,
4. na maľbu, resp. nanášanie hliniek a engôb na základný črep pomocou štetca alebo špeciálne upraveného hovädzieho rohu,

5. dekorovanie: interpretácia geometrických vzorov (vlnovky, špirály, mriežky) a ich výklad kultúrneho významu,
6. historickú interpretáciu, ktorá skúma podmienky života miestnych hrnčiarov,
7. vývoj techník a prenos techník z generácie na generáciu.

V najširšom zmysle slova u pozdišovskej keramiky ide o unikátnu značkovú produkciu hrnčiarskeho riadu a neskôr dekoratívnych predmetov, ktoré sú celosvetovo rozpoznateľné podľa dvoch základných technologických a estetických foriem: prvou je archaická čierna zadymovaná keramika s lešteným kovovým dekorom a druhou, mladšou a komerčne najslávnejšou formou, je vysoko lesklá glazovaná keramika, príznačná nanášaním kontrastného farebného ornamentu (najmä motívu karičky) na hlboký, tmavohnedý, čierny alebo tmavomodrý podklad (engobu). V širšom zemplínskom a priľahlom regióne im konkurovali najmä hrnčiari z Užhorodu a chýrneho hrnčiarskeho centra v Sárospataku (Blatnom Potoku, dnešné Maďarsko). V bližšom okolí sa hrnčiarskej produkcii (najmä výrobe úžitkového režného riadu[6]) venovali aj niektoré obce v oblasti Sniny či Sobraniec.

Pozdišovce však konkurenciu prevyšovali z dvoch dôvodov:

1. *Žiaruvzdornosťou suroviny*: kým konkurenčné dielne často produkovali riad, ktorý pri priamom kontakte s ohňom praskal, pozdišovská „bielka“ a „žltka“ znášali extrémne teploty. Ich hrnce boli vyhlásené ako najlepší riad na varenie a pečenie v celom kraji.
2. *Trhovou dominanciou*: dopyt bol taký enormný, že pozdišovskí hrnčiari dokázali úplne ovládnuť kľúčové trhy. Historické pramene uvádzajú, že len na slávnych týždenných trhoch v Humennom predali pozdišovskí majstri pravidelne *20 až 25 celých vozov tovaru* počas jediného trhového dňa. Riad sa masovo distribuoval aj do Michaloviec, Sečoviec, Trebišova, Veľkých Kapušian či Sobraniec. Táto demografická a trhová prevaha spôsobila, že kým menšie hrnčiarske obce v priebehu 19. storočia zanikli, Pozdišovce si vďaka silnému cechovému zázemiu a vysokej koncentrácii majstrov dokázali udržať kontinuitu. Remeslo tak

[6] Režný riad predstavuje neglazovanú keramiku v jej surovej, prírodnej podobe.

prežilo krízu priemyselnej revolúcie a pretransformovalo sa do podoby unikátneho kultúrneho fenoménu.

Historická periodizácia pozdišovského hrnčiarstva: predcechové a cechové obdobie

Pre komplexnú metodologickú interpretáciu pozdišovskej keramiky je nevyhnutné rozdeliť jej historický vývoj do dvoch základných, evolučne na seba nadväzujúcich epoch. Sú to: *obdobie predcechové a obdobie cechové.* Tieto dve éry nepredstavujú len mechanické časové úseky, ale reprezentujú dva odlišné sociálno-ekonomické a technologické svety. V nich sa formoval vzťah hrnčiara k materiálu, k trhu a k samospráve. Pre rigoróznu vedeckú objektivitu je potrebné si uvedomiť, že hoci sa oficiálna historiografia pozdišovskej keramiky opiera o prelomový dátum 1416, korene spracovania hliny na Zemplíne siahajú do omnoho hlbšej minulosti. Rok 1416 nepredstavuje bod absolútneho vzniku remesla, ale len moment jeho prvej inštitucionálnej a právnej fixácie v stredovekých feudálnych štruktúrach. Archeologické výskumy realizované na východnom Slovensku (vrátane systematických vykopávok pod vedením odborníkov zo Zemplínskeho múzea) jasne preukázali, že oblasť Pozdišovského chrbta bola dôležitým centrom keramickej produkcie už v období praveku a ranného stredoveku[7].

[7] Ložiská kaolínových ílov v lokalitách *Biela hora* a *Kryžanovec* boli intenzívne využívané už nositeľmi neolitických kultúr (napríklad kultúry s východnou lineárnou keramikou a bukovohorskej kultúry). Títo pravekí tvorcovia síce nepoznali hrnčiarsky kruh a nádoby modelovali ručne z hlinených valčekov, no vykazovali prekvapivo hlbokú intuíciu pri výbere suroviny. Surová hlina z Pozdišoviec mala takú vysokú čistotu a plasticitu, že praveké črepy vykazujú minimálnu pórovitosť a vysokú trvácnosť aj po tisícročiach strávených v zemi. Zásadným metodologickým predelom pre kontinuitu tradície bolo slovanské osídlenie regiónu v 6. až 9. storočí. Slovanskí hrnčiari priniesli na Zemplín technológiu pomaly sa otáčajúceho ručného kruhu a predovšetkým techniku redukčného výpalu, ktorá sa neskôr v Pozdišovciach transformovala do chýrnej čiernej zadymovanej keramiky.

Výskum rannostredovekých sídliskových objektov v okolí Michaloviec ukázal, že slovanské hrnce na varenie mali takmer identické tvaroslovie a zloženie materiálu, aké neskôr nachádzame v predcechovej vrstve pozdišovskej produkcie z 15. storočia. Znamená to, že stredovekí majstri Dionýz a Blažej, spomínaní v listine z roku 1416, neboli zakladateľmi novej technológie. Boli dedičmi neprerušenej, geneticky odovzdávanej línie vedomostí o ohni a hline,

Predcechová éra pozdišovského hrnčiarstva – *od počiatkov do roku 1743* je érou sezónnej dedinskej obživy, ktorú charakterizuje rurálna neorganizovanosť a úzke prepojenie s poľnohospodárskym cyklom. Hrnčiarstvo v tomto období nevystupovalo ako samostatná, plnoformátová profesia, ale ako doplnková sezónna činnosť poddaných roľníkov. Práca za hrnčiarskym kruhom sa koncentrovala predovšetkým do zimných mesiacov, kedy utíchli hlavné práce na poliach. Celá rodina sa zapájala do procesu: muži ťažili a miesili hlinu, točili riad, kým ženy a staršie deti pomáhali pri sušení a prevoze riadu na trhy. Technológia tejto keramiky bola nasledovná: dominovala produkcia archaickej čiernej zadymovanej keramiky. Výrobky mali výsostne utilitárny (úžitkový) charakter. Išlo o hrubostenné hrnce, mliečniky, pekáče a jednoduché misy. Dekor bol minimálny, obmedzený na ryté vlnovky a mechanické vtlešťovanie, nakoľko olovnaté glazúry boli pre neorganizovaných vidieckych hrnčiarov technologicky aj finančne nedostupné.



Obr. 1 vľavo, Obr. 2 vpravo. Čierna zadymovaná pozdišovská keramika, súčasť výstavy *A predsa sa točí…* (Východoslovenská múzeum v Košiciach), 2026.

Kľúčovým dokumentom je listina z 11. októbra 1416, v ktorej sa spomínajú hrnčiari Dionýz a Blažej (*Dionysius et Blasius figuli de Pozdisoch*). Tento

ktorá sa v tomto regióne kontinuálne rozvíjala stovky rokov. Rok 1416 teda chápeme ako bod, kedy sa z rannostredovekej domácej autarknej (samozásobiteľskej) výroby definitívne sformovalo trhovo orientované remeslo, pripravené na neskoršiu cechovú organizáciu.

dokument je pre metodológiu výskumu vzácny[8]. Nedokazuje len samotnú existenciu remesla, ale svedčí o tom, že pozdišovskí hrnčiari už v 15. storočí vyvážali svoj tovar na trhy do Michaloviec a stávali sa subjektmi regionálneho obchodu, hoci legislatívne ešte neboli chránení žiadnou remeselnou organizáciou.



Obr. 3 Na dorze (zadná strana): šľachtici, teda župan, alebo podžupan a slúžni Zemplínskej stolice pre Mikuláša Rúfusa a Mateja z Pozdišoviec. Najstaršia listina o hrnčiarstve na pozdišovskom panstve. Maďarský národný archív, DL 84839. Preklad listiny PhDr. Richard Papáč. *Archívny dokument z 11. októbra 1416, predstavujúci prvú overenú písomnú zmienku o pozdišovských hrnčiaroch Dionýzovi a Blažejovi. (Zdroj: Štátny archív).*

V priebehu 16. a 17. storočia tlak mestských cechov (najmä z Michaloviec a Užhorodu) neustále rástol. Mestskí remeselníci vnímali pozdišovských vidieckych hrnčiarov ako nekalú konkurenciu a snažili sa ich vyhnať z jarmokov. Tento neudržateľný stav eliminoval až zásah miestnej šľachty v polovici 18. storočia. Zásadný zlom a prechod do inštitucionalizovanej fázy nastáva v roku 1743, kedy miestny zemepán Meňhert Sirmaj (Menyhért Szirmay) vydal pozdišovským hrnčiarom zakladacie cechové artikuly[9]. Rokom 1743 začína tzv.

[8] Vďaka nemu sa môžeme dozvedieť viac o udalosti, ktorá sa udiala pred 600 rokmi, rovnako aj mená dvoch hrnčiarov a „jej priamych aktérov". Dokument je často prezentovaný ako najstarší písomný doklad o hrnčiarstve na území Slovenska (Hrabovský, 2018, s. 19).

[9] Cechové artikuly z roku 1743 vniesli do života obce prísny právny a spoločenský poriadok, ktorý metodologicky interpretujeme ako zrod profesionálnej stavovskej identity. Cech prísne dohliadal na to, aby žiadny majster nepredával nekvalitný alebo nedopečený riad, ktorý by mohol poškodiť dobré meno Pozdišoviec na trhu. Ceny výrobkov boli pevne stanovené, čím sa predchádzalo vnútornej konkurencii a bratovražedným cenovým vojnám medzi susedmi.

cechové obdobie, ktoré trvá do roku 1872. Tento akt definitívne vytrhol pozdišovské hrnčiarstvo z kategórie ľudovej dedinskej samovýroby a povýšil ho na úroveň privilegovaného, organizovaného mestského remesla. Cechové obdobie znamenalo obrovský estetický posun. Hrnčiari získali legálny prístup k nákupu drahších surovín: najmä oxidov kovov mangán, olovo, meď (Hrabovský, 2018, s.19–25).



Obr. 4 Kópia tabuľky hrnčiarskeho cechu, súčasť výstavy *A predsa sa točí...*, (Východoslovenské múzeum v Košiciach), 2026.

*Nástup glazúry: Z*adymovaná keramika bola vytlačená na okraj a hlavným artiklom sa stala *glazovaná keramika* (koniec 18. storočia až prvá polovica 19. storočia). Práve v cechovom období sa stabilizovala technológia nanášania tmavého podkladu (engoby) a kreslenia svetlých vzorov kukučkou.

Formovanie ornamentu: Cechoví majstri si vytvorili prísny ornamentálny kánon (koniec 18. storočia). Na hrncoch a džbánoch sa začínajú objavovať štylizované cechové motívy: trojlístky, symetrické kytice váz, šípové listy a predovšetkým motív vtáčika. Tento vizuálny jazyk bol dedičný; učeň ho musel predložiť cechovej komisii ako súčasť svojej „majstrovskej skúšky“, kedy vyrobil tzv. *majstrovský kus*.

Artikuly presne definovali pravidlá pre ťažbu hliny na Pozdišovskom chrbte. Nikto mimo cechu nesmel hlinu kopať a samotní členovia cechu mali určené presné kvóty, aby nedochádzalo k vyčerpaniu najkvalitnejších ložísk. Cech fungoval ako náboženské a sociálne bratstvo. Vlastnil cechovú truhlicu, do ktorej majstri prispievali. Z týchto peňazí sa financovala podpora pre vdovy po hrnčiaroch, pomoc chorým členom či pohreby. Každé dôležité rozhodnutie sprevádzal cechový rituál – otváranie cechovej truhlice, pitie z cechového majstrovského džbánu a slávnostné schôdze za účasti cechmajstra.



Obr. 5 vľavo, Obr. 6 vpravo Krčah-koršon, pozdišovská keramika, súčasť výstavy... *A predsa sa točí…* (Východoslovenské múzeum v Košiciach), 2026.

Toto cechové zriadenie v Pozdišovciach úspešne fungovalo viac ako storočie a pol. Zaniklo až na základe celouhorského živnostenského zákona v roku 1872, ktorý cechy oficiálne zrušil a nahradil ich slobodným živnostenským podnikaním. Avšak inštitucionálne základy, hrdosť na remeslo, technologická disciplína a rodová kontinuita, ktoré cech za 130 rokov svojej existencie v Pozdišovciach vybudoval, boli také hlboké, že remeslo nezahynulo ani po jeho formálnom rozpustení. Naopak, vytvorili pevný fundament pre neskorší moderný reštart v 20. storočí. Časová os pozdišovského hrnčiarstva sa tiahne cez viac ako šesť storočí a z metodologického hľadiska ju môžeme štrukturovať do niekoľkých kľúčových historických míľnikov:

Rok 1416: Prvá overená písomná zmienka o hrnčiaroch v Pozdišovciach, ktorá potvrdzuje, že remeslo tu bolo pevne etablované už pred 15. storočím.

Rok 1743: Vznik samostatného Hrnčiarskeho cechu v Pozdišovciach. Cech priniesol prísnu kontrolu kvality, reguláciu ťažby hliny a kodifikáciu prvých florálnych a živočíšnych ornamentov.

Rok 1867, kedy v obci aktívne pôsobilo až 61 samostatných hrnčiarskych majstrov[10]

[10] Absolútny demografický vrchol remesla bol zaznamenaný v roku 1869: Zo sčítania obyvateľstva poznáme aj presnú rodovú štruktúru: remeslo sa dedilo lineárne z otca na syna,

Prelom 19. a 20. storočia: Úpadok cechového zriadenia a transformácia remesla na domácu manufaktúrnu výrobu. Nastáva kríza spojená s nástupom priemyselného smaltovaného riadu.

Rok 1945: Pozdišovské hrnčiarstvo sa nového impulzu k rozvoju dočkalo po roku 1945 a to predovšetkým vďaka veľkému úsiliu Ústredia ľudovej umeleckej výroby (UĽUV-u). Hlavnou úlohou UĽUV-u bola organizácia drobnej ľudovej výroby. V tomto období navštívila Pozdišovce profesorka Júlia Horová-Kováčiková. Výsledkom jej návštevy bolo okrem iného zavedenie nového ornamentu karičky (dekoratívne stvárnenie zemplínskeho dievčenského kolesového tanca). Tento ornament si postupne osvojili všetci pozdišovskí hrnčiari. Karička sa stala typickou výzdobou, ktorá od tých čias nezameniteľne zdobí hrnčiarske výrobky z Pozdišoviec.

Rok 1947: Zásadný inštitucionálny a estetický reštart pod taktovkou Ústredia ľudovej umeleckej výroby (ÚĽUV) a výtvarníčky Júlie Horovej. Dochádza k zrodu moderného kánonu – figurálneho motívu karičky v dielach majstra Michala Parikrupu-Šipára.

V apríli 1947, kedy sa individuálni majstri začali pod tlakom modernizácie transformovať do kolektívnych štruktúr, vstúpilo do novozaloženého *Hrnčiarskeho výrobného a predajného družstva Svojráz* 41 hrnčiarov pod vedením predsedu Pavla Andrejka. Tento počet svedčí o tom, že aj po dvoch svetových vojnách malo remeslo v obci masovú základňu. Toto družstvo bolo vôbec prvé takéhoto zamerania na Slovensku. Hlavnou úlohou družstva bolo zabezpečiť prísun surovín, hliny, glazúry i ostatného materiálu.[11]

20.4.1947: sa v szirmajovskom kaštieli uskutočnilo ustanovujúce valné zhromaždenie Hrnčiarskeho výrobného a predajného družstva, spol. s r. o., Pozdišovce. Predsedom správnej rady sa stal Pavol Andrejko.

Súčasnosť: Zápis pozdišovského hrnčiarstva do Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska (2026) a rozvoj autorského prístupu k tradícii v podaní moderných tvorcov, akým je rodina Hrabovských.

Tento historický a priestorový rámec dokazuje, že pozdišovská keramika nie je náhodným či umelo vytvoreným novodobým suvenírom. Je to hlboko

---

pričom dielne fungovali ako rodinné mikropodniky, kde pomáhali aj ženy a učni.

[11] PLICKOVÁ, E. *Pozdišovské hrnčiarstvo*¸ s. 213–214.

zakorenený kultúrny organizmus, ktorý rástol spolu s dejinami zemplínskeho ľudu a jeho krajiny.

Typológia dekoru a evolúcia vizuálneho jazyka

Ak materiálová báza a konštrukcia poľnej pece predstavujú hardvér pozdišovskej keramiky, potom jej dekor, ornamentálna štruktúra a ikonografia sú jej softvérom – vizuálnym jazykom, ktorý nesie konkrétne sémantické posolstvá a kódy lokálnej kultúry. Z metodologického hľadiska ornament na pozdišovskom riade nevnímame ako sekundárny estetický doplnok alebo povrchnú kulisu. Chápeme ho ako aktívne, vyvíjajúce sa komunikačné médium, ktoré v premenách času prešlo zásadnou transformáciou od lineárnej abstrakcie a cechovej flóry až po komplexnú figurálnu naratívnosť 20. a 21. storočia. V najstarších vývojových etapách, ktoré sú bytostne spojené s produkciou čiernej zadymovanej keramiky, podliehal vizuálny jazyk prísnemu technologickému minimalizmu. Absencia farebných glazúr nútila hrnčiarov pracovať výhradne s plastickým povrchom samotnej hliny.

Produkty ľudového hrnčiarstva, ako ich môžeme sledovať počas ich tristoročnej existencie, boli menej dekoratívne ako fajansové výrobky.

Popri celkom nezdobenej hrnčine, určenej čisto na úžitkové ciele, bola aj hrnčina zdobená jednoduchým priamočiarym spôsobom, založeným na rytmickom striedaní vodorovných línií, pásov, vlnoviek, meandrov[12]. Príznačná pre dekor hrnčiarskeho riadu bola previazanosť s technológiou závislou od rotácie hrnčiarskeho kruhu. Formovanie stien hrnčiarskych nádob pomocou otáčania viedlo ruku hrnčiara k pravidelnostiam aj pri nanášaní farieb rožkom, kukučkou či štetcom, aj pri vyrývaní tenších či hrubších čiar, vlnoviek, bodiek, vrypov, vpichov, aj pri výrobe vodorovných rovnobežných línií. Čiary, pruhy, pásy sa sústreďovali okolo hrdla, brucha džbánov, krčahov, hrncov, lemovali okraje tanierov a mís, zdôrazňovali plastickosť vydutiny, zúžené partie hrdla, oddeľovali dekoratívne zóny. Táto ornamentálna skladba vizuálne akceptovala tektoniku formy točených hrnčiarskych výrobkov. Stmeľujúcim činiteľom ornamentiky založenej na geometrickej štruktúre bol rytmus vyjadrený opakovaním

[12] Meander v umení a v hrnčiarstve znamená súvislý geometrický pásový vzor z lomenej alebo vlnitej linky, ktorá sa donekonečna opakuje a vracia. Môže byť oblý, vlnitý alebo ostrý hranatý.

a striedaním horizontálnych línií.[13]

Dekor sa obmedzoval na mechanické zásahy do polosuchého črepu, ktoré sa vykonávali tesne pred výpalom: vrypy a vlnovky boli realizované dreveným drievkom alebo hrebeňom priamo na rotujúcom kruhu, čo vytváralo rytmické horizontálne pásy. Vtlešťovaný[14] dekor: bol vytvorený vtláčaním drobných pečiatok (krúžkov, hviezdičiek, lístkov) vyrezaných z tvrdého dreva alebo kostí. Leštenie riečnym kameňom (tzv. titkovanie): hladký kremeň sa pod silným tlakom ruky kĺzal po matnom povrchu nádoby. Tým sa čiastočky ílu na povrchu dokonale uhladili a uzavreli. Po redukčnom výpale tieto plochy odrážali svetlo a vytvárali na zamatovo čiernom podklade hlboké lesklé, kovovo sivé linky (tzv. pruhy).

Založením hrnčiarskeho cechu v roku 1743 v Pozdišovciach a masovejším rozšírením technológie engobovania (polievania riadu tekutou hlinou) sa výtvarný prejav radikálne emancipoval. Nastupuje éra farebného dekoru. Pozdišovskí majstri si vyvinuli špecifickú ornamentálnu schému, kde dominovala symetria a podriadenosť dekoru anatómii nádoby. Hlavnými motívmi sa stali štylizované rastlinné prvky: trojlístky, vetvičky, pukliny, šípové listy a esovité úponky.





Obr. 7 vľavo, Obr. 8 vpravo Rastlinné a zoomorfné motívy na ozdobných tanieroch, pozdišovská keramika, súčasť výstavy. A predsa sa točí… (Východoslovenské múzeum v Košiciach), 2026.

[13] DANGLOVÁ, O. *Ornament a předmět,* s. 314.

[14] Vlešťovanie znamená leštenie, vtláčanie dekoru, teda mechanické ukladanie povrchu vypálenej hliny do lesku, bez glazúry. Robilo sa to hladidlom, leštiacim kameňom, kosťou alebo drevom-vzor sa doslova vtláčal /vleštil do ešte kožovitého vyschnutého črepu. Po výpale vyleštené miesta ostávajú lesklé a tmavšie, oproti matnému neupravenému povrchu.

Vedľa flóry malo dôležité miesto zobrazenie vtáka – symbolu duše, slobody a nesmrteľnosti. Vtáčik bol v cechovom poňatí kreslený v profile, s výrazným okom, esovite prehnutým trupom a vejárovitým chvostom vyplneným mriežkovaním. Vizuálny jazyk tejto éry mal dekoratívno-úžitkovú funkciu; slúžil na vizuálne zhodnotenie predmetu pre potreby rurálneho odberateľa na jarmokoch po celom Uhorsku, pričom striktne dodržiaval dedičné kompozičné schémy.



Obr. 9 vľavo Tanier, pozdišovská keramika, http://www.pozdisovska keramika-Taniere.htm
Obr. 10 vpravo Tanier, pozdišovská keramika, http://www.pozdisovska keramika-Taniere.htm



Obr. 11 Rastlinné a zoomorfné motívy na ozdobných tanieroch, pozdišovská keramika, súčasť výstavy *A predsa sa točí…* (Východoslovenské múzeum v Košiciach), 2026.

Vývoj pozdišovskej estetiky v druhej polovici 20. storočia bol podľa Ester Plickovej (1959) riadeným procesom, v ktorom novovzniknuté družstevné štruktúry museli citlivo nadviazať na bohaté dedičstvo starých cechov. Plicková vo svojom terénnom výskume zachytila zlomové obdobie, kedy sa individuálny majster (reprezentovaný neskôr osobnosťou Michala Parikrupu-Šipára) stáva nositeľom inovovaného vizuálneho jazyka. Tento proces transformácie remesla na úžitkové umenie bol možný len vďaka tomu, že novodobý kánon (motív karičky) rešpektoval vrodenú technologickú disciplínu a remeselnú virtuozitu, ktorú v obci

udržiavali predchádzajúce generácie hrnčiarov.[15]

Zlomovým rokom vo vytvorení nového dekóru pozdišovskej keramiky sa stal rok 1947, v ktorom došlo ku umeleckej syntéze Júlie Horovej-Kováčikovej a Michala Parikrupu-Šipára. Do Pozdišoviec prichádza akademická sochárka a popredná výtvarníčka ÚĽUV-u Júlia Horová-Kováčiková. Jej príchod nebol motivovaný snahou o pasívny etnografický zber, ale o aktívnu, riadenú umeleckú inováciu. Remeslo v tom období prechádzalo hlbokou krízou, keďže tradičný hlinený riad nedokázal konkurovať nastupujúcemu lacnému priemyselnému smaltu a porcelánu. Horová-Kováčiková pochopila, že ak má pozdišovské hrnčiarstvo prežiť, musí radikálne zmeniť svoju funkciu: z úžitkového kuchynského nástroja sa musel stať reprezentatívny interiérový artefakt. Uskutočnenie tejto vízie by však nebolo možné bez prítomnosti domáceho génia – Michala Parikrupu-Šipára. Parikrupa bol dedičom starej hrnčiarskej línie a patril k absolútnej remeselnej špičke obce.

V ich spolupráci nastala dokonalá synergia dvoch odlišných svetov: akademický nadhľad Júlie Horovej-Kováčikovej, ktorá priniesla zmysel pre modernú kompozíciu, čistotu tvaru, redukciu prebujneného ornamentu a predovšetkým vizionársky koncept figurálnej štylizácie a virtuozita Michala Parikrupu-Šipára, ktorý do vzťahu vložil dokonalú znalosť materiálu a neuveriteľnú zručnosť. Bol schopný vytočiť na kopacom kruhu monumentálne, proporčne vyvážené džbány, široké misy a vázy s dokonale hladkým povrchom, ktorý slúžil ako ideálne maliarske plátno. Horová-Kováčiková nedeformovala miestnu tradíciu autoritárskym diktátom. Naopak, spolu s Parikrupom študovali staré cechové vzory, očistili ich od nánosov gýču a spoločne pretransformovali pôvodné statické prvky do dynamického vizuálneho systému. Výsledkom tejto umeleckej syntézy bol zrod novodobého kánonu pozdišovskej keramiky, ktorý získal celosvetové uznanie (vrátane úspechov na svetových výstavách EXPO).

[15] PLICKOVÁ, E. *Pozdišovské hrnčiarstvo*¸ s. 112.



Obr.12 Júlia Horová - Kováčiková prednáša o pozdišovskej keramike v obci Žubčany (okres Prešov), 1954, Archív TASR, Slávnosť pri príležitosti štyristo rokov pozdišovského hrnčiarstva. Júlia Horová - Kováčiková. 28.11.1949.
Obr. 13 Michal Parikrupa-Šipár s manželkou Annou, Pozdišovce, 1974, Archív Východoslovenského múzea v Košiciach.

Ústredným ikonografickým prvkom tejto novej éry sa stal slávny motív karičky – tancujúcich ženských a mužských postáv usporiadaných v uzatvorenom kruhovom tanci, ktorý je typický pre oblasť Zemplína. Metodologická interpretácia tohto dekoru si vyžaduje detailný pohľad na štrukturálne zložky a samotnú techniku realizácie, ktorú Michal Parikrupa-Šipár priviedol do absolútnej dokonalosti. Vplyv dvojice Horová-Kováčiková – Parikrupa-Šipár na pozdišovskú keramiku bol taký silný, že v podstate zadefinoval jej moderný kánon, z ktorého čerpáme dodnes. Premenili lokálne remeslo na svetovo uznávané úžitkové umenie. Spoločne začali experimentovať s novým vizuálnym kódom. Horová-Kováčiková navrhovala štylizované kresby a Parikrupa-Šipár ich svojou suverénnou rukou prenášal pomocou kukučky na čerstvo vytočené taniere a džbány.

Pôvodný návrh Júlie Horovej-Kováčikovej bol viac sochársky a realistický. Postavy dievčat mali detailnejšie proporcie a splývavé línie šiat. Ľudovou interpretáciou miestni majstri (najmä Michal Parikrupa-Šipar) si nákres zjednodušili pre potreby rýchleho maľovania na hrnčiarskom kruhu. Premenili ho na štylizovanú, takmer geometrickú skratku – hlavy dievčat sa stali jednoduchými bodkami, ruky priamymi čiarami a sukne širokými oblúkmi.



Obr.14 vľavo Tanečnice, Obr.15 vpravo Váza, džbány, tanečnice, pozdišovská karička, súčasť výstavy *A predsa sa točí*... (Východoslovenské múzeum v Košiciach), 2026.

Maľovanie na pozdišovskú keramiku sa nerealizovalo klasickým vlasovým štetcom. Parikrupa-Šipár používal tradičný nástroj – kukučku (niekedy nazývanú rožtek). Išlo o malú hlinenú nádobku, prípadne upravený hovädzí roh, do ktorého bol vyvŕtaný otvor a v ňom pevne uchytené husie brko. Nádobka sa naplnila tekutou, preosiatou hlinou (pruhom).



Obr.16 Kukučka a husacie brko.

Maliar držal kukučku v dlani a jemným tlakom palca reguloval tok farby, ktorá cez duté brko vytekala v rovnomernej, plasticky vystupujúcej linke na

povrch nádoby. Táto technika si vyžadovala extrémne pevnú ruku, absolútnu istotu a rýchlosť.

Tekutá hlina na polosuchom črepe okamžite schla a akýkoľvek váhavý pohyb alebo oprava linky znamenali znehodnotenie celého dekoru.

Vizuálna sila Parikrupovho dekoru bola postavená na prísne definovanom kontraste medzi temným podkladom a žiarivým ornamentom: Podklad (engoba/šlem): Celá nádoba sa pred maľovaním ponorila do tekutej hliny bohatej na oxidy mangánu a železa. Po výpale táto vrstva vytvorila hlboké, matné až pololesklé tmavohnedé, sýtočierne alebo tmavomodré pozadie. Toto pozadie sémanticky evokovalo úrodnú, ťažkú zemplínsku pôdu.

Farebná škála dekoru[16]: Na tmavý podklad Parikrupa nanášal tri až štyri kontrastné farby.

Používal čistú bielu hlinu (bielku), žltú hlinu tónovanú prírodným okrom a tehlovočervenú hlinu. Neskôr sa začala v malom množstve využívať zelená hlinka (obsahujúca oxidy medi). Pigmenty boli čisto prírodného charakteru, čo zaisťovalo ich harmonické spolupôsobenie pod výslednou transparentnou olovnatou glazúrou.

Pri detailnom skúmaní Parikrupovho gesta vidíme neuveriteľnú kaligrafickú skratku. Telo tanečníka nevznikalo anatomickým prekresľovaním, ale sériou niekoľkých suverénnych, bleskových ťahov kukučkou:

1. Trup a kroj: Jedným plynulým oblúkovitým ťahom bielej farby majster načrtol štylizovaný rukáv zemplínskej košele alebo blúzky. Druhým,

[16] Farebnosť dekóru pozdišovskej keramiky všeobecne charakterizuje predovšetkým hnedočierna podkladová farba "bruštín". Michal Parikrupa zriedkavo používal aj iné podkladové farby – bielu, prirodzenú červenohnedú farbu hliny väčšinou používal na mištičky, výnimočne na dekoratívne taniere aj zelenú farbu. V maľovanom dekóre sa vyskytuje päť základných farieb – zelená, červená, žltá, biela, modrá, pričom v kombinácii týchto farieb si vypracoval Parikrupa vlastnú zákonitosť. (Drugová, Z. *Život a dielo hrnčiarskeho majstra z Pozdišoviec: Michal Parikrupa-Šipar (1909–1995)*, s. 62). *„Tradícia pozdišovských hrnčiarov stojí nielen na spôsobe zdobenia zemitými farbami, kde základnú tvorí tmavohnedá až čierna, ale aj na zachovaní typicky slovanského dekóru, ktorý reprezentuje vlnovka alebo zväzky vlnoviek...Vlnovku zachovávame. Niet hádam jediného výrobku, na ktorom by chýbala. To ostatné už tvorím s novou fantáziou, tu už záleží na cítení toho-ktorého hrnčiara. Mojou základnou farbou je čierna. Čierna totiž príjme každú inú farbu, hádam len so sýtomodrou sa trochu "pasuje“. Rád zdobím bielou. Rád vymýšľam. Stále sa pokúšam urobiť niečo nové, čo predo mnou nik neurobil. To je môj koníček. Zachovať tradíciu, a zároveň priniesť niečo nevšedné", povedal Parikrupa-Šipár* (Kondor, J. *Roky za kruhom.*).

protismerným ťahom červenej alebo žltej farby vytvoril sukňu (lajblík) či chlapčenské nohavice.

2. Hlava: Realizovaná ako jednoduchá, čistá kruhová bodka bielej alebo žltej hliny, bez naznačenia detailov tváre. Táto absencia mimiky posúvala figúru z roviny konkrétneho portrétu do roviny univerzálneho symbolu archetypu tanečníka.
3. Ruky a prepojenie: Najdôležitejšie linky, ktoré spájali jednotlivé postavy do kruhu. Tenké, dynamické čiary ťahané kukučkou znázorňovali pevné držanie sa okolo ramien alebo v páse. Ruky tvorili kompozičnú os, ktorá držala celý vizuálny rytmus pohromade.

Kompozičný rytmus a dynamika kruhu

Umiestnenie karičky na kruhový formát taniera alebo misy bolo kompozičným triumfom. Parikrupa-Šipár dokázal dokonale odhadnúť rotáciu formátu. Postavy netancovali staticky vedľa seba. Ich telá boli mierne naklonené v smere predpokladaného pohybu, sukne žien sa mierne rozširovali a linky rúk boli napnuté. Celá kompozícia tak vyvolávala silný dojem vírivého pohybu, odstredivej sily a nespútanej energie zemplínskeho čardášu (východoslovenský ľudový tanec). Kruh karičky bol na okrajoch taniera často lemovaný prísnym geometrickým alebo jemným florálnym vencom, ktorý dynamiku tanca uzatváral vo vnútri nádoby a dával jej pevný vizuálny rámec.

Semiotický posun: Transformácia ornamentu na regionálny mýtus

Z metodologického hľadiska tento posun od jednoduchej cechovej flóry k zložitej figurálnej kompozícii karičky pod taktovkou Horovej-Kováčikovej a Parikrupu- Šipára reprezentuje hlbokú semiotickú transformáciu. Ornament prestal plniť len pasívnu, estetickú rolu (úlohu dekoratívneho skrášlenia úžitkového predmetu). Stal sa naratívnym médiom – nosičom regionálneho mýtu.
Pozdišovský tanier s motívom karičky sa premenil na vizuálny manifest. Tmavá pôda podkladu a žiarivé, v kruhu prepojené postavy symbolizovali životnú silu, komunitnú súdržnosť a neoblomnosť človeka žijúceho na východnom Slovensku. Keď sa tento artefakt dostal mimo svoj materský región – či už do zbierok

národných galérií, alebo ako reprezentatívny dar do zahraničia –, okamžite fungovalo jeho sémantické kódovanie.

Výrobok už nebol identifikovaný len ako „hlinená nádoba z Pozdišoviec“, ale ako priame vizuálne synonymum samotného Zemplína a jeho kultúrnej identity. Táto evolúcia vizuálneho jazyka tak úspešne zavŕšila premenu remesla na otvorené umelecké dielo schopné neustálej rekonštrukcie významov v premenách času.

Keramický kód rodiny Hrabovských

Aby sme v metodológii interpretácie najnovšej vrstvy pozdišovskej keramiky predišli povrchným záverom, musíme podrobiť detailnej vedeckej rekonštrukcii konkrétne postupy, ktoré rodina Hrabovských v procese zachovania a rozvoja pozdišovskej tradície uplatňuje. Ich prínos leží na priesečníku dvoch zdanlivo protichodných metodologických prístupov: prísnej pozitivistickej etnografie a postmodernej umeleckej transformácie. Metodológia práce Jozefa Hrabovského st. na pôde Zemplínskeho múzea v Michalovciach bola postavená na koncepte tzv. záchrannej etnografie, resp. etnografickom prístupe. V 70. a 80. rokoch 20. storočia, kedy dochádzalo k masívnemu úpadku tradičných vidieckych štruktúr pod vplyvom urbanizácie, Hrabovský st. pochopil, že čas na záchranu autentického remeselného know-how sa kráti. Jeho výskumná metóda nebola obmedzená len na pasívne zbieranie predmetov do múzejných depozitárov. Zaviedol systematickú typologickú dokumentáciu artefaktov.

Každý získaný keramický objekt bol podrobený presnému metrickému a morfologickému meraniu (napr. pomer výšky k šírke hrdla, hrúbka črepu, sklon ucha). Vytvoril jedinečný katalóg pozdišovských dekoratívnych prvkov, kde presne rozlíšil autorské štýly jednotlivých majstrov. Vďaka tomu vieme dnes exaktne identifikovať prácu M. Parikrupu-Šipára od diel iných autorov, napríklad rodiny Andrejkovcov. Zdokumentoval orálnu históriu zameranú na chémiu prírodných glazúr. Zaznamenal presné pomery miešania olovnatej rudy (ľajvarku) s miestnymi kremičitými pieskami a hlinkami, čím vytvoril exaktnú teoretickú matricu pre budúce generácie. Na druhej strane, jeho syn, Mgr. Jozef Hrabovský mladší, uplatňuje na túto zachránenú matricu radikálne odlišný, umelecko-kritický

aparát. V jeho podaní sa teoretické vedomosti preklápajú do roviny autorskej dekonštrukcie[17] kánonu:

Formálna analýza gesta: Hrabovský ml. vo svojej autorskej dielni dekonštruuje tradičný motív karičky. Kým v kánone z roku 1947 bola figúra tanečníka pevne uzamknutá v rytmickom kruhu na plochom formáte taniera, v modernom poňatí sa figúra stáva priestorovou. Umelec prenáša štylizované línie krojovaných postáv z roviny plošného dekoru do trojrozmerného sochárskeho objektu. Telo vázy či amfory už nie je len nosičom maľby, ale samotný tvar nádoby je deformovaný a modelovaný tak, aby evokoval dynamiku a ohyb ľudského tela pri tanci. Postmoderná materiálová syntéza: výrazným metodologickým posunom v jeho tvorbe je experimentovanie s kontrastom textúr. Kombinuje techniku čiernej zadymovanej keramiky s detailmi pokrytými vysoko lesklou, modernou farebnou glazúrou na jednom objekte. Tento krok je z hľadiska ortodoxnej (čistej) tradície nemysliteľný, no v kontexte súčasného úžitkového umenia funguje ako silná metafora: zobrazuje rozpoltenosť moderného človeka, ktorý je rozkročený medzi surovou archaickou minulosťou (čierny matný črep) a žiarivou, technologicky unifikovanou prítomnosťou (lesklá farebná glazúra). Táto hĺbková analýza metód ukazuje, že rodina Hrabovských neudržiava pozdišovskú keramiku v stave umelého klinického spánku. Otec vytvoril pevnú vedeckú kostru a syn na ňu ukladá nové, súčasné „svalstvo a kožu“.

Ich koordinovaný prístup potvrdzuje, že tradícia je živým organizmom, ktorý prežíva len vtedy, ak má dostatok odvahy na neustálu transformáciu vlastného vizuálneho a materiálového kódu v ostražitom dialógu s premenami času.

Záverom: Keramika v 21. storočí zažíva výraznú renesanciu. Jej prežitie nespočíva v boji medzi úžitkovou a umeleckou formou. Sila modernej keramiky spočíva v spájaní oboch hľadísk do jedného celku. Z hermeneutického hľadiska sa

[17] V kontexte keramiky sa dekonštrukcia prejavuje v dvoch rovinách – teoretickej a praktickej. Spochybnenie funkcie (teoretická rovina): Keramický kánon po stáročia definoval nádobu (vázu, misku, tanier) ako úžitkový predmet s dokonalou symetriou a hladkou glazúrou. Dekonštrukcia tento kánon borí – vytvára objekty, ktoré sú nefunkčné, popraskané, deformované, čím posúva keramiku z remesla do sféry čistého konceptuálneho sochárstva. (Praktická rovina): Moderní umelci pracujú s procesom zvaným „Deconstruct and Reassemble“. Na hrnčiarskom kruhu vytočia dokonalý kánonický tvar (napríklad valec alebo guľu). Následne ho v koženom stave rozrežú, deformujú, rozbijú na kusy a opäť spoja do úplne nového, asymetrického a chaotického celku.

mení prístup v spoločnosti k nej – svet keramiky reprezentuje udržateľnosť a trvácnosť. Veľa výziev čaká slovenskú spoločnosť pri renesancii pozdišovskej keramiky – zážitkové keramické dielne a centrá, rezidenčné programy (pozývanie umelcov do Pozdišoviec) alebo aplikovanie pozdišovských detailov v iných druhoch umenia.

Resumé

The presented study provides a methodological, technological, and socio-cultural outline of the development of Pozdišovce pottery from its first medieval written mention in 1416 to the contemporary view of ceramics and its hermeneutic transformation. The main objective of the research is to shift the academic paradigm from passive, descriptive ethnographic documentation of shapes and ornaments toward a deeper interpretation of the craft as a dynamic and open system of meanings. The work defines the continuity of tradition through three pillars: local kaolin clay with the 'koch' type kiln, the innovation of the 'karička' motif in 1947, and the transgenerational transfer of know-how, whereby pottery acquires the function of an authentic cultural document and resistance.

Literatúra

DANGLOVÁ, Oľga. *Ornament a predmet.* Bratislava: ÚĽUV, 2019. ISBN 978-80-89639-57-1.

DANILÁK, Michal. *Pozdišovce v dejinách.* Prešov: Universum, 2002. 2. Katalógy a odborné články.

DRUGOVÁ, Z. Život a dielo hrnčiarskeho majstra z Pozdišoviec: Michal Parikrupa-Šipar (1909–1995). *Slovenský národopis / Slovak Ethnology*, 49(2), 201–217. ISSN 1335-1303.

ENCYCLOPAEDIA BELIANA, ISBN 978-80-89524-30-3. [cit. 2026-06-22]. Dostupné na internete: https://beliana.sav.sk/heslo/karicka.

HRABOVSKÝ, Jozef. (zost.): *Hrnčiarstvo v Pozdišovciach a okolí.* Michalovce: Zemplínske múzeum, 2018. ISBN 978-80-970048-6-6.

HRABOVSKÝ, Jozef. *Komentovaná prehliadka a odborná konzultácia k výstave „A predsa sa točí...“.* Východoslovenské múzeum v Košiciach, apríl 2026 (interview).

GERÁT, Ivan. (zost.): *Slovník výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenský profil, 1999.

KOPIN, Rudolf. *Dejiny keramiky na Slovensku. Od praveku po dnešok.* Košice: Oriens, 1999. ISBN 80-88828-19-8.

KOVAČEVIČOVÁ, Soňa. *Ľudová plastika a keramika.* Bratislava: Pallas, 1971.

LAZORÍK, Ján., HRABOVSKÝ, Jozef. *Pozdišovské hrnčiarstvo.* Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1989.

KATALÓG K VÝSTAVE: *A predsa sa točí... Hrnčiarske remeslo včera a dnes.* Košice: Východoslovenské múzeum, 2024.

KOLEKTÍV AUTOROV: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I. a II.* Bratislava: Veda, 1995.

KONDOR, J. Roky za kruhom. *Nové slovo.* 24. 12. 1981, roč. 23, č. 51–52, [sine pagina].

KRAUS, I., HORVÁTH, I., DOBRA, E. Ložiská ílových surovín na Slovensku. In *Mineralia slovaca*, Roč. III (1971), č. 12-13, s. 525-550.

MACEK, Anton. *Slovník pojmov z oblasti ľudovej umeleckej výroby.* Bratislava: ÚĽUV, 1997.
MINÁRIKOVÁ, M. Pozdišovská keramika a jej predstavitelia. *Slovenský národopis*, roč. 35, 1987.
PASTIERIKOVÁ, Marta. *Hrnčiarstvo.* Bratislava: ÚĽUV, 2011.
PLICKOVÁ, Ester. *Krása hliny.* Bratislava: Fortuna Print, 1996. ISBN 80-7153-091-3
PLICKOVÁ, Ester. *Pozdišovské hrnčiarstvo*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.
PETRAKOVIČOVÁ, Agáta. *Landsfeldov keramický slovník, alebo národopisné zápisky z hrnčiarskych, džbankárskych a kachliarskych dielní na Slovensku, Morave a Čechách.* Bratislava: Modranská Beseda, 2011. ISBN 978-80-970978-2-0.
RADA, Pravoslav. *Slabikář keramika.* Praha: GradaPublishing, 1997.
ÚSTREDIE ĽUDOVEJ UMELECKEJ VÝROBY, 2021. *Pozdišovské hrnčiarstvo.* [online]. Reprezentatívny zoznam nehmotného kultúrneho dedičstva na Slovensku. Dostupné na: uluv.sk
VALENTOVÁ, Zora. K technológii výroby ľudovej keramiky na Slovensku. In *Zborník SNM – Etnografia*, 1995.
VÝCHODOSLOVENSKÉ MÚZEUM V KOŠICIACH, 2025. *„A predsa sa točí...". 600 rokov pozdišovskej keramiky.* [online]. Výstavný katalóg a avízo. Košice: VSM. Dostupné na: www. vsmuzeum.sk.

Dokumenty

CECHOVÉ ARTIKULY POZDIŠOVSKÝCH HRNČIAROV Z ROKU 1743. Štátny archív v Prešove, pobočka Michalovce.
SÚKROMNÝ ARCHÍV RODINY HRABOVSKÝCH (Informácie získané z osobnej konzultácie s Mgr. Jozefom Hrabovským dňa [14.4. 2026, Východoslovenské múzeum v Košiciach]).
LISTINA PANSTVA POZDIŠOVCE Z ROKU 1416. (Archívne záznamy rodu Sirmai/Szirmai).
MAGYAR ORSZÁGOS LEVÉLTÁR BUDAPEST, DL-DF 84839 r. 1416. Dostupné na internete:/http://www.arcanum.hu/mol/.

Mgr. Ivana Židík, PhD. is a Slovak university lecturer and scholar specializing in art education, aesthetics, and visual arts. He studied teaching of art and ethics at the University of Prešov (1998–2003) and later completed doctoral studies there, focusing on aesthetics and art culture. He has worked at the Faculty of Arts in Prešov in various teaching roles and, since 2025, serves as an assistant professor at the Institute of Music and Art. His research and teaching interests include the didactics and theory of art education, as well as ceramics and painting. His doctoral dissertation, *"Aesthetic Contexts in Ceramic Art in Slovakia,"* reflects his long-term focus on the theoretical and artistic dimensions of ceramic work.

Jmenný rejstřík

Abram, D. 137, 138, 144, 146
Abrams, E. 61
Adebert, J. 20, 28
Ahearn, L. 196, 201
Alexandrijský, F. 22, 23, 24, 25, 26, 28
Alsztyniuk, A. 115, 118
André, C. 144
Andrejev, L. 8
Andrzejewski, J. 77
Armstrongová, K. 27, 28
Aristotelés 5, 8, 9, 13, 15, 23, 25, 27, 123
Arnheim, R. 144, 146
Augustin sv. 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 31, 42
Auslander, P. 217, 220, 225, 226, 227
Babenko, I. 110, 111, 115
Baczyński, K. K. 77
Bałdyga, K. 77, 89
Balme, Ch. 223, 224, 227
Baran, B. 42, 214, 215
Barthes, R. 45, 47, 56, 154, 189
Belting, H. 131, 135, 136, 137, 144, 146
Bender, J. 20, 28
Bennett, J. 131, 135, 141, 146
Berďajev, N. 8, 9, 10, 14, 120, 123, 125, 127, 128, 129
Bernacki, M. 75, 77, 8089, 90
Bělyj, A. 8, 9
Białoszewski, M. 81, 84, 85,
Bielecki, M. 90
Błach, J. 89
Boldt, F. 122
Bollnow, O. 38, 42
Bolter, J. D. 217, 218, 221, 222, 223, 224, 226, 227
Bonecki, M. 215
Borecký, B. 20, 28
Broniewski, W. 77
Brjusov, V. J. 114, 115
Bulgakov, M. 8, 9, 102
Burckhardt, J. 119, 121, 123, 129
Burszta, W. J. 206, 212, 213, 214
Butler, J. 176, 180, 183, 205, 208
Camus, A. 83
Cicero, M. T. 121, 129
Cross, F. L. 28
Czechowicz, J. 87
Curran, D. J. 204
Dante 9, 14, 103
Daly, M. 205
Derrida, J. 210, 221, 226
Dilthey, W. 8. 10, 34, 108, 109, 113, 116, 118, 188, 204, 214,
Dohmen, Ch. 26, 28
Dostojevskij, F. M. 9, 12, 15
Droysen, J. 188
Dubakov, L. V. 114
Dufrenne, M. 124, 129
Duraj, J. 215
Durych, J. 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73
Eco, U. 45, 46, 47, 48, 49, 50, 56, 189
Einstein, A. 5, 14, 15
Eliade, M. 99, 100, 101, 105, 126, 129, 166, 167, 184,
Eliot, T. S. 9, 80
Emerson, R. W. 7
Eminowicz, L. 87
Falski, M. 215
Faulkner, W. 68
Fischer-Lichte, E. 217, 220, 221, 225, 226, 227
Fiut, A. 79, 89
Florenskij, P. 9, 11
Gadammer, H.-G. 188
Goethe, J. W. 7, 9, 13, 15, 83
Goodenough, E. R. 24, 28
Gorczyńska, R. 81, 89
Gormley, A. 139, 144
Green, P. 20, 28

Grochowiak, S. 81
Gromkowska-Melosik, A. 215
Grusin, R. 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227
Hass, R. 80, 89
Heath, J. 195, 201
Hegel, G. W. F. 62, 122, 129
Heidegger, M. 31, 35, 39, 40, 41, 42, 67, 86, 108, 109, 113, 116, 118, 165, 168, 169, 171, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 204, 207, 209, 210, 214, 215,
Herbert, Z. 75, 82, 84, 85
Heriban, J. 23, 25, 28
Hesse, H. 8, 9
Heydel, M. 81, 89
Hildebrand, D. von 34, 38, 42, 43
Huizinga, J. 8, 167, 184
Humboldt, W. von 12, 120, 122, 129
Husserl, E. 144, 146
Chitni, R. 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 71, 72, 73
Chlubný, J. 22, 28
Ičin, K. 109
Illg, J. 75, 89
Ingold, T. 131, 140, 141, 146, 147
Iwaszkiewicz, J. 81
Ježek, V. 23, 24, 26, 28
Johnson, P. 23, 28
Judák, V. 25, 28
Jung, C. G. 10, 16, 160, 151
Kierkegaard, S. 34
Klafka, Z. 206, 215
Kosińska, A. 89
Koubová, A. 221, 226, 227
Kozicka, D. 88
Kratochvíl, Z. 24, 28
Kristeva, J. 205
Krsková, A. 22, 28
Krynicki, R. 87
Kudrnáč, J. 61, 73
Küng, H. 65, 73
Lasoń-Kochańska, G. 205, 206, 215
Lanson, G. 82
Levinson, J. 46, 49, 54, 57
Lisowska, K. 205, 215
Livingstone, E. A. 22, 28
Li, Yuting 114, 118
Leone, M. 131, 142, 143, 146, 147
Lingis, A. 139, 147
Linka, J. 62, 63, 64, 73, 134, 135, 141
Lotman, J. 189, 199, 201
Lunc, L. N. 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117
Maj, B. 87
Maffesoli, M. 194, 201
Machej, Z. 87
Mallarme, S. 85
Mann, T. 9, 68, 70, 72, 102, 103
Maritain, J. 77
Menghi, M. 18, 28
Merežkovskij, D. S. 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104
Merleau-Ponty, M. 131, 138, 139, 140, 146, 147
Měšťan, A. 61, 62, 73
Mickiewicz, A. 75, 77, 78, 80, 83, 88, 89
Mikulášek, M. 32, 42
Miłosz, C. 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90
Mathews, G. 195, 202
Moi, T. 205
Mordel, Š. 27, 29
Musset, A. 83
Nabokov, V. 8, 9
Neznal, V. 220, 227
Nietzsche, F. 34, 93, 94, 104, 169, 184
Novalis 7, 8, 10, 12, 14, 15, 16
Nycz, R. 86, 90
Oeming, M. 26, 29
Paczkowska-Łagowska, E. 214
Palmer, R. E. 107, 108, 109, 112, 113, 116, 117, 118
Pascal, B. 11, 31, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 43
Patočka, J. 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 124, 129
Pasierski, E. 78

Pasternak, B. 8
Peeters, M. A. 206, 215
Pietz, W. 143, 147
Piwińska, M. 89
Platón 5, 7, 8, 12, 14, 16, 22, 23, 24, 25, 27, 28
Płoszewski, L. 89
Podsiadło, J. 88
Pokorný, P. 18, 19, 29
Pope, A. 83, 91
Potter, A. 195, 201
Przyboś, J. 81
Puškin, A. 83
Reale, G. 14, 16
Renzetti, C. M. 204, 215
Ricoeur, P. 33, 35, 39, 41, 43, 125, 127, 129, 207, 208, 214, 215
Rich, A. 205
Roháčová, T. 64, 73
Rosner, K. 43, 215
Różewicz, T. 75, 81, 83, 84, 85, 87
Runes, D. D. 24, 29
Rymkiewicz, J. M. 81
Shelley, P. B. 83
Short, D. 62, 73
Scheler, M. 31, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 43
Schleiermacher, F. 8, 10, 34, 107, 108, 111, 113, 116, 117, 118
Shusterman, R. 47, 48, 49, 57
Skovoroda, H. 11, 12
Sládek, P. 27, 29
Slany, K. 205, 215
Słonimski, A. 77, 81
Słowacki, J. 77
Sobolewska, A. 76, 86, 87, 90
Solovjov, V. 8, 93, 99, 102, 104
Staff, L. 77, 81
Stein, E.38, 43
Stemberger, G. 26, 28
Struzik, J. 205, 215
Svobodoá, L. 22, 28
Szacka, B. 205, 211, 212, 215
Szkot, D. 35
Szymborska, W. 73, 81
Świetlicki, M. 88
Šafran, A. 46, 57, 227
Ševčík, M. 68, 69, 70, 72, 73
Špidlík, T. 11, 16, 105
Tarasenko, J. 109, 115, 116
Tarnowska, M. 89
Thiele, E. 65
Tirpák, P. 25, 29
Titkow, A. 212, 215
Tomasz z Akwinu 77, 89
Ťutčev, F. I. 96, 105
Tuwim, J. 77
de Vigny, A. 83
Wat, A. 75, 82, 84, 87
Ważyk, A. 81
Wellner, L. V. 18, 29
Wojnicka, K. 205, 215
Zagajewski, A. 82, 86, 87
Zagórski, J. 77
Zamjatin, J. I. 114, 115, 116
Zatvornik, T. 11, 16
Zelinka, J. 131, 132, 133, 134, 135, 137, 141, 143, 145, 146, 147
Zvarík, M. 68, 69, 73

Kolektivní monografie

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

Vydavatel:	Ostravská univerzita, Dvořákova 7, 701 03 Ostrava
Počet stran:	258
Náklad:	50 ks
Vydání:	první
Rok:	2026
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 978-80-7599-533-9 (online)
ISBN 978-80-7599-392-2 (print)

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


ISBN 978-80-7599-533-9