



Miroslav Ballay

**ZÁKLADY UMELECKEJ KOMUNIKÁCIE
A INTERPRETÁCIE**

/VYSOKOŠKOLSKÉ UČEBNÉ TEXTY/

Nitra 2023

Základy umeleckej komunikácie a interpretácie
/vysokoškolské učebné texty/

Miroslav Ballay

2023

Vysokoškolské učebné texty vychádzajú v rámci riešenia grantového projektu: KEGA 041UKF – 4/2022 *Príprava učebných textov nosných predmetov študijného programu kulturológia*.

Posudzovatelia: doc. Mgr. Andrea Euringer Bátorová, PhD.
doc. PhDr. Michaela Malíčková, PhD.

Oddelenie kulturológie Ústavu manažmentu kultúry a turizmu, kulturológie a etnológie,
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
© Miroslav Ballay, 2023
ISBN 978-80-558-2069-9

Obsah

Úvod.....	4
I. KONCEPCIA PREDMETU	5
1 UČEBNÉ TEXTY/INŠTRUKTÁŽNE LISTY Z RECEPČNEJ ESTETIKY	6
1.1 GENÉZA TVORBY.....	6
1.2 UMELECKÁ KOMUNIKÁCIA.....	6
1.3 RECEPCIA.....	8
1.4 OD RECEPCIE K ZÁŽITKU (RECEPČNÝ ZÁŽITOK)	9
1.5 VÝRAZOVOSŤ	11
1.6 VÝRAZOVÁ SÚSTAVA	12
1.7 INTERPRETÁCIA.....	15
1.8 TÉMA.....	17
2. CESTA JEDNÉHO SEMESTRÁLNEHO CYKLU (KONCEPT PREDMETU).....	21
2.1 KONCEPT CESTY VO VYUČOVACEJ PRAXI	21
2.2 KRAJINA ESTETICKEJ KOMUNIKÁCIE	24
3. ZÁŽITKOVÝ KONTAKT S <i>HODVÁBNOU CESTOU</i>	34
3.1 SPOZNÁVANIE VÁBNÝCH MIEST UZBEKISTANU	35
II. ROZVÍJAJÚCE UČEBNÉ MATERIÁLY	50
4. PRÍKLAD DIVADELNEJ CESTY – <i>SME KRAJINA</i>	51
5. PRÍKLAD HISTORICKEJ CESTY – <i>PRIBINA (MAKING OF)</i> – PRÍPADOVÁ ŠTÚDIA	58
6. PRÍKLAD FILMOVEJ CESTY – <i>DRIVE MY CAR</i> – PRÍPADOVÁ ŠTÚDIA	64
REDAKČNÁ POZNÁMKA.....	72

Úvod

Vysokoškolské učebné texty sprístupňujú poslucháčom študijného programu kulturológia prakticky modelujúcu vstup, resp. prehľadovú panorámu umeleckej komunikácie a interpretácie, ktorá ich prevedie viacerými príkladmi recepčno-komunikačnej praxe.

V rekapitulujúcom slede sa dokumentuje príbeh konkrétneho semestrálneho cyklu 2022/2023 sčasti monotematickej povahy. Zjednocuje ich konkretizácia jedného modelu umeleckej komunikácie a interpretácie (kapitola č. 1 *Učebné texty/inštruktážne listy z recepčnej estetiky*). Východiskom je pritom recepčná estetika cizelovaná a koncepcne vyprofilovaná v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, z ktorej sa nadväzne (odkazujúco) utvárajú texty jednotlivých kapitol, zapustené do vysokoškolskej pedagogickej praxe štúdia kulturológie, a motivicky ju aplikujú (kapitola č. 2 *Cesty jedného semestrálneho cyklu*).

Cesty umeleckej komunikácie a interpretácie predstavujú v kontexte predkladaných učebných textov možný načrtnutý metodický postup. Cieľom je sprístupniť čitateľom príklady rôznorodo zachytenej (vytrysknutej) umeleckej komunikácie a jednotlivých recepčno-komunikačných stratégií. Zvlášť sa upriamuje pozornosť na fenomény umeleckého komunikovania v špeciálnych situáciách, v ktorých recipient zakúša zážitkovosť výrazu v istej kontinuite recepčnej trajektórie. Dokladom toho sú priložené prípadové štúdie ozrejmujuce pestrú variabilitu modusov interkultúrnych, divadelných, filmových či výtvarných ciest v interpretačnom stopovom zachytení.

V divadelnej inscenácii *Sme krajina* (2023, DJGT) sa cesta vyskytuje vo výskumnej časti autorského procesu generovania. Režisérka Petra Tejnorová a kolektív v nej metódou *devised theatre* načierajú do krajiny – podnikajú do nej viacnásobné výpravy v procese kolektívneho naštudovania diela: pripomínajúceho pamäť miesta/regiónu, príbeh rieky/priehrady, ľudí aj obce Slatina.

Tvorivý tím v divadelnej inscenácii *Pribina (Making of)* (2023, DAB v Nitre) tematizuje cestu v podobe pomyselného putovania postáv z Nitry do Blatnohradu – predmetne rámcovaného beletristickým historickým cestopisom Martina Homzu *Murices Novae alebo Nové ostne: Dialógy o starších slovenských dejinách*, na podklade ktorého vznikol autorský text Miklósa Forgácsa s postdramatickým komentárom. Vznikla tak fiktívna púť/blúdenie v mysli tápajúceho vedca/historika nad efemérnymi útržkami raného stredoveku, z ktorých si čiastkovo rekonštruoval cestu ku koreňom historického povedomia národnej identity, často postavenej na mýtoch a fantáziách.

Vo filme *Drive my car* (2021, réžia: Rjúsuke Hamaguči) sa opätovne dostáva do popredia cesta ako veľmi letný žánrový identifikátor (filmové dielo typu *road movie*). Automobilová cesta divadelného herca a režiséra s pridelenou asistentkou-šoférkou sa stáva v naratívnej rovine očistnou púťou do sputujúceho hľadania/intímnej spovede a vyrovnávania sa s vlastnou minulosťou a bolesťou vnútra.

I. KONCEPCIA PREDMETU

1 Učebné texty/inštruktážne listy z recepčnej estetiky

Ciele kapitoly: - čo je zrodom umeleckej komunikácie?, - kde sa začína?, - v čom spočíva základ umeleckej komunikácie? - aké sú jej zdroje?

1.1 Genéza tvorby

Ideou vysokoškolských textov je uchopovať fenomény umeleckej komunikácie/umeleckej tvorby z ich bazálnej východiskovej úrovne vymanenia sa v stave *in statu nascendi*. Disciplína jadra študijného programu kulturológia, a to predmet *základy umeleckej komunikácie a interpretácie*, neraz načiera k ich zreteľným prejavom. Obvykle tematicky sa začína pri ich zrejmom ohnisku vyvretia. Na samom prahu štúdia kulturológie je potrebné prioritne sa zaoberať aj týmito elementárnymi otázkami prameňov umeleckej komunikácie. Od jej základov sa dostať k bazálnej vrstve umeleckej tvorby, obrátením sa doslova k fundamentom napríklad divadelnosti, príp. filmu, a pod., na čo sú určené predmety *divadelná tvorba a recepcia, filmová tvorba a recepcia* v spomínanom študijnom programe.

1.2 Umelecká komunikácia

Potrebné je presunúť sa k zrodu samotnej umeleckej komunikácie. Poznatok o komunikácii ako prenose informácií je podľa literárneho vedca Františka Mika prastarý.¹ Súčasťou umeleckej komunikácie je všetko, čo sa dostáva do predmetného komunikačného vzťahu. „V bežnom zmysle je informácia obsahom správy a uplatňuje sa v procese komunikácie ako informácia o niečom, od niekoho a pre niekoho. Je to tzv. sémantická (lepšie by bolo hovoriť komunikačná) informácia. (...) Ako informácia sa chápe prosto každá nepredvídateľná udalosť. Je to ontologický fakt. (...) Prirodzene, kto mu môže nadstavbovo pristúpiť zobrazenie danej udalosti a jej vyjadrenie pomocou jazyka. Ako vieme, odrazom skutočnosti v našom vedomí, jej poznaním – sú vnemy, predstavy, pojmy, súdy a vyššie myšlienkové celky. Ich vyjadrením sú slová, vety a na vyššej úrovni súvislý uzavretý sled viet – jazykový prejav či správa. A práve to a len to je sémantická informácia, ktorú ľudstvo pozná tradične.“² Spadá do nej nesporne veľké množstvo situácií, do ktorých sa môže dostávať recipient. Umelecká komunikácia je často bezprostredným aktom autentického zasiahnutia nejakým umeleckým dejom, príp. udalosťou znakového charakteru. Rovnako je tiež výsledkom estetickej predispozície prijímateľa, jeho vzdelanostnej úrovne, vkusu, umeleckej rozhladenosti i určitej vyspelosti interpretačnej kompetencie. Tak či onak umelecká komunikácia nás zasahuje v druhej, typovej, štýlovej pestrosti. Môžeme ju identifikovať v individuálnosti čitateľského procesu, kolektívnej spoluúčasti na divadelnom dianí v rôznych performatívnych odvetviach umeleckej praxe, prítmí kinosály, galerijnom prostredí, koncertnej sále pri náčuve hudobného diela atď. Tam totiž všade prebieha a nielen tam.

¹ MIKO, František – POPOVIČ, Anton: *Tvorba a recepcia*. Bratislava : Tatran 1978, s. 50. Bez ISBN.

² Ibid., 1978, s. 52 - 53.

Do procesu umeleckej komunikácie tak patrí nesmierne veľa prípadov, v ktorých sa prijímateľovi (adresátovi), resp. recipientovi nejakým spôsobom umelecké dielo vyjavuje. Neraz dochádza k jej rôznorodým modusom nielen v pasívnej rovine prijímania. Umelecká komunikácia vyviera napríklad aj prostredníctvom chôdze (umelecká komunikácia ako cesta) pri takých prípadoch súčasnej umeleckej praxe, akými sú diela typu procesie, púte (o tom viac v druhej časti vysokoškolských učebných textov *Základy umeleckej komunikácie a interpretácie II.*). Umelecká výpoveď v najuniverzálnejšom zmysle môže byť veľmi rozmanitá, širokospektrálna, viacdimenzionálna. Predstaviť si pod ňou možno nespočetné možnosti jednotlivých prípadov. Je viac než isté, že táto pomyselná umelecká výpoveď zaiste môže s nami rôznorodým spôsobom komunikovať.

Preštudujte si

Stratégia iniciácie interpretačného procesu zážitkom je ukotvená v nasledujúcom komunikačnom modeli (autor – text – príjemca), pričom sa berie na zreteľ vzťah medzi dielom a recipientom, t. j. to, čo sa odohráva v autentickom zakúšaní prijímateľa počas recepcie (čo v ňom dielo vyvoláva).

Základná podoba komunikácie:

niekto (autor) niekomu (adresát) o niečom (mienená, referenčná skutočnosť) hovorí (výpoveď)

Schematické zobrazenie:

AUTOR – VÝPOVEĎ – ADRESÁT
|
REFERENČNÁ REALITA
(Mienená skutočnosť)

PLESNÍK, Lubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Ústav umeleckej komunikácie a interpretácie FF UKF v Nitre 2011, s. 23. ISBN 978-80-8094-924-2.

Rozvíjajúce zadanie

Zamyslite sa nad tým, kde všade ste sa naposledy stretli s nejakou formou umeleckej výpovede, ktorá vo vás stimulovala základný komunikačný proces.

Kde všade môže prebiehať umelecká komunikácia?

Kde ste sa s ňou doteraz konfrontovali?

Viete si ju znovu pripomenúť/vzbudiť vo vlastnom vedomí?

O aký typ umeleckej komunikácie/komunikačno-recepčného vzťahu išlo?

1.3 Recepčia

Vstupujúcim predpokladom umeleckej komunikácie je potom v bezprostrednom vzťahu s danou umeleckou výpoveďou recepcia. Často sa s recepčnou praxou možno stretnúť v umeleckej komunikácii či už v čitateľskej praxi, divadelnej, výtvarnej, hudobnej, filmovej recepčnej oblasti atď. Rovnako je súčasťou recepcie v jej celkovom priebehu aj autentická rovina estetického zakúšania (reality umeleckej výpovede). Recipient vstupuje do procesu umeleckej komunikácie svojím nadobudnutým zážitkom.

Recepčia predstavuje nezastupiteľné miesto v kontexte umeleckej komunikácie a interpretácie. Dokonca tvorí takpovediac jej prvotný stupeň. V nej sa obyčajne celý tento proces začína v najbezprostrednejšej podobe. Pomocou nej prístupujeme ku konkrétnemu evidovaniu reality s komunikačným dosahom pre nás ako potenciálnej umeleckej výpovede. Recipujeme umelecké dielo ako aj širokú oblasť vyvierajúcich umeleckých výpovedí reality.

Potrebné je preto venovať jej dominantnú pozornosť, keďže na nej nevyhnutne stojí východiskový koncept tzv. recepčnej estetiky vyprofilovanej v rámci Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre. Recepčia (recepčný proces) je to, čo sa v umeleckej komunikácii ozrejmuje, vymaňuje, vystupuje do popredia vo svojej generujúcej podstate. Zakúša sa na individuálnej úrovni. Niet divu, že recepcia je samostatný tvorivý akt, ku ktorému treba starostlivo pristupovať. Neraz súvisí so špeciálnymi predispozíciami i určitou aktivitou na strane recipienta. Mohlo by sa hovoriť o zreteľnej tvorivo-imaginatívnej recepčnej schopnosti čohokoľvek kvalitne recipovať. Preto by stálo za to rozlišovať literárnu, výtvarnú, hudobnú, divadelnú, filmovú recepciu *par excellence*. Recepčná aktivita bez ohľadu na to, či je pasívna alebo v aktívnejšej forme na strane recipienta/prijímateľa sa spája so sústredenou polohou vnárania sa, osobitého zapúšťania, hľadania „nitky“³ uchopenia atď. Napríklad v kontexte divadelného umenia je takýmto spôsobom kardinálnou zákonitosťou divadelnej recepcie ticho a tma v sále hľadiska. Z dejín divadla je však jasné, že tomu nebolo vždy tak. Recepčia ako prvotný stupeň umeleckej komunikácie teda bude nutne zaujímať dôležité miesto v celom procese ako vstupná brána do jeho prenikania. Neraz je cestou v prenesenom význame, inokedy doslovne: umelecká komunikácia ako cesta jednotlivými recepčnými líniami je procesom kontinuálnym, prenášajúcim sústavne viaceré polohy tvorivého zmocňovania sa diela s problematikou štruktúry, tematiky, kompozično-štylových záležitostí, prostriedkov vyjadrovacieho aparátu jazyka atď.

³ Podľa literárneho vedca Františka Mika: „...*Interpretácia je takto podmieňujúcim faktorom recepcie. To, že sme neulovili nitku – nemusela byť chyba textu – mohlo ísť o to, že sme nitku nevedeli hneď zachytiť... v hre totiž nie je len samotný text... Do procesu vstupujú širšie súvislosti – kultúrne, spoločenské, psychologické...*“ In MIKO, František: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Pedagogická fakulta 1989, s. 150. Bez ISBN.

Preštudujte si

ČO JE ZÁKLADNOU ZÁKONITOSŤOU RECEPCIE

Recepcia – spôsob bytia literárneho diela

Interpretácia je potom vlastným bytím zmyslu diela... Bolo ním už v procese tvorby – BYTIE DIELA V STAVE ZRODU, kde autor v intímnej jednote a súhre s koncepciou utváral svoj imagen, svoju umeleckú skutočnosť, a je ním i v recepčnom bytí diela, kde interpretácia je bytím jeho zmyslu.

Konštitutívne zložky diela – IMAGEN

– ZMYSEL

Imagen, zmysel – sú formami ich reálneho bytia v recepcii a interpretácii... Obidve zložky nemusia byť pritom rovnako zastúpené. U niektorých autorov, v niektorých tvorivých metódach a epochách môže byť zmyslová stránka imagenu v popredí a zmysel akoby mal len stopovú prítomnosť. Napríklad o poézii sa v takomto chápaní hovorí, že je skôr hedonistická...

MIKO, František: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Pedagogická fakulta 1989, s. 150. Bez ISBN.

Rozvíjajúce zadanie

Určite každý pozná situáciu, keď sa po návšteve divadelného alebo filmového predstavenia snažil niekomu bezprostredne zreprodukovat' svoju autenticky nadobudnutú recepčnú skúsenosť/dotyk s konkrétnou umeleckou realitou a pod.

Pokúste sa zreferovať niekomu ako tréning pamäti svoju najaktuálnejšiu filmovo-recepčnú udalosť.

Dokážete v druhom poslucháčovi dostatočne vzbudiť plastickú predstavu o jej priebehu?

1.4 Od recepcie k zážitku (recepčný zážitok)

Zážitok je bezprostredne prítomný už v samotnom recepčnom kontakte prijímateľa s konkrétnou umeleckou výpoveďou. Disponuje ním ako s kľúčovým indikátorom recepčnej kompetencie. Zo zážitku sa rodí, generuje v recepčnom jadre už samotný zárodok interpretácie. Zážitkom autenticky vstupuje každý prijímateľ recepčnej aktivity k zahĺbeniu do nevídaných trajektórií umeleckej komunikácie. Podľa Františka Mika: „Obsah zážitku je informáciou o vonkajšom svete. „Zažitie“ je jednak „realizáciou“ tejto informácie, jednak jej spracovaním v záujme subjektu, ktorý je nositeľom psychiky. (...) Zážitkovým výrazom sa teda zážitok do istej miery objektivizuje, posúva k svojmu objektívnemu pólu. Ináč proporcia zažitého a zažitia je veľmi dôležitou otázkou

v čitateľskom zážitku, v čitateľskej konkretizácii. Ale to je už iná záležitosť. Nás tu zaujíma zážitok ako predmet vyjadrenia, teda v súvislosti so zážitkovým výrazom.“⁴

Základom recepčnej estetiky, o ktorú sa predkladané vysokoškolské učebné texty opierajú, je kategória zážitku. Nie nadarmo sa často používa slovné spojenie: recepčný zážitok ako doslova výsledok samotného komunikačno-recepčného procesu. Zážitok je to, čo sa autenticky prežíva v recepčnom zaujatí nejakým umeleckým dielom. Jednoducho, zakúšame z neho istú zážitkovú akosť. „Zážitkové vnímanie umeleckého diela je podmienkou, aby sme mali do činenia s jeho významovými a výrazovými kvalitami v ich osobitej (t. j. zážitkovej) akosti. Z tohto hľadiska zážitkové vnímanie (chápanie) nepredstavuje nižší, či dokonca laicky menejcenný stupeň poznania umeleckého diela. Zážitkové vnímanie je základným spôsobom vyjavovania, predstavovania umeleckého diela ako niečoho, čo nie je (len) vecou, fyzikálnym objektom, ale má aj isté nemateriálne kvality, za ktoré možno pokladať najmä: 1. význam, 2. výraz a 3. zmysel výpovede. Tieto nemateriálne kvality nejestvujú mimo vedomia, vznikajú vo vedomí pri vnímaní umeleckého diela. V súvislosti s umeleckým dielom ako významovou a výrazovou kvalitou preto hovoríme o recepčnom bytí.“⁵

Je príznačná napr. po prečítaní nejakého literárneho diela, po projekcii filmu, príp. vzhľadnutí divadelného predstavenia, a pretrváva v nás ešte dlho po bezprostrednom komunikačnom, recepčnom akte. Určite je každému dobre známy prípad toho, čo sa v nás odohráva po opustení kinosály po práve skončenom uvedení filmového diela v obľúbenom trebárs art filmovom klube. To, čo prežívame v samotnej responzii, je tým zreteľne blízkym stavom. Filmové dielo v nás jednoducho doznieva, resp. rezonuje svojim recepčným vplyvom zasiahnutia a pod. Konkrétny filmový zážitok si pamäťovo utvrdzujeme, rôznym spôsobom ešte uchováваме pre prípadnú rekonštrukciu, najmä pre blízkych priateľov a známych, ktorí tento film nemali možnosť uvidieť, a chceme im sprostredkovať bezprostrednú recepčnú skúsenosť a pod. Tento okamžitý stav po bezprostrednej projekcii filmového predstavenia pozná vari každý účastník umeleckej kultúry. Ide o stav spomínaného autentického zasiahnutia ergo výsledku estetického vnímania vychádzajúceho z vlastnej recepčnej činnosti. Zážitkom sa aktuálne otvára rôznorodé pole interpretačných možností a stratégií pristupovania k umeleckému dielu a jeho komplexnému spracovaniu (ujasneniu si vôbec toho, čo v nás vyvolalo/ako s nami komunikovalo atď.). Vychádzajúc z neho, aktualizujeme v sebe nadobudnutý recepčný proces – opäť si ho zreteľne pripomínáme, modelujeme si dotyk s ním v najautentickejšej polohe vplyvu, lebo len v stave intenzifikujúceho zážitkového pocitu máme tendenciu rekonštruovať si ho akoby odznovu.

Rozvíjajúce zadanie

Vybavte si túto bezprostrednú recepčnú skúsenosť? Ako prebiehala? Pokúste sa zreferovať jej proces? Popíšte podmienky recepcie aj jednotlivé recepčné fázy uchopovania neraz ťažko prístupného umeleckého diela. Dokázali by ste sprostredkovať takúto skúsenosť?

⁴ MIKO, František: *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava : Smena 1970, s. 57. Bez ISBN.

⁵ PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2011, s. 159. ISBN 978-80-8094-924-2.

Zamyšľali ste sa nad tým, v čom spočívalo toto postupné vnáranie sa spolu s utváraním nitiek významu?

1.5 Výrazovosť

Základom recepcnej estetiky, jej signifikantným jadrom, je výrazovosť/výrazová akosť umeleckej výpovede, ktorá na nás v komunikačnom procese vplýva a je zdrojom recipientovho zážitku z nej. Snahou je imanentne zachytiť, čo je vôbec umelecký princíp, z čoho pramení a ako sa rozprestiera v celkovej palete výrazovosti. Odtiaľ bude dôležité podrobne sa zamerať najmä na jednotlivé výrazové kvality konkrétnej umeleckej výpovede/výpovedí rôznorodého charakteru a druhu, s ktorou sme prišli do komunikačného vzťahu.

Preštudujte si

Čo je výrazová kategória ?

Čo je výrazová kategória – označenie akosti výpovede, ktorú vo vnímaní zakúšame: ako jej účinok, pôsobnosť.

To, ako na nás výpoveď pôsobí – je jej výrazová akosť, čiže kvalita (pod výpoveďou máme na mysli akýkoľvek výtvor, ktorý niekomu niečo sprostredkúva): slovesný prehovor

*/text/
umelecké dielo
gesto
spôsob správania
oblečenie
bytové zariadenie*

S výrazovými kategóriami máme do činenia, keď odpovedáme na otázku:

AKÁ JE DANÁ VÝPOVEĎ?

AKO NA NÁS DANÁ VÝPOVEĎ PÔSOBÍ?

Napríklad: „Prosím vás, buďte taký láskavý a nechajte ma osamote!“

„Vypadni!“

Z vecného hľadiska tieto typy výpovedí obsahujú rovnakú požiadavku:

1. výpoveď – je distingvovanejšia, kultivovanejšie, subtilnejšia, slušnejšia, jemnejšia, úctivejšia, ohľadupľnejšia;

2. výpoveď – je hrubšia, vulgárnejšia, primitívnejšia, prikrejšia.

Uvedené prívlastky (jemné, distingvované) označujú výrazové kvality daných výpovedí... daná výpoveď môže na nás pôsobiť – povýšenecky, ponížene, familiárne...

V súvislosti s umením – tradičné prívlastky: tragické, komické, krásne, vznešené
Výtvarné diela Vincenta van Gogha sa obvykle charakterizujú ako vzrušené,
expresívne, tenzívne, dynamické
Hudobné diela Fryderyka Chopina – sa obvykle charakterizujú ako
melancholické, záдумčivé, clivé, smutné a pod.

Výrazové kategórie (kvality) danej výpovede zisťujeme pri jej vnímaní (repcii).
Prvorado pri zakúšaní jej účinku v podobe pocitu – dojmu – zážitku niečoho...
Východiskom pri určovaní výrazovej kvality – vlastná vnímateľova skúsenosť
(empíria). Oplyvňuje ho historický stav kultúrneho prostredia, v ktorom je
príjemca zakotvený, jeho vzdelanie, intelekt, a ostatné osobnostné danosti...

PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF 2011, s. 15. ISBN 978-80-8094-924-2.

1.6 Výrazová sústava

Po predstavení základnej podoby komunikácie si ozrejmíme tzv. výrazovú sústavu F. Mika, ktorá predstavuje modelujúce rozčlenenie celého spektra jednotlivých výrazových kvalít/kategórií do integrovaného celku uspošobenia.

Výrazová sústava = model usporiadania výrazových kategórií

Výrazová sústava F. Mika je pokus o vytvorenie modelu (schémy), ktorá usporiadala výrazové kategórie do určitého systému (sústavy).

Systémovosť Mikovho modelu spočíva v tom, že jednotlivé výrazové kvality sa tu iba nevyratívajú, ale zachytávajú sa vo vzájomných súvislostiach...

V uvedenej schéme – 2 základné účely ľudskej komunikácie:

1. ÚČEL ľudskej komunikácie – sa týka spojenia:

„niekto niekomu hovorí“ (vzťah medzi autorom a adresátom) – spočíva v tom, aby sa v tomto vzťahu niečo dosahovalo... aby autor adresáta ovplyvnil, určil adresátovo správanie

VÝPOVEĎ – slúži ako operatívny nástroj na reguláciu vzťahov medzi účastníkmi... Takéto zameranie výpovede sa nazýva operatívnosť výrazu...

Pod' sem!

Pozývame vás na zápis do prvého ročníka!

JADRO VÝRAZOVEJ SÚSTAVY TVORIA 2 ZÁKLADNÉ VÝRAZOVÉ KATEGÓRIE:

OPERATÍVNOSŤ

IKONICKOSŤ

2. ÚČEL ľudskej komunikácie – sa týka spojenia:

„hovoríť o niečom“ čiže o mienenej referenčnej skutočnosti...

VÝPOVEĎ TU SLÚŽI NA SPROSTREDKOVANIE OBRAZU MIENENEJ (REFERENČNEJ) SKUTOČNOSTI.

Výrazová sústava sa rozčleňuje do 6 polí, resp. blokov. Predstavuje paradigmu (zásobník) rezervoár výrazových kvalít. Je akousi pokladnicou spôsobov vypovedania...

Operatívnosť = komunikačný akt – zameraný na dosiahnutie niečoho! – zameranie reči na komunikáciu...

IKONICKOSŤ VÝRAZU sa historicky rozvinula do dvoch základných podôb

1. REČ V ISTOM STUPNI SVOJHO ROZVOJA (vd'aka plnovýznamovým slovám) – umožňovala hovoriť o tom, čo sa odohralo niekde inde a niekedy inkedy (napr. o udalosti, ktorá sa odohrala dávnejšie).

Výpoveď dokázala sprostredkovať i to, čo účastník komunikácie priamo nezažil – čiže odpútať sa od aktuálne prežívej situácie... takisto umožňovala človeku tieto udalostné javy zovšeobecňovať.

POJMOVOSŤ VÝRAZU

2. ŽIVOTNÁ PRAX SI TIEŽ SÚBEŽNE ŽIADALA TVORBU TAKÝCH ĽUDSKÝCH VÝPOVEDÍ, KTORÉ BOLI SCHOPNÉ SPROSTREDKOVÁŤ OBRAZ SVETA BLIŽŠIE, AKO HO ČLOVEK BEZPROSTREDNE PREŽÍVA, AKO NAŇHO SUBJEKTÍVNE PÔSOBÍ. Táto potreba posilňovala a kultivovala v reči zážitkovosť výrazu. Za jeden z jej najvyšších prejavov sa pokladá umenie.

OPERATÍVNOSŤ VÝRAZU je v kontexte výrazovej sústavy rozvetvená do:

Sociatívnosť výrazu – rešpektovanie miesta jednotlivca v sociálnom prostredí – formálnosť, oficiálnosť

Subjektívnosť výrazu – základný funkčný aspekt reči – uplatnenie vlastného aspektu autora – opísané vyjadrenie vnútorného stavu

IKONICKOSŤ VÝRAZU je v kontexte výrazovej sústavy rozvetvená do:

Pojmivosť výrazu – vyjadrovanie sa prostredníctvom pojmov, v ktorých zovšeobecňujeme poznanie skutočnosti

Zážitkovosť výrazu – schopnosť výpovede pôsobiť na vnímateľa celostne, sprostredkovať mu zmysel formou prežívania. Zvyčajne sa hovorí o umeleckom zážitku – estetickom zážitku...

Týmto štyrom blokom zodpovedajú 4 základné štýly:

- ▶ hovorový štýl komunikácie (operatívnosť + subjektívnosť)
- ▶ rokovací štýl komunikácie (operatívnosť + sociatívnosť)
- ▶ vedecký štýl komunikácie (ikonickosť + pojmosť)
- ▶ umelecký štýl komunikácie (ikonickosť + zážitkovosť)

Kategórie rozvíjajúce operatívnosť: hodnotenie, oznam, výzva, komando

PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2011, s. 22 – 30. ISBN 978-80-8094-924-2.

Z uvedeného plynie konštatovanie, že každá umelecká výpoveď je ikonická, t. j. je typickou vlastnosťou vôbec zjavenia, vyjavenia, vytrysknutia zážitkovej udalosti umeleckého spoznania. Tkvie v nej istá imaginatívna schopnosť každého recipienta sprítomňovať si, modelovať svoj tzv. zážitkový imagen z tejto predĺzenej reality zdanja, zakúšania *par excellence*.

Od schopnosti vzbudenja zážitku a zážitkovosti sa v samotnom interpretačnom procese čím ďalej, tým viac docieľuje ukotvenie témy a nachádzanie tým pádom istého hmatateľného tematického rámca konkrétnej umeleckej výpovede. Inými slovami povedané, cielene dospieť k obrysom toho, čo je zobrazené (mienená referenčná realita) a ako je zobrazené (problematika štýlu a jazyka konkrétnej umeleckej výpovede).

Rozvíjajúce zadanie

Pokúste sa enumeratívnou metódou pridávania, vrstvenia synonymým prídavných mien/adjektív rozvinúť akosť/výrazovú kvalitu nejakej výpovede. Využite na to trebárs formu umeleckej prechádzky. Prejdite sa po meste. Čo na vás najväčšmi pôsobilo? Ako s vami komunikovalo okolie? Čím? Priestorom? Urbánnym riešením? Architektúrou? Pouličnou udalosťou? Atmosférou? Genius loci? Módou? Nevšedným dizajnom a štruktúrami priestoru mesta, okolia, prírody, krajiny?

1.7 Interpretácia

Interpretácia sa na základe toho kotví už v samotnom komunikačno-recepčnom procese. Recepciou (recepčným zakúšaním) sa rodí imanentné jadro zmyslu sémantického (úplného, komplexného) výkladu umeleckého diela. Snahou je imanentne zachytiť, čo je vôbec umelecký princíp, z čoho pramení a ako sa rozprestiera v celkovej palete výrazovosti.

K pojmu interpretácia

Pojem interpretácie sa pokladá za osobitú činnosť potrebnú na pochopenie ťažko prístupných textov (starých, sakrálnych, právnych, historických, filozofických etc.). V kontexte literárnej vedy sa vypracovala tzv. metóda interpretácie s cieľom sprístupňovať recepčnému publiku literárne texty.

***Interpretácia nás orientuje v problémovej situácii.** Problémovým je každý fenomén, ktorý sa vzpiera pochopeniu a prijatiu. Interpretácia je potom cesta k jeho zvládnutiu (...), podstatou je pochopenie, že ňou hľadáme a nachádzame organizujúci zmysel danej veci alebo situácie, ktorá nám ju dovolí zaradiť do nám známeho sveta – a to nielen gnozeologicky, ale aj hodnotovo a pragmaticky, čo je napokon najvlastnejším cieľom interpretácie.*

Takto je fenomén interpretácie vlastne hlboko vrastený do povahy človeka, je základom jeho vedomej činnosti a je konštitutívne, ticho, implicitne prítomný v každom tvorivom akte človeka voči svetu...

Interpretácia nie je takto fenoménom určeným len na špecifické pragmatické situácie, Je to jav univerzálny... (...) V literárnej sfére je primárne intímnou súčasťou samotnej recepcie a tvorí jej podmieňujúce jadro... V nej sa recepcia dovršuje, v nej kulminuje...

Tak napríklad sa začítame do literárneho textu – jednotlivým vetám môžeme pritom rozumieť, v istej chvíli nás čítanie prestane zaujímať, to znamená že sme v tkanive textu neulovili jadrovú nitku problému, okolo ktorého by sa malo rozvinúť interpretačné úsilie... Otázka prístupnosti/nepístupnosti textu...

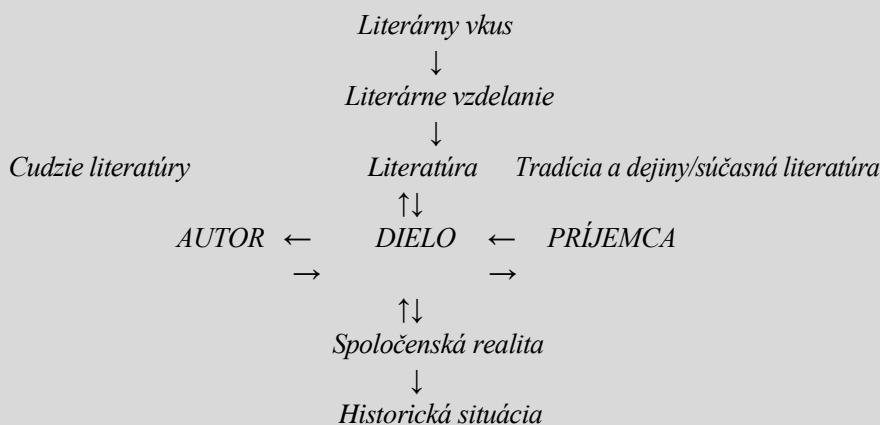
MIKO, František: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Pedagogická fakulta 1989, s. 149. Bez ISBN.

Interpretácia podľa A. Popoviča

Vychádza z modelu literárnej komunikácie, ktorá funguje ako posolstvo od autora k čitateľovi, pričom čitateľ poznatky, napríklad o literárnej tradícii, získava buď priamo v recepcii, alebo nepriamo, prostredníctvom literárneho vzdelania, a tak si vytvára literárny vkus...

Kultúrna situácia

Umelecká kultúra



Anton Popovič spolu s ďalšími spolupracovníkmi (T. Žilka, P. Zajac, P. Liba) stanovili aj základné znaky interpretácie literárneho textu:

- sformulovaná lektúra diela
- výberový vzťah k literatúre
- je racionálnou hypotézou diela
- je odkrývaním komunikačného charakteru textu
- je funkčným vyjadrením celku diela
- je realizovaná literárna metakomunikácia
- je sformulovaným textom o texte
- je hodnotením prototextu
- je tiež overovaním hypotézy literárneho smeru a žánru
- je realizovaním funkcie literárneho vzdelania
- je aktívnou formou čitateľskej recepcie
- je projekciou individuálneho vzťahu k textu, ktorý má spoločenský charakter
- je metakomunikačnou aktivitou, ktorá je určená pre ďalší príjem
- je textom inštitucionalizovaného literárneho vzdelania
- je predpokladom kreačného a racionálneho rozvíjania textu v literárnej komunikácii
- v jej priebehu sa zážitok overuje individuálnou čitateľskou skúsenosťou interpretátora
- je variantnou realizáciou textu
- interpretačná miera sa viaže na existenciu invariantného významu textu...

Interpretácia = svedectvo o recepcii diela, ktoré je predĺžením jej života v rôznych časových a priestorových súvislostiach.

POPOVIČ, Anton – LIBA, Peter – ZAJAC, Peter – ZSILKA, Tibor: *Interpretácia umeleckého textu*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1981, s. 32 – 36. Bez ISBN.

Rozvíjajúce zadanie

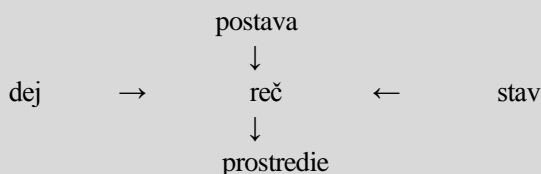
Nájdite komplexný zmysel ľubovoľného zvoleného umeleckého diela prostredníctvom interpretačnej metódy. Zamyslite sa nad tým, k čomu vás interpretácia priviedla, k akej rodine výrazovosti. Vyberte si na to ľubovoľne zvolené umelecké dielo.

1.8 Téma

Od výrazovosti/zakúšania výrazovej akosti umeleckej výpovede je potrebné prejsť k problematike témy, štýlu a jazyka.

Téma (čo utvára tému podľa F. Mika)

Tému utvárajú tieto zložky: postava, reč, stav, prostredie



Postava – hlavná postava – hrdina ako archetyp

Prostredie – sociálny environment

Dej – prítomnosť deja je príznačná pre epiku, v lyrike sa dej potláča a do popredia sa dostáva vyjadrenie stavu alebo zobrazenie prostredia (...)

Každý ikonický text zobrazuje niekoho (→postavu), kto v nejakom prostredí niečo koná (dej), vypovedá (reč) alebo prežíva (stav).

Nie v každom texte sú zastúpené všetky zložky témy (v dialogickom texte alebo prírodnej lyrike text bez témy s prevahou operatívosti výrazu Au! Vypadni! Buď už ticho! Pozor!)

Téma = textový model sveta = zobrazený svet

Téma sa týka toho, čo je zobrazené

Čo je zobrazené? O čom to je?

Téma

Od zážitkovosti – výrazová akosť (umeleckej) výpovede (čohokoľvek) k primárnej obsahovosti

- na nás prosto niečo pôsobí /imanentne a nevyhnutne/

ZÁŽITKOVOSŤ je dominantná recepčná a štýlová kvalita každej umeleckej výpovede

Kde teda pramení? Z čoho?

Výrazovú akosť (kvalitu) výpovede prisudzujeme potom na základe témy a jazyka daného umeleckého diela

TÉMA (čo ? o čom?)

} ŠTÝL (ako to pôsobí? Aké to je?)

JAZYK (čím?)

PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Výberový tematický tezaurus*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre 2022, s. 28 – 50. ISBN 978-80-558-1988-4.

Rozvíjajúce zadanie

Ste divákom, ktorý prahne po téme? Kedy vás naposledy vtiahol nejaký film/divadelné dielo prostredníctvom témy? O čom bolo toto filmové/divadelné dielo? Pokúste sa to sformulovať.

Zhrnutie

Recipient sa súvislejšie približuje k umeleckému aktu tvorivosti, keď si intenzívne sprítomňuje komunikačný vzťah najmä v rámci prežitej umeleckej komunikácie. Snaží sa – o jej celistvé obsiahnutie, ktorým si určitým spôsobom tvorivo (živo), plasticky modeluje predstavu na podklade autentického recepčného zážitku. Upína sa k tvorbe a stimuluje si ju potenciálne živo vo vlastnom vedomí. Nastáva inými povedané oživenie predstavy genézy diela v kontexte jeho recepcie. Podľa Františka Mika: „...tak ako hovoríme, že recepcia je spôsob bytia, môžeme o interpretácii povedať, že je vlastným bytím zmyslu diela.“⁶ Ako ďalej uvádza: „...Bolo ním už v procese tvorby – BYTIE DIELA V STAVE ZRODU, kde autor v intímnej jednote a súhre s koncepciou utváral svoj imagen, svoju umeleckú skutočnosť, a je ním i v recepčnom bytí diela, kde interpretácia je bytím jeho zmyslu.“⁷

Doplňkové informácie

Sústavné predstavovanie elementárnych zákonitostí umeleckej tvorby a jej pôvodu je vyslovene oblasťou rozsiahlej rodiny umeleckej komunikácie. Napríklad v súčasných inovatívnych divadelných postupoch je proces tvorby odkrytý v určitej procesualnosti. Recipient ako aktívny divák je často spoluautor videnej, zachytávanej, zakúšanej

⁶ MIKO, František: *Aspekty literárneho diela*. Nitra : Pedagogická fakulta 1989, s. 151. Bez ISBN.

⁷ *Ibid.*, 1989, s. 151.

(recipovanej) umeleckej skutočnosti.⁸ Tvorba a recepcia sa tak stmeluje dohromady, resp. často neraz splýva. Preto je temer žiaduce sa od recepcie, napr. divadelného diela, preniesť do samej divadelnej poetiky a estetiky a v nej identifikovať žriedlo tvorivosti. Stojí za tým recepčná prax v spojitosti s mnohými najmä akčnými modusmi divadelnej (inscenačnej) tvorby, v ktorej sa recipient ocitáva často v naozaj neočakávaných okamihoch recepčno-komunikačného vzťahu, napríklad v site specific podmienkach.⁹

Zámerom bolo dostať sa od umeleckého procesu tvorby k recepcii a interpretácii – ktoré sú v mnohom analogické (recipient si nie náhodou modelujúcim spôsobom rekonštruje zážitkový imagen, t. j. pomyselnú predstavu diela v jeho vedomí a pod.). „Proces tvorby a proces recepcie sú akty vedomia. Tvorba je aktom vedomia autora, recepcia aktom vedomia čitateľa. (...) V akte tvorby text, ktorý sa ňou realizuje, nabera z vedomia autora sémantickú energiu, ktorú odovzdáva vedomiu príjemcu. Text je potom miestom, v ktorom obidve vedomia prenikajú. Tento prienik predstavuje to, čo voláme komunikáciou.“¹⁰

Zážitkový (recepčný) imagen je predstava/tvorivá idea diela v recipientovom vedomí. „Recepčný imagen treba pritom chápať v širokom slova zmysle: ako neukončenú množinu individuálnych recepcií amalgamovanú metakomunikačnými modelmi tohto imagenu do polohy „spoločenského vedomia diela“.“¹¹ Umelecká tvorba a recepcia diela sa tu dostávajú nie náhodou do rovnovážneho postavenia, rovnocenného vzťahu. Tak ako je dôležité pre poslucháča študijného programu kulturológia umelecká prax, podobne je vážne braná aj rovina recepcie a komunikačný rozmer umeleckej výpovede najrozmanitejšieho charakteru.

Recipient si rekonštruje zážitok (divadelný, filmový a i.) z bezprostredne realizovanej recepcie (stavu recepčného zakúšania, recepčného ponárania sa). Už v recepcii umeleckého diela je zárodok interpretácie, resp. sa v nej realizuje a pod. Zároveň sa v kontexte nej evokuje aj proces umeleckej tvorby – jej zákonitosti, konštrukčno-technologické špecifiká, princípy atď. Odhaliť zložitost' a bezprostrednosť umeleckej komunikácie preto znamená začínať od prvopočiatku vyvretia tvorivej intervencie/tvorivej inšpirácie, t. j. od recepcie neraz prejsť k tvorbe (k jej spredmetneniu/premietnutiu v rekonštrukčnom zmysle). Keďže v každej recepcii je už síce zárodok interpretácie – interpretácia bez recepcie by nevznikla.

⁸ Recipient sa v nich dostáva do netradičnej polohy vnímania. Jeho divadelná recepcia je výsledkom umeleckej komunikácie v prostredí reálneho umeleckého procesu. Preto sa stáva *de facto* spolupťou. Recepcia a tvorba spolu súvisia, hoci ide o dve odlišné pozície – recepcia je záležitosťou publika – tvorba zase umeleckého kolektívu/inscenačného tímu. Predsa len v nich možno vnímať určitý prienik. Tak ako sa do recepcie sústavne premieta tvorba (akt tvorby, spolupťorby, spoluautorstva), tak aj tvorba je v nej unikátne rozprestretá. Tvorba v recepcii sa tak vehementne spája dovedna.

⁹ O stavoch doslova obtekania civilnej reality/skutočnosti a umeleckej fikcie vo veľmi voľnom splývaní pozri viac In: BALLAY, Miroslav: *Fenomény súčasnej nezávislej divadelnej kultúry*. Inauguračná prednáška. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 15. ISBN 978-80-558-1815-3.

¹⁰ MIKO, František: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Pedagogická fakulta 1989, s. 136. Bez ISBN.

¹¹ *Ibid.*, 1989, s. 139.

Použitá literatúra

- BALLAY, Miroslav: *Fenomény súčasnej nezávislej divadelnej kultúry*. Inauguračná prednáška. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, 47 s. ISBN 978-80-558-1815-3.
- MIKO, František: *Aspekty literárneho textu*, Nitra 1989, 206 s. Bez ISBN.
- MIKO, František: *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava : Smena 1970, 165 s. Bez ISBN.
- MIKO, František: *Estetika výrazu*. Nitra : Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1969, 290 s. Bez ISBN.
- MIKO, František: *Význam, jazyk, semióza*. Nitra : Vysoká škola pedagogická 1995, 140 s. ISBN 80-88-738-55-5.
- MIKO, František – POPOVIČ, Anton: *Tvorba a recepcia*. Bratislava : Tatran 1978, 353 s. Bez ISBN.
- POPOVIČ, Anton – LIBA, Peter – ZAJAC, Peter – ZSILKA, Tibor: *Interpretácia umeleckého textu*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1981, 242 s. Bez ISBN.
- PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*, Nitra, 2011, 486 s. ISBN 978-80-8094-924-2.
- PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Výberový tematologický tezaurus*, Nitra, 2022, 616 s. ISBN 978-80-558-1988-4.

2. Cesta jedného semestrálneho cyklu (koncept predmetu)

Ciele kapitoly: - príklady modelov umeleckej komunikácie a interpretácie vo vysokoškolskej pedagogickej praxi, - genéza umeleckej tvorby, - transformácia umeleckého slohu, - fašiangy: projekt rituálneho artefaktu, - sociálne drámy.

2.1 Koncept cesty vo vyučovacej praxi

Zámerom predmetu základy umeleckej komunikácie a interpretácie v rámci Bc. stupňa štúdia kulturológie bolo predovšetkým stimulovať vo vysokoškolskej pedagogickej praxi umeleckú komunikáciu. Jedným z jej unikátnych modusov sa stala cesta, prostredníctvom ktorej sa poslucháčom oveľa zreteľnejšie sprístupnili rozmanité podoby umeleckej semiózy.

Čo je semióza?

Semióza vytvára pre človeka svet, ako ho svojimi zmyslami a konaním zakúša a poznáva. Je to jeho svet. Subjekt je vlastníkom tohto sveta, pričom si objektívnu platnosť tohto sveta úzkostlivo stráži, lebo za omyly sa pritom platí. Má komunikačný rozmer práve na odstránenie možných chýb, na vytvorenie sociálnej objektivity komunikácie.

MIKO, F.: *Význam, jazyk, semióza*. Nitra : Vysoká škola pedagogická 1995, s. 59. ISBN 80-88-738-55-5.

Do popredia záujmu sa tak dostala cesta nielen ako motívový či kompozičný princíp vidенý/identifikovaný v umeleckých dielach, ale vďaka nej aj ako postup dosahovania celkovej zážitkovosti. Semestrálny cyklus *de facto* prevádzal študentov cestami umeleckej komunikácie a interpretácie. Inými slovami povedané, realizoval sa ako jedna kontinuálna cesta.

Koncepcia predmetu dovoľovala realizovať niekoľko rozmerov výučby v teréne s cieľom intenzívneho sprostredkovania zážitkovosti z umeleckej komunikácie. Centrom záujmu sa stala napríklad krajina a jej potenciál vyjavovať sa ako artefakt, aktualizácia architektonického umeleckého slohu, resp. realizácia v exteriérovom pouličnom prostredí v rámci mestského organizovaného fašiangového sprievodu.

Umelecká komunikácia sa tak bezprostredne konala na rôznych platformách tzv. študentských intervencií do mestského, kultúrno-krajinného, prírodného priestoru – umelecká prechádzka, heuristická zážitková cesta, sprievod. Prostredníctvom nich sa preverili postuláty základov umeleckej komunikácie a interpretácie. V rámci semestrálneho cyklu sa teda zakomponovali rôzne exkurzie v teréne, ktoré objavne prehlbovali záujem o vytrysknutú umeleckú komunikáciu (estetickú skúsenosť) a cizelovanú zážitkovosť širokospektrálneho významu.

Umelecká prechádzka – so zámerom preniknutia do exteriérového (prirodzeného prírodného priestoru alebo kultúrnej krajiny ako takej) s tendenciou prehľbovania komunikačno-recepčných kompetencií umeleckého vnímania (jeho stimulovania) okolitej reality.

Heuristická zážitková cesta – mapujúca reflexiu konkrétneho architektonického slohu a snahu o jeho umeleckú transformáciu

Sprievod ako cesta – s cieľom vytvorenia kolektívneho participatívneho diela (rituálneho artefaktu) pochôdzkového charakteru v rámci organizovaných fašiangových slávností.

Ideou takejto koncepcie predmetu sa stalo sprostredkovanie zakúšanej reality rozmanitými cestami a postihnutie rozmerov jej umeleckej výpovednej hodnoty. Cesta sa jednoducho stala princípom vedenia celého semestrálneho cyklu.

V rámci konkrétneho semestrálneho cyklu v akademickom roku 2022/2023 sa dominantne cizelovali bazálne zákonitosti umeleckej komunikácie: jej prvopočiatky zo samotnej vypuknutej genézy. Obyčajne ponúkol vhodnú príležitosť na zoznámenie sa s umeleckou kultúrou vôbec. Poslucháči a poslucháčky študijného programu Bc. kulturológia sa neraz zblížovali s jednotlivými prípadmi umeleckej praxe najmä na seminároch *základov umeleckej komunikácie a interpretácie*. Zvyčajne sa tento predmet týkal obligátnych vstupov najmä do elementárnych otázok umeleckej reality, ako aj umeleckej komunikácie.

Čo je umenie? Načo nám je umenie? Aký má pôvod v kultúre? Aký je jeho zmysel?

Expozičnú fázu tohto nosného predmetu jadra študijného programu kulturológia tvorilo nie nadarmo práve takéto širšie spoznávanie rozsiahlej tematiky umenia v jeho univerzálnej šírke. Študenti postupne vstupovali na toto pole, aby ho mohli ďalej podrobne zakúšať v ďalších rozširujúcich predmetoch: divadelná tvorba a recepcia, filmová tvorba a recepcia a i. Dominantným zámerom bolo predovšetkým sprístupniť základy umeleckej kultúry v určitej kontinuite. So základmi umenia sa totiž stretávali viacnásobne a hlavne systematicky počas celého semestrálneho cyklu, t. j. v určitých dávkovaných stupňoch. Samozrejme, že na to slúžilo niekoľko možných stratégií, ako k nim pristúpiť, napríklad sústredením sa na niektoré oblasti umeleckej kultúry, hlavne na jednotlivé ohniská (proto)umeleckých prejavov ľudskej činnosti.

**Proces artifikácie v kontexte biologickej adaptácie človeka
a evolucionistických teórií
/kultúrne predispozície potrebné pre umenie/**

Hra → tvorba značiek → zdobenie tela → obradná prax



Artifikácia

Sústredenie sa na túto potencialitu (zrodu) umeleckého prejavu sa dosahovalo konkrétnymi príkladmi z oblasti divadla. Divadlo, skúmanie počiatkov divadla, reflektovanie im viac menej pomohlo k osvojeniu si základov umeleckého vyjadrenia na univerzálnej úrovni. Je dosť zrejmé, že takáto zvolená stratégia sa zreteľne týkala propedeutiky umeleckej kultúry, umeleckej komunikácie ako takej (dostať sa k pôvodu umeleckej kultúry: prienikom do jej zdrojov a prameňov).

V epicentre záujmu bola počas konkrétneho letného semestra akademického roka 2022/2023 jar (obradové hry kalendárového cyklu – Fašiangy ako rituálny artefakt), krajina v inertnosti zimy, gastronómia, spoločenské krízy/sociálne drámy atď. Išlo dovedna o širší register tém so zameraním na protoumelecké prejavy, umeleckú komunikáciu ako takú v určitej latentnej podobe vyvretia.

Latencia umeleckého správania v kontexte performatívnych štúdií

Umelecké správanie je podľa Richarda Schechnera vedľajším produktom ľudskej adaptácie, ktorý súvisí s vytváraním nášho bytostne autonómneho sveta. Prvotným impulzom latencie umenia bola práve snaha „upútať pozornosť“.

Erupcia je ako divadelná performancia, pretože to, čo priťahuje publikum a udržiaava jeho pozornosť, nie je nehoda, ale jej rekonštrukcia alebo opätovné stvárnenie.

Tento model sa v mestskom prostredí vyskytuje prirodzene. Ak dôjde k nehode alebo sa táto nehoda zinscenuje (ako to býva v gerilovom divadle): zíde sa dav ľudí, ktorých zaujíma, čo sa deje. Tento dav danú udalosť alebo – v prípade nehody, – jej následky obkolesí. Preberá sa v ňom, čo sa stalo, komu, prečo, prevažne sa kladú otázky. Podobne je to aj v hrách a súdnych procesoch, ktoré sú formálnymi verziami danej dopravnej nehody, aj túto udalosť pohlcuje akcia rekonštruujúca, čo sa udialo... V procesoch sa to deje slovné, v divadle analogicky: zopakovaním toho, čo sa stalo (v skutočnosti, fiktívne, mýticky, nábožensky). Brecht chcel, aby si rovnaké otázky, aké si kladie dav, kladlo aj divadelné obecenstvo o divadle.

Forma tohto druhu pouličnej udalosti – horúci stret so zainteresovanými divákmi, ktorý prechádza do chladného okraja, kde ľudia len prídu, nazrú a idú ďalej – pripomína časť stredovekého pouličného divadla.

SCHNECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav 2009, s. 186. ISBN 978-80-89369-11.

2.2 Krajina estetickej komunikácie

Potenciálne prebudenie základnej (estetickej) umeleckej komunikácie (ozrejenie jej recepčno-reflexívnej stránky) poskytovala nanajvyš krajina aj so svojou výrazovosťou. Otvárala cestu k jej preniknutiu. Má svoju výrazovosť, stimuluje napríklad svojou dramatickou premenlivosťou, k umeleckému čítaniu jej doslova dramatických účinkov metamorfóz. Krajina je semiosférou¹² – je potenciálnym obrazom (kraj-obraz), otvárajúcou inšpirácie k umeleckej tvorivosti. Krajina má takúto potenciálnosť sa javiť svojmu recipientovi ako text, štruktúra, platforma pre semiózu – znakové čítanie krajiny – jej prenikanie, putovanie ňou, zakúšanie postupne jej jednotlivými sférami (etážami), vrstvami, členitosťou ergo výrazovosťou. Môže sa takýmto spôsobom vyjavovať dokonca aj ako obraz. Recipient si v nej modeluje svoje vlastné interpretačné obsahy, výklady sémantiky krajiny. Dokonca by sa dalo uvažovať o scénológii krajiny v intenciách českého teatrologa Josefa Valentu, podľa ktorého ide doslova o: „...scénické reagovanie na krajinu, resp. scénické prežívanie krajiny.“

Krajina → príjem ↔ dekodování ↔ interpretace



responze → umělecký artefakt

VALENTA, Josef: *Scénologie krajiny*. Praha : DISK 2008, s. 46. ISBN 978-80-8670-68-4.

Rovnako by stálo za to pouvažovať napríklad o spektakulárnom účinku pôsobenia krajiny nielen spomínaným dramatickým spôsobom, ale aj pod vplyvom tzv. divadelného (scénického) vnímania.

Rozvíjajúce zadanie

Vytvorte umelecký projekt na podklade recepčného uchopenia krajiny s potenciálom pre rôzne intervencie v takomto prirodzenom prírodnom prostredí.

Realizácia zadania

V predmetnom semestrálnom cykle sme sa podujali so študentmi Bc. stupňa študijného programu kulturoológia v rámci vyselektovaného jarného (semestrálneho) cyklu na realizáciu *art walku* (umeleckej prechádzky)¹³ po zoborskej lesostepi v rámci

¹² Každý kultúre prináleží istý špecificky organizovaný abstraktný priestor fungovania znakov a komunikácie, ktorý Jurij Lotman – analogicky biosfére – nazval *semiosférou*. Semiosféra je produktom kultúrneho vývoja a jeho podmienkou zároveň. Každý jazyk a každý znakový systém a subsystém je začlenený do semiosféry a je s ňou v interakcii. Mimo hraníc semiosféry niet komunikácie a niet ani jazyka. Pozri viac In BENYOVSKÝ, Krisztián: *Semiotika kultúry*. Hyperlexikon. [cit. 30. 09. 2023] [Online.] Dostupné na internete: <http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/autor/10/semiotika-kultury>

¹³ *Art walk* je jedným v súčasnosti častým inšpiratívnym prostriedkom nielen v edukačnom procese, ale aj v divadelnej tvorbe. Pomáha stimulovať nielen hľadanie v teréne, ale tiež absorbovať scénickú

tajuplného tribečského pohoria so svojou príľahlou a ideálne blízkou polohou v rámci Nitry.¹⁴ Uskutočnená intervencia do prírodného prostredia vhodne osviežila semestrálny stereotyp v prívetivo kontrastujúcej realite. Týmto spôsobom sa ústredným motívom recipovania stala predovšetkým prírodná realita, t. j. prirodzená prírodná krajina, jej reliéf, „tvaroslovie“ (morfológické členenie), výraz scénickosti – schopnosti jej scénovania a vzápätí semiotického premietania. Zažívanie takéhoto prirodzeného prírodného terénu otváralo divergentné možnosti estetického prisvojovania si krajiny ako celku aj s jej jednotlivými prostriedkami, účinkami, prejavmi atď. Krajinný reliéf teda intenzívne súvisel so zapúšťaním (estetickej tvarovej dimenzie) pozorovať svet, esteticky ním prenikať, putovať – modelovať si v ňom tvorivé polia možných potencialít vyvretia jednotlivých umeleckých poryvov. Stála za tým snaha o určité rozvíjanie tvorivosti vôbec inšpiratívnym prostredím. Študenti sa týmto preniknutím do dizajnov prirodzenej i kultúrnej krajiny približovali k jej ideálnej novej tonalite rozprestretia a pod. Zakúšali tak základy umenia, resp. umeleckého vnímania krajiny, keď sa im takpovediac idealizovala postupným prienikom do nej (t. j. z prirodzenej prírodnej sféry krajiny s jej neraz rázovitým výjavom sa vyvinula ideálna a v mnohom i fantastická krajina so spektakulárnymi možnosťami scénovania i scénických parametrov pobytov v estetickom zaobalení. Krajina sa pre nich stala prizorom umeleckého vnímania, ako aj umenia. V ďalších fázach zblížovania sa s ňou do nej pravidelne komponovali bezprostredné tvorivé intervencie: zapojenie performancie, akcií, výtvarných, hudobných, zvukovo-dizajnerských schopností a zručností. Krajina sa stala umeleckým reflektovaním, ale aj podnetom pre vnášanie umenia do nej a to nielen v zmysle land-artu, príp. environmentov.

Rozvíjajúce zadanie

Ďalšie rozvíjajúce zadanie tak trochu viac súviselo s potenciálnou schopnosťou umelecky tvorivého uchopenia vnímania tentoraz kultúrnej krajiny, t. j. pod vplyvom recepčného zážitku zo zachytenia architektonického slohu (románskeho, gotického). Utvorte na podklade zážitku umeleckú reflexiu slohu a následne ho aktualizácie pretvorte do samostatného tvorivého výstupu projektu.

Realizácia zadania

Výstup študentov a študentiek ich semestrálneho projektu sa tentoraz mal týkať transformácie zážitku z vnímaného zachyteného slohu (výtvarno-architektonického) do umelecko-tvorivého rozvinutia: prevažne performatívneho (tanečného), literárneho, zvukovo-dizajnového, hudobného, digitálneho (filmového) a i. Predchádzal im spomenutý druh istého putovania/púte za krásou, vďaka ktorej sa im jednotlivé vytipované pamiatky

potenciálnosť konkrétneho miesta a reflektovať neraz jeho spektakulárny ráz. Pozri viac In BALLAY, Miroslav: *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 122-123. ISBN 978-80-558-1698-2.

¹⁴ Tajuplné pohorie Tribeč môže stimulovať, resp. inšpirovať i k ďalším rozvíjajúcim zadaniam v súvislosti trebárs s popkultúrnou provenienciou, vyzdvihnutím záujmu viacerých tvorcov vpašať do neho príbehy, ako napríklad knižné detektívne dielo Jozefa Kariku *Trhlina* a jeho sfilmovanie v réžii Petra Bebjaka.

z dejín architektúry takpovediac rozprestrelí pred očami v celkovej sémantike krajiny – zasadením do nej a pod., takýmto cieľným spôsobom k nim koniec-koncov doputovali na rekognoskáciu. Do veľkej miery do svojho výskumu zakomponovali estetickú púť, cestu, resp. niekoľkokrát spomenutú umeleckú prechádzku. Tá sa týkala spoznávania románskeho slohu v podobe Kostola sv. Archanjela Michala v Dražovciach ako vzácnjej pamiatky z 13. storočia. Jeho zvláštnosťou bola najmä unikátna poloha situovania na periférii doslova okrajového vrcholku nad obcou, príp. za ňou, kde sa prakticky končí výbežok zoborských lesov Tribečského pohoria. Románsky kostolík sa vyznačoval enormne zážitkovo sytým zasadením v celkovej svojej malebnosti i osobitej nedostupnosti tohto skalnatého travertínového výbežku, vybiehajúceho na okraj konečnosti. To z neho robilo neobvyklú atypickosť s neobyčajnou atmosférou, vďaka ktorej si kostolík vyslúžil popularitu a inšpiroval mnohých filmárov k ozvlášťujúcemu zachyteniu v podobe filmových diel, je motívom na minciach, hviezdou podujatí atď. Taktiež aj študenti a študentky študijného programu Bc. kulturológia objavovali nielen pôvabnosť románskeho kostola, ale aj skrytú imanentnosť pôsobenia tohto robustného, masívneho umelecko-architektonického slohu.

Dôležitým zdrojom inšpirácie študentských tvorcov bola preto temer kľúčová tzv. fenomenalita tzv. kultúrnej krajiny v tomto zmysle – zachytenie pamiatky situovanej do kontextovej scenérie vápencového skalnatého výbežku – úbočia, za ktorým už leží indiferentný nížinný reliéf v kontrastujúcom vyznení. Rovnako sa do ich centra pozornosti v nemalej miere dostávala aj určitá scénológia tohto krajinného (kultúrneho) kontextu. Skúmať vytipovanú architektonickú pamiatku sa nedá iba staticky. Do tzv. estetického pozorovania priamo vstupoval i dynamický menlivý akcent javovej premenlivosti, rôznorodosti uhlov pohľadov, atmosférické javy a pod. Vybraný objekt estetického skúmania umeleckej komunikácie si tak vyžadoval variabilitu prístupov, jeho detailného skríningu: ako aj opakovaného navracania sa do tohto exteriérového (prírodného) terénu v snahe overiť si pravosť výrazovosti. Exteriérové podmienky priam dovoľovali/umožňovali túto „impresionistickú“ polohu skúmania/nazerania. Sledovanie subtlného času zaznamenávania tejto románskej stavby počas istej celej jednej fázy dňa v trajektórii pohybu slnka: predstavovalo doménu tvorcov Paulíny Grolmusovej a Mateja Meda. Zachytili takýmto spôsobom prostredníctvom série až 750 fotografií Kostolík v Dražovciach pri Nitre v istej dynamickej fáze priebehu. Spúšťacím motívom ich postupu bolo tvorivé interaktívne reagovanie s architektonickou pamiatkou, krajinou a celkovou atmosférou – ako i generalizujúca výrazovosť románskeho slohu (románskej architektúry) s jej masívnosťou, strohosťou, robustnosťou atď. Študentskí tvorcovia (P. Grolmusová, M. Medo) sa, pochopiteľne, upriamovali práve na ňu. Zároveň však zahrnovali aj všeobecné okolie „zasadenia“ tejto architektonickej jednotky. Na základe toho nešlo iba o digitálne zaznamenávanie štruktúry architektúry v jej detailnej opisnej komplexnosti, ale aj rozmery jej pulzujúceho, menlivého, variabilného vyjavovania sa z kontextu niečoho. Kostol sv. Archanjela Michala má jednoducho svoju svojráznu vlastnosť, resp. schopnosť sa svojmu pozorovateľovi (recipientovi) viacnásobne scénicky pútavo prezentovať. Projekt študentov Bc. stupňa kulturológie (P. Grolmusovej a M. Meda) preto nevyhnutne rátať s menlivosťou uchopenia atraktivity nasnímania architektonickej pamiatky. Vyjavenie skrze niečoho, z pozadia (niečoho)/na pozadí (niečoho), vystupovanie

do popredia z niečoho – aj to sú momenty, ktoré sa obom študentom v prezentovanom projekte podarilo zachytiť veľmi vydareným/imponujúcim spôsobom.

Zážitkovosť pôsobenia románskeho kostolíka bola spôsobená aj týmto excentrickým miestom situovania na skalnatom výbežku, kde ho recipient dokázal rôznorodým spôsobom postihovať z rozmanitej pozície pohľadu. Kostol sv. Archanjela Michala sa inak vyníma z diaľky, inak zo západu, východnej strany, príp. z nitrianskej Kalvárie v panoramatickom výhľade na celú tribečskú scenériu. Samozrejme, inak sa recipuje zblízka, kde sa pozorovateľovi rozprestiera v holej skromnosti, monumentálnej robustnosti múrov románskeho slohu spolu s apsidou a pod.

Uskutočňované sondy študentov kulturológie verne sprístupňovali variabilitu takýchto pohľadov/výhľadov na sledovaný kostolík, ktoré sú výslednicou celkovej zakomponovanej scenérie malebného rozprestretia, ako aj schopnosti ju tvorivo scénicky recipovať. Krajina, skalný vápencový výbežok a kostol tak dohromady tvorili semiosféru na recepcné uchopenie. S kostolíkom sa rovnako vnímala aj jeho poloha, spektakulárne zasadenie do kulis prirodzeného prírodného priestoru ako takého. Do istej miery sa súčasťou takéhoto recepcného ponorenia/rastrovania terénu stáva krajina a v nej situovaný spomínaný románsky kostolík, pretože on sa recipientovi vylupuje, zjavuje doslova ako fenomén, „vystupuje“ z pozadia okolitej scenérie, resp. je pozorované aj to, čo je za ním. Kostolík tak nie je (jednoznačne) sám o sebe zdrojom istého výrazu/výrazovosti, t. j. toho, čo nás na ňom bytostne udivuje. Pútavé je na ňom to: ako si ho svojou zvláštnou excentrickou polohou dokážeme v recepcnom uchopení semiotizovať, konfigurovať a pod. Je potom udivujúca celá kultúrna krajina pôsobiaca tentoraz ako obraz a umožňujúca svojou nabitou atmosférou spektrum výrazovosti účinkov. Zámerom predkladajúceho projektu poslucháčov kulturológie bolo tento register zážitkovosti pretaviť do rôznorodého umeleckého uchopenia. Išlo o snahu dosiahnuť v umelecky sa (scénologicky) vyjavujúcej charakteristiky kultúrnej krajiny nejakú tvorivú intervenciu/filmové dielo, príp. performatívne dielo. Inými slovami povedané, stimulovať v nej/ňou umelecké tvorivé formy interakcií ako formy umeleckej komunikácie par excellence.

Študenti sa podujali exkluzívne prepojiť architektúru samotnej pamiatky zasadenej do konceptu umeleckej krajiny, t. j. využiť jej sémantický potenciál na rozohranie samostatnej tvorivej činnosti v nej. Vytvorili svoj ročníkový projekt „Transformácia románskeho a gotického slohu do súčasného umenia“ (Veronika Kohárová, Denis Pecho, Martin Komáromi, Ema Vlasáková, Martina Sklenárová, Silvia Vitková), ktorý sčasti zahrnoval reflexiu teritória kultúrnej krajiny aj s jej scénológiou/scénologickou dimenziou. Vznikla tak tvorivá realizácia, ukotvená integrálne v tomto samotnom teritóriu, t. j. uchopenie architektúry/architektonického slohu a jeho pretransformovanie do rozličných umeleckých polôh výstupov: tanečných, filmových/filmovo-záznamových, slovesných. Stála za tým idea: ako prezentovanú (rozprestierajúcu) sa krajinu: umelecky reflektovať a zachytiť ju.

Predchádzal tomu koncept krajiny ako artefaktu. Študentskí tvorcovia mali z nej imanentne ťažiť, t. j. z jej potenciality sa vyjavovať scénologicky účinne. Išlo *de facto* o stav zachytenia tejto výrazovej schopnosti krajiny vyjavovať sa svojmu recipientovi. Tento zintenzívnený stav sa mal stať odrazom k ďalšiemu inšpiratívne rozvinutiu

komunikačno-recepčného vzťahu medzi výtvarmi kultúrnej krajiny a študentskými tvorcami zapodievajúcimi sa v jej kontexte rôznymi vyúsťujúcimi akciami zväčša intervenujúceho performatívneho charakteru. Je temer isté, že sa usilovali o pretavenie zážitku zo zakúšanej prírodnej krajiny a dominujúcej sakrálnej dimenzie pamiatky zasadenej v nej v prchavej neurčitosti ruín. Cez krajinný reliéf sa vedome dotýkali minulosti, historickej pamäti a špecifickosti *genius loci*. Prostredníctvom vyslovene estetického pozorovania umeleckej, estetickej komunikácie vyvolanej čarom prostredia/scenérie/krajiny. Cielovým vstupom do exteriérovej dimenzie sa študentovi otvorila možnosť zaujatia tvorivej responzie v podobe audiovizuálneho diela. Vyjadrovalo istý stupeň extenzívnej reakcie odpovede na bezprostredne zakúšanú, esteticky rastovanú realitu v dynamicky performatívnej polohe. Od citel'ného zachytávania umeleckých potencialít vnímanej kultúrnej krajiny sa odrazu vyvinula iniciatíva jej tvorivého transformovania, t. j. vytvoriť k nej určitý pendant ako atraktívny kontrast umeleckej tvorby minulosti a súčasnosti v istej komplementárnej rovine. Vznikol tak projekt študentov a študentiek kulturológie s názvom Transformácia románskeho a gotického slohu do súčasného umenia, s ktorým sa zúčastnili festivalu vysokoškolskej umeleckej tvorivosti Akademický Prešov.

Hodnotenie zadania

Krátkometrážny film predstavuje možnosť prepojenia vizuálneho, tanečného, filmového a auditívneho umenia do jedného celku. Dielo je rozdelené do troch častí – v prvej a tretej časti je formou auditívneho záznamu predstavená performatívna poézia (v súčasnosti sa pre tento druh umenia používa názov „slam poetry“), prostrednú časť vyplňa tanečno-hudobný videoklip. Ambíciou autorov bolo, podľa sprievodného komentára k filmu, spojiť spomenuté druhy umenia s fotografiou, resp. architektúrou, s úmyslom vytvoriť „atraktívny kontrast umeleckej tvorby minulosti a súčasnosti“. Autori rátajú s atraktivitou tohto zámeru („snahou bolo spraviť niečo na prvý pohľad nevidané, niečo, na čo nie sme zvyknutí“). Tu pripomínam, že podobné syntézy druhov umenia nie sú v popkultúre až takým výnimočným úkazom, skôr naopak, mediálne prezentované pokusy o prepojenie módov a kódov v súčasnej popkultúre publiku vyhovujú. Preto by som dokonca odporúčal autorom ešte viac „premiešať“ jednotlivé ingrediencie, prepojiť ich do súdržnejšieho celku tak, aby medzi nimi nemuseli používať amalgám (tu: hudobný podklad House of Cards – Audiomachine). Výsledný celok, ako sa usilujem naznačiť, preto na mňa pôsobí skôr ako skladačka či montáž. Možno aj preto, že aj prvá a druhá ukážka slam poetry sú od seba dosť vzdialené nielen poetikou, ale aj prezentáciou. Prvá časť, trvajúca približne minútu (Denis Pecho), je viditeľne aktívnejšia, údernejšia, otvorenejšia, asociatívnejšia – aj s presahom do iných sfér popkultúrnej formy street artu, resp. hip-hopu (Tristan / Izolda Apollo / Dafné / tá podoba / zlomené srdcia / sú choroba / čakajúc na zázrak / amen / sestra – spí / doktor – spí / mám výčitky, že vyzvámam/ ...). Druhá (Martin Komáromi) je komornejšia, síce viac k téme filmu,

ale konzervatívnejšia tak formou, ako aj prezentáciou („Keby sa milovali hriešnou láskou, či by odpočívali tak nevinne? / ak prebudím spiaceho a jeden z nás bude zabitý / dlho sa bude o tom rozprávať a na našu hanu / ...). Prostredná časť je pripravená ako zostrih troch tanečných sekvencií (Ema Vlasáková, Veronika Koháryová, Martina Sklenárová) v priestoroch Dražovského kostolíka a Nitrianskeho hradu. Je celkom očakávané, tónovaná do čiernobielej podoby s kontrastným filtrom, ambientnosť časti ruší niekoľko formálnych a technických nepresností (2:22 prechod ľudí v zábere bez zjavného prepojenia s obrazom, 2:26 a 3:34 tras obrazu, 3:04 vertikálny pohyb s kamerou bez dištinktívneho zámeru). Sumarizujem: film ma silnejšie a slabšie stránky. Za silnejšiu stránku považujem úsilie o popkultúrne sytenu syntézu umení, za slabšiu heterogénnosť časti a technické chyby.

RUSNÁK, Juraj: Transformácia románskeho a gotického slohu do súčasného umenia. In *APečkoviny*, roč. 57, č. 2. s. 15.

Rozvíjajúce zadanie

V stimulovaní umeleckej tvorby prostredníctvom cesty ako motívickej domény sa pokračovalo aj v aktívnom zapojení sa do príprav i realizácie tzv. fašiangového sprievodu, ktorý vyústil do kompaktného projektu rituálneho artefaktu par excellence.

Realizácia zadania na Fašiangový sprievod

Dostať sa k pôvodu umeleckej kultúry (latencie umenia) sa opätovne zrealizoval ďalší intenzifikujúci prienik do jej zriediel/prameňov (tentoraz v podobe archaickej vrstvy folklóru – obradových hier tzv. fašiangového cyklu). Participácia na fašiangovom sprievode takmer každoročne (v introdukčnej časti letného semestra) je vlastne vhodnou úvodnou stimuláciou a akceleráciou umeleckej tvorby (divadelno-scénickej). Je príkladom ako súvisle siahnuť k potenciálnemu generickému zdroju – samotným základom umenia/umeleckého prejavu na archaickej úrovni v dejinách ľudskej kultúry.

Študenti tak viacnásobne zakúšali umeleckú komunikáciu a tvorbu ako takú počas celého letného semestra. Cez realizáciu sa na tomto fašiangovom podujatí inklinovali k prapôvodnej latencii umeleckých (archaickej) prejavov. Predchádzala jej príprava na teoretickej úrovni väčšinou prednáškovou formou o prvopočiatkoch divadla – genéze divadla z obradov a obradových hier najstaršej vrstvy folklóru, hry – fenoménu hry ako ľudického elementu kultúry, rituálov atď. V nich mali nachádzať korene pôvodu vytrysknutého prvotného umeleckého cítenia v dejinách ľudskej kultúry a s týmto poznaním pristupovali ďalej k tvorbe/príprave samotných masiek a kostýmov. Cielene sa základy umeleckej komunikácie pretínali/stretávali so základmi/genézou umenia v archaickej podobe a pod.

Do popredia záujmu sa dostával ako zdroj inšpirovania sa magicko-obradový rozmer určitej performatívnej aktivity v kontexte tradičnej kultúry – t. j. obradových hier v rámci kolobehu prírody (tzv. jarný cyklus). Magické odklätie spiacej prírody z inertnosti zimy

koncentrovalo v sebe istú mimezis, zreteľnú mimetickú činnosť, ceremoniálnosť sprievodu po meste počas fašiangov s estetickými prvkami, spojenú okrem iného s fenoménom karnevalu (karnavelizácie kultúry) s príznačným princípom všetko naopak, svet naruby, ludickej symbolickosti atď.

Obyčaje kalendárového cyklu

Fašiangové obdobie sa spája obvykle s obdobím od Troch kráľov do Popolcovej stredy, v ktorom sa konali svadby, zábavy, priadky a na nich aj prejavy ľudového divadla.

Register fašiangových postáv (figur) je nesmierne pestrý. Tematická rôznorodosť siaha od realistických postáv odpozeraných zo života, cez zoomorfnú štylizáciu až ku fantazijným postavám.

Kedysi ich obradnosť zdôrazňovala magicko-plodonosné motívy, dnes sa ich váha preniesla do života society a tento ich spoločenský kontext je zárukou ich ďalšieho pokračovania.

SLIVKA, Martin: *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav 2002, s. 106 – 117. ISBN 80-88987-39-3.

Hodnotenie zadania

Participácia študentov na každoročnom sprievode symbolizovala zároveň rezíduu cechového statusu študentstva a odraz jeho prestíže istým spôsobom. Reprezentovali zároveň svoju rolu štatútu študentstva v kontinuálnom udržiavaní, utvrdzovaní tohto štatútu identity. Zrod umeleckého konceptu dramaturgie fašiangového sprievodu sa stretol mimoriadne vhodne so zrodom *de facto* umelecko-tvorivých počiatkov archaického kolektívneho nevedomia, ako aj so zrodom stimulovania jarného cyklu v kontexte iniciácie letného semestra (v jeho expozičnej časti vôbec). Pripodobnenie dramaturgie tejto obradovej aktivity zvlášť obľúbenej a rozšírenej k žriedlu/prameňu iniciácie umenia (jeho latencii v prvotnosti) nabral rozhodne inšpiratívny rozmer. Jednako sa tak rozvinul komunikačno-recepčný proces vôbec základov umeleckej komunikácie v takejto minimálne latentnej procesuálnej a participovanej hrovej činnosti temer rituálnej participácie na kozmogónii.

Rozvinuté zadanie

Ďalším stimulom na rozvinutie ateliérového modusu semestrálnej výučby v kontexte monotematického semestrálneho cyklu bola spoločenská reflexia: reagovať na aktuálne krízy v spoločnosti a adekvátne vytvoriť ich umeleckú transformáciu.

Realizácia zadania na spoločenské krízy

V spoločnom pátraní po prvopočiatoch divadelnej tvorby (základoch umeleckej komunikácie) sa možno dostať aj k rôznorodým základným performatívnym modelom Richarda Schechnera: **zraz – akcia/akcie – rozchod**, alebo napríklad k **sociálnym drámam** Victora Turnera aj svojimi fázami: postupného porušenia noriem, krízy, nápravy, urovnávania a reintegrácie postihnutej spoločenskej skupiny.

Performatívny model

Performancie v ceremoniálnych centrách, ktoré sa nachádzali na miestach, kde sa stretávali skupiny lovcov, slúžili prinajmenšom na:

1. Zachovanie priateľských vzťahov
2. Výmenu tovaru, partnerov, trofejí, techník
3. Predvedenie a vzájomnú výmenu tancov, piesní, príbehov

Performancie mali nám známy rytmus:

1. Zraz
2. Akcia alebo akcie
3. Rozchod

Ludia prišli na zvláštne miesto, urobili niečo, čo možno nazvať divadlom (a/alebo tancom a hudbou, pretože všetky tri žánre sa v takýchto situáciách vyskytujú vždy spolu), a išli si po svojom.

Victor Turner analyzoval v tomto zmysle „spoločenské drámy“ pomocou divadelnej terminológie:

„Spoločenské drámy sú jednotky aharmonického a disharmonického procesu, ktoré vznikajú v konfliktných situáciách. Spravidla majú štyri hlavné fázy verejnej akcie... Sú nimi:

1. Porušenie bežných, normovaných vzťahov.
2. Kríza, ktorá má sklon toto porušenie ešte prehľbovať.
3. Náprava (siahajúca) od osobnej rady a neformálneho sprostredkovania alebo urovnania.
4. Konečná fáza --- spočívajúca v reintegrácii postihnutej spoločenskej skupiny, alebo v spoločenskom uznaní a legitimizácii nenapraviteľnej schizmy medzi súperiacimi stranami...“

SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav 2009, s. 186. ISBN 978-80-89369-11.

Pristaviť by sme sa mohli najmä pri sociálnych drámach, ktoré prebiehajú rôznym spôsobom v spoločnosti a táto spoločnosť si ich „hrá“/“prehráva“, dejstvie, vykladá atď.

V samotnom /proto/základe divadla je nejaký závažný spoločenský konflikt, reflektovaný spoločnosťou/v spoločnosti. Je často pretransformovaný do krízy, resp. prejavuje sa prostredníctvom vážnych prebiehajúcich spoločensko-kultúrnych problémov, situácií, konfliktov, ktoré doslova volajú po všeobecnej náprave, znovunastolení/obnovení predchádzajúceho rovnovážneho stavu nevykoľajenia a pod.

Práve v priebehu uplynulého semestra sa akosi prirodzene vyvinula potreba sa touto problematikou zaoberať. K podstate umeleckej komunikácie sme sa dostali najskôr identifikovaním reálne prežívanej všeobecnej spoločenskej krízy v aktuálnej súčasnosti. Podrobným spôsobom sa pohľad poslucháčov uberal práve týmto smerom. Upriamením pozornosti na akiste vypuklé problémy, konflikty v súčasnosti, neblahé dôsledky rôznych kríz: ekonomickej, environmentálnej, utečeneckej, vojrovej, geopolitickej, sa jednoznačne otvorila cesta k umeleckej tvorbe/umeleckej reflexii/umeleckej komunikácii – jej stimulácii najmä v kontinuálnej aktivite vysokoškolskej umeleckej tvorivosti.

Zhrnutie

Leitmotívom konkrétneho realizovaného monotematického semestrálneho cyklu v letnom semestri akad. roka 2022/2023 sa stali týmto: „spoločenské problémy/konflikty očami mladých ľudí“. Išlo o to: nájsť v súčasnosti nejaké akútne prebiehajúce živé (sociálne) drámy najmä v súdobom spoločensko-politicko-kultúrnom kontexte, ktoré sú neraz dlhotrvajúceho charakteru a svojím spôsobom traumatizujú spoločnosť svojou vypuklosťou nesmiernych rozmerov. Nielenže spomenuté spoločenské (sociálne) drámy mali v sebe potenciálnu implicitnú dramatickosť – sú pôvodom genézou čohosi a priori konfliktného, vyhroteného, sporného: otriasajú tým spoločnosť, klímu v krajine, no predovšetkým nútia mladých študentov (pozrieť sa) ich očami na vyslovenú disparátnosť, rozvrátenie, polaritu jednotlivými cestami umeleckej komunikačnej roviny: tancom, poéziou, fotografiou, výtvarnou tvorbou a i. Dokladali to očividne konkrétne semestrálne výstupy študentov širokospektrálneho charakteru, ktoré presvetľovali cez svoju tvorbu rozmanité spektrum kríz v spoločnosti a prehrávaných spoločenských (sociálnych) drám v intenciách Victora Turnera.

Použitá literatúra

- BALLAY, Miroslav: *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, 168 s. ISBN 978-80-558-1698-2.
- BENYOVSZKY, Krisztián: *Semiotika kultúry*. Hyperlexikon. [cit. 30. 09. 2023] [Online.]
Dostupné na internete:
<http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/autor/10/semiotika-kultury>
- MAKKY, Lukáš: *Od začiatku po koniec a ešte ďalej: umenie v definičných súradniciach*. Prešov : Prešovská univerzita 2019, 247 s. ISBN 978-80-555-2312-5.
- MIKO, F.: *Význam, jazyk, semióza*. Nitra : Vysoká škola pedagogická 1995, 140 s. ISBN 80-88-738-55-5.
- RUSNÁK, Juraj: Transformácia románskeho a gotického slohu do súčasného umenia. In *APečkoviny*, roč. 57, č. 2. s. 15.
- SLIVKA, Martin: *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav 2002, 598 s. ISBN 80-88987-39-3.
- SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav 2009, 342 s. ISBN 978-80-89369-11.
- VALENTA, Josef: *Scénologie krajiny*. Praha : DISK 2008, 240 s. ISBN 978-80-8670-68-4.

3. Zážitkový kontakt s *Hodvábnu cestou*

Ciele kapitoly: - Ako možno interpretovať krajinu? - Môže krajina ako celok byť dekódovaná umelecko-tvorivým spôsobom? - Čo v navštívenej krajine možno považovať za zdroj umeleckej komunikácie? - Čím komunikuje krajina? - Ako si ju sémanticky vyložiť? - Čo všetko sa podieľa na jej semióze?

Zámer kapitoly tkvie v priblížení cestovateľských stratégií (cestovateľských modusov) na základe zrealizovanej návštevy Uzbekistanu v rámci školenia Erasmus+KA107 uskutočnenej v dňoch 2. 12. – 10. 12. 2022 na Katedre filozofie a logiky (National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek v Taškente). Autentickým odkrytím neznámeho kultúrneho areálu sa náležite predostrú rôzne podoby cestovateľského zmocnenia sa destinácie, ako aj diskurzov jej čítania. Ide o interpretačné zmocnenie sa kultúry každodennosti Uzbekistanu z estetickéj úrovne reflektovania cez heuristickú sondáž až po performatívnu realizáciu v danom kultúrnom areáli.

Krajina v srdci Strednej Ázie je jednou z možných ukážok umeleckej komunikácie a interpretácie. Prostredníctvom recepčného zážitku z jej autentického navštívenia ju možno doslova čítať ako artefakt. Z hľadiska subjektu pozorovateľa/návštevníka sa stáva predmetom viacrozmerných rozsahov umeleckej komunikácie.

Výrazovosť krajiny (kultúrnej krajiny) sa cestovateľovi/recipientovi vyjavuje skrze celkový arzenál znakov. Ide v tomto prípade o prienik do cudzieho (odlišného) kultúrneho areálu z aspektu interkultúrneho vnímania a jednotlivého uplatňovania istých disponujúcich interkultúrnych kompetencií pobytu v ňom. Neraz sa pritom zakúša v recepčnom zážitku konkrétna krajina ako text v snahe uchopiť (komunikačne/interpretačne) tzv. stredoázijský (uzbecký) kolorit. Pojem krajiny je podľa J. Pecníkovej v kultúrnej implikácii pomerne flexibilný:

***Kultúrna krajina** je materializovaným systémom, ktorý v sebe zahŕňa verbálne, vizuálne a fyzické aspekty ľudskej existencie, vytvára priestor pre multidimenzionálne a dynamické rozvíjanie sveta. V kultúrnej krajine je zachytené aj to, čo daná spoločnosť chce či nechce udržiavať v kultúrnej pamäti, no je to jej súčasťou.*

***Kultúrna krajina** je v predstavách ľudí spojená s istým obrazom či scénériou. Krajinný obraz môžeme vnímať ako celkový charakter krajiny, ale aj ako symbol (zosobňujúci isté hodnoty, predstavy). Kultúrna krajina preto nemusí byť skutočným priestorom, ktorý si udržiava tieto atribúty. Okrem vizuálneho vnímania ju môžeme vnímať aj zmyslovo (duchovne), na základe väzieb a významov. Ráz krajiny v sebe nesie odkaz predkov, ktorí ju formovali, kultúrnohistorické vlastnosti tvoriace jej rázovitosť, odlišnosť a jedinečnosť.*

PECNÍKOVÁ, Jana: *Úvod do štúdia kultúr(y)*. Banská Bystrica : Dali-BB, 2020, s. 45-49.

V systematickom zakúšaní nepoznaného kultúrneho areálu Strednej Ázie si možno vypomôcť aj deskripciou zážitkovosti z juhoázijskej reality výrazovosti, ktorá poskytuje určitú analógiu i so zážitkovým stretom s centrálnou Áziou.

Deskripcia cestovateľského zážitku

Bežný cestovateľ/recipient zažije kultúrny šok prakticky hneď po pristáti na medzinárodnom letisku niekde povedzme v južnej Ázii. Tento druh cestovateľského zážitku má charakter interkultúrneho stretu. Možno povedať, že v rámci povinných letiskových kontrol postupne vplynie do skutočnej ázijskej každodennosti, ktorá sa mu predostiera v určitej celostnosti. Nemožno ich vnímať oddelene. Tým, že je táto nová skutočnosť taká originálna a aktuálne nová, neustále čímsi priťahuje. Ide o všeobecné ovanutie a priame zasiahnutie niečím špecificky ázijským. Do istej miery možno povedať, že sa recipient v univerzálno-komunikačnom zmysle stretáva s vonkoncom neznámou semiosférou, ktorú si najprv celostne sonduje, porovnávajúc s vysnenými (pred)obrazmi „tej svojej Ázie“.

BALLAY, Miroslav: Scénológia cestovania (reportážna esej o Maledivách a Nepále). In *Culturologica Slovaca*, roč. 7, č. 1/2022, s. 89 – 119. ISSN 2453-9740.

Rozvíjajúce zadanie

Modifikujte cestovateľský zážitok a upriamte sa na indikátory kultúrneho šoku, recepčnej zážitkovosti, umeleckej komunikácie. Čím krajina komunikuje? Ako na svojho recipienta vplýva/môže vplývať?

Realizácia zadania

V rámci uskutočneného semestrálneho cyklu sa študenti podujali na moderovanú diskusiu s názvom *Spoznávanie vábnych miest Uzbekistanu* (26. 4. 2023, Bystrožrút Nitra), ktorá výrazne korešpondovala s predmetnými otázkami hlavne estetických parametrov komunikácie v rôznych cestovateľských modusoch. Na jej realizácii výrazne participovalo Kreativne centrum mladých kulturológov KREATIFIKAS pri Oddelení kulturológie ÚMKTKE FF UKF v Nitre.

3.1 Spoznávanie vábnych miest Uzbekistanu

Navštívili ste Taškent, hlavné mesto Uzbekistanu. Aké boli vaše prvé pocity a dojmy po prilete?

Medzi moje prvé pocity patrili stres z neznámeho prostredia a s tým spojený strach, v ktorom sa miesia predvídateľné stereotypy s niečím neočakávaným. K istému pocitu

akýchsi obáv sa pripojil fakt, že som do tejto stredoázijskej krajiny cestoval úplne sám. Áno, v niečom (samo)cestovanie môže byť rizikom, ale umožňuje, ba priam núti cestovateľa/recipienta nadväzovať kontakty s okolím, ergo komunikovať s ním oveľa zásadnejšie/intenzívnejšie. Človek nikdy necestuje sám: spoznáva svet a ľudí – a je príjemné, že počas ciest tiež naďabí na iných dobrodruhov samocestovateľov.

Na hlavnom meste Taškente ma fascinovala napríklad zvláštna zmes euroázijského etnického mixu. Uzbekistan ako bývalá postsovietska krajina v sebe nesmierne pripomínala svoju minulosť bývalej kolónie Ruska, a to najmä početnou ruskojazyčnou menšinou stredoázijských Rusov, ktorí ostali žiť v tejto krajine aj po rozpade Sovietskeho zväzu. Zvláštnosťou Uzbekistanu je tiež to, že svojou príbuznosťou k turkicko-altajskej jazykovej vetve po získaní nezávislosti prešiel z azbuky na latinku. Návštevníka tiež nesmierne ohromí dominujúca religiozita sunnitského islamu v Uzbekistane, ktorému sa podrobuje celá kultúrna krajina vrátane architektúry, tradícií, gastronómie a ďalších noriem a pravidiel. Recipient sa tak ďalej oboznamuje s vymenovanými aspektmi tzv. kultúrnej krajiny, viacnásobne vyjavovanými a postupne zakúšanými ako jej rozhodujúcimi (komunikačne silne zasahujúcimi) esenciami, vďaka ktorým si návštevník postupne upevňuje a takpovediac „konfiguruje“ svoj cestovateľský zážitok, z ktorého napokon čerpá pri interpretácii krajiny ako artefaktu.

Môžeme rozprávať vo vašom prípade aj o určitom kultúrnom šoku, spojeným s touto cestou?

Isteže prvotné dotyky s cudzotou prostredia sa dotýkali s polohou tzv. kultúrneho šoku a jeho fázami. Vyplyvali najmä z toho, že ste sa ocitli uprostred centrálnej Ázie, t. j. strednej kontinentálnej Ázie, ktorú kedysi pretínala známa Hodvábna cesta. Už tento fakt, že ste odrazu v komunikácii s týmto areálovým kultúrnym prostredím, je determinatívne spätý s prežívaním prvotného kultúrneho šoku so všetkým exoticky iným a teda príťažlivo zaujímavým a vábivým. Absorbujete všetko obklopujúce: etnicitu, jazyk, písmo, históriu, religiozitu, konvencie, normy, pravidlá, kultúrne pamiatky svetového kultúrneho dedičstva, gastronómiu, podnebie, prírodu, klímu a i. Tým všetkým ste odrazu atakovaný a pripadá vám to kontrastne lákavé a iné.

Čo sa vám najviac zapáčilo na uzbeckej kultúre?

Nedá sa hovoriť o kategórii páči/nepáči. Uzbekistan na mňa vplýval z niekoľkých hľadísk – svojou periférnosťou, odľahlosťou, diaľkou, ktorú som musel podstúpiť a hlavne v nedefinovateľnej esencii ázijskej reality s rezíduami niekdajšej Hodvábnej cesty so silne postsovietskou pamäťovou stopou. Z tejto raritnej kombinácie vyvierala tá svojrázna zážitkovosť.

Ako vnímate uzbeckú gastronómiu?

Možno to vyznie kontroverzne, keďže sme na pôde vegánskeho bistra, no charakterizovať uzbeckú kuchyňu sa inak nedá. Uzbeki sú veľmi mäsoví – konzumujú mäso dennodenne v rôznych formách príprav (šašlik, pilaf/plov, samosa a i). Samozrejme, z náboženského hľadiska nekonzumujú bravčové mäso. Známí sú čajovou kultúrou, zvyknú piť najmä zelený čaj z misiek, pričom sedia na zemi. Zaujímalo ma vôbec takéto

heuristické spoznávanie uzbeckej kultúry prostredníctvom jedla, ako aj ďalších zvyklostí. Cez jedlo recipient prenikol do kultúry každodennosti oveľa tesnejšie. Už slovenský teoretik a performatívny umelec Robo Švarc výstižne poznamenal, že „...prijímanie jedla pomocou chuti by tak mohlo byť vnímané ako jeden z najintímnejších procesov prijímania informácií z okolia. Stravovanie je v podstate veľmi intenzívne zvnútornenie informácií z okolitého prostredia. Z tohto pohľadu nie je vôbec náhoda, že jedlo ako jeden z najelementárnejších spoločenských existenčných fenoménov sa stáva priamou súčasťou umeleckej komunikácie...“¹⁵

Zúčastnili ste sa na svadbe v Almazare. Ako sa odlišujú svadby v našom kultúrnom prostredí od uzbeckého?

Svadba sa odohrala v Almazare, čo je asi 20 km od hlavného mesta Taškent, v špeciálnej budove tzv. kultúrneho (svadobného) domu (*tuyxona*) pre cca 300 a viac hostí. Charakterizovalo ju napríklad striktné rozdelenie na mužský a ženský svet, resp. mužský a ženský tábor. Spoločenstvo mužov smie vstúpiť do kultúrnej sály až v sprievode nevesty a ženicha. Rovnako zotrváva toto oddelenie mužov a žien pri sedení a svadobnom hodovaní aj pri tancovaní.

Navštívili ste rôzne miesta a mestá. Ako ste vnímali architektúru a estetickú stránku tejto krajiny? Je architektúra ovplyvnená religiozitou?

Hlavné mesto Taškent bolo kompletne zmodernizované po rozsiahlom zemetrasení v roku 1965, preto osloví návštevníka najmä architektúrou neskorej moderny 20. storočia. Z architektonického hľadiska za zmienku stojí napríklad Bazár Chorsu, ktorý je temer obmenou/variantom Auly SPU v Nitre architekta Vladimíra Dedečka s typickým vnútorným rebrovaním a okulom¹⁶ v strede „lietajúceho taniera“. Bazár Chorsu predstavuje najväčšie trhovisko v Uzbekistane v tesnom susedstve s náboženskou školou Kukeldash Madrassah z 15. storočia. Obdobnou dominantou tohto mesta je i hotel Uzbekistan opäťovne v poetike architektúry druhej polovice 20. storočia. V Taškente sa tiež nachádza metro, jediné v celej Strednej Ázii.

Cestovateľ sa postupne rastrovaním týmto stredoázijským kultúrnym areálom dostal ku konštantnej matici miest – ich historických centier, ktoré temer nemenne z urbánneho hľadiska pozostávali z následnej konfigurácie: mešita, minaret, islamská škola (madrasa), stredisko dervišov (chánaka), bazár, hamman (kúpele). Najmä bazár je pritom integrálnou súčasťou každého mesta v centrálnej Ázii vôbec. Uzbeki veľmi radi nakupujú na tržniciach, pretože je tam lacno a dajú sa tam zohnať čerstvé potraviny: mäsové, mliečne výrobky, ovocie, zelenina, koberce, látky a i.

Podľa slovenského politológa a expedičného cestovateľa Svetozára Krna jedno z najdôležitejších miest pre uzbeckú históriu je Samarkand. V roku 1370 Timur Veľký,

¹⁵ ŠVARC, Robo: Atmosféry, pachy, vône, chute a iné divadlo. In *SALTO*, 2021, roč. XVIII, č. 1, s. 5. ISSN 1336-3182.

¹⁶ NOVÁK, Juraj – PROČKA, E. Richard: *Architektúra 20. storočia v Nitre. Stav poznania*. Krakov: Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2016, s. 147. ISBN 978-8374909426.

prezývaný Tamerlán, plánoval z tohto mesta vybudovať svetové kultúrne centrum islamského vzdelania a umenia.¹⁷

Timur si zvolil Samarkand za centrum ríše s oslnivými a monumentálnymi stavbami. K výstavbe kolosálnych štátnych budov sakrálnej a svetskej povahy boli donútení prispieť architekti a umelci zo všetkých dobytých území od Malej Ázie cez Kaukaz, Indiu a Irán (došlo tak k spojeniu úplne rozdielných umeleckých škôl a tradícií k vytvoreniu monumentálnych nádherných stavieb). Vyvinul sa svojbytný medzinárodný štýl nazývaný štýlom Timurovskej ríše. Najdôležitejšie bolo, aby monumentálne stavby vyzerali zvonku dostatočne impozantne. Nad majestátnymi konštrukciami sa klenuli kupoly. Konštrukčnou novinkou bola kupola na dvoch pároch oblúkov namiesto tradičnej osebokej základne s trompami, táto technika pravdepodobne pochádzala z Arménska. Ďalším nápadným rysom architektúry Timurovskej ríše boli mnohofarebné, trblietajúce dlaždicové mozaiky, ktoré pokrývali tehlové steny. Stavby vztýčené za Timura boli do nich doslova „oblečené“.¹⁸ Timur nechal v Samarkande vybudovať najväčšiu Piatkovú mešitu (Bibi Chanum), pravdepodobne staviteľmi z Azerbajdžanu. Aj Piatková mešita Kalán v Buchare chcela napodobniť gigantickosť Bibi Chanum v Samarkande.¹⁹

Jeho nástupca Šáh Ruch sa venoval duchovnej kultúre. Vnuk Tamerlána Ulug-Beg sa vydal treťou cestou. Chýbala mu dedova dobyvačnosť a otcova zbožnosť. Rozvíjal a podporoval v Samarkande všemožne vedu a kultúru. Dopisoval si s Galileom Galileim. Spísal a skompletizoval celý astrálny (hviezdny) systém.²⁰

Ulug-Beg dal postaviť tri najstaršie zachované madrasy v Strednej Ázii zo začiatku 15. storočia. Vyprofiloval sa tak tzv. stredoázijský typ madrasy – teologické školy, v ktorých sa vyučovali aj prírodné predmety ako matematika a astronómia, v ktorých Ulug-Beg vynikal. Najväčšia Ulug-Begova madrasa sa nachádza v Samarkande na námestí v Registan („Námestie vysypané pieskom“ – jedno z najkrajších námestí v historickom centre mesta).²¹

V Samarkande rozhodne zaujme na blízkom pahorku nad mestom komplex hrobiek, známy aj ako mauzóleá Šáh -i Zinda, vybudované pre rodinných príslušníkov vladára a ďalších hodnostárov. Sú to prevažne jednokomorové stavby s portálom na priečeli a kupolou. Sú impozantné nádherou, bohatstvom a rozmanitosťou náročnej a nepochybne nákladnej techniky: maľovaných keramických panelov, terakotových reliéfov, glazovanej terakoty, mozaík z krehkých keramických panelov a kaligrafiou arabských a perzských nápisov, ktoré citujú korán.²²

¹⁷ KRNO, Svetozár: *Krajiny v srdci Ázie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2008, s. 238. ISBN 978-80-8094-144-4.

¹⁸ HATTSTEIN, Marcus – DELIUS, Peter (eds.): *Islám. Umění a architektura*. Praha : Slovart, 2006, s. 417. ISBN 80-7209-846-2.

¹⁹ Ibid., 2006, s. 417.

²⁰ KRNO, Svetozár: *Krajiny v srdci Ázie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2008, s. 238. ISBN 978-80-8094-144-4.

²¹ HATTSTEIN, Marcus – DELIUS, Peter (eds.): *Islám. Umění a architektura*. Praha : Slovart, 2006, s. 424. ISBN 80-7209-846-2.

²² Ibid., 2006, s. 442.

Nedáľeko od mauzólea sa nachádza významné Ulug-Begovo observatórium, ktoré dokonca navštívil aj Milan Rastislav Štefánik v roku 1907.²³

Samarkand predstavuje významné miesto histórie Uzbekistanu s mysticizmom smrti monumentálnych sakrálnych stavieb, nekropol, či mauzóleí. Vábi nevedojak svojou krásou, pripomínajúc vykreslený príbeh *Smrt' v Samarkande* o zväzdaní.²⁴

Pozreli ste sa aj do mesta Buchara, ktoré je významné nielen svojou históriou, no najmä architektúrou. Ako sa odlišovala architektúra a atmosféra Buchary a Samarkandu?

Rozdiel bol markantne výrazný. Kým Samarkand okúzl'oval veľkoleposťou, honosnosťou, kolosálnosťou s blankytno-modrými tónmi glazovanej terakoty na povrchoch budov sakrálnej i svetskej povahy, Buchara pôsobila pieskovo žltou patinou starobylosti, kompaktnosti, nedotknuteľnej záhadnosti až rozprávkovej mystickosti ako drahokam v púštnej krajine. Najčarovnejším bolo známe námestie Pá je Kalán („Stopa vznešenosti“)²⁵ s majestátnym minaretom Kalán, ktorý nepokoril ani vpád Mongolov, ani seizmické otrasy. Buchara vynikala komplexnosťou systému urbánneho riešenia mesta, dotvárajúceho doslova rozprávkovú kulisu pre filmové dejstvo. Zhodou okolností sa počas mojej návštevy nakrúcal na strechách kupol indickým filmovým štábom bollywoodskej kinematografie dobrodružný film. Komplex historických budov pôsobil nielen zachovalou, kompaktnou, ale hlavne harmonicky: najmä v symetrickom rozvrhnutí námestí, mešít, madras, nespočetných bazárov. Najcennejšie pôsobila Kupola zlatníkov (Ták – i Zargarán), ktorá má štvorcový pôdorys a vo vnútri 30 klenotníckych obchodíkov a dielní.²⁶

Architektonickým ideálom nebola veľkoleposť a nádhera, ale funkčnosť prepojenia jednotlivých budov. Stávali sa v 16. storočí. Išlo zväčša o svetské budovy, karavansaváje, madrasy, kúpele, trhové uličky (tim), tržnicové haly pokryté kupolami (ták), domy slúžiacie na stretávanie sa dervišov (chánaky). V Buchare sa okrem iného nachádzala aj židovská štvrť (Mahala).²⁷

Najvýznamnejší súbor budov v centre mesta bol sústredený na spomínanom námestí Pá je Kalán („Stopa vznešenosti“). Tvorila ho Veľká mešita s minaretom Kalán (Piatková mešita) a oproti nej madrasa Mír –i Arab (najstaršia madrasa). Protíľahlé umiestnenie dvoch monumentálnych stavieb sa nazývalo systém kóš (párový systém) – oproti sebe situované dve protíľahlé monumentálne budovy v temer symetrickom postavení.²⁸

²³ KRNO, Svetozár: *Krajiny v srdci Ázie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2008, s. 248. ISBN 978-80-8094-144-4.

²⁴ BAUDRILLARD, Jean: *O svádení*. Olomouc : Votobia, 1996, s 85 – 91. ISBN 80-7198-078-1.

²⁵ HATTSTEIN, Marcus – DELIUS, Peter (eds.): *Islám. Umění a architektura*. Praha : Slovart, 2006, s. 436. ISBN 80-7209-846-2.

²⁶ Ibid., 2006, s. 440.

²⁷ HATTSTEIN, Marcus – DELIUS, Peter (eds.): *Islám. Umění a architektura*. Praha : Slovart, 2006, s. 436. ISBN 80-7209-846-2.

²⁸ Ibid., s. 436.

Zažili ste niektoré neočakávané výzvy alebo prekážky počas vášho pobytu?

Veľmi ma rozčarovali kontroly vojakov: v metre, divadle, v uliciach, na železničných staniách pred vstupom do vlaku a pod. Nesmierne sa tu dbá na bezpečnosť kvôli zamedzeniu terorizmu.

Aké rady by ste dali niekomu, kto sa chystá na podobnú cestu?

Nepodceňovať zdravie a aspoň preventívne sa pri ceste do akejkoľvek ázijskej krajiny zaočkovať proti hepatitíde a týfusu. Nemať hlavne žiadne očakávania a byť otvorený situáciám, ktoré cestovanie prináša.

Čo ste si uvedomili o sebe po tejto ceste?

Človek sa veľa o sebe nedozvie, pokiaľ nevycestuje. Pobyt v neznámej krajine mu zrazu roztvorí celkom iný diapazón a komunikačný raster pre nevšedné polia umeleckej (estetickej) atmosféry čítania krajiny.

Autor: Miroslav Ballay (26. 4. 2023, Bystrožrút v Nitre)

Zhovárali sa: Paulína Grolmusová a Adam Kazár

Kreatifikas – Kreatívne centrum mladých kulturológov pri Oddelení kulturológie ÚMKTKE FF UKF v Nitre

Použitá literatúra

BALLAY, Miroslav: Kultúra každodennosti a raritná výrazovosť súčasného Uzbekistanu /reportážna esej/. In *Culturologica Slovaca*, Roč. 7, č. 2, 2022, s. 56 - 93. ISSN 2453-9740.

BALLAY, Miroslav: How to get to know Uzbekistan. In *Journal of Central Asian Renaissance*, Roč. 4, č. 1 (2023), s. 7-15. ISSN 2181-1040.

BAUDRILLARD, Jean: *O svádení*. Olomouc : Votobia, 1996, 213 s. ISBN 80-7198-078-1.

DEBNÁR, Marek: *Medzi myšlienkou a obrazom. Vybrané kapitoly z filozofie literatúry*. Bratislava : Ars Poetica, o. z., 2013, 163 s. ISBN 978-80-89283-66-8.

GAŽOVÁ, Viera – SLUŠNÁ, Zuzana a kol.: *Európa – interkulturný priestor*. Bratislava : Katedra kulturológie, 2010, 262 s. ISBN 978-80-7121-327-7.

HATTSTEIN, Markus – DELIUS, Peter: *Islám. Umění a architektura*. Praha : Slovart, 2006, 639 s. ISBN 80-7209-846-2.

KRNO, Svetozár: Východ a západ. In: *Studia Politica Slovaca*, 2016, Vol. 9, č. 1, pp. 125. ISSN 1337-8163.

KRNO, Svetozár: *Krajiny v srdci Ázie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2008, 288 s. ISBN 978-80-8094-144-4.

KRNO, Svetozár: *Od kaukazských ľadovcov po slnečný Tadžikistan*. Bratislava : Karpaty-Infopress, 2003, 164 s. ISBN 978-80-96853342.

MADAEVA, Shahnoza: *Contemporary Uzbekistan: tradition, culture, identity*. [cit. 30. 09. 2023], [online]. Dostupné na internete:

<http://www.kkult.ff.ukf.sk/2022/04/10/contemporary-uzbekistan-tradition-culture-identity/>

- NAVRÁTIL, Martin: *Okolo sveta 2. Putovanie po Hodvábnej ceste*. Bratislava : Ultimo Press 2020, 251 s. ISBN 978-80-973175-5-3.
- NOVÁK, Juraj – PROČKA, E. Richard: *Architektúra 20. storočia v Nitre. Stav poznania*. Krakov: Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2016, 207 s. ISBN 978-8374909426.
- PALITEFKA, Jozef: Človek a kultúra. In *Culturologica Slovaca*, Vol. 7, č. 2, pp. 46 – 55. ISSN 2453-9740.
- PECNÍKOVÁ, Jana: *Úvod do štúdia kultúr(y)*. Banská Bystrica: DALI-BB, s.r.o., 2020, 79 s. ISBN 978-80-8141-241-7.
- PŮTOVÁ, Barbora: *Antropologie turismu*. Praha: Karolinum, 2019, 218 s. ISBN 978-80-2466-35-40.
- ŠVARC, Robo: Atmosféry, pachy, chute a iné divadlo. In *SALTO*, roč. XVIII., č. 1, s. 2 – 12. ISSN 1336-3182.



Obrázok č. 1 **Transformácia umeleckého slohu.** (Snímka: Napsugár Richter).



Obrázok č. 2 **Transformácia umeleckého slohu.** (Snímka: Paulína Grolmusová).



Obrázok č. 3 **Transformácia umeleckého slohu.** (Snímka: Paulína Grolmusová).



Obrázok č. 4 **Fašiangový sprievod.** (Snímka: Nikita Grachev).



Obrázok č. 5 Fašiangový sprievod. (Snímka: Nikita Grachev).



Obrázok č. 6 Fašiangový sprievod. (Snímka: Nikita Grachev).



Obrázok č. 7 Námestie Registan. (Snímka: Miroslav Ballay). Archív autora.



Obrázok č. 8 **Bucharská citadela.** (Snímka: Miroslav Ballay). Archív autora.



Obrázok č. 9 **Námestie Pá je Kalán („Stopa vznešenosti“).**
(Snímka: Miroslav Ballay). Archív autora.



Obrázok č. 10 **Beseda Spoznávanie vášnych miest Uzbekistanu.** (Snímka: Diana Petříková).



Obrázok č. 11 **Sme krajina. Zľava: Jana Pilzová, Juraj Smutný.**
(Snímka: Vanda Mesiariaková). Archív DJGT.



Obrázok č. 12 **Sme krajina. Zľava: Richar Sanitra, Mária Knoppová, Juraj Smutný, Jana Pilzová.**
(Snímka: Vanda Mesiariaková). Archív DJGT.



Obrázok č. 13 **Sme krajina.** Zľava: **Richard Sanitra, Juraj Smutný, Jana Pilzová.**
(Snímka: Vanda Mesiariková). Archív DJGT.



Obrázok č. 14 **Sme krajina.** (Snímka: Vanda Mesiariková). Archív DJGT.



Obrázok č. 15 *Pribina (making of)*. Zľava Vladena Škorvagová (Ona), Otto Culka (Asistent), Lukáš Herc a. h. (študent). (Snímka: Bara Podola). Archív DAB v Nitre.



Obrázok č. 16 *Pribina (making of)*. Branislav Matučšin (On). (Snímka: Bara Podola). Archív DAB v Nitre.



Obrázok č. 17 *Pribina (making of)*. Vladena Škorvagová (*Ona*).
(Snímka: Bara Podola). Archív DAB v Nitre.

II. ROZVÍJAJÚCE UČEBNÉ MATERIÁLY

4. Príklad divadelnej cesty – *Sme krajina*

Ciele kapitoly: - *krajina ako námetová látka pre vznik divadelného diela*, - *autorská metóda umeleckej tvorby: devised theatre*, - *divadelná cesta ako expedícia v rámci procesu naštudovania*.

Režisérka Petra Tejnorová a kolektív spolutvorcov sa inšpirovali pri príprave divadelnej inscenácie *Sme krajina* (Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen, 2023) regionálnou námetovou látkou, t. j. prostredím Zvolena a jeho blízkeho okolia. Leitmotívom sa stala krajina. P. Tejnorová spolu s celým autorským tímom do nej postupne vnikala a nechala sa takto ňou absorpčne pohltiť. Snažila sa ju obsiahnuť cez jej štruktúru – textúru – morfológiu. Doménu jej záujmu predstavovala konkrétna rieka, údolie presnejšie vymodelované, ba aj širší krajinný ekosystém. Vznikla inscenácia *Sme krajina* (2023) vo zvolenskom divadle, akých nie je veľa, minimálne v kontexte súčasnej slovenskej divadelnej kultúry. Tvorcov dominantne k jej vytvoreniu stimuloval krajinný profil konkrétnej lokality regiónu.²⁹

Hlavná úloha tvorcov pri jej príprave spočívala v odhaľovaní jednotlivých vplyvov prírodného kontextu prostredia, resp. plynulého sústredenia sa na príbeh krajiny, nezvetranej časom/časmi v určitom procesuálnom rozmere. Jednoducho povedané, zachytiť jej reálnu premenlivosť ako súčasť konkrétneho recepčného zasiahnutia ňou.

Režisérka reflektovala túto zreteľnú menlivosť prírodného terénu, ako aj širší krajinný-ekologický kontext. Spolu s celým inscenačným tímom sa zamerala na kauzu nedobudovanej vodnej priehrady Slatina, ktorá ako nezahojená trauma dodnes rezonuje v súvislosti s bolestným vysídlením rovnomennej obce. P. Tejnorová sa dotkla jednej závažnej drámy obyvateľov vysídlenej obce a dôrazne zasiahla do osudov obyvateľov tohto regiónu, ba aj širšieho okolia. Krajina v tejto inscenácii vystupovala do popredia ako najväčší problém. Presnejšie povedané, zásahy do krajiny človekom, konflikt človeka s prírodnou krajinou – snahou o jej zregulovanie a predovšetkým vzťah dotknutého obyvateľstva a štátneho systému nadobúdali zásadný charakter „prehrávaných“ spoločenských (sociálnych) drám v intenciách Victora Turnera.³⁰

P. Tejnorovej sa podarilo vyslovene modelovať situačný pôdorys takýchto závažných spoločensky vyhrotených sporov, ktoré majú často akcenty drámy (sporu, konfliktu, agonu, súboja, hádky a pod.) a vyjavujú vcelku aj skutočné prvky inscenovanosti. Režisérka jasne postrehla evidentné rozmery spoločenskej drámy v regionálnom (lokálnom) prostredí Slatiny aj v ich menlivosti a procesualnosti. Od rozvrátenia harmónie sa v kompozičnom pôdoryse inscenácie predsa len prepracovala k náprave, resp. prinávrateniu harmonickej účinnosti (reintegrácii) v spoločnosti, kultúre, krajine. Odrátenie výstavby vodnej priehrady a vyhlásenie rieky Slatiny za európsky dôležitý ekosystém by sa v tomto prípade mohlo považovať za harmonizujúci princíp v celej kauze: rozvrátenej obce – vysídlenej, opustenej, vymazanej, pre obrie plány deregulujúci tok

²⁹ Keď sa pre autorský kolektív stane témou ich inscenácie krajina, núti ich to následne adekvátne hľadať jej profilujúcu tvárnosť, odkrývať jej komunikačnú úroveň.

³⁰ Pozri viac In SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav 2009, s. 190. ISBN 978-80-89369-11-9.

i vykoľajujúci prirodzený ekosystém celku. Rozvrátenie harmónie/porušenie normovaných vzťahov viedlo k enormnému vysídleniu obce s kontinuálnou históriou. Išlo o rozvrat (spor), vytrhnutie z pôvodných pút domova, kultúrnej krajiny v harmonickom obklopení prírodnou scenériou pripútaní k cyklickosti vody, rieky, toku v prirodzenom prírodnom vzťahu/symbióze atď. P. Tejnorová a celý tvorivý tím takto rozprestrelí krajinu ako javisko spoločenských interakcií – neústupčivej verejnej kríze. Boj o záchranu prírodnej rezervácie sa v tomto zmysle zvládol – spoločenská vedená dráma majiteľov vysídlenej obce Slatinka sa neurovnala a ostala tichou traumou (nezacelenou a otvorenou). Až inscenácia detabuizovala tento príbeh ľudí, príbeh obce, strastiplných majetkových vyrovnaní, často dehonestujúcich a nedôstojných. Nastolil sa tak konflikt so štátnou mocou, resp. vodohospodárskym štátnym podnikom a dotknutými obyvateľmi obce Slatinka, ktorí sa museli vysťahovať do neďalekej obce Zvolenská Slatina, vytrhnutí zo svojich koreňov. Čas neúprosného vyvlastnenia a následného oddaľovania výstavby zachránil vzácny ekosystém. Cyklickosť času sa podpísala na seba/záchrane prírodného ekosystému – pretrval svár spoločenských rozvírených drám v celej svojej nekonečnosti, rozsiahlosti. P. Tejnorová túto časovosť (kategóriu času) aj so svojou kauzalitou upriamila do popredia. Plynutie času (takmer večnosť pretrvania) sporov, hádok, súbojov, spoločenskej angažovanosti sa prepojil s večnosťou cyklickosti plynutia prírody – nemenného riečného vymodelovaného ekosystému. Do priameho zreteľa sa v určitej miere namiesto primárnej tematiky prírody dostala spoločenská, problematika dotknutých ľudí so štátnym systémom. P. Tejnorová dokumentárne zachytávala kolektívnu pamäť takejto spoločensky vyhotenej interakcie a upriamila sa viac na rozmery jej inscenovanosti. Už Goffman pritom zreteľne považoval akúkoľvek spoločenskú interakciu divadlom, keďže každá spoločenská interakcia je inscenovaná – ľudia si pomyselne v zákulisí pripravujú roly – masky a vyjdú na javisko.³¹ Recipient sa tak v tejto inscenácii stal svedkom vypuklej spoločenskej (sociálnej) drámy ako jednej traumy, príp. ťaživej kauzy z minulosti s pretrvávajúcimi dôsledkami dodnes.

Režisérka kompozične členila inscenáciu na niekoľko dejstiev: úvod (introdukcia)/prvé prerokovanie – dejstvo prvé/druhé prerokovanie – dejstvo druhé/video-projekcia/choreografia chodenia na točňi/verejné prerokovanie – dejstvo tretie/videoprojekcia/epilóg (časová os 1338 – 2022).³²

Predmetná kompozičná štruktúra v sebe integrovala cestu nielen ako motivický, ale aj kompozičný princíp. Cesta za vyhlásením Slatiny do národného zoznamu území európskeho významu predstavovala tortúru trvajúcu neuveriteľných 29 rokov. Cesta v tejto inscenácii vyslovene znamenala časovú kontinuálnu niť/os, po ktorej postavy, ľudia kráčali. Polstoročné obdobie v dejinách údolia, krajiny naozaj predstavovalo malicherný úsek oproti geologickému veku pohoria.³³ Bolo iba prešľapovaním na jednom mieste dobre znázornené točňou a choreografiou chôdze na nej. Konštantná nemennosť miliónmi rokov dejstvovanej prírody, vyhasnutých sopečných útvarov a tečúcej rieky

³¹ SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav 2009, s. 190. ISBN 978-80-89369-11-9.

³² TEJNOROVÁ, Petra – LJUBKOVÁ, Marta a kol.: *Sme krajina. Príbeh ľudí, priehrady a času*. Scenár. [Rozmnoženia.]. Zvolen : DJGT 2023. Nepochikované.

³³ ZWIEFELHOFER, Miroslav: Príbeh krajiny a dialógu. [cit. 30. 09. 2023]. [online.]. Dostupné na internete: <https://nitrafest.sk/festival-2023/katalog-online/>

s vymodelovanými meandrami vytvorila unikátnu morfológickú pamäť krajiny s vymodelovanými meandrami „rieky - lesa“.

Inscenácia sa začínala netradične. Režisérka si zvolila osobitú polohu angažovanosti divadla. Diváci ešte vstupom do hlavnej sály mohli vzhliadnuť na proscéniu štvoro civilne rozložených stoličiek s logom a erbom obce ledabolo položenými na nich bez nejakej špeciálnej úpravy. Skôr tu dominovala nekaširovaná provizórnosť antiilúzie, ktorá sa neskôr ukázala konštantná v rámci celého trvania inscenácie. Osvetlenie v hľadisku spočiatku ostalo ponechané. Diváci tak nadobudli pocit, že sú účastníkmi priamo vrhnutými do diania verejného zasadnutia v kultúrnom dome s obyvateľmi dotknutých obcí a zástupcami štátu: vodohospodármi (Vodohospodárskou výstavbou Bratislava, ministerstvom životného prostredia, hlavným architektom Mestského úradu Zvolen, zástupcami firmy Ekospol a ďalšími. Herci a herečky pritom porozsádzaní v hľadisku i po okrajoch radov sedadiel striedavo vystupovali, príp. sa minimálne dostávali do akcie spoločenskej interakcie s predstaviteľmi štátnych orgánov na proscéniu (časti javiskového priestoru pred oponou). Spojený hľadiskovo-javiskový priestor, osvetlený po celý čas, nútil divákov vnímať ho antiiluzívne ako isté fórum. Introdukcia jasne určila, že diváci a herci sú kvázi spoločnou (premiešanou) entitou. Režisérka týmto optimálnejšie dosiahla rekonštrukciu tzv. „Verejného prerokovania správy o hodnotení zámeru nadlepšenia prietokov Hrona dňa 26. 6. 1995 o 16.00 hod. v kultúrnom dome vo Zvolenskej Slatine“³⁴, ktoré sa odohralo za účelom vyvlastnenia domov pre definitívne dokončenie plánovanej vodnej priehrady. Z divákov spravila jeho účastníkov, keď pomedzi publikum v hľadisku priamo rozsadila po okrajoch radov sedadiel hercov a herečky. Takéto stmelenie prispelo k zvýšenejšej miere participácie i angažovanosti. Herci jednak zastávali pozície v hľadisku (v uličkách, na schodisku alebo bezprostredne po okrajoch sedadiel jednotlivých radov, príp. sediaci v nich v tichej rezistentnej rezignácii). Tiež z tohto fóra verejného zasadnutia, t. j. priestoru hľadiska plynulo vchádzali aj na javisko a scudzujúcim spôsobom, len stručným skomentovaním, predstavili, že teraz prezentujú napríklad inžiniera Bubáka, Najšľa, Môcika, starostu a i. Javisko sa tak stalo „len“ akýmsi predĺžením spoločenského zhromaždenia – priestoru pre výstupy jedných z podstatných aktérov tejto spoločenskej interakcie, ktorej P. Tejnorová potrebovala nájsť istý rozmer inscenovania. Akt vystúpenia na javisko predstavoval túto rovnu potenciálnych sociálnych drám. Kým v hľadisku sa odohrávala rekonštrukcia konkrétneho verejného pojednávania v dokumentárno-civilnom tóne, tak na javisku sa predsa len viac experimentovalo s umeleckou (iluzívnou) autonómiou javiskovej reality. Bol to zároveň aj priestor „hierarchicky vyššie“ – odkiaľ sa dotknutému davu ľudí v kultúrnom dome prihovárali mocipáni štátnej, verejnej správy, komunálnej politiky a vodohospodárskych podnikov. V priestore za nimi však pulzoval autonómny svet javiskovej (kineticko-mechanickej) ríše, predstavujúci sféru scénickej reality, ktorá odrazu dokumentárnemu civilnému rozmeru spoločenskej interakcie dodala divadelný optický kontrapunkt.

P. Tejnorová v tomto zmysle výlučne experimentovala s autentickou realitou v hľadisku, ktorá, samozrejme, bola tiež režírovaná javiskovou realitou s využitou točňou na javisku, video-projekčnou plochou a premietaním dokumentárnych materiálov

³⁴ TEJNOROVÁ, Petra – LJUBKOVÁ, Marta a kol.: *Sme krajina. Príbeh ľudí, priehrady a času*. Scenár. [Rozmnoženia.]. Zvolen : DJGT 2023. Nepochikované.

z výskumu autorského tímu a ďalších archívnych materiálov o prírodnej lokalite. Inscenácia úspešne oba svety prepájala svet verejného prerokovania (divák mal nadobudnúť pocit, že bol jeho súčasťou, keď v hľadisku medzi divákmi herci a herečky ako obyvatelia Slatinky vášnivo diskutovali o tom, či majú byť vysídlení a ako majú byť odškodnení – a „umelý“ svet na scéne s využitím kinetickej javiskovej mechaniky a médií (videoprojekcií dokumentárnych filmov). Režisérka v tomto zmysle pristupovala k divadelnosti v jej celkovej odtabuizovanej procesuálnosti tým, že v hľadisku stmelila hercov a divákov do jednej homogénnej skupiny – divák sa stal účastníkom rekonštrukcie verejného zasadnutia už len svojou pasívnou prítomnosťou, sediac na svojom mieste a znakovosťou javiskovej reality vytvorením autonómnej, nekaširovanej technicko-praktickej scény, kde na točnici rotovala videoprojekčná plocha s prezentovanými videozábermi, príp. v závere následnou časovou osou dejín Slatinky:

ČASOVÁ OS – 1388 – 2022

1388 – prvá zmienka o obci s názvom Zalatha
1575 – obec prepadli Turci
1869 – počet obyvateľ 300
1945 – oslobodenie obce
1954 – prvýkrát opísané VD Slatinka, stavebná uzávera obce
1969 – začiatok výstavby VD Slatinka v roku 1973
1971 – začiatok výstavby VD Slatinka v roku 1975, ukončenie v roku 1978
1974 – začiatok výstavby VD Slatinka do roku 1978
1976 – výstavba sa v rokoch 1976 – 1980 neuskutočnila
1977 – začiatok 83
1979 – začiatok 84
1980 – začiatok 85
1984 – prvá verejná schôdza občanov s ohľadom vodného diela Slatinka začiatok výstavby v roku 1987
1986 – začiatok 88
1987 – počet obyvateľov 146 – narodených = 3 – zomretých = 3
1988 – 600. výročie vzniku obce, počet obyvateľ 128; narodených = 2 – zomretých = 3
1989 – počet obyvateľov 124, narodených – 0
1991 – začiatok výstavby do 10 rokov
1993 – začiatok do 10 rokov
1995 – začiatok do 10 rokov
1996 – začiatok v roku 2000
1997 – začiatok do 10 rokov
1998 – začiatok do 5 – 10 rokov
2002 – začiatok výstavby VD Slatinka do 10 rokov
2006 – do roku 2015 sa s výstavbou nepočíta
2007 – začiatok výstavby VD Slatinka do 10 rokov
2008 – začiatok najskôr v roku 2010
2013 – obnovenie plánov na výstavbu: začiatok 2014, najskôr 2015
2014 – rozhodnutie stavebného úradu o ďalšom prerušení konania

- verejná diskusia, na ktorej zástupkyňa Združenia Slatinka predstavila kauzu 60 rokov plánovaného nepotrebného vodného diela Slatinka
- 2015 – na domy, ktoré vlastní v Slatinke štát, uzatvára správca nájomné zmluvy, prvý raz je doba prenájmu stanovená na 3 roky dopredu ministerstvo životného prostredia predlžuje lehotu na rozhodnutie z dôvodu zložitosti veci
- 2016 – našla sa pečať dediny Slatinka – motív vtáčika s halúzkou v zobáčiku
Po 11 rokoch sa do zoznamu štátom financovaných stavieb vrátilo VD Slatinka.
O niekoľko mesiacov zo zoznamu vyradené.
- 2021 – Lokalita Slatinka zaradená do národného zoznamu území európskeho významu.
- 2022 – Vodohospodárska výstavba oznámila, že boli zastavené všetky prípravy VD Slatinka.³⁵

Zapojenie videoprojekcií v rámci tejto inscenácie špeciálne vzbudzovalo prípad osobitej dehumanizácie divadla. Vznikla dokonca situácia, keď sa na zadymenej točni jednotaj otáčala tristošesťdesiat stupňov prezentácia videozáberov, alebo len nápisov živočíšnych a rastlinných druhov. Prázdny priestor na javisku pre ľudí zrazu fungoval v celkovej autonómnej štruktúre javiskového života.

P. Tejnorová vo svojej experimentálnej inscenácii skombinovala prvky rekonštrukcie verejného zasadnutia, inscenovanej sociálnej drámy, spoločenskej interakcie, videoprednášky či vizuálno-kinetickej inštalácie. Tieto prechody organicky fungovali v rámci extenzívne rozšíreného priestoru – intervencie do hľadiskového priestoru – oscilácie medzi javiskom a hľadiskom (oba priestory boli inkorporované do spoločného divadelného priestoru ergo tvorili svorne dotvárali divadelný priestor, t. j. hľadisko a javisko dohromady), keď výstupy aktívne vystupujúcich hercov a herečiek – zúčastnených na tomto verejnom zhromaždení v pomyselnom kultúrnom dome plynulo prechádzali, rozširovali sa aj do priestorov javiska na scénu a odtiaľ zase späť. Vznikajúci experiment s kategóriou priestoru (v rámci jedného divadelného priestoru) umožňoval na jednej strane extenziu (rozšírenie), ako aj organické stmelenie viacerých autorských divadelných postupov: od rekonštrukcie zasadnutia až po projekciu vizuálno-kinetických obrazov, pohyblivých obrazov (dokumentárnych filmov R. Kirhoffa), príp. videoprednášky, príp. fyzických prvkov performancie hercov na točni až po vyslovene vizuálno-kinetické polohy inštalácie autonómnej javiskovej reality s vlastným sémantickým životom. P. Tejnorová tak uplatňovala plynulú kontinuitu autorských divadelných postupov experimentálnym spôsobom: extenzívne roziahnutých naprieč celým divadelným priestorom. Od rekonštrukcie verejného prerokovania cez environmentálnu edukačnú prednášku skype hovoru s geológom Jánom Madarásom, videoprojekciu úryvkov dokumentárnych filmov *Na vode* (2001) režiséra Roberta Kirchhoffa, rozhovor s ekoložkou Martinou Paulíkovou až po dynamickú, akčnú inštaláciu. Vytvorila svojráznu polohu „interdruhového“ divadla v organickom plynutí jednej kontinuálnej antiilúzie/ilúzie, autonómne scudzeného javiskového sveta v nekaširovanej podobe, vďaka ktorej sa osobito mohli vyjaviť všetky princípy i postupy experimentálneho divadla. Do veľkej miery sa takto predovšetkým realizovali civilným spôsobom. Režisérka celej

³⁵ TEJNOROVÁ, Petra – LJUBKOVÁ, Marta a kol.: *Sme krajina. Príbeh ľudí, priehrady a času*. Scenár. [Rozmnoženia.]. Zvolen : DJGT 2023, s. 27 – 28. Nepublikované.

štruktúre divadelného diela interdruhového charakteru udelila kompozično-dramatickú štruktúru ako základný rámec.

Zhrnutie

Inscenácia *Sme krajina* (2023, DJGT) v sebe zjavne ukrývala cestu v kontinuálnom plynutí času, rieky, údolia, krajiny. Komunikovala prostredníctvom nej významným spôsobom. Nachádzala sa integrálne už v samotnom jadre inscenačnej koncepcie. Tým, že tvorcovia generovali tému z regiónu prostredia, sémanticky ťažili z jej potenciálu. Uplatňovali v nej samostatný heuristický výskum (režisérka spolu aj s celým autorským kolektívom realizovala sériu expedícií do prírodného areálu Slatiny). Nechali na seba vplývať prírodnú krajinnú sféru v komunikačno-recepčnom zmysle a vyťažili z nej tému samotnej inscenácie. Podniknuté cesty do nej pripomínali výpravy autorského kolektívu k miestu vyvetia imanencie tvorby, konkrétneho miesta Slatiny, o ktorom sa referovalo. Zvolenské prostredie aj s pamäťovou stopou prírodnej sféry znamenalo dôležitú referenčnú realitu – sféry toho, čo je zobrazené. Tvorcami sa pretransformovalo potom následne do javiskovej (umeleckej) reality. Tento unikátny štýl autorského tímu (autorskou umeleckou metódou *devised theatre*) v práci so slovom – dokumentárne rekonštrukcie verejných zasadnutí, vizuálna zložka (videoukážky z uskutočnených expedícií, príp. úryvky dokumentu R. Kirchhoffa a i) by sa dal predovšetkým prirovnať k pozoruhodným príkladom uprednostnenia prírody z tematického hľadiska. Vzniklo v ich podaní divadelné dielo, vychádzajúce z príznačného krajinného profilu, z ktorého sa imanentne rodil príbeh, písaný v teréne ako príbeh jednej priehrady, rieky, obce (takmer zaniknutej, resp. vysídlenej) a príbeh času (večného, cyklického, pretekajúceho) v konkrétnej kotline vymodelovanej tisícročiami prírodnou geologickou činnosťou.

Použitá literatúra

- INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *Interpretácia divadelného diela*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, 224 s. ISBN 978-80- 8094-432-2
- LJUBKOVÁ, Marta: *Sme krajina. Bulletin k divadelnej inscenácii*. Zvolen: DJGT 2023. [Nečíslované].
- SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav 2009, 339 s. ISBN 978-80-89369-11-9.
- TEJNOROVÁ, Petra – LJUBKOVÁ, Marta a kol.: *Sme krajina. Príbeh ľudí, priehradý a času*. Scenár. [Rozmnoženia.]. Zvolen : DJGT 2023, 28 s. Nepochybne.
- ZWIEFELHOFER, Miroslav: *Príbeh krajiny a dialógu*. [cit. 30. 09. 2023]. [online.]. Dostupné na internete: <https://nitrafest.sk/festival-2023/katalog-online/>

Petra Tejnorová – Marta Ljubková a kol.: *Sme krajina* – dramaturgia: Marta Ljubková – réžia: Petra Tejnorová – scéna a kostýmy: Antonín Šilar – sound design: Jan Čtvrtník – videoprojekcie: Erik Bartoš – kamera a strih: Dominik Žižka – spolupráca na strihu: Petra Maceridu – účinkujú: Mária Knoppová, Jana Pilzová, Richard Sanitra, Juraj Smutný – hostia: Martina Paulíková, Ján Madarás + sokol lastovičiar, korunkovka strakatá, jelša lepkavá a ďalšia fauna a flóra Slatinky – premiéra: 17. marca 2023, Veľká sála Divadla Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen.

5. Príklad historickej cesty – *Pribina (Making of)* – prípadová štúdia

Ciele kapitoly: - umelecká komunikácia monotematickej sezóny v Divadle Andreja Bagara v Nitre s názvom *Krehká identita*, - historická cesta rekonštrukcie dávnej minulosti, - fantázia a fikcia v historickej interpretácii.

V inscenácii *Pribina (Making of)* (2023, Divadlo Andreja Bagara v Nitre) sa veľmi významne tematizovala historická cesta po pomyselnnej trase z Nitry do Novej Nitry. Dramaturgický tím tvorcov Divadla Andreja Bagara v Nitre ju nie nadarmo zaradil do divadelnej sezóny 2022/2023 s podtitulom *Krehká identita*, spoločne pátrajúcej po našej prchavej historickej pamäti.³⁶ Tvorivý kolektív sa pokúšal o takúto svojráznu sondáž, navracajúc sa ešte do (pred)veľkomoravskej histórie sčasti problematicky identifikovateľného Nitrianskeho kniežatstva. Tvorcovia sa inšpirovali historicko-beletristickým cestopisom Martina Homzu *Murices Novae alebo Nové ostne: Dialógy o starších slovenských dejinách*. Inscenácia tým výrazne nabrala vyslovene edukačný aspekt ako náučné prenikanie regiónom z kultúrno-geografického hľadiska. Jeho rekognoskáciu vykonávali dvaja agilní študenti (Ivana Kološová a. h., Lukáš Herc a. h.) za pomoci Asistenta (Otto Culka). Z pozície súčasnosti sa snažili zblížiť s tajomstvami histórie raného stredoveku v súvislosti s rozsiahlejším územím teritória Panónskej nížiny. Sprevádzali diváka jedným poznávacím zájazdom, prenikajúc do fyziognómie krajiny.

ASISTENT: Spomeňte si napríklad na svoju poslednú cestu do zahraničia? Odkiaľ ste cestovali a kam? A keď ste sa už vracali, kde približne ste začali mať ten dobrý pocit známeho a prívetivého priestoru?

ŠTUDENTKA: Viedenské letisko, stanica v Brne...

ŠTUDENT: To je zaujímavá otázka.

ASISTENT: A čo takto maďarský Ostrihom, Stoličný Belehrad, Blatnohrad...?

ŠTUDENT: Nikdy som tam nebol.

ŠTUDENTKA: Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať.

ŠTUDENT: Nikdy som tam nebol. Netuším, ako by som sa tam mohol cítiť.

ASISTENT: Preto sme sa rozhodli sa tam s vami vybrať. Veci preskúmať, vidieť, pochopiť.

ONA: Zvykneš hovorietať.

ŠTUDENT: To je zaujímavá otázka.

ASISTENT: No tak, rozmýšľajte!

ONA: Pravidelne používam metódu od pocitov k myšlienkam.

ASISTENT: Sme všetci?

ŠTUDENTKA: Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať.³⁷

³⁶ Pozri viac In BALLAY, Miroslav: Podoby krehkej identity/marginálne k dramaturgii divadelnej sezóny 2022/2023 v Divadle Andreja Bagara v Nitre/. In *Culturologica Slovaca*, roč. 8, č. 1., s. 16 – 39. ISSN 2453-9740.

³⁷ FORGÁCS, Miklós – BALLEK, Rastislav – HOMZA, Martin: *Pribina (making of)*. Scenár. [Rozmnoženina.]. Nitra : DAB v Nitre, 2023, s. 5. Nepochikované.

Kontrapunkticky k nim sa v inscenácii vyskytovala postava vedca, bádateľa, profesora (On) a jeho manželky (Ona). Viedli spolu kontinuálny dialóg. Skôr by sa dalo hovoriť o prehovore jednej postavy – manželky prihovárajúcej sa k ustavične mlkvemu manželovi ako vnútorný monologický prúd jednej postavy. Zakaždým sa pozerala do reminiscencií ich vôbec spoločného súžitia. Pomerne často užívala vo svojich replikách tendencie k prihováraniu sa v minulom čase. Jej ustavičné oslovenie by sa v nejednom prípade dalo zjavne charakterizovať ako resuscitácia spomienky a jej aktualizované sprítomnenie v súvislom rozhovore:

*ONA: Ak sa zobudíme, nerozumieme mestu.
Ako hovorievaš.
Ak sa vydáme na cestu, mesto nerozumie nám.
Ako hovorievaš.
Pamätám sa. Keď si ešte hovoril.
Teraz mlčíš. Ale pamätám sa, o čom mlčíš.
Možno by bolo presnejšie povedať: ako zvykneš mlčať.
Ak sa zobudíme, mesto nerozumie nám.
Ako zvykneš mlčať.
Ak sa vydáme na cestu, mesto nerozumie nám.
Ako zvykneš mlčať. Prepáč. Som taká pomalá.
Vždy som sa chcela spýtať.
Žiadne?
Žiadne mesto?
Žiadne mesto už nám nerozumie?
Už nám nikdy?
Alebo som prirýchla. Viem.
Viem. Už je neskoro.
Prepáč.
Som alebo pomalá, alebo prirýchla.
Ale ktoré mesto?
Ktoré nám nerozumie a ktorému nerozumieme?
Mlčíš. Ale teraz neviem o čom.
Ako zvykneš hovorievať.
Ako mlčíš.³⁸*

Postavy sa svojou prítomnosťou na scéne v hracom priestore prejavovali performatívne. Svojou kontinuálnou činnosťou tematizovali poväčšine len prosté prechádzanie, premiestňovanie, príp. pomyselné putovanie kvázi muzeálnou prehliadkou, príp. archeologické objavovanie zájazdovo-poznávacím spôsobom. Scénické riešenie slúžilo iba na to, aby sa v ňom herci/performeri prehŕňali ako nejakým inventárom. Postupne z neho vybaľovali, rozprestierali, odkrývali vrstvu po vrstve segmenty predmetov či povrchových materiálov k permanentným inštaláciám. Cesta z Nitry do Novej Nitry sa mala sugestívne predstavovať v mysli diváka a nie v spredmetnení

³⁸ FORGÁCS, Miklós – BALLEK, Rastislav – HOMZA, Martin: *Pribina (making of)*. Scenár. [Rozmnoženina.]. Nitra : DAB v Nitre, 2023, s. 7 – 8. Nепublikované.

na scéne. Tvorcovia mu umožnili súvislú púť pomyselným areálom bývalého Pribinovo kniežatstva. Študenti spolu s Asistentom ho so záujmom odkrývali, ako už bolo spomenuté. Postavy On a Ona tvorili navzájom ďalšiu komplementárnu dvojicu takpovediac v druhom kontrapunktickom pláne. Ich bytostná prítomnosť na scéne odhaľovala súženie nad intelektuálnou kreáciou historickej pamäte. Je to aj jeden z podstatných znakov postdramatického divadla, postavaného zväčša na narácii.³⁹

Dalo by sa konštatovať, že inscenácia pre svojho recipienta modelovala doslova imaginárny svet. Tvorcovia sa v nej sústredili na historickú námetovú látku. Pátrali po zahmlenej epoche (pred)veľkomoravského obdobia plnej nejasností, fragmentov či rôznych útržkov. Na inscenáciu by sa dalo nazeráť ako na pátranie v nejakej zahmlenej epoche raného stredoveku, plnej nejasností či len rôznych útržkov. Ako však sprítomniť vzdialený historický úsek národných dejín, keď existujú o ňom len zlomky – letmé útržky fragmentov zväčša rôznych kronikárskych rôznych zápisov? Akiste len minucióznou rekonštrukciou. Tú sčasti tvorcovia odkrývali krok za krokom. Simulovali čiastočne archeológiu národných (kultúrnych dejín) ako základnej zložky kultúrnej identity. Odhaľovali určitý mýtus, keď sa historická (ne)skutočnosť stala poväčšine zdrojom fabulácie (vymýšľania si vlastnej „národnej prehistórie“). Tvorcovia vyslovene neilustrovali Pribinovo teritórium v Panónii, ale podávali ho ako konštrukt hypoteticky sformovaný v predstave bádateľa (postava On). Na scéne sa vyskytovali rôzne nazhromaždené predmety (asambláže), pokrývajúcich povrchov, pripomínajúcich archív pracovne vedca, príp. jeho mysle. Vedec On (Branislav Matuščin), jeho manželka Ona (Vladena Škorvagová), študent (Lukáš Herc a. h.), študentka (Ivana Kološová a. h.), asistent (Otto Culka) ním vedno prechádzali, ba dokonca sa jeho inventárom prehŕňali. Pripomínali miestami muzeálnu prehliadku archeologických nálezísk. Česká scénografka Markéta Plachá v tomto zmysle volila koncepciu scény permanentne prerábanej, procesuálne dokončovanej, akčne modelovanej hercami, ktorí ju variabilne – ako je to vôbec pre akčnú scénografiu typické – menili, dotvárali svojou činnosťou. Časť hereckých akcií vyslovene tvorili permanentné prenášanie (vynášanie), ako aj vybaľovanie všakovakého výskumného sortimentu. Performeri/herci odhaľovali na scéne z týchto pokrývajúcich nánosových materiálov viacero etáží akoby navrstvených historicko-časových segmentov. Inscenáciu, dalo by sa povedať, tvorila jedna performatívna inštalácia. Išlo v tomto prípade o hraničný príklad umeleckého diela na rozhraní divadla – výtvarnej akcie/inštalácie – performancie.

Režisér Rastislav Ballek sa so spoluautorom postdramatického textu Miklósom Forgácsom väčšmi sústredili na spodobenie veľmi neurčitej prchavosti historických skutočností, ktoré podľa ich vlastných slov môžu pripomínať doslova: „...fantazmagorický výklad vlastných dejín.“⁴⁰ Tieto snahy zjavne pripomínali intenzívnu snahu oživiť mýtus a nanovo ho takpovediac osvetliť. R. Ballek sa intenzívne ponoril do ťažšie predstaviteľných dejov histórie zahalených rúškom tajomstva. Zachytil neistý stav

³⁹ LEHMANN, Hans Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav 2007, s. 126. ISBN 978-80-88987-81-9.

⁴⁰ FORGÁCS, Miklós: *PRIBINA – knieža, mýtus, hrdina? In Diskusia KREHKÁ IDENTITA: PRIBINA – knieža, mýtus, hrdina?, konanej dňa 31. 5. 2023 v Zákulisí Divadla Andreja Bagara v Nitre. [Nepublikované].*

prchavého vytvárania, zjavnej idealizácie jednej kontinuálnej rekonštrukcie. Naschvál sa preto nesústredil na kaširovanie veľkolepých (pred)veľkomoravských dejín, ktoré by zrejme zvädzali k istému monumentálnemu dejstvovaniu. Zvolil si naopak princíp putovania (od Nitry smerom do Blatnohradu, tzv. cesty do novej Nitry), ale aj pomyselne ako putovanie v myslí do hlboko vzdialenej problematiky. Koncipoval vo svojej inscenácii divadelný cestopis. Kompozične sa členil na výsek istej exkurzie mapujúcej trasu vyhnania Pribinu Mojmirom z Nitry do Novej Nitry. Časti inscenácie sa zároveň aj pomenovali podľa jednotlivých tematických zastávok tejto pomyselnej heuristickej púte: Nitra, Slovenská Brána, Ostrihom, Stoličný Belehrad, Vesprim a Blatnohrad. „Jednotlivé zastávky putujúcich napríklad sprevádza demonštratívne ukazovanie replík dopravných značiek označujúcich začiatok obce s názvom daného sídla.“⁴¹

Do veľkej miery sa pre R. Balleka stal inšpiratívnym kultúrny profil Panónie, ktorá v kontexte raného stredoveku zohrávala dôležité strategické miesto v rámci mocenských záujmov viacerých ríš (východofranských a slovanských). Blúdenie postáv scénou predstavovalo úporné tápanie uchopiť vôbec stratené teritórium Pribinovej éry z aktuálnej perspektívy. Pripomínali prieskumníkov, ktorí ju skúmali ako text (krajina ako text) z rôznych indícií, nápisov, kronikárskych zápisov, historických dát a faktov. Prechádzanie krajinou hracieho štúdiového priestoru v mnohom pripomínalo semiotické čítanie. Blúdenie sa stalo kontinuálnou cestou rozpomínania v tajuplnej, intuitívne rovine. Dôkazom je najmä vedec/bádateľ/On (Branislav Matuščin) stelesňujúci svojim mlčaním úpenlivú túžbu po pochopení zahmlenej minulosti, keď v závere artikuluje svoj monológ:

ON: Sám!
Skurvene sám!
Určite to odznelo.
Niekedy, niekde, niekto, niekomu.
To povedal.
Odznelo.
Tu.
Presne tu.
Kde som?
Mám dôkazy.
Odznelo to.
Tu to povedal.
Tu sa to hovorí.
Právom a neprávom.
Sám.
Kde som?
Viem to.
Presne tu.
Niekedy. Voľakedy.
Nevyvrátiteľné dôkazy.

⁴¹ ZWIEFELHOFER, Miroslav: My sme tu doma, alebo história verus príbeh. In mloki.sk, 23. 4. 2023.

*Intuícia ako dôkaz.
Túžba ako dôkaz.
Som tu.
Dokazujem to.
Odznelo.
Určite to odznelo.
Presne tu zvykne byť skurvene sám.
V ktorom čase?
V ktorej rovine?
Kto?
/.../⁴²*

Inscenácia zvlášť osobito integrovala cestu do priestorovej (scénografickej) konfigurácie. Scénografka M. Plachá rozprestrela v štúdiom priestore doslova celú Panóniu v húštine rôznych škatúl, igelitových prikrývok, makiet, cestných tabúľ, kartónových popísaných plôch a i. Pripravila rozsiahlu textúru povrchov, segmentov, pokrývajúcich materiálov. Herci vyslovene niečo premiestňovali, vybaľovali, vyhrabávali a kopili na seba nazhromaždený inventár predmetov. Jednotlivé výstupy, mikrosituácie prebiehali paralelne v rôznych častiach hracej zóny. Časti konkrétnych akcií sa zaznamenávali na videoprojekčné plochy (inak by diváci sotva dokázali absorbovať všetky nuansy konania postáv). Vnímaný chaos – evidentne typický pre Ballekov režijný rukopis – jednoducho provokoval, ba až iritoval svojou diskontinuitou. Veď ako vôbec sprítomniť pomyselnú púť postáv do imaginárnej krajiny. Z celostnej zážitkovosti sa na základe toho recipientovi vylupoval efemérny labyrint prchavej pamäte (ako keď hneď po asociácii skrsne v myslí človeka ďalšia a pod.).

Rovnako i vo zvukovej rovine sa letmo objavovali rôzne hudobné úryvky neočakávane, ojedinele a stroho bez snahy o ozvlášťujúcu ilustráciu. Išlo o úryvky z použitých skladieb Jozefa Malovca, Pavla Kršku, Gustáva Szatmáryho, Mikuláša Schneidera-Trnavského, Ivana Paríka.

Až v závere bolo vidieť na videoploche projekciu makety miniatúrnej pracovne bádateľa, v ktorej urputne vytváral svoj „národný koncept dejín“. Divák si ho už len smel dotvoriť vo svojej predstave, ako tápe nad zmyslom vedeckej fikcie.

Zhrnutie

Pomyselná cestopisná púť krajinou/územím rozsiahlej Panónskej nížiny artikulovala ideu domova – čo je impulzom jeho uchopenia, resp. čím si ho projektujeme na mape a čím sa nám asociuje, keď sa napríklad z horizontu diaľky k nemu približujeme. Inscenácia *Pribina (Making of)* (2023, DAB v Nitre) svojou implementovanou historickou cestou to dokazovala. Hrací priestor sa tak stal semiotickým poľom kultúrnej geografie, rozprestretej kroniky stôp, vykopávkov, archívnych objavov, napríklad kostolov (obnovených, vysvätených) a ďalších čriepkov dôkazných materiálov jednej vykonávanej archeologickej expertízy.

⁴² FORGÁCS, Miklós – BALLEK, Rastislav – HOMZA, Martin: *Pribina (making of)*. Scenár. [Rozmnoženina.]. Nitra : DAB v Nitre, 2023, s. 31. Nepochikované.

Použitá literatúra

- BALLAY, Miroslav: Podoby krehkej identity /marginálie k dramaturgii divadelnej sezóny 2022/2023 v Divadle Andreja Bagara v Nitre/. In *Culturologica Slovaca*, roč. 8, č. 1., s. 16 – 39. ISSN 2453-9740.
- FORGÁCS, Miklós – BALLEK, Rastislav – HOMZA, Martin: *Pribina (making of)*. Scenár. [Rozmnoženina.]. Nitra : DAB v Nitre, 2023, 37 s. Nепublikované.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *Interpretácia divadelného diela*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, 224 s. ISBN 978-80- 8094-432-2.
- LEHMANN, Hans Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav 2007, 364 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MAŠLÁROVÁ, Martina: *Pribina (Making of)*. Nitra : DAB v Nitre, 2023, 27 s. Bez ISBN.
- ZWIEFELHOFER, Miroslav: *My sme tu doma, alebo história verzus príbehy*. In *mloki.sk*, 23. 4. 2023. [cit. 30. 09. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/my-sme-tu-doma-alebo-historia-verzus-pribehy/>
- Rastislav Ballek – Miklós Forgács – Martin Homza: *Pribina (Making of)* – dramaturgia: Martina Mašlárová – réžia: Rastislav Ballek – scéna a kostýmy: Markéta Plachá – pohybová spolupráca: Stanislava Vlčeková – účinkujú: On (Branislav Matuščin), Ona (Vladena Škorvagová), Asistent (Otto Culka), Študent (Lukáš Herc), Študentka (Ivana Kološová) – premiéra: 21. 4. 2023 v Štúdiu DAB v Nitre.

6. Príklad filmovej cesty – *Drive my car* – prípadová štúdia

Ciele kapitoly: - Doménou predkladanej kapitoly je sčasti zmapovať neľahký terén „čítania“ umeleckého diela, s ktorým prichádzajú vysokoškolskí študenti takmer permanentne v recepcnej praxi na jednotlivých disciplínach jadra študijného programu kulturológia na bakalárskom i magisterskom štúdiu v kontexte dejín a súčasnosti umeleckej kultúry. Zámer tkvie v predostretí optiky možného východiskového nazerania na problematiku recepcie a interpretácie umeleckého diela, a to konkrétne v rámci širokospektrálnej filmovej komunikácie v konkrétnych prípadoch.

Filmovosť reality

Ako je zaiste zrejmé, filmová (umelecká) komunikácia nemusí prebiehať iba v šere premietanej miestnosti. Vo všeobecnosti možno hovoriť o filmovej povahe pomerne rozmanitého komunikačného vzťahu. Ide o tzv. filmovosť výrazu⁴³ v tom-ktorom type vybranej znakovkej situácie vonkajšej reality. Ako ďalej uvádza autorka tohto hesla (filmovosť výrazu) Michaela Malíčková v *Tezaurus estetikých výrazových kvalít*: „V skutočnosti zvykneme zažiť situáciu, ktorú okomentujeme výrokom: „Bolo to ako vo filme.“ Skutočnosť pocítujeme ako filmovú vtedy, keď sa stretieme s niečím výrazne nepredpokladaným, neočakávaným, považovaným za nemožné. Skutočná udalosť má silný aspekt ilúzie, fikcie, sna, ideality, pričom všetko sa deje akosi rýchlo a akoby bez nášho pričinenia: sme súčasťou udalosti a trochu aj nie sme, pretože ju zväčša nedokážeme ovplyvniť; sme aktérom i divákom odrazu.“⁴⁴

Filmovosť ako konkrétnu estetickú výrazovú kvalitu teda vieme evokačne podchytiť zakúšaným kontextom recepcného zaujatia reality. Možno dokonca hovoriť o jej silnej filmovej príznakovej vlastnosti. Vzniká z toho pozoruhodná dvojaká situácia: keď si recipient doslova „filmuje“ realitu vo svojom vedomí, alebo sama vykazuje určité filmové kvality. Jej pôsobenie nanajvýš vyvoláva filmové atribúty výrazovosti.⁴⁵

Vyslovene dochádza k filmovému vyjavovaniu obklopovaného sveta, keď recipientovi pripadá čosi veľmi príbuzné predovšetkým filmovému znakovému vyjadrovaniu. Veľmi často sa preto spája táto podobnosť s vyvolávanými snovými súvislosťami nejakej zažívanej skutočnosti. Javiť sa totiž ako niečo filmové je istým spôsobom snovou kategóriou zážitkovosti. Sen je v určitom zmysle filmový, resp. ho charakterizuje filmová sukcesívnosť.⁴⁶ Nie nadarmo sa vo filme objavujú fantazijné,

⁴³ Pôsobenie výpovede prostredníctvom znakov a postupov, ktoré sú príznačné pre filmové dielo. Pozri viac In: PLESNÍK, Lubomír a kolektív: *Tezaurus estetikých výrazových kvalít*. 2. vydanie. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, s. 425 – 429. ISBN 978-80-8094-924-2.

⁴⁴ *Ibid.*, 2011, s. 427.

⁴⁵ Podobne ako sa napríklad krajina potenciálne môže vyjavovať divákovi z hľadiska subjektu pozorovateľa ako vyslovene spektakulárna – t. j. divák si ju „scénuje“, podrobuje svojim vnímaním na dekódovanie takpovediac jej scénických kvalít – scénovanie zo strany pozorovateľa a pod. Pozri viac In JANKŮ, Peter: *Scénické myslenie*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, s. 19. ISBN: 978-80-558-0171-1.

⁴⁶ O vyslovene filmovej sukcesívnosti by sa dalo hovoriť napríklad v rámci divadelnej inscenácie Strindbergovej *Hry snov* (2000, DAB v Nitre, réžia: Gintaras Varnas), rámci ktorej scénograf Aleš

imaginatívne svety.⁴⁷ Zážitok zo sna je preplnený filmovými strihmi, vizuálnymi pohyblivými obrazmi,⁴⁸ premietanými na viečkach subjektu snívajúceho. Kým sen je špeciálnym filmovým zážitkom v (pod)vedomí recipienta, aj vyjavujúce sa znaky skutočnosti môžu pôsobiť snovým dojmom, t. j. akoby sa nám istá vyjavovaná skutočnosť snívala, príp. už raz prisnila atď. Spomenúť by sa mohla i zážitková kvalita *déjà vu*, ktorá mimovoľne spadá taktiež do tejto roviny filmovosti výrazu, silne pripomínajúcej a zasahujúcej z vonkajšej reality. Všetky tieto vymenované súčasti životnej skutočnosti sa uchopujú prinajmenšom cez ich zreteľnú filmovú efemérnosť.

Tou druhou spomínanou situáciou je recipientom doslova aplikovaná filmovosť pohľadu na celkovú vnímanú realitu. Recipient si ju podrobuje potenciálnym filmovým atribútom, znakom filmovosti výrazu. Načiera do zakúšanej skutočnosti – pozoruje ju napríklad okom kamery – vybavuje si črty tej-ktorej atmosféry – konfiguruje si výjavy z nej ako možné zábery vlastného „filmovania“. Ide takpovediac o dôkladný umelecký druh aplikovaného spôsobu uchopovania videného sveta s jeho audiovizuálnymi parametrami výrazovosti. Pod istým sa nevedomky dostáva do stavov bytia v imaginárno-efemérnom filme v celkovom jeho útržkovitom (klipovitom) charaktere. Takto si subjekt okamžite rekonštruje nevyhnutnú prítomnosť po jej bezprostrednom vnímaní a vzápätí premieta do vlastného, tvorivosťou splodeného filmového tvaru. Mohla by sa v tomto momente naplniť idea filmovosti (za)žitej skutočnosti – uplatňovaná vyslovene zo subjektívnej (recepčnej) pozície vnímateľa konkrétneho životného sveta, lebo jedine on je schopný takéhoto umeleckého pretvorenia, resp. modelovania si sveta.

Filmovosť v rôznych typoch umeleckých komunikácií

Existuje zároveň veľa typov umeleckých zážitkových imagénov, ktoré rovnako môžu mať príbuzný rozmer filmovosti, resp. vyvolávajú sami osobitý recepčný vplyv vyslovene vizuálneho charakteru. Podľa *Tezaura estetických výrazových kvalít*: „...filmovosť výrazu v iných oblastiach umenia evokujú také črty a postupy, ktoré pociťujeme ako prebraté z oblasti filmového umenia.“⁴⁹

Je ňou nesporne napríklad čitateľská, sčasti aj hudobná prax. Stojí za to sa pozrieť aj na tieto polohy umeleckej komunikácie, ako sa v nich projektuje vizuálny podiel recipientskej imaginatívnosti, nevyhnutne sprevádzajúcej ten-ktorý umelecko-recepčný proces. Ide o vzbudzovanie predstáv na základe reálne čítaného textu, príp. náčuvu

Votava zakomponoval na minimalistickej scéne vzdušné, mobilné (na kolieskach) bleskurýchle premiestňované rekvizity na snovú (filmovo-strihovú) zážitkovosť. Pozri viac In BALLAY, Miroslav: *Štvoro interpretačných exkurzov do inscenácie Hra snov*. In INŠTITORISOVÁ, Dagmar a kol.: *Interpretačné sondy do slovenského divadla*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, s. 78 – 90. ISBN: 978-80-8094-923-5.

⁴⁷ Filmoví tvorcovia neraz oplývajú nesmiernou snovou optikou obrazotvornosti, preto je analógia medzi filmom a snom na mieste a zdanlivo nemusí ísť iba o prípad surrealistickej snímky *Andalúzsky pes* (1929) Salvatora Dalího a Luisa Buñuela.

⁴⁸ Nie nadarmo je film definovaný ako *motion picture* (pohyblivý obraz). „Film je prosto rozprávanie obrazom. Je zobrazeným rozprávaním.“ In CIEL, Martin. *Pohyblivé obrázky*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2006, s. 9. ISBN: 80-89129-69-2.

⁴⁹ PLESNÍK, Ľubomír a kolektív: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vydanie. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, s. 426. ISBN 978-80-8094-924-2.

hudobného diela, ktoré pripomínajú prúd predstáv vo vedomí recipienta. Čitateľ si vytvára vo svojom vedomí „audiovizuálny videoklip“. Tento čitateľský zážitok sprostredkúva neopakovateľnú autenticnosť celej umeleckej komunikácie, ku ktorej sa neustále potrebuje navracat' (filmovo si oživovat' vlastný čitateľský zážitok a pod.).

Recipient si túto niť permanentne udržuje aj vďaka zastúpenej palete použitých výrazových prostriedkov. Jedine z nich sa optimálne tvorí dominantná ikonickosť výrazu⁵⁰, za ktorou stojí spomínaná filmovosť. Vďaka takejto výrazovo-podnetnej schopnosti umeleckého textu vyvolávat' tvorbu rôznych konotácií sa možno dopracovat' k takejto imaginatívnej produkcii. Čiže filmová (umelecká) komunikácia sa v širšom zmysle objavuje nevdojak aj v takejto podobe **ikonickosti**, t. j. v tvorbe rôznych asociatívnych zážitkových predstáv.⁵¹

Čím je štýl autora výrazovo adekvátnejší, tým pestrejšie a plastickejšie sa automaticky modeluje recepcná niť premietaných asociácií. Vžitou výrazovosťou sa buď ostrejšie, alebo vypuklejšie vytvára sústredená pozornosť samotného recepcného zakúšania, ktorá je koniec-koncov zodpovedná za ucelenosť filmového zážitku (za celkovo vzbudenú evokovanú „filmovosť“ literárnym textom v kontexte umeleckej komunikácie).

Rovnako by sa o filmovosti dalo hovorit' aj na „pôde“ recepcie hudobného diela.⁵² Zážitok z hudobného diela je ňou poznačený, resp. je práve znásobený intenzívnou dávkou následnej imaginácie.⁵³ Vyplýva to z toho, že hudba nemá predmetný denotát – je v tomto prípade vyslovene konotatívna. Skrýva v sebe nevšedné množstvo rôznorodých možností

⁵⁰ Ikonickosť výrazu prevláda v tých oblastiach ľudskej kultúry, ktoré sú založené na princípe „svet (kozmos, človek) je taký a taký“. Zodpovedá im archetyp mýtu. Sú zacielené na sprostredkovanie istého obrazu (modelu, výkladu) sveta. Ide napr. o tieto kultúrne sféry: vzdelávanie, výkladová zložka náboženstva, umenie, veda ap.“ In PLESNÍK, Lubomír a kolektív: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vydanie. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, s. 25. ISBN 978-80-8094-924-2.

⁵¹ Podľa literárneho vedca Františka Mika: „...zážitkovosť“ chápeme ako druh ikonickosti výrazu, pri ktorom je relevantná vnútorná účasť „komunikantov“. In MIKO, František. *Estetika výrazu*. Bratislava : SPN, Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1969, s. 28. Bez ISBN.

⁵² Podľa slovenskej hudobnej teoretičky Renáty Beličovej: „...recepcná hudobná estetika predpokladá, že skutočným účelom hudby je samotný proces poznávania, zmyslom počúvania hudby je „cesta“, ktorou ju poznávame . Tou cestou je akýkoľvek spôsob počúvania hudby, za predpokladu, že sa poslucháč v jeho priebehu s hudbou postupne zblízuje, spoznáva ju a hudba sa mu stáva akýmsi zrkadlom, v ktorom vidí, počuje sám seba.“ In BELIČOVÁ, Renáta. *Recepcná hudobná estetika*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2003, s. 61. ISBN 80-8050-592-6.

⁵³ Existujú dokonca tzv. synestézie, ktoré dokážu sprostredkovat' vizuálne evokácie. Napríklad zvuk vyvoláva vizuálny vnem, alebo, naopak, vizuálny podnet (farba) asociuje akustické rozmery jednotlivých evokácií. I v bežnej lexike sa často používa slovné spojenie, resp. vyjadrenie, že farba kričí. Takisto aj zvuk z hľadiska psychológie umenia má tendenciu vo vedomí vizualizovat' rôzne predstavy, čo adekvátne nachádza svoje uplatnenie napríklad v muzikoterapii. Podľa slovenského scénografa Aleša Votavu: „...k farbám máme intenzívny vzťah, dokladá to i okorenenie našej lexiky: modré z neba, beloch – čiže nie farebný – čiže černoč, ružové okuliare, šedá eminencia, šediny, zelenina, modrina, ozelenieť od zlosti, červenat' sa od hanby, čierny pasažier, čierna diera, biele miesto, červený teror, zelený mozog. Dokonca aj hudobný termín „blues“ má svoj pôvod vo farbe. I feel blue (cítim sa modro = je mi smutno. (...)) Čiže inak povedané „počujete“ farbu a „vidíte“ tón...“ In POLÁČKOVÁ, Dagmar (ed.): Aleš Votava. Bratislava : Slovenská národná galéria a Vydavateľstvo SLOVART, 2007, s. 292. ISBN 80-8095-106-9.

imaginatívneho tvorenia – celého asociatívneho prúdu doslova sukcesívneho „filmovania“ – premietania v zážitkovom procese uchopovania hudobného diela. Ako dodáva hudobná teoretička Renáta Beličová: „...pri počúvaní zvukového objektu nie je cieľom jeho sluchové potvrdenie, ale jeho mentálne a vedomé z významňovanie...“⁵⁴

Ide o taký prípad zážitkovej stopy, keď sa jej súčasťou stávajú záblesky vlastnej fantazijnej činnosti ako vôbec výsledkov konotatívnej schopnosti melodických štruktúr v tektonickej skladbe tej-ktorej hudobnej kompozície. Zážitková filmovosť výrazu sa teda rodí na podklade recipovaného hudobného diela.

Zdrojom „filmovosti“ recepčného zážitku je podobne aj recipovanie rozhlasovej hry, ktorá je vyslovene zvukového charakteru.

Náčuv rozhlasovej inscenácie (rozhlasového diela) sa jednoducho spája s vedomou i cieľenou vizualizáciou. „Rozhlasové umenie síce nedisponuje vizuálnym rozmerom, ale bohato ho nahrádza podnecovaním poslucháčovej fantázie a tvorivej spolupráce pomocou rozmanitých zvukových prostriedkov.“⁵⁵ Je doslova odkázaná na nevyhnutnú tvorbu takýchto vizuálnych scenárov. Záleží od všestrannej tvorivosti toho-ktorého recipienta – sprístupňovať rôznorodé zvukové obsahy dômyselnej vizuálnej predstavivosti, imaginatívnosti, fantazijnosti. To tvorí zároveň spomínanú filmovosť v konštruovaní zážitkového imagénu. Recepčia potom takéhoto zvukového komunikátu speje k potenciálne vytváranému vizuálnemu obrazu, ktorý je (predstava tohto ikonu) **odrazom evokujúceho sa z podkladu** tektoniky konkrétnej inscenácie rozhlasovej drámy (rozhlasového diela). To, že ho charakterizuje istá následnosť, sukcesívnosť, pohyblivosť – svedčí o zreteľnej filmovosti tohto recepčného zasiahnutia, čiže namiesto hotovej filmovej recepcie možno skôr hovoriť o filmovosti v recepcii presnejšie povedané.

Psychológia filmového zážitku

Filmové dielo sa už tradične recipuje v prítomnosti kinosály. Poskytuje dôkladné podmienky na kompletný, kompetentný (plnohodnotný) zážitok, pretože sa k dvojrozmernému plátnu na projekciu týchto „pohyblivých obrázkov“ pripája ešte k tomu kolektívnemu zážitku. „Koniec koncov, do kina chodíme kvôli tomuto, kvôli kolektívnemu zážitku vnímania, kvôli potrebe sa báť alebo smiať.“⁵⁶ Hoci súčasné technológie dovoľujú simulovať tzv. domáce kino v pohodlí domova, neoceniteľným pre hlboký filmový zážitok v kolektíve spoločnosti.

Aj tu sa istým spôsobom dosahuje „filmovosť“ v recepcii filmového diela. Mohlo by sa vhodne použiť voľné spojenie filmovosti na druhú v tomto prípade. Premietaný film, jeho priama projekcia na plochu dvojrozmerného filmového plátna, je recipovaná divákovi. V jeho vedomí sa tento filmový vnem rovnako premieta do širšieho rozvinutia voľných asociácií a predstáv, dekodovaných, doslova vytiahnutých zo sukcesívnosti filmového diela. Podľa českého filmového publicistu Iva Pondělíčka: „...jsem si vědomi,

⁵⁴ In BELIČOVÁ, Renáta. *Recepčná hudobná estetika*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2003, s. 43. ISBN 80-8050-592-6.

⁵⁵ ŽILKOVÁ, Marta: *Dráma v audiálnej tvorbe*. Bratislava : ENIGMA, 1995, s. 20. ISBN80-967190-8-4.

⁵⁶ CIEL, Martin: *Pohyblivé obrázky*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2006, s. 135. ISBN 80-89129-69-2.

že i při výkladu filmového zážitku se problém řeší s výrazem noetické skepse – s „psychologií neurčitosti“. (...) Všichni zmíněné proměnné hodnoty, jež představuje samo dílo, i to, co jsme nazvali souhrnem subjektivních možností příjemce-diváka, a konečně to, co tvoří dynamický a dialektický vztah mezi nimi, všechno to třeba brát v úvahu při pokusu o stanovení zážitkových modů, případně při pokusu o typologii filmového zážitku. Od smyslové percepcie, citového vzrušení i relaxace až k pochopení a kontemplaci, od postojů k ději či k jiným vnějším předmětnostem až k empatickému vztahu k významovým podnetům filmu – v tomto procesu se rodí filmově-psychologická afinita ke skutečnosti a imaginárnímu (Jak by řekl E. Morin: „Komplex skutečnosti a snu“).⁵⁷

Divák si premietaný film recepčne zachytáva v tomto kinoprostredí, následne si ho už „premieta“ v polohe vlastného rekonštruovaného filmového zážitku. Zážitkový imagén sa pritom rodí v kontexte filmovej recepcie a tým, že je filmové dielo výrazne konotatívne a asociatívne, tak si recipient premietnutý film projektuje ako film vlastných vzbudených predstáv pod jeho vplyvom.

Obraznosť sa pretavuje do ešte väčšej obraznej košatosti. Do veľkej miery je to dané dominantnou ikonickosťou výrazu, ktorá robí z filmu obrazové umenie. Obraznosť intenzívne prispieva k stimulovaniu obrazovej produkcie na základe asociatívnej tvorby. Filmové dielo teda podobne ako literárne má svojráznu denotatívnosť s tým, že film je zo všetkých druhov umenia technicky najdokonalejším spodobením, reprodukováním sveta/reality. Odráža svet prostredníctvom dôslednej, dokonalej podobnosti/mimezis. Recipient ho svojim dekodovaním rozoznáva – rozpomínaním si, príp. si recipovaný filmový materiál predsa len konfrontuje so svojim videním – zážitkovým rezervoárom reflektovaného sveta. Recipované filmové dielo je oproti čítaniu literárneho textu zdanlivo omnoho jednoduchšie. Vyžaduje si menej predstavivosti, ktorá sa automaticky spúšťa čítaním, resp. na pozadí nejakého recipovaného textu.

„Čítanie“ filmového textu si taktiež vyžaduje generovanie predstáv. Film je prsto rozprávaním obrazmi⁵⁸, ktoré si divák vybavuje pri ich dekodovaní. Film je zároveň transformáciou reprodukováného sveta. Recipient si ho vzťahuje poväčšine so svojim videním sveta v jeho poväčšine denotatívnej podobe. Svet je vo filme, pochopiteľne, pozmenený, tak sa vlastne pozerá na záznam sveta ako znakovú realitu, pod vplyvom ktorej mu privádza dané filmové dielo na myseľ ruka v ruke jej denotatívnu vrstvu. Inými slovami, „číta“ film znak po znaku ako textové pole semiózy vlastným pochopením (sprítomňuje si videné na plátne s videným/prežitým v reálnom svete. Následne sa potom recepcia filmu stáva jedným veľkým rozpomínaním si, pripomínaním si niečoho zažitého, ale aj nezažitého (t. j. niečím, čo recipient nezažil a ani nemohol zažiť). To sú implicitné zdroje predstavivosti, vzbudzované pohyblivými obrázkami na filmovom plátne, ktoré sa rodia vo vedomí recipienta v kontexte umeleckej komunikácie a majú asociatívny charakter (vzbavovaním si čohokoľvek z pamäti, fantázie, predstavivosti, emocionality atď.).

Kým na jednej strane sa filmovosť za istých okolností rozširuje do viacerých modusov umeleckého vnímania a komunikácie, na strane druhej sa aj do filmu ako takého

⁵⁷ PONDĚLÍČEK, Ivo: *Svět k obrazu svému. Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962 – 1998*. Praha : Národní filmový archiv, 1999, s. 84. ISBN 80-7004-092-0.

⁵⁸ CIEL, Martin: *Pohyblivé obrázky*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2006, s. 9. ISBN 80-89129-69-2.

takpovediac vkrádajú ďalšie umelecké spôsoby kódovania (výtvarné, literárne, divadelné, hudobné atď.). Ako uvádza americký filmový vedec James Monaco: „...umění filmu se vyvinulo procesem replikace. Neutrální šablona filmu byla překryta komplexními systémy románu, malby, dramatu a hudby, aby odhalila nové pravdy o jistých elementech umění.“⁵⁹

Príkladom by mohol byť japonský film *Drive My Car* (2021, réžia: Rjúsoke Hamaguči) osobitý a výnimočný okrem iného aj tým, že v rámci jeho sukcesívneho plynutia (ktoré je zároveň kardinálnou, nie vari najpodstatnejšou vlastnosťou filmu) prerývajú: literárno-recepčná, divadelná, audiálna komunikácia etc. Je to dané, pochopiteľne, základnou vlastnosťou filmu ako audiovizuálneho druhu umenia syntetického charakteru. Postava známeho divadelného herca a režiséra Júsoke Kafuku dennodenne počúva kontinuálne príbehy doslova rodiaceho sa literárneho príbehu jeho manželky počas ich spoločného milostného styku. Intenzívne vzbudzujú v recipientovi obraznosť, imaginatívnosť ako pri čítaní. Príbeh je však nedopovedaný náhlou a nečakanou smrťou autorky. J. Kafuku po smrti svojej manželky prichádza do cudzieho japonského mesta naštudovať divadelnú inscenáciu hry A. P. Čechova. *Ujo Váňa*. V rámci zmluvy v miestnom profesionálnom divadle dostáva osobnú šoférku. Počas celého procesu naštudovania tejto hry sa filmová rovina príbehu prelína s divadelnou realitou Čechovovej hry. Júsoke Kafuku okrem iného obsadil milenca svojej predčasne zosnulej manželky, ktorý mu vyrozpráva jej zdanlivo nedokončený príbeh. Literárne pradiivo prerušeného príbehu sa uzatvára. Uvedený príklad súčasného japonského filmu, nesmierne kontemplatívneho a atmosférou pomerne zdĺhavého vo svojej sukcesivite, v sebe niesol niekoľko modusov filmovej komunikácie, ako aj komunikácie iných umeleckých textov: literárneho – prezentovaného kontinuálne a paralelne vytváraným príbehom režisérskou manželkou; divadelného – prostredníctvom aktuálneho procesu naštudovania hry Antona Pavloviča Čechova (*Ujo Váňa*) a filmového textu (filmovosť v samotnom filmovom diele) – osobito odvíjaným vzťahom divadelného režiséra a jeho osobnej šoférky. Tento film je navyše ukážkou tzv. intertextuality vo filme – jasným prípadom citovania iných druhov umenia (iných umeleckých diel) intersemiotickým spôsobom do filmového diela ako takého. Domnievať sa možno, že filmovosť výrazu je nesporne výsledkom silne vzbudzovanej konotatívности. Pod jej vplyvom sa rodí filmová sukcesivnosť v samotnom procese recepcie. Jej súčasťou je výrazne plynulá produktivita vlastnej imaginácie. Čítaný, recipovaný text napríklad takto „ožíva“ v konkrétnej predstavivosti svojho čitateľa. Vynára sa z neho počas jeho dekódovania. Recepčný zážitok má potom isté kvality vizuálneho, filmového charakteru. Premieta sa recipientovi (postupne) zážitkový imagén, t. j. predstava čitateľa zrodená pod vplyvom čítaného (recipovaného) textu v jeho recepčnom videní. Ide o tvorbu, prítomnú analogicky už v tomto procese recepcie. Analogicky sa myslí to, že tento zážitkový vnem (zaznamenávaná kontinuálne a hlavne procesuálne zachytávaná akosť výrazovosti zážitku počas recepcie konkrétneho literárneho diela) je živým, tvorivým aktom. Vyžaduje si od recipienta túto schopnosť plastického utvárania obrazu textom/zvukom/slovom. Konštatovať akiste možno, že v tomto následnom tvorivom procese: transformácii textu na obraz, zvuku na obraz je čosi filmové. Je to záznam

⁵⁹ MONACO, James: *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha : Albatros, 2004, s. 35. ISBN 80-00-01410-6.

utvorenej, resp. aktuálne citeľne vzbudenej predstavy – vychádzajúcej doslova z recipovaného textu. Ide o spomínanú „filmovú“ kvalitu predstavivosti recipienta, živo vzbudených zážitkov – kolektívnej – alebo individuálnej, vysoko subjektívnej komunikatívnej ríši predstáv, asociácií, obrazov atď.

Namiesto filmovej recepcie by sa mohlo teda súhrnne hovoriť o „filmovosti“ recepcie v širšom kontexte ponímania. To, čo je filmové v recepcii, je tak v prenesenom význame myslené ako zjavne výrazová, stimulovaná obrazotvornosť počas nej, ktorou sa recipient necháva unášať, ba dokonca strhávať. „Vo všetkých umeniach sa môžeme stretnúť s intertextuálnym nadväzovaním na film na úrovni témy, motívu, konkrétneho obrazu, hudobnej ukážky atď., avšak takéto odkazy samy osebe ešte nie sú nositeľmi filmovosti výrazu.“⁶⁰ Filmovosť výrazu v iných umeleckých druhoch sa zase dosahuje, keď je do umeleckého diela inkorporovaná nejaká príbuznosť pripomínajúce filmové postupy – dynamiku, pohybu, strihu, klipu, či väčšej sukcesívnosti atď.

Zhrnutie

Napokon možno v japonskom filme *Drive my car* (2021, réžia: Rjúsuke Hamaguči) vidieť príklad jednej filmovej cesty, ktorá bola tesne inkorporovaná do tesnej integrovanej tematickej roviny. Tvorila zásadný leitmotív filmového diela, ktorý zo žánrového hľadiska predstavoval veľmi okrajovo kategóriu road movie. Nešlo v ňom, samozrejme, o rutinné automobilové transfery v tepe stereotypnej každodennosti (hoci aj tie sa vo filme vyskytovali a stopovo zanechávali svojráznu zážitkovosť civilnej reality banálnej všednosti). Okrem dochádzania do/z práce hlavnej postavy – divadelného herca a režiséra Júsoke Kafuku – jeho konštantné presuny autom sa odrazu v kompozične predelenej druhej časti filmu zmenili. Režisér po smrti manželky prichádza hosťovať do divadla, pre ktorého festival má naštudovať inscenáciu hry A. P. Čechova: *Ujo Váňa*. Podľa zmluvy dostáva pridelenú mĺkvu šoférku. Odrazu sa medzi nimi začína otvárať veľmi hlboký ľudský vzťah. Bežné transporty autom (do/z práce) sa postupne stali trajektóriami do duševného vnútra – hľadaním a spytovaním si svedomia, ktoré vyústi do rozsiahlej automobilovej cesty na ďaleký severný ostrov Hókaidó – na miesto šoférkinho detstva plného tráum z týrania a nedoriešených krívd z minulosti. Cesta v umelecko-komunikačnej rovine artikulovala zreteľne duševný rozmer sebazpoznania.

Použitá literatúra

- BALLAY, Miroslav: Základy umeleckej komunikácie a interpretácie. In *Culturologica Slovaca*, roč. 7, č. 2, s. 5 – 13. ISSN 2453 – 9740.
- BELIČOVÁ, Renáta. *Recepčná hudobná estetika*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2003, 132 s. ISBN 80-8050-592-6.
- CIEL, Martin: *Pohyblivé obrázky*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2006, 149 s. ISBN 80-89129-69-2.

⁶⁰ PLESNÍK, Lubomír a kolektív: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vydanie. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, s. 427. ISBN 978-80-8094-924-2.

- INŠTITORISOVÁ, Dagmar a kol.: *Interpretačné sondy do slovenského divadla*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, 183 s. ISBN: 978-80-8094-923-5.
- JANKŮ, Peter: *Scénické myslenie*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, 142 s. ISBN: 978-80-558-0171-1.
- MIKO, František: *Estetika výrazu*. Bratislava : SPN, Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1969, 292 s. Bez ISBN.
- MONACO, James: *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha : Albatros, 2004, 735 s. ISBN 80-00-01410-6.
- PLESNÍK, Lubomír a kolektív: *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. 2. vydanie. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, 486 s. ISBN 978-80-8094-924-2.
- POLÁČKOVÁ, Dagmar (ed.): *Aleš Votava*. Bratislava : Slovenská národná galéria a Vydavateľstvo SLOVART, 2007, 416 s. ISBN 80-8095-106-9.
- PONDĚLÍČEK, Ivo: *Svět k obrazu svému. Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962 – 1998*. Praha : Národní filmový archiv, 1999, 356 s. ISBN 80-7004-092-0.
- ŽILKOVÁ, Marta: *Dráma v audiálnej tvorbe*. Bratislava : ENIGMA, 1995, 109 s. ISBN80-967190-8-4.

Redakčná poznámka

Kapitola č. 6. Príklad filmovej cesty – *Drive my car* – prípadová štúdia je širším rozpracovaním už skôr publikovanej štúdie autora v rámci tohto projektu s názvom Základy umeleckej komunikácie a interpretácie. In *Culturologica Slovaca*, roč. 7, č. 2, s. 5 – 13. ISSN 2453 – 9740.

Názov: Základy umeleckej komunikácie a interpretácie
/vysokoškolské učebné texty/

Autor: prof. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Recenzenti: doc. Mgr. Andrea Euringer Bátorová, PhD.
doc. PhDr. Michaela Malíčková, PhD.

Zodpovedný redaktor: prof. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

Jazykový redaktor: PhDr. Marcel Olšiak, PhD.

Technický redaktor: Mgr. Miroslav Fedor

Obálka: Mgr. Miroslav Fedor

Fotografie: © Bara Podola, Diana Petříková, Miroslav Ballay, Napsugár Richter,
Nikita Grachev, Paulína Grolmusová, Vanda Mesiariková

Prvé vydanie

Rok vydania: 2023

Rozsah: 3,91 AH

Náklad: 100 ks

ISBN 978-80-558-2069-9

ISBN 978-80-558-2069-9



9 788055 820699