

“Zborník tak nie je tým, čo by človek na prvý pohľad čakal – kultúrno-historickým prehľadom vývinu nezávislej kultúry. Takéto náhľady sú síce v ňom prítomné, ale celkový historický prehľad nechýba. Zborník totiž siaha hlbšie. Osvetľuje, opisuje, analyzuje a interpretuje nezávislú kultúru. Autori skúmajú, prečo vznikala a vzniká nezávislá kultúra, kedy a prečo môžeme nejaké aktivity označiť za nezávislé, aký má vzťah k širšiemu kultúrnemu a spoločenskému okoliu. Zborník tak síce vo veľkej miere aj mapuje, čo, kde a kedy sa udialo, ale zároveň ponúka oveľa cennejší pohľad – ponúka úvahy a analýzy o zmysle nezávislej kultúry. Je cenným príspevkom do kulturologickej diskusie o vývine slovenskej kultúry i do diskusie o nezávislosti, slobode a tvorivosti a v kultúre.”

**prof. PhDr. Erich Mistrík, CSc.**

“22 štúdií, ktoré zameriavajú na postihnutie stále aktuálnej potreby reflexie fundamentálnych otázok ľudskej existencie – slobody, zodpovednosti a dôstojnosti, si nekladú za cieľ byť syntézou, ale skôr konkretizáciou skúsenosti súčasného sveta, ktorého aspektom je na jednej strane jeho heterogenita, na strane druhej intermediálna povaha mnohých foriem umeleckého vyjadrovania a stvárňovania skutočnosti v súčasnej kultúre. Autori skúmajú rôzne konkrétne formy a prejavy fenoménu nezávislej kultúry a umenia, a v mnohých prípadoch prekračujú hranice konkrétneho, dotýkajúc sa problémov všeobecne estetických, či dokonca filozofických. Predkladané príspevky sú odrazom dlhodobého výskumného záujmu autorov – v mnohých prípadoch významných osobností zo slovenského a českého kultúrneho, vedeckého a umeleckého prostredia – o nosnú tému nezávislosti. Zborník je cenným príspevkom do odbornej diskusie, ktorá rozvíja osvietenskú myšlienku, že sloboda a zodpovednosť súvisia s pohybom autonómneho myslenia, keď sa človek odhodlá používať svoj vlastný rozum, konať v súlade s ním vo verejnom priestore.”

**doc. Mgr. Andrea Javorská, PhD.**



# Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989

Ed. Július Fujak



*Charakter a vývoj nezávislej  
kultúry a umenia  
na Slovensku po roku 1989*



# **Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989**

Ed. Július Fújak

Univerzita Konštantína Filozofa

Filozofická fakulta

Nitra

2020



Publikácia vychádza v rámci riešenia vedeckého projektu VEGA 1/0282/18  
*Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989.*

Posudzovatelia:

prof. PhDr. Erich Mistrík, CSc.

doc. Mgr. Andrea Javorská, PhD.

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta

© 2020 doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD., Mgr. art. Katarína Cvečková, PhD.  
Mgr. Petra Fornayová, prof. PhDr. Július Fajak, PhD., Mgr. Katarína Gabašová,  
PhD., Mgr. art. Michal Kočiš, Mgr. Radoslav Lakoščík, prof. PhDr. Miroslav Marcelli,  
CSc., Ing. arch. Vladimír Merta, Mgr. Peter Milčák, PhD., Mgr. Erika Moravčíková,  
PhD., Mgr. Andrea Olejárová, doc. PhDr. Jozef Pauer, CSc., Mgr. Martina Pecková  
Černá, Ph.D., Mgr. Jozef Puškár, PhD., doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD., Mgr. Juraj  
Skačan, PhD., doc. Mgr. Pavol Sucharek, PhD., doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.,  
PhDr. Lucia Valková, PhD., Mgr. Ondrej Veselý, PhD., Mgr. Milan Zvada, MA

Editor: prof. PhDr. Július Fajak, PhD.

ISBN 978-80-558-1565-7

## **Obsah**

Predslov .....	7
----------------	---

### **Filozoficko-kulturologické aspekty nezávislosti**

Jozef Pauer: <i>Čo znamená nezávislosť (kultúry, umenia)</i> .....	13
Vladimír Merta: <i>Proč v Čechách neznáme slovenský underground? (Odlíšní formy subversivní kultury jako výraz společného odporu)</i> .....	29
Miroslav Marcelli: <i>Sloboda, politika, umenie</i> .....	47
Július Fujak: <i>Ambivalentnosť tvorivej a vnútornej slobody v našej (nezávislej) kultúre</i> .....	57
Katarína Gabašová: <i>Dilematická povaha slobody (nezávislosti) v súčasnej kultúre. Sebaklam (ne)spútaného jednotlivca</i> .....	73

### **Nezávislá umelecká kultúra**

Peter Milčák: <i>Poznámky k „nezávislosti“ vydavateľského prostredia na Slovensku</i> .....	87
Zoltán Rédey: <i>Nezávislosť literatúry – literatúra nezávislosti (Slovenská knižná kultúra a umenie po roku 1989)</i> .....	99
Jaroslav Šrank: <i>Recepcia experimentálnej poézie v slovenskej literatúre po roku 1989 (Vo vzťahu k básnickej tvorbe Milana Adamčiaka)</i> .....	123
Miroslav Ballay: <i>Pragmatické dosahy rezidenčných umeleckých pobytov na vidieku (Autopsia z konkrétneho pobytu ako prípadová sondáž)</i> .....	159
Katarína Cvečková: <i>Intermedialita – jedna z tendencií súčasnej nezávislej divadelnej scény</i> .....	179
Petra Fornayová: <i>Nezávislá scéna súčasného tanca</i> .....	189



Martina Pecková Černá: <i>Sonda do výzkumného procesu českého nezávislého divadla po roce 1989</i> .....	197
Jozef Puškár: <i>Aspekty nezávislosti v súčasnom (slovenskom) divadle</i> ...	211
Lucia Valková: <i>Obraz (ne)závislosti vlastnej identity (Kulturologická reflexia vybraných divadelných inscenácií)</i> .....	223
Ondrej Veselý: <i>Individuálna nezávislosť v hudobnej kultúre (nielen) u nás pred rokom 1989 a v súčasnosti</i> .....	237
Radoslav Lakošík: <i>Post-rock: genéza a súčasný stav (ne)žánrového hudobného fenoménu v kontexte tvorby skupiny The Ills</i> .....	245

### **Iné kontexty nezávislosti**

Michal Kočiš: <i>Podoby a charakter novovznikajúcich nezávislých kultúrnych iniciatív</i> .....	265
Milan Zvada: <i>Záhrada a jeho dramaturgia ako reakcia na umelecký dopyt, spoločenské premeny a potrebu komunitného rozvoja v meste (2010 – 2019)</i> .....	279
Andrea Olejárová: <i>Informácie v digitálnom veku: Sondáž do vzťahu medzi participačnou kultúrou a nezávislosťou mediálnej produkcie v internetovom prostredí</i> .....	297
Erika Moravčíková: <i>Kontexty postfaktuálnej éry v tieni mediálnej manipulácie a propagandy</i> .....	309
Juraj Skačan: <i>Postpravda, náboženská pravda a digitálnymi médiami podnecovaná individualizácia náboženstva u jednotlivca</i> .....	329
Pavol Sucharek: <i>Meditácia</i> .....	345
Bibliografická poznámka .....	354

## **Predslov**

*Nezávislosť.* Čo všetko v nás tento pojem vyvoláva a evokuje v rôznych spoločenských, kultúrnych, ale i existenciálne privátnych kontextoch... Nie náhodou sa vníma ako základný predpoklad slobodného modu nášho bytia vo všetkých oblastiach nášho života, pričom rozpoznanie toho, od čoho nechceme byť závislí – odmietajúc isté reštrikčné diskurzívne praktiky –, nás stavia pred rozhodnutie vziať na seba ťarchu zodpovednosti, avšak nielen za seba, ale aj (a možno predovšetkým) za druhého... Otázky vnútorne slobodného, nezávislého postoja ku skutočnej, ale dnes už aj výrazne virtualizovanej realite, ktorej sme každodenne v jej nevysspytateľnej mnohorakosti vystavení, sa týkajú *de facto* každého z nás. Problematika meniacej sa povahy a akosti nezávislosti, ako aj transformácií jej chápania v spoločnosti, kultúre i umení je predmetom rôznych humanitných vedeckých výskumov, no týka sa aj ich samotných. Po významných epistemologických zmenách v minulom storočí od tzv. obratu k jazyku a odklonu od substancionalnej ontológie k ontológii zmyslu ľudského bytia a pobytu (vteleného o. i. vo filozofii Martina Heideggera a Ludwiga Wittgensteina) až po paradigmaticky inakostné, subverzne produktívne postštrukturalistické myslenie (R. Barthesa, M. Foucaulta, J. Derridu, E. Lévinasa, J.-F. Lyotarda, G. Deleuza, J. Baudrillarda a i.) či progresívne výskumné línie Nitrianskej literárnovednej a semiotickej školy (F. Miko, A. Popovič a i.) sa súčasné humanitné vedy ocitajú v situácii rázcestia. Buď zostanú lokajsky závislé od performativity, čiže utilitárneho zužovania ich funkcie na legitimizovanie istej kontroly nad realitou (J.-F. Lyotard), ako aj od redukovania vlastnej spoločenskej hodnoty len na jej tzv. trhovú využiteľnosť, alebo sa stanú súčasťou revitalizačného úsilia skúmať spoločensko-kultúrne a umelecké fenomény vo vnútorne nezávislých intenciách interdisciplinárnej komplementárnosti myšlienkového slobodného vedeckého diskurzu.



Súbor textov sústredených v tomto zborníku sprístupňuje verejnosti príspevky prednesené na vedeckej konferencii s názvom **Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989**, ktorá sa uskutočnila 9. a 10. októbra 2019 v organizačnej gescii Katedry kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa (UKF) v Nitre, a to v rámci riešenia rovnomenného vedeckého projektu VEGA 1/0282/18. Jej účastníci sa v priebehu uvedených dvoch dní zaoberali v reprezentačnej Sieni Konštantína Filozofa UKF danou problematikou z rozmanitých hľadísk a uhlov, ktorých rozmedzie sa pohybovalo v diaľpazóne nasledujúcich tematických okruhov:

- *čo všetko v nás pojem nezávislosti vyvoláva;*
- *v čom spočívala nezávislosť v kultúre a umení u nás pred rokom 1989 a v čom tkvie po ňom;*
- *o aké existenciálne mody pobytu a postojov v spoločnosti a kultúre ide, vďaka ktorým možno nadobudnúť reálny status nezávislosti;*
- *nezávislosť ako schopnosť nájsť a rezistentne obhajovať rozmer vnútornej slobody a v neposlednom rade aj sociálnej spravodlivosti;*
- *nezávislosť ako cesta k vlastnej dôstojnosti skrze princípy metanoie a parrhésie, späť s rizikom straty;*
- *autentická tvorivosť a nezávislé, alternatívne umenie ako spôsob vymanenia sa z indoktrinácie spoločenských diskurzívnych praktík, resp. politicko-ideologických simulakrií a matrixov;*
- *relativizácia a stieranie hraníc medzi tzv. nezávislou a oficiálnou kultúrou v súčasnosti;*
- *metamorfózy nezávislosti na prelome 20. a 21. storočia (nielen na Slovensku).*

Nie náhodou v názve konferencie i tohto zborníka figuruje historicky medzník roku 1989. V roku 2019 sme si ho pripomínali pri príležitosti 30. výročia Nežnej revolúcie '89, ktorá znamenala bezpochyby výrazný predel a transformáciu temer všetkého, v čom sme žili predtým. Tento azda najvýznamnejší dejinný zlom našich nedávnych novodobých dejín jednoducho nemožno obísť. Pred rokom 1989 v opozícii voči zlyhávajúcemu modernistickému konštruktovi „tajného“ spojenectva absolutizovanej racionality a arogantne zneužívanej moci komunistickej

ideológie sa na Slovensku vytvárali rôzne alternatívne platformy inej, nezávislej kultúry a umenia – či už v období tzv. kontrakultúry 60. rokov, československej undergroundovej a alternatívnej kultúry 70. a 80. rokov 20. storočia, resp. v rovnakom čase aj progresívnych iniciatív tzv. šedej zóny. Na začiatku 90. rokov sa zdalo, že podmienky v transformujúcej sa (česko-)slovenskej spoločnosti vytvoria vhodnejšie prostredie na rozvoj autonómnych, nezávislých kultúrnych a umeleckých aktivít. Neblahé reálie a nepredvídateľne nestabilné súradnice postindustriálneho, marketingovo zmutovaného (neo)kapitalizmu, hyperkonzumerizmu a diktátu trhového zisku „za každú cenu“ – následkom čoho došlo aj na Slovensku k redukcii hodnoty človeka, resp. jeho pracovnej sily len na spotrebiteľa a konzumenta (J.-F. Lyotard) – však podstatným spôsobom sťažili ich prirodzený vývoj. Nečudo, že motivácie nezávislých kultúrnych a umeleckých iniciatív boli a sú založené na postojoch vzdoru, svetónázorovej rezistencie či nesúhlasu, ako aj odmietaní týchto reálií, ktoré sú neraz maskované bludným labyrintom krivých zrkadiel masmediálnych a internetových simulakier, v ktorých sa ocitáme a dennodenne pohybujeme. To všetko i omnoho viac sa preberalo v rozmanitých kontextoch a súvislostiach na rokovaní a v živých diskusiách v priebehu uvedenej konferencie, na ktorej sa zúčastnilo nemálo významných osobností zo slovenského i českého kultúrneho, vedeckého a umeleckého prostredia.

Kompozičná štruktúra publikácie je členená do troch hlavných sekcií:

1. texty zaoberajúce sa filozoficko-kulturologickou reflexiou nezávislej kultúry (J. Pauer, V. Merta, M. Marcelli<sup>1</sup>, J. Fujak, K. Gabašová),
2. príspevky reflektujúce nezávislú umeleckú kultúru: literárnu (P. Milčák, J. Šrank, Z. Rédey), divadelnú a tanečnú (M. Ballay, K. Cvečková, M. Pecková Černá, P. Fornayová, J. Puškár, L. Valková), hudobnú (O. Veselý, R. Lakoščík),

---

<sup>1</sup> Miroslav Marcelli, Vladimír Merta a Peter Milčák sa nemohli z dôvodu pracovnej zaneprázdnenosti zúčastniť na konferencii osobne, preto v jej tematickom rámci, ako aj v rámci samotného riešenia uvedeného vedeckého projektu VEGA predniesli svoje príspevky, resp. prednášky v istom časovom odstupe vo vedeckom cykle *Culturologos* Katedry kulturológie FF UKF v Nitre (pozri *Bibliografickú poznámku* na s. 354).



3. odborné články o nezávislých kultúrnych centrách, masmédiách, internete a duchovných kontextoch (M. Kočiš, M. Zvada, A. Olejárová, E. Moravčíková, J. Skačan, P. Sucharek).<sup>2</sup>

Každý z príspevkov poskytuje v mnohých smeroch zaujímavé svedectvo o rozmanitých autentických podobách pôsobenia či o prejavoch nezávislej kultúry, vedy a umenia, resp. o ich vklade do nášho kultúrneho dedičstva, pre ktoré je spomínaný rozmer vnútornej slobody vyslovene príznačný a existenciálne zásadný – v zmysle konštituovania a sebautvárania vlastnej ľudskej dôstojnosti v neľahkej dobe pred rokom 1989, ako aj v značne komplikovanom období po ňom. Verím, že čitateľ tohto zborníka v ňom nájde dostatok zaujímavých podnetov na premýšľanie o danej téme, ako aj hľadanie, ba možno i nachádzanie nezávislejších a slobodnejších modov vlastnej existencie. Napokon, ako je zrejmé, všetky texty a príspevky vznikli v období pred neočakávanou a bezprecedentnou koronakrízou roku 2020, ktorá páľčivé témy nezávislosti, ľudských práv a slobôd postavila do oveľa iného, ostrejšieho, mnohé neblahé súvislosti poodhaľujúceho svetla...

Editor

---

<sup>2</sup> V umeleckom programe po skončení oboch rokovacích dní vystúpili v Univerzitnom tvorivom ateliéri 9. 10. 2019 nekonvenčný gitarista **Miloš Železnák** s hosťami (M. Janegová – klavír, O. Veselý – akustická gitara a J. Fújak – zvukové objekty) a 10. 10. 2019 choreografka a tanečníčka **Petra Fornayová** so sólovým projektom *Všetko, čo mám rada*, ktorý predstavoval fúziu nezávislého alternatívneho divadla, nekonvenčného súčasného tanca a dokumentárneho filmu „o subjektívnej stratégii trvalo udržateľného rozvoja“.

Filozoficko-kulturologické  
aspekty nezávislosti







## Čo znamená nezávislosť (kultúry, umenia)

Jozef Pauer

Filozofický ústav

Slovenskej akadémie vied v Bratislave

Mám prehovoriť o nezávislosti, čo ona znamená v kultúre, v umení, a pociťujem úzkosť, či toho som schopný, či to dokážem v tomto formáte uchopiť dobre, pravdivo, zrozumiteľne. Pretože zaradený v tejto filozofickej sekcii – a ako filozof – mal by som azda otázku v názve tejto prednášky formulovať skôr takto: Čo znamená byť nezávislý? Kde sa rodí nezávislosť? Alebo: Čo znamená byť nezávislým umelcom, básnikom? Alebo aj filozofom? Veď podľa Platóna, Aristotela a ešte aj Tomáša Akvinského filozof, podobne ako básnik, vstupuje do styku s udivujúcim. A práve toto udivujúce, s ktorým umelec, filozof, ba niekedy i vedec vstupujú do vzťahu, mi nedovoľuje položiť túto otázku na pitevný stôl a rýpať sa v nej skalpelmi a dlátami analýzy.

Antickí filozofi Platón i Aristoteles pripisovali filozofii najvyššie miesto zo všetkých vied a umení, pretože neslúži žiadnemu účelu, ale ako jediná má zmysel sama v sebe. Dnes sa táto jej vlastnosť považuje za dôkaz jej zbytočnosti. Vo svete, ktorý sa topí v toku pracovných dní, ktorý pohltí imperatív úžitku, je všetka poézia, filozofia, hudba nezmyslom, zbytočnosťou alebo bláznovstvom.

*Zlomené leknó k nej všé žalovať sa príde.  
Chvíľami zobudí v konároch spiacich briez  
hniezdátka, odkiaľ čuť mrvenie drobných krídel.  
A tajuplný spev cedí sa z jasných hviezd.*

*Jean Arthur Rimbaud: Ofélia<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> In ŽÁRY, Š. *Preklady*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.

Pár rokov po napísaní týchto veršov povie 19-ročný Rimbaud niečo v tom zmysle, že poézia je zbytočnosť alebo idiotstvo, a odíde kamsi do Afriky obchodovať so slonovinou.

Ani nie o polstoročie neskôr, v roku 1919, Walter Gropius vydáva prvý Manifest Bauhausu, v ktorom píše:

*„Architekti, sochári, maliari, my všetci sa musíme vrátiť k remeslu! Pretože neexistuje žiadne ‚umenie z povolania‘. Neexistuje žiadny podstatný rozdiel medzi umelcom a remeselníkom. Umelec je gradáciou remeselníka. Milosť zhora dovolí vo vzácnych svetelných momentoch, ktoré sú mimo vôle umelca, aby z diela jeho rúk nevedomky vykvitlo umenie, no založenie v remeselnosti je nevyhnutne záväzné pre každého umelca. Tam je prazdroj tvorivého stvárňovania.*

*Budujme preto nový cech remeselníkov bez nárokov na triedne rozlíšenia, ktoré by chceli vytýčiť spupnú hradbu medzi remeselníkmi a umelcami! Chcime, premýšľajme, vybudujme spoločne novú stavbu budúcnosti, ktorá bude všetkým v jedinom útvaru: architektúrou aj plastikou, aj maliarstvom, útvarom stúpajúcim z miliónov rúk remeselníkov v ústrety nebesiam ako kryštalický symbol novej, nadchádzajúcej Viery“ (Klee, 2009, s. 110).*

Ak Rimbaud zahadzuje „zbytočný“ svet poézie a nechá sa až k záhube pohltiť svetom užitočnej práce, tak Gropius vedomie potreby účelu priam nevyhnutne privádza k „nebesiam“ zmyslu, k poézii.

Na Bauhause, v jeho prvom sídle vo Weimare, pôsobí ako učiteľ v rokoch 1920 – 1926 Paul Klee, ktorého prvá veta v jeho *Tvorivom vyznaní* znie: „*Umenie nereprodukuje viditeľné, ale robí viditeľným*“ (Klee, 2009, s. 59).

Približne o päťdesiat rokov skôr píše Jean Arthur Rimbaud Georgesovi Izambardovi v prvom z takzvaných *Listov vidiaceho*:

*„Chcem byť básnikom a pracujem na tom, aby som sa stal vidiacim. ... Ide o to, dôjsť k neznámemu rozrušením všetkých zmyslov. Je to veľké utrpenie, ale je nutné byť silný, byť rodený básnik, a ja som poznal, že som básnik. To nie je moja vina. Nesprávne sa hovorí: Myslím. Malo by sa povedať: Myslí to vo mne. – (...) JA je niekto iný. Tým horšie pre drevo, keď si uvedomí, že je husľami, a vysmieva sa nevedomým, ktorí sa hádajú o tom, čomu nerozumejú“ (Rimbaud, 1977, s. 337 – 338).*



V druhom *Liste vidiaceho* adresovanom Paulovi Demenymu vysvetľuje tú istú myšlienku trochu inak: „Prvým úsilím človeka, ktorý chce byť básnikom, je poznanie seba samého, a to úplné. Hľadá svoju dušu, prehliada ju, skúša ju, učí ju. Keď ju pozná, musí ju kultivovať; zdá sa to prosté: v každom mozgu sa uskutočňuje prirodzený vývoj; tolko egoistov sa vyhlasuje za spisovateľov; a je veľa iných, ktorí ďakujú sami sebe za svoj vyspelý intelekt! (...) Hovorím, že je nutné byť vidiacim, stať sa vidiacim.

Básnik sa stáva vidiacim dlhým, nesmiernym a uváženým rozrušovaním všetkých zmyslov. Všetky spôsoby lásky, utrpenia, šialenstva; hľadá sám seba, skúša na sebe všetky jedy, uschováva si z nich výťažok. Nevýslovné muky, pri ktorých sa stáva medzi všetkými veľkými nedorastkom, veľkým zločincom, veľkým prekliatym – ale zvrchovaným Mudrcom! – Pretože prichádza k neznámu! Pretože kultivoval svoju dušu už bohatú viac ako hocikto iný! Prichádza k neznámu, a keby aj zošalel a skončil stratou rozumu a nechápal už svoje vidiny, predsa ich videl! Nech zdochne vo svojom hnuse nad neslýchanými a nepomenovateľnými vecami: prídu iní hrozni pracovníci; začnú na obzoroch, kde sa on zrútil!“ (Rimbaud, 1977, s. 340 – 341).

Vrátim sa ešte k úvahám Paula Kleea. V prednáške *O modernom umení* sa pokúša pred poslucháčmi rozprestrieť pole spoločné laikom aj umelcom, pole, na ktorom sa umelec už nebude javiť ako okrajová záležitosť a bude osobou, podobne ako oni, zasadenou do mnohotvárného sveta, v ktorom sa musí aj on tak či onak zabývať. Pre lepší pohľad do umelcovej dielne použije prirovnanie so stromom.

*„Umelec sa zaoberal týmto mnohotvárnym svetom a môžeme mať za to, že sa v ňom čiastočne zabýval; vo všetkej tichosti. Orientuje sa natoľko dobre, že dokáže usporiadať plynutie javov a skúseností. Túto orientáciu vo veciach prírody a života, tento veľmi košatý a rozvetvený poriadok by som chcel prirovnať ku koreňom stromu. Odtiaľ prúdia k umelcovi šťavy, aby prešli cez neho a jeho oko. Tak umelec zohráva úlohu kmeňa.*

*Poháňaný mocou tohto prúdenia uvádza umelec to, čo uvidel, do diela.*

*Ako sa koruna stromu viditeľne rozpína do všetkých smerov v čase a priestore, rovnako je to s dielom.*

*Nikomu by nenapadlo chcieť od stromu, aby utváral korunu úplne rovnako ako korene. Každý chápe, že neexistuje žiadny exaktne zrkadliaci pomer medzi tým, čo je dole a čo je hore. Je jasné, že*

*rozdielne funkcie v rozdielnych elementárnych oblastiach musia prinášať živé odlišnosti.*

*Práve umelcom by sa však chceli tieto tvárnivo nutné odchýlky od vzorov uprieť. V horlivosti sa dokonca zašlo tak ďaleko, že sa chcelo umelcovi podsúvať neschopnosť a úmyselné prekrucovanie. A pritom umelec na jemu určenom mieste pri kmeni nerobí nič iné, ako že zhromažďuje to, čo prichádza z hĺbky, aby to poslal ďalej. Ani neslúži, ani nepanuje, iba sprostredkuje.*

*Umelec teda zaujíma veľmi skromnú pozíciu. A krása koruny – to nie je sám umelec, krása ním iba prešla“ (Klee, 2009, s. 74 – 75).*

Hádam som nevenoval priveľa času preletu nad myšlienkami len troch zjavov európskeho umenia, ktoré už jeden a pol storočia významne (ne) ovplyvňujú súčasné umenie i predstavy o ňom a kultúru vôbec. Ak prejdem k abstraktnejšiemu vyjadreniu, a opäť ako v úvode aj s prihliadnutím na antiku a po nej nasledujúce dve tisícročia Západu, možno aj v súčasnej Európe hovoriť o jej základnom probléme ako o sváre poriadku a slobody, boja za lepší sociálny poriadok, spravodlivejšie ľudské spolunažívanie na jednej strane – a na druhej za úplnú osobnú slobodu. Je možné zmierenie? Je možné nájsť stred, rovnováhu – a neobmedziť pritom ani požiadavku slobody, ani požiadavku dokonalého poriadku? Riešenie tejto otázky dosiaľ nikto nenašiel. A Kristus, ktorý ľuďom prisľúbil slobodu aj poriadok v harmonickej osobe, je pánmi sveta vždy a opäť z neho vyhánaný. Je možné nájsť riešenie týchto ľudských protikladov, riešenie, ktoré ponúka Kristova osoba, i v osobe ľudskej? V každom prípade je takéto hľadanie našou ľudskou povinnosťou. Neraz sme vystavení utrpeniu zo zrážky dvoch tendencií v nás, jedna nás strháva k slobode, k pestrej rozmanitosti životných ciest, druhá požaduje sociálnu istotu, hmotné zabezpečenie a neotrasiteľné hodnoty a pojmy. Aj tento problém vnímali a pokúšali sa riešiť ho už v antickom Grécku. Platón ho vidí v nesúrodosti ducha a tela a v ich súžití. Ako riešenie navrhuje ich oddelenie, čo je možné uskutočniť radikálne iba smrťou. Pri zachovaní života zostáva morálna cesta askézy. Aristoteles hovorí o strednej ceste, o potrebe spolužitia v rozumných kompromisoch. To je riešenie Veľkého inkvizítora z Dostojevského *Bratov Karamazovovcov*. A Veľký inkvizitor

je vlastne typickým predstaviteľom Západu, celej európskej spoločnosti. Racionalizmus, utilitarizmus kompromisov.

Jeden z protagonistov tzv. nezávislého filmu *Easy Rider* na otázku „hipíka“, prečo z nich ľudia majú strach, odpovedá, že v nich vidia slobodu a tá im naháňa strach. A po otázke, čo je zlé na slobode, veď o tú predsa ide a o tej sa stále dookola hovorí, mu vysvetľuje:

*„Ale hovoriť o slobode a byť slobodný sú dve rôzne veci. Je skutočne ťažké byť slobodný, keď ťa možno kúpiť a predat' na trhu. Nikdy im nevrav, že nie sú slobodní, pretože potom začnú zabíjať, aby dokázali, že slobodní sú. Ó, áno, budú hovoriť a hovoriť o slobode. Ak však uvidia slobodného človeka, začnú sa ho báť...“<sup>2</sup>*

Prečo vlastne spomínam dialóg z filmu starého päťdesiat rokov dnes, v čase sveta, ktorý zlo nazýva dobrom, vo svete straty duchovného ukotvenia, vo svete pervertovaných hodnôt, vo svete, v ktorom sa vykorisťovanie biednych nazýva slobodnou hrou šancí, v ktorom sa zneužívanie moci nazýva politikou, závišť ambíciou, idealizmus naivitou a hlúposťou, neúcta a hrubosť slobodou prejavu, vo svete, v ktorom už zasa platia najrozmanitejšie tabu – tabu úprimnosti, tabu normálnosti, tabu pravdy, tabu nehy, tabu revolty, tabu smiechu, tabu plaču, tabu myslenia, tabu zmyslu... Hádám práve preto, že napriek svojmu veku tento film pravdivo charakterizuje aj dnešný stav sveta. Napokon práve v dobe jeho vzniku sa už výraznejšie vynárajú charakteristické črty dnešnej systémovej krízy západného sveta, toho rozštiepeného, atomizovaného sveta, v ktorom sa neprestáva omieľať dogma slobody, nedotknuteľnej slobody; od slobody individua, slobody vedy až po slobodu zvierať a späť k najrozmanitejším fragmentom rozštiepeného celku. Na intelektuálnej úrovni sa nemohla vytvoriť iná ako fragmentárna, atomizovaná, „neutrálna“ kultúra bez vlastností. Nedotknuteľná, onnipotentná sloboda priviedla na svet aj „slobodu kultúry“. Jedným z typických prejavov neutralizácie kultúry je antitéza kultúry a politiky. Obraňuje sa čisté umenie a čistá kultúra, ktoré nemajú mať s politikou nič spoločné. Rady intelektuálov sa hmýria takmer hysterickou neznášanlivosťou voči

---

<sup>2</sup> Film z produkcie USA bol u nás distribuovaný pod názvom *Bezstarostná jazda*. Nakrútený bol v r. 1969 v réžii Dennisa Hoppera podľa scenára Petra Fondy, Dennisa Hoppera a Terryho Southerna. V hlavných úlohách hrali Jack Nicholson, Dennis Hopper, Peter Fonda.

všetkému, čo sa vzťahuje k svetu politiky, najmä k ideálu či autorite štátu, k moci, vládnutiu, disciplíne. Tomu všetkému sa nepriznáva žiadna duchovná a kultúrna hodnota. Samozrejme, túto antipolitickú nadnesenosť a elitárstvo, typické pre „neutrálnu“ kultúru a umenie, možno odôvodniť degradáciou politickej sféry, nízkou úrovňou, na ktorej v dnešnej dobe skončili politické hodnoty. Táto anomálna situácia sa už ani neberie na vedomie a „neutrálny“ charakter sa stal konštitutívnou črtou súčasnej kultúry. Tu však musím upozorniť, že opačný stav, teda normálny a tvorivý, nie je kultúra, ktorá by slúžila štátu a politike, ale kultúra, v ktorej sa prejavuje duchovné ukotvenie, fundamentálna idea, elementárny archetyp, centrálny symbol danej konkrétnej civilizácie, čo neviditeľne ovplyvňuje tak úroveň politiky (všetky hodnoty, na ktoré by sa skutočný, suverénny štát mal odvolávať, no ktoré vôbec nie sú len materiálne), ako aj úroveň, na ktorej sa nachádza myslenie, kultúra, umenie. Tým sa eliminuje atomizácia, štiepenie a principiálny antagonizmus medzi obidvomi doménami, ako aj každá potreba zásahov zvonka. Keďže takáto organická civilizácia už neexistuje a rozkladné procesy prevládli vo všetkých oblastiach nášho života, zdá sa nám, že nevyhnutnou (hoci falošnou a zhubnou) alternatívou je buď „neutrálna“ kultúra a umenie pozbavené akéhokoľvek vyššieho zasvätenia, alebo umenie a kultúra, ktoré slúžia iba zdegradovaným politickým silám (dnes nám celý rad kultúrnych – umeleckých, filozofických, vedeckých, „občianskych“ – počinov ukazuje, že ich existencia sa neviaže iba na „totalitné režimy“ s teóriou „socialistického realizmu“ a jej polemikou s dekadenciou a odcudzením v buržoáznom umení).

### *MIMOCHODOM*

*Nie ľahko sa mi,  
môj striedmy Bože, žije.  
Na chlebe chleba aj  
na chlebe poézie.*

*A predsa –  
akosi živšie Ťa v sebe cítim.  
Tak ako zadávna,  
už si mi opäť tým,  
čím býva oheň ohnisku.*



Uhádnem,  
ako je to vlastne s naším bytím?

Aby Ťa cítilo,  
musí mať nablízku  
alebo čísi hrob  
alebo kolísku?

Milan Rúfus: *Mimochodom*<sup>3</sup>

Ako na začiatku Rimbaudove verše, tak aj teraz verše Milana Rúfusa môžu znieť a asi aj znejú – v kontexte pracovného dňa našich konferenčných rokovaní – cudzorodo alebo neprimerane. Práve táto cudzородosť poézie vo všednom dni účelov a plnenia úžitkových cieľov je typická pre umenie, ale aj pre filozofiu alebo iný duchovný akt, napríklad modlitbu. A keď sa pýtam na nezávislosť kultúry a umenia, keď sa pýtam, čo znamená nezávislosť či byť nezávislým, stále sa pohybujem v teréne otázky o podstate človeka. Kritické otázky kultúry sa vynárajú z jej vnútra – a tým je človek, jej tvorca.

Nepochybným zmyslom kultúry je neustále poľudšťovanie sveta, úsilie o potvrdenie kontinuity ľudskej prítomnosti v časovom dianí. V kontinuu dejín môžeme abstrahovať isté základné momenty, rôzne spôsoby ľudského prebývania vo svete, cyklicky sa opakujúce v čoraz zložitejších a bohatších formách. Stručne ich možno opísať v troch modoch existenciálneho pohybu. V prvom sa človek nachádza uprostred rozmanitosti vonkajšieho sveta, žije v istej modifikácii „zvonkajšenia“, pretože je mimo seba, v čomsi inom, vo veciach okolo seba, pohltý udalosťami a možnosťami. V tomto stave sa môže cítiť stratený medzi vecami, preto ho život z tejto situácie stroskotanca posúva do ďalšieho existenciálneho pohybu, v ktorom hľadá azyl vo svojom vnútri. Uzatvára sa do seba, aby si sformoval predstavy a možné spôsoby zvládnutia vecí a udalostí odohrávajúcich sa vo svete „tam vonku“. Je to stav tvorby ideí, stav bytia v sebe, *theoretikos bios* starých Grékov či *vita contemplativa* Rimanov. No ani v tomto stave nemôže ustrnúť. Životný prúd ho nevyhnutne strháva do víru verejných udalostí. Tentoraz však už vstupuje do herakleitovskej rieky života pripravenejší a koná podľa vlastného

---

<sup>3</sup> In RÚFUS, M. *Báseň a čas*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2005.

plánu, ktorý si sformoval v predstave počas svojho pobytu v azyle kontemplácie. Tento modus existenciálnej dynamiky Gréci nazývali *praxis* a Rimania *vita activa*.

Autentická ľudská činnosť, ktorá by nevychádzala z predstavy sformovanej v úvahe, zrejme nie je možná. A naopak, autentická kontemplácia či zotrvanie v sebe nie je nič iné ako projektovanie budúcej činnosti. Nežijeme, aby sme mysleli, ale myslíme, aby sme žili a svoj život naplňali zmyslom, aby sme nezotrúvali v infrahumánnom stave náhodných zrážok s udalosťami vonkajšieho sveta, ale aby sme na ceste životom zmysluplne pôsobili na svoje prostredie, na veci alebo na iných ľudí podľa predstavy, ktorú si vytvárame práve vďaka schopnosti utiahnuť sa z vonkajšieho sveta do seba.

Myslíme teda nie preto, že v tom nachádzame potešenie, ale preto, lebo ako bytosti „vrhnuté“ do sveta si musíme hľadať prístup k veciam a svoju cestu medzi nimi. Svoju psychickú činnosť musíme organizovať vo forme myslenia, čo nerobí kameň, kvet ani zvieratá. A hoci naša „vrhnutosť“ do sveta nie je absolútna – predsa len sa rodíme najprv do celkom konkrétnej rodiny, kultúry a jazyka –, okamihom svojho zrodenia sme vydaní napospas (ako jednotlivci aj celé ľudstvo) neistej a otvorenej situácii.

*„Potreba hľadania nových a nových riešení rozporov existencie, vyšších a vyšších foriem jednoty s prírodou, s bližnými aj so sebou samým je zdrojom všetkých psychických síl, ktoré človeka motivujú, a všetkých jeho základných vášní, afektov a úzkostí“ (Fromm, 1955, s. 25).*

Naša existencia je realita, v ktorej sa nám zjavujú, do ktorej zapadajú a z ktorej sa vynárajú a vyrastajú všetky ostatné reality. Ľudský život ako takáto radikálna realita je komplex, v ktorom rozlišujeme niekoľko rovín. Predovšetkým a v pôvodnom zmysle ľudský život je životom osoby, ktorá ho prežíva. Je to stále môj život, teda môj *osobný* život. Ako osoba sa však nachádzam v určitých okolnostiach a svoju činnosť vykonávam v určitej *situácii*. To znamená, že svoj život žijem v zornom poli určitej situácie.

Rôzne situácie nám núkajú rôzne možnosti konania a existencie, čo nás núti voľiť medzi týmito možnosťami. Sloboda je tak pre nás

možnosť, ale aj určitá prekážka, s ktorou sa musíme vyrovnáť. Vzhľadom na túto dimenziu radikálnej reality nášho bytia život je stálou križovatkou ciest a rozhodnutí, ustavičným dohadovaním, konštantnou dilemou, životom mätúcim a udivujúcim. Jednostaj sa musíme rozhodovať, či to budeme práve my, kto v nasledujúcej chvíli či niekedy neskôr bude konať tak alebo onak. Každý z nás v autentickom živote zvažuje okolnosti a rozhoduje o svojom konaní, teda o svojom bytí. Preto je život každého z nás *neprenosný*. Nikto nemôže zaujať moje miesto a prevziať moju úlohu, keď ide o rozhodovanie o tom, čo mám robiť. V tejto rovine života kľíči aj nevyhnutnosť prijať s ním spojené utrpenie.

Moje rozhodovanie určuje alternatíva medzi progresom a regresom, medzi návratom k infrahumánnej existencii a úsilím o autentickú ľudskú existenciu. Regres či návrat do prekonaných štádií spôsobuje bolesť a utrpenie, niekedy aj smrť či šialenstvo. Ale aj každý krok vpred, „do neznáma“, znamená otras a prináša utrpenie. Moje životné usilovanie sa nachádza medzi týmito dvoma pólmi a stáva sa tak nevyhnutnou a konštantnou *zodpovednosťou* voči mne, voči problému ľudskej existencie, a teda voči každému. Čiže možno povedať, že život je vždy osobný, situáčný, neprenosný a zodpovedný.

Ak máme dospieť k celostnejšiemu uchopeniu mnohorozmernosti nášho života, pokúsme sa načrtnúť určité podstatné činnosti, ktorých interakcie tvoria spoločný základ jeho rozličných modov. Podľa Ericha Fromma naše životné metamorfózy, celé naše rozhodovanie a meditovanie je v podstate hľadaním odpovede na problém existencie, na otázku jej zmyslu. Ak chceme pociťovať náš život ako úplný, naša existencia musí disponovať kvalitami, ktoré nám pomáhajú prekonávať osamelosť a bezmocnosť, situáciu výtvoru vrhnutého do sveta, teda kvalitami, vďaka ktorým vieme, kto sme a kde sme.

Každý musí žiť svoj vlastný život. Nikto nemôže rozhodovať za mňa, cítiť za mňa. Všetko to musím robiť ja sám. Ľudský život je esenciálne samota, čo však neznamená, že okrem neho už nič neexistuje. Práve naopak. Ľudský život nie je nič iné ako univerzum obsahujúce nekonečno vecí a udalostí. No človek je medzi nimi, v radikálnosti svojej reality, sám, sám *spolu* s nimi, s druhými, s inými a s Iným. A pretože medzi týmito vecami sveta sú aj ľudské bytosti, je sám aj s inými ľuďmi. Samota je prítomná, keď som opustený a chýbajú mi iní ľudia, keď som bez iných

ľudí. S pochopením nášho života dospievame aj k pravde života v samote. Z tohto základu samoty vyrastáme s nemenej radikálnou potrebou *vzťahu*, s túžbou po blízných a po priateľstve, po láske, ktorá je hlbokým vzťahom k inému človeku, vzťahom, v ktorom sa náš život stáva sútokom dvoch milujúcich sa riek.

To nás privádza k transcendentii a identite. *Transcendencia* ako konštitutívna existenciálna potreba je potrebou presiahnuť situáciu človeka ako číreho výtvoru. Ako výtvor je človek vrhnutý do sveta bez vlastného súhlasu, vedomia a vôle, čím sa jeho stav nelíši od stavu kameňa, krika či zvieraťa. Avšak svojou predstavivosťou, rozumom a vôľou túto pasivitu prekonáva a stáva sa tvorcom: tvorí predstavy, veci, myšlienky, umenie, štát, náboženstvo aj lásku. Transcendencia ako vzťah k svetu je bázou všetkých vzťahov človeka k bytiu. Nie je to niektorý z jeho aktov, ale fundamentálna kvalita ľudskej existencie, ktorá zakladá možnosť týchto aktov. Rodí sa v okamihu, keď si človek uvedomuje seba ako seba si vedomú osobu v prítomnosti iných takýchto osôb.

Človek musí o svojom živote neustále rozhodovať, musí voliť medzi rôznymi možnosťami, vecami, hodnotami a vzťahmi. Preto sa potrebuje stať subjektom svojich činov a rozhodnutí, musí si uvedomovať svoju osobitosť i osobitosť iných. Potreba *identity* podobne ako potreba vzťahu a transcencie je základnou existenciálnou potrebou a jej neuspokojenie spôsobuje patologické stavy.

Kríza identity na počiatku modernej doby priniesla naliehavú otázku „kto som?“, v súvislosti s ktorou René Descartes v *Meditáciách o prvej filozofii*, po všetkých pochybnostiach o pravdivosti svojho myslenia a obsahu svojho vedomia, zisťuje:

*„Myslenie je to jediné, čo mi nemožno uprieť. Ja som, ja existujem; to je isté. Ale ako dlho? Zrejme tak dlho, ako myslím; pretože by sa mohlo náhodou stať, že by som načisto prestal byť, keby som celkom prestal myslieť. ... Som teda presne iba myšliaca vec, t. j. myseľ, čiže duch, intelekt, rozum...“ (Descartes, 1970, s. 82 – 83).*

Descartova odpoveď maximálne akcentovala skúsenosť človeka ako *ja*, redukovala ho na ducha, intelekt, na subjekt myslenia. Zbavila ho srdca, duševných hĺbok, čím predznamenal dominanciu racionalizmu a zároveň funkcionalizmu a utilitarizmu, charakteristickú pre takmer celý



novovek a súčasnosť. Ostatným duševným dimenziám ako emocionálnosť a intuícia, v ktorých človek takisto prežíva svoju existenciu, ostalo len inferiérne postavenie.

Identifikácia nie je len vecou ducha a myslenia. Potreba identity pramení v celostnom jadre osobnosti a je zdrojom rozmanitých a veľmi intenzívnych snáh. V dejinách (aj v živote okolo nás) možno nájsť veľa príkladov, keď sa ľudia vzdávali svojich názorov, keď riskovali svoje životy a zriekali sa lásky a priateľstva, aby zachovali jednotu so skupinou a tak dospeli k identite – hoci iluzórnej.

Identita nie je čistá vnútorná kvalita jednotlivca, realizácia akéhosi skrytého *ja*. Identita spočíva skôr v interiorizácii skúsenosti a pochopejších vecí, predpokladajúc otvorenosť človeka voči okolitému svetu. Na to, aby sme mohli vôbec byť, potrebujeme naliehavo vedieť, *kto sme* a práve tak i *kde sme*. Potreba *orientácie* sa vždy spája so všetkými našimi činnosťami. V životných situáciách sme konfrontovaní s javmi a udalosťami, ktoré majú pre nás nejaký význam a dajú sa zaradiť do kontextu, ktorý nám umožňuje inteligibilne ich uchopiť. Ak svet a udalosti v ňom majú zrozumiteľnú štruktúru, dokážeme si vytvoriť ich obraz, ktorý nám slúži nielen ako praktická pomôcka v každodennom živote, ale poskytuje nám aj určitú duševnú istotu. Na to poukazuje, hoci v súvislosti s fyzickou orientáciou, aj Kevin Lynch v knihe *Obraz mesta*. „Dobrý obraz prostredia dáva človeku dôležitý pocit emocionálnej istoty. Človek si môže medzi sebou a vonkajším svetom vytvoriť harmonický vzťah, čo je opak strachu, ktorý prichádza s dezorientáciou“ (Lynch, 1967, s. 4 – 5).

Na potrebu orientácie zvykneme odpovedať dvoma spôsobmi. Prvý: keďže je lepšie mať nejaký orientačný rámec ako nemať nijaký, vytvárame si ako orientačné systémy aj nepravdivé obrazy o svojej situácii. Druhým spôsobom je uspokojenie tejto potreby v súlade s našimi možnosťami uchopiť svet objektívne a pravdivo. Človek si vytvára formálne i obsahovo rozmanité orientačné systémy, napríklad systémy mýtov, filozofické koncepcie a náboženstvá, ktoré uspokojujú jeho potrebu orientačného myšlienkového rámca a pomáhajú mu tak urobiť si jasný obraz o svojej situácii vo svete. V uspokojovaní potrieb identifikácie a orientácie sa konštituuje všeobecná štruktúra nášho prebývania vo svete. Predpokladom oboch týchto vzťahov je transcendencia, ktorá – ako vzťah k svetu – je bázou všetkých vzťahov človeka k bytiu. Nie je to

jeden z vedomých aktov človeka, ale základná kvalita ľudskej existencie, ktorá tieto akty umožňuje.

Možno však hovoriť ešte o druhej „rovine“ transcendencie, a to v prípade harmonicky saturovaných potrieb identifikácie a orientácie. Tu je transcendencia opäť vertikálnou dimenziou, silou, ktorá otvára fyzickú situáciu pre vzájomnú komunikatívnu interakciu. Teda duchovná alebo kultúrna transcendencia, ktorou vyrastáme nad číru fyzickú závislosť alebo prirodzenú osobnú závislosť. Sprevádza ju údiv, zážitok krásy, radosť a účastnej prítomnosti vo svete a účasti na Inom, na Bytí. V tejto „sile“ sa identifikácia a orientácia stretávajú a nadobúdajú svoj životný zmysel, získavajú nový význam pre pobyt človeka na svete. V transcencencii ľudská existencia uchopuje a transformuje faktickú situáciu a ustanovuje tak význam pravdivého prebývania človeka na svete.

Básnením či iným aktom duchovnej kultúry transcendujeme svet účelového konania a pracovného dosahovania utilitárnych cieľov. Z pohľadu sveta utilitárnych cieľov je každé autentické básnenie zbytočnosťou, „nezmyslom“. A predsa, až básnením, kontempláciou, filozofiou a umením prerážame múry a kupoly utilitárneho sveta, aby sme dokázali *nazrieť ľudský zmysel*, a to aj zmysel sveta pracovných činností a hodnôt nimi vytvorených. Práca je nevyhnutá, ňou vytvárame hodnoty, ktoré nám umožňujú reprodukovať náš biologický život, vďaka nej vôbec existujeme. Ale až „zbytočnou“, „nezmyselnou“ činnosťou básnikov, umelcov, filozofov sa rodí svet spoločného dobra, svet, vďaka ktorému existujeme ľudsky, svet, bez ktorého by sme prestali byť ľuďmi a upadli by sme do otrockého sveta biorobotov či živočíchov.

V našej epoche technologickej mágie sme konfrontovaní s rýchlymi spoločenskými a kultúrnymi premenami, ktoré sa na nás valia s čoraz väčšou rafinovanosťou. A v takejto dobe je ironickým a bolestným paradoxom, že doména sveta úžitku a užitočnosti prekrýva v stále väčšom rozsahu celok nášho sveta, stále viac sa stotožňuje svet všeobecného ľudského dobra so svetom úžitku. Partikulárny svet pracovných činností a utilitárnych cieľov sa totalizuje a pohlcuje celok ľudského prebývania na svete. Vo svete zaplavenom úžitkom a s ním previazaným konzumom už nemá miesto udivujúce, fascinujúce, očarujúce, zázračné, posvätné, nič, čo vznecuje údiv, úžas, ale aj životný otras.

Všetky fundamentálne ľudské postoje – náboženský úkon, múzická tvorba, filozofické zamýšľanie sa nad svetom, ktoré sa zrodili z údivu, úžasu, ale aj vzťah k svetu zrodený v existenciálnom otrase z blízkosti smrti alebo v erotickom mystériu – majú spoločnú schopnosť transcendovať svet úžitku, užitočnosti a použiteľnosti. Sú tomuto svetu neprimerané, sú v ňom nepoužiteľné, nie sú k dispozícii na účely, ktoré sa nachádzajú za ich vlastnou sférou. Negatívne vymedzenia neprimeranosti a nepoužiteľnosti týchto aktov duchovnej kultúry nevyhnutne dokresľuje ich iná povahová črta – sloboda. A všade tam, kde prevláda totalitný nárok sveta organizovanej užitočnosti, či už je to na pôde univerzity, akadémie alebo jednotlivých oblastí umeleckých činností, priamo úmerne mizne sloboda a ako dôsledok sa vynára takzvaná politizácia. Ak štát alebo jeho vláda môžu celkom dobre a bez nepriaznivého zásahu do podstaty ich činnosti osloviť chemikov, fyzikov, vedcov z oblasti lekárskeho vied s požiadavkami, aby vyvinuli účinnejšie technológie na rozvoj priemyslu alebo liečivá proti civilizačným chorobám, nemôže takisto osloviť umelcov ani filozofov. Ak sa nemá zrušiť sloboda tvorby, nemožno osloviť básnikov, aby... Aby čo? Tam už je len jedna možnosť. Aby poslúžili svojím slovom takým či onakým ideológiám, záujmom... Rovnako dopyt po filozofoch, ktorí by... Čo? Zasa je len jedna možnosť. Ktorí by rozvinuli, prípadne prehĺbili a opodstatnili či obhájili také či onaké ideológie a záujmy.

V úvahe *O podstate umeleckého diela* Romano Guardini hovorí, že dielo

*„síce má zmysel, ale nemá účel. Neexistuje ani pre technický úžitok, ani pre ekonomickú výhodu, ani pre didakticko-pedagogické poučenie a polepšenie, ale pre vyjavujúce stváranie. Nič, nezamýšľa, ale, znamená; nič, nechce, ale, je“ (Guardini, 2009, s. 40).*

V podobnom duchu sa pri uvažovaní o vzťahoch literatúry, verejnosti a angažovanosti vyjadril Emil Staiger:

*„Básnictvo stráca svoju slobodu, svoju pravú, presvedčivú reč, odávajúcu premenám času, ak sa s priveľmi bezprostrednou horlivosťou stáva obhajcom zadaných humanitných, sociálnych či politických ideí“ (Staiger, 2008, s. 289).*

Nazdávam sa, že všetka nezávislosť umeleckých aktov pramení v nedisponovateľnosti, v nepoužiteľnosti alebo neužitočnosti či slobode týchto postojov. Tie sa rodia v špecifickosti takého vzťahu k svetu, v ktorom človek nepovažuje svet za holú surovinu svojho pôsobenia, ale zachováva k nemu úctu ako k časti Stvorenia, v celku ktorého žije spolu s ním. Pretože v skutočnom umení sa za bohatstvo človeka nepovažuje uspokojovanie utilitárnych cieľov ani panstvo nad prírodou a jej vlastníctvo, ale schopnosť byť vidiacim, vidieť a robiť viditeľným to, čo *je*, zviditeľňovať skrytý poriadok zeme a neba, sveta ľudského a sveta božského.

Možno by k téme nezávislosti stačilo povedať, že každé dielo vyrastá zo vzťahu človeka a sveta a že sa v ňom tvorca usiluje o oslovenie prijímateľa, o komunikáciu s ním. Podľa miery orientácie a identifikácie dosiahnutej v tejto komunikácii transcenduje na horizontálne i vertikálne sveta. Prijímateľ je vždy ktosi celkom reálny, konkrétna osoba, matka, otec, manžel, manželka, syn, dcéra, priateľ či niekto iný. Alebo máme predstavu o svojom poslucháčovi, čitateľovi, divákovi. A to môže byť niekto z minulosti alebo z budúcnosti – blízkej i vzdialenej. Ale vždy sme pri tvorbe závislí od súradníc sveta, ku ktorému sa vzťahujeme, od kontextov (estetických ideálov a noriem, umeleckých programov, ideových a hodnotových sústav), v ktorých tvoríme, a od túžby, vlastne potreby komunikovať s niekým. A vedomie tejto závislosti je sloboda. Spomeniete si ešte na to, kedy ste najsilnejšie pocítili, že ste slobodní? Predsa keď ste milovali a boli milovaní, keď ste boli zaľúbení a kráčali ste so svojou láskou mestom, opretí o seba, s prepletenými rukami lietali po lúkach, keď ste spočinuli v objatí s milovanou, s milovaným... Úplná sloboda v naplnenom zväzku. V pute, ktoré nespútava. Láska zhadzuje putá, odomyká okovy lipnutia a pripútanosti. Milenci chodia zavesení do seba. A letia. Človek, ktorý už nie je anjelom s jedným krídlom. Máva obidvomi.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Práca vznikla v rámci riešenia projektovej úlohy VEGA č. 2/0025/20 *Synergia a konflikt ako zdroje kultúrnej identity*.



## Literatúra

- DESCARTES, R.: *Meditácie o prvej filozofii*. Prel. Juraj Cíger a Viola Cígerová. In: *Novoveká racionalistická filozofia*. Bratislava : EPOCHA, 1970, s. 77 – 117. Bez ISBN
- FROMM, E. : *The Sane Society*. New York : Harper and Brothers, 1955. 370 p. Bez ISBN
- GUARDINI, R. : *O podstatě uměleckého díla*. Prel. Karel Šprunk. Praha : Triáda, 2009. 165 s. ISBN 978-80-87256-03-9
- KLEE, P. : *Kunst-Lehre: Nauka umění*. Prel. Aleš Novák. Praha : TOGGA, 2009. 137 s. ISBN 978-80-87258-17-0
- LYNCH, K. : *The Image of City*. Cambridge, Mass. : M.I.T. Press, 1967. 194 p. Bez ISBN
- RIMBAUD, A. : *Má bohéma*. Prel. Vítězslav Nezval. Praha : Československý spisovatel, 1977. 362 s. Bez ISBN
- RÚFUS, M. : *Báseň a čas*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2005. 61 s. ISBN 80-220-1323-4
- STAIGER, E. : *Poetika, interpretace, styl*. Prel. Marek Vajchr. Praha : Triáda, 2008. 345 s. ISBN 978-80-86138-94-7
- ŽÁRY, Š. : *Preklady*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. 371 s. Bez ISBN

## Summary

### *What Does Independence (of Culture, Art) Mean?*

Is there any independence? The Creator is always present in his work. Man – the creator, author, listener, reader, viewer – is a human being, which is clearly a limiting condition that means the absence of independence. The paper outlines the relationship between man and the world, the situation of the musical in the world of utility and in the world of „uselessness“ and points out how man in the musical act transcends the world. A work of art makes sense but has no purpose. All the independence of artistic acts stems from the unavailability, uselessness or freedom of these acts.

Kontakt

doc. PhDr. Jozef Pauer, CSc.

e-mail: Jozef.Pauer@savba.sk



# ŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE

Prírodné vedy a technológia  
v kultúrnej dedičine  
a v súčasnej spoločnosti  
Mária Štantiňová  
Katedra Filozofie, Fakulta Filozofická  
Univerzita Komenského v Bratislave

Prírodné vedy a technológia  
v kultúrnej dedičine  
a v súčasnej spoločnosti  
Mária Štantiňová  
Katedra Filozofie, Fakulta Filozofická  
Univerzita Komenského v Bratislave

Z rokovania konferencie počas úvodnej prednášky Jozéfa Pavera (foto: K. Kováčová)

## ***Proč v Čechách neznáme slovenský underground? (Odlišné formy subversivní kultury jako výraz společného odporu)***

Vladimír Merta

Katedra etnomuzikologie, Fakulta humanitních studií Karlovy univerzity v Praze  
Katedra animované tvorby Filmové akademie múzických umění v Praze

*Čech, ktorý povyrastie o kus Slováka, bude vyšším človekom.  
Ludvík Vaculík*

Underground je ve své mnohoznačnosti mezinárodně srozumitelný. Proč o něm nic nevíme? Slovenský underground od svého českého bratra dělí něco neuchopitelnějšího nežli hranice. Spojuje nás tajemno nevysloveného, nedořečeného: existence tzv. šedé zóny. Tento termín poprvé použil Primo Levi, ale u nás vešel do povědomí v podání Jiřiny Šiklové. Odlišný modus, habitus, možnost uplatnění, hudební matrix: na jedné straně originální směs pop music a jazzu, na druhé nutkání k provokaci, útěk před možností stát se placeným spolupracovníkem utlačovatelů.

Vyostřená otázka vychází z neochoty jakkoliv underground definovat. Patří do něj vše nekonformní, subversivní, provokující, akční, politizující, demoralizující, psychedelické, tělesné, temporální, nekomerční, odmítající estetiku, krásno, osahávající hranice normality. Jako by šlo o jev, který se vymyká vědeckému zkoumání. Pokud zpívám imaginárnímu posluchači v dvacetistupňovém mrazu na Gerlachovském štítu (ano, to je nejvyšší hora, kam se může česká noha postavit), je to koncept, event, nebo underground? Tady, na nejvyšším bodu naší společně zkoušené zemičky? Šlo o milou domáckou variaci na „světový“ import, který u nás propagoval Chalupecký s Knížákem. Pojem *Fluxus* je z definice mlhavý, artistní, výlučný a do sebe uzavřený. Slovenský underground, svázaný líbezností jazyka, nemá ani kovbojský slang a v nouzi si musí vypomáhat vernakulárními odchylkami záhoráčtiny, nabývá

lyrické podoby. Jeho subverze je skrytá, maskovaná často za ochránářské nebo prostě jen situačně komické akce. S českým undergroundem ho spojuje nutkání fotograficky dokumentovat efemérně unikavé akce. Artefakt vytlačuje proces svého vzniku (akci, gesto, transmutaci, atak ve veřejném prostoru). Rozhodující roli hraje oslovení diváka, autor konceptu ustupuje do pozadí. Pod jedním slovem se skrývá houšť významů. O jejich rozpletení se pokusili mnozí – s částečným úspěchem. Společným znakem prací, popisujících vyčerpávajícím způsobem efemérní akce, je dodatečná dešifrace jejich prvotního významu, opřená o fotodokumentaci, rozhovory a dobové manifesty.<sup>1</sup> Jde tedy dle Umberta Eca o **druhotnou nad-interpretaci uplynulého**. Původní autentické prožitky uplynuly do nenávratna. Zbyly jen jejich kopie.

Dění pod povrchem obou svébytných kultur pomalu, ale nezvratně připravilo něžnou sametovost revoluční změny. Autenticita odporu vedla synergickým spojením odlišných energií k zázraku dočasného splynutí obou národů. Jak dlouho trvalo? Den, dva, kdy se místo přihlášení k jednotě Občanského fóra vynořila stejně výstižná Verejnost proti násilíu. Podvědomě cítěně nutkání odolat dobře míněnému diktátu většího bratra doutnalo i ve specifické podobě slovenského undergroundu.

Dovolte, abych byl osobní a mluvil jen o tom, co jsem zažil na vlastní kůži ještě jako student v šedesátých letech minulého století: Knížákův happening s trestným činem pálení peněz (stálo mě celých 20 Kč, celé kapesné), Kotíkovo provedení 24 hodin z Cage a Stockhausena (do pražského Mánesa jsem dorazil třikrát s pauzou na oběd, podobně tak jako účinkující). Během pobytu ve Francii na koleji v Rennes jsem instaloval sochu ze zkroucené armatury, hrál neslyšně na nafukovací kytaru v Paříži, pak po návratu zorganizoval *Destrukční kabinet* na pražském ČVUT. Dojel jsem stopem na event, režirovaný Dušanem Hanákem kdesi nad Modrou. Cítil jsem dvojlovnost, ambivalenci, pramenící z výlučnosti čehosi, co mělo být – naopak – spontánní akcí: vadila mi jeho manipulativnost, hraničící s neumětelstvím. Odtažitost, zcizení citu, odosobnění ve jménu jakéhosi nad-umění.

---

<sup>1</sup> Více: Tomáš Pospiszyl: *Asociativní dějepis umění* (2014), Ján Kralovič: *Teritórium ulica. Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965 – 1989 na Slovensku* (2015).

Hledal jsem jeho pravý opak. Po jistém tápání jsem narazil na alternativní rock Teórie odrazu Jula Fujaka, z doslechu vnímal koncepty Jána Budaja, výboje konkrétní poezie, landartu a lettrismu. Ještě předtím jako tulák po tehdy dostupném divokém východu, slovakofil a folklorní amatér jsem se zúčastnil transgresí Laca Snopka, s Jánem Langošem „realizoval“ eko-event cestou z kysuckých Brízálek. Po dvacet let tam bylo možno potkat Vargu, Mišíka, Andreje Stankoviče, Olgu Havlovou. U ohně jsme realizovali ideální Paralelní polis Václava Bendy. Naslouchal jsem insitní poezii Gusty Dobrovodského, sledoval jeho dřevěnou imaginární obrazovku, kam si každý mohl umístit své zprávy „z domova“. Nikoho tehdy nenapadlo, že budeme jednou řazeni do škatulek. Pokud jsme někde našli svobodu ducha, bylo to zde, ve slovenských horách, v odlehleém kraji, kam drápy režimu nedosáhly.

Umění undergroundu jako subkultury je v dobrém slova smyslu eklektické: přitahuje pozornost nearteficiálností, je zábavnější nežli music concrète, art brut, site specific performance a eventy. **Hudba je dokáže spojit, oslovuje jedince, vtahuje ho obrazně do podzemí, které je jakýmsi posvátným odrazem naší každodennosti.** Je přirozeným, ale i lehce zneužitelným spouštěčem spontaneity. Výrazným prvkem undergroundu se stává negace dovedností, na kterých dosud lpěl vývoj hudby. Idea *Do It Yourself* je vzkaz i poslání, návod i výsledek. Nahrazuje vše, co provázaný systém totálního dohledu nastupující generaci odepřel. Socialismus dospěl do stádia dokonalého sledování. Pomocí sítě ochotných spolupracovníků realizoval Foucaultovo *Panoptikon*.

Underground train označoval černošským slangem síť bezpečných cest z otroctví ke svobodě. Po téměř sto letech se znovu objevil jako zastřešující štít pro širokou škálu hudební subverze během hnutí za občanská práva v USA. Vyžaduje osobní účast, propůjčení těla bez ohledu na okolí a důsledky. Nevyrůstá ve vzduchoprázdnu. Těsně souvisí s akční malbou, happeningy a eventy (akcemi) Knížáka, Kovandy a Mlčocha, okupujícími veřejný prostor jako adekvátní výraz současné senzibility.

Jiří Mucha (1966) zmiňuje poprvé happening (termín Allana Kaprowa z roku 1958), dává jej do souvislosti s pop-artem jako pokračováním pozapomenuté tradice dadaistických provokací.



Jaromír Podešva (*Současná hudba na Západě*, 1963) zmiňuje komic-  
ký dopad Cageových kompozic pro preparovaný klavír, skladby pro  
radiopřijímač, zesměšňuje antimuzikální přístup k nástrojům či hudbě  
vůbec (partitura 4 minut a 33 sekund ticha). George Maciunas vynikal  
organizátorskou posedlostí. Rozesílal dotazníky, vyzýval ke kolektivním  
sbírkám, oslovoval světové umělce, inspiroval sociální plastiku Beusovu.  
Údajně navštívil i Bratislavu – aniž byl rozpoznán.

Underground trpěl nedostatkem přímého kontaktu. Zabíral po svém  
již dobytá území, vlamoval se do otevřených dveří – aniž o tom vě-  
děl. Slovenský výtvarník-sběratel odložených materiálů a nepotřeb-  
ných bizarností Julius Koller navazuje nevědomky na *Atlas Mnemosyné*  
Aby Warburga (1922). Nepochopení tedy provází underground od sa-  
mého počátku i v Čechách. Mladý svět referuje o festivalu Fluxu na jaře  
roku 1966 jako o nepovedené studentské recesi. Mimoděk tak postihu-  
je jeden opomíjený rys undergroundního hnutí: zábavnost, přístupnou  
všem, kdo jsou ochotni se zúčastnit.

*„Náš dlh, zhruba povedané, je v tom, že my sme si telesne i dušev-  
ne radi osvojili slovenské územie, ale neosvojili sme si rovnako sa-  
mozrejme slovenské vnímanie, cítenie a myslenie. Neprijali sme  
do svojho vedomia slovenstvo.“*

Ludvík Vaculík

Český underground vygeneroval svého guru, vzděláním teoretika umě-  
ní, povahou bohéma a básníka Ivana Magora Jirouse. Jeho nejznáměj-  
ší akcí bylo sněžení komunistických novin Rudé právo, jímž začal svou  
strastiplnou pouť po českých věznicích. Výsledkem jeho devítiletého  
věznění je básnický vyvzdorované dílo, jehož vliv lze srovnat snad jen  
s pozapomenutým géniem nietzscheovského ražení Ladislavem Klímou.  
Ale i on má dvě polohy: arogantní pseudo-filosofický traktát na téma  
*Bytí a nic*, ale i ludibriózní hru *Matěj Poctivý*, uvedenou v Národním di-  
vadle roku 1925.

Plastic People of Universe (PPU) (český klon Velvet Underground  
Lou Reeda a rodáka od Medzilaborců Andreje Varholíka, známějšího  
pod jménem Andy Warhol) prošli trnitým vývojem od posměchu přes

represi až po uznání a přijetí: otevírali a uzavírali hru Toma Stopparda Underground v Národním divadle. Osud všech avantgard zdá se být stejný: pohlít je kulturní průmysl, proti němuž se umělci vždy vymezovali. Jirousem žárlivě protežované skupiny PPU a DG 325, s nimiž spojil své životní i umělecké naděje, začaly na 1. čs. beatovém festivalu r. 1967. Touha vyjádřit se svobodně a žít po svém byla tehdy hmatatelná v celé společnosti. PPU se stali ze dne na den protežovanou amatérskou skupinou. PKS jim zakoupilo aparaturu, umožnilo zkoušet dokonce ve Smetanově síni. Ale muzikanti chtějí hrát a žít posvém a sem-tam si svým uměním vydělat. Jakmile „neudělali přehrávky“, protloukali se po svatbách a hospodách, nežli je hudebním vzděláním nedotčený Jirous nasměroval do svérázné paralelní polis. Jeho *III. hudební obrození v Čechách* (samizdat, 1973) a následná represe probudily skepsí a uvádající morálkou decimované intelektuály a vedly ke vzniku Charty 77. Vznikla na jejich obranu a udělala paradoxně undergroundu nečekanou reklamu. Na jejich obranu se zvedla mezinárodní akce solidarity.

### **Čím underground provokoval?**

PPU nebyli angažovaná kapelou. Vlastně chtěli jen hrát a žít po svém. Kopirovali ve své době komerčně úspěšnou tvorbu amerického před-punku, který skončil tak jako punk sám: pohltila ho všežravá komerce. Šlo o subverzi estetickou, viditelné odmítnutí kolektivní spoluviny. Jirous vadil, provokoval, tak jako vadí a provokuje jeho odkaz dodnes. Ale stačí to k plnohodnotnému výrazu?

Slovenská alternativní scéna osobnost Jirousova významu nevygenerovala. Neztotožnila se s jeho apodiktickými výroky. Viděla budoucnost v pozitivní práci na bezpečném poli ekologie. Výpravy na Slovensko nám dodávaly odvahu a energii. Chtěli jsme přežít a neztratit svůj hlas, pokoušeli se alespoň v duchu „hrát si“ na své menší bratry. Naše publikum však paradoxně vidělo naději v nás. Jak nepřehledné bylo oboustranné překračování mentální hranice!

*Jsem špatný člověk, co slouží dobré věci.*

*Spasitel, který se o pár set let opozdil...*

*... Na světě jsou přeci důležitější věci.*

PPU zastupovali pro moc celou scénu potlačované kultury. Někde v jejím polostínu se vynořilo pár písničkářů ze sdružení Šafrán. Zpěvák s kytarou byl symbolem povoleného vzdoru: projevil osobní odvalu účastí na mítincích, organizovaných M. L. Kingem v šedesátých letech. Legendy undergroundu (Lou Reed, Fugs, Captain Beefheart) ani jejich domácí odnože (Plastici, Primitives group, DG 307) pochopitelně nebyli mobilní: rozkládali systém zevnitř ostentativní neúčastí na společenském dění. StB pod Obzinovým vedením reagovala akcí Asanace. Už žádné bití, psychický nátlak, ale rychlé vyřízení emigrace. Prostor pro osobní výpověď se v důsledku nátlaku omezil na emigraci. Svě koncerty se neodvažují zařadit do undergroundu, i když pod něj v USA spadal i politicky angažovaný Pete Seeger, Woody Guthrie a populární Peter, Paul and Mary. Písničkáři se pohybovali na hranici ještě možného. Bránili se dvojsmyslem, ironií, hraničící se sebemrškačským udáním.

Underground nacházel předobraz v drsné lidovosti, argotu, negativismu, póze. Písničkář se bránil společně sdílenému útlaku lyrickým gestem, sebeironií, útekem do autostylizace:

*Tam kde končí rozhraní skutečnosti se svými sny  
Začíná všední den se svými lepkavými starostmi.*

Ocitáme se v pološeru, osvětleném záblesky textů zdánlivě nesmiřitelných světů. Městská balada (contemporary urban adult music) zahrnuje část českého a slovenského folku, která přesahuje společenským významem i uměleckým ztvárněním kategorií soutěží, organizovaných Socialistickým svazem mládeže (SSM), které režim toleroval. Vyzdorovali jsme si osobní svobodu za cenu estetiky dvojsmyslu. Pohybovali jsme se pod hranicí ještě možného. Underground ji překročil – za cenu ohrožení osobní svobody získal svobodu výrazu generačního výkřiku. Nikdy nedefinované hranice žánrů zneužíval režim k boji idejí. Neoficiální zákazy, sdělované telefonem pořadatelům, devastovaly sebevědomí – ale současně vedly k jeho posílení. Jejich neudržitelnost vedla k „pěti minutám slávy“ folkařů na demonstracích během sametových dnů.

*Muchomůrky bílé bělejší než sněhy  
Sním je k ukojení své potřeby něhy  
Neprocitnu tady leč na jiném světě  
Muchomůrky bílé budu sbírat v létě*

Underground je hlučná, hádavá hudba plná hněvu jako odpověď na svět plný lži a násilí. Jazyk těla – zpívání – byl rituální proměnou Zpěváci a jejich posluchači často při společném zpěvu tváří v tvář spolu zažívali cestu duše, zážitek proměny (objevování autentického Self). Umění se vrací ke svým prvobytným kořenům jakožto hlas kmene. Cenzurování hudby je důkaz její magické moci.<sup>2</sup>

Písňe vzniklé v dusnu rozpadající se totality nesou tajemné poselství, které establišment ohrožovalo. Mejla Hlavsa a Pavel Zajíček zhudebnili zásadní verše Wernische, Zahradníčka, Klímy, Demla, Bondyho. Básně Magora Jirouse, libreta Vratislava Brabence nevznikaly v naprosté negaci žitého světa, těžily z napětí mezi ještě možným a vnitřně celistvým.

Hranici mezi českým a slovenským undergroundem lze hledat v tělesnosti, upřímné přímočarosti, v detailu i v celku slovenské krajiny, v její nepopsatelné různorodosti, líbeznosti, v rurálním odevzdání – nebo v jeho pravém opaku, ve vzdoru provinčního velkoměsta. Ale není samo vymezení dvou blízkých jazykových kultur zpozdilé? Je jí vůbec nutné najít, popsat a definicí umrtvit? Nestačí pouze ocitovat pár básní Nikolaje Stankoviče či Gusty Dobrovodského? Sestupujeme do hlubokých záhybů tajemné duše druhého. Jejím refrénem je hvězdná samota pod širým nebem nekončící krajiny duše a těla.

*Smútok je dlhší ako deň  
Rozličné potreby vrhajú svoj tieň  
Natiagni sa, natiagni  
Je bodkované počasie  
Utiekli zmysly  
krava na kravate si visí  
A kurva nežne si myslí  
Že v antikvariáte neberú  
Už ani od Lenina spisy*

<sup>2</sup> V magické noci počal čas (E. Bondy).

*Smutná je slina keď je prázdna  
Smutnejšia si snáď už iba ty  
Keď ti z neba rovno padla  
Hviezda šťastia do riti.*

*Sú klokotavé básne  
Sem tam slovo padne  
A básne koktavé  
Sem tam a tu i nie  
Po čom huba sníva  
Keď nie čo povedať  
Tak iba nenahlasne klokotať a koktať.*

*Bože, keď nemáš ani na drevo  
Prilož aspoň malé teplé slovo  
U nás v krbe  
Nech nie je zima pri mrde  
A smutno v kotrbe.*

Je to lyrika alebo jen výplach duše? Dobrovodský si nejen zahrává, ale bytostně cítí i formální podobu básně, onen věčný návrat téhož, fascinující spojení Omára Chájáma a kotelníka:

*Keď nemáš na toleranciu a nemáš na nasratie  
Guláš a prvú facku pohladenie korenie  
Zaspíš na pivnom tácku ja zase nie a nie  
nemáš na toleranciu nemáš na nasratie*

*Keď spánok nemá na noc a tma ako svetlo je  
Mesiac jak žlté kura močí po oblohe  
Trpíš za to, čo nie je, trápiš sa s tým, čo je  
Keď spánok nemá na noc a tma ako svetlo je  
Vločka jak komár v sáčku ti sadá na líce  
Vankúš, ten anjel v prášku tvoje sny kolíše  
Vymeniš za žuvačku šnúrky bôt a kroky tiež  
Vločka jak komár v sáčku ti padá na líce*

To je čirá realita, zakletá v neopakovatelnosti jazykového gesta. Výsostná lyrika, tíživá a teskná, jímavá a melodická jako píseň, zasutá kdesi v podvědomí. Gusto, „kurič a sociológ“, jak sám sebe tituloval (v tomto pořadí),



žil s malým synkem a kozou na kysuckých Brízgalkách od jara do zimy. Své básně skládal a zpíval nám u ohně v jednom nesouvislém výkřiku duše. Byl nedostižný ve své opravdovosti. Ale že by sám sebe považoval za underground? Nikdy se necpal do žádných škatulek, jakkoliv by je naplnil až po okraj.

*Preliezol som nekonečno a ono pokračovalo  
Tak ako stonožka tak málo  
Alebo chodiace schody  
Tam, kde sa stráca chvíľa*

Každodenní jaspersovsky láskyplný boj o svobodu výrazu se odehrává na rozhraní. Geografická hranice vymezuje, odkud až kam lze dojít bez ztráty jistoty: je obrněna pojmy národní zájmy, obrana hodnot, jednota lidu. Vymezuje se primitivně v rozmezí naše – cizí. Sugeruje ohrožení, vyžaduje obranu, sjednocení proti nepříteli. Na vojenské výdaje dávají státy řádově víc nežli na vlastní kulturu. Hranice kultury jsou však prostupné, mlhavé, stěží definovatelné. Její překračování ji živí, okysličuje, inspiruje a posunuje dál.

Extrémní vymezení hranic (normativní estetika) provází skutečné boje, ve kterých umírají miliony lidí, které je nutno udržet uvnitř hranic násilím (koncentráky, gulagy, vězení). Na hranici se ocitají nejen myšlenky, ale i konkrétní těla. Po holocaustu a komunismu již nelze filosofovat bez ohledu na důsledky vymezení hranic. Traumata vystupují na povrch a vedou k dalším projevům nenávisti či nepochopení ilegální migrace.

Kulturní hranice leží vně estetiky. Teorie sociálního nevědomí zavádí sdílené úzkosti, fantazie, obrany, mýty a vzpomínky. Prostřednictvím pojmů matrix, habitus, kolektivní paměť zkoumá vliv traumatických událostí a jejich transgenerační přenos. Nevyjasněná traumata minulosti vedou k neurotizaci společnosti.<sup>3</sup>

Jedinec se svým habitem (nevědomé sociálně naučené sklony, dovednosti a způsob jednání, získané zkušenosti každodenního života) je

---

<sup>3</sup> Následující úvahy vedu v autorském převedení v sborníku Hopper, E. – Weinberg, H. (eds.) *Sociální nevědomí u osob, skupin a společností* (2018; viz Literatura).

konfrontován se **základovou matrix**<sup>4</sup>: falešné kolektivní *self* se rodí ve stavu očarování; potlačuje hranice subjektu. Jejich místo obsadí ideologie, kterou členové skupiny přijali, identifikovali se s ní (komunismus, fašismus, Islámský stát). Lidská skupina regreduje a poklesne, ponoří se do stavu nerozlišenosti, liminality (limen – práh, hranice, přechod). Spojená energie je svedena ven: vybudovat hranice proti nepříteli. Hlavním společným úkolem velké skupiny je udržovat, chránit a napravovat svou velkorskupinovou identitu – *kolektivní self*. Členové *communitas* pak prožívají záporný vztah ke všemu odlišnému – vně i uvnitř skupiny. Ztráta niterní identity (*core identity*) znamená psychologickou smrt pro identitu velké skupiny (Klímová, 2017). Odmítnutím *falešného self* se člověk nezvratně vydává na cestu disentu.

*„Hudba umožňuje nejmocnější předávání emocí. To, co zásadně odlišuje hudbu od informace, rituál od zprávy, je opakování, stupňování a nápěv – tedy způsob zacházení s časem, členění a estetizace času“ (Klímová 2018). Je posilována libidem, provázena slastí, prožívána jako rozkoš duší.<sup>5</sup>*

Hudební *foundation matrix*<sup>6</sup> je proces spojující biologické, sociální, kulturní a ekonomické faktory. Zahrnuje všechny rozměry, včetně neverbálních. Vzorce valence a personifikace jsou záležitostí osobních maticí členů určité skupiny, které způsobují, že jsou náchylní a citliví vůči **nasávání rolí** (*role suction*): bezděčné přijímání rolí přidělených skupinou. Národy mohou trpět traumaty, která mohou vytěsňovat, což vede k symptomům, iracionálním činům, jež se projevují v různých sociokulturních vzorcích a patologiích. Self se vynořuje v interpersonální síti a kontextu. Kulturní self-object může být umělecké dílo nebo kulturní postava.<sup>7</sup>

Nevědomí je vytěsněný materiál, který každá generace sdílí s další generací a který sdílí většina lidí v dané etnické skupině. Sociální nevědomí je

<sup>4</sup> Matrix zahrnuje slávy, sdílené úzkosti, fantazie, obrany, mýty a vzpomínky. Jeho stavebními kameny jsou vyvolená traumata (H. Weinberg).

<sup>5</sup> *Co je nejkrásnější? Pravdomluvné slovo* (J. Hutka).

<sup>6</sup> Od slova mater (matka), přeneseně děloha, lůno, matrice.

<sup>7</sup> Volně podle Hopper E. – Weinberg H. (eds.). *Sociální nevědomí u osob, skupin a společností*, 3. díl: *Základová matrix – nové pohledy a přístupy* (2018; viz Literatura).

možné zkoumat ve dvojicích, *dyádách*, jak se jeví na protikladu underground – folk, rozbořem formálních aspektů neverbálních typů komunikace, jako je hudba, odívání, tanec (všeho, čemu hermeneuti říkají *text* jako nositel významu). Vnitřní „cizinec“ reprezentuje nejen pudy, ale i společenské síly. Skupina se sdružuje, odpovídá a reaguje jako celek.

Pravda nemůže být trvalým vlastnictvím. Je třeba neustále o ni usilovat, hájit dosažené, bojovat proti všemu, co ji oslabuje. Prešovský Rusín Andrej Stankovič, po celý život žijící svou báseň v Praze, dokládá každodenní překračování hranic, které jsou právě na rozhraní nejniternější.

Životní podmínky na obou stranách se výrazně nelišily. Ale mezi folkaři převládal endemický **strach**, zveličený do mýtických rozměrů, infikovaných StB. V undergroundu převažovala paradoxně jirousovská **radost, nezávislost, vzdorné odmítnutí iracionálních strachů**, se změnou základové matrix mizí uměle vytvořené hranice, aniž by došlo k **odžití, otruchlení dávných traumat**. Folkaři se vyskytují spontánně s undergroundovými legendami na manifestacích jako součást dnešní mainstreamové oficiální kultury. Stali jsme se sluhy dobra. Jsme víceméně vhodná mezihra mezi vystoupeními politiků. Zpíváme notoricky známé, obehnané písně. Hranice, plná rivality, dezinterpretací a pseudomýtů, panující mezi oběma stranami neoficiální kultury, padly. „Folk není hudební žánr, ale životní styl,“ utrousil jsem kdysi, netuše kolika lidem ten bonmot uleví od nutkání něco na svém životě změnit. Životním stylem se postupně stal i skate, raw food, tetování i domácí porod.

Sametová revoluční změna je tělesná. Přináší vpád tvořivé síly, imaginace, uvolnění strachu. Nese v sobě riziko nezdaru, odplaty mocných – ale přesto směřuje k přímé akci. Hudební gesto zůstává napůl mezi výzvou ostatním a vlastním angažmá. Rozstříhání vlajky a vtipné rozvinutí rudých trenýrek je samo o sobě zaznamenání hodným činem. Ale soudní dohra akt neoznačí za nic nebezpečného: jde o recesi, sebeprosazující akci skupiny, která se marně uchází o privilegium basy, hrozící v totalitě za pouhých několik pár slov, řečených ovšem ve správnou dobu na správném místě.

Jak osvětlit fenomén zakázané hudby těm, kteří nezažili její útlak? Jde o ojedinělý jev, při jehož zkoumání respektujeme dočasnost tvrzení, které dnes ověřujeme: mluvíme-li o konkrétní ne-hudbě, hrané

na industriální ne-nástroje, nesmíme pouštět ze zřetele hudební zákony, jimiž se hráči chtějí nechťej podřizují. Proto je nutno číst jednotlivé facetu zkoumaného fenoménu s vědomím, že nepopisujeme celek, ale jen jeho lesklou, zjevující se tvář. Podstata diamantu, jakkoliv hrubě ponechaného sobě, nebo postupně dolešťovaného k nové dokonalosti, tak zůstává ukryta zkoumavému, analyzujícímu zraku. Chaos, náhoda a brutální agrese „ošklivé“ hudby podléhají nevědomě odvěkým pravidlům výběru, načasování, průběhu a zpracování hudebního tématu. V krajních případech tedy platí současně navzájem se vylučující tvrzení: existuje krása v totálním zmaru, totální kýč v okaté negaci krásy, blábol ve filosofii, chladný odstup v erotice, zvrhlost v modlitbě, hřích netečnosti v božské omnipotenci.

Hudba ve své smyslově atakující naléhavosti, mimoslovní grandiozitě, neuchopitelné mnohoznačnosti, naléhavém ataku na neprobádané končiny mozkových center může reflektovat současnou senzitivitu člověka-diváka v super-reálném světě. Memento mori nahrazuje příkaz pamatuj si dobře, co jsi slyšel.

*Ve výprodeji dějin mají dnes všechno  
O co jsem kdysi tak trapně stál  
Fialový stíny umělý blití  
Kapitál i Korán, svatej grál*

Hudba slovenského undergroundu (Lesní speváci a The Nace) je sociologický jev, nelze na ni vztahovat pouze estetická kritéria. Vznikala zdo-la, na improvizovaných nástrojích. Otevírala i nemuzikantům možnost sebevyjádření, sebeidentifikace. Sdružovala uražené a ponížené, sloužila jako brána, úniková cesta k uvolnění vnitřní tenze, jako zástupná exaltovaná agrese vůči nepostižitelnému teroru. Digitálně remasterovaný záznam hudby undergroundu se stává prodejným artefaktem, podkresem autentických dokumentů v oficiální televizi. Vstupuje na trh hudebních hodnot, i když původně sloužila jako tvrdé beranidlo vůči establishmentu.

V českém folku šlo o iluzi vanutí, setrvání na stejně ohrožené kře, která ale kamsi směřuje, něčeho chce dosáhnout. Prahne po sdělnosti. Podkorově probouzí cit v druhém ventilací citů vlastních. Je neustále

podrobena zkoušce času. Folková píseň hněte své sdělení adicí slov. Underground otesává beztvarem hmotu kamene do tvaru, který nelze zjednodušit.

Podvědomě doufáme, že zpěvák z pódia vysloví to, co o sobě nevíme, netušíme nebo co odmítáme vědět. **Projektivní identifikace** je běžný mezilidský mechanismus s komunikačním potenciálem, podobným lévinasovskému dialogu *Já-Já*. Děje se nám, když chceme sdělit blízkému člověku něco, co sami neumíme pojmenovat, a přece to nutkavě toužíme vyjádřit. Tehdy je píseň poselstvím, nadějí, že jejím prostřednictvím porozumíme lépe sami sobě. Delegujeme část své identity zpěvákovi, který na sebe bere obtížnou roli nikým nepovolaného věrozvěsta. Stává se mnou v naději, že lépe uvidí, kdo je, komu zpívá a komu mimoděk slouží.<sup>8</sup>

Hudba si libuje v primitivních protikladech, kontrastech. Řeší odvěkou hádku duše s tělem, rozpor mezi chtít a vykonat střídáním napětí melodie, proměnami harmonie. Vytváří tak paralelní, jiný, nehmotný svět plný nevysvětlitelných, nereálných emocí. Přitom je omezena fyzikálními, materiálními jevy: chvěním, třením, úderem, kontrolovaným dechem. Hudbu živí věčný svár touhy (erós), žádostivosti (epithymia). Zákony jsou v ní od toho, aby byly (na rozdíl od fyzického světa jevů) beztrestně překračovány. Hudba je jakousi morální zkušebnou lidskosti: kam až se lze dopracovat, aniž by nás ztrestal náhlý blesk z nebes? Co by ve světě dramaturgicky propracovaných emocí, motivací a intencí působilo jako svévolný skok, působí v hudbě zvláštní, nepopsatelnou směs touhy, prožitku, žádostivosti. Zákaz budí touhu po jeho překročení.

## Odtělesnění hudby a dávná bolest

Romantická představa chudého, nemocí zkrouceného trpícího génia vysvobozeného vztahem ke krásné, mladé, zdravé a nezadané kněžce čisté lásky patří do béčkových filmů. Subversivní role undergroundu

---

<sup>8</sup> „Zahraj to znovu!“ – poručí kavárenskému klavíristovi postava ilegálního migranta z Čech ve vypjaté scéně rozpoznávání zasuté minulosti. Doufá, že prostřednictvím melodie dá najevo jisté ženě svou přítomnost (*Casablanca*, americký melodram režiséra Michaela Curtiza, 1944).



se rozplynula v minulosti. Sametovost převratu obraz umělce zásadně změnila. Může sice odtažitě produkovat hudbu, ale nebude ji věrohodně interpretovat. Bude odkázán na řetězec patronů, sponzorů, mecenášů, intendantů, ředitelů, promotérů a manažerů všeho druhu. Nestane se ale tvůrcem, malým odmocněným bůžkem, prožívajícím s člověkem, kterého tak nedokonale stvořil, jeho traumata.

Čas je stálost pomíjení. Je kontinuální: nelze z něj nic vykousnout. Aby ale nedošlo k zahlcení informacemi, musí z něj současně s příchodem nových vjemů něco z těch starých odplývat. Ne-přítomnost něčeho ještě není to, co právě je. Fluktuující povaha hudby mu dodává další, nadčasovou dimenzi. Okamžik krásy, ulpění, zastavení nekonečného tikotu času.<sup>9</sup>

Poznávání se odvíjí od představivosti-imaginace-re-prezentace. Uvědomování si sebe-vědomí.

Apoštol Pavel v dopise Římanům: „*Chtít dobro, to dokážu, ale vykonat už ne. Vždyť nečiním dobro, které chci, nýbrž zlo, které nechci.*“

Osamělost je neodmyslitelnou součástí metafyziky. Úzkosti nás zbaví nutkání, úsilí porozumět všemu jakožto nastávajícímu. Rozpor mezi legálním a legitimním vede k válkám a nezměrnému utrpení těch, kterých se nikdo nikdy na nic neptá. Hudba undergroundu je výrazem stavu duše uražených a ponížených. Zmocní se posluchače svou náhlostí, násilným vpádem cizí silné vůle. Zbavuje nás samoty tím, že nás do ní uzamkne – a učiní ji snesitelnou právě tím, že ji přijmeme. Ožívá v aktivitě mozku posluchačů. Propadáme se dobrovolně do hlubin, kde už neovládáme své smysly, emoce, nutkavé myšlenky. Co folk dvojsmyslně naznačí, underground odkrývá neodvolatelným slovem. Jeho dikce připomíná vnuknutí, nazření, vizi vyššího řádu.

Jan Grossman: „*Predstavenie sa začína vtedy, keď divák opúšťa divadlo.*“

---

<sup>9</sup> Hudba minimalistů zdánlivě nezná začátek a konec, pohyb vpřed a vzad. To, co bylo, je a bude v jemných posunech a překryvech téhož.

Současný underground existuje jako konstrukt, fikce, silnější nežli věc sama. Inspiraci hledejme v záslužné snaze terapeutů vzít do hry kulturní omezení (vymezení se vůči cizímu). Pojem základová hudební matrix rozšiřuje možnosti studia okrajových jevů, které pozřela všepožírající oficiální kultura, vůči níž se underground vymezoval. Snahy **post-undergroundu** překračují hranice žánrů, stylů, národních kultur, jazyků, zvykosloví – v kombinaci s pohybem, novým cirkusem, site-specific performancí. Prezентují se nestřídmou vizualitou, klipovou zkratkou, internacionálně srozumitelnými nálepkami typu new, trans, fusion. Zastydlé trvání na hranicích konformismu a revolty jen opakuje notoricky známá klišé („elektrická kytara porazila bolševika“). Ty ovšem paradoxně prodávají skutečné tápání, utrpení a omezení, kterému byl underground vystaven. Jsme svědky věčného koloběhu inovací – od odmítnutí přes toleranci, respekt, zbožštění až po tržní exploataci.

Na hranicích hudby se odehrává věčný svár duše, těla a představitosti. K jejímu uchopení stačí **touha podvolit se jí bez ohledu na rizika pro toho, kdo jí chce hluboce naslouchat**. Pohodlnost deep listening má meze, za které nelze v dialogu s mocí zajít.

*Místa střetů se sice mění, ale rány vojáků jsou jisté  
Střílejí do svých vlastních dětí a říkají si komunisté  
Kdo cestou k moci vraždil, vraždí a bude vraždit dál...*

## Literatura

AUESTAD, L. Paměť společnosti a různé formy fragmentace. In *Trauma, sen, vědomí. Výběr textů z mezinárodní mezioborové konference*. Praha : Irene Press, 2012, s. 43 – 51 a další. ISBN 978-80-905354-2-8.

DOBROVODSKÝ, G. Rkp.

FUJAK, J. *Slovenské hudobné alternativy*. 1. vyd. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2006. 126 s. ISBN 80-8050-944-1.

HOPPER, E. – WEINBERG, H. (eds.) *Sociální nevědomí u osob, skupin a společností. Převážně základové matrice*. Prel. Eva Klimentová. 1. vyd. Praha : Irene Press, 2017. 126 s. ISBN 978-80-905354-7-3.

- HOPPER E., WEINBERG H., (eds.), *Sociální nevědomí u osob, skupin a společností*, 3. díl: Základová matri – nové pohledy a přístupy, Prel. Eva Klimentová. 1. vyd., Praha, Irene Press, 2018. 204. str. ISBN 978-80-906733-4-2.
- HORSEFALL, S. T. – MEIJ, J.-M. – PROBSTFIELD, M. (eds.) *Music Sociology, Examining the Role of Music in Social Life*. 1. vyd. London/Boulder : Paradigm Publishers, 2013. 332 s. ISBN 978-1-61205-313-4.
- KRALOVIČ, J. *Teritórium ulica. Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965 – 1989 na Slovensku*. 1. vyd. Bratislava : Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2015. 328 s. ISBN 978-80-89259-85-4.
- POSPISZYL, T.: *Asociativní dějepis umění*. 1. vyd. Praha : tranzit.cz, 2014. 208 s. ISBN 978-80-87259-28-3.
- KLÍMOVÁ, H. Nesnesitelná lehkost totalitního bytí a kolektivní self. In HOPPER, E. – WEINBERG, H. (eds.) *Sociální nevědomí u osob, skupin a společností*. Praha : Irene Press, 2017, s. 54 – 97. ISBN 978-800-906733-4-2.
- RIEDEL, J., (ed.) *Plastic People of the Universe. Texty*. 2. vyd. Praha : Maťa, 2001. 320 s. ISBN 80-7287-029-7.

Inspirativní úvahy o roli undergroundu, které byly využity při studiu naší tematiky, publikovali Mirek VODRÁŽKA, Viktor KARLÍK, Petr PLACÁK, Pavel BLUMFELD v samizdatu, resp. v ineditní revue Vokno (v rozmezí let 1987 – 1990).

Děkuji Julovi Fujakovi za materiály a inspirativní přednášky, zprostředkované jeho péčí během mého studijního pobytu na Univerzitě Konštantína Filozofa v Nitře v říjnu roku 2019.

## Summary

*Why We Do Not Know in Czechia the Slovakian Underground?*

*(Dissimilar Forms of Subversive Culture as an Expression of Common Oppositeness)*

Czech intellectuals do not know so much about Slovakian subversive acts and movement in the totalitarian Czechoslovakia before 1989. There are many differences – language, geographical position, mentality, missing borders between collaboration and opposition. In Czech countries, we lived mentally in tight connections, respecting each other. Slovakian underground was more positive, with realistic zeal. Ecological activities brought direct action to much more intellectuals than Czech Charter 77. Main personalities of Slovakian

subversion still remain at the edge of cultural history. Gusto Dobrovodský is an example of freak poetry, touching and rudimentary rural. Theory of social unconsciousness and common musical matrix is applied to enhance following research of the phenomenon.

#### Kontakt

Ing. arch. Vladimír Merta

e-mail: [vladimir.merta@gmail.com](mailto:vladimir.merta@gmail.com)



*Vladimír Merta (hore) a Miroslav Marcelli (dole) počas prednášok na pôde FF UKF v Nitre.  
(foto: M. Kočíš/P. Horváth)*

# ***Sloboda, politika, umenie***

**Miroslav Marcelli**

Katedra elektronické kultúry a sémiotiky,  
Fakulta humanitných štúdií, Univerzita Karlova v Prahe

## **1.**

Sloboda, politika, umenie – je nesporné, že tieto tri veľké témy, ktoré stoja v nadpise tohto príspevku, sa pri svojich konkretizáciách v spoločenskom priestore stretávajú v mnohorakých prienikoch. Rovnako nesporným sa javí, že tieto prieniky len málokedy prinášajú svedectvá zhody a spojenectva; dá sa skôr očakávať, že tu nájdeme prejavy neporozumení, napätí a nepriateľstiev, ústiacich do priamych konfliktov. Dejiny moderného umenia prinášajú početné príklady, keď nárok na slobodu umeleckého prejavu narážal na reštrikcie a represie prichádzajúce zo strany politickej moci. Hoci sme naklonení vidieť v stretnutiach týchto tém a nimi vedených programov skôr rozpory a boje, ktoré prepukávajú predovšetkým medzi umením a politikou, nemali by sme zabúdať na momenty, keď – kráčajúc vedľa seba pod jednou zástavou – spojili svoje hlasy v choráli slobody. Tieto, momenty, akokoľvek zriedkavé a pomíňajúce, nás presvedčajú, že sloboda sa môže stať fermentom, ktorý umenie zjednotí s politikou, aby vzniklo politické umenie.

Roland Barthes svoju prvú väčšiu publikovanú prácu, esej *Nultý stupeň písania* (fr. *Le degré zéro de l'écriture*, 1953), začína kapitolou *Politické spôsoby písania*, kde cituje Baudelairove slová o „emfatickej pravde gesta vo veľkých okolnostiach života“ (Barthes, 1994, s. 14). Naozaj, v priebehu spoločenských procesov sa z času na čas objavujú vzopätia, keď sa písanie ako literárny a zároveň politický prejav stane vyjadrením pravdy. Je zrejmé, že k tomu spravidla dochádza v čase, keď túžba po slobode prerastie do revolučného vystúpenia. Barthes Baudelairove



slová rozvádza: „Revolúcia bola v pravom zmysle slova jednou z tých veľkých okolností, keď pravda natoľko oťažieva krvou, ktorou sa za ňu platí, že na to, aby sa vyjadriala, vyžaduje samotné formy teatrálnej amplifikácie. Revolučné písanie bolo tým emfatickým gestom, ktoré jediné mohlo predĺžiť každodenné popravisiko. To, čo sa dnes zdá prehnané, vtedy iba zodpovedalo skutočnosti“ (ibid.). Ako príklad písania, ktoré vo svojom emfatickom pozdvihnutí mohlo byť teatrálne i realisticky presné, uvádza Barthes vyhlásenie jedného odsúdeného girondistu chystajúceho sa umrieť pod gilotínou.

Veľkou revolúciou sa však príbeh francúzskeho revolučného písania zďaleka neskončil. V nasledujúcich časoch dostalo viackrát príležitosť prejsť svoju schopnosť vteľiť politický program do inscenácie drámy a v nej emfázou zachytiť samú pravdu. Pripomeňme spôsob, akým pri revolučnom vystúpení roku 1830 túto schopnosť prejavilo výtvarné umenie. Máločo nás o schopnosti maľby priniesť politické posolstvo presvedča tak sugestívne ako slávny Delacroixov obraz *Sloboda vedie ľud*. V tomto podaní, kde sa revolučný duch odieva do romantického hávu, je umenie priamym pokračovaním politiky. Máme pred sebou umenie, ktoré svoje poslanie deklaruje prihlásením sa k boju za slobodu. Ústredná postava ženy svojím gestom, pohľadom, telom s odhalenými prsiami vyzýva k bezvýhradnému odovzdaniu sa do služieb vlasti, ktorá v tejto vzrušenej chvíli všetkých synov a dcéry volá na barikády.

Pokiaľ si budeme všimáť len také znaky, ako je emfáza teatrálného prijatia politického programu boja za slobodu, budeme naklonení prijať Hegelov postreh, že veľké svetodejinné skutočnosti vystupujú takrečeno dva razy. Možno k nemu dodáme len toľko, že v umeleckých prejavoch je tých repríz ešte viac, že nielen revolúcia z roku 1830, ale aj nasledujúce revolúcie vtiahli umenie do boja za slobodu, pričom sa bezvýhradne dalo do služieb politiky. No ak si všimneme aj tie scény, ktoré nasledovali po ústupe revolučného hnutia, pochopíme dodatok, ktorým Marx doplnil, čo si Hegel nevšimol, že totiž svetodejinné udalosti vystupujú „raz ako tragédia, druhý raz ako fraška“ (Marx, 1977, s. 249). Do žánra frašiek sa zaraďujú nielen protagonisti repríz veľkých udalostí (akým bol pre Marxa Napoleonov synovec Ľudovít Napoleon), ale aj umelecké prejavy, ktoré tento pohyb sprevádzajú a prinášajú svedectvá o ňom. Niekedy sa táto premena odohrá v priebehu tvorby jedného a toho istého umelca

(ako to bolo v tvorbe Jacqua-Louisa Davida, ktorý svoj neoklasický štýl dal najskôr do služieb Veľkej revolúcie a neskôr takouto maľbou oslávil Napoleona). Inokedy sa to odohrá dávno po smrti autora diela a rozpade umeleckej školy, do ktorej sa zarad'oval. Delacroixov obraz *Sloboda vedie ľud* sa takto v 20. storočí objavil na poslednej francúzskej 100-frankovej bankovke pred prijatím eura (obr. 1). Bolo by prejavom obrovskej naivnosti, keby sme v tejto bankovkovej reprodukcii ešte hľadali pôvodný politický impetus Delacroixovej maľby. A minulosťou sa stala aj umelecká škola, ktorej predstaviteľom bol.



Obr. 1. Francúzska 100-franková bankovka.

## 2.

Takéto posuny od tragédie k fraške nachádzame aj v procesoch prijímania umeleckých diel, ktoré vznikali v nedávnom období. Príkladom môže byť dielo, ktoré vďaka nespočetným reprodukciam poznajú ľudia na celom svete. Ide, pravdaže, o Picassovu *Holubicu mieru*. Vlastne by sme mali hovoriť v pluráli, pretože Picasso namaľoval týchto holubíc viac. Tie pôvodné vznikali v období studenej vojny a Picasso nimi zdobil plagáty pre mierové konferencie organizované Svetovým kongresom obrancov mieru. Neskôr svoje holubice maľoval aj ako samostatné grafiky.

Netrúfam si odhadnúť, koľko holubíc v Picassovom ateliéri vzniklo. Jednu z nich vidíme na obr. 2. Je to litografia, ktorá bola vydražená na aukcii. Nech si už o Picassovom politickom postoji v prospech organizácie, ktorá bola ovládaná Sovietskym zväzom, myslíme čokoľvek, jedno je isté: jeho holubice neunikli zvodom komercializácie. A nielenže im neunikli, ony sa do prúdu komercializácie umenia hladko včlenili a dodnes v ňom nachádzajú svoje miesto ako vyhľadávaný artikel.



Obr. 2. Picasso, P.: *Colombe de la paix* (1955 – 1960).

Picasso sa vraj pri prvom obraze holubice inšpiroval epizódou z biblickeho príbehu o potope sveta: podľa nej po poklese vôd Noe vypustil zo svojej archy holubicu, ktorá mu ako predzvesť blízkej pevniny v zobáku priniesla olivovú ratolesť. Sama Picassova holubica však vstúpila do úplne iných príbehov. U nás to bol predovšetkým silne ideologický príbeh o mierovom poslaní socializmu a jeho budovateľského rozmachu. Početné výtvarné odkazy na tento príbeh ilustrovali heslo: „Buduj vlasť – posilniš mier!“ Všade tam, kde podľa päťročných plánov vznikali

veľké stavby, či už to boli hydrocentrály, fabriky, železničné stanice alebo panelákové sídliská, nesmeli chýbať umelecké diela, ktoré holubicami zviditeľňovali mierové poslanie týchto podujatí. Niektoré z týchto diel prežili dodnes. Halu na bratislavskej hlavnej stanici zdobí Gajdošova freska, na ktorej je nástup pokrokových mierových síl symbolizovaný viacerými holubicami. Mnohí z tých, čo jazdia autami po Dolnozemskej ceste v Petržalke, si ani nevšimnú Holubicu mieru, ktorá tu svoje krídlo (dnes už hrdzavejúce) dvíha k nebu (obr. 3).



Obr. 3. Lacko, K.: *Holubica mieru. Bratislava-Petržalka, Dolnozemská cesta, 1984.*

Záver tohto tragikomického príbehu o umení, ktoré sa dalo do služieb politiky, asi najlepšie vyjadril Jan Werich, ktorý v jednom rozhovore – z pochopiteľných dôvodov mohol vyjsť až po jeho smrti – povedal: „Víte, nacisti pluli pod pirátskou vlajkou s lebkou a zkríženými hnáty. Ale my plujeme pod tou posranou Picassovou holubicou a děláme vlastně totéž. O to je to všechno horší...” (Ornest – Valtrová, 1993, s. 123).

Bolo by možno nespravodlivé, keby sme všetky diela, v ktorých prítomnosť holubice mala zjavným, aj pre strážcov ideologickej čistoty zrozumiteľným spôsobom symbolizovať mierové poslanie socializmu, kvalifikovali tak prísne, ako to robí Werich. Nevylučujem, že sa medzi

nimi nájdú také, čo v podpalubí lode, ktorá plávala pod zástavou s holubicou mieru, pašovali umelecký obsah. No aj keď to pripustíme, ostáva nesporným, že medzi umením a slobodou na jednej strane a politikou na druhej strane vznikla nedôvera, ktorá u nás ešte dlho pretrvávala.

### 3.

Prejavy tejto nedôvery nachádzame tak medzi tými umelcami, ktorí nechceli prijať miesto v tábore „mieru a pokroku“ (a toto zaradenie vo svojej tvorbe náležite demonštrovať), ako aj medzi strážcami ideologickej čistoty. Na jednej strane sa takto upevňovala predstava, že ozajstné umenie slobodu prejavu potvrdzuje skrytým alebo verejným odmietnutím politických nárokov, na druhej sa práve toto odmietanie klasifikovalo ako podvratný postoj, ktorý svojou apolitickosťou maskuje socializmu nepriateľské ciele a záujmy. V oboch prípadoch vzťah medzi umením a politikou poznačili postoje, v ktorých prevrávala apriórna podozrievavosť k postojom a prejavom toho druhého.

Je príznačné, že viaceré umelecké diela, ktoré boli v období tzv. normalizácie označené ako protisocialistické a následkom toho sa stali prohibítnymi, podľa vyjadrení ich tvorcov nezrodil zámer vyjadriť sa k politickej problematike, ale skôr snaha o reflexiu existenciálnych situácií a stavov. Príkladom môže byť Kunderova kniha *Žert* (prvé vydanie 1967), ktorá bola po roku 1970 stiahnutá z kníhkupectiev i verejných knižníc. V texte, ktorý pripojil k novému českému vydaniu *Žertu*, Milan Kundera zopakoval, že predmetom tejto knihy nie je historická situácia. Ako kedysi i teraz nachádza jej význam v tom, „*že osvetľuje novým, mimořádně ostrým světlem existenciální témata, která mě fascinují: msta, zapomnění, vážnost a nevážnost, vztah dějin a člověka, odcizení vlastního činu, rozpolcení sexu a lásky a tak dále*“ (Kundera, 1991, s. 325). Zdôraznenie existenciálneho aspektu sa neobjavuje iba pri spätnom pohľade samého autora; všimli si ho už v časoch prvého vydania niektorí recenzenti, napríklad Václav Černý.

V podobnom zmysle sa dá hovoriť o prítomnosti či skôr neprítomnosti politiky v Hanákovom filme *322*, ktorý na konci šesťdesiatych rokov vznikol na námet Johanidesovej poviedky *Potápača přitahují*

*pramene mora*. Pri nedávnom uvedení necenzurovanej verzie tejto snímky na DVD nosiči Dušan Hanák o hlavnej postave, kuchárovi Laukovi, povedal, že nemá nijaké politické pozadie.

Kunderovho Ludvíka s Hanákovým (a Johanidesovým) Laukom pri všetkých odlišnostiach spája, že veľké spoločenské procesy sa v ich životoch stali pozadím na exponovanie existenciálnych situácií, konfliktov a aktov voľby. Z hľadiska oficiálnej ideológie sa to javilo ako pokusy uniknúť pred veľkými politickými problémami a utiahnuť sa do sféry individualizmu a subjektivismu. Bolo priam nevyhnutné, aby na tieto pokusy reagovala politická moc zákazmi a cenzúrou.

#### 4.

Odstránenie cenzúry a zákazov, ku ktorému došlo na konci osemdesiatych rokov, bolo potom s úľavou prijaté ako uvoľnenie umenia zo zovretia, v akom ho normalizačná politika obmedzovala, cenzurovala a dusila jeho tvorivosť. Je vcelku pochopiteľné, že toto uvoľnenie mnohí umelci a teoretici chápali ako definitívnu rozluku zväzku umenia a politiky – a to nielen tej normalizačnej, ale politiky ako takej. Tým sa do značnej miery vysvetľuje rozpačitá reakcia, s akou sa u nás dlho stretávala tá koncepcia súčasného politického umenia, ktorej predstaviteľkou je napríklad francúzska teoretička umenia a kurátorka Catherine David.

Roku 1993 Catherine David svoju koncepciu kurátorsky uplatnila na veľkej výstave moderného umenia, ktorá sa pod názvom *Documenta* pravidelne usporadúva v nemeckom Kasseli. Už obálka publikácie, ktorá bola pri tejto príležitosti vydaná, naznačuje, že vzťah politiky a politiky sa tu dostáva do novej, veľmi intímnej polohy. V úvodnom texte David píše:

*„Otázka, o ktorú tu ide, je práve tak politická ako estetická – aspoň potiaľ, pokiaľ sa nemôžeme vyhnúť posilňovaniu a rastu spektakularizácie a instrumentalizácie ‚súčasného umenia‘ v kultúrnom priemysle, kde je umenie využívané na sociálnu reguláciu a skutočnú kontrolu estetizáciou informácie alebo spôsobmi diskusie, ktoré paralyzujú akýkoľvek akt súdenia v bezprostrednosti surového zvädzania alebo emócie (toho, čo sa dá nazvať ‚efektom Benetton‘)“ (David, 1997, s. 2).*





Obr. 4. Documenta X, Kassel (21. 6. – 28. 9. 1997).

Neprekvapuje, že koncepcia, ktorá proti výlučným nárokom estetizácie stavia potrebu zblížiť umenie s politikou, sa u nás spočiatku stretla s rozpačitým prijatím. Táto reakcia sa dá vysvetliť nielen neblahými skúsenosťami, nadobudnutými počas obdobia normalizačných intervencií do umenia, ale aj váhaním, či sa u nás dá zmysluplne uplatňovať koncept neokolonializmu, s ktorým sa na Západe úsilie o akcentovanie politickej dimenzie umenia často zblížovalo.

Nemali by sme však zabúdať na tých umelcov, ktorým výzva na spojenie politiky s estetikou neevokuje podriadenie, vylučovanie a cenzúru, ale v nej nachádzajú výzvu vstúpiť do sociálnej reality a stať sa jej súčasťou. Jedným z nich je výtvarník Martin Gerboc, ktorý sa tak vo svojich obrazoch, ako aj vo svojich úvahách o možnostiach obrazov odkláňa od programu estetizácie a otvorene hovorí o maľbe ako politickom akte (Gerboc, 2010). Uvádžame tento príklad aj preto, že Gerboc sa v mene politiky nijako nevzdáva obrazov. On im len odmieta priznávať ospravedlnenia, akými sa po vypovedaní ideologických, výchovných a moralizátorských záväzkov usilovali oprávniť svoj odklon od sociálnej reality.

Zdá sa, že vzťah medzi umením a politikou vstupuje v súčasnosti do fázy, keď prestávajú platiť dlho ustálené hranice. A tu sa presviedčame, že napriek zdanlivej nehybnosti pomerov žijeme v období veľkej neistoty. Práve z tejto neistoty sa však môže zrodiť odhodlanie premyslieť tento vzťah tak, aby sa v ňom neustrácal zreteľ na slobodu.

## Literatúra

- BARTHES, R. Nultý stupeň písania. In BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994. 186. s. ISBN 80-2200-567-3.
- DAVID, C. *Politics, Poetics – Documenta X: The Book. Introduction by Catherine David*. Berlin : Universes in Universe – Worlds of Art, 1997. ISBN 978-38-93229-09-3
- GERBOC, M. Stratené v zmysle: Maľba ako politický akt neototalizmu. In VAŇOUS, P. – GERBOC, M. *Saatchiho predsíň (Texty o súčasnosti v maľbĕ)*. Praha : Syntesia, 2010. 152 s. ISBN 978-80-89037-25-4
- KUNDERA, M. Poznámka autora. In: KUNDERA, M. Žert. Brno : Atlantis, 1991. 325 s. ISBN 80-7108-007-1.
- MARX, K. Osemnásť brumaire Ľudovíta Bonaparta. In MARX, K. – ENGELS, F. *Vybrané spisy v piatich zväzkoch. Zv. 2*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1977. 662 s. Bez ISBN.
- ORNEST, O. – VALTROVÁ, M. *Hraje váš tatínek ještě na housle?* Praha : Primus, 1993. 338 s. ISBN 80-85625-19-9.

## Internetové zdroje

Obr. 1. Dostupné na:

<https://www.google.com/search?xsrf=ACYBGNStf1pGfnZLEsehlf33WxRl-Fi5-eA:1581868428818&q=delacroix+liberte+100+franc&tbm=isch&source=univ&client=firefox-b-d&sa=X&ved=2ahUKewirwZ-Ot9bnAhXyQkEAHRLj-C7gQsAR6BAgKEAE&biw=1280&bih=557#imgrc=Cn0itI5GvMIbTM>.

Obr. 2. Dostupné na:

[https://www.google.com/search?q=picasso+colombe+de+la+paix+1955-1960&client=firefox-b-d&biw=1280&bih=557&xsrf=ACYBGNQE-0Q4m84azgtD2NFRrtYL\\_wFfKA:1581868748293&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=B0me1MR5YkU-oM%253A%252CTKfKt-CR1q4SmHM%252C\\_&vet=1&usq=A14\\_-kQxB7r\\_rNgdwc4go4y\\_eJ7Nsal](https://www.google.com/search?q=picasso+colombe+de+la+paix+1955-1960&client=firefox-b-d&biw=1280&bih=557&xsrf=ACYBGNQE-0Q4m84azgtD2NFRrtYL_wFfKA:1581868748293&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=B0me1MR5YkU-oM%253A%252CTKfKt-CR1q4SmHM%252C_&vet=1&usq=A14_-kQxB7r_rNgdwc4go4y_eJ7Nsal)

sVA&sa=X&ved=2ahUKEwiK4MqmuNbnAhXBgVwKHdjD68Q9QEwA3oECA-oQCw#imgrc=B0me1MR5YkU-oM.

Obr. 4. Dostupné na:

[https://www.google.com/search?q=Politics,+Poetics+++Documenta+X:+The+Book.+Introduction+by+Catherine+David&client=firefox-b-d&sxsrf=ACYBGNSB5RaErLmPetGKhhKn2BTPFvWc\\_A:1-581868947405&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjHxMOFudbnAhWWiFwKHZ3CBO0Q\\_AUoAXoECAsQAw&biw=1280&bih=557#imgrc=4azMZb5zERqDoM](https://www.google.com/search?q=Politics,+Poetics+++Documenta+X:+The+Book.+Introduction+by+Catherine+David&client=firefox-b-d&sxsrf=ACYBGNSB5RaErLmPetGKhhKn2BTPFvWc_A:1-581868947405&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjHxMOFudbnAhWWiFwKHZ3CBO0Q_AUoAXoECAsQAw&biw=1280&bih=557#imgrc=4azMZb5zERqDoM).

## Summary

*Freedom, Politics, Art.*

The article examines some historical modalities in which the relationship between art, politics and freedom was concretized. The first two sections focus on art that was directly committed to the political struggle for freedom. In the examples of Delacroix's painting *Liberty Leading the People* and Picasso's *Dove of Peace*, the article shows the transformation of drama into farce. In the following sections, the subject of the research is art that turns away from political programs on behalf of personal freedom. Such forms were promoted in art that did not want to obey the imperatives of socialist ideology. In the last part, the paper deals with the entry of politics into contemporary art.

Keywords: Art, Painting, Politics, Freedom

Kontakt

prof. PhDr. Miroslav Marcelli, CSc.

e-mail: miroslav.marcelli@fhs.cuni.cz

## ***Ambivalentnosť tvorivej a vnútornej slobody v našej (nezávislej) kultúre***

**Július Fujak**

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Mody nezávislosti a slobody v spoločnosti, v jej kultúre alebo v umení sa chápu veľmi rôznorodo, neraz protirečivo a rozporuplne, pričom pr-  
voplánovo z nich vystupuje do popredia ich materiálovo-ekonomická  
interpretácia alebo myšlienkovno-ideologická zviazanosť s istými histo-  
ricko-politickými doktrínami. V tomto príspevku však budú nahliadané  
trochu z iných uhlov a perspektív, v ktorých sa ako dôležitejšia bude  
javiť existenciálna akosť oboch spomínaných modov bytia, presahujúca  
tieto interpretácie a doktríny. Predtým však dovoľte zdanlivo nesúvisia-  
cu digresiu v podobe úryvku z divadelnej hry Samuela Becketta *Fin de  
partie* (Koniec hry) z roku 1957 (v českom preklade Tomáša Dvořáka):

Nagg: (*Ruce sepnaté, oči zavřené, rychle odříkává.*): Otče náš, který jsi...  
Hamm: Ticho! Potichu! Trochu důstojně! Začneme. (*Nasadí zbožný výraz,  
ale po chvíli jako první ztratí chuť.*) Tak co?  
Clov: (*Otevře oči.*) Kašlu na to! A ty?  
Hamm: Povídali. (*K Naggovi.*) A ty?  
Nagg: Počkej. (*Ticho. Otevře oči.*) Až naprší!  
Hamm: Sviňák! Neexistuje!

Podľa Paula Fostera, autora knihy *Beckett a zen* (1989), tu výrok  
„Neexistuje!“ nevyznieva, hoci by sa tak na prvý pohľad mohlo zdať,  
jednoznačne. Nie je dokonca ani výrazom absolútneho presvedčenia  
o neexistencii Boha, ale skôr hlbokej frustrácie. A nejde tu podľa neho  
ani o opovrhnutie – veď ako možno opovrhovať niečím, čo neexis-  
tuje? Ide tu skôr o mučivé vedomie dilemy, ktoré sa skladá z uznania

nezmyselnosti života (najmä ak pripustíme neexistenciu Boha), z neschopnosti zmeniť situáciu bezmocnosti, v ktorej sa ľudia nachádzajú, a napokon z desivého podozrenia, že možno ani smrť neprinesie úľavu. Mučivosť a neznesiteľnosť tohto vedomia sa snažíme vytesniť alebo ho chceme aspoň načas nejako zničiť, prečkať, odložiť na neurčito alebo naň pozabudnúť, no tým sa ho v konečnom dôsledku nezbavíme... (Foster, 2002, s. 27).

Ako teda možno byť slobodne nezávislý, resp. vnútorne slobodný pri mučivosti tohto vedomia trojitej existenciálne jatrivej dilemy? Je to vôbec možné? A ak áno, tak aké cesty môžu viesť k vyrovnaniu sa s týmto ťaživým vedomím možnej nezmyselnosti bytia, možnej nemožnosti zmeniť situáciu bezmocnosti a reálnej pochybnosti, či sa našou smrťou všetko trápenie končí? Predtým, než sa pokúsim hľadať odpovede na tieto *de facto* ťažko zodpovedateľné otázky, pokúsim sa upriamiť pozornosť na isté komplementárne vymedzenie pojmov nezávislosti a slobodného sebautvárania v sondážnych odkazoch na niektoré nižšie uvedené teórie, ktoré by mohli byť istými impulzmi k inému zamysleniu sa nad ich obsahom. Kým donedávna som k nim siahal z potreby argumentačného výkladu i obhajoby špecifického chápania nezávislosti a s ňou súvisiaceho statusu slobody<sup>1</sup>, teraz ich tematizujem trochu inak. Kladiem za ne pomyselné, skryté otázniky, implicitne ich tak v kontexte iných úvah prehodnocujem, aby sa nám mohli postupne odkrývať nové súvislosti a vynárať iné otázky.

Michel Foucault v rámci svojej koncepcie archeológie vedenia vyvracia poňatie ľudského subjektu ako čohosi esenciálne stáleho a univerzálneho. Kategóriu subjektu interpretuje skôr ako premennú veličinu, je totiž funkciou diskurzu, teda výsledkom vplyvu rôznych diskurzívnych praktík. Jeho utváranie je vyslovene determinované diskurzívnymi praktikami rozdelenia (a vylúčenia), diskurzívnymi praktikami vedeckej klasifikácie (neustály dozor, inštitucionálna expertíza) a praktikami subjektifikácie (napríklad v náboženstve, psychoanalýze, sexuálnej terapii)

---

<sup>1</sup> Pozri viac FUJAK, J. Nezávislosť v kultúre a umení ako slobodné sebautváranie (Margonálne úvahy). In *Umenie, estetika, politika. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Bratislava : Slovenská asociácia pre estetiku, 2019, s. 237 – 247. ISBN 978-80-972624-2-6.

(Foucault, 2004). Jedinec si môže, no, samozrejme, i nemusí byť vedomý tejto viacnásobnej determinácie či spôsobu seba ustanovovania a utvárania prostredníctvom tzv. trojstranného vzťahu, ktorý formuloval Jacques Lacan. Ten pripomína, že predstavu o sebe samom si vytvárame skrze koncepty, resp. konštrukty *imaginárneho*, *symbolického* a *reálneho*. Prvý z nich podľa neho tkvie v mentálnych obrazoch, ktoré si utvárame o nás samých, aby sme sa vyznali sa v labyrinte pocitov, emócií či túžob. Druhý, *koncept symbolického*, ktorý na nás hnetie v oveľa väčšej miere, než sme si ochotní pripustiť či dokonca predstaviť, predstavuje normatívny rád spoločnosti a jej kultúry, čiže súbor praktík verejného poriadku noriem, štandardov, ktoré máme akceptovať, napríklad v osvojovaní si rodových úloh a rolí. Samotný *koncept reálneho* – späť s nepredvídateľnými ruptúrami tráum, vážnych chorôb, veľkého utrpenia, resp. šoku zo smrti blízkeho človeka – však zásadne a radikálne relativizuje, narúša a transformuje predchádzajúce dva konštrukty. To, čo nás v daných súvislostiach môže zaujímať, je aj skutočnosť, že Lacan tematizuje o. i. známu tézu tzv. zrkadlového štádia vytvárania predstavy o celistvosti a integrite človeka (z vonkajšieho obrazu) už vo vývojovom štádiu batolaťa (to je nadšené z pochopenia toho, že obraz v zrkadle je jeho a v dovtedy nepoznanej úplnosti – stotožní ho však s predstavou svojho „Ja“), čo označuje za tzv. *imaginárnu pascu*. Túto falošnú, mäťúcu predstavu o sebe samom pokladá Lacan za doslova patologický spôsob seba utvárania subjektu (Lacan; Harrington, 2008, s. 248 – 250).

Existujú možnosti uvedomenia si a následného vymanenia sa z „neviditeľných klietok“ týchto praktík, mechanizmov a konceptov, ktoré v značnej miere ovplyvňujú to, ako a či vôbec sme vo vlastnom utváraní skutočne nezávislí a slobodní? Ak sa pýtame na iné, slobodnejšie alternatívy seba utvárania, Michel Foucault nám ponúka o. i. riešenia späté s pojmi *metanoia* a *parrhésia*.<sup>2</sup> *Metanoia* v starovekom Grécku označovala istý typ obratu, zvratu, zmenu zmysľania úzko spätú s premenou životného postoja. Ide o princíp zmeny postoja k sebe samému, ktorá však môže nastať len po nazretí problémov z odstupu (aj od seba

---

<sup>2</sup> *Metanoia* v náboženskom kontexte kresťanstva nadobudla význam pokory i pokánia. V rétorike išlo o pomenovanie spôsobu, ako inak – teda lepšie – niečo vyjadriť či vypovedať. *Parrhésia* bola už u Eurípida triezvou schopnosťou povedať všetko, teda v prvom rade pravdu.



samého) a pochopení všetkého toho, čo nás obmedzuje v nezávislom ustanovovaní sa ako (najmä vnútorne) slobodných bytostí. Tento status však nenadobúdame takpovediac „zadarmo“, ale vďaka *parrhésii*, čiže schopnosti otvorenej reči, výpovede spätej s prijatím rizika straty. Táto väčšinou neľahko nadobudnutá spôsobilosť na odvahu hovoriť slobodne a pravdivo – prinášajúca však so sebou často nebezpečenstvo nielen ohrozenia, ale aj ujmy (nielen materiálnej, ale i fyzickej) – je podľa Foucaulta spôsob, ako sa človek môže slobodne vzťahovať k sebe a ustanovovať ako dôstojná bytosť (Petříček, 2000, s. 21).

Iný, azda subtílnejší spôsob oslobodzovania sa od spomenutých determinácií naznačujú Roland Barthes a Vilém Flusser. Barthes vo svojej „autobiografii bez autora“ *Roland Barthes o Rolandovi Barthesovi*, poukazuje o. i. na rôzne prípady (ne)násilia v samotnom jazyku, spomína, že jeho „*tělo je osvobozeno od veškerého imaginárna jen tehdy, když se ocitne ve svém pracovním prostoru. Tento prostor je všude stejný, trpělivě přizpůsobovaný rozkoši z malování, psaní, třídění*“ (Barthes, 2015, s. 46). Pripomeňme, že tejto rozkoši sa Barthes oddával aj pri preludovaní na klavíri a amatérskom komponovaní hudby, ktorá ho aj pri týchto tvorivých činnostiach zbavovala onoho lacanovského „imaginárna“... Vilém Flusser spomína iný príklad aktivít, počas ktorých takpovediac „zabúdame na seba“, aby sme sa v nich „spoznali“ a „našli“ – spontánne, banálne činnosti, ako napr. holenie, telefonovanie, fajčenie fajky, hra na husliach len pre seba –, ktoré však nepokladá za komunikačné alebo pracovné, ale tzv. rituálne gestá, gestá tzv. vyžívania sa: „*Keď sa v niečom vyžívame, spoznávame sami seba takpovediac zvonku a prostredníctvom toho dospievame k sebe, pretože potom vykonávame gestá pre nás špecifické*“ (Flusser; Wilson, 2002, s. 33). Flusser poukazuje na netranscendentnosť týchto činností, ako aj na temer úplné odovzdanie sa ich gestu – a navyše ich kladie do súvislosti s holistickou silou existenciálneho (seba) účelu.

Mohlo by sa zdať, že v oboch prípadoch – u Barthesa a Flussera – sa nám núka šanca možného vymanenia sa zo značne limitujúcich obmedzení spätych s diskurzívnymi praktikami alebo trojstranným vzťahom imaginárna, symbolického a reálna. Tou šancou, príležitosťou či východiskom by mal byť a často aj je sebauvedomujúci tvorivý akt, ktorý má podobu buď privátne, alebo verejne pestovanej *metanoie* a *parrhésie*. Áno, ved'

tvorivosť človeka pozdvihuje, naplňa a utvára ako kontemplatívne hravú, vnútorne slobodnú bytosť takmer vo všetkých činnostiach. Prináša mu zadosťučinenie v podobe špecifickej radosti z bytia, ktorú inak nezakúša. *Creo ergo sum!* Z vlastnej skúsenosti intermediálno-hudobného umelca môžem len potvrdiť veľkú homeostatickú silu počas muzicírovania, ako aj vytvárania diel, ktorými sa oslobodzujem a odovzdávam onej pracovnej rozkoši, o ktorej písal Barthes, čo však neznamená, že nie je spätá s tenziami a osobnými pochybnosťami hľadania.

Je tu však ešte iná pochybnosť, ktorá nám „spásonosný“ motív neviazanej a zdanlivo konečne nezávisle slobodnej tvorivosti značne relativizuje. Nemáme tu náhodou do činenia s istým druhom eskapizmu, čiže úniku pre niečím? Nejde tu vlastne o pascu unikania, onoho prehliadania a dočasného zabúdania na skutočné, neraz nepochopiteľne absurdné reálie nášho existenciálneho pobytu plného strádania, o ktorých písal Samuel Beckett vo svojej dráme *Koniec hry*? Každý z nás je totiž vystavený ním pomenovanej trojjedinej mučivej dileme (nezmyselnosti života, bezmocnosti niečo v tomto smere zmeniť a strachu z tohto, že ani smrť neprinesie úľavu), ktorej nás naša hravá tvorivosť len tak nezbaví... V tejto súvislosti možno pripomenúť myšlienky Martina Heideggera, ktorý bol presvedčený, že skutočne nezávislé umenie nie je výsledkom len neviazaného tvorivého aktu umelca, ale najmä „šokom náhle odkrytosti bytia a diktátom jeho pravdy“ (Heidegger; Morpurgo-Tagliabue, 1985, s. 415). Heidegger v umení kritizoval a tvrdo odmietal tak estetizujúci, ako aj psychologizujúci existencializmus, pričom poukazoval na skutočnosť, že bytie sa prejavuje ako tajomstvo, tajomstvo odohrávajúce sa v dianí odkrývania, (ne)skrývania (*alétheia*), pričom práve umenie môže byť realizáciou, artikuláciou a demonštráciou tohto diania (Heidegger; Morpurgo-Tagliabue, 1985, s. 414).

Ako s takto nastolenými dilemami skutočnej nezávislosti a reálnej slobody bolo možné naložiť a vyrovnať sa s nimi v kontexte odlišných diskurzívnych praktík dvoch spoločenských systémov: pred rokom 1989 a po ňom? V oboch obdobiach sa nám vsugerovali „správne“ predstavy o nás samých, hoci z iných ideologických dôvodov, pričom proces nadobúdania nezávislej tvorivej a vnútornej slobody v nich vždy bol, resp. je neľahký. Rôzne podoby existenciálneho zápasu a konfliktu

spätého s ambivalenciou oboch týchto modov slobodného sebautvárania – kreativity prinášajúcej dočasnú „úľavu“ či „pozabúdanie“ na jednej strane a hľadania skutočne bytostného, vnútorného oslobodenia na strane druhej – by sme mohli nájsť vo všetkých oblastiach našej kultúry a umenia. Na tomto mieste siaham k dvom modelovým príkladom z našej hudobnej kultúry, konkrétne k niektorým špecifikám tvorby a peripetiám života dvoch nezabudnuteľných osobností, Milana Adamčiaka a Mariána Vargu, ktorých osudy zostávajú pre nás dokladom zápasu o vnútornú slobodu v umení, ako aj vo vlastnom, existenciálne neľahkom bytí.

**Milan Adamčiak** (1946 – 2017), unikátny ľudský i umelecký „endemit“ našej intermediálno-hudobnej kultúry, ktorý svojou hravou sofistikovanou polymúzickosťou a svojským modom (spolu)bytia liptovského „bodhisattvu“ ovplyvnil asi každého, koho stretol. Jeho intermediálne koncipovaná a konceptualizovaná hudba, obdivuhodné originálne grafické partitúry a notácie, rôzne bizarne inscenované zvukové inštalácie a prostredia, svojbytná experimentálna a konkrétna poézia, provokujúce akčné umenie či performancie, vytváranie dôležitých organizačných platforiem (*pars pro toto* Spoločnosť pre NEkonvenčnú hudbu – SNEH), ako aj množstvo zásadných muzikologických a kunsthistorických textov tu zostávajú pre nás ako stále aktuálna, otvorená výzva plná inšpiratívnych podnetov. Jozef Cseres ho vo svojom nekrológu *Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda* vystihol slovami: „Poháňaný rituálnou vôľou tvoril bez ohľadu na konvencie, nechával sa pohltiť procesom i médiom a zaslepený tvorivým aktom nedbal na zaužívané spôsoby a princípy reprezentácie. Zámerne miešal médiá a spochybňoval zaužívané uhly pohľadu. (...) Bol vždy ľudskejší než prostredie okolo neho, ktoré dokázal nakaziť všetkým možným, len nie bezprostrednosťou a úprimnosťou. Hoci sa nesnažil byť mimoriadny, mimoriadnosti sa zbaviť nedokázal celý svoj život. Jeho autentické umenie sa navždy zapísalo do dejín svetovej kultúry, našťastie je už zdokumentované, a tak sa k nemu budeme môcť stále vracat’“ (Cseres, 2017, s. 31). Zanechal po sebe obdivuhodné a jedinečné dielo, ktoré je v temer celej úplnosti a komplexnosti zmapované i spracované v štvordielnej monografii M. Adamčiak & M. Murin (ed.): *Archív I – IV: Expo – Kopo – Nôty – Akty* (dive buki, 2012 – 2016).

Ak by sme sa mali aspoň krátko pristaviť pri jeho nezvyčajnej, slobodne nezávislej hudobnej tvorbe, súvisiacej, ako s obľubou hovorieval, predovšetkým s „radosťou zo zvuku“, tá je systematicky, taxonomicky adekvátne spracovaná a zdokumentovaná vo zväzku *Archívu III – Nôty*, kde nájdete temer všetky Adamčiakove zachované experimentálne a nekonvenčné grafické partitúry a tzv. notácie. Predstavujú nesmierne cenný vhľad do originálnej intermediálno-hudobnej Adamčiakovej poetiky, ako aj do hlbavého muzikologického i hudobno-semiotického a estetického myslenia, ktoré sa do nej premietlo. Sú zatriedené v troch základných, autorizovaných kategorických oddieloch – uzavreté, variabilné a otvorené – a v systematických oddieloch.<sup>3</sup> Ide o akési „mentálne operátory“ (J. Cseres), ktoré poskytujú odlišné, špecifické impulzy k inej zvukovo-hudobnej artikulácii, než je to v prípade klasickej notácie. Keďže Adamčiakova hudba bola vždy vnorená do intermediálneho experimentálneho, neraz (neo)fluxového kontextu, mnoho svedectiev o týchto osobitých formách vytvárania hudobných diel, prostredí a situácií prináša *Archív IV – Akty*, venovaný jeho konceptuálnemu umeniu, rôznym performanciam, happeningom, ale i nekonvenčným výstavám. Ide o nebývalo invenčné konceptualizované, resp. konceptuálne mienené akcie, realizované i nerealizované (aj hudobno-)umelecké experimentálne projekty a hravo bizarné performancie. V neposlednom rade tu treba spomenúť aj tematicky i informačne cenné Adamčiakove memorizácie rôznych tém *Korene aktivít, Monoakcie*, ale aj portréty jeho niekdajších súpútnikov Jozefa Revalla, Róberta Cypricha, Alexandra Mlynárčika či jeho prvého experimentálneho súboru Ensemble comp. v 60. rokoch a neskôr, v 90. rokoch minulého storočia, aj legendárneho zoskupenia Transmusic comp. či uvedenej organizačnej platformy SNEH.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Konkrétne, sú to tieto oddiely: partitúry rotabilné, kontúrové, rámcové, blokové a pásové, modelové, trojrozmerné, pôdorysové, materiállové, objektové, hudobno-priestorové, postskriptívne, kolážové atď. alebo tzv. fogli musicali, albumblätter či partitúry elektroakustickej hudby a tape music, katalógy, inventáre a i. (Adamčiak – Murin, 2012 – 2013).

<sup>4</sup> Pozri viac FUJAK, J. *Emanácie hudobnej semiosféry*. 1. vyd. Nitra: Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2018. s. 63 – 72. ISBN 978-80-558-1281-6.

Adamčiakov životný príbeh sa klenie od jeho začiatkov v Ružomberku cez agilné vynorenie sa v Bratislave, ako aj na povestných Smolenických seminároch koncom 60. rokov 20. storočia, ďalej cez temer dvadsaťročné pôsobenie v Ústave hudobnej vedy SAV a externe aj na VŠMU a FiF UK v Bratislave až po oživenie jeho umeleckých a organizačných aktivít od prelomu 80. a 90. rokov, ale aj jeho postupné miznutie z verejného (nielen) akademického kultúrneho priestoru. To súviselo s jeho doživotnou fázou tuláka na okraji spoločnosti, ale aj znovuoživením záujmu o jeho tvorbu na sklonku života, a to najmä zásluhou obdivuhodného úsilia Michala Murina. Milan Adamčiak ako nesmierne originálny, nielen experimentálno-hudobný, ale hlavne konceptuálno-intermediálny umelec *sui generis* a vzdelaný talentovaný vedec bol (v porovnaní s príležitostnými sebamytologizujúcimi výpoveďami v osobnej komunikácii) vo svojich publikovaných textoch, zaoberajúcich sa vlastnými aktivitami, objektivizujúco triezvy, ale i sebakritický. Kajúcne, „sebabičujúci“ sa vyjadroval o svojom členstve v Komunistickej strane Československa v tzv. normalizačných 70. a 80. rokoch, období vládnucej doktríny socialistického realizmu (čo mnohí po roku 1989 zastierali i zamlčovali); nečudo, že sa v tomto čase tvorivo takmer úplne odmlčal. Jatrivo a ťažko sa vyrovnával so svojimi osobnými zlyhaniami (alkoholizmus, rozpad manželstiev, strata kontaktu s deťmi), a to viac ako dve posledné desaťročia svojho života v dosť neblahých podmienkach v dedinách Podhorie či Banská Belá. Pár mesiacov pred skonom v jednej z posledných verejných výpovedí, bilancujúc v skratke svoj život, sa otvorene vyjadril, že človek by mal toho urobiť viac než len tvoriť umenie, no jemu sa to zjavne nepodarilo... Bol osobnosťou nesmierne bohatého, jasnozrivého a hravého tvorivého ducha, v istom zmysle „donkichotskej“ dimenzie a povahy, preto ho spomínané beckettovské dilemy mákali, možno až do konca jeho dní... Význam jeho „donkichotstva“ – vo vytváraní originálneho hudobno-intermediálneho umenia, ale aj neľahkého, pochybovačného modu jeho ľudskej byt(n)osti – sa javí najmä v prostredí „veterných mlynov“ akademického pokrytectva či vyprázdneného snobizmu v našej súčasnej kultúre a umení ako nezastupiteľný, nebývalo podnetný a v mnohých smeroch nútiaci k zamysleniu.



*Milan Adamčiak (vpravo) a Július Fújak, PostmutArt Fest 2011. (foto: L. Vadelová)*

Téma ambivalencie nezávislej, slobodne tvorivej imaginatívности a vnútorného zápasu o vlastnú bytostnú slobodu sa vinula aj životom jednej z najväčších osobnosti slovenskej hudobnej kultúry, transžánrového skladateľa a výnimočného hudobníka **Mariána Vargu** (1947 – 2017). Svojsky originálny hráč na klávesových nástrojoch, novátor hry na Hammond organe, medzinárodne rešpektovaný spolutvorca art rocku. Nastupujúcu paradigmu postmodernity svojou transžánrovou hudbou u nás legitimizoval – a to v ére reštriktívneho socializmu – tým, že premostoval v intenciách zachovania kontinuity dovedty od seba



oddeľované svety tzv. vážnej hudby a populárnej, vrátane rockového bigbitu. Ako osobitý skladateľ mal zriedkavú danosť vytvárať pôsobivé, štýlovo a žánrovo vzájomne komplementárne hudobné formy (transžánrové kantáty, suity i piesne a rôzne komorné, súborové či orchestrálné kompozície) vyznačujúce sa práve symbiózou oboch týchto hudobných svetov. Je známe, že so svojimi spoluhráčmi z legendárneho hudobného zoskupenia Collegium Musicum sa originálnym spôsobom podieľal na kreovaní svetovej progresívnej rockovej hudby, ktorá tvorivo a rekontextualizačne odkazovala na dedičstvo európskej písanej hudby. Koniec koncov Varga aj vo svojej neskoršej sólovej tvorbe s obľubou siahal k metóde portrétovania hudobných modelov z minulosti; menej známa je skutočnosť, že so sebe vlastným zaujatím sa kontinuálne venoval i voľne improvizovanej hudbe, a to takmer dve dekády (od prvej polovice 80. rokov až do začiatku 21. storočia).

Treba otvorene povedať, že Varga predovšetkým v šedivých, neľahkých reáliách režimu socialistického Československa ovplyvňoval svojimi postojmi, vyjadreniami, vyslovene nekonformným správaním a modom bytia vnútornej slobody v hudbe niekoľko generácií. Za seba môžem povedať, že som vždy obdivoval jeho rozhodnutia opúšťať za-behané trate: od prvej LP platne *Zvoňte, zvonky* skupiny Prúdy (1969), albumov zoskupenia Collegium Musicum, z ktorých sa vynímajú *Konvergenie* (1971), cez polyštýlové *Divergenie* (1981) s orchestrálnou skladbou *Musica Concertante* (v inštrumentácii Vojtecha Magyara) až po jeho prvý sólový, zo všetkého dobového vybočujúci počin *Stále tie dni* (1984), o spomínaných originálnych voľných improvizáciách ani nehovoriac. Neskoršie, na začiatku prvej dekády 21. storočia, sa z potreby rehumanizácie neraz už priveľmi do seba zahľadenej amnestickej postmodernej hudby vracia k sémanticky veľmi zaujímavému intertextuálnemu portrétovaniu motívov z jeho srdcu blízkych diel tzv. vážnej hudby. Na pôdorysoch zámerne lakonicky poňatých etúd ich rekontextualizačne citoval, resp. derivoval, žánrovo konvergoval (V. Godár). Rozmanité modely z hudobných dejín – od Bacha, Vivaldiho, Händela cez Beethovena, Chopina, Debussyho, Šostakoviča, Bartóka či poľskú školu sonorizmu alebo svojho učiteľa Cikkera – vlastne osobitým spôsobom portrétoval (M. S. Druskin). Dokladom toho je koncertný program *Solo in concert* (2003), v ktorom máme do činenia – v konfrontácii

nesuplovateľnosti akustického klavíra a sónických možností syntetizátorov, z ktorých vedel vždy „vydolovať“ sugestívne hrejivé farby – s akýmsi zvláštnym Vargovým komorným hudobným kompendiom. V posledných rokoch života, hoc čoraz menej vládol, opäť prekvapil. Začal sa totiž znovu venovať písaniu partitúr komorných i orchestrálnych diel zjavne trochu inej poetiky, v ktorej je v istom zmysle „nespoznaťelný“. Spomeňme aspoň pozoruhodné orchestrálne skladby *Punctum contra punctum*, *Ouvertúra* a komorné kompozície *Pastorále pre flautu*, *Elégia*, *Antifóna*, *Sólo cello pre Jozefa Luptáka* alebo jeho sláčikové kvartetá (poslednému, štvrtému z nich dal skromne názov *Quattro Movimenti per 4 archi*, 2011) či a cappella skladbu *Ave Maria*.<sup>5</sup>

Je známe, že Marián Varga bol od mladosti chorľavý, no bojoval i s „démonmi“ alkoholickej, dočasne i drogovej závislosti a najmä s rôznymi ťažkými psychickými stavmi. Raz na tzv. prehrávkach, ktoré boli za socializmu povinné pre všetkých hudobníkov bez ohľadu na žáner a amatérsky či profesionálny status, sa ho v rámci otázok z marxizmu-leninizmu a dejín medzinárodného robotníckeho hnutia spýtali: „Viete, súdruh, kde sa vo svete odohrávajú momentálne najväčšie nepokoje?“ Varga odpovedal: „V mojej duši...“ Ako geniálne nadané, no – dnes by sme povedali – problémové dieťa sa stal veľmi rýchlo hviezdou našej progresívnej populárnej hudby, viedol istý čas rozháraný život, prišiel rozvod, smrť otca, s ktorým stratil kontakt, neskôr smrť sestry. Konsolidácia jeho života nastala až od polovice 80. rokov minulého storočia, keď sa spoznal a začal žiť so svojou druhou manželkou Jankou. Svoje zohrala aj situácia počas tzv. normalizácie, keď nemálo jeho kolegov – skladateľov či hudobných skupín – u nás a hlavne v Čechách nemohlo byť verejne činnými (niektorí boli na istý čas úplne odstavení rôznymi zákazmi činnosti, perzekvovaní, ba i uväznení, následkom čoho mnohí z nich volili cestu exulantstva a emigrácie), zatiaľ čo on bol pod ochrannou rukou vtedajšieho ministra kultúry slovenskej vlády a člena ÚV KSS Miroslava Válka, výnimočného básnika i komunistického politika v jednej osobe. Vďaka tomu mohol koncertovať a nahrávať – hoci aj tak sa mu pritrafilo

<sup>5</sup> Pozri viac FUJAK, J. *Emanácie hudobnej semiosféry*. 1. vyd. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2018, s. 73 – 86. ISBN 978-80-558-1281-6.

niekoľko zákazov a dištancov –, nevyrovnával sa však s touto situáciou ľahko.

Bol obdivuhodne sčítaný intelektuál, osobitý skladateľ i revoltujúci rocker, ktorý veľmi citlivo vnímal meniaci sa svet okolo seba – a dianie v ňom veľmi priliehavo i sarkasticky komentoval. Vo filmovom dokumente *Obyvateľ vlastného ostrova* (réžia: M. Hanzlíček, 2010) sa na mar-go verejného prejavovania vnútornej slobody vyjadril, že ak v časoch socialistického zriadenia bol takýto postoj extrém, po ňom sa stal takpovediac extrémom „na druhú“. Kým pred rokom 1989 bolo podľa neho Slovensko priestorom, kde nebolo možné takmer nič (nielen v zmysle slobody prejavu), tak po Nežnej revolúcii sa stalo krajinou, kde je možné temer úplne všetko... Ako obdivovateľ Alberta Camusa a jeho tetralógie absurdity sa vždy cítil v našej kultúre tak trochu „cudzincom“, o čom napokon svedčili i samotné existenciálne ťaživé názvy niektorých jeho skladieb (*Nesmierny smútok hotelovej izby, Si nemožná, Sú aj iné veci: smutný spev sťahovavých vtákov, Antiwar Requiem, Amata nobis, quantum amabitur nulla, Nemé výčitky, Pomôž mi a i.*). Camus bol Vargovi blízky azda aj z dôvodu vnímania a artikulovania oných dilem, ktoré nachádzame u Becketta, vyjadrujúcich absurdné stránky nášho bytia.

Pri príležitosti koncertu jeho komorných kompozícií, ktorý v cykle *Albrechtina – (Ne)známa hudba* zorganizoval v Bratislave 13. decembra 2016 Vladimír Godár, poskytol Marián Varga jeden z posledných rozhovorov. Okrem iného v ňom spomína – deväť mesiacov pred smrťou –, ako sa mu vyplavujú na povrch nedoriešené veci, v prvom rade jeho vzťah s otcom, ktorého sa vraj za mladi nikdy nesnažil pochopiť, i keď ten voči nemu vysielal ústretové signály. Zomieral sám a mimo rodiny, čo si, podľa Vargových slov, isto nezaslúžil. Na poslednú otázku redaktora O. Reháka, čo je zmyslom jeho existencie a čo by si chcel ešte ozrejmiť, odpovedal (citujem v plnom znení): „*Keď občas v sebe vypnete autopilota každodennosti a snažíte sa o nejakú sebareflexiu, zorientovať samého seba v zmätku svojej existencie, môžete sa niekedy dočkať aj škodoradostnej odpovede. Tak, ako o tom hovorí jeden z mojich najobľúbenejších autorov Albert Camus v ‚Mýte o Sifyfovi‘: ‚Len čo začne myseľ uvažovať o sebe samej, prvé, čo objaví, je protirečenie.‘ Každou skúsenosťou zisťujete, že nič nie jednoduché, jednoznačné, na nič nejestvujú ľahké odpovede. Nič nie je čierne a nič nie je biele. Medzitým je tisíc odtieňov šedej. A vy sa*

*v tom musíte zorientovať. Ako to zvládnete, je vec vašej kultúry, kultivovanosti. Tí, čo majú hneď vo všetkom jasno, na všetko majú ľahké odpovede a podľa toho sa aj správajú, sú v podstate nebezpeční. Lenže na isté veci musíte mať tie najjednoduchšie odpovede. Aby ste prežili. Zásada je, že sa za svoje činy nebudete musieť nikdy hanbiť, nebudete si musieť vyčítať, že ste neurobili niečo, čo ste mali urobiť. Ako ja, keď si teraz, na staré kolená, vyčítam, že som nemal viac pochopenia pre svojho otca. „Nečakajte na posledný súd. Koná sa každý deň!“ – hovorí ďalší z Camusových hrdinov. A ja som teraz súdený a trápim sa“ (Varga; Rehák, 2017, s. 10).*



*Marián Varga, PostmutArt Fest v Nitre 2013. (foto: A. Pleštinský)*

Namiesto zvyčajných – možno očakávaných – teoretických konklúzií a záverov sa mi žiada povedať len to, že v hre je toho naozaj veľa. Ambivalencia imaginatívne voľnej tvorivej a ťažko nadobúdanej vnútornej slobody – zápas o ňu nikdy nie je vopred vyhratý – vyjadruje totiž dôležitosť toho, ako a či vieme „uniesť svoj kríž“ vyrovnávania sa s vlastným bytím ako bytosti hľadajúcej v sebaspytujúcej reflexii – navzdory všetkým možným „škodoradosným odpovediam“ – existenciálne homeostatickú rovnováhu, ktorou je stav porozumenia tomuto nevyspytateľnému svetu i sebe samému v ňom. A to aj s ťaživým vedomím toho, čo všetko sme mohli vo svojom živote urobiť inak. No máme ešte šancu konať iným spôsobom – nie lokajsky a sebecky, ale skutočne nezávisle, slobodne, obetavo v prospech blížneho, čiže dôstojne.

## Literatúra

- ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív I – IV: Expo – Kopo – Nôty – Akty*. 1. vyd. Košice : dive buki, 2012 – 2016. ISBN 978-80-970848-1-3, ISBN 978-80-89677-12-2, ISBN 978-80-970848-3-7, ISBN 978-80-89677-06-1.
- BARTHES, R. *Roland Barthes o Rolandovi Barthesovi*. Prel. Josef Fulka. 1. vyd. Praha : Fra, 2015. 228 s. ISBN 978-80-87429-33-4.
- CSERES, J. *Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda*. In *Pravda*, 21. 1. 2017, s. 30 – 31.
- FOUCAULT, M. *Dozerať a trestať. Zrod väzenia*. Prel. Miroslav Marcelli. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2004. 312 s. ISBN 80-7149-663-4.
- FOSTER, P. *Beckett a zen. Dilema v románoch Samuela Becketta*. Prel. Tomáš Dvořák. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 2002. 398 s. ISBN 80-204-0951-3.
- FUJAK, J. *Emanácie hudobnej semiosféry*. 1. vyd. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2018. 182 s. ISBN 978-80-558-1281-6.
- GODÁR, V. *Marián Varga: Solo in concerto – utópia hudby*. In *Slovo*, 2004, č. 15, s. 20.
- HARRINGTON, A. a kol. *Moderní sociální teorie. Základní témata a myšlenkové proudy*. Prel. Hana Loupová. 1. vyd. Praha : Portál, 2008. 495 s. ISBN 80-7367-093-3.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. *Současná estetika*. Prel. Miloš Jůzl a Zdena Plošková. 1. vyd. Praha : Odeon, 1985. 552 s. Bez ISBN

- PETŘÍČEK, M. *Zrození vězení z ducha moderní doby*. In *Respekt*, roč. 11, 2000, č. 15, s. 21.
- REHÁK, O. *Marián Varga: O ľudí sa treba zaujímať, kým žijú, nie im potom nosiť kvety na hrob*. Publikované dňa 9. 2. 2017 [online] [cit. 2020. 2. 14]. Dostupné na: <<https://dennikn.sk/679288/marian-varga-o-ludi-sa-treba-zaujimat-kym-ziju-nie-im-potom-nosit-kvety-na-hrob/>>.
- WILSON, P. N. *Hear and Now. Úvahy o improvizovanej hudbe*. Prel. Slavomír Krekovič. 1. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2002. 259 s. ISBN 80-88884-35-7.

## Summary

*The Ambivalence of Creative and Inner Freedom in Our (Independent) Culture.*

The status of independency in the culture evokes many questions in its ambiguity and incongruity. Is the creative activity one of the forms how to acquire it, which can even liberate artist as well as recipient from the concepts of imaginary, symbolical and real (J. Lacan) in forming the Self? Isn't it just the trap of escapism or transitory neglecting the reality of our existential Dasein, which is full of suffering and dubitation of its meaningfulness? Does the independent art result from the act of freely creative artist or is it rather "the shock of sudden uncovered being and dictation of its truth" (M. Heidegger)? Is there any relation between the dilemma of independency on discursive practices of historic episteme (M. Foucault) before 1989 and after, and the process of becoming homo liber? The author tries to find some answers to these questions in Slovak musical culture, in concrete, in the art and life of two memorable personalities: intermedia artist sui generis Milan Adamčiak (1946 – 2017) and trans-genre composer Marián Varga (1947 – 2017).

Kontakt

prof. PhDr. Július Fujak, PhD.

e-mail: [jfujak@ukf.sk](mailto:jfujak@ukf.sk)





Z umeleckého programu konferencie: Ondrej Veselý (gitara) a Július Fajak (zvukové objekty). (foto: J. Puškár)

## ***Dilematická povaha slobody (nezávislosti) v súčasnej kultúre. Sebaklam (ne)spútaného jednotlivca***

**Katarína Gabašová**

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

### **Metamorfózy slobody (nezávislosti). Vnútornej zápas jednotlivca**

Fenomén slobody a slobodnej vôle je nutné chápať v ich zložitosti a dvojnásobnosti v závislosti od toho, z akej perspektívy a v akom kontexte o nich uvažujeme. Jednotná definícia či jednotnosť vo východiskách a záveroch nejstojí. Pojem slobody sa často používa ako synonymum nezávislosti a vice versa. Prídavné meno nezávislý podľa *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* znamená – ten, ktorý nie je v stave závislosti, samostatný, slobodný; kto nepatrí do nijakej politickej strany, kto nie je závislý od štátu, organizácie a pod.; v politickom zmysle ide o nezávislý štát, ktorý je suverénny. Podstatné meno nezávislosť znamená politickú, štátnu nezávislosť alebo nezávislosť od cudzej moci, ako príslovka sa používa napr. vo význame nezávisle od podmienok (Kačala – Pisárčiková – Považaj, 2018).

Francúzsky básnik Paul Valéry sa vyslovil, že sloboda je „jedno z tých hrozných slov, ktoré majú väčšiu hodnotu ako význam, ktoré viac spievajú, ako hovoria, ktoré sa viac pýtajú, ako odpovedajú“ (Valéry; Perrin, 2011, s. 209). Podľa *Slovníka filozofických pojmov súčasnosti* je sloboda interpretovaná ako „schopnosť človeka konať zo seba samého, zo svojej vlastnej vôle, nezávisle od idolov, v oddanosti pravde. Človek je bytosťou slobody (slobodné bytie), prekračujúcou prostú danosť a smerujúcou k základu, k pravde. Sloboda (späť s nutnosťou) vytvára skutočnú jednotu človeka, ktorú vytvára hra. Z vnútornej slobody človeka sa otvára možnosť filozofie (dosahovaná voľnosť a sloboda v epoché)

a myslenia i možnosť slobodnej spoločnosti. [...]“ (Olšovský, 2018, s. 400). Rozlišujeme vonkajšiu a vnútornú, negatívnu a pozitívnu (I. Berlin), individuálnu a politickú i základnú slobodu. V príspevku sa zaoberáme vnútornou slobodou v súvislosti so slobodnou voľbou. Vnútorná sloboda je podstatou slobody človeka, ktorý vo svojom chcení a konaní nie je determinovaný ani zvnútra, ani svojou vlastnou podstatou, ale sa určuje sám zo seba a sebou samým.

Koná súčasný človek zo seba samého? Čo znamená byť sám sebou? Cieľom príspevku je analýza a kritická reflexia vnútornej slobody na pozadí jej (postmodernej) fetišizácie a absolutizácie. Východiskovým predpokladom je súčasný nivelizujúci tlak „utvárania seba samého“ na úkor prvotnej „voľby seba samého“ (S. Kierkegaard). Zámerom je sústrediť pozornosť na ilúziu slobody súčasného „subjektu výkonu“ (B. Han), ktorý v skutočnosti slobodným nie je. Argument o dilematickej povahe slobody (nezávislosti) nielen človeka, ale i kultúry podporuje okrem iných aj téza o „dusivej kultúre“ (J. Dubuffet) či „pseudokultúre“ (J. Fújak).

Východiskom reflexie slobody (nezávislosti) v tejto časti príspevku je koncept slobody a úzkosti v myslení dánskeho náboženského autora, filozofa Sørensa Kierkegaarda, ktorý spájal slobodu s kategóriami možnosti a nevyhnutnosti. Kľúčová je artikulácia povahy ľudskej slobody, ktorá sa nespája s voľbou z viacerých možností, ktoré sú nám indiferentné, ale ide o deriváty pôvodnej alebo primárnej a pre bytie človeka dôležitej voľby seba samého.<sup>1</sup> „Čo je však moje Ja? Keby som chcel hovoriť o prvom okamihu, o jeho prvom výraze, povedal by som: je to to najabstraktnejšie zo všetkého, zároveň je však v sebe tým najkonkrétnejším zo všetkého – je slobodou“ (Kierkegaard, 2007, s. 669). Kierkegaard tvrdil, že „Ja je sloboda“, ale nesúhlasil by s absolutizovaním slobody v duchu filozofie francúzskeho spisovateľa Jeana-Paula Sartra. V Kierkegaardovom chápaní je „jedinec“ v slobode spútaný zodpovednosťou, pričom sa nevyhne prežívaniu bázne, ale aj chvenia. Toto chvenie interpretujeme v inom zmysle aj ako úzkosť, ktorú Kierkegaard spolu so zúfalstvom považoval za výraz slobody.

---

<sup>1</sup> Kierkegaardovmu konceptu úzkosti a voľby sa autorka tohto príspevku venovala v inom kontexte v monografii *Kierkegaard a obraz smrti vo svetle súčasnosti*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2014; tiež v štúdií Jánusovská tvár slobody. Kierkegaardov koncept úzkosti a zúfalstva možnosti. In *Culturologica Slovaca*, roč. 4, 2019, s. 19 – 31.

Úzkosť definoval ako „skutočnosť slobody ako možnosť možností“ (Kierkegaard, 1980, s. 42). Podľa Kierkegaarda sebauvedomenie je možné prostredníctvom úzkosti aj s ohľadom na jeho chápanie človeka ako syntézy telesného a duchovného, pričom „syntéza je nemysliteľná, ak nie sú tieto dve spojené v treťom. Toto tretie je duch“ (1980, s. 43). Úzkosť je skúsenosť „závrat slobody, ktorá sa nás zmocňuje, keď duch chce uskutočniť syntézu a sloboda sa potom díva dole do svojej vlastnej možnosti“ (Kierkegaard, 1980, s. 61). Slobodná voľba, možnosť zvoliť si autentický život, predstavuje cestu k sebauvedomeniu, ktorá však nie je možná bez úzkosti. Kierkegaard považoval úzkosť za dôležitý činiteľ v procese individualizácie navzdory jej tiesnivej povahe.

Koncept slobody je úzko spojený s voľbou, pričom proces stávania sa jednotlivcom je v konečnom dôsledku „voľba seba samého“, nie „utváranie seba samého“. Kierkegaard považoval voľbu seba samého za primárnu, pretože „až keď sa absolútne volím, znekonečňujem sám seba absolútne, pretože ja sám som absolútne, len seba samého môžem voliť absolútne a táto absolútna voľba seba samého je moja sloboda; len tým, že som absolútne volil, položil som absolútnu diferenciu, totiž diferenciu medzi dobrom a zlom“ (2007, s. 678).

Kierkegaardova koncepcia troch štádií na ceste životom, resp. troch spôsobov existencie – estetický, etický a religiózny – je inšpiratívna s ohľadom na ilúziu slobody súčasného človeka, pre ktorého je typický estetický spôsob existencie. Pod pojmom „estetický“ rozumel hedonistický prístup k životu, bezprostrednosť a zmyselnosť, telesnosť, časnosť a konečnosť, ktoré sú akcentované ako jedna stránka človeka ako syntézy. Človek v estetickom spôsobe existencie neuchopuje slobodu vedome a cielene, v jeho (pseudo)individualizme absentujú pozitívne aspekty v zmysle odvahy k činom prospešným pre komunitu či spoločnosť. Z toho vyplýva, že „ak voľbu odložíme, potom si osobnosť bude voliť nevedomky alebo budú za ňu voliť temné mocnosti v nej“ (Kierkegaard, 2007, s. 620), a tak podľahne náhode a determinácii. Človek žijúci estetickým spôsobom života je vždy v situácii, keď „iní volili zaňho, lebo on stratil sám seba“ (Kierkegaard, 2007, s. 620).

Otázky, ktoré si kladieme v súvislosti s imperatívom byť sám sebou či konať zo seba samého, sú nevyhnutne spojené so slobodou, resp. s voľbou buď – alebo. Súčasný „subjekt výkonu“ (B. Han) trpí ilúziou, že je

slobodný, nezávislý a množstvo (neobmedzených) možností, ktoré mu sľubuje „vyschnutý a prázdny svet mumifikovanej pseudoskutočnosti“ (Sorokin, 1948, s. 90), považuje za šťastie, na ktoré má nárok. Uviaznutie v bezprostrednosti a zmyslovosti, v premenlivosti a pod vplyvom konvencií a predsudkov spôsobuje povaha estetickej voľby, ktorá „je buď celkom bezprostredná, a teda nie je voľbou, alebo sa rozplynie v rozmanitosti“ (Kierkegaard, 2007, s. 622). Jedna voľba je v okamihu vystriedaná inou, o akcentovaní sebaurčenia a nekompromisnej voľbe buď – alebo nemožno hovoriť.

Vnútorňý zápas so sebou samým najčastejšie vyústi do hľadania nového rozptýlenia, zážitkov a zábavy, pretože povrchné správanie je najľahšou a najrýchlejšou cestou, ako sa neocitnúť sám so sebou samým v tichosti a samote, kontemplujúc s plnou vážnosťou a zodpovednosťou vlastnú individuálnu existenciu. Hlučnosť súčasnej civilizácie<sup>2</sup>, informačný smog, fenomén „zrýchľovania“ (P. Virilio) a éra výkonu prispievajú k otupeniu našich zmyslov, schopnosti načúvať, mlčať, bytostne hovoriť a konať. Znamená to, že pred primárnou voľbou v Kierkegaardovom chápaní človek „estetik“ uniká, ale nakoniec ho aj tak sužuje strach, úzkosť a upadá do depresie.

Človek „estetik“ nedokáže dospieť k vlastnému Ja, lebo je (ne)dobrovoľne spútaný falošnou ideou o slobode a nezávislosti. „Hypnotizovaný totalitou lži a nepravosti tancujeme, varíme, spievame, smežeme sa v strachu pred odklonením sa od predpísaného vzoru a straty ‚pohody‘ na samom kraji bezodnej priepasti duchovnej prázdnoty a beznádeje. Vydesení, otupení, obmedzení, naprogramovaní kráčame v stádach tam, kam si ‚zmyslíme‘. A nazývame to slobodou“ (Pauer, 2010, s. 42). Tendencie absolutizovania až fetišizácie slobody a nezávislosti (najmä s odkazom na materiálne hodnoty, kult peňazí) vedú k ich vyprázdnenosti a vulgarizácii, ktoré nepočítajú s duchovno-kultúrnym korektívom.

Táto ilúzia slobody ako výplod éry globálneho kapitalizmu, globalizácie a masovej kultúry preniká nielen človekom, ale aj kultúrou. Globalizácia „smog pseudokultúrneho zamorenia len znásobuje a umocňuje“, pričom špecifický modus kultúry determinovaný globalizačnými

<sup>2</sup> V podobných súvislostiach pozri viac: FUJÁK, J. Hľadanie ticha v akustickom smogu dnešných „kaviarní“. In ČERVENĚÁK, A. (ed.). *Almanach Nitra*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, s. 319 – 320.

procesmi a ich rizikovými dôsledkami „sa stavia do úlohy lokaja adorujuceho svojich mecenášov, suverénov, samospasiteľného trhu. Tí totiž potrebujú istú mieru svojej legitimizácie aj vo verejnom priestore kultúry a umenia, avšak, samozrejme, v ich skarikovaných, masmediálne manipulačných, či už zábavných, alebo estétsko-snobských podobách. Tento modus je modusom pseudokultúry“ (Fuják, 2012, s. 84). Naopak, opozitným vidom kultúry je nezávislá kultúra, v ktorej môžeme hľadať a nachádzať priestor na oslobodzovanie sa od moci, ktorá nás spútava. Ako píše slovenský estetik, muzikológ a nekonvenčný hudobný skladateľ Július Fuják, „máme teda v prostredí rôznych gradujujúcich neistôt, spätych s nestabilnými, krajne rizikovými podmienkami (neo)kapitalistickej, postindustriálnej globalizácie, na výber: buď participovať na bujnení lokajskej pseudokultúry, alebo sa navzdory nej autonómne a nezávisle pokúšať o uskutočnenie *metanoie* – obratu a zmeny k lepšiemu vo všetkom, s čím máme vo svojom vnútri a vlastnom okolí do činenia“ (2012, s. 91). Ide o výzvu hľadania slobody v zmysle slobody konkrétneho jednotlivca, ktorý by nemal žiť odtrhnutý a izolovaný od seba samého a okolitého sveta, ale napriek rôznym prekážkam by mal byť iniciátorom pohybu a nových procesov, ako aj sporov v záujme formovania vlastnej existencie, ale aj okolia a spoločnosti.

V trochu iných súvislostiach sa ilúzii slobody subjektu výkonu venujeme v nasledujúcej časti textu.

## Spútaný Prometheus ako metafora prehry

Mýtus o Prometeovi sa stal populárnym inšpiračným zdrojom nielen v literatúre, ale aj vo filozofii, sociológii či v iných humanitných vedách. Český (nemecky píšuci) spisovateľ Franz Kafka (mimochodom, v tvorbe inšpirovaný aj Kierkegaardom) v poviedke *O Prométheovi* píše: „Bohovia boli unavení, orly boli unavené, rana sa unavene zavrela“ (Kafka, 1991, s. 138). Disponujeme viacerými interpretáciami tohto mýtu od Hesiodovej cez Aischylovu<sup>3</sup> až po Kafkovu.

---

<sup>3</sup> K Aischylovej interpretácii mýtu v tragédii *Prikovaný Prometheus* v kontexte oligarchickej nadvlády, manipulácie a zotročenia človeka pozri bližšie: PAUER, J. Oligarchická

Kórejský filozof Byung Chul Han reinterpretuje tento mýtus (aj s ohľadom na Kafkovu interpretáciu) s cieľom podrobiť ho transformácii na „vnútorne psychologické podobenstvo o dnešnom subjekte výkonnosti, ktorý si sám spôsobuje násilie, ktorý je sám so sebou vo vojnovom stave“ (Han, 2016, s. 51).<sup>4</sup> Han vychádza z predpokladu, že Prometheus priniesol ľuďom ako dar nielen oheň, ale aj prácu. Tému o spoločnosti práce a ilúzii slobody zakladá na konštatovaní: „Súčasný subjekt výkonnosti, ktorý sa považuje za slobodného, je v skutočnosti pripútaný ako Prometheus“ (Han, 2016, s. 51). Na základe historického významu a analýzy mýtu z hľadiska základných motivických štruktúr akcentujeme dva prístupy k výkladu – technológia (oheň), práca ako triumf a ako pád s katastrofálnymi následkami. Han sa sústreďuje na koncept práce a výkonu, únavy a neslobody a v tejto súvislosti je pre nás inšpiratívny.

Reinterpretácia Kafkovho konceptu liečivej únavy (rana sa unave ne zavrela) vychádza z jej protikladu, ktorým je tzv. jaska únava (koncept Jastva, C. G. Jung), charakteristická vyčerpanosťou a sklúčenosťou Ja zo seba samého. Han to vysvetľuje na interpretácii orla ako alter ega Prometea, ktorý sa živil jeho neustále dorastajúcou pečťou. Vzťah Prometea a orla je sebavykorisťovaním, pričom konštatuje, že „bolesťou pečene, ktorá je sama osebe voči bolesti necitlivá, je únava“ (Han, 2016, s. 51). Prometheus ako subjekt sebavykorisťovania je postihnutý hlbokou únavou. Je to jaska únava<sup>5</sup>, ktorá ma osamocujúci charakter, izoluje subjekt od sveta aj druhých v prospech narcistického vzťahu k sebe samému.

Han označuje spoločnosť dvadsiateho prvého storočia ako „spoločnosť výkonu“. Konštatuje, že „disciplinárna spoločnosť“ (M. Foucault) nemocníc, ústavov pre choromyselných, väzníc, kasární a fabrik bola nahradená spoločnosťou fitnesscentier, kancelárskych veží, bánk, letísk, nákupných galérií či genetických laboratórií (Han, 2016, s. 15). Subjekty

---

manipulácia svetového (ne)poriadku. 1. časť. In *Filozofia*, roč. 67, 2012, č. 9, s. 751 – 760.

<sup>4</sup> Podobne uvažoval už Kierkegaard, aj keď v trochu inej súvislosti, ktorý vyzýval neunikáť pred nutnosťou zápasu, keď je nevyhnutné aj riskovať, a vžiť sa aj do úzkosti, aby sme nestratili sami seba.

<sup>5</sup> Existuje aj iná únava, pri ktorej sa Ja oddáva svetu; ide o zdravú únavu, „ktorá dôveruje svetu“ (P. Handke). Pozri viac: HANDKE, P. *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989.



výkonnosti nahradili „subjekty poslušnosti“ a ich cieľom má byť projekt seba samých, resp. stať sa „podnikateľmi seba samých“ (Han, 2016, s. 15). Subjekt poslušnosti sa podroboval autorite NadJa (modus bytia ako podrobenia), ale v dôsledku spoločenských zmien sa zmenila aj psyché, a tak sa subjekt výkonnosti projektuje (modus bytia ako projekt) do ideálneho Ja, ktoré je spozitívním NadJa. Sebaprojekcia do ideálneho Ja je interpretovaná ako akt slobody, problém však nastáva, ak sa Ja ocitne v pasci nedosiahnuteľného jáskeho ideálu; potom je ním „doslova rozdrvené“ a to vedie k autoagresivite (Han, 2016, s. 65). Dôsledkom obratu subjektu k projektu nie je vykorenenie násilia, ide „len“ o metamorfózu vonkajšieho na vnútorné nutkanie naivne považované za slobodu.

Na tento problém upozornil aj poľský sociológ Zygmunt Bauman v súvislosti s interpretáciou mýtu o Narcisovi, ktorý nemal „nikdy spoznať seba samého“; naopak – paradoxne – „súčasných Narcisov núti kultúra, do ktorej sa narodili, robiť sotva niečo iné, než čo najviac sa snažiť ‚spoznať seba samých‘“; táto výzva je „hlavnou príčinou ich premeny na Narcisov – od útleho veku sa začína tým, čo bude celoživotnou výchovou, výcvikom a drilom“ (2017, s. 120). Žijeme v ére pozitívnych afirmácií, a tak aj príkazy, zákazy a ich negativitu z éry disciplinárnej spoločnosti vystriedali projekt, iniciatíva a motivácia (Han, 2016, s. 16). Z negácie negativity a nadmiery positivity vzniká ochorenie, ktoré je charakteristické pre spoločnosť výkonu – depresia, ktorej predchádza syndróm vyhorenia.

Imperatív sebautvárania a sebauvedomenia sa spája s depesiou, ktorá pramení z „vyčerpanosti povinnosťou stať sa sebou samým“ (A. Ehrenberg), ale aj z „tlaku na výkonnosť“ (Ehrenberg; Han, 2016, s. 17). Podľa Hana zdrojom depresie nie je nadmerná zodpovednosť či osobná angažovanosť, ale diktát výkonnosti ako nové „prikázanie“ neskorej moderny. Človek trpiaci depesiou „vykorisťuje seba samého, a to celkom dobrovoľne, bez cudzieho nátlaku“, čím sa stáva predátorom, ale zároveň aj korisťou (Han, 2016, s. 18). V plnej sile depresia prepukne, len čo už subjekt výkonnosti ďalej nemôže, nie je schopný „môcť“ (z nem. können) – a to vyvoláva únavu, ktorá je únavou z nadmernej aktivity a nadmiery možností, čo sa potvrdzovalo napríklad v „obamovskej afirmácii Yes, we can“ (Han, 2016, s. 16). Dôsledkom tejto situácie sú sebadeštruktívne tendencie, autoagresia, ale aj (ne)viditeľné násilie

voči iným (napr. nenávistné komentáre na sociálnych sieťach a pod.). Han dokonca tvrdí, že tak ako spoločnosť kontroly produkovala bláznov a zločincov, spoločnosť výkonu produkuje depresívnych jedincov a skrachovancov.

Dôležité je, že nejde o vonkajšiu nadvládu inštitúcií, autorít a ich vykorisťovanie, pretože subjekt výkonnosti je sám sebe pánom. Han komparuje subjekt poslušnosti z disciplinárnej spoločnosti, ktorá je spoločnosťou negativity, príkazov a zákazov, čo sa exponuje slovesami musieť a nesmieť, a subjekt výkonnosti a spoločnosť orientovanú na pozitivitu a výkon, ktoré sú legitimizované slovesami môcť a smieť, pričom konštatuje: „Zrútenie inštancie vonkajšej nadvlády nevedie k slobode. Jej dôsledkom je skôr splynutie slobody a nátlaku“ (2016, s. 19). Z toho vyplýva, že ide o „nutkavú slobodu alebo slobodné nutkanie maximalizovať výkon“, čo je zdrojom sebavykorisťovania, ktoré prináša väčšiu efektivitu, pretože je „sprevádzané pocitom slobody“ (Han, 2016, s. 19). Sloboda je spojená s negativitou v zmysle slobody od – nátlaku, spoločenských konvencií a vonkajších okolností, ale spoločnosť s nadmierou positivity spôsobuje vytrácanie impulzu slobody, ktorý pramení dialekticky z negácie princípu negativity. Tragédia tkvie v tom, že oproti násiliu spôsobovanému niekým iným v minulosti je subjekt výkonu obeťou vlastného násilia, ale považuje sa za slobodný. Sebaklam spútaného jednotlivca a jeho eskapizmus od voľby byť sebou samým v autentickom existenciálnom zmysle potvrdzuje nárast psychických a neurologických ochorení v 21. storočí.

### **Si vis pacem, para bellum (Namiesto záveru)**

Dialektika mieru a boja patrí neodmysliteľne k človeku, z čoho vychádzame nielen pri reflexii vnútornej slobody, ale aj pri uvažovaní o mode nezávislosti v kultúre. Inšpiratívne sú myšlienky o neslobode a sebavykorisťovaní v kontexte premeny subjektu na projekt, ktorú odzrkadľuje súčasné naladenie doby orientovanej na produkciu a spotrebu (konzum). Sebavykorisťovanie sa stáva novodobým otroctvom. Nástup prevrátenej paradigmy disciplinárnej spoločnosti už napáchal asi toľko problémov a škôd ako Vergíliov „nápad“ obrátiť metaforu Východu

a Západu naruby. Spoločnosť dozoru a poslušnosti je podľa Hana minulosťou, ale napriek tomu si ju ako „miniatúru“ nosí každý človek stále so sebou, lebo si je sám sebe pánom, ale aj otrokom, zároveň dozorcom aj väzňom, ako aj páchatelom a obeťou. Na to už dopláca aj kultúra a v najužšom zmysle slova umenie, ktoré je výsledkom filisterskej kreativity determinovanej hektickým zhomom a tým aj povrchnosťou a reprodukovaním toho, čo tu už bolo; za pridanú hodnotu sa vydáva „novátorský“ prístup zrkadliaci skôr pasivitu a patologický stav skutočnosti očami „slobodných“ subjektov výkonu. Kritika „l'art pour l'art“ nie je len pesimistickým výkrikom „hermetických duší“ konzervatívcov a skeptikov, resp. rozmáhajúci sa a všetko pohlcujúci kult škaredosti (R. Scruton), naopak, ide o aktualitu súčasnosti (koniec 20. storočia a 21. storočie), ktorá sa necháva unášať prúdom a trpí nedostatkom vášne, vážnosti a čínorodého pohybu. Tento pohyb musí byť nekonvenujúci ére výkonu, zrýchľovania, módnym trendom, využívaniu „vyžmýkaných“ námetov v nič nehovoriacom spracovaní, ale aj odolávajúci tlakom prameňiacim zo závislosti od podpory, či už od štátu, alebo z rôznych fondov a od sponzorov. Stav závislosti/nezavislosti sa do istej miery týka aj tzv. oficiálnej kultúry, ktorá je tiež obeťou „škrtenia“ podpory. Napriek presvedčeniu, že materiálne-ekonomická závislosť, či už v prostredí oficiálnej kultúry, alebo výsostne nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív (centier, bodov a uzlov)<sup>6</sup>, od podpory z verejných zdrojov neovplyvňuje koncepčnú a umeleckú nezávislosť, musíme byť (okrem čestných výnimiek) skeptickí. Povzbudením v ťažkých chvíľach by malo byť „poznanie“, že práve ideálne podmienky, pokoj, pohodlie a záštita čínorodému pohybu (aj keď to znie ako paradox) skôr bránia, ako pomáhajú...

## Literatúra

BAUMAN, Z. *Retrotópia*. Z anglického originálu preložil Dezider Kamhal. Bratislava : Artforum, 2017. 168 s. ISBN 978-80-8150-176-0.

<sup>6</sup> K problémom terminologického vymedzenia nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív pozri viac: KOČIŠ, M. K terminológii nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív na Slovensku. In *Culturologica Slovaca*, roč. 4, 2019, s. 106 – 112.

- FUJÁK, J. Hľadanie ticha v akustickom smogu dnešných „kaviarní“.  
In ČERVENÁK, A. (ed.). *Almanach Nitra*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, s. 319 – 320. ISBN 978-80-8061-689-2.
- FUJÁK, J. Pseudokultúrny smog a nezávislá kultúra v dusivej klíme postindustriálnej globalizácie. In MORAVČÍKOVÁ, E. (ed.). *Kultúra v premenách globalizácie*. Zborník z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012, s. 79 – 93. ISBN 978-80-558-0093-6.
- GABAŠOVÁ, K. *Kierkegaard a obraz smrti vo svetle súčasnosti*. Ljubljana : KUD Apokalipsa, 2014. 164 s. ISBN 978-961-6894-59-3.
- GABAŠOVÁ, K. Jánusovská tvár slobody. Kierkegaardov koncept úzkosti a zúfalstva možnosti. In *Culturologica Slovaca*, roč. 4, 2019, s. 19 – 31.
- HAN, B. Ch. *Vyhořelá společnost*. Z německých originálů přeložil Radovan Baroš. Praha : Rybka Publishers, 2016. 286 s. ISBN 978-80-87950-05-0.
- HANDKE, P. *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989. 80 s. ISBN 978-3518401866.
- KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. – POVAŽAJ, M. (eds.). *Krátky slovník slovenského jazyka*. 4. dopl. a upr. vyd. Bratislava : Veda, 2003. 985 s. ISBN 80-224-0750-X.
- KAFKA, F. *Popis jednoho zápasu*. Přeložil Vladimír Kafka. Praha : Odeon, 1991. 288 s. Bez ISBN.
- KIERKEGAARD, S. *The Concept of Anxiety. A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*. Edited and Translated with Introduction and Notes by R. Thomte, A. B. Anderson. Princeton : Princeton University Press, 1980. 278 p. ISBN 978-0-691-02011-2.
- KIERKEGAARD, S. *Bud' – alebo*. Preložil, doslov a poznámky napísal Milan Žitný. Bratislava : Kalligram, 2007. 840 s. ISBN 80-7149-913-7.
- KOČIŠ, M. K terminológii nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív na Slovensku. In *Culturologica Slovaca*, roč. 4, 2019, s. 106 – 112.
- OLŠOVSKÝ, J. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. 4. dopl. a upr. vyd. Praha : Vyšehrad, 2018. 552 s. ISBN 978-80-7601-001-7.
- PAUER, J. *Od médií k tragédii*. Bratislava : Infopress, 2010. 174 s. ISBN 978-80-89485-00-0.
- PAUER, J. Oligarchická manipulácia svetového (ne)poriadku. 1. časť. In *Filozofia*, roč. 67, 2012, č. 9, s. 751 – 760.
- PERRIN, Ch. Údel slobody podľa Sartra. Z francúzskeho originálu preložila Miroslava Biroščáková. In *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 3, s. 209 – 221.

## Summary

*Dilemmatic Nature of Freedom (Independence) in the Current Culture. The Self-Deception of (Un)Bound Individual.*

The aim of the paper is to analyse and to reflect critically on internal freedom on the background of its (postmodern) fetishization and absolutization. The starting point is the current levelling pressure of „self-formation“ at the expense of the initial „self-choice“ (S. Kierkegaard). The intention is to focus on the concept of freedom and illusion of freedom in the context of the late modern „achievement subject“ (B. Han). To conclude, the threat to our way of life no longer comes from without, but from within, in the sense that it is built into the fabric of our society. Late modern „achievement subject“ deems itself free, when in fact it is bound like the mythical Prometheus. Regarding Han the highest expression of freedom is to produce, which is exactly what the capitalist system needs, therefore people are self-exploiting themselves and thus burn out. Therefore, in the final section of the paper, it is considered that it is an illusion to believe, that the more active we become, the freer we are.

### Kontakt

Mgr. Katarína Gabašová, PhD.

kgabasova@ukf.sk



Nezávislá  
umelecká kultúra







## **Poznámky k „nezávislosti“ vydavateľského prostredia na Slovensku**

**Peter Milčák**

Katedra teoretickej a slovanskej jazykovedy, Filologická fakulta  
Bieloruskej štátnej univerzity v Minsku

Pri úvahách o nezávislom vydávaní na Slovensku by bolo azda vhodné pristaviť sa na začiatku pri pojme *nezávislý*. Pri pohľade do Elektronického lexikónu slovenského jazyka zistíme, že slovo *nezávislý* sa tam vykladá ako: „ktorý nie je v stave závislosti, samostatný, slobodný“<sup>1</sup>. Ak ešte doplníme to, od čoho nie je v stave závislosti, od čoho sa osamostatnil a vďaka čomu je slobodný, budeme o čosi bližšie k želanej odpovedi. Toto približovanie sa nezaobíde bez toho, aby sme sa vrátili do času pred rok 1989, k vtedajšej situácii v spoločnosti a kultúre. Osobne som túto situáciu intenzívne vnímal až v osemdesiatych rokoch, keď už som bol študentom gymnázia a neskôr FF UPJŠ v Prešove. Jedným z prejavov riadenia spoločnosti komunistickou stranou bola v kultúrnej oblasti existencia štátom vlastnených a spravovaných vydavateľstiev, ktoré sa líšili svojím odborným (napr. vydavateľstvo VEDA) či beletristickým (napr. Tatran, Slovenský spisovateľ) zameraním alebo generačným (napr. Mladé letá, Smena) a geografickým (napr. Osveta, Východoslovenské vydavateľstvo) pokrytím. Vo vzťahu k publikovaniu pôvodnej slovenskej poézie a prózy bolo medzi spisovateľmi vydavateľstvo Slovenský spisovateľ vnímané ako vrcholové, kde môžu knižne publikovať iba kvalitatívne najlepší a v istom zmysle „osvedčení“ autori, našiel sa v ňom však aj priestor pre debutantov, hoci tí mali ako základnú platformu na vydávanie debutov vytvorené vydavateľstvo Smena. Uvádza sa pri ňom dodatok – vydavateľstvo Ústredného výboru Socialistického zväzu

---

<sup>1</sup> Nezávislý. In *Elektronický lexikón slovenského jazyka* [online] [2019-09-30]. Dostupné na: <http://www.slex.sk/index.asp>.

mládeže, pričom celkovo vytváralo priestor na knižné vydania generácie mladších autorov. Regionálne vydavateľstvá – Osveta v Martine a Východoslovenské vydavateľstvo v Košiciach – boli zasa vnímané ako hodnotovo druhotriedne, čo svojou vydavateľskou praxou často aj potvrdzovali. Vydávali najmä autorov žijúcich a pôsobiacich v danom regióne, ktorí zväčša z dôvodu nedostatočnej kvality textu nemali možnosť vydať svoju knihu povedzme vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ. Medzi tu vydanými knihami by sme však mohli nájsť aj diela významné pre slovenskú literatúru, spomeňme aspoň debut Stanislava Rakúsa, jedného zo súčasných najvýznamnejších prozaikov, ktorému v roku 1976 vyšla vo Východoslovenskom vydavateľstve románová novela *Žobráci*.

Jedno však tieto rozmanité vydavateľstvá spájalo: vydaniu pôvodného básnického či prozaického rukopisu predchádzalo posudzovanie externými lektormi vydavateľstiev, ktorí sa okrem literárnej hodnoty textu zameriavali aj na kontrolu politickej bezproblémovosti či neškodnosti textov. Zvyčajný vydavateľský postup bol taký, že rukopis bol odoslaný lektorovi, ktorý naň vypracoval posudok – a ten sa potom doručil autorovi rukopisu, avšak s jednou úpravou (najmä ak išlo o posudok negatívny): spodná časť posledného listu papiera z posudku, ktorá obsahovala meno a priezvisko lektora a jeho podpis, bola manuálne odstránená, zväčša odstrihnutá, aby sa autor nemohol dozvedieť, kto posudok vypracoval. Keďže v redakciách vydavateľstiev pracovali ako redaktori zväčša spisovatelia, záviselo aj od ich dobrej vôle a šikovnosti, aby sa v prípade, keď išlo o hodnotný rukopis a cítili istú príležitosť na jeho vydanie, obrátili na lektorov, ktorí sa viac ako na posudzovanie politickej problémovosti sústreďovali na umelecké kvality textu. Fungovanie tejto metódy poznám aj zo skúsenosti svojho otca Jána Milčáka: jeho prozaický debut *Je, čo je*, ktorý mal vyjsť v roku 1970, cenzúra zastavila, nepozdával sa jej názov, hoci v skutočnosti namiesto narážky na spoločenskú situáciu parafrázoval jednu zo Shakespeareových replík. Vydavateľstvo od otca žiadalo, aby knihu premenoval, s čím nesúhlasil – a napokon bolo vydanie zamietnuté. Ako autor sa pod vplyvom tejto negatívnej skúsenosti prestal venovať písaniu prózy a preorientoval sa na tvorbu dramatickej literatúry, ale aj v tomto priestore niekedy koncom 70. rokov zažil podobnú situáciu: naplánovaná realizácia jeho divadelnej hry

o rezbárovi Majstrovi Pavlovi z Levoče v SND bola zastavená na priamy pokyn člena predsedníctva ÚV KSS Ľudovíta Pezlára s odôvodnením, že hra s náboženskou tematikou do priestoru SND nepatrí.

Občas redaktori na návrh lektorov navrhli urobiť v rukopise zmeny, na ktoré boli autori ochotní pristúpiť v záujme vydania diela, išlo teda o akúsi formu autocenzúry. Spomenul by som v tejto súvislosti napríklad po zásahu cenzúrou upravené vydanie básnickej zbierky Jána Buzássyho *Pláň, hory* (1982, text vznikol už v roku 1970), ktorá v pôvodnej (nescenzurovanej) podobe vyšla pod názvom *Pláň* až v roku (2012). V recenzii k novému vydaniu kritička Ivana Hostová píše: „*Komparácia pôvodného cyklu štyroch poém a jeho dobovo upravenej verzie môže poskytnúť interpretačne zaujímavé, ba až vzrušujúce pohľady na podoby dobovej cenzúry a jednoznačne mení aj celú interpretáciu textu z roku 1982. Napríklad konštatovanie Jána Gavuru, autora monografie o básnikovej poézii... o tom, že význam záverečných veršov súboru poém Pláň, hory: „Ale na svitaní / na horách vatra ohňom rastie“ by sa v kontexte poslednej básne knihy hľadal ťažko, o novom vydaní neplatí ani zďaleka. V pôvodnej verzii z roku 1970 totiž záverečný verš: „Lež na svitaní horí živý ker a ohňom rastie“ organicky nadväzuje na celú vrstvu výrazových a významových prostriedkov, ktoré boli z verzie vydania z roku 1982 dôsledne odstránené – na vrstvu biblických motívov, ktoré interpretáciu pôvodiny ako celku významovo markantne jednotia. Prípádov vynechávok a substitúcií biblických motívov dobovou (či inou nereligióznou) lexikou je v Pláni neúrekom. Tak sa z ‚horiaceho kríka‘ stal krík ‚kvitnúci‘ či ‚žiariaci‘, ‚boh‘ je ‚ktosi‘, ‚silén‘, ‚osud‘ či ‚náhoda‘, z ‚obety‘ sa stal ‚úsvit‘ a podobne.“<sup>2</sup>*

Niekedy však cenzúra zasiahla až dodatočne, tesne po vydaní knihy zastavila jej distribúciu a nariadila celý náklad skartovať, ako to bolo v prípade vydania knihy reportáží Petra Repku s názvom *Vstaň a choď*. Repka knihu odovzdal redaktorovi vydavateľstva Smena Petrovi Zajacovi v roku 1970, oficiálne v prvom vydaní však vyšla až v roku 1998 vo vydavateľstve L.C.A. Ako v doslove k tejto Repkovej knihe píše práve Peter Zajac, identická situácia nastala aj s románom Antona Baláža *Bohovia ročných období*. „*Viaceré rukopisy – napríklad Dekameron Pavla*

<sup>2</sup> BUZÁSSY, J. Pláň. In HOSTOVÁ, I. *Putovanie v čase* [online] [2019-09-30]. Dostupné na: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/putovanie-v-case>.

*Hrúza, Láska Rudolfa Slobodu, Žena cez palubu Ivana Popoviča, Lampy Dušana Kužela, Z reči v nížinách Ivana Kadlečika – sa už nedostali ani do tlače a boli publikované až po roku 1989“ (Repka, 1998, s. 149).*

Veľmi špecifický je prípad „nevydania“ prozaického debutu Karola Horáka pod názvom *Medzivojnový muž* vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ. Keďže vydanie knihy sa od doručenia rukopisu do vydavateľstva niekedy realizuje aj v dlhšom časovom horizonte (dva či tri roky, niekedy i viac), pôvodné pozitívne lektorské posudky na Horákov rukopis museli byť nahradené hodnoteniami podmienenými novou historicko-politickou situáciou po roku 1968 a vydanie rukopisu *Medzivojnový muž* bolo nakoniec zastavené. Z pôvodných siedmich próz vyšla v roku 1974 jedna celá a fragment ďalšej pod názvom *Dve prózy*, no kniha sa napokon ani nedostala do distribúcie a bola zošrotovaná. Navyše Horákov rukopis sa v pôvodnej podobe stratil (zmeny zodpovedných redaktorov, sťahovanie vydavateľstva, neexistujúca kópia konečnej verzie textu u autora), zachovali sa len jeho časti, ktoré Horák nanovo dopracoval a vydal v prvom pôvodnom vydaní pod staronovým názvom *Medzivojnový muž* v roku 2013 vo vydavateľstve Modrý Peter.

Niektorí autori sa po odmietnutí rukopisu pokúšali uspieť o čosi neskôr s iným rukopisom, ďalší však takúto príležitosť nemali, pretože sa ocitli na fyzicky neexistujúcom zozname zakázaných autorov, ktorí až takmer do roku 1989 knižne publikovať nesmeli – spomeňme napríklad Osamelých bežcov Ivana Laučíka a Ivana Štrpku alebo tragické prípady Dominika Tatarku či moravského básnika Jana Skácela, ktorí umreli tesne pred Nežnou revolúciou a opätovného slobodného vydávania svojich kníh sa už nedožili.

O situácii v spoločnosti v ponormalizačnom období do roku 1989, o vzťahu vládnucej komunistickej strany so spisovateľmi podnetne píše Martin M. Šimečka v knihe *Medzi Slovákami*. Slovenskí komunisti „od elity vyžadovali – výmenou za jej záchranu – poslušnosť. (...) Odpoveďou na otázku, prečo slovenská elita na túto dohodu o poslušnosti pristúpila, je kľúčová a mám len jednu: ľahostajnosť. Jej ukážkovým príkladom a typickým vzorcom správania boli spisovatelia... Spolu tvorili jednu veľkú fikciu o slovenskom národe, v ktorej úplne chýbala osobná skúsenosť každého, kto v tých časoch žil. Teda skúsenosť okupácie krajiny... Lenže písať o tejto skúsenosti komunisti zakázali a spisovatelia poslúchli. Výmenou za to mohli publikovať

svoje knihy. (...) Keď som sa ich po roku 1989 pýtal, prečo pristúpili na dohodu o poslušnosti, vysvetľovali mi, že do svojich kníh pašovali posolstvá, ktorým ich čitatelia rozumeli. Keď som namietal, že týmto pašovaním utajených odkazov v skutočnosti tvorili kultúrny kód spoločenskej ľahostajnosti voči právu na slobodne vyslovenú pravdu, nechápali, o čom hovorím. (...) Slovenská literárna elita, na rozdiel od českej, mohla až na výnimky (Dominik Tatarka, Ivan Kadlečík, Pavol Hružík, Zora Jesenská, Osamelí bežci) za normalizácie publikovať a užívala výhody spoločenskej autority. Súčasne však toto privilégiум odmietala chápať ako záväzok voči spoločnosti. Úmyselne podceňila svoju spoločenskú rolu, pretože keby uznala jej skutočný význam, musela by sa vzbúriť v mene pravdy..." (Šimečka, 2017, s. 11 – 13). Na rozdiel od Slovenska „zakázaní českí spisovatelia... čoskoro vytvorili spoločenstvo, ktoré neskôr prerástlo do paralelnej kultúry so všetkým, čo k nej patrí: vydávali knihy v samizdate, ktoré čítalo relatívne veľa ľudí. Fungovala literárna kritika a čulý spoločenský život, ktorý sa tajnej polícii nepodarilo potlačiť napriek tomu, že používala násilie vrátane väzenia. Paradoxom českej normalizácie, ktorá spočiatku vyzerala ako duchovná samovražda národa, bol vznik tejto paralelnej kultúry, na ktorú sú dnes Česi právom hrdí, a diel, ktoré sa v 21. storočí stali klenotmi českej literatúry. (...) Kým v Česku pod tlakom normalizácie vzniklo mimoriadne pestré a tvorivé spoločenstvo, ktoré spájala ‚solidarita otrasených‘, na Slovensku jeho vzniku zabránila kolektívna ‚solidarita dohodnutých‘“ (Šimečka, 2017, s. 18).

Pre českú literatúru – na rozdiel od slovenskej – bolo vydávanie samizdatových kníh súčasťou paralelnej literárnej prevádzky. Slovo samizdat vychádza z ruského slova samoizdatel'stvo, čo by sa dalo preložiť ako samovydávanie. Samizdaty boli tlačoviny alebo knihy rozličného zamerania (napr. literárneho, náboženského či politického), ktoré nemohli byť z politických a ideologických dôvodov vydané legálne. Vychádzali najmä v krajinách bývalého sovietskeho bloku v čase studenej vojny. Samizdaty boli prepisované na písacích strojoch cez kopírovací papier alebo neskôr pomocou mechanických rozmnožovacích prostriedkov, ako boli cyklostyly alebo kopírky. Aj vzhľadom na tento časovo náročný spôsob rozmnožovania alebo prísnu kontrolu (bolo potrebné legitimizovať sa občianskym preukazom, presne sa evidovalo, čo a v akom množstve sa rozmnožuje) vychádzali samizdaty len v malých nákladoch. Každý z čitateľov mal však možnosť prispieť k ďalšiemu šíreniu samizdatu



tak, že ho sám prepísal. Vydávanie slovenských samizdatov najmä v rokoch 1969 až 1989 mapuje niekoľko publikácií, medzi nimi napríklad knihy: Kusá – Kopsová – Fundárek: *Život v slove a život slovom: zjavné a skryté súvislosti slovenského samizdatu* (venuje sa predovšetkým sociálno-filozofickému mysleniu) či Ján Šimulčík: *Svetlo z podzemia* a Rudolf Lesňák: *Listy z podzemia* (obe sa venujú kresťanským samizdatom). V roku 1980 inicioval Ján Budaj vznik samizdatového časopisu *Kontakt* (mal náklad 6 kusov, vyšlo len niekoľko čísel). Autori sa pod svoje texty nepodpisovali vlastným menom, ale pseudonymom, na čom Budaj trval (aby autorov neodhalila ŠtB). „*Bola to hra na disent podľa českého vzoru a zároveň popretie jeho princípov*“ (Šimečka, 2017, s. 31). Aj iné samizdatové časopisy na Slovensku – vrátane katolíckych – boli anonymné. Podľa Šimečku to má takéto vysvetlenie: „... *nedostatok intelektuálnej vôle a občianskeho sebavedomia, nedôvera v silu ideí, v silu písaného a podpísaného slova, inak povedané, nedôvera v silu jednotlivca, ktorý sa otvorene hlási k vyššiemu princípu slobody*“ (Šimečka, 2017, s. 32). V roku 1987 bolo obnovené vydávanie samizdatového časopisu *K(ontakt)* a začal vychádzať aj nový časopis *Fragment*. V roku 1988 sa tieto časopisy zlúčili a vychádzali ďalej už pod názvom *Fragment – K* s tým, že by malo ísť o revue s literárnym, výtvarným a historicko-politickým zameraním. V roku 1988 a 1989 vyšli po dve čísla, ktoré boli roku 1989 v náklade 300 kusov rozmnožované cyklostylom. Redakciu tvorili Martin M. Šimečka, Oleg Pastier, Jiří Olič a Ivan Hoffman. Okrem pôvodných textov sa v časopisoch objavovali aj preklady (napríklad Orr, Canetti, Gombrowicz). Vydávanie samizdatových literárnych časopisov v Česku, ako sme to už spomenuli, bolo bohatšie a rozmanitejšie (spomeňme aspoň *Host*, *Vokno* a najmä *Revolver revue*), keďže väčšina tvorcov hodnotnej literatúry nútene odišla do vnútornej emigrácie. Okruh pražských disidentov bol v spojení najmä s košickou disidentskou scénou (Marcel Strýko – filozofické úvahy vydával prepísané na stroji v náklade 8 až 10 kusov, v samizdatoch uverejňoval tiež poéziu a eseje; ďalej Erik Jakub Groch).

Môj prvý dotyk so samizdatovou knihou sa udial počas štúdia na vysokej škole. Bol to intenzívny zážitok, podobný tomu, ktorý sa mi spája so situáciou, keď nám asi v roku 1983 priniesla spolužiačka z gymnázia do triedy magnetofónovú nahrávku z albumu *Straka v hrsti* skupiny Pražský výběr (vyšiel potom v roku 1988 v hudobnom vydavateľstve



Panton). Nahrávka na mňa zapôsobila svojou hudobnou a textovou inakosťou. Išlo v podstate o kópiu zvukového samizdatu (nevedno koľkú), pre aký sa používal aj termín magni-izdat, keďže kazetové magnetofóny tiež mohli slúžiť na rozmnožovanie, hoci kvalita záznamu každým ďalším kopírovaním výrazne klesala. (Len na okraj: túto metódu využíval ajatolláh Chomejní pri príprave islamskej revolúcie v Iráne, keďže takto mohol osloviť aj negramotné obyvateľstvo.) Vráťme sa však späť k môjmu prvému kontaktu so samizdatovou knihou, ktorú ktosi priniesol na vysokoškolský internát FF UPJŠ v Prešove. Bola to kniha básní Erika Jakuba Grocha, ktorá sa vo svojej podstate – vonkajšej i vnútornej – zásadne odlišovala od všetkého, čo sme dovtedy videli a čítali. Išlo o básne prepísané na písacom stroji a zviazané do tvrdých dosák modrej farby, na ktorých nebol uvedený názov knihy ani meno autora. Brožúry, ktoré obsahovali básne prepísané na stroji alebo aj rukou, sme si vyrábali aj my so spolužiakmi (v archíve mám uložené dve takéto brožúry z roku 1987 s básňami Ľuboša Bendzáka z obdobia jeho niekoľkomesačného pobytu na prešovskej psychiatrii), ale nezišlo nám na um dať im podobu knihy, umocniť ich pevnou väzbou a posunúť čitateľom mimo okruhu našich najbližších priateľov – teda brožúry fakticky distribuovať. K textu sme najprv pristupovali trochu podozrievavo, po prvom čítaní nám však bolo zrejmé, že ide o poéziu, ktorá sa nepodobá na nič, čo sme dovtedy zo súčasnej slovenskej poézie čítali. Neskôr, v zime 1991, sme sa viacerí (Juraj Briškár, Valerij Kupka, Marián Milčák, Alexander Eckerdt, Marcel Strýko) spojili s Erikom Jakubom Grochom a vydali prvé číslo literárnych zošitov Tichá voda. V roku 1992 vyšlo druhé a posledné číslo tohto almanachu a celkom symbolicky nebolo vytlačené offsetom (ako prvé číslo), ale – z dôvodu nedostatku peňazí – iba na kopírke. V roku 1994 som niekoľko dní býval v Londýne v dome Spenderovcov. Philip Spender, potomok slávneho anglického básnika rovnakého priezviska, pracoval v tom čase ako editor časopisu *Index on Censorship*, ktorý po založení v roku 1972 istý čas edične viedol George Theiner, významný prekladateľ z češtiny do angličtiny. Tento časopis zrejme ako jediný na svete dodnes uverejňuje texty autorov, ktorí sú vo svojich domovských krajinách cenzurovaní či zakázaní z politických dôvodov. V dome u Spenderovcov som videl starostlivo opatrované zväzky samizdatov z Česka i Ruska, medzi nimi napríklad ruské vydanie Orwellovej *Zvieracej farmy*.

V týchto súvislostiach je ešte potrebné pripomenúť pôsobenie niekoľkých exilových vydavateľstiev, v ktorých mohla aspoň časť režimom zakazovaných autorov knižne vydávať svoje rukopisy. Jedným z najznámejších je vydavateľstvo '68 Publishers Josefa Škvoreckého a Zdeny Salivarovej v Toronte, ktoré počas svojej dlhšej existencie vydalo desiatky kníh významných českých autorov, ako sú Arnošt Lustig, Václav Černý, Ivan Diviš či Ludvík Vaculík, ale napríklad aj *Listy do večnosti* Dominika Tatarku. V poradí 53. zväzkom tohto vydavateľstva bola kniha Jana Skácela *Chyba broskví*. V roku 2001, keď som počas pobytu v kanadskej Mississaugi vydával knihy v angličtine vo vydavateľstve Modry Peter Publishers, vyšiel v rámci edície Contemporary European Poetry výber z básní Jana Skácela s názvom *Banned Man* v preklade Ewalda Osersa. Na uvedení knihy v torontskom kníhkupectve This Ain't Rosedale Library zazneli okrem anglických prekladov aj originálne Skácelove básne, ktoré prečítal Josef Škvorecký práve z exilového vydania knihy *Chyba broskví*. V kanadskom Cambridgei pôsobilo vydavateľstvo Dobrá kniha, v ktorom v roku 1978 vyšla *Božská komédia 1 (Peklo)* D. Alighieriho, keďže pôvodne plánované vydanie v Spolku sv. Vojtecha v Trnave bolo v roku 1951 úradmi zakázané. Tieto príklady sú len ilustračné a nie je ambíciou tohto textu referovať o uvedenej tematike komplexnejšie.

Nová spoločensko-politická situácia po Nežnej revolúcii v roku 1989 spôsobila už v niekoľkých nasledujúcich rokoch zánik väčšiny štátnych vydavateľstiev. Reakciou na tento proces postupného odumierania bol okrem založenia komerčne zameraných vydavateľstiev aj vznik nových „nezávislých“ vydavateľstiev, ktoré sa cielene hneď od počiatku začali venovať vydávaniu nekomerčne zameranej pôvodnej a prekladovej beletrie – okrem Modrého Petra to boli napríklad ešte L.C.A., F. R. and G., Hevi, Tichá voda, Solitudo, Drewo a srd, Petrus a ďalšie. Prívlastok „nezávislý“ sa v tom čase odvodzoval a uvádzal najmä v zmysle „nezávislosti od štátnej moci a jej nariadení“. V pomerne krátkom čase sa ukázalo, že vydávanie tzv. neziskovej literatúry sa nezaobíde bez finančnej pomoci zvonku a že vlastné zdroje ani zisk z predaja na riadny chod vydavateľstva nestačia. A to napriek tomu, že išlo o malé vydavateľstvá, ktoré boli často vydavateľstvami jedného človeka, usilujúc sa minimalizovať náklady na svoju prevádzku aj tým, že tento jediný „zamestnanec“ vykonával súbežne viacero činností (vyhľadávanie autorov a rukopisov,

editovanie, predtlačová príprava a sadzba, technická redakcia, kontrola tlače, distribúcia, propagácia, organizácia prezentácií vydaných kníh, písanie žiadostí o dotácie, vyúčtovávanie dotácií atď.). Tieto činnosti sú vo veľkých (najmä komerčných) vydavateľstvách, pochopiteľne, rozdelené medzi viaceru zamestnancov. Tento stav sa u niektorých vydavateľov neziskovej literatúry až dodnes nezmenil, rovnako nevyhnutnosť financovať vydávanie v prevažnej miere z iných zdrojov, či už zo štátnych (väčšinovo), alebo súkromných fondov, sa nezmenila. Napriek tomu si autor tohto textu myslí, že v súčasnej situácii predsa len môžeme hovoriť o „nezávislosti“ v zmysle slobodného rozhodovania o tom, ako riadiť a profilovať vydavateľstvo, čo pred rokom 1989 bolo celkom vylúčené. Neexistujúca ekonomická nezávislosť vydavateľov a ich odkázanosť na dotačnú pomoc fondov sa môže v istom zmysle vnímať ako obmedzujúca, nemusí však zákonite viesť k strate slobody rozhodovania vo vydavateľskej činnosti. V prípade finančného nátlaku zo strany poskytovateľa dotácie má vydavateľ stále možnosť od svojej žiadosti odstúpiť. Ako vydavateľ som sa do takejto situácie dostal v roku 1996 pri vydávaní antológie súčasnej slovenskej poézie vo francúzštine: *Les Jeux Charmants de l'Aristocratie*. Literárne informačné centrum, ktoré podporovalo vydávanie slovenskej literatúry v prekladoch do cudzích jazykov, odsúhlasilo vydavateľstvu Modrý Peter na vydanie tejto antológie dotáciu vo výške 80 000 Sk. Tesne pred odovzdaním publikácie do tlače mi istý slovenský básnik a prekladateľ zamestnaný v tejto inštitúcii telefonicky oznámil, že v antológii nie je zastúpený dostatočný počet básnikov zo Spolku slovenských spisovateľov, a ak má byť dotácia vyplatená, je potrebné doplniť do antológie ďalších básnikov z tejto spisovateľskej organizácie. Túto požiadavku som ako vydavateľ odmietol, keďže antológia bola zostavená na základe hodnotových kritérií textu a nie na základe príslušnosti k určitej spisovateľskej organizácii, a tak dotácia vydavateľstvu vyplatená nebola. Knihu sa napokon podarilo vydať aj vďaka sponzorskej finančnej pomoci a ochote tlačiarne pristúpiť na dlhodobjšie splácanie zvyšnej dlžnej sumy. Od vzniku v roku 1991 počas dvadsiatich ôsmich rokov existencie vydavateľstva Modrý Peter to bol jediný prípad, keď sa zástupcovia štátnej inštitúcie pokúšali ekonomickým nátlakom ovplyvniť slobodný edičný zámer.

Na záver je potrebné konštatovať, že vznik a existencia viacerých malých nezávislých vydavateľstiev po roku 1989 s rôznorodými vydavateľskými stratégiami a prirodzene odlišným zameraním pri vydávaní súčasnej literatúry nepochybne prispeli k utvoreniu pluralitného vydavateľského prostredia na Slovensku, ktoré pomáha formovať našu literatúru ako zdravý, vnútorne diferencovaný organizmus.

## Literatúra

- ALIGHIERI, D. *Božská komédia 1 (Peklo)*. Cambridge : Dobrá kniha, 1978. 196 s. ISBN 0-920150-12-8.
- BUZÁSSY, J. Pláň. In HOSTOVÁ, I. *Putovanie v čase* [online]. [cit. 2019-09-30]. Dostupné na: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/putovanie-v-case>.
- HORÁK, K. *Medzivojnový muž*. Levoča : Modrý Peter, 2013. 221 s. ISBN 978-80-89545-23-0.
- Nezávislý. In *Elektronický lexikón slovenského jazyka* [online]. [2019-09-30]. Dostupné na: <http://www.slex.sk/index.asp>.
- REPKA, P. *Vstaň a choď*. Levice : L.C.A., 1998. 159 s. ISBN 80-88897-21-1.
- ŠIMEČKA, M. M. *Medzi Slovákami. Stručné dejiny ľahostajnosti od Dubčeka k Ficovi alebo ako som sa stal vlastencom*. Bratislava : N Press, 2017. 160 s. ISBN 978-80-972394-3-5.

## Резюме

*Заметки к «независимости» издательской среды в Словакии.*

В работе рассматривается содержание понятия «независимость» в отношении положения и деятельности словацких издательств до и после 1989 г. Объясняем, почему существовавшие до 1989 г. государственные издательства не функционировали как свободные культурные учреждения. Описываем, как действовали механизмы издательской цензуры, которая приводила к самоцензуре отдельных авторов и последующему изданию исправленного текста, уничтожению уже изданных книг, которые впоследствии признавались политически проблемными, либо к полному запрету публикации, что показываем на конкретных примерах. Рассматриваем проблему возникновения и распространения литературы самиздата, а также кратко затрагиваем вопрос эмигрантских издательств. На основе собственного опыта описываем возникновение новых

«независимых» издательств некоммерческой литературы после 1989 г. Их независимости в свободном принятии решений и управлении противопоставляем отсутствие экономической независимости и угрозу возможного финансового давления со стороны грантодателя.

Kontakt

Mgr. Peter Milčák, PhD.

e-mail: [modrypeter@centrum.sk](mailto:modrypeter@centrum.sk)



*Peter Milčák a Zoltán Rédey počas prezentácie kníh vydavateľstva Modrý Peter na pôde FF UKF v Nitre. (foto: A. Olejárová)*

## ***Nezávislosť literatúry – literatúra nezávislosti (Slovenská knižná kultúra a umenie po roku 1989)***

Zoltán Rédey

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

V záujme stručnosti a prehľadnosti vymedzenia témy nášho príspevku hovoríme v jeho v nadpise či podtitule o literatúre i „slovenskej knižnej kultúre a umení po roku 1989“ a ich „nezávislosti“ paušálne, vcelku, bez ďalších spresňujúcich či špecifikujúcich zúžení. V skutočnosti však nemáme v úmysle poňať túto problematiku celoplošne a komplexne. Pokiaľ ide o vydavateľské – a tým aj kultúrno-spoločenské, politické, ale i produkčné, výrobné, distribučné, ekonomické, trhové (obchodné) a iné – aspekty ponovembrovej slovesnej a knižnej kultúry u nás („prevádzkové“ stránky literárneho procesu), podrobne a veľmi fundovane sa tejto problematike venoval a prierezovo ju spracoval J. Šrank<sup>1</sup>. V porovnaní s tým je náš pohľad len čiastkový a synekdochicky výberový – z celého širokého problémového okruhu by sme chceli poukázať na niektoré príklady, ktoré považujeme za symptomatické.

Ak chceme hovoriť o nezávislej slovenskej literatúre po roku 1989, teda o ponovembrovej či široko chápanej súčasnej literárnej tvorbe na Slovensku ako o *nezávislej*, žiadalo by sa akiste začať nevyhnutným, aspoň „pracovným“ literárnohistorickým a vôbec pojmovým, terminologickým vymedzením toho, čo by malo toto označenie zahŕňať, čo pod ním treba či vôbec možno rozumieť, v akom zmysle ho používame

---

<sup>1</sup> Na vyslovene uvedené „prevádzkové“ (vydavateľsko-technicko-ekonomické) aspekty domácej ponovembrovej literatúry sa sústreďuje monografia Jaroslava Šranka *Aktéri a tendencie literárnej kultúry na Slovensku po roku 1989* (Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2015. 114 s.), hoci týchto otázok sa autor relevantne dotýka už aj vo svojej skoršej dôležitej publikácii *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia koncom 20. a začiatkom 21. storočia* (Bratislava : Cathedra, 2013. 470 s.).



v našom príspevku. *Slovník súčasného slovenského jazyka* uvádza štyri rôzne definície slova „nezávislý“, my ho v danom kontexte chápeme v týchto dvoch významoch:

1. „ktorý nie je politicky obmedzený, mocensky podrobený“;

2. „ktorý tvorí bez štátnej podpory, nie na objednávku; ktorý je založený na osobnej, slobodnej výpovedi umelca: *nezávislý režisér* [...] *nezávislá hudba*; [...] *nezávislé umenie, nezávislá scéna* vymykajúce sa konvenčným normám a prijatému systému hodnôt, alternatívne umenie, alternatívna scéna“ (Jarošová, 2015, s. 983).

V prípade nezávislej literatúry a literárnej tvorby máme teda na mysli v prvom rade jej nezávislosť od štátnej politickej moci (o ktorú prichádza v časoch totality). Vzhľadom na neskoršie zmenené podmienky však už aj nezávislosť nielen od priameho politicko-ideologického diktátu a obmedzení či doktrín mocenských štruktúr režimu (cenzúry a pod.), ale aj od inštitucionálnych foriem literárneho života, respektíve prevádzky – od oficiálnej kultúrnej a vydavateľskej politiky a jej prípadných ideologických sugescií a hodnotových priorít a preferencií, no takisto aj od komerčných, trhových podmienok či konjunkturálnych trendov dobovej knižnej produkcie („diktátu trhu“). (Uvedomujeme si, že pri takomto vágnom vymedzení zostáva význam prívlastku *nezávislý* stále značne relatívny a diskutabilný.)

Z tohto hľadiska bol pre slovenskú literatúru, pochopiteľne, rozhodujúci zlomový rok 1989, ktorý znamenal pád totalitného režimu v Československu; tento čisto politický medzník<sup>2</sup> mal však v konečnom

---

<sup>2</sup> Na problematickosť automatického ponímania a uplatňovania politicky zlomového roku 1989 ako literárnohistorického periodizačného medzníka upozorňuje Valér Mikula v kapitolách *Hodnoty a literárne dejiny. K situácii súčasnej slovenskej literárnej historiografie a najmä Estetikum či politikum? Medzníky v slovenskej literatúre po roku 1945* svojej monografie *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii* (Bratislava : Univerzita Komenského, 2013). Poukazuje totiž na metodologickú nenáležitosť, nedostatky či priam scestnosť takých periodizačných členení, respektíve koncepcií, v ktorých „dominujú politické kritériá“ (Mikula, 2013, s. 155), teda v ktorých „sa ako medzníky používali [...] politické predely“, napr. keď „medzníky socialistických dejín sa stávali aj literárnymi medzníkmi“ (tamže, s. 164). Podľa Mikulu platí: „Stále teda pretrváva absencia takého pohľadu na texty uplynulého polstoročia [...], ktorý by sa pokúsil navrhnúť periodické rámce extrahované z literatúry, nie z politiky“ (tamže, s. 166). „Zaiste, namiesto hľadania transversál dala by sa urobiť hrubá čiara, zreteľné oddelujúca pred- a ponovembrové obdobie tak, ako sa to udialo

dôsledku smerodajný dosah na celkový stav i ďalší vývoj a profilovanie domácej literatúry, a to práve vzhľadom na jej následnú radikálne zmenenú, v ponovembrovej fáze už nezávislú, mocensky, politicko-ideologicky neovplyvňovanú a neobmedzovanú, nemanipulovanú existenčnú podobu. Azda najnápadnejším „vonkajším“ príznakom tejto zmeny a zároveň základným predpokladom pre rozvoj nezávislej literatúry na Slovensku v ponovembrových podmienkach bol vznik celého radu nových súkromných vydavateľstiev po roku 1989, ktoré sa špecializovali na vydávanie náročnej, výsostne umeleckej slovesnej tvorby celkom nezávisle od autorských a vydavateľských stratégií zameraných na komerčnú úspešnosť knižnej produkcie. Ich dlhodobým cieľom a zámerom teda doteraz nie je dosiahnuť čo najvyšší zisk z vydaného nákladu a čo najširší priamočiary čitateľský ohlas, ale vytváranie takej autentickej literárno-umeleckej kvality, ktorá by znamenala trvalý prínos pre slovenskú literatúru. Uvedme z nich aspoň najznámejšie, najvýznamnejšie:

L. C. A. (Koloman Kertész Bagala, Levice, v súčasnosti Bratislava), *Modrý Peter* (Peter Milčák, Levoča), *Drewo a srd* (Peter Šulej, Banská Bystrica), *Hevi* (Daniel Hevier, Bratislava), *Knižná dielňa Timotej* (Erik Groch, Košice), *Ars poetica* (Bratislava), *F.R. & G.*, spol. s r. o. (Ivanka pri Dunaji), *Petrus* (Bratislava), *Edition Ryba* (Pusté Úľany), Občianske združenie *Vlna* (Bratislava), *Artforum* (Bratislava), Občianske združenie *Studňa* (Bratislava), *Aspekt* (Bratislava), *Marenčin PT* (Bratislava), *Agentúra Signum* (Bratislava), Občianske združenie *Skalná Ruža* (Tajov), *L medium* a i. (Niektoré existovali už predtým a vlastne len obnovili svoju činnosť, napríklad *Tranoscious*, Liptovský Mikuláš.) Tieto sa vyprofilovali ako profesionálne nekomerčné vydavateľské subjekty zamerané na vydávanie pôvodnej domácej prozaickej i básnickej tvorby s výhradným zreteľom na literárno-umeleckú hodnotu publikovaných diel. Viaceré z týchto

---

v spoločenskom živote, ostatne, nie bez morálnych škôd. Lenže v dejinách literatúry sú obe epochy pomerne komplikovane späté: jedna pokračuje v druhej, no tiež tá druhá popiera prvú. Aby sme lepšie pochopili všetky premeny v slovenskej literatúre posledných šiestich desaťročí, bolo by možno účinné opätovne uchopiť jej štyri komunistické desaťročia spolu s dvomi postkomunistickými ako *jeden celok*. A až takto ‚znovuzjednotený‘ veľký celok sa môžeme pokúsiť rozčleňovať, tentoraz už podľa vnútorných kritérií, vyvodенých z jeho daností“ (tamže, s. 167).

vydavateľstiev mali neraz takmer výlučnú zásluhu aj na objavovaní nových literárnych talentov, teda na vydávaní debutových diel takých dovedy celkom neznámych, neetablovaných autorov, ktorí sa neskôr zaradili medzi najvýznamnejších predstaviteľov súčasnej slovenskej prózy i poézie. Činnosť uvedených nezávislých vydavateľstiev orientovaných na „okrajové“ či „menšinové“, respektíve komerčne nevýnosné, „rizikové“ žánre a oblasti, ako je súčasná poézia – lyrika, na debuty neznámych autorov alebo aj na alternatívnu literárnu tvorbu má nesporný význam pre slovenskú umeleckú literatúru.

Znamená to teda, že so zmenou spoločensko-politického kontextu sa menia aj funkčné mechanizmy a infraštruktúra literárneho života – dochádza k jeho deregulácii a decentralizácii i jeho ďalším premenám (od inštitucionálne kontrolovaného a riadeného fungovania literatúry v období socializmu až po jej existenčné podmienky v pluralitných, slobodných pomeroch) v jeho určujúcich aspektoch (edičných, vydavateľských, ekonomických, trhových). Zároveň ide o proces utvárania „postmodernej literárnej situácie, ktorá sa u nás presadila po roku 1989“ (Šrank, 2013, s. 7) – špecifiká slovenskej, respektíve „východnej“ cesty k postmoderne“ (tamže, s. 27).

Relevantnými sprievodnými príznakmi tohto transformačného procesu vo všeobecnosti sú demokratizácia literatúry – a s ňou napríklad i jej technologizácia, digitalizácia, ale i komodifikácia a bulvarizácia, „atomizácia“, „kreolizácia“ či marginalizácia nekomerčnej tvorby. Určujúcim symptómom je však podľa J. Šranka predovšetkým *individualizácia* a najmä skutočnosť, že „rozhodujúcim činiteľom“ ponovembrovej literatúry „sa stal personalizovaný či radikálne individualizovaný singulárny autor, ktorý svoje profesionálne aktivity aj vystupovanie na verejnosti neodvodzuje od iných ako výlučne svojich vlastných nárokov, potrieb a cieľov“ (Šrank, 2013, s. 68). Šrank v tejto súvislosti hovorí o „privatizácii spisovateľskej roly“, ktorú inak chápe práveže ako „principiálne podriaďovanie všetkých literárnych aktivít autora jeho vlastným súkromným záujmom“ (Šrank, 2013, s. 32).

Individualizácia je však skôr prirodzeným sprievodným javom, epifenoménom rozkladu totality, prejavom toho, že veci „okolo“ literatúry prestali byť mocensky riadené, automatickým dôsledkom toho, že umelo vytvorené inštitúcie a aparát riadenia literatúry sa rozpadávali spolu

s režimom a strácali to, čo si predtým privlastnili. Umelý a vynútený bol kolektivismus, individualizácia ako rehabilitácia individuality je prirodzená (čím násilnejšie bola vynucovaná táto nadindividuálna „triedna“ identita autorov, tým markantnejším a radikálnejším sa javí proces následnej prirodzenej individualizácie). Osobnostná individualita autorského subjektu je napokon samozrejmom podmienkou vytvárania literárnych hodnôt, a to aj nezávisle od priazne alebo nepriazne politických okolností. Autorský subjekt, schopný originálneho tvorivého výkonu, tvorby literárno-esteticky skutočne hodnotného diela, skrátka nemôže byť individuálnou, „personalizovanou“ a „singulárnou“ osobnosťou – status (hoci aj radikálne) individualizovaného a „personalizovaného“ autora je v jeho prípade bezpodmienečný.

Ak teda pod „privatizáciou spisovateľskej roly“ treba rozumieť jednoducho (opätovné) „privlastnenie si“ roly spisovateľa samotným autorom (zrejme vzhľadom na to, že tvorcom literatúry pred rokom 1989 umožňoval realizovať sa spisovateľsky, v konečnom dôsledku publikačne, výhradne inštitucionálny aparát), potom to znamená takisto len návrat do prirodzeného, normálneho, triviálne samozrejmeho stavu vecí. Komu inému by predsa mala patriť spisovateľská rola, ak nie samému spisovateľovi, a čomu inému by mal spisovateľ podriaďovať svoje tvorivé aktivity, ak nie vlastnej „slobodnej vôli“ a „vlastným záujmom“?<sup>3</sup>

Pristavme sa však pri tomto poslednom konštatovaní: platí teda, že autor sa naozaj nemusí podriaďovať ničomu okrem vlastných záujmov – čo však z toho vyplýva? Nakoľko relevantná je táto okolnosť aj z hľadiska nezávislosti literatúry? Jednou, zdanlivo úplne samozrejmom stránkou celej veci je to, že sa autor vo/pri svojej tvorbe ničomu nepodriaďuje – tou druhou, na prvý pohľad možno menej zjavnou stránkou zase to, na čo reálne má alebo nemá dosah pri všetkej svojej nezávislosti v celkovom, širšie chápanom literárnom procese.

Treba pritom hneď spomenúť aj druhý politický medzník, respektíve zlom, ku ktorému došlo už v demokratických pomeroch, ktorý však na literárny život a jeho nezávislosť na Slovensku nemal až natoľko zásadný, no v nejednom ohľade predsa len evidentný vplyv – prejavujúci

---

<sup>3</sup> Záujmy a ambície autora by pritom mali byť v súlade s literárno-estetickými kritériami tvorby, vlastne by mali v sebe zahŕňať aj jeho literárno-estetické nároky na vlastnú tvorbu – mali by teda byť výrazom úsilia o umeleckú hodnotu tvoreného diela.

sa viacerými, neraz až prekvapujúcimi, osobitosťami, zvláštnosťami. Tým bol vznik samostatnej Slovenskej republiky v roku 1993. V kontexte tohto „obrátu“ sa problém nezávislosti javí zase v inom svetle. Jaroslav Šrank charakterizuje situáciu štátneho osamostatnenia a jeho následky vo sfére knižnej a slovesnej kultúry takto: „Vznik Slovenskej republiky v roku 1993 nepriniesol ani tak vyriešenie problémov otvorených Zamatovou revolúciou, ako ich recidívu s modifikovaným obsahom, keď sa dobová politická moc podujala obnoviť autoritatívny model riadenia kultúry, ibaže sa neopierala o komunistickú ideológiu, ale o národno-konzervatívny hodnotový komplex. Tento model sa rozložil až s koncom mečiarizmu v roku 1998, takže koniec 90. rokov sa ponúka ako druhý okraj hľadanej zóny prahu. Až potiaľto by ponovembrová slovenská literatúra mohla s istou licenciou predstavovať epilóg predchádzajúcej etapy. Z uvedeného vyplýva, že určujúcim problémom slovenskej literatúry na prahu boli jej vzťahy s politickou sférou, jej snaha dosiahnuť nezávislosť na aktuálnej politickej moci“ (Šrank, 2013, s. 13 – 14).

V nasledujúcej časti príspevku by sme aj so zreteľom na vyššie uvedené fakty či okolnosti chceli poukázať na niektoré zvláštnosti, kuriózne prípady, paradoxy či anomálie literárneho procesu v nezávislých podmienkach.

Prvým a bezprostredne manifestovaným výrazom nezávislosti slovenskej literatúry po prelomovom roku 1989 azda malo byť vydanie dovtedy nepublikovateľných, respektíve len samizdatovo rozširovaných diel. Mohli by sme predpokladať, že absolútnou prioritou v tejto oblasti malo byť celkom prirodzene publikovanie diel, ktoré dovtedy buď nemohli byť uverejnené vôbec, alebo nanajvýš iba v cenzurovanej podobe, a to aj v zmysle istej morálnej povinnosti: snahy čo najrýchlejšie vyplniť „biele miesta“ slovenskej literatúry druhej polovice 20. storočia – splatiť dlh voči dovtedy diskriminovanej a zakázanej literatúre, pričom prednostné, výsostné postavenie v tom mali mať diela disentu. Skutočnosť však tomu celkom nezodpovedala, respektíve dialo sa tak len čiastočne.

Svedčí o tom napríklad prvé riadne knižné vydanie jedného z najvýznamnejších diel slovenského literárneho disentu, *Písáčiek pre milovanú Lutáciu* Dominika Tatarku, ktoré vyšlo až v roku 1999, celé desaťročie po novembrovom prelome i Tatarkovej smrti a dvadsať rokov po ich

samizdatovom (čiže pre široký okruh bežných čitateľov nedostupnom) čiastočnom vydaní.<sup>4</sup> Ako sa totiž uvádza v poznámke editora, s názvom *Písačky* vyšla časť textov začiatkom roku 1979 v samizdatovej *Edici Petlice* vydávanej Ludvíkom Vaculíkom. Za kurióznou a obzvlášť symptomatickou okolnosť možno považovať nielen samotné oneskorenie, neopodstatnené meškanie, odkladanie vydania, ale aj to, že „kultové“ *Písačky pre milovanú Lutéciu* po takom neúmerne dlhom čase nevyšli na Slovensku, ale v českom vydavateľstve Labyrint v Prahe. Prvého domáceho vydania na Slovensku sa čitatelia dočkali až v roku 2013 pri príležitosti „storočnice Dominika Tatarku“<sup>5</sup>. Inak stav, respektíve miera a úroveň publikovania a vôbec dostupnosť Tatarkovho celoživotného prozaického diela celkovo boli nadlho a zostávajú i naďalej problematické. Edične profesionálne pripravené a spracované súborné dielo D. Tatarku z najrozličnejších, napríklad i vydavateľsko-právnych dôvodov (teda v dôsledku okolností, ktoré sa týkajú vlastníctva autorských práv a možností ich uplatnenia) u nás doteraz nevyšlo ani nevychádza. Aj to len ilustruje, že slovenská literatúra a literárny život pri všetkej svojej faktickej nezávislosti od politickej moci v slobodných demokratických podmienkach majú svoje ťažko vysvetliteľné osobitosti. Jedným z ilustračných príkladov by mohla byť aj iná Tatarkova próza, knižne samostatne publikovaná novela *Panna zázračnica* z roku 1944<sup>6</sup>. Podľa V. Mikulu je táto kniha „feériou, v ktorej autor použil zobrazovacie postupy blízke surrealizmu“, ako aj „metaforický jazyk plný náznakov“, avšak v jej „neskorších vydaniach autor urobil zásahy smerom k väčšej transparentnosti jazykového výrazu i epického pôdorysu príbehu“ (Mikula, 2010, s. 17 – 18). Nepochopiteľné, no príznačné je, že základom pre nateraz posledné vydanie tejto novely z roku 2009<sup>7</sup> (teda v podmienkach slobodnej, nezávislej knižnej kultúry, 20 rokov po novembri '89!) sa nestala pôvodná, ale práve táto, čo do výrazu a sujetovej osnovy „transparentnejšia“, takpovediac „autocenzurovaná“

<sup>4</sup> K tomu tiež pozri: RÉDEY, Zoltán: *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2007. 180 s.

<sup>5</sup> TATARKA, Dominik: *Písačky pre milovanú Lutéciu*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2013. 252 s.

<sup>6</sup> TATARKA, Dominik: *Panna zázračnica*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1944.

<sup>7</sup> TATARKA, Dominik: *Panna zázračnica*. Bratislava : Artforum, 2009 (v edičnej poznámke je uvedené: „Text v tejto knihe je podľa vydania z roku 1964.“).

autorom v konečnom dôsledku z politických dôvodov, pod tlakom komunistickej totalitnej cenzúry, prepracovaná a upravená verzia diela z roku 1964<sup>8</sup>. Otázne by mohlo byť: prečo? Azda najpravdepodobnejšie vysvetlenie, prečo sa pre reedíciu novely zvolil tento cenzúrne upravený a zároveň aj esteticky oslabený, z hľadiska uplatnených literárno-umeleckých postupov menej náročný textový variant, by mohlo tkvieť v snahe vydavateľa vyhovieť požiadavkám vyššej miery „rozumiteľnosti“ textu, jeho „otvorenosti“ voči čitateľovi – rozhodli teda účelové, skôr mimoliterárnymi zreteľmi motivované kritériá na úkor vlastnej literárno-estetickej hodnoty diela. (Tatarkove zásahy v druhom vydaní nie sú iba výsledkom autocenzúry, ale aj čiastočného upustenia autora od vlastných pôvodných zásad, respektíve metód tvorby.)<sup>9</sup>

Na tento problém, respektíve aspekt slovenskej literatúry v nezávislých podmienkach v plnej vypuklosti narazíme aj pri spletitom, prekvapujúcimi manuskriptologickými, textologickými, edičnými a vydavateľskými peripetiami zložitom zauzlenom príbehu básnického diela Jána Ondruša, ktoré existuje v dvoch textových podobách.<sup>10</sup> Jednak v pôvodnej (Ondrušových päť básnických zbierok, ktoré vyšli v prvom vydaní v rokoch 1965 – 1972) a jednak v prepísanej, básnikom neskôr radikálne pretvorenej a autorizovanej verzii (súborné vydania *Prehľadanie vlasu*, 1996<sup>11</sup>, resp. *Ján Ondruš: Básnické dielo*, 2011<sup>12</sup>), pričom vydavateľsky jednoznačne preferované a prakticky už „kánonické“ postavenie má tá druhá, redukovaná a esteticky „zoslabená“, neutralizovaná verzia.

---

<sup>8</sup> TATARKA, Dominik: *Panna zázračnica*. 2., prepracované vydanie. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964.

<sup>9</sup> Na túto stránku novely *Panna zázračnica* i niektoré osobitosti reedícií ďalších Tatarkových próz sme poukázali už v úvodnej časti našej štúdie *Slovenská poézia 20. storočia v reedíciách ako textologický problém. Niekoľko pracovných poznámok k problematike* (Litikon, 2017, roč. 2, č. 1, s. 7 – 37).

<sup>10</sup> Problematiku textologických, edičných a vydavateľských osobitostí a pozadia básnického diela J. Ondruša sme podrobnejšie pertraktovali najmä v týchto našich skoršie publikovaných textoch: RÉDEY, Zoltán: *O sile a slabosti poslednej ruky. Ondruš ako manuskriptologický a edičný problém* (Romboid, 2012, roč. 47, č. 4, s. 20 – 24) a RÉDEY, Zoltán: *Slovenská poézia 20. storočia v reedíciách ako textologický problém. Niekoľko pracovných poznámok k problematike* (Litikon, 2017, roč. 2, č. 1, s. 7 – 37).

<sup>11</sup> ONDRUŠ, Ján: *Prehľadanie vlasu*. Bratislava : Nadácia Studňa, 1996. 199 s.

<sup>12</sup> ONDRUŠ, Ján: *Básnické dielo* (ed. Milan Hamada). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011. 592 s.



Kuriozitou či paradoxom – priam anomáliou – to možno nazvať preto, že pôvodné neautorizované, čiže (údajne) cenzúrou obmedzované texty sú nápadne odvážnejšie, výpovedne, esteticky i emocionálne silnejšie, „plnokrvnejšie“, iritujúcejšie, „provokatívnejšie“ ako ich autorizovaná, cenzúrnych reliktoz zbavená verzia – práve tá je zdržanlivejšia, menej výrazná, prítlmená, uhladená, zjemnená, práve tá by rozhodne viac mohla spĺňať požiadavky cenzorov. Na ilustráciu stačí azda pripomenúť len zmenu samotných názvov – básnik sám pri slobodnej autorizácii svojho diela, už nikým a ničím neobmedzovaný a nemanipulovaný, zvolil oproti pôvodnému titulu *Šialený mesiac*<sup>13</sup> (1965) výrazovo-esteticky celkom neutrálny, sterilný, bezpríznačový, konotačne „prázdny“, „nič nehovoriaci“ fádny názov *Prvý mesiac* (Ondruš, 1996, 2011). Aj v prípade názvu jeho v poradí piatej zbierky z roku 1972<sup>14</sup> badať podobnú redukciu – z pôvodného nadpisu *Mužské korenie* zostalo v prepracovanej verzii už len opäť neutrálne, výrazovo a konotačne „oklieštené“ *Korenie* (Ondruš, 1996, 2011). Pôvodné zbierky vydané v minimalizovaných nákladoch zatiaľ v novom vydaní nevyšli s výnimkou debutu<sup>15</sup>; autentická (neredukovaná) poézia J. Ondruša tak zostáva takmer nedostupnou, pričom „kánonickou“ by sa mala stať jej esteticky „slabšia“ a redukovaná verzia – tá bola totiž editorom M. Hamadom zvolená ako základ nateraz posledného súborného vydania Ondrušovho básnického diela, ktoré vyšlo v roku 2011 v edícii *Knižnica slovenskej literatúry*<sup>16</sup>.

Tieto synekdochicky uvedené ilustračné príklady – rozhodne nie ojedinelé – nie sú pritom len nejakými náhodnými a okrajovými javmi, ktoré by nanajvýš mohli takisto svedčiť o nezávislosti a slobode literatúry, ako sa premieta do vydavateľskej praxe v podobe edičných, editorských a textologických dilem či rozpakov alebo sporov. Ide tu o identitu samej slovesnej kultúry, slovenskej literatúry a jej diel – a tým aj o otázku utvárajúceho sa literárneho kánonu.

<sup>13</sup> ONDRUŠ, Ján: *Šialený mesiac*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965. 76 s.

<sup>14</sup> ONDRUŠ, Ján: *Mužské korenie*. Bratislava : Smena, 1972. 64 s.

<sup>15</sup> Básnikova debutová zbierka vyšla po druhý raz v pôvodnom znení, teda i s pôvodným názvom – ONDRUŠ, Ján: *Šialený mesiac* (ed. Ján Gavura). Košice : Európsky dom poézie, 2013. 88 s. (v tiráži je uvedený zavádzajúci údaj „Vydanie prvé“, ktorý nezodpovedá skutočnosti).

<sup>16</sup> ONDRUŠ, Ján: *Básnické dielo* (ed. Milan Hamada). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011. 592 s.

Čo vlastne – ktorý konkrétny text, textový variant – treba považovať za to-ktoré konkrétne literárne dielo? Ktoré dielo, ktorý konkrétny text vlastne máme alebo by sme mali mať na mysli, keď hovoríme napríklad o spomínanej *Panne Zázračnici* Dominika Tatarku: to pôvodné z roku 1944 alebo to prepracované z roku 1964 (ktorému zodpovedá aj nateraz posledné vydanie novely z roku 2009)? Ak je reč o piatej zbierke J. Ondruša zo začiatku 70. rokov, o ktoré dielo fakticky ide: o *Mužské korenie*, ktoré vyšlo v roku 1972 v minimálnom náklade – a v tomto vydaní možno aj naposledy, alebo o *Korenie* z tzv. „autorizovaného“ vydania (Ondruš, 1996, 2011), ktoré bude možno pre čitateľa výhradne dostupnou – a vlastne kánonickou verziou zbierky? Čo/kto o tom rozhodne? Nebodaj „platné“ edičné pravidlá? Stačí si len pripomenúť spor okolo básnického diela J. Ondruša, totiž polemiku o platnosti či neplatnosti zásady „poslednej ruky“ – pri jej rešpektovaní a uplatnení, ktoré presadil editor M. Hamada (s výdatnou podporou básnikovho brata Miloša Ondruša, disponujúceho autorskými právami), má relevantné a vlastne výlučné opodstatnenie oná prepísaná, „autorizovaná“, hoci esteticky slabšia verzia. Zdá sa, že v prípade Ondrušovej poézie rozhodli vlastníci autorských práv a editor, ktorí si želali jej upravenú, zjemnenú, „skrášlenú“, „krajšiu“ podobu (k tomu pozri Rédey, 2017).

Čoho prejavom vôbec sú a prečo vlastne vznikajú textové varianty? Je to tak, že v prípade D. Tatarku sú dôsledkom režimovej cenzúry či vynútenej autocenzúry – zatiaľ čo u J. Ondruša, ktorý v deväťdesiatych rokoch prepisoval svoje pôvodné básne (aj keď do poeticky slabšej, menej hodnotnej podoby), alebo povedzme v prípade súčasníka I. Štrpku, ktorý v rámci vychádzajúceho viacväzkového súborného vydania jeho básnického diela v niektorých svojich textoch z osemdesiatych rokov urobil taktiež viaceré nepatrné i podstatnejšie zmeny a úpravy, ide už o prirodzené vyústenie tvorivých snáh autora?

Isteže, vytváranie textových variantov vlastného diela je výsostnou, slobodnou voľbou tvorcu, umelca (básnika či prozaika), čo si však má počať s touto prípadnou slobodnou, neobmedzenou variantnosťou systém literárnej a knižnej kultúry? Netýka sa to len textov s problematickým osudom v časoch totality alebo diel súčasných či ponovembrových autorov.

Vydavateľské peripetie postihli aj klasické diela, ktoré tvoria základ literárno-kultúrneho kánonu. Ukážkovým príkladom je spis *Slovanstvo a svet budúcnosti* považovaný aj za „duchovný testament“ Ľudovíta Štúra – napísaný po nemecky s názvom *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft* (v rokoch 1851 – 1854). Bez toho, aby sme tu zachádzali do podrobností vzniku a následného osudu tohto – najmä z historicko-politologického hľadiska – význačného diela, pripomeňme len ad informandum, že prvýkrát bolo publikované (časopisecky) v ruskom preklade pod názvom *Slavjanstvo i mir buduščago* (Moskva 1867); druhé, už samostatné knižné vydanie vyšlo tiež v ruštine (Petrohrad 1909). Na základe objaveného originálneho rukopisu v pôvodnom nemeckom znení vyšlo prvýkrát v roku 1931 v Bratislave (vďaka editorovi J. Jiráskovi). Slovenský preklad M. Gaceka podľa druhého ruského vydania z roku 1929 zostal nerealizovaný; v roku 1931 v Matici slovenskej vyšli iba úryvky z posledných kapitol diela vo *Výbere zo spisov Ľudovíta Štúra* v XXXI. zväzku edície Čítanie študujúcej mládeže; „mal vyjsť v Matici slovenskej r. 1944, hoci bol už vysádzaný, nevyšiel“ (Chmel, 2007, s. 595).<sup>17</sup> V povojnovom období k vydaniu prekladu taktiež nedošlo, počas komunistickej totality na to z politicko-ideologických dôvodov už ani neboli predpoklady.

Dalo sa teda očakávať, že natoľko vyzdvihovaný Štúrov „duchovný testament“ pripravený na vydanie v slovenskom preklade z ruštiny prakticky už od konca dvadsiatych rokov 20. storočia vyjde v slovenčine bezprostredne po novembri 1989. Namiesto toho kompletný slovenský preklad spisu do slovenčiny, už na základe nemeckého originálu, vyšiel až štyri roky po novembri, zhodou okolností v roku štátneho osamostatnenia – vzniku samostatnej Slovenskej republiky (1993), teda poldruha storočia po jeho vzniku, aj to nie vo vydavateľstve Matice slovenskej, ale v Slovenskom inštitúte medzinárodných štúdií<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Tento krátky, minimálny exkurz k vzniku a vydavateľskému pozadiu Štúrovho spisu *Slovanstvo a svet budúcnosti* uvádzame na základe údajov z nasledujúceho bibliografického komentára: CHMEL, Rudolf: *Komentáre a vysvetlivky*. In ŠTÚR, Ľudovít: *Dielo* (ed. Rudolf Chmel). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007, s. 518 – 547.

<sup>18</sup> ŠTÚR, Ľudovít: *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Prel. Adam Bžoch. Bratislava : Slovenský inštitút medzinárodných štúdií, GORA, s. r. o., 1993. 175 s.

V predslove k tejto publikácii (ktorého autorom je Svetoslav Bombík) sa konštatuje:

„Dielo nevyšlo ani za komunistického režimu v rokoch 1948 až 1989, hoci práce Ľudovíta Štúra patrili do ‚zlatého fondu‘ slovenskej literatúry a kultúry. V rôznych výberoch a monografiách sa síce kde-tu objavil hanblivý citát z diela, to však nikdy nebolo publikované ako celok. Na otázku – prečo? – sa ponúka jednoduchá odpoveď: Štúr v ňom podal principiálnu kritiku socializmu a komunizmu. Ak na jednej strane komunistickí ideológovia nadviazali na interpretáciu Štúra ako zakladateľskej osobnosti moderných slovenských dejín, bolo zrejme neprijateľné, aby ten istý Štúr súčasne vystupoval ako zásadný kritik socializmu, do ktorého podľa nich tradícia, ktorej bol zakladateľom, prirodzene vyústila. Tak vznikla paradoxná situácia: Štúr bol považovaný za zakladateľa ‚našej najpodstatnejšej tradície‘ (Mináč) a zároveň nebolo publikované jeho podstatné dielo“ (Bombík, 1993, s. 8).

Táto paradoxná situácia mala byť zákonite prekonaná a vyriešená po páde komunistického režimu v novembri '89. Veď vydanie dovedy „zakázaných“, tabuizovaných, jednoducho nevyhovujúcich či marginalizovaných, teda nepublikovaných alebo v období socializmu nevydávaných, pritom však zásadných diel národných klasikov – jadra kánonu (k akým bezpochyby patrí aj Štúrov spis) – malo patriť medzi priority; inak povedané: malo stáť v centre vydavateľských záujmov priamo po novembrovej edičnej, vydavateľskej politike.

Podobný prípad predstavuje dlhodobo neznámy a vlastne v úplnosti dlho neobjavený a nepoznaný impozantný „megaopus“ – veľký „epos“ *Matora* Michala Miloslava Hodžu, tretieho z trojice najvplyvnejších štúrovcov, ktorý prvýkrát kompletne vyšiel v roku 2003. V dodatku k doslovu, presnejšie v záverečnej štúdii Petra Zajaca *Michal Miloslav Hodža – popolvár slovenského mesianizmu?*, ktorá nasleduje po doslove Pavla Vongreja (editora zväzku) na konci knihy, sa uvádza: „Pavol Vongrej odovzdal do Matice slovenskej celý prepísaný rukopis *Matory* Michala Miloslava Hodžu s komentármi, poznámkami k textovej úprave, s vysvetlivkami k textom a s doslovom v decembri 1990“ (Zajac, 2007, s. 741). Napriek tomu Hodžova *Matora* vyšla až v roku 2003

v súkromnom vydavateľstve *Petrus*<sup>19</sup> – čo je o to kurióznejšie, že táto bizarná, v lexikálno-štylisticky príznakovom jazyku štúrovského romantického mesianizmu napísaná vyše 750-stranová kniha je inak pre súčasného čitateľa prakticky nezrozumiteľná, čitateľsky vlastne „nestrávitelná“. Prioritne ide o jej literárnohistorický význam, ktorý mohol byť predovšetkým dôvodom jej publikovania – a na ktorom malo záležať takpovediac oficiálnej štátnej vydavateľskej politike, respektíve kultúrno-politickým inštitúciám. Aj túto úlohu však napokon prebralo na seba nezávislé súkromné vydavateľstvo.

Doteraz nevyšlo ani edične seriózne pripravené súborné dielo P. O. Hviezdoslava (o kritickom vydaní ani nehovoriac), zato sa však objavujú metatextové konštrukty, ako napríklad prepis Hviezdoslavovej skladby *Hájnikova žena* (jej časti) do prózy a do súčasnej slovenčiny (špecifický prípad tzv. „vnútroliterárneho prekladu“), na ktorý sa podujal básnik Š. Moravčík v *Slovenských pohľadoch* v roku 1995<sup>20</sup>. Smerodajná je motivácia tohto počinu, ako ho zdôvodňuje sám Moravčík:

„Keď som sa [...] podujal [...] na prepisovanie Hájnikovej ženy do prózy, viedla ma jediná myšlienka: sprístupniť úchvatný básnický text širokým vrstvám čitateľov, aby ho nepoznalo len zopár akademikov a profesorov, ale stal sa obľúbeným čítaním bežného človeka. Sňať básnika z piedestálu, kde osirotene, opustene stojí, hoci o ňom vyhlasujeme, že je náš najväčší. Povzbudili ma k tomu aj na Západe už často robené pokusy o rôzne úpravy klasikov, ktoré mali masám priblížiť klenoty. (...) Hájnikova žena mi nedala pokoj aj preto, že som pre žilinské divadlo pred pár rokmi urobil ‚preklad‘ do modernej slovenčiny – a nikto neprotestoval. Predstavenie plynulo ľahko, bez zádrhov, bez čudesaých skomolenín a nezrozumiteľných krajových či už mŕtvych slov. Je to sugestívny príbeh, ktorý si priam žiada prenesenie do dnešnej reči, príbeh ako maľovaný, ktorý bol doteraz zakliaty vo vysokoštylizovanej básni – a pýtal sa von, k divákovi a čitateľovi“ (Moravčík, 1995, s. 89).

Spôsob, akým formuluje súčasný básnik Š. Moravčík problém reálneho, zjavne rozporuplného postavenia Hviezdoslava a jeho básnického diela v slovenskej literatúre dnes, je symptomaticky veľavravný

<sup>19</sup> HODŽA, Michal Miloslav: *Matora* (ed. Pavol Vongrej). Bratislava : Petrus, 2003. 753 s.

<sup>20</sup> MORAVČÍK, Štefan: ... aby Hviezdoslav z neba zostúpil (Pavol Országh Hviezdoslav: Hájnikova žena). In *Slovenské pohľady*, roč. 4 + 111, 1995, č. 2, s. 89 – 95.

v nejednom ohľade. V kontexte ponovembrovej nezávislej literárnej a knižnej kultúry vypovedá prinajmenšom o tom, že „sa ľady prelomili“ a o dovtedy prevažne nedotknuteľnom, z akéhokoľvek – zvlášť však z literárnokritického a hodnotového – hľadiska nespochybniteľnom národnom klasikovi, ktorý predstavuje priamo „stred kánonu“ slovenskej literatúry, je možné hovoriť práve aj z tohto aspektu už celkom otvorene. To znamená, že sa vlastne otvorene pripúšťa rozpor medzi oficiálne chápaným a aj postojom laickej verejnosti i rôznymi anketami permanentne potvrdzovaným statusom Hviezdoslava ako „najväčšieho“, najvýznamnejšieho, „najnárodnejšieho“, „najreprezentatívnejšieho“ slovenského spisovateľa-básnika, národno-kultúrneho embému na jednej strane a reálne nízkou úrovňou a minimálnou mierou recepcie a faktického poznania jeho diela zo strany bežných čitateľov na strane druhej. Teda zo strany tej istej laickej verejnosti, ktorá ho vníma v takejto takmer „absolútnej“, maximálne vysoko hodnotenej polohe apriórne, vlastne bez pozitívnej čitateľskej skúsenosti s jeho textami: „Hviezdoslav je málo populárny, skôr neoblúbený, v podstate nečítaný a v konečnom dôsledku nepoznaný básnik. Vo svojej oficiálnej prezentácii sa stal kultovou, reprezentatívnou osobnosťou slovenskej duchovnej tvorivosti, avšak v recepčnej praxi je stále autorom nezrozumiteľnej, zložitej, vysoko kultivovanej poézie“ (Gbúr, 2006, s. 637).

Nezávislosť literárneho procesu, vydavateľskej a edičnej praxe na Slovensku však aj po roku 2000, respektíve od polovice prvého desaťročia nového milénia svojím spôsobom dosvedčuje napríklad aj edičný projekt *Knižnica slovenskej literatúry*, ktorý v rokoch 2005 – 2014 realizovalo neštátne vydavateľstvo Kalligram (založené tiež po roku 1989) v spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV ako odborným garantom celého podujatia a ktorý bol zameraný na vydávanie reprezentatívnych diel klasickej, ale i novšej slovenskej prózy i poézie.<sup>21</sup> Šesťdesiat titulov postupne vydaných v tejto edícii má predstavovať „základný súbor slovenskej klasiky od dôb národného obrodzenia po dnešok“,

---

<sup>21</sup> K otázkam koncepcie, prínosu i limitov, resp. celkového významu edície *Knižnica slovenskej literatúry* sme sa vyjadrili už v našej štúdiu *Slovenská poézia 20. storočia v reedíciách ako textologický problém. Niekoľko pracovných poznámok k problematike* (Litikon, 2017, roč. 2, č. 1, s. 7 – 37). Nasledujúca časť nášho príspevku, ktorá sa týka charakteristiky predmetnej edície, je prevzatá z tejto štúdie.

ako o tom informuje populárna propagačná verzia charakteristiky projektu<sup>22</sup> – v istom zmysle vlastne kánon slovenskej literatúry, ktorý bol, zvlášť pokiaľ ide o literatúru 20. storočia, z ideologicko-politických dôvodov už neraz prehodnocovaný, preskupovaný a mocensky manipulovaný; tentoraz sa však proces jeho reedície a prirodzenej „revízie“ ocitol v „nezávislých rukách“. Relevantným spôsobom a obzvlášť zasvätené sa k edícii a jej cieľom, zásadám, zámeru i charakteru vôbec vo fáze „rozbiehania“ celého projektu vyjadril V. Mikula v rozhovore s O. Pastierom na stránkach časopisu *Romboid*<sup>23</sup>.

Slovenská próza 20. storočia je v *Knižnici slovenskej literatúry* popri očakávaných školských, kánonických dielach klasikov, ako je spomínaný Švantner alebo povedzme Milo Urban, výrazne zastúpená aj výbermi z tvorby takých autorov druhej polovice 20. storočia, ktorí debutovali v šesťdesiatych alebo sedemdesiatych rokoch, no výraznú časť svojho diela vydali až v ponovembrovom období (Rudolf Sloboda), respektíve i v novom miléniu (Ján Johanides) alebo sú dodnes tvorivo a publikačne činní a reprezentujú literárno-esteticky relevantnú polohu súčasnej slovenskej prózy a neodmysliteľne utvárajú jej celkový profil (Pavel Vilikovský, Stanislav Rakús, Dušan Mitana).

V rámci poézie možno spomenúť takisto celý rad význačných, kánonických diel. Zo starších klasických autorov, respektíve básnikov 19. storočia je to, pochopiteľne, štúrovský kánon – zväzky Ján Botto: *Básnické dielo* (2006, ed. Ľ. Kováčik), Janko Kráľ: *Básne* (2014, ed. Ľ. Schmarcová),

---

<sup>22</sup> K tomu pozri napr. charakteristiky (<http://kalligram.sk/?q=knihy/edicia/kniznica-slovenskej-literatury/>) a *Predstavujeme Knižnicu slovenskej literatúry*. In polička.sk, portál o novinkách nielen zo sveta kníh, 21. 12. 2010 (<http://www.policka.sk/2010/12/predstavujeme-kniznicu-slovenskej-literatury/>).

<sup>23</sup> V. Mikula zhrnul podstatu projektu z textologického hľadiska takto: „Vydania v tejto edícii budú čitateľské. Nepôjde teda o typ kritického vydania, v ktorom je podrobne komentovaný každý text a uvádzajú sa všetky jeho varianty a kde editorská zložka je často niekoľkonásobne rozsiahlejšia ako texty samotného autora. Nie žeby sme takéto vydania nepotrebovali, ale to je práca na dlhé roky pre celú jednu inštitúciu a nie je to ani účelom tejto edície. Kdesi v pozadí však tento v súčasnosti neuskutočniteľný ‚ideál‘ stále máme, preto chceme, aby knihy Knižnice slovenskej literatúry predstavovali tzv. vyšší štandard čitateľského vydania.“ In Pastier, Oleg – Mikula, Valér: To nie my si osvojujeme klasické dielo, ale ono si osvojuje nás (Otázky Romboidu profesorovi Valérovi Mikulovi k projektu vydávania slovenskej klasiky). In *Romboid*, 2006, roč. 41, č. 2, s. 59.



Andrej Sládkovič: *Dielo* (2014, ed. I. Bilińska), Samo Chalupka: *Básne a starožitnosti* (2014, ed. J. Pácalová), ale aj *Romantickí mesianisti* (2010, ed. Ľ. Somolayová). Nechýbajú, samozrejme, ani zväzky Pavol Országh Hviezdoslav: *Básnické dielo* (2006, ed. Ján Gbúr) i Ivan Krasko: *Básnické dielo* (2005, ed. D. Kršáková), ďalej celý rad diel básnikov 20. storočia: Valentín Beniak: *Žofia a iné básne* (2012, ed. J. Gavura), Laco Novomeský: *Básne a úvahy* (2010, ed. J. Gavura), Ján Smrek: *Básnické dielo* (2007, ed. D. Kršáková), *Nadrealizmus. Avantgarda 38* (2006, ed. M. Hamada), *Trnavská skupina. Konkretisti* (2006, ed. A. Bokníková), Miroslav Válek: *Básnické dielo* (2005, ed. V. Mikula), Ján Kostra: *Lyrika* (2014, ed. V. Mikula), Vojtech Mihálik: *Básnické dielo* (2010, ed. M. Hamada), Milan Rúfus: *Chlapec maluje dúhu a iné* (2009, ed. E. Jenčíková), Ján Ondruš: *Básnické dielo* (2011, ed. M. Hamada), Štefan Strážay: *Básnické dielo* (2011, ed. M. Jareš).

Treba však dodať, že osobitosťou tejto edície je zásada výlučne jednozväzkových vydání, t. j. že dielo, respektíve výber z tvorby každého autora mohli vyjsť v rámci edície výlučne v jednom zväzku (to isté platí aj o antológiách, ktoré „mapujú“ najvýraznejšie literárne smery a skupiny alebo slohovo-žánrové obdobia) – na rozdiel napríklad od staršej edície *Zlatý fond slovenskej literatúry*, v ktorej vychádzali diela či výbery z tvorby viacerých predstaviteľov slovenskej poézie i prózy aj v dvoch a viacerých dieloch. Kým napríklad v *Zlatom fonde slovenskej literatúry* v deväťdesiatych rokoch vyšli štvordielne vybrané spisy P. O. Hviezdoslava<sup>24</sup>, v rámci edície *Knižnica slovenskej literatúry* si musel editor pri zostavovaní výberu z Hviezdoslavovho básnického diela vystačiť s možnosťami, ktoré poskytoval rozsah jediného zväzku<sup>25</sup>. Dvojdielne vydanie próz F. Švantnera v *Zlatom fonde slovenskej literatúry* z konca sedemdesiatych rokov zahŕňa jeho novely aj román *Život bez konca* (ten tvorí druhý zväzok<sup>26</sup>), keďže však do jednozväzkového výberu zo Švantnerovej tvorby

<sup>24</sup> Hviezdoslav: *Dielo I – IV* (ed. Stanislav Šmatlák). Bratislava : Slovenský Tatran, 1996 – 1997.

<sup>25</sup> Hviezdoslav, Pavol Országh: *Básnické dielo* (ed. Ján Gbúr). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.

<sup>26</sup> Švantner, František: I *Novely*, II *Život bez konca* (ed. Ján Medved). Bratislava : Tatran, 1979.

v edícii *Knižnica slovenskej literatúry*<sup>27</sup> sú zaradené jeho novely a *Nevesta hôľ*, avizovaný román *Život bez konca*, o ktorom sa V. Mikula ako hlavný editor ešte v roku 2006 zmieňoval v tom zmysle, že „po prvýkrát vyjde podľa rukopisného znenia, bez cenzorských zásahov“ (Mikula, 2006, s. 61), napokon nevyšiel vôbec. Prísne výhradné vymedzenie jediného zväzku pre básnické alebo prozaické dielo každého autora zaradeného do projektu už samo osebe môže byť pre editora v nejednom prípade výrazne limitujúcim a sťažujúcim faktorom pri zostavovaní príslušného výberu. Dôvody takéhoto obmedzenia sú celkom „prozaické“ a triviálne známe – totiž finančné, čo je opäť symptomatické. Máme do činenia s exemplárnym príkladom toho, ako je kultúrne, politicky, ideologicky i v každom inom ohľade celkom nezávislý vydavateľský projekt limitovaný, v konečnom dôsledku závislý od finančných zdrojov.

Pripomeňme len, že koncepciu edície *Knižnica slovenskej literatúry* bežne napádajú predstavitelia tradicionalistickej a národno-konzervatívne orientovanej línie v slovenskej kultúre, a to z pozície akoby „strážcov“ čistoty a posvätnosti, nedotknuteľnosti kánonu národnej literatúry (k čomu sa ešte dostaneme).

K tomu všetkému môžeme prirátať aj ďalšie nezanedbateľné edičné projekty, napríklad reedície, presnejšie súborné vydania diel príslušníkov básnickej skupiny *Osamelí bežci*, ktoré vychádzajú vďaka tandemovej spolupráci nezávislých súkromných vydavateľstiev Koloman Kertész Bagala, Levice – Modrý Peter, Levoča. Doteraz ich zásluhou vyšli publikácie: Ivan Laučík: *Básne* (2003, sám Laučík sotva mohol tušiť, že prípravou knižného súboru v tejto podobe vlastne nevdojak autorizoval svoje definitívne uzatvorené celoživotné dielo a fakticky tak kompletizoval svoju básnickú pozostalosť); Peter Repka: *Básne* (2005) – predstavujú prvú časť básnického diela, t. j. jeho tvorbu z rokov 1962 – 2005; ďalej tri zväzky z plánovaného štvordielneho súborného básnického diela Ivana Štrpku.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Švantner, František: *Nevesta hôľ a iné prózy* (ed. Jana Kuzmíková). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007.

<sup>28</sup> Problematike súborných diel *Osamelých bežcov* vychádzajúcich od r. 2003 a osobitne reedícii básnickej tvorby Ivana Štrpku sa venujeme v našej štúdii *Slovenská poézia 20. storočia v reediciách ako textologický problém. Niekoľko pracovných poznámok k problematike* (Litikon, 2017, roč. 2, č. 1, s. 7 – 37) a tiež v našej samostatnej

Vydávanie súborných diel *Osamelých bežcov* možno bez zveličovania považovať za jedno z najzásľušnejších edičných podujatí v domácej literatúre posledných dvoch desaťročí. Práve nepriaznivé dobové vydavateľské okolnosti a pomery totiž v značnej miere prispeli aj k určitému rozporu medzi nepochybne významným prínosom tvorby *Osamelých bežcov*, bez ktorej by bol obraz širšie chápanej súčasnej slovenskej lyriky nepredstaviteľný, a jej reálnym čitateľským uplatnením, teda ku skutočnosti, že sú vari stále viac známi a uznávaní ako „kultoví“ básnici, menej však už ako autori fakticky čítanej a poznanej, plnohodnotne chápanej „živej“ poézie. Poézia *Osamelých bežcov* i napriek všetkej „kultovosti“ pomerne dlho zotrúvala skôr na okrajovej sfére vydavateľských záujmov aj v ponovembrovom období a ich prvé básnické knihy, vydané koncom šesťdesiatych rokov v minimálnych nákladoch, nevychádzali v nových vydaniach. Ku sklonku minulého storočia dokonca už pomaly hrozilo, že práve zakladateľské diela, teda knižné debuty, ktorými sa svojho času *Osamelí bežci* ako skupina tvorivo vyprofilovali a fakticky „zapísali“ do dejín slovenskej literatúry, zostanú širšej kultúrnej verejnosti nedostupné, časom sa nebudajú vytratia z jej vedomia a pre najmladšiu generáciu budú znamenať nanajvýš len obligátnu položku literárnovzdelávacieho učiva. Istou výnimkou je aj v tomto práve Ivan Štrpka, ktorý sa ako prvý z nich dočkal druhého vydania svojho debutu *Krátke detstvo kopijníkov* „už“ koncom roka 1999<sup>29</sup>, teda po celých troch dlhých desaťročiach. (Kuriozitou tohto vydania v náklade 500 kusov je, že vyšlo v edícii *Odpad*, ktorá bola vytvorená doslova na využitie odpadového materiálu pri vydávaní časopisu *Park* v rovnomennom vydavateľstve; ako totiž vysvetľuje poznámka v tiráži, „časopis *Park* má dosť netypický formát, po jeho orezaní ostáva papierový odpad stačiaci približne tak na vydanie jednej malej knižky“.)

V slovenskej poézii ponovembrového obdobia (po roku 1989) boli a doteraz sú aj naďalej prítomní a tvorivo aktívni básnici, ktorí predtým afirmatívne prijímali alebo svojou tvorbou priamo presadzovali a propagovali ideologicko-politické doktríny komunistického režimu – podaktorí

---

monografii *Krátka správa o dlhej trase osamelého bežca. Poézia Ivana Štrpku*. Levoča : Modrý Peter, 2019. 264 s.

<sup>29</sup> Štrpka, Ivan: *Krátke detstvo kopijníkov*. 2. vyd. Bratislava : Park, 1999.

z nich sa „preorientovali“ z režimovej ideológie na tradičné hodnoty národného kultúrneho a duchovného dedičstva, pripomínajúc mravný odkaz či posolstvo kresťanskej tradície. Jeden z mála tých básnikov, ktorí túto výrazovú a svetonázorovú polohu aj popri, respektíve napriek svojej konformnosti s predchádzajúcim režimom reprezentujú autenticky a presvedčivo, bol Milan Rúfus, vari najpopulárnejší, širokou kultúrnou verejnosťou najčítanejší slovenský básnik zhruba posledného polstoročia, a to zbierkami *Neskory autoportrét* (1992), *Modlitbičky* (1992), *Čítanie z údelu* (1996), *Žalmy o nevinnej* (1997), *Jednoduchá až po korenky vlasov* (2000), *Čas plachých otázok* (2001), *Čakanka* (2003) a záverečným voľne poňatým „triptychom“ *Báseň a čas* (2005), *Vernosť* (2007) a *Ako stopy v snehu* (2009). V nich sa autor bilancujúco pozastavuje aj nad stavom spoločnosti, ktorej je sám súčasťou, nad slovenskou realitou, aj keď na pozadí širšie, univerzálne chápaného postavenia človeka i ľudstva vôbec v dejinnej situácii na prelome tisícročí, respektíve v novom miléniu. Civilizačno-kultúrny „prerod“ sveta, ktorého svedkami sme stále i dnes „tu a teraz“, je však v rúfusovskom nazeraní (aj keď neraz s príslovečnou vyrovnanosťou „starého mudrca“) vnímaný s čím ďalej, tým väčším znepokojením.

Tradicionalistickú a konzervatívnu, národne orientovanú líniu v slovenskej kultúre po roku 1989 reprezentuje aj okruh autorov spriaznených, respektíve sústredených okolo časopisov *Literárny týždenník* a *Slovenské pohľady* (po roku 1993) (pars pro toto napríklad: Štefan Moravčík, Ján Majerník, Pavol Janík, Pavol Stanislav), respektíve *Kultúra* (Teodor Križka) a inštitúcií, ako sú napríklad Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, prípadne Vydavateľstvo Matice slovenskej. Autori tohto pomerne uzavretého okruhu boli, respektíve sú spriaznení s oficiálnou štátnou kultúrno-politickou líniou, vyznačujú sa skôr nedôverčivým, zamietavým stanoviskom ku kultúre i politike Západu (Európskej únie a USA) i aktuálne prebiehajúcim civilizačným procesom, zvlášť pokiaľ ide o globalizačné trendy, vyjadrujú obavy z možnej „devastácie tradičných národnokultúrnych hodnôt“ a straty identity v kultúrno a ekonomicky globalizovanom európskom „superštáte“. Možno teda povedať o tvorbe týchto autorov, že nepará k nezávislej literatúre, že nie je nezávislá?

Z hľadiska nezávislosti literárnej a knižnej kultúry a umenia je v súčasnosti podstatné, aký vydavateľský subjekt stojí za konkrétnou knihou. Môže byť totiž tvorba autora, ktorá vychádza v štátnych inštitucionálnych vydavateľstvách, považovaná za nezávislú? Otáznym v tomto zmysle by mohlo byť, nakoľko, respektíve v akom zmysle je *nezávislou* ponovembrová lyrická tvorba napríklad takého básnika, akým je už vyššie spomínaný Štefan Moravčík. Z hľadiska autonómnosti, originality básnického výrazu a poetiky textov (nekonvenčného, inovatívneho využívania jazyka), ich celkovej literárno-umeleckej hodnoty ju tak možno vnímať bezpochyby; na druhej strane však jeho zbierky z tohto obdobia vyšli napospol vo vydavateľstvách, ktoré až natoľko nezávislé nie sú (spolu s rokom vydania uvádzame pri každej aj vydavateľstvo): *Ľudský sendvič* (Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991), *Vlčie hrdličky* (Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996), *Med omšových lúk* (Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1998), *Intímnik* (Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2000), *Motýlie mukylásky* (Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2002), *Venušin paholok* (Martin : Matica slovenská, 2002, výber), *Zimkomriavky* (Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2006), *Vrby do medu* (Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2015).

Pokiaľ ide o slovenskú literatúru po roku 1989, ukazuje sa, že na etablovaní autorov (prozaikov i básnikov), ktorí svojou tvorbou znamenali a znamenajú skutočný prínos a literárno-umeleckú a estetickú hodnotu, teda ktorí relevantným spôsobom pozitívne utvárajú profil ponovembrovej a súčasnej prózy a poézie, majú výrazne väčší podiel či zásluhu práve nezávislé súkromné vydavateľstvá.<sup>30</sup>

Túto situáciu alebo proces odráža aj literárna súťaž Anasoft litera. Len kvôli názornosti, v najhrubších kontúrach a bez nároku na štatistickú presnosť, pripomeňme narastajúci počet ročne vychádzajúcich titulov v kategórii umelecká próza. V roku 2017 ich napríklad bolo zhruba 220. (Na porovnanie: v roku 2006 to bolo ešte niekde pod alebo okolo 100.) Dovoľíme si povedať, že z toho viac ako tri štvrtiny tvoria prózy

<sup>30</sup> Na tomto mieste sa uspokojme aj s takýmto celkom paušálne hodnotiacim konštatovaním – rozviest' túto otázku na úrovni konkretizovaných, menovite uvedených autorov a diel i vydavateľstiev by si žiadalo samostatnú štúdiu, ak nie celú monografiu.

priemernej a najmä podpriemernej úrovne, ktoré sa veľmi rýchlo „prepadávajú“ do sféry trvalého čitateľského nezájmu alebo nezarezonujú vôbec – a aj z toho zvyšku len zlomok (azda ani nie desať percent celku) tvoria zvyčajne texty, ktorým možno priznať literárno-umeleckú hodnotu.

Čo si má počať a ako si fakticky počína, ako „nakladá“ slovesná a knižná kultúra so svojou nezávislosťou? Literárno-umelecká kvalita a prínos tvorby, estetická a výpovedná hodnota literatúry vôbec sú z princípu, respektíve zo svojej podstaty nezávislé. Na druhej strane však vidíme, že nezávislosť literárnej tvorby a celého literárneho procesu neznamena automaticky záruku literárno-estetickú hodnotu, respektíve umeleckú kvalitu. Literatúra a knižná kultúra ako celok v nezávislom postavení (v podmienkach slobody a nezávislosti) nesmeruje/neinklinuje automaticky ku kvalitatívne, poetologicky i axiologicky pozitívnej sebarealizácii, v tomto zmysle optimálnemu „výsledku“. Isteže, smerodajné je to, čo sa považuje za hodnotu, ako sú hodnoty definované a stanovené – a kým: autormi, editormi, vydavateľmi, kritikmi a teoretikmi, akademikmi i – v nezanedbateľnej miere – samotnými čitateľmi?

Akokoľvek, v každom prípade je rozhodujúca vlastná literárno-estetická a umelecká (básnická či prozaická) kvalita a hodnota diela – o tú ide. Literatúra je predovšetkým a vo svojej najvlastnejšej podstate druh umenia, čo napríklad bežne nezohľadňuje ani školský model jej „vyučovania“ – literárneho vzdelávania. Nebolo by azda absurdné hovoriť o „ideovo“ – čo do výpovedného obsahu – nezávislej a hodnotnej, ale „inak“ literárno-umelecky slabšej, prázdnej, nenáročnej, bezcennej literatúre?

## Literatúra

- BOMBÍK, S. Das Slawenthum...ako Štúrovo odmietnutie Západu. In ŠTÚR, Ľ. *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Prel. Adam Bžoch. Bratislava : Slovenský inštitút medzinárodných štúdií – GORA, s. r. o., 1993, s. 7 – 22. ISBN 80-901173-2-5.
- GBÚR, J. Hviezdoslav – kultová osobnosť slovenskej poézie. In HVIEZDOSLAV, P. O. *Básnické dielo* (Gbúr, J. /ed./). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 626 – 638. ISBN 80-7149-856-4.
- HODŽA, M. M. *Matora* (Pavol Vongrej /ed./). Bratislava : Petrus, 2003. 753 s. ISBN 80-88939-63-1.
- CHMEL, R. Komentáre a vysvetlivky. In ŠTÚR, Ľ. *Dielo* (Chmel, R. /ed./). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007, s. 518 – 547. ISBN 978-80-8101-020-0.
- JAROŠOVÁ, A. (ed.) *Slovník súčasného slovenského jazyka. M – N* [3. zv.]. Bratislava : Veda, 2015. 1104 s. ISBN 978-80-224-1485-2.
- MIKULA, Valér: *Čakanie na dejiny (State k slovenskej literárnej histórii)*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2013. 172 s. ISBN 978-80-223-3511-9.
- MIKULA, V. *Démoni súhlasu i nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)*. Ivanka pri Dunaji : F. R. & G., spol. s r. o., 2010. 160 s. ISBN 978-80-85508-98-7.
- MORAVČÍK, Š. ... aby Hviezdoslav z neba zostúpil (Pavol Országh Hviezdoslav: Hájníkova žena). In *Slovenské pohľady*, roč. 4 + 111, 1995, č. 2, s. 89 – 95.
- ONDRUŠ, J. *Básnické dielo* (Milan Hamada /ed./). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011. 592 s. ISBN 978-80-8101-519-9.
- ONDRUŠ, J. *Mužské korenie*. Bratislava : Smena, 1972. 64 s. Bez ISBN.
- ONDRUŠ, J. *Prehĺtanie vlasu*. Bratislava : Nadácia Studňa, 1996. 199 s. ISBN 80-967534-0-1.
- ONDRUŠ, J. *Šialený mesiac*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965. 76 s. Bez ISBN.
- ONDRUŠ, J. *Šialený mesiac* (Ján Gavura /ed./). Košice : Európsky dom poézie, 2013. 88 s. ISBN 978-80-971048-3-2.
- PASTIER, O. – MIKULA, V. To nie my si osvojujeme klasické dielo, ale ono si osvojuje nás (Otázky Romboidu profesorovi Valérovi Mikulovi k projektu vydávania slovenskej klasiky). In *Romboid*, roč. 41, 2006, č. 2, s. 59.
- RÉDEY, Z. Kánon slovenskej literatúry a kánonický status literárneho diela. In *World Literature Studies*, roč. 7, 2015, č. 3, s. 16 – 29.
- RÉDEY, Z. O sile a slabosti poslednej ruky. Ondruš ako manuskriptologický a edičný problém. In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 4, s. 20 – 24.
- RÉDEY, Z. Slovenská poézia 20. storočia v reedíciách ako textologický problém (Niekoľko pracovných poznámok k problematike). In: *Litikon*, roč. 2, 2017, č. 1, s. 7 – 37.



- RÉDEY, Z. *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2007. 180 s. ISBN 978-80-8094-129-1.
- RÉDEY, Z. *Krátka správa o dlhej trase osamelého bežca. Poézia Ivana Štrpku*. Levoča : Modrý Peter, 2019. 264 s. ISBN 978-80-89545-75-9.
- ŠRANK, J. *Aktéri a tendencie literárnej kultúry na Slovensku po roku 1989*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2015. 114 s. ISBN 978-80-223-34041-0.
- ŠRANK, J. *Individualizovaná literatúra (Slovenská poézia koncom 20. a začiatkom 21. storočia)*. Bratislava : Cathedra, 2013. 470 s. ISBN 978-80-89495-12-2.
- ŠTÚR, Ľ. *Dielo* (Chmel, R. /ed./). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007. 680 s. ISBN 978-80-8101-020-0.
- ŠTÚR, Ľ. *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Prel. Adam Bžoch. Bratislava : Slovenský inštitút medzinárodných štúdií – GORA, s. r. o., 1993. 175 s. ISBN 80-901173-2-5.
- TATARKA, D. *Písačky pre milovanú Lutéciu*. Praha : Labyrint, 1999. 278 s. ISBN 80-85935-14-7.
- TATARKA, D. *Písačky pre milovanú Lutéciu*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2013. 252 s. ISBN 978-80-8119-068-1.
- TATARKA, D. *Panna zázračnica*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1944.
- TATARKA, D. *Panna zázračnica*. Bratislava : Artforum, 2009. 96 s. ISBN 978-80-969226-9-7.
- TATARKA, D. *Panna zázračnica*. 2., prepracované vydanie. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964.
- ZAJAC, P. Michal Miloslav Hodža – popolvár slovenského mesianizmu? In HODŽA, M. M. *Matora* (Pavol Vongrej /ed./). Bratislava : Petrus, 2003, s. 741 – 750. ISBN 80-88939-63-1.

## Summary

*The Independence of Literature – The Literature of Independence (Slovak Literary Culture and Art after 1989)*.

The paper focuses on some of the peculiarities and paradoxes of Slovak literature after 1989, which, compared to the literature of the previous totalitarian period, can be considered independent, not limited politically or manipulated by power. The author views mainly activities of private publishers, which, considering the content published, are totally independent. In contrast, state owned publishing houses are seen to work in accord with institutionalized

cultural policy. The paper also considers relation between independent status of artistic creative work and its literary and aesthetic value.

Kontakt

doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD.

e-mail: zredey@ukf.sk

## **Recepcia experimentálnej poézie v slovenskej literatúre po roku 1989**

**(Vo vzťahu k básnickej tvorbe Milana Adamčiaka)**

**Jaroslav Šrank**

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Pedagogická fakulta  
Univerzity Komenského v Bratislave

*„V posledných rokoch som sa dozvedel, že som nie len skladateľ  
a akčný umelec či intermediálny tvorca, ale dokonca aj grafik,  
malier, mediálny tvorca, a teraz pribudlo k tomu aj to, že som sa  
stal básnikom. Pomaly hádam nebude encyklopédia, v ktorej by  
nebolo spomenuté moje meno. Hanba.“*

Milan Adamčiak (Kitta – Murin – Adamčiak, 2012, s. 8)

Odkedy sa život a dielo Milana Adamčiaka stali predmetom sústredenejšej a systematickejšej dokumentácie a odbornej reflexie, nie je potrebné na úvod ďalšieho článku na túto tému vymýšľať novú celkovú charakteristiku. Postačí ako koláž použiť hoci nasledujúce hodnotenia z katalógu k retrospektívnej výstave *Adamčiak, začni!* (2017). „Svojím medzinárodným, medzižánrovým a medziodborovým prístupom, ktorý kombinoval prvky vedeckého výskumu a aktívnej umeleckej činnosti...“ Adamčiak vytvoril dielo, ktoré je „nenahraditeľným príspevkom kultúrnej scény druhej polovice 20. storočia na Slovensku“; sám autor sa „stal dôležitou postavou aj na mape stredo- a východoeurópskeho umenia“ (Gregorová Stach – Murin, 2017, s. 4).

Adamčiakova tvorivosť sa z hľadiska recepcie realizovala v niekoľkých etapách, ktoré sa nie vždy priamo spájali aj s verejnou prezentáciou. Pre tú časť jeho tvorby, ktorá nás zaujíma a ktorú možno vstupne označiť ako experimentálnu poéziu, bola kľúčová hneď prvá fáza, druhá polovica 60. rokov s presahom na začiatok 70. rokov. V tomto období

vznikol materiálový základ Adamčiakovho spojenia s literatúrou, ktorý sa odvtedy významnejšie nerozvíjal, bol však v rôznych čiastkových podobách prítomný na pozadí ďalších jeho aktivít, ktoré sa na verejnosti odohrávali najprv od konca 80. rokov približne do polovice 90. rokov (najmä na poli nekonvenčnej hudby) a potom od konca nultých rokov 21. storočia (v kontexte intermédií).

Aj pokiaľ ide o rezonancie, ktoré v slovenskej kultúrnej verejnosti a odbornej obci Adamčiakova tvorba vyvolala, odohrali sa vo viacerých vlnách. Tá prvá priamo sprevádzala etablovanie Adamčiaka na umeleckej scéne 60. rokov s presahom na začiatok 70. rokov. Pokiaľ ide o ponovembrové obdobie (Gregorová Stach – Murin, 2017, s. 2), jednu možno datovať na začiatok 90. rokov; predchádzal jej Adamčiakov návrat do verejného umeleckého diania po takmer dvoch desaťročiach a viazala sa na jeho dobové aktivity. Tu sa zároveň naštartoval proces rehabilitovania a historizovania jeho diela v kontexte slovenského výtvarného umenia, ktorý sa spája s celým radom výstav z konca 20. a prvej dekády 21. storočia. Až fázu umelcovho tvorivého comebacku na poli intermédií na prelome nultých a desiatych rokov, sprevádzanú celým radom dokumentačných a prezentačných iniciatív, ktoré vrcholili publikovaním jeho diela v štvorzväzkovej edícii *Archív* v priebehu druhej dekády 21. storočia a retrospektívnou výstavou v Slovenskej národnej galérii v roku 2017, možno zároveň chápať ako obdobie, keď sa konečne rozvíja aj literárna reflexia. Až v tomto poslednom období sa totiž naplnil základný predpoklad, rekonštrukcia korpusu jeho experimentálnej poézie vytvorenej pred desaťročiami.

Po roku 1989 sa reflexia Adamčiakovej tvorby v literatúre rozvinula ako menšia odnož materiálov, ktoré vznikali o autorovi a jeho diele v dôsledku možnosti informovať slobodne a tiež vzhľadom na spomínaný presun autora do verejnej prezentácie, čo so sebou prinášalo aj pohľady späť do minulosti. Adamčiakovská literatúra je pritom dominantne muzikologicko-umenovednej proveniencie. Na „založenie“ adamčiakovského diskurzu v literárnej vede malo rozhodujúci vplyv knižné vydanie jeho diela. Vo všeobecnosti je to situácia analogická k iným prípadom textov, ktoré z rôznych dôvodov vyšli oneskorene. Vzhľadom na intermediálnu povahu Adamčiakovej tvorby je to zasa špecifická situácia, ktorá okrem iného ilustruje, aké dôležité je pre literárnu recepciu sprístupnenie

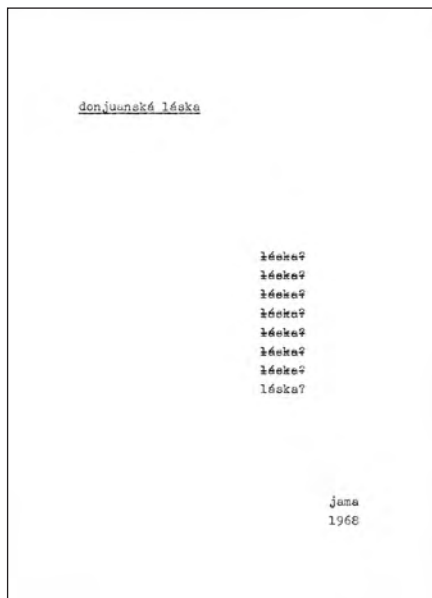
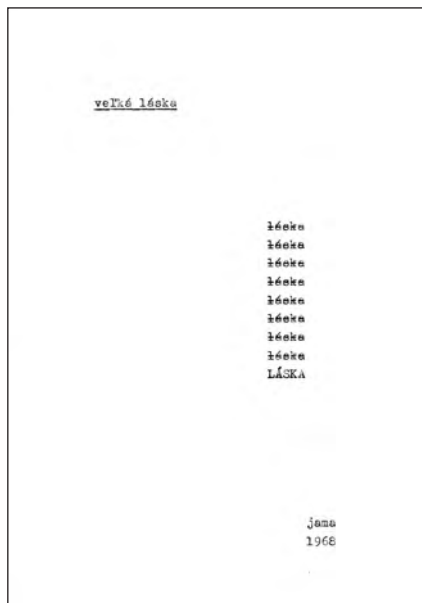
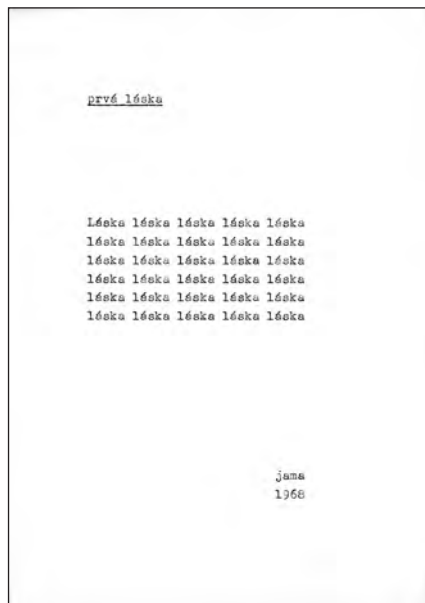
konkrétnych diel v médiu, ktoré literatúra považuje za svoje, teda v knižnej podobe.

Ak na bádanie vyčleňujeme literárnu časť jeho tvorby, robíme tak najmä z metodologických dôvodov, pričom si uvedomujeme, že tým môžu vzniknúť isté štruktúrne, významové a nebudaj aj hodnotové posuny v celkovom obraze jeho intermediálneho diela. Na druhej strane je limitom tejto úvahy okolnosť, že sa sústreďuje len na reflexiu Adamčiaka publikovanú v médiách literárnej kultúry na Slovensku. Za prieskum by pritom zrejme stáli napríklad aj responzie v literárnej kultúre Slovákov žijúcich v enkláve v Srbsku, v tamojšom časopise *Nový život* a podobne.

Tú časť recepcie tvorivých aktivít Milana Adamčiaka, ktorá je zviazaná so slovenskou literatúrou a je datovaná od roku 1989, budeme sledovať v troch smeroch. Prvým budú literárnovedné príspevky, druhým publicistika a tretím pôvodná tvorba. Prvé dve oblasti predstavíme len stručne, na tretiu sa zameriame podrobne, pravda, so zúženým pohľadom na básnické texty, z ktorých niektoré predstavíme detailnejšie.

## Nula

Najprv je užitočné aspoň zhustene naznačiť, akú pozíciu a rolu zohrávajú literárne zamerané aktivity v Adamčiakovej tvorivej ceste. Z hľadiska Adamčiakovej umeleckej dráhy možno povedať, že ako prelomové sa u Adamčiaka ukazujú roky 1964 – 1965, keď sa začal „venovať trom intermediálnym tendenciám paralelne“: 1. akustické eventy a hudobné akcie a inštrukcie k nim, 2. experimentálna či vizuálna poézia, 3. notácie a grafické partitúry (Gregorová Stach – Murin, 2017, s. 22). Toto obdobie intenzívneho štúdia, individuálnej aj kooperatívnej tvorby a prezentácie, obdobie prinášajúce Adamčiakovi rezonanciu doma a najmä vo svete sa završuje na začiatku 70. rokov v dôsledku Adamčiakových životných rozhodnutí na pozadí nastupujúcej normalizácie. Vtedy zanecháva experimentálnu poéziu a od akčného umenia a hudobných happeningov sa odkláňa smerom ku konceptom a projektom (Adamčiak, 2014 – 2015, s. 217 – 220).



M. Adamčiak: Prvá láska, 1968; Veľká láska, 1968; Donjuanská láska, 1968 (konštelácie)

Pre Adamčiaka samého bude autorská skúsenosť s experimentálnou poéziou dôležitá pre úlohu, ktorú zohrala pri jeho intencionálnom tvorivom sebauvedomovaní. Pre slovenskú literatúru by jej zmysel mohol spočívať v tom, že išlo o jedinú systematickejšiu kontinuálnu realizáciu experimentálnej poézie, nezredukovanej na tzv. literatúru špeciálnych funkcií, v čase jej historickej aktuálnosti. Pravda, to druhé sa ukazuje až s mnohoročným oneskorením. Pre slovenskú kultúru zasa stojí za pozornosť Adamčiakova solitérnosť ako intencionálneho tvorcu vizuálnej poézie. Je to zrejmé z toho, že kým v intermediálnych experimentoch s ťažiskom v hudbe alebo výtvarnom umení nachádzal doma partnerov na kooperáciu, pri práci so slovom v duchu vizuálnej poézie ich musel hľadať v inom jazykovo-kultúrnom prostredí (najbližšie v tom českom).

Prvý a na desaťročia jediný raz bola Adamčiakova experimentálna poézia vrátane programovo-teoretických úvah o nej publikovaná v literárnom kontexte na stránkach 10. čísla 14. ročníka časopisu *Mladá tvorba* v roku 1969 v rámci prezentácie postojov a tvorby Ensemble Comp. v zložení „Alex Mlynárčik, Milan Adamčiak, Robert Cyprich a niekoľkí iní“ (1969, s. 25).<sup>1</sup> Pokiaľ existuje na túto iniciatívu nejaká dobová odborná reakcia z literárneho prostredia, autorovi tohto príspevku nie je dosiaľ známa a nespomína ju ani M. Murin, ktorý dobové literárne periodiká z tohto hľadiska rešeršoval. Pritom možno predpokladať, že Adamčiakove aktivity registrovali aj literáti, aspoň tí generačne spriaznení. Kontakt s *Mladou tvorbou* nadviazaný publikovaním materiálov Ensemble Comp. našiel napríklad pokračovanie. Na 14. marca 1970 Adamčiak pripravil spolu s R. Cyprichom a J. Revallom v priestoroch krytej plavárne Študentského domova Jura Hronca na Bernolákovej ulici 1 v Bratislave intermediálny happening *Vodná hudba – skladba pre tri sláčikové nástroje a xylofóny*.<sup>2</sup> S pozvánkou navštívili aj redakciu *Mladej tvorby*.<sup>3</sup> Na fotografii z podujatia naozaj možno v kruhu interpretov a poslucháčov ponorených či stojacich v napustenom bazéne identifikovať

---

<sup>1</sup> Na tejto prezentácii sa nezúčastnil J. Revallo. O dôvodoch píše Adamčiak (2014 – 2015, s. 200).

<sup>2</sup> Krátke zhrnutie akcie uvádzajú Gregorová Stach – Murin (2017, s. 5 – 6).

<sup>3</sup> Mailová komunikácia autora článku s J. Štrasserom, 5. 1. 2020.



Jána Štrassera, vtedajšieho redaktora *Mladej tvorby*, v plavkách a s xylofónovými drievkami v rukách.<sup>4</sup>

Po roku 1989 síce boli materiály z *Mladej tvorby* uverejnené znova, nie však v literárnom, ale kunsthistorickom kontexte, konkrétne v publikácii *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*, ktorú pripravila Jana Geržová (2006, s. 242 – 251). Sú tiež pomerne bežnou súčasťou rekonštrukcií dejín slovenského výtvarného umenia 60. rokov a súvisiacej dobovej metaliteratúry. V rámci dokumentárno-historiografických rekonštrukcií dynamického diania v slovenskej literatúre 60. rokov sa týmto skutočnostiam nevenuje žiadna pozornosť, a to ani pri zúžení pohľadu na zástoj časopisu *Mladá tvorba* na dobovej diferenciacii (Barborík – Darovec, 1996), ani pri uvažovaní o skupinových iniciatívach vo vtedajšej literatúre (tematické číslo štvrtročníka *Literika*, 1996, roč. 1, č. 3 – 4). Táto epizóda sa dlho nestala ani čiastkovou témou daktorého z rozhovorov, ktoré s Adamčiakom uskutočnili niektorí literáti, hoci respondent sa o nej zlomkovito zmieňoval. Adamčiak so svojimi básnickými experimentmi nefiguruje v žiadnej slovenskej literárnohistorickej syntéze, slovníku spisovateľov ani knižnej antológii zameranej na literatúru druhej polovice 20. storočia, ktoré boli publikované pred rokom 2010, neuvádza sa ani v expertných literárnych databázach (LIC) na sieti, hoci tie sú aktualizované priebežne.

Zmienky v prehľadových prácach a štúdie venované priamo Adamčiakovej tvorbe sa začínajú objavovať až v súvislosti s publikovaním jeho diela v desiatych rokoch 21. storočia. V tomto čase totiž vyšla štvorzväzková edícia Adamčiakovho intermediálneho diela, ktorú v úzkej spolupráci s M. Adamčiakom pripravil Michal Murin – sám performer, intermediálny a konceptuálny umelec – a vydavateľsky ju pokrylo košické vydavateľstvo Dive buki (Richard Kitta) za finančnej podpory viacerých inštitúcií, ale aj súkromných osôb.<sup>5</sup> Pre literárny kontext sú kľúčové dva zväzky. Ten prvý, nazvaný *EXPO – experimentálna poézia*

<sup>4</sup> Fotodokumentácia podujatia je napr. v katalógu *Umenie akcie 1965 – 1989* (Rusinová, 2001, s. 94 – 95).

<sup>5</sup> Postupnosť prác na jednotlivých zväzkoch vrátane problémov s ich publikovaním v pôvodne zamýšľanom poradí pre opakované neudelenie finančnej dotácie na *Archív II* z grantového systému MK SR rekapituluje v príhovore k *Archívu IV* Murin (2014 – 2015a, s. 10 – 11).

1964 – 1972, ktorý vyšiel s vročením 2011, a ten s číslom dva, *KOPO – konkrétna poézia 1964 – 1972*, v tiráži datovaný rokmi 2015 – 2016. Celok dotvárajú *NÓTY – notácie a grafické partitúry* (2012 – 2013) a *AKTY – akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy* (2014 – 2015).

V porovnaní s inými disciplínami možno v prípade literatúry v súvislosti s efektom sprístupnenia Adamčiakovej tvorby na jej recepciu hovoriť vyslovene o hlbokoj, zásadnej zmene. Tak či onak, literárnej recepcii príslušnej časti tvorby M. Adamčiaka u nás dominuje jej oneskorené sprístupnenie v knižnej podobe vzhľadom na obdobie, keď reálne vznikala, s výrazným odstupom od doby, keď tento typ experimentálnej poézie rezonoval ako aktuálny fenomén svetového umenia, navyše v čase, keď je táto etapa dávno uzavretá aj pre samotného autora. Okrem toho pomerne krátko po knižnom sprístupnení svojej tvorby autor 16. januára 2017 zomiera. Aj tento súbeh okolností sa podpisuje pod škálu materiálov, ktoré o Adamčiakovej tvorbe vznikli v literárnom rámci.

## Ulan

Literárne médiá po roku 1989 poskytovali priestor na publikovanie odborných adamčiakovských materiálov, výsledkov umenovedného, muzikologického a na intermédiá zameraného výskumu. Za všetky, ktoré v priebehu rokov pripravil M. Murin, výberovo pripomeňme publikovanie častí prvej práce o Transmusic Comp. v *Kultúrnom živote* (1991) a *Dotykoch* (1991) a z tých nedávnych uvedme tematické číslo časopisu *Enter* (2015, roč. 6, č. 24) venované nekonvenčnej poézii, kde bol publikovaný Murinov rozsiahly text o podobách a premenách experimentálnej poézie u nás aj s primeraným profilom M. Adamčiaka a s rozsiahlou obrazovou dokumentáciou. Spomedzi ďalších spomeňme práce K. Ihringovej (2008; 2011), J. Fujaka (2013; 2017) alebo D. Grúňa (2013; 2015).

Literárnoviedný potenciál sa teda dlho nerealizoval, výklad bol delegovaný na iné disciplíny. Podiel na tom podľa všetkého mala aj slabá informovanosť príslušníkov literárnej kultúry o autorovom diele. Dobrým príkladom je 9. číslo časopisu *Romboid* z roku 1998, v ktorom sú rozmiestnené početné reprodukcie rôznych Adamčiakových prác (partitúry, ukážky vizuálnej poézie, typorastre, záclony, čipky) a sprevádza

ich Adamčiakov profil od výtvarnej teoretičky a kurátorky A. Vrbanovej (1998). Napriek všetkej snahe sa tak namiesto prieniku rôznych médií evokovalo nanajvýš susedstvo literatúry s hudobno-výtvarným experimentom. Keď o dekádu neskôr *Romboid* znovu prezentoval Adamčiakovu tvorbu (sériu grafických partitúr a jednu elektronickú kresbu), publikoval spolu s ňou aj text od literáta K. Zbruža (2007), ktorý diela na publikovanie poskytol, išlo však o vyslovene osobne ladený článok.

Nebudeme na tomto mieste opisovať skladbu Adamčiakovej tvorby, ktorú obsahujú oba relevantné zväzky *Archívu*. Aj sprievodné materiály predstavíme len krátko, keďže sme sa nimi už zaoberali inde (Šrank, 2012; Šrank, 2019). Pokiaľ ide o vedu, prvý zväzok sprevádza doslov výtvarného teoretika D. Grúňa (2011) zameraný na Adamčiakovu tvorbu z hľadiska performatívnosti. V *Archíve II* je zasa zaradená Murinova štúdia o podobách slovenskej nekonvenčnej poézie a štúdia literárneho vedca P. Zajaca (2015 – 2016). Je to vlastne jediný literárnovedne ukotvený materiál spomedzi všetkých.

Práve v desiatych rokoch 21. storočia sa začína v bezprostrednej súvislosti s vydávaním *Archívu* objavovať aj literárnovedne orientovaná reflexia Adamčiakovej práce. V prvej polovici 10. rokov, v čase medzi vydaním prvého a druhého dielu Adamčiakovho *Archívu*, vyšli nasledujúce texty, väčšinou z univerzitno-akademického autorského okruhu. Literárnokritický materiál predstavujú dve recenzie na prvú časť *Archívu* od M. Rehúša (2012) a J. Šranka (2012). Spoločne s M. Rehúšom sme v tom istom roku zahrnuli informácie o Adamčiakovej tvorbe do prehľadovej štúdie o slovenskej experimentálnej poézii. Uviesť možno aj prvé ojedinelé zmienky v čiastkových syntézach ponovembrovej literatúry (Šrank, 2013; Passia – Taranenková, 2014). Samostatnú štúdiu Adamčiakovej tvorbe venovala K. Kucbelová (2015). Na druhý zväzok existuje jedna literárnovedná recenzná reakcia (Šrank, 2019). Niekoľkostranovú analyticko-interpretáčnú pasáž o viacerých Adamčiakových strojopisných textoch však zaradila do svojej monografie o podobách litanickej formy v slovenskej lyrike od 30. rokov 20. storočia J. Juhášová (2018). K tomu treba prirátat zahraničný, slovakistický bádateľský záujem podnietený P. Zajacom (Raßloff, 2011; Kazalarska, 2018), ktorý však nateraz nechávam bokom.

## Lanu

V porovnaní s literárnovednou reflexiou Adamčiakovej tvorby zaberajú publicistické príspevky literátov tematicky zviazané s Adamčiakovým životom a dielom širšie časové obdobie od 90. rokov po súčasnosť. Jadro tejto produkcie tvoria dve množiny textov: prvou je niekoľko rozhovorov, ktoré s M. Adamčiakom viedli spisovatelia a ktoré uverejnili literárne časopisy, druhým sú subjektívne portréty, osobne ladené črty a spomienky na M. Adamčiaka, čiastočne publikované ešte za jeho života, zväčša však až po jeho smrti, v súvislosti s nekrológovou kultúrou.

Vznik týchto textov súvisí s umelcovou účasťou na slovenskom kultúrnom dianí po roku 1989. Jej rozpätie vari dostatočne naznačí interval, ktorý na jednom konci reprezentuje Adamčiakov podstatný podiel na uskutočnení výstavy grafických partitúr Johna Cagea v SNG (1992) za jeho osobnej prítomnosti a recipročná Adamčiakova účasť na cageovskom festivale v Perugii (1992) a na druhom Adamčiakova participácia na zbierke hier, piesní, riekaniek a hádaniek pre deti Klimenta Ondrejku *Pod'sa s nami hrať* (1992) v pozícii jedného z autorov hudby.

Viacere faktory nasvedčujú tomu, že na Slovensku Adamčiakove aktivity oslovovali najmä časť príslušníkov mladej generácie literátov v tom širokom zmysle, aký mal tento pojem v 90. rokoch i neskôr, keď sa ako mladí vnímali aj autori, ktorí v predchádzajúcej ére narážali na publikačné prekážky a po roku 1989 debutovali oneskorene, aj autori, ktorí sa čerstvo etablovali krátko pred spoločenskou zmenou, aj takí, ktorí ešte len nastupovali (Šrank, 2013, s. 41 – 66). S čiastočnou generačnou obmenou na začiatku 21. storočia sa potom takáto rezonancia prejavila aj medzi novou autorskou vrstvou vstupujúcou do literárneho diania. Na pozoruhodný „fakt, že ho dlhodobo vyhľadávajú najmladšie generácie umelcov rôznych umeleckých žánrov, kým on už niekoľko rokov žije na vidieku prakticky na hranici chudoby“, upozorňuje aj K. Kucbelová (2015, s. 103 – 104), pričom uvádza príklady z oblasti literatúry, výtvarného umenia a jeho teórie, hudby, tanca aj dokumentaristiky. Oprávnené aj tej, keďže dokumentárny film A. Kojnoka *Muzikológ a tvorca* (2008), ktorý je Adamčiakovým portrétom s presahom do rámca intermedialného umenia na Slovensku, bol nielen výrazom, ale tiež katalyzátorom novej vlny záujmu o Adamčiaka medzi mladými umelcami.

V stručnosti si priblížme škálu tzv. profilových rozhovorov, ktoré vyšli v literárne zameranej tlači po roku 1989 a aj ich autormi boli literáti. V roku 1996 uverejnil prepis interview Martina Kasardu s Milanom Adamčiakom časopis *Dotyky* zameraný na mladú literatúru a umenie, s ktorým Adamčiak istý čas spolupracoval na polovičný úväzok. V roku 2000 kládol Adamčiakovi otázky básnik Andrej Hablák v rozhovore, ktorý uverejnil časopis *Trištvrté revue*, v tom čase ešte kultúrny magazín prepájajúci rôzne umelecké formy. V roku 2010 dostal rozhovor s Adamčiakom priestor v časopise *Kloaka*, pokrývajúcom experimenty v rôznych umeleckých disciplínach; otázky kládol šéfredaktor Michal Rehúš za účasti M. Murina. Príznačné na tomto zozname nie je len to, že rozhovory vychádzali zväčša v časopisoch produkčne aj recipientsky spojených s mladými umelcami a intelektuálmi. Zároveň išlo o periodiká, ktorých obsahová skladba sa neobmedzovala len na literatúru, ale s ohľadom na záujmy svojej cieľovej skupiny prepájala rôzne umelecké disciplíny a v širšom poňatí sa teda týkala kultúry mladých ako diferencovanej sféry, ktorú pokrývala inter- či transdisciplinárne. Z uvedeného výberu rozhovorov sa až ten posledný, uverejnený v *Kloake*, zameriava cielene aj na literárnu zložku Adamčiakovej tvorby. Hoci ani v ňom nezaznie priamy dopyt týkajúci sa vystúpenia v *Mladej tvorbe*, súbor otázok pokrýva problematiku pomerne podrobne a z rôznych aspektov (tvorivé začiatky, kontakty, vzory, projekt časopisu, ohlasy a podobne).

V blízkom susedstve s interview sa nachádzajú aj ďalšie publicistické materiály, autorsky zviazané s literátmi, ktoré sú ladené ako subjektívne portréty, biografické črty či spomienkové reflexie a vyjadrujú osobný vzťah svojich autorov k Adamčiakovi a jeho tvorbe. Niektoré z nich vyšli ešte za umelcovho života. Najvýraznejší je Adamčiakov portrét od Kamila Zbruža, ktorý vyšiel v *Romboide* v roku 2007, do istej miery sem možno priradiť aj referát Mariána Kubicu (2009) o Kojnokovom filmovom portréte Adamčiaka.

Po Adamčiakovej smrti začiatkom roku 2017 vyšiel v slovenskej tlači celý rad spomienkových textov v rámci verejných rozlúčok s mŕtvym umelcom. Uverejňovala ich aj denná tlač (*Denník N*, *Pravda*, *Sme*), aj špecializované médiá (napríklad časopisy *Slovenská hudba* a *Hudobný život*). Reakcie literárnej kultúry na Adamčiakovu smrť predstavujú nekrológy od Štefana Cifru (2017) a R. Kenderu (pod pseudonymom

R. A. Ružomberšký, 2017). Časopis *Vlna* v rámci čísla 70 s témou Experiment & underground usporiadal anketu, v ktorej na otázku „Čo sa vám vybaví pri mene Milan Adamčiak?“ zareagovalo 20 respondentov, Adamčiakových priateľov, spolupracovníkov a kolegov z rôznych oblastí umenia a kultúry vrátane dvoch literátov, Petra Šuleja a Petra Macsovszkého.

V nedávno vydanom 79. čísle *Vlny* sa k Adamčiakovi vracajú Peter Šulej (ako autor otázok) a Kamil Zbruž (ako respondent) v rozhovore *Deň pri jazere s majstrom nepísania*. V čase písania tohto príspevku bolo možné zaznamenať aj iné dodatočné doklady ďalších osobných väzieb na Adamčiaka autorizované príslušníkmi literárnej kultúry 2. polovice 20. storočia. Napríklad Ivan Štrpka v knižnom rozhovore s Jánom Štrasserom (2018, s. 131) spomína Adamčiaka medzi ľuďmi z hudobnej scény, ktorí boli blízki Osamelým bežcom, jednou, zato však výrečnou vetou: „A Milan Adamčiak bol náš kamarát.“ V rámci svojho blogu uverejnil spomienky na Adamčiaka Anton Pižurný (2019a, 2019b). Možno predpokladať, že spomienkovo ladené texty budú časom pribúdať najmä pri výročných príležitostiach.

## Anul

Už z uvedených faktov o objektivizujúcej odbornej reflexii, i tej publicistickej, osobne nedištancovanej prezentácii Adamčiakovej tvorby a života vyplýva, že sa na nich pomerne výrazne podieľali a podieľajú jednotlivci, ktorí sú sami autormi pôvodnej tvorby, najmä poézie. V abecednom poradí: Andrej Hablák, Martin Kasarda, Marián Kubica, Katarína Kucbelová, Peter Macsovszky, Anton Pižurný, Michal Rehúš, Peter Šulej, Kamil Zbruž. Prevažujú medzi nimi básnici viac či menej pôsobiaci v oblasti básnického experimentu, narodení v 60. a 70. rokoch. Zoznam by sa pritom dal rozšíriť aj o jednotlivcov, ktorí sa poézii venovali doplnkovo, sekundárne (D. Grúň, R. Kitta, M. Murin). Práve vlastná básnická tvorba niektorých autorov pôsobiacich v našej literatúre v ponovembrovom období a najmä na prelome 20. a 21. storočia potom predstavuje aj tretiu, tvorivú formu reflexie Adamčiakovho pôsobenia v slovenskej kultúre, ktorej sa v tomto príspevku budeme venovať.

Registrujeme niekoľko básnických diel, ktoré sú už v motivicko-tematickej rovine tesne či explicitne zviazané s Milanom Adamčiakom. V chronologickom poradí knižných vydaní ide o báseň „Per G“ 1989 Štefana Moravčíka publikovanú v zbierke *Ľudský sendvič* (1991), báseň s číselným označením *XVIII.*, ktorá knižne vyšla v kolektívnom diele *Nové kódexy* (2013) s kyborgickou autorskou signatúrou Generator x\_2, báseň Petra Šuleja nazvanú *iii*, ktorá knižne vyšla ako súčasť zbierky *Nódy* (2014), báseň Erika Šimšíka *V4* zo zbierky *Čabajka a iné údeniny* (2017), ako aj dve knihy Kamila Zbruža dedikované Adamčiakovi: *Magnum opus* (2019) a *Uroboros* (2019). Ešte je nám známe, že báseň *Milan Adamčiak* bola uverejnená aj na diskusnej podstránke k druhej časti blogu A. Pižurného o Adamčiakovi, na konci je označená šifrou ap a zverejnil ju nick pausius (2019), pravdepodobne je teda jej autorom sám Pižurný. Vzhľadom na to, že vyšla len v poloverejnom rámci, nie knižne, nebudeme na ňu ďalej brať ohľad. Ďalej možno podotknúť, že poéziu sa táto vetva reflexie nevyčerpáva: Ivan Kolenič venoval Adamčiakovi poviedku *Bohovia sú stále smädní* (2002) a za pozornosť stoja viaceré motívy románu Petra Macsovszkého *Povrch vašej planéty* (2017).

Zoznam básní potvrdzuje, že na tejto forme reflexie Adamčiakovho života a diela sa najviac podieľajú autori s ťažiskom tvorby v ponovembrovej ére. Výnimkou je Moravčík, ktorého možno považovať za autora genézou spojeného so 60. rokmi a za Adamčiakovho rovesníka. Jeho príspevok zároveň od ostatných delí celé štvrtstoročie. Aj podstatná časť jeho tvorby, najmä tej prednovembrovej, však patrí do kontextu básnického experimentu na Slovensku, hoci jej zdroje sú iné ako konkrétna či vizuálna poézia.

Zbierka *Ľudský sendvič* (1991) v istom zmysle uzatvára jednu etapu tvorby Štefana Moravčíka. Obsahuje básne z prelomu dvoch politických režimov, z tranzično-transformačného obdobia okolo roku 1989, pričom mnohé z nich aj pomerne priamo odkazujú na dobové reálie, udalosti a atmosféru. Taká je aj dvojica básní *Gerulata '89* a „Per G“ 1989. Keďže adamčiakovská súvislosť sa v prvej z nich nerealizuje, zameriame sa na druhý text, zaberajúci v zbierke s. 45 – 46. Začína sa takto:



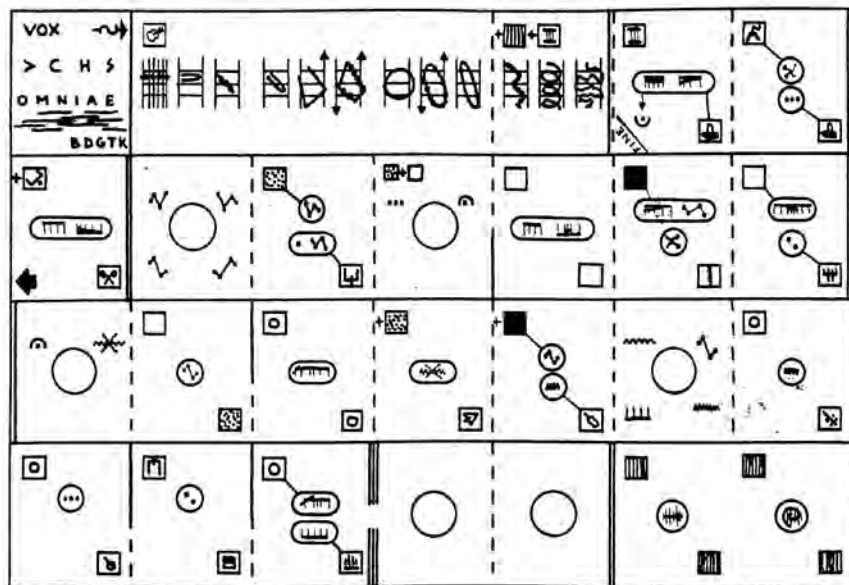
*TRANSMUSIC COMP. v zlatej záhrade.  
Chordofóny, litofóny a náradie.  
Celá kuchyňa!  
Kostolík za nás skuvíňa,  
keď nás, vykopávky, hostí  
v rámci „postupného odkrývania  
súvislostí“.*

Hoci v básni nezaznie Adamčiakovo meno, dôvod, prečo púta našu pozornosť, je zrejmy. Podľa všetkého ide o Moravčíkovu básnickú reflexiu prvého vystúpenia súboru nekonvenčnej hudby Transmusic Comp. založeného Adamčiakom a pozostávajúceho najmä z mladých hudobníkov, skladateľov a samoukov.

Koncert sa odohral 15. októbra 1989 na výstave nezávislého združenia výtvarníkov Gerulata v bratislavských Rusovciach v miestnom Kostole sv. Víta (Bartošová, 2011, s. 258). Súbor Transmusic Comp.<sup>6</sup> na vernisáži na spôsob improvizácie interpretoval Adamčiakovu grafickú partitúru *Per G* z roku 1989.<sup>7</sup> Z Adamčiakových spomienok publikovaných na dvoch rôznych miestach zväzku *Archív IV* možno získať bližšiu predstavu o okolnostiach vystúpenia. Udialo sa na podnet Ladislava Snopka, jedného zo zakladateľov výtvarníckeho združenia i organizátorov výstavy (Murin – Adamčiak, 2014 – 2015, s. 47; Adamčiak, 2014 – 2015, s. 276). Adamčiak: „To za mnou prišiel L. Snopko s tehlu a kladivom, s tým, že ide o rímsku tehlu, ktorú vykopali na Gerulate a ktorá krásne zazvonila pri čistení kladivom..., a že by chcel, aby som tehlu alebo niečo podobné použil na ich vernisáži. Rozhodol som sa nasadiť inštrumentár, ktorý sa dá vyhrabať zo zeme (litofóny a podobne), spolu s náradím používaným archeológmi (lopaty, motyky, kladivá, rýle...)“ (Adamčiak, 2014 – 2015, s. 276).

<sup>6</sup> Obsadenie Transmusic Comp. na tomto prvom oficiálnom koncerte súboru uvádza Murin (2014 – 2015c, s. 333).

<sup>7</sup> V súbornom vydaní je publikovaná v *Archíve III* (Murin, 2012 – 2013, s. 199).



M. Adamčiak: *Per G*, 1989 (partitúra pre litofóny a iné nástroje)

V Moravčíkovej básni naozaj identifikujeme viaceré odkazy na realie spojené s týmto podujatím. Ako stavebný materiál je v nej použitý názov súboru aj prezentovaného diela, evokuje sa čas konania a zmieňuje sa miesto (Kostol sv. Víta sa objaví v druhej strofe a v závere je básň miestne určená spojením „/Rusovce-Gerulata/“), druhý verš básne („Chordofóny, litofóny a náradie.“) sa kryje s inštrumentáriom, ako je uvedené v pozvánke na podujatie – a citátom z nej je aj motív „postupného odkrývania súvislostí“<sup>8</sup>. Od týchto faktov sa odvíja Moravčíkov záznam silného dojmu z podujatia, ktorý navyše uvádza do zaujímavých súvislostí. Pointou básne, akokoľvek dosť publicistickou, je totiž prihlásenie sa k nadobudnutiu kvalitatívne novej „zdieľanej“ identity:

„... Všetci sme tam boli.“  
 A boleli. Ako ruže na trní  
 uprostred jesenného krviprelievania,

<sup>8</sup> Pozvánka je reprodukovávaná v publikácii *Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992* (Jablonská, 2009, s. 210).

v ostrom vetre, chatrní,  
holí,  
no neodkladní a neodškriepiteľní  
Neo-Európania.

Medzi týmito dvomi časťami básne sa jej významy štruktúrujú okolo dvoch komplementárnych princípov. Prvým, zjavným, je protiklad a druhým, hĺbkovým, zasa parabola. Protiklad sa realizuje najmä na časovej osi a sleduje interval od starého k novému. Spojenie (puto) s minulosťou reprezentuje napríklad motív kostola, prítomnosť zasa motívy z kontextu Transmusic Comp. a budúcnosť vyústenie básne, zvlášť jej posledné slovo, zloženina s príznakom okazionalizmu. Ambivalentne sa v týchto súvislostiach prejavuje muzikologická terminológia: laikovi sa môžu slová ako *chordofóny* a *litofóny* javiť ako reprezentácie modernej prítomnosti a budúcnosti, ide však o odborné pomenovania starých hudobných nástrojov. Priestorovo je protiklad realizovaný ako opozícia uzavreté – otvorené a viaže sa na motív hranice, ktorá sa v básni pripomína najprv vo funkcii obmedzujúcej bariéry a potom v pozícii prahu, ktorý si žiada prekročenie. Impulzom zmeny je pre subjekt práve podujatie, respektíve konkrétne zážitok z koncertu. Účasť na ňom spôsobuje u subjektu zásadné prehodnotenie identity, s ktorou doň vstupoval. Nie náhodou sa subjekt najprv sebaironicky hlási k identite *vykopávky*, nie náhodou s aktuálnou udalosťou spája pocity „*koríme sa a horíme*“ (v druhej strofe) či obraz „*ako ruže na trní*“. Sú to štádiá vnútornej premeny, o ktorej básneš hovorí a ktorá graduje nástojením subjektu na potrebe rekonštituovať identitu spoločenstva, s ktorým sa stotožňuje. Slobodná umelecká tvorba, metonymicky zastúpená kreáciou Transmusic Comp., tu teda plní funkciu katalyzátora vnútornej potreby človeka žiť slobodne, potreby, ktorá je zároveň prezentovaná ako spoločensky naliehavá.

Básneš možno čítať aj cez spoločensko-politické súvislosti a vtedy sa k slovu dostáva princíp paraboly. Zážitok z performancie Transmusic Comp. možno čítať aj ako anticipáciu, predobraz novembrových udalostí z roku 1989, ktoré (zhodou okolností približne mesiac po otvorení výstavy v Rusovciach<sup>9</sup>) znamenali pád totalitného režimu a zároveň množstvo

---

<sup>9</sup> Výstava trvala do 27. novembra 1989 (Snopko – Bartošová, 2002, s. 38).

osobných precitnutí, revitalizácií (tak možno chápať aj Moravčíkovo použitie slova *krviprelievanie* v tretej strofe), umocňovaných tým, že kolaps režimu prebiehal aj v rovine veľkých verejných zhromaždení, ktoré sa dajú chápať aj ako „happeningy na námestiach“ či „masové participatívne akcie“ (Kralovič, 2014, s. 81). Zatiaľ čo prednovembrové aktivity tvorcov z okruhu nekonformného umenia neraz podružne mali či získavali aj občiansky či politický zmysel, rituálom, ktoré sprevádzali demontáž starého režimu, dominoval občiansko-politický obsah, no ich forma nie raz odkazovala na žánre a metódy alternatívneho umenia. Echo jedného z týchto rituálov odkliatia, povedané s odkazom na tribunový výrok jedného z aktérov revolúcie M. Bútoru<sup>10</sup>, sa môže čitateľovi pripomenúť v závere básne. Necelý mesiac po 17. novembri, 10. decembra 1989 (Medzinárodný deň ľudských práv), ešte pred pádom komunistickej vlády, totiž hnutie Verejnosť proti násiliu zorganizovalo akciu, na ktorej bola symbolicky odstránená tzv. železná opona. Na pochode Bratislava – Hainburg sa zúčastnilo vyše 150 000 občanov a udalosť je známa pod názvom *Ahoj, Európa*.<sup>11</sup>

Ďalšie explicitné adamčiakovské alúzie v slovenskej poézii sa objavujú až v čase po publikovaní prvej časti *Archívu*, ktorou bol zväzok *EXPO*, čiže *Experimentálna poézia 1964 – 1972*, zverejnený s vročením 2011. K účinkom tohto vydateľského projektu teda možno aspoň čiastočne prirátať aj okolnosť, že nepriamo podnietil vznik básní vyjadrujúcich vzťah k Adamčiakovmu dielu. Pri viacerých potom ako faktor treba predpokladať aj umelcovu smrť v roku 2017. Osobitnú pozíciu v tejto záležitosti zaujíma Peter Šulej, ktorý sa v súvislosti s Adamčiakom realizoval autorsky, ale prevádzkuje tiež vydateľstvo Drewo a srd, respektíve Vlna, kde predmetné zbierky vyšli až na jednu výnimku (aj tento autor, Erik Šimšík, však u Šuleja debutoval).

Text Petra Šuleja s nadpisom *iii* a s podtitulom (*hommage à ma*) je súčasťou básnikovej zbierky *Nódy* (2014), v ktorej mu patria s. 18 – 21.

---

<sup>10</sup> Ide o vystúpenie na mítingu na Námestí SNP 23. novembra 1989 s jadrom: „Démon strachu je zahnaný. Sme odkliati! Z pazúrov bezmocnosti a skepsy sa opäť dvíha národ“ (Bútor, 2004, s. 199).

<sup>11</sup> Len pre zaujímavosť dodajme, že popri M. Bútorovi bol jej organizátorom znova L. Snopko, ktorý ju sám chápe ako súčasť situacionistickej tradície v slovenskom umení (Snopko, 1996, s. 201 – 220).

Číselné označenie použité namiesto názvu aj umiestnenie podnázvu do zátvorky sú v súlade s koncepciou celej knihy. Na ostatné prvky, ktorými sa báseň vzťahuje na zbierku ako celok, nebudeme upozorňovať.

<b>iii.</b> <b>(hommage à ma)</b>	
ii.22. osadník hoc v junáctve už strojca veľkých vecí v krčme na podhorí na ježka pije s potomkami sikulov slávných tam zvestoslav	5
aviatika kedys' milana praotca našich múz zanechal apolón foibos strelec neomylný s vlasom nemytým malíčkom zlomeným takto vrael: „polhodinová choreografiu letu stíhačky kanalizačnú sieť hravo zaznamenám na štvrtku papiera zdrap“ potom ako to bolo keď robil cagea: „u nás sú všetky uhly pravé nenatlačím ich predsa aj do vašich partitúr!“	ps 10 15
(v minulosti mnohí v budúcnosti zas len niektorí vyvolení pozdvihnú žezlo titanov v prítomnosti priesečníky spoja /)	
2.iii.65. no a básne...	20

*P. Šulej: iii, 2014 (začiatok básne v zbierke Nódy)*

V porovnaní s Moravčíkovou básňou je to text celkom iného tvaru aj zmyslu. Jeho dominantnou funkciou je poskytnúť portrét Adamčiakovej osobnosti a diela a cez reprezentáciu kladného vzťahu subjektu k portrétovanému charakterizovať aj sám subjekt, jeho pozíciu v kontexte umenia a poézie. Ako hodnotiacia charakteristika a implicitná autocharakteristika je vystavaná už prvá strofa básne.



*(už sa predlžujú tiene a zrúcanina žakýlu mizne)*

*dosť dávno žiadny zvuk bez elektriny  
príležitostne sem tam ťuk*

*kurva upil sa na smrť*

*[mužský zbor [:v štrnástom:] [:stále ešte žije:]]*

*keď mu nedovolili zodrať sa  
nie veru ako niekto šťastný:*

Ako vidno, kvalita života sa tu priamo viaže na tvorivú realizáciu, možnosť uplatniť kreativitu. Napätie spočíva v konfrontácii hrdinských činov z minulosti s nečinnosťou v prítomnosti.

V širšom zmysle sa pohyb medzi minulosťou a prítomnosťou v básni prejavuje cez množstvo historiografických odkazov, ktoré sú zároveň vzťahnuté na osobnosť portrétovaného. Tu už ide aj o voľný pohyb v priestore. V básni sú narážky napríklad na osobnosti politických dejín (M. R. Štefánik, Rollo, vikinský vojvoda Normandie), na authority kresťanskej viery (sv. Metod a cez neho sprostredkovane aj Ježiš Kristus, ďalej sv. František), na postavy z umenia (Dante, J. Cage, R. Laban). Ďalej sú tu mená z mýtov, tých klasických, ako napr. Apolón a Foibos, alebo tých lokálnych či vyslovene osobných, adamčiakovských. Takým je Zolo Dartuzzo, respektíve Dartuzz, titulovaný v adamčiakovskej literatúre ako jeho „najvýznamnejší poslucháč“ (Adamčiak – Dartuzz, 1995, s. 78 – 81; Cseres, 2000, s. 69 – 71). V básni ho sprítomňuje dvojveršie:

*a ešte slová zola dartuzza:  
blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk*

Spojivom medzi aktérmi týchto alúzií je funkcia kultúrneho hrdinu. Sú to zakladatelia, objavitelia, priekopníci, inovátori, ktorí po sebe zanechali významné kultúrne stopy. Spája ich slobodný duch tvorcov a darcov. To, že zastupujú rôzne oblasti ľudskej činnosti, nepriamo navodzuje jednu zo základných charakteristík M. Adamčiaka, ktorý býva bežne



označovaný ako „polyhistoricky a polymúzicky“ orientovaný umelec (Murin, 2011, s. 8). Akcenty na funkciu tvorcov a darcov zároveň vytvárajú rámec k zvestovateľskej charakteristike portrétovaného, ktorý je k ich kultúrohistorickým reprezentáciám priradený na princípe analógie. Aj tento postup vystihuje jedny zo základných charakteristík umelca, ako ich nachádzame i v reflexiách jeho života a diela. Napríklad J. Cseres spája Adamčiaka s „vynálezcovskou koncepciou umenia“ s dôrazom na vynachádzanie nových a inovovanie už jestvujúcich výrazových prostriedkov (Cseres, 2000, s. 69). Adamčiakova žičlivosť, pedagogické pôsobenie, inšpirátorské účinkovanie, rola znalca, ktorý odovzdáva svoje vedomosti a skúsenosti mladším generáciám, sú tiež pevnou súčasťou jeho tradovaného obrazu. V básni je tento heroický profil portrétovaného skomplikovaný motívmi súmrachnej fázy existencie, bezútešnej prítomnosti, živorenia na nedôstojnom dôchodku. Znova ide o motívy, ktoré možno čítať na pozadí údajov z Adamčiakovho života (Murin – Adamčiak, 2014 – 2015, s. 109), najmä pokiaľ ide o roky jeho pobytu v obci Podhorie, kam odkazuje aj topografia básne (Murin, 2014 – 2015b, s. 121). Ak by sme hľadali archetypálnu predlohu takéhoto životného oblúka, mohol by nám zísť na um Noe. Vo všeobecnosti ide o pustovnícku štylizáciu. Zvestovateľsko-pustovnícky obraz Adamčiaka potom zodpovedá hagiografickej stratégii textu. Takto ostatne vidí Šulejovu báseň aj P. Zajac, ktorý v súvislosti s ňou hovorí o adorácii Adamčiaka zachyteného „v procese premeny na svätého“ (Zajac, 2015 – 2016, s. 326).

S každou reprezentáciou portrétovaného sa zároveň formuje portrét sprostredkovateľa, moderátora, subjektu básne. Má to svoju informačnú rovinu: počúval Adamčiakovo rozprávanie (na dôkaz uvádza dva výroky), je vlastníkom jeho vizuálnej básne (ktorú autor celú odtláča približne v strede básne aj s umenovednou poznámkou)<sup>12</sup>, bol svedkom bližšie nešpecifikovaných príhod, ako to naznačuje verš:

---

<sup>12</sup> Ide o typoraster *m* datovaný rokmi 1969/1970 vo vlastníctve P. Šuleja. Na okraj podotknime, že ide aj o doplnok k sérii typorastrov, ktoré zverejnil M. Murin v *Archíve I*, keďže medzi nimi sa nenachádza.

*[zmiešaný zbor [:zabudol si v snehu slák:]]*

A napokon bol obdarovaný hubami, ako zaznie tesne pred posledným veršom:

*// ... študoval Labana*

*vtáctvo nebeské      rozsypal guľatozrné      noty*

*daroval mi huby*

Motív darovaných húb má biografickú oporu v epizóde, ktorú Šulej, sám hubár, rozviedol v ankete časopisu *Vlna* (Šulej, 2017, s. 24 – 25). „Zdieľanie“ tejto záľuby však predstavuje aj insiderskú kultúrnu narážku, keďže mykologická vášeň sa v kontexte experimentálneho umenia zvlášť výrazne spája s postavou Johna Cagea, a to nielen ako hobby, ale ako aktivita s umelecko-filozofickými dimenziami.<sup>13</sup> Mimochodom, takýchto viacnásobných intertextových referencií je v básni viac. Ponúka sa napríklad chápať citovanie Dartuzza aj ako odkaz na J. Cseresa (2000). No a citátový verš

*[zbor plačiek [:všetkým bol všetko:] [:aby získal všetkých:]]*

v sprievodnej poznámke pramenne stotožnený so *Životom Metoda* (predposledný odsek) je vlastne pasus, ktorý táto hagiografia prevzala zo *Svätého písma* (1. list Kor. 9, 22).

Epos, mýtus či legenda ako pozadie umelcovho portrétu na znak silného pomeru, ktorý k nemu viaže subjekt, dodávajú básni aj ráz hyperboly. Podobne pôsobí anachronická štylizácia výpovede subjektu, ktorá prepája jednotlivé alúzie. A tiež priznaný nesúlاد medzi náladou básne a faktmi: v čase, keď jeden verš nad portrétovaným lamentuje ako nad

<sup>13</sup> Pozri napríklad článok *Houbařský průvodce pro milovníky hudby* z roku 1954 v súbore *Silence* (Cage, 2010, s. 274 – 276). Za pripomenutie rôznych funkcií mykologického námetu ďakujem J. Fujakovi.

mŕtvym, iný konštatuje, že je ešte stále živý. Žánrovým dôsledkom je, že báseň môžeme chápať aj ako aktualizáciu bohatej tradície adoračných rozprávání a evokácií, stojacu na pomedzí legendy, elégie a epigramu.

K informačnej rovine je pripojená – ba jej rámec tvorí – hodnotiaci intenciu. Znova len výberovo: báseň je v podtitule označená ako homage, odtlačená Adamčiakova báseň, ako sa uvádza v poznámke, je publikovaná „s láskavým zvolením autora“, no a explicitom celej básne a uzavretím intervalu úcty, ktorý na začiatku navodil podnadpis, je citát z Danteho *Božskej komédie* „tu duca, tu signore e tu maestro“. Čiže „môj učiteľ, môj pán, môj vodca stály“, ako znie Turčányho a Felixov preklad tejto pasáže z druhého spevu *Pekla* (Alighieri, 2019, s. 46). V pôvodnom kontexte sa týka básnikovho sprievodcu Vergília, v novom je zachovaná jeho podvojná funkcia: na rolu autority, majstra, sprievodcu, učiteľa, do ktorej je vysunutý portrétovaný, sa dialekticky viaže rola portrétujúceho ako svedka, nasledovníka, žiaka, pokračovateľa.

Možno si položiť otázku, nakoľko je podmienkou zážitku z tejto básne empirická alebo štúdiom podložená orientácia v živote umelca, ktorému je pripísaná. Domnievame sa, že vo všeobecnej rovine sú tie základné odkazy básne zrozumiteľné aj bez podkladania faktmi. Je to zásluha rozvinutej intertextuálnej roviny textu nielen v konkrétnej, ale aj systémovej (obzvlášť žánrovej) rovine. Na druhej strane je to báseň od podnadpisu určená pre osobitné publikum, v prvom rade pre portrétovaného a jeho okruh (a v rámci neho v prvom rade pre jej producenta).

Stretnutie, paralelizácia rôznych historických epoch, svetových kultúr a oblastí ľudskej činnosti v námetovej rovine má svoju paralelu v morfológii diela. Evidentná je rozvinutá intertextuálna rovina básne. Tvoria ju viaceré citáty: napríklad rozprávanie portrétovaného, odtlačok jedného jeho typorastra, mystifikačný výrok, epitaf normanského vojvodu, citát z Metodovho životopisu, ktorý je zároveň citátom z *Nového zákona*, citát z Danteho. Text je viacjazyčný, pretože okrem slovenčiny obsahuje aj pasáže v cudzích rečiach, ale tiež preto, aké rôzne štýlové vrstvy sa v ňom uplatňujú: v rozmedzí od archaizujúcej nápodoby vznešenej básnickej reči až po hrubé zahrešenie. Je tiež viachlasý, pretože v ňom majú svoj part rôzni aktéri. Je multidisciplinárny – vzhľadom na to, že zahŕňa diskurz poézie (jej žánrovú rozmanitosť sme už naznačili), divadla

(tri zborové vstupy), vizuálneho umenia (typoraster) i vedy (metajazyk v poznámke). A všetka táto polymorfia spôsobuje, že báseň je aj receptívne viacdimenzionálna: dá sa čítať sukcesívne, ale núka sa aj na simultánne vnímanie (najmä časť s typorastrom), popri slovesnom jazyku je totiž dobré brať ohľad aj na optické stvárnenie textu, má aj performatívny rozmer (dá sa chápať ako dramatický útvar). Semioticky potom otvorený, polymorfný tvar básne navodzuje situáciu prekračovania hraníc, prepájania priestorov, ako to zodpovedá polymúzikkej a intermediálnej povahe Adamčiakovej tvorby, vôbec vnímania sveta. Späť sa potom táto operácia zhodnocuje aj ako autoštylizácia producenta básne.

Pristavme sa ešte pri tvare ako indikátore špecifického vzťahu Šulejovej a Adamčiakovej poetiky. Šulejova báseň je svojím tvarom integrovaná do celku jeho tvorby, nepredstavuje odchýlku inšpirovanú snahou napodobiť štýl portrétovaného. Naopak, na úrovni básnických výrazových prostriedkov je zaradením konkrétneho Adamčiakovho typorastra do vlastnej výpovede zdôraznená odlišnosť. Ešte aj typus vizuálnej básne je teda sprítomnený vo forme výpožičky, nie na spôsob imitácie. Šulej pritom básne blízke vizuálnej poézii v minulosti uverejnil, najviac v zbierke *Pop* z roku 1998.<sup>14</sup> Korešpondencia sa nastoľuje skôr na úrovni príznačných typologických črt, ktoré producent básne podľa všetkého pociťuje ako spojivo s tvorbou portrétovaného. Ide najmä o encyklopedickú orientáciu v kultúrnych dejinách, vedách a umeniach, s čím sa tiež spája tendencia k intermedialite tvorby, do tretice možno zdôrazniť vari aj zmysel pre humor.

Rok pred knižným uverejnením vyšla táto báseň v časopise *Kloaka* (Šulej, 2013, s. 70 – 71). V tom istom roku vyšla aj zbierka *Nové kódexy* (2013) označená menom Generator x\_2. Táto kolektívna identita i jej tvorba je dielom viacerých autorov, konkrétne (abecedne) M. Habaja, P. Macsovszkého a tiež P. Šuleja. Zbierke 14 rokov predtým predchádzala kniha *Hmlovina* (1999) podpísaná pseudonymom Generator X, ktorá bola výtvorom rovnakej zostavy.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Sekvencia *Monografémická kompozícia I – III* (Šulej, 1998, s. 1110 – 10000. Pozn.: Zbierka je paginovaná pomocou binárneho kódu.).

<sup>15</sup> Na oboch dielach participoval aj A. Hablák, tiráž *Hmloviny* ho označuje ako redaktora, *Nové kódexy* ho na rovnakom mieste identifikujú ako hosťa aj s uvedením konkrétnych básní.

V *Nových kódexoch* sa zjavný odkaz na Adamčiaka objavuje v básni s číselným označením *XVIII*. Ide o parciálnu motivickú líniu básne vytvorenej na princípe fúgy.<sup>16</sup> Nebudeme ju podrobnejšie skúmať, dotkneme sa iba jednej zložky odkazu. Prvý výskyt Adamčiakovho mena v básni sprevádza poznámka pod čiarou, ktorá znie: „Milan Adamčiak – muzikológ, skladateľ, hudobník, performer, konceptuálny básnik, výtvarný umelec, otec slovenského fluxu, vizionár, legenda, folklorista, hubár, priateľ Johna Cagea, poslal fax Laurie Anderson a nedostal odpoveď. Dnes večer má akciu“ (Generator *x\_2*, 2013, s. 45). Obsah i dikcia poznámky, vôbec použitie poznámkového aparátu, ako aj začlenenie a účinkovanie motívu vo významovom dianí básne nasvedčujú, že autorom aj tejto manifestácie je P. Šulej.

Celkom čerstvé sú dve práce Kamila Zbruža dedikované Milanovi Adamčiakovi. Prvá má názov *Magnum opus* a druhá *Uroboros*, obe sú datované rokom 2019. Sám Zbruž okolnosti ich vzniku a svoju autorскую intenciu vrátane adamčiakovskej referencie prezentuje v rozhovore s P. Šulejom vo *Vlne* (Šulej – Zbruž, 2019, s. 127 – 128). Bližšie si predstavíme *Uroboros*, nepaginovaný zošit, ktorý obsahuje len štyri práce v duchu vizuálnej poézie. Text *Mimozemská poézia* umiestnený na prednej záložke má svoju analógiu v texte s anglickým názvom *Alien poetry* na zadnej záložke. Jadrom zväzku je dvojdielna báseň *Uroboros*. Všetky básne sú napísané s použitím binárneho kódu, ústrednú sekvenciu sprevádza aj dvojjazyčná (slovensko-anglická) legenda. Je to teda skôr zošit než kniha, ostatne nie je ani paginovaný.

Súvzťažnosť knihy s Adamčiakom sa vytvára pri vstupe do nej. Za titulný list je zaradená formulka *Hommage à Milan Adamčiak*, čím sa spätne ako pietny akt zvýznamňuje aj vizuálna úprava publikácie, obálka v kombinácii čiernej a sivej farby. A tiež zmysel dvojice textov umiestnených na záložkách obalu. Ich zmysel sa utvára v priesečníku názvu a použitého znakového systému. *Mimozemská poézia*, respektíve *Alien poetry* je realizovaná ako báseň napísaná v binárnom kóde. Oba útvary sú zložené z osemmiestnych sekvencií núl a jednotiek usporiadaných tak,

---

<sup>16</sup> Pri predbežnom časopiseckom uverejnení má báseň prostejšiu formu a aj adamčiakovská narážka má len minimálnu, jednovršovú podobu (Generátor X, 2009, s. 25 – 26).

že pripomínajú desaťveršovú strofu, zalomenú estetizujúco na stred. Ich význam po dekódovaní je: uroborosuroborosuroborosu. Na druhej strane evokujú aj alternatívne či okrajové formy poézie, napríklad konštelácie príznačné pre experimentálnu vizuálnu poéziu. V spojitosti s umiestnením týchto textov na záložky, vyhradené bežne sprievodným informáciám o diele a jeho autorovi, prinášajú najmä typologickú informáciu, ktorá v prvom rade platí o Zbružovej tvorbe, no cez celkové ladenie knihy je do nej zahrnutá aj Adamčiakova tvorba. Recipientovi môžu záložky pripomenúť Adamčiakove konštelácie realizované napríklad vo forme typorastrov, výšiviek, záclon a podobne. Oblasť (v užšom zmysle vizuálneho a v širšom) básnického experimentu ako intencionálneho uplatňovania alternatívnych výrazových prostriedkov je klasifikovaná ako zásadná inakosť, ktorá sa spája s outsiderskou pozíciou, s istou recepčnou „odťažitosťou“, no aj so znalosťami a schopnosťami, ktoré nie sú dostupné každému a viažu sa na ne veľké očakávania. Exkludovanosť. Exotovstvo. Exkluzivita.

Ústredným prvkom diela je sekvencia dvoch monotypových číselných konštelácií so sprievodným textom v slovenčine a angličtine. V prvej sú do tvaru trojuholníka zoskupené znaky pre nulu. V druhom rovnaký tvar formujú jednotky. Sprievodný text umiestnený pod každým útvarom vysvetľuje, že ide o „videnie v Kráľovej komore vo Veľkej pyramíde v Gíze“, ku ktorému došlo 27. 9. 2007, v prvom prípade v čase 11:10 a v druhom v čase 11:11. Medzi touto informáciou, usporiadanou tak, aby tiež vizuálne pripomínala pyramídu, a vlastnou konšteláciou je umiestnené znamienko pre nekonečno.

0  
000  
000000  
000000000  
000000000000  
0000000000000000  
0000000000000000000  
0000000000000000000000  
000000000000000000000000

∞

*V i s i o n*  
*in the*  
*King's Chamber*  
*in the Great Pyramid of Giza,*  
*2007-09-27, 11:10 a.m.*

Videnie v Kráľovej komore vo Veľkej pyramíde v Gíze, 27.09.2007, 11:10

*K. Zbruž: Uroboros, 2019 (prvá časť diela)*

Zbružov *Uroboros* sa dá chápať aj v širšom intermediálnom kontexte. Môže totiž recipientovi pripomenúť prezentačné postupy obvyklé v akčnom či konceptuálnom umení. V tomto prípade by išlo o estetizáciu mentálnej udalosti na spôsob konceptuálneho umenia (do úvahy prichádza aj nerealizovaný event ako forma akčného umenia) a o jej dokumentáciu formálno-výrazovými prostriedkami vizuálnej poézie. Touto úvahou by sa dielo ešte viac zblížilo s oblasťou vizuálneho



umenia. Napokon s formálnym repertoárom vizuálnej poézie ako literárneho experimentu nie celkom korešponduje okolnosť, že konštelácia je okrem názvu vybavená aj pomerne vyčerpávajúcim sprievodným textom. Legenda totiž udáva významovému daniu básne relatívne zreteľný rámec. (Angličtina použitá paralelne so slovenčinou sa javí ako vyslovene doplnková, oprávnená zrejme snahou o zrozumiteľnosť aj za hranicami národného jazyka.)

Dielo je to pritom skromné či prosté, pokiaľ ide o kvantitu alebo rozmanitosť zložiek, ktoré ho tvoria. Jeho základnými stavebnými prvkami sú znaky s veľkým významovým rozsahom. Podstatnú rolu hrá tiež spojenie vizuálneho znakového systému s neverbálnym a verbálnym jazykom. Významovú rozbiehavosť limitujú až funkčne sprievodné zložky, pravda, pri tomto type textu z recepčného hľadiska pomerne exponované.

Sémantiku diela utvárajú viaceré naakumulované protiklady, s ktorými text pracuje, a analogický vzťah, do ktorého ich uvádza. Formálne je protiklad vyzdvihnutý binárnym kódom a tiež susedstvom tohto znakového systému so slovesným jazykom. Pri sekvenčnom čítaní sa princíp protikladu modifikuje na princíp zmeny, premeny. A titulný symbol spolu s matematickým symbolom nekonečna rozvíjajú túto situáciu do konceptu kolobehu, večnej premenlivosti a ďalekosiahlych korešpondencií. Povedané názorne, ak bežne princíp binárneho kódu môžeme uchopiť ako vzťah medzi jedným a druhým, tu sa dostávame od dvojice niečo a niečo iné k dvojici nič a niečo.

Staroveký univerzálny symbol Uroboros, symbol pyramídy a symbol nekonečna orientujú čítanie na duchovnú či filozofickú problematiku. Aj tento smer vytyčujú protiklady. Čiastočne dosť všeobecné: staré – nové, vnútri – vonku, dole – hore, večné – časové. A čiastočne už aj špecifické: svetlo a tma, cyklický čas a okamih, zánik a vznik, život a smrť, zem a nebo, materiálna existencia a duchovný zážitok, profanum a sacrum atď. Algoritmus premeny potom navodenú zmenu dourčuje ako kvalitatívnu odlišnosť na úrovni vnímania, prežívania či chápania sveta, či už ju nazveme osvietenie, iniciácia, poznanie alebo ešte inak.

Tieto hypotézy korešpondujú s autorskou intenciou. Zbruž knihu hutne charakterizuje takto: „Uroboros je minimalistická kniha vizuálnej poézie o zmene vedomia.“ Podáva však aj jej špecifickejši, ezoterický

výklad. Vychádza z toho, že *Uroboros* „je symbol Zeme, symbol dolného, ktoré je v analógii s horným – s Galaxiou.“ Zároveň ponúka „alternatívne čítanie binárneho kódu“, ktoré „odkazuje na tarotové symboly. Nula = Blázon a jednotka = Mág. Vieme, že blázni majú šťastie, ale Mág robí vedomé rozhodnutia. Toto je tá zmena, ktorou som prešiel“. Zbružov výklad kulminuje priam vizionársky: „Dnes už je takmer isté, že budúce globálne náboženstvo bude mať symbol Uroborosa a ja budem jeho avatárom“ (všetky citáty v tomto odseku sú zo zdroja Šulej – Zbruž, 2019, s. 127).

Samy osebe i v spojení s experimentálnou tvorbou, ktorá sa často chápe ako intelektuálne, racionálne ukotvená a ktorej motivácia sa hľadá najmä v momente deštrukcie, môžu tieto interpretačné ponuky vyznievať excentricky. Takáto výstrednosť však významne charakterizuje napríklad dadaistické umenie, čo je tradícia, bez ktorej by nebolo žiadnych experimentov v európskom umení druhej polovice 20. storočia a ktorá tvorí aj trvalú os Zbružovej tvorby. Chápať dada mimo konvenčného názoru o jeho nihilizme navrhuje Jindřich Chalupecký, pre ktorého je v štúdiu *O dada, surrealismu a českém umění* (1976) dadaizmus „zvěstí o dobru, lásce a pokoji v tom nedobré, nelaskavém, nepokojném světě“ (Chalupecký, 1999, s. 197). „Nebyl to ve skutečnosti nihilismus, nýbrž negativismus; zato negativismus odhodlaný, zuřivý a důsledný,“ píše Chalupecký (1999, s. 203) a dodáva: „nesen absolutním transcendentalismem“. Práve moment principiálneho negativizmu voči civilizačnému dielu s momentom oslobodenia ducha spolu s použitými ústrednými symbolmi a odkazmi na empiriu autorského subjektu spájajú toto Zbružovo dielo so všetkými jeho predchádzajúcimi.

Novým prvkom je použitie asémantickej geometrickej konštelácie, čo je forma, po ktorej Zbruž dosiaľ nesiahol, je to však jedna z erbových foriem vizuálnej poézie – a v našich pomeroch sa jej sústavnejšie venoval práve Adamčiak. Táto voľba teda očividne premostuje Zbružov tvorivý svet s tým Adamčiakovým. Sám autor (Šulej – Zbruž, 2019, s. 128) na zámere spojenom s knihami *Uroboros* a *Magnum opus* zdôrazňuje nasledujúci moment: „Nie som Milanovým pokračovateľom, náhodne som objavil jeho dielo, keď už bolo zavŕšené. Venoval som mu tie dve knihy, aby som jasne poukázal na spojitosť medzi nami. Obidvaja sme sa pokúšali o experimentálnu poéziu, aj keď každý iným spôsobom

a vlastne sme o sebe ani nevedeli.“ Paralela sa naplňa najmä v troch podobách. Prvá sa týka výrazových prostriedkov intermediálnej povahy, druhá okrajovej pozície, z ktorej sa umelec zapája do umeleckej prevádzky a komunikácie, a tretia dôrazu kladeného tvorbou na princíp vnútornej slobody.

Báseň Erika Šimšíka, predstaviteľa mladšej generácie, z jeho druhej zbierky *Čabajka a iné údeniny* (2017) je nazvaná *V4* (stranu neuvádzame, zbierka vyšla bez paginácie):

*o. i. endre tot, jiri valoch,  
vaclav havel, milan adamciak,  
stanislaw drozd, lubomir durcek,  
sykora & koller, jiri kolar,  
macsovszky, b. ondreicka*

*nasleduj – konfrontuj – priznaj – vymedz – obdivuj o. i.*

Ako vidno, ide o text zložený z dvoch zoznamov. Prvým je výpočet mien súčasných umelcov z oblasti literárneho a výtvarného experimentu a druhým sekvencia slovíe v druhej osobe singuláru a v inštruktážno-imperatívnej modalite. Druhý zoznam predstavuje osobný komentár či pointu k neosobne štylizovanému prvému. Ak by sme sa na ich vzťah pozreli syntagmaticky, vzťahujú sa k sebe ako predmet a prísudok. Príznačné (obrátené) poradie, keď predmet je vysunutý na prvé miesto a v rozpore s princípmi vetnej skladby je vyjadrený v nominatíve, nie je len vecou uplatnenia montáže. Má aj významový dôsledok, forma indikuje prevrátenie funkcií, na rozdiel od bežnej syntaxe totiž vyjadruje nie závislosť predmetu od prísudku, ale jeho autonómnosť, jeho primárnu, zakladajúcu, nadradenú pozíciu nad prísudkom a cezeň aj nad nevyjadreným podmetom, ktorý vyplýva z gramatických kategórií prísudku. Za tento podmet možno považovať v duchu konvencie sebaprávneho sáma subjekt básne, prípadne ho môžeme stotožňovať s jej predpokladaným čitateľom.

Mená, z ktorých pozostáva prvá časť textu, plnia, pravdaže, aj metonymickú funkciu, keď zastupujú istý okruh tvorby diferencovaný

na personalizované súbory metód, poetík a estetík. Mená patria umelcom zo štyroch stredoeurópskych (a zároveň postkomunistických) krajín. Ako názov básne je v tejto súvislosti použitá skratka, ktorá nepochádza z kontextu kultúry, umenia, estetiky, ale z geopolitického diskurzu, čím sa interpretuje aj sféra umenia ako politikum. Navyše mená umelcov sú uvedené bez národne špecifickej diakritiky a bez verzál, v podobe, ktorú najskôr pochopíme ako anglicizovanú, je to tiež transkript príznačný pre globálnu elektronickú komunikáciu. Výsek z archívu pôvodom regionálnych umeleckých autorít prevažne z doby analógovej sa tu teda stretá s aktuálnym globálnym kultúrnym rámcom doby digitálnej. Názov a forma tak nastoľujú vzťah centra a periférie, globálneho a lokálneho, univerzálneho a parciálneho. Čiastočne sa tak pripomína povaha umenia ako mocenského, politicko-ekonomického konštruktú. Rámcovanie textu skratkou o. i. zároveň pripomína subjektívny faktor, ktorý spočíva vo výbere použitých prvkov, v ich usporiadaní, narábaní s nimi. Voči neosobným silám je tu teda ako protipól prítomný aj osobný činiteľ, subjekt so svojou aktivitou a zámermi.

Báseň funkčne najviac pripomína motto, manifest či hommage. Táto funkčná priamočiarosť sa opiera o korešpondenciu medzi transparentným obsahom (menoslov umeleckých vzorov a škála praktík, ktorými sa k nim možno vzťahovať) a formou textu (poetika zoznamu a návodu). Zodpovedajúce je napokon aj umiestnenie výpovede na exponovanú pozíciu: nefiguruje síce na začiatku knihy, je však zaradená na záver jej prvej časti.

Adamčiak a jeho dielo sú tu v ambivalentnej situácii: už v stave databázovej položky, súčasť indexov, registrov, slovníkov a archívov, ale zároveň vzbudzujúce živú pozornosť, tak či onak dostupné „okrem iného“ na akékoľvek použitie.

## Nula

Spoločným menovateľom všetkých textov je vyjadrenie kladného vzťahu k Adamčiakovi ako umelcovi a jeho tvorbe. Adamčiak je cez túto poéziu koncipovaný ako metonymia experimentu, reprezentant alternatívnej, nekanonizovanej tvorby s dispozíciami obohacujúcej pôsobivosti

aj autenticity. Odlišnosti sú v akcentoch (u Moravčíka sa ním stáva dielo, u Šuleja osobnosť, u Zbruža idea, u Šimšíka metóda), no aj v kontextoch, do ktorých sú umelecký experiment a jeho účinky včlenené: či už ide o spoločensko-politické paralely, všeobecné zošľachťovanie človeka a spoločnosti kultúrou, dispozíciu nekonvenčného umenia pôsobiť ako nástroj zmeny vedomia alebo ako nástroj sebarealizácie. Popri rozlične realizovanej ideovej nadväznosti básne vykazujú aj odlišnú mieru tvarovej súvislosti, korešpondencie či analógie s niektorou časťou Adamčiakovej tvorby. Hommage ako imitácia štýlu rešpektovaného umelca sa uplatňuje len v malej miere, pomerne pestré je rozpätie, v akom sa realizuje adamčiakovsky príznakový vzťah vizuálnej a verbálnej reči textu a s tým súvisiace oscilovanie prijímateľa medzi simultánnou a sukcesívnou recepciou.

Básne z tejto množiny zviazané obdobím svojho vzniku s druhou dekadou 21. storočia sú súčasťou aktuálneho adamčiakovského diskurzu podnieteného do veľkej miery sprístupnením jeho diela a ilustrujú dobovú zmenu vzťahu k Adamčiakovi ako stelesneniu historickej realizácie experimentu európsko-zámorských parametrov u nás. Sú súčasťou, dôsledkom a v istom ohľade aj kulmináciou uznania, ktoré Adamčiak aspoň v časti našej literatúry oneskorene nachádza. Z tohto hľadiska literárne reprezentácie Adamčiaka sú aj motívmi, cez ktoré sa experimentálne orientovaní autori pomeriavajú v rámci zaujímania pozícií v subpoli slovenského literárneho či multimedialného experimentu. Zároveň už tieto texty anticipujú dôsledky historizujúco-kanonizujúceho procesu, medzi nimi najmä relativizáciu a inštrumentalizáciu Adamčiaka ako symbolu experimentu, pri ktorých sa môžu vytratiť jeho špecifiká, dané kultúrno-spoločenským kontextom v historickej perspektíve, nateraz ešte prítomné v povedomí zainteresovaných, rovesníkov, pamätníkov, súčasníkov, priamych nasledovníkov.

## Literatúra

ADAMČIAK, M. Od života k umeniu a späť. (Re)kapitulácia. In ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV (AKTY) – akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy*. Košice : Dive buki, 2014 – 2015, s. 153 – 277. ISBN 80-89677-06-1.

- ADAMČIAK, M. – DARTUZZ, Z. Najvýznamnejší poslucháč. In MURIN, M. (ed.) *Avalanches 1990 – 95. Zborník spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*. Bratislava : Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu – SNEH, 1995, s. 78 – 81. ISBN 80-967206-4-3.
- ALIGHIERI, D. *Božská komédia*. Prel. V. Turčány a J. Felix. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2019. 808 s. ISBN 80-8161-365-4.
- Anketa\_MA*. In *Vlna*, roč. 19, 2017, č. 70, s. 16 – 25.
- BARBORÍK, V. – DAROVEC, P. *Mladá tvorba 1956 – 1970 – 1996: časopis po čase*. Levice : LCA, 1996. 87 s. ISBN 80-967516-7-0.
- BARTOŠOVÁ, Z. *Napriek totalite. Neoficiálna výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, 2011. 359 s. ISBN 80-8101-570-0.
- BÚTORA, M. *Odklinanie. Texty z rokov 1967 – 2004*. Bratislava : Kalligram, 2004. 600 s. ISBN 80-7149-701-0.
- CAGE, J. *Silence*. Prel. R. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. Praha : tranzit.cz, 2004. 275 s. ISBN 80-87259-07-8
- CSERES, J. „Blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk.“ In *OS*, roč. 4, 2000, č. 8, s. 69 – 71.
- CIFRA, Š. *Milan Adamčiak (\* 16. 12. 1946 Ružomberok – † 17. 1. 2017 Banská Belá)* [online]. [cit. 2019-12-22].  
Dostupné na: <<https://www.literarny-tyzdennik.sk/products/milan-adamciak-16-12-1946-ruzomberok-17-1-2017-banska-bela/>>.
- ENSEMBLE COMP. In *Mladá tvorba*, roč. 14, 1969, č. 10, s. 25 – 38.
- FUJAK, J. Milan Adamčiak (Michal Murin, ed.): Archív III (Nôty) – notácie a grafické partitúry. In *Vlna*, roč. 14, 2013, č. 56, s. 108 – 109.
- FUJAK, J. Akcie, performancie, projekty a výstavy. In *Vlna*, roč. 19, 2017, č. 70, s. 127 – 130.
- GENERATOR X: *Hmlovina*. Banská Bystrica : Drewo a srd, 1999. 71 s. ISBN 80-88965-05-5.
- GENERÁTOR X: *Nové kódexy*. In *Romboid*, roč. 44, 2009, č. 4, s. 19 – 26.
- GENERATOR X\_2: *Nové kódexy*. Bratislava : Drewo a srd – Vlna, 2013. 108 s. ISBN 80-89550-08-1.
- GERŽOVÁ, J. *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení, 2006. 504 s. ISBN 80-89259-07-6.
- GREGOROVÁ STACH, L. – MURIN, M. *Adamčiak, začni!* Bratislava : Slovenská národná galéria, 2017. 40 s. ISBN 80-8059-201-1.
- GRŮŇ, D. Performatívna poézia Milana Adamčiaka. In ADAMČIAK, M. *Archív I (EXPO) – experimentálna poézia 1964 – 1972*. Košice : Dive buki, 2011, s. 322 – 326. ISBN 80-970848-1-3.

- GRUŇ, D. Milan Adamčiak: Performatívna poézia. In SOUČKOVÁ, M. – GAVURA, J. – KITTA, R. (eds.) *TOP 5. Slovenská literárna a výtvarná scéna 2011 v odbornej reflexii*. Prešov : FACE, 2013, s. 132 – 139. ISBN 80-971271-3-8.
- GRUŇ, D. Performatívne písanie Milana Adamčiaka. In BUDDEUS, O. – MAGIDOVÁ, M. (eds.) *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949 – 2015*. Praha : tranzit.cz, 2015, s. 122 – 138. ISBN 80-87259-34-4.
- HABLÁK, A. – ADAMČIAK, M. Chcel som byť mníchom (Cesta bez konca). In *Trištvrté revue*, roč. 2, 2000, č. 1, s. 30 – 33.
- CHALUPECKÝ, J. *Cestou necestou*. Jinočany : H & H, 1999. 301 s. ISBN 80-86022-61-7.
- IHRINGOVÁ, K. Strojopisné umenie a vizualizácia básnických textov. In *Slovenská literatúra*, roč. 55, 2008, č. 6, s. 452 – 462.
- IHRINGOVÁ, K. Experimentálna poézia a jej podoby v slovenskom vizuálnom umení. In *Slovenská literatúra*, roč. 58, 2011, č. 4, s. 317 – 330.
- JABLONSKÁ, B. (ed.) *Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2009. 285 s. ISBN 80-8059-140-3.
- JUHÁSOVÁ, J. *Litanická forma od avantgardy po súčasnosť*. Ružomberok : VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2018. 223 s. ISBN 80-561-0562-7.
- KASARDA, M. – ADAMČIAK, M. Nechcel by som byť vosková figurína. In *Dotyky*, roč. 8, 1996, č. 7, s. 2 – 5.
- KAZALARSKA, Z. *Landschaften der Wiederholung*. Berlin : Peter Lang, 2018. 467 s. ISBN 3-631-74966-1.
- KITTA, R. – MURIN, M. – ADAMČIAK, M. Názov (?) Podnázov (!) Názor (!) Podnázor (?) Rozhovor s Milanom Adamčiakom. In *Dotyky*, roč. 24, 2012, č. 4, s. 2 – 9.
- KOLENIČ, I. Bohovia sú stále smädní (Milanovi Adamčiakovi). In *Dotyky*, roč. 14, 2002, č. 3 – 4, s. 106 – 107.
- KRALOVIČ, J. *Teritórium ulica. Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965 – 1989 na Slovensku*. Bratislava : Slovart – Vysoká škola výtvarných umení, 2014. 282 s. ISBN 80-89259-85-4.
- KUBICA, M. Opak – je pravdou – pre Milana Adamčiaka. In *Slovenské pohľady*, roč. IV + 125, 2009, č. 3, s. 144 – 146.
- KUCBELOVÁ, K. Ticho, redukcia, mlčanie v experimentálnej poézii Milana Adamčiaka. In POSPÍŠIL, I. – ZELENKOVÁ, A. (eds.) *Česká a slovenská poezie: Slovo a mlčení*. Brno : Jan Sojnek – Galium, 2015, s. 103 – 108. ISBN 80-905336-8-4.
- MACSOVSZKY, P. *Povrch vašej planéty*. Bratislava : Drewo a srd – Vlňa, 2017. 260 s. ISBN 80-89550-30-2.

- MORAVČÍK, Š. *Ľudský sendvič*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991. 88 s. ISBN 80-220-0262-3.
- MURIN, M. Transmusic Comp. In *Kultúrny život*, roč. 25, 1991, č. 20, s. 13.
- MURIN, M. Transmusic Comp. In *Dotyky*, roč. 3, 1991, č. 10, s. 30 – 31.
- MURIN, M. Milan Adamčiak známy aj neznámy. In ADAMČIAK, M. *Archív I (EXPO) – experimentálna poézia 1964 – 1972*. Košice : Dive buki, 2011, s. 8 – 11. ISBN 80-970848-1-3.
- MURIN, M. (ed.) *Milan Adamčiak: Archív III (NÔTY) – notácie a grafické partitúry*. Košice : Dive buki, 2012 – 2013. 409 s. ISBN 80-970848-3-7.
- MURIN, M. Štyri roky – štyri knihy. In ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV (AKTY) – akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy*. Košice : Dive buki, 2014 – 2015a, s. 10 – 11. ISBN 80-89677-06-1.
- MURIN, M. Medzi sociálnym a umeleckým kurátorstvom – projekt *Altruism as Arttruism*. In ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV (AKTY) – akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy*. Košice : Dive buki, 2014 – 2015b, s. 120 – 132. ISBN 80-89677-06-1.
- MURIN, M. Transmusic Comp. v kontextoch. In ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV (AKTY) – akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy*. Košice : Dive buki, 2014 – 2015c, s. 331 – 336. ISBN 80-89677-06-1.
- MURIN, M. Triangulačné body nekonvenčnej poézie na Slovensku. In *Enter*, roč. 6, 2015, č. 24, s. 4 – 87.
- MURIN, M. – ADAMČIAK, M. O akciách, konceptoch, projektoch, performanciách, výstavách a živote. In ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV (AKTY) – akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy*. Košice : Dive buki, 2014 – 2015, s. 13 – 152. ISBN 80-89677-06-1.
- PASSIA, R. – TARANENKOVÁ, I. (eds.) *Hľadanie súčasnosti*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2014. 219 s. ISBN 80-8119-085-8.
- PAUSIUS. *Milan Adamčiak*. Publikované dňa 16. 12. 2019 [online]. [2019-12-22]. Dostupné na: <[https://debata.pravda.sk/debata/blog-anton-5866-2019-12-16-milan-adamciak-2/prispevok/6938284/#prispevok\\_6938284](https://debata.pravda.sk/debata/blog-anton-5866-2019-12-16-milan-adamciak-2/prispevok/6938284/#prispevok_6938284)>.
- PIŽURNÝ, A. *Milan Adamčiak 1*. Publikované dňa 15. 12. 2019a [online]. [2019-12-22]. Dostupné na: <<https://anton.blog.pravda.sk/2019/12/15/milan-adamciak-1/>>.
- PIŽURNÝ, A. *Milan Adamčiak 2*. Publikované dňa 16. 12. 2019b [online]. [2019-12-22]. Dostupné na: <<https://anton.blog.pravda.sk/2019/12/16/milan-adamciak-2/>>.
- RABLOFF, U. „... hľadá sa forma pre intermedialitu...“ Die „Partituren“ von Milan Adamčiak und Dezider Tóth zwischen musikalischer Grafik und Augenmusik. In *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 2011, zv. 57, s. 53 – 76.



- REHÚŠ, M. Place for your own poem (poézia ako výzva na akciu). In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 5 – 6, s. 21 – 24.
- REHÚŠ, M. – ADAMČIAK, M. – MURIN, M. Milan Adamčiak: Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje. In *Kloaka*, roč. 1, 2010, č. 1 – 2, s. 7 – 17.
- REHÚŠ, M. – ŠRANK, J. Nesystematický návod na použitie slovenskej experimentálnej poézie. In SUWARA, B. – HUSÁROVÁ, Z. (eds.) *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*. Bratislava : SAP – Ústav svetovej literatúry SAV, 2012, s. 241 – 264. ISBN 80-8095-076-7.
- RUŽOMBERSKÝ, R. A. *Zomrel hudobno-literárno-výtvarný génius z Ružomberka – Milan Adamčiak* [online]. [2019-12-22]. Dostupné na: <<https://spolokza.wordpress.com/2017/01/26/zomrel-hudobno-literarno-vytvarny-genius-z-ruzomberka-milan-adamciak/>>.
- SNOPKO, L. Situacionizmus na Slovensku – kapitola z dejín apelatívneho umenia. In BARTOŠOVÁ, Z. (ed.) *Očami X. Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava : Orman, 1996, s. 201 – 220. ISBN 80-967545-2-1.
- SNOPKO, L. – BARTOŠOVÁ, Z. *Dotyky a spojenia*. Bratislava : Orman, 2002. 187 s. ISBN 80-967816-9-3.
- ŠIMŠÍK, E. *Čabajka a iné údeniny*. Bratislava : OZ Brak, 2017. 125 s. ISBN 80-972028-7-3.
- ŠRANK, J. I \_\_\_RA KA\_\_MADA NA\_\_\_. In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 5 – 6, s. 21 – 25.
- ŠRANK, J. *Individualizovaná literatúra*. Bratislava : Cathedra, 2013. 470 s. ISBN 80-89495-12-2.
- ŠRANK, J. Milan Adamčiak (1946 – 2017): Archív II (Kopo) – Konkrétna poézia 1964 – 1972. In SOUČKOVÁ, M. – GAVURA, J. (eds.) *TOP 5. Slovenská literárna scéna 2015 v odbornej reflexii*. Fintice : FACE, 2019, s. 10 – 30. ISBN 80-89763-40-5.
- ŠTRASSER, J. *Žiť svoju báseň. Rozhovory s Ivanom Štrpkom*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2018. 131 s. ISBN 80-8119-111-4.
- ŠULEJ, P. *Pop*. Banská Bystrica : Drewo a srd, 1998. 72 s. ISBN 80-967760-9-6.
- ŠULEJ, P. iii. hommage à ma. In *Kloaka*, roč. 4, 2013, č. 1, s. 70 – 71.
- ŠULEJ, P. *Nódy*. Bratislava : Drewo a srd – Vlna, 2014. 87 s. ISBN 80-89550-15-9.
- ŠULEJ, P. – ZBRUŽ, K. Deň pri jazere s majstrom nepísania. In *Vlna*, roč. 21, 2019, č. 70, s. 120 – 129.
- VRBANOVÁ, A. Milan Adamčiak – presahy hudby a výtvarného umenia. In *Romboid*, roč. 33, 1998, č. 9, s. 67 – 68.
- ZAJAC, P. Optická poézia Milana Adamčiaka v kontexte slovenskej literatúry. In ADAMČIAK, M. *Archív II (KOPO) – konkrétna poézia 1964 – 1972*. Košice : Dive buki, 2015 – 2016, s. 293 – 326. ISBN 80-89677-12-2.

ZBRUŽ, K. Grafické partitúry alebo Milan v Adamčiakove. In *Romboid*, roč. 42, 2007, č. 3, s. 55 – 59.

ZBRUŽ, K. *Uroboros*. Bratislava : Drewo a srd – Vlna, 2019. Bez pag. ISBN 80-89550-49-4.

Podakovanie: Autor štúdie ďakuje E. Adamčiakovi za láskavé dovolenie publikovať diela M. Adamčiaka a M. Murinovi za možnosť použiť v tejto súvislosti jeho reprodukcie (skeny) týchto diel.

Poznámka: Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-18-0043.

## Summary

*The Reception of Experimental Poetry in Slovakian Literature after 1989 (In Relation to Poetic Work of Milan Adamčiak).*

The paper deals with the reception of experimental poetry in Slovakia after the year 1989 in three areas: literary theory, literary journalism and references in literary works. The material starting point is the reception of poetry of the intermedia artist Milan Adamčiak, which originated long before 1989, but in literary context it is perceived practically only after 1989 and mainly only in last ten years, thanks to edition of Adamčiak's works in four volumes (editor: M. Murin, publisher: dive buki). The main focus is on poetry written by Š. Moravčík, P. Šulej and K. Zbruž with various references to Adamčiak's personality and work. Given the historically and typologically specific position of the author and his work from the point of view of Slovak literature, it is also possible to consider in general the ways in which the categories of alternative or independent literature, creation and culture are defined in Slovak literature.

### Kontakt

doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.

e-mail: jaroslavsrank@hotmail.com

# **Pragmatické dosahy rezidenčných umeleckých pobytov na vidieku**

## **(Autopsia z konkrétneho pobytu ako prípadová sondáž)**

**Miroslav Ballay**

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

V dňoch 5. až 13. augusta 2019 som absolvoval rezidenčný pobyt v Centre umenia a kreativity Divadla Pôtoň v Bátovciach, počas ktorého som podrobne skúmal predchádzajúce, už zrealizované umelecké rezidencie – ako aj *pars pro toto* jednu aktuálne prebiehajúcu.<sup>1</sup> Nielenže som autenticky zachytil priebeh konkrétnej rezidencie (mladého, novovzniknutého umeleckého zoskupenia *Taske Pop*<sup>2</sup>), ale všeobecnejšie aj priebeh umeleckej tvorby na periférii.

Nezávislé Divadlo Pôtoň v Bátovciach je rozhodne niečím špeciálne (nie iba excentrickou polohou na vidieku).<sup>3</sup> Je nezávislým kultúrnym centrom so svojim rozvinutým projektom Centra umenia a kreativity<sup>4</sup> ako rešpektované rezidenčné sídlo pre jednotlivcov – umelcov

---

<sup>1</sup> Od roku 2015 poskytuje svoje priestory a zázemie Divadlo Pôtoň aj teoretikom umenia. Aktuálne absolvovaný rezidenčný pobyt sa uskutočnil aj vďaka Fondu na podporu umenia.

<sup>2</sup> Pôvodne sa toto zoskupenie generačne spriaznených tvorcov najmladšej generácie pod vedením mladej režisérky Veroniky Rišňovskej – ešte študentky odboru *Applied Practicing Arts* na Bard College v Berlíne – nazývalo *Teatro Nullius*. Aktuálne táto umelecká skupina existuje pod názvom *Taske Pop* ako voľné združenie tvorcov z rôznych umeleckých odvetví: divadla, performance art, filmovej animácie, zvukového dizajnu a i.

<sup>3</sup> Okrem Divadla Pôtoň vyrástlo na Slovensku niekoľko podobných konceptov nezávislých divadiel, sídliacich na vidieku, najnovšie napríklad Divadlo Yarmat v Dolných Orešanoch a i.

<sup>4</sup> Zámerom projektu Centra umenia a kreativity je zvyšovať kvalitu sociálneho, kultúrneho a intelektuálneho života obyvateľov v regióne formou prezentácie súčasného umenia, workshopov a diskusií o súčasnom umení, rozvíjať kritické myslenie

(výtvarníkov, hudobníkov, divadelníkov, performerov) alebo rôzne umelecké zoskupenia. Už takmer desať rokov totiž poskytuje priestory v bývalom kultúrnom dome rad za radom viacerým individuálnym umeleckým osobnostiam či jednotlivým umeleckým telesám prevažne na preparáciu (prípravu) umeleckej tvorby (rezidenčný program *Inkubátor* určený pre začiatkové fázy, resp. prípravné fázy projektov *in statu nascendi*), resp. kontinuálny laboratórny (experimentálny) výskum (tvorba Divadla Pôtoň je ním už tradične popretkávaná) či finálnu fázu konkrétneho umeleckého procesu (rezidenčný program *Akcelerátor*) v prijateľných podmienkach na vidieku, príp. na tzv. kreatívny azyl pre umelecké zoskupenia bez strechy nad hlavou a pod.<sup>5</sup>

Ako správne upozorňuje Michal Kočiš, „nárast rôznych modelov rezidenčných programov nastáva najmä po rozšírení príslušných grantových schém v rámci vzniknutého Fondu na podporu umenia. Od roku 2018 pracuje FPU v rámci programovej štruktúry s termínom rezidenčné centrum. Podpora v Podprograme 2.2.3 – Aktivity rezidenčných centier bola určená pre fungujúce a začínajúce rezidenčné centrá. Štruktúra podpornej činnosti podmieňovala podporu každého rezidenčného centra výstupom v podobe verejnej prezentácie umelca. Minimálna dĺžka trvania rezidencie bola stanovená na dva týždne a maximálne na jeden rok“ (Kočiš, 2019, s. 111).

Takéto rozmanité koprodukcie sa realizujú doma i v zahraničí po väčšine vo veľkých sídlach a nie na periférii. Týkajú sa najmä rôznych internacionálnych projektov viacerých integrovaných telies/skupín bez vlastnej strechy nad hlavou.<sup>6</sup> Nezávislé kultúrne centrá im v tomto

---

študentov stredných a vysokých škôl, vzdelávať budúcich tvorcov, kultúrnych operátorov a teoretikov počas profesijných workshopov, podporovať tvorcov v oblasti súčasného nekomerčného umenia formou rezidenčných tvorivých pobytov. Viac pozri na *Divadlo Pôtoň* [online] [2019-10-08]. Dostupné na: <<https://www.poton.sk/centrum-umenia-a-kreativty/>>.

<sup>5</sup> Umelecká riaditeľka Divadla Pôtoň a režisérka Iveta Ditte Jurčová si vyberá svojich potenciálnych spolupracovníkov niekedy práve na základe konkrétnych rezidenčných pobytov individuálnych umelcov či kolektívov v Bátovciach (perspektívne sa utvárajú koprodukcie).

<sup>6</sup> Napríklad tanečná performancia *The Touch Of The Open* slovenského tanečníka a choreografa Jara Viňarského a kol. mohla vzniknúť na platforme týchto koprodukcí nezávislých kultúrnych priestorov a divadiel: RESI. DANCE v lese z. s. (Komaříce, CZ),

dávajú pomocnú ruku (umožňujú im vôbec vzniknúť). Divadlo Pôtoň má oproti iným o jednu výhodu navyše – a tou je jeho výnimočná poloha v osobitej lokalite na juhozápade Slovenska. Podobne ako napr. Periférne centrá, o. z., v obci Dúbravica (projekt tzv. „kultúrnej dediny“ s názvom *Kunstdorf*, zameraný na súčasné výtvarné umenie vrátane architektúry a dizajnu, a to mimo prestížnych galérií veľkých miest), aj Divadlo Pôtoň v obci Bátovce je príkladom takejto expanzie súčasného (nielen divadelného) umenia na slovenský vidiek. Je dôkazom toho, že progresívne nezávislé umenie môže existovať aj mimo hlavných kultúrnych metropol.

Periféria sa zvyčajne spája s krajinou v určitom geografickom zmysle, ale aj s istým modusom recepcie, t. j. spôsobom, akým vnímame skutočnosť. Podľa J. Fujaka „... ambivalentnosti, dvojznačnosti pojmu periférnosť možno porozumieť, keď jeho význam neodvodzujeme len od slova periféria, ale aj od konotačného poľa periférnosti v zmysle periférneho vnímania... (...) Nevnímame však len vonkajšok, ale aj vnútro. Ak chápanie pojmu periférnosť zvnútorníme, môžeme ním označovať existenciálnu situovanosť človeka v konkrétnom životnom časopriestore. V duchu tohto pohľadu je človek vlastne bytosť periférna, je (povedané heideggerovskou rétorikou) „vrhnutá“ do tohto sveta prežívať svoj viacdimenzionálny život nielen vďaka periférnosti vnímania, ale aj periférnosti (periférneho záberu) svojho vedomia“ (Fujak, 2002, s. 14 –15). Ako ďalej tvrdí Klement Mitterpach, „je zvláštne, ako je „periférnym“ nie práve to „na kraji“ a „ďaleko“, ale ako sa ním stáva práve to „vždy už tu“ prítomné, samozrejme, vytesnené „samozrejme““. Na periférnom je zvláštne aj to, že nie je dôvod naň zaostrvať, že si nevyžaduje pozornosť. A ešte zvláštnejšie je, že rozhodnutie periférne zaostriť nezaručuje, že vec sa zrazu zjaví na osvetlenej scéne. Tematizácia nezruší jej periférnosť. Tá patrí k veci samotnej ako jej spôsob bytia. Preto budem o krajine hovoriť ako o periférnej záležitosti. Nemienim ju z jej postavenia vyťahovať ani ju obhajovať a ako vytlačenú umeleckú tému dávať do pozornosti. Zostane tam. Periférne ako zanechané a zabudnuté však možno znovu objaviť“ (Mitterpach, 2002, s. 61). V prípade Divadla Pôtoň

---

Zô centro culture contemporanee (Catania, IT), Divadlo Pôtoň (Bátovce, SK), Tanec Praha z. ú./PONEC – divadlo pro tanec (Praha, CZ).

by sa dalo konkrétne hovoriť o divadle na periférii v doslova rurálnom prostredí.

## **Divadlo Pôtoň a jeho nájdený genius loci (?)**

Obec Bátovce je bývalým kráľovským mestom ležiacim na rozhraní troch okresov – Levice, Banská Štiavnica, Zvolen (na hranici regiónov Tekova a Hontu). Divadlo Pôtoň, ktoré v ňom sídli od roku 2008, je etablovaným profesionálnym nezávislým divadlom so širokospektrálnymi aktivitami. Je ojedinelé nielen svojím situovaním na vidieku, ale aj poetikou tvorivého tandemu manželského páru: režisérky Ivety Ditte Jurčovej a dramaturga, scenáristu a dramatika Michala Ditteho. Sami seba definujú (zahŕňujúc divadlo) ako perifériu periférie (sú na samotnom okraji obce v budove bývalého kultúrneho domu). Obaja svoj dobrovoľný odchod na vidiek charakterizujú ako „... putovanie za umením, ktoré je zároveň výsostne očistným. Ako keď sa človek vyberie na dlhú púť, dostane sa do cieľa a po námahe zažije niečo duchovné“ (Ditte – Ditte Jurčová – Godovič, 2019, s. 11). Slovenská teatrologička E. Knopová podobne charakterizovala tento aspekt situovania divadla, ktoré „od svojho počiatku pôsobí v levickom regióne (pôvodne ako amatérsky súbor) a po niekoľkomesačnej priestorovej situácii našlo zázemie v malej obci Bátovce, kde rozvíja svoj umelecký program s výrazným sociálnym presahom. Pracovne som si ho nazvala „divadlo javiskovej skutočnosti...“<sup>7</sup>. Divadlo Pôtoň podľa slov jeho riaditeľa M. Ditteho „... pôsobí v geografickom prostredí, kde doposiaľ nebolo ani jedno kultúrne centrum, divadlo a ani iná stála organizácia so zameraním na umenie (ani tradičné, ani súčasné), implementovalo sa na vidiek... Členovia tvorivého tímu tu nemali nijaké sociálne, pracovné ani rodinné väzby. Obec Bátovce s tisíckou obyvateľov sa stala azylom pre tvorbu Divadla Pôtoň, priestorom pre hosťujúcich umelcov, rezidentov a pre realizáciu workshopov. Bolo nad slnko jasné, že v prezentačnom programe kultúrneho centra na vidieku nebude dvadsiatka produkcií za mesiac, ale rovnako bolo

---

<sup>7</sup> KNOPOVÁ, Elena. *Divadlá, ktoré žijú svoju dobu*. [Habilitačná prednáška.] 2020, rkp. 14 s. Bez ISBN.

samozrejme i to, že importované alebo produkované produkcie nebudú mať takmer nič spoločné s ľudovou umeleckou tvorivosťou ani s agentúrne komerčnou smotánkou celebrit či „ľudí známych z televízora“, ale že pôjde o prezentáciu súčasného umenia a nezávislej kultúry s medzinárodnými presahmi“ (Ditte, 2013, s. 99).

Napriek tomu bol tvorivý tím Divadla Pôtoň tesne prepojený s konkrétnym vidieckym prostredím, ktoré sa preň stalo neraz mimoriadne inšpiratívnym. Tvorbu väčšinou predstavoval samotný výskum, založený na dôkladnom spoznávaní miesta, prípadne sa stal výsledkom laboratórnej divadelnej činnosti tvorcov. Ako dodáva E. Knopová, „pre poetiku Divadla Pôtoň je typický kritický pohľad na tému, ktorému nechýba zmysel pre hyperbolu, ba až karikatúru, absurdnosť a grotesknosť. V inscenáciách sa miešajú realistické/dokumentárne až naturalistické prvky s autorskou fikciou, snovými, poetickými výjavmi a symbolmi. Môžeme v nich nájsť živé i mŕtve zvieratá, reálne potraviny a prírodné materiály (strom, zem, voda...). Tým sa dosahuje taká divadelná štylizácia reality, ktorá napriek využívaniu dokumentárnych postupov je vo výpovedi zámerne skôr viacvrstevnatou divadelnou, teda javiskovou skutočnosťou, vyjadrením osobného postoja a komentára tvorcov k predostretej téme a jej spoločenskej reflexii“ (Knopová, 2020, s. 5). Presunutie sa na vidiek, do opusteného kultúrneho domu, na spomínanú perifériu periférie, súviselo s hľadaním nejakého konkrétneho zázemia pre slobodnú výskumnú tvorbu na nezávislej platforme. Ich tvorba je dobrým príkladom hlavne toho, ako môže poloha divadla vplývať na dramaturgiu spracovávaných tém. Podľa E. Knopovej sa na nej zreteľne podpisovali najmä „zmiešané národnostné a konfesijné prostredie, bohaté na historické zlomy, ale i neustále sociálne zmeny, ľudské a kultúrne transfery (...), hybridné a diasporické identity obyvateľov a migrantov, procesy neustálych vysťahovaní, príchodov a odchodov, represii, sociálneho i kultúrneho úpadku a exklúzie uprostred hľadania domova ako žičlivého a bezpečného miesta pre budúcnosť. Sú to deje a témy, ktoré sprevádzali našu minulosť, no sú opäť aktuálne pre súčasnú vykorenenu Európu“ (Knopová, 2020, s. 2). Ako vidieť, tvorcom sa vzdialením od hlavného mesta, ako aj od ďalších väčších miest ponúkol úplne odlišný rezervoár aktuálnych tém, ktoré sa práveže na vidieku ukázali v obnaženej, vypuklej podobe. Devízou takéhoto priestoru bol tiež sústredený režim

tvorby – od výskumu zvolenej problematiky až po proces naštudovania vybranej témy v doslova laboratórnych podmienkach. Laboratórny spôsob tvorby sa preto čiastočne pripodobňoval k umeleckej rezidencii (o nej však neskôr). M. Ditte v tejto súvislosti konštatoval: „Tvorivý a produkčný tím od začiatku vnímal priestor ako priestor pracovný (vlastná tvorba divadla, rezidenčné pobyty, workshopy, ateliéry a pod.) a až sekundárne ako priestor prezentačný. Vzhľadom na to, že prezentovaných produkcií pre verejnosť je ročne približne päťdesiat, dramaturgia kladie dôraz na invenčnosť a originalitu spracovania produkcií, na angažovanosť diela, jeho tému a formu. Takéto vyhranenie dramaturgie kultúrneho centra na vidieku spôsobilo to, že do Bátoviec na reprízy inscenácií Divadla Pôtoň alebo hosťujúcu produkciu (divadlo, film, hudba a pod.) prichádzajú diváci z Levíc, Tlmáč, Banskej Bystrice, Nitry, Bratislavy, Žiliny i z Košíc. Z blízkeho okolia je návštevnosť produkcií prezentovaných v Divadle Pôtoň minimálna. Vytvoril sa istý okruh sympatizantov, podporovateľov aj spolupracovníkov, ktorých počet sa pohybuje v desiatkach (asi dvoch); ich spolupatričnosť k divadlu na dedine však ešte nezasiahla širší okruh známych a priateľov, aspoň nie natoľko, aby sa dalo oprieť o niekoľkonásobne vyššiu stabilnú návštevnosť z domácich radov“ (Ditte, 2013, s. 99).

Divadlo Pôtoň dokazovalo svojimi širokospektrálnymi aktivitami zmysluplnosť existencie aj prostredníctvom toho, že od svojich počiatkov suplovalo nezávislé kultúrne centrum na vidieku. Intenzívna snaha jeho zakladateľov sa opierala o inovatívne poňatie divadla spĺňajúceho viacnásobné funkcie a pod. Aj preto sa nemožno čudovať, že tvorivý tím Divadla Pôtoň sa podľa slov jeho riaditeľa M. Ditteho „... prioritne sústreďuje na dva špecifické okruhy dramaturgie: 1. vzdelávanie publika a umelcov, 2. rezidenčné tvorivé pobyty hosťujúcich umelcov zo Slovenska i zo zahraničia (zvláštnou líniou je dramaturgia vlastných inscenácií... Vzdelávaniu publika sa venuje v Divadle Pôtoň pozornosť vo viacerých projektoch. Ateliér tvorivej dramatiky je určený žiakom základných škôl. Deti hrovou formou nadobúdajú vzťah k divadlu, ale i k umeniu vo všeobecnosti. Fabula rasa je workshop určený študentom stredných škôl a zameraný je na kreatívne písanie. Psota na Slovensku je projekt s množstvom aktivít súvisiacich s inscenáciou Psota, témou chudoby, sociálneho vylúčenia a hladu. Súčasťou projektu sú neformálne



diskusie odborníkov – sociológov, sociálnych filantropov, aktivistov a sociálne angažovaných ľudí – so študentmi stredných a vysokých škôl Nitrianskeho kraja“ (Ditte, 2013, s. 99).

Ako vidieť, zmysel etablovaného nezávislého kultúrneho centra a divadla na podklade umeleckej rezidencie spočíva aj vo využívaní edukačnej funkcie divadla, resp. poňatia divadla ako miesta saturujúceho rozmanité penzum širších posolstiev a poslaní v spoločnosti vrátane vzdelávania a kontinuálnej výchovy publika.

### **Ako možno chápať pojem rezidencia/rezidenčný pobyt?**

Rezidencia umelcov/umeleckých skupín sa čoraz zjavnejšie uskutočňuje najmä v nezávislých kultúrnych centrách ako významná súčasť ich programovej dramaturgie.<sup>8</sup> Ich častým zmyslom i poslaním sú práve rezidenčné pobyty umelcov (tanečníkov, choreografov, režisérov, hudobných skladateľov, performerov, hercov a i.) s cieľom vytvoriť diela, ktoré budú ich produkciami, príp. koprodukciami. Svojou pôsobnosťou (približne od roku 2003) intenzívne vyvíjajú podmienky na rozvoj najmä mnohých medzinárodných projektov niekoľkých umeleckých skupín, príp. individuálnych tvorcov.

Divadlo Pôtoň, v rámci ktorého existuje rozvinutý projekt Centra umenia a kreativity, poskytuje priestory bývalého kultúrneho domu (transformovaného na súčasné rezidenčné centrum) už od roku 2008. Vystriedalo sa tu viacero rezidencií umeleckých združení, umeleckých skupín i individuálnych umelcov (zväčša výtvarníkov), ktorí sa neraz na platforme tvorivého pobytu aktívne venovali rozmanitým podobám umeleckej tvorby/výskumu a pod.

Uviesť by sme mohli nasledujúce príklady jednotlivých uskutočnených rezidenčných pobytov v rámci tohto projektu, ktoré sa v Bátovciach podarilo zrealizovať konkrétne v rozmedzí rokov 2016 – 2020. Príkladmi takýchto umeleckých rezidencií boli v roku 2016 Michaela Liptáková a Michal Mikuláš: *Quidnam ed est? Quis enim es tu? Unde es tu?*, Mário

---

<sup>8</sup> Umelecká rezidencia (rezidenčný pobyt umelcov) predstavuje (najmä v kontexte súčasnej nezávislej kultúry) pomerne frekventovanú podobu kreatívneho procesu na poli rôznych kolaborácií i koprodukcí.

Drgoňa a Martin Truban: Únik, Peter Gonda a Barbora Namerová, Studio Alta: *Tiqqun*, Roberta Štepanková, Kremnické divadlo v podzemí: *Koza a kladivo*, Barbora Janáková, Michaela Hulvejová a Lívía Balažová, Odivo: *Stopy v pamäti*, Ladislav Karda: *Zvláštní druh projekce*, Med a prach – Sláva Daubnerová – Debris company: *Miracles*.

V roku 2017 sa uskutočnili v Divadle Pôtoň v rámci Centra umenia a kreativity tieto rezidencie: Rezidencia: Sashko Brama, Nina Khyzna, Andrii Buchko, Ruslan Boyarin: *Vojenské meno Rama*, Med a Prach: *Temná noc +/- Obrazy pre srnky*, Monika Pulišová a Michal Heriban: *Můj šéf je debil*, Divadlo Nomantinel: *Značka: Homosexualita*, Matej Truban: *spod Slovenskej brány*, Hana Launerová: *Adolescent op. 1*, Teatro Espánico, Andrej Kolenčík, Samuel Chovanec: *Byť mnou? Byť vami*, Duo Hadr: *Nazis in the rain*.

V roku 2018 nasledovali ďalšie rezidenčné projekty, ktoré sa kontinuálne ďalej kvantitatívne rozvíjali – Viktor Černický: *Záhyb*, Rezidencia: Tomáš Janyпка: *Nové sady*, Jaro Viňarský a kol.: *The Touch Of The Open*, Ela Lehotská a Honza Lepšík (Česká republika): *Můj, moja*, Frozandeh/Marková/Schneeberger/Juráni: *BIG TOE*, Tomáš Janyпка: *Song lines*, Wiola Anna Ujazdowska (Poľsko): *Tancujem, keď ma nik nevidí*, Jozef Ka (Rusko): *Silence*.

Rok 2019 bol zase v znamení týchto rezonujúcich umeleckých rezidencií: Debris Company: *Glitch*, Divadlo Gasparego: *Jean Favoritka*, Teatro Nullius (Taske Pop): *A portrait of krajinka*, Tomáš Janyпка: *Song lines*, GAFFA: *UFO*, Uhol 92: *Zastavení*. V roku 2020 sa napríklad uskutočnila premiéra dokumentárno-filozofického predstavenia *The Haar* umeleckej skupiny Loco: Motion Company (CZ) hostujúcej na rezidenčnom pobyte.

Reprezentatívnym príkladom osobitej koprodukcie Divadla Pôtoň s ďalšími nezávislými divadlami bola predovšetkým ojedinelá divadelná udalosť s názvom *Miracles* (2017).<sup>9</sup> Jej tvorcovia Jozef Vlk (Debris Company), Iveta Ditte Jurčová a Michal Ditte (Divadlo Pôtoň), Andrej Kalinka (Med a prach) a Sláva Daubnerová intenzívne pracovali predovšetkým s významovosťou prostredia Bátoviec:

---

<sup>9</sup> Autori projektu: Iveta Ditte Jurčová, Michal Ditte, produkcia: Divadlo Pôtoň (Frederika Krajčíková, Monika Škojcová, Elena Maťová, Michaela Kancianová).

t. j. konkrétne exteriérového (verejný priestor), ako aj interiérového (napríklad sakrálny priestor a pod.). Autori konceptu (Iveta Ditte Jurčová a Michal Ditte) v jednotlivých častiach tohto viacdimeziónalného *site specific* projektu využili princíp putovania krajinou, resp. krajinnou scénériou s jej vlastnou (potenciálnou) scénickou hodnotou či skôr schopnosťou, ktorú dotvárali: okolie vodnej priehrady Lipník, areál základnej školy, park za Divadlom Pôtoň či evanjelický kostol v Bátovciach (v suggestívnom neogotickom slohu).

Z dosiaľ realizovaných rezidenčných pobytov (domácich i zahraničných) sa zvyčajne uplatnili tieto ich varianty:

**1. Izolovaná rezidencia (bez synchronizujúceho vzťahu k miestu rezidenčného pobytu)** – ide o najčastejšie izolovanú podobu rezidenčného pobytu, kde sa sčasti hosťujúcim umelcom, ba priamo i celým umeleckým skupinám ponúka priestor na kontinuálny rezidenčný pobyt v akejsi autonómii, určitej izolácii s vlastnou samostatnou koncepciou bez vzťahu k lokalite, v ktorej tvorcovia intenzívne kreuajú.

Rezidencia: Sashko Brama, Nina Khyzna, Andrii Buchko, Ruslan Boyarin: *Vojenské meno RAMA*, príp. režisérka Daša Krištofovičová z Divadla Nomantintels, ktorá v rámci rezidencie v Bátovciach participovala na inscenácii *O nás o nich* atď.

**2. Otvorená rezidencia (s extenziou do lokality, korešpondujúca s miestom pobytu)** – druhá rozšírená verzia rezidencie nastáva vtedy, keď konkrétny umelec (umelecká skupina) prostredníctvom svojej tvorby aktívne komunikuje s miestom nezávislého kultúrneho centra, ktoré sa tak nepriamo stáva aj istým inšpiratívnym zdrojom kreatívneho potenciálu. Pobyt umelca je veľmi tesne previazaný s miestom jeho realizácie v konkrétnom nezávislom kultúrnom priestore.

Napríklad Monika Kováčová a Mária Danadová z Divadla Odivo, ktoré na podklade rezidencie vytvorili inscenáciu *Stopy pamäti* (2016).

Súčasný narastajúci záujem o rezidencie vyplýva z pomerne vyspelej disponovanosti týchto nezávislých kultúrnych centier poskytujúcich tvorcom ideálne podmienky na tvorbu. Treba si tiež uvedomiť, že existencia niektorých z nich zreteľne závisí od miery fluktuácie umelcov na konkrétne realizovaných rezidenčných pobytoch, ktorí sem vďaka rozličným grantovým projektom (napr. Visegrad Artists Residency

– Performing Arts, Fond na podporu umenia) prichádzajú tráviť realizačný (tvorivý) pobyt.

Rezidenciu by v kontexte nezávislých kultúrnych centier na Slovensku i vo všeobecnosti bolo možné považovať za formu tzv. „pozvanej návštevy“ programovým dramaturgom do centra konkrétneho nezávislého kultúrneho uzla s tendenciou obohatiť prostredníctvom inakosti druhého/iného (často spomínaná devíza interkulturalizmu v kontexte umeleckej kultúry).

### **Autopsia z konkrétnej rezidencie ako prípadová sondáž**

Vďaka autopsii z umeleckého rezidenčného pobytu (5. 8. – 13. 8. 2019) v Bátovciach sa mi prinajmenšom naskytl náhľad na konkrétny rezidenčný pobyt mladého internacionálneho zoskupenia Taske Pop (pôvodne Teatro Nullius), ktorého členovia Veronika Rišňovská (Slovensko/Nemecko), Ronni Shalev (Izrael), Viktória Valášiková (Slovensko), Imrich Pisarovič (Slovensko) sa prostredníctvom neho (v rámci rezidenčného programu Inkubátor) „... zaoberali pocitom patrenia, lokálnosti a slovenského vidieka. *A Portrait of a Krajinka* sa *de facto* stal sériou obrazov, pohybov, zvukov a názorov zaznamenaných v Bátovciach a okolitých dedinách, nadobúdajúcich formu zvukovej prechádzky. Fúziou žánrov fyzického divadla, animácie a monodrámy participovali na audiovizuálnej performatívnej inštalácii, reagujúcej na každodenný život v „zabudnutých“ oblastiach, v ktorých si tvorcovia kládli otázky, ako verejný priestor ovplyvňuje konanie, čo znamená niekam patriť a aká je slovenská identita z pohľadu vidiečanov“ (Rišňovská, 2019). Keďže povinnosťou rezidenta v rámci realizovaného rezidenčného pobytu typu Inkubátor je aj nejaká verejne prospešná aktivita pre miestnu komunitu, tak v tomto prípade ju tvoril workshop stop motion animácie (30. 7. 2019) pre začiatočníkov v podaní kolektívu tvorcov pre deti v Bátovciach i blízkom okolí.

Vrátim sa ale k podstatnému a povinnému uvedeniu diela, performance *A portrait of a Krajinka* (2019) v štádiu *work in progress*, ktoré sa ako výsledok uskutočnilo na záver ich rezidencie dňa 8. 8. 2019. Potrebné je tiež uviesť, že verejnej prezentácii predchádzala aktívna propagácia

prostredníctvom živého hlásenia v obecnom rozhlase. Vyslovene uprostred leta sa aktérom podarilo vzbudiť úprimný záujem i zvedavosť. Prišlo sa sem pozrieť domáce publikum rôznych vekových kategórií, ktoré sa s prítomnosťou rezidentov/cudzcincov stihlo počas ich pobytu bližšie zoznámiť.

Ako už názov napovedal – performancia sa evidentne týkala krajinného námetu. Výrazne asociovala s názvom známeho slovenského filmu Martina Šulíka: *Krajinka* (2000). Zároveň prezrádzala výtvarnú inklináciu celého projektu. Tvorcovia doslova portrétovali vybranú lokalitu formou aplikovanej zvukovej prechádzky obcou a jej blízkym okolím. Dosahovali (obrazom i zvukom) jej portrét, čo prezrádzalo výtvarnú orientáciu tohto diela.

Pomyselnou „krajinkou“ bola pre tvorivý tím obec Bátovce (aj so svojou polohou, prostredím, blízkym okolím, klímou a pod.). Tvorcovia využívali najmä pozorovanie, ako aj voľné inšpirovanie sa prírodným prostredím, resp. celkovým vidieckym koloritom.

Je viac než zjavné, že zamýšľaný projekt mal charakter *work in progress*. Základ audiovizuálnej „eseje“ *A Portrait of Krajinka* tvorili zvukové mapy tohto vidieckeho miesta, ktoré tvorcovia súvislejšie a intenzívnejšie rastrovali. Vznikla doslova zvuková partitúra pre následne komponované inštalácie obrazov, hlasov, záznamov, videí, animácií (Ronni Shalev) s príznačným zvukovým dizajnom (Imrich Pizarovič). Dalo by sa povedať, že východiskom tohto diela sa celkovo stali zvuky vidieckej scenérie/súčasného autentického vidieka, objavovaného zväčša auditívnou formou. Režisérka väčšmi tematizovala ticho krajinky, ktoré bolo občas prerušované autentickým dedinským ruchom či rôznym každodenným pracovným lomozom. Mladí rezidenti z kolektívu Taske Pop uskutočňovali viacnásobné sondy do tejto obce. Absorbovali z nich jednotlivé odtlačky, resp. stopy, ako aj samotnú atmosféru. Načerpali tak materiál pre svoje mini audiovizuálne performatívne dielo. Tvorivý tím tak postupne odkrýval zvukový a vizuálny odraz vidieka a spoznával v ňom seba: hoci doň nepatril, aj napriek tomu sa s ním postupne identifikoval na viacerých úrovniach semiózy.

Zvolená obec Bátovce sa stala istou „esenciou“ slovenskej krajiny v generalizovanej podobe. Umelecký tím ju spoznával cez jej rôzne aspekty každodennosti, pričom ticho vidieka občasne prerušoval

dedinský rozhlas, kostolné zvony, predavači sezónneho ovocia, sirény, krčmová hudba či výpovede (spovede) miestnych obyvateľov, nahrávané najčastejšie videokamerou. Z tohto absorbovaného zvukového materiálu vytváral zvukomalebný portrét o krajinke. Namiesto výtvarnej tvorby sa väčšmi uplatňovali rozmanité prostriedky viacerých médií – videozáznamová technika, zvukové nahrávky v bezprostrednom komunikačnom poli pôsobenia – na zber základného heuristického materiálu (dominantným záujmom laboratórnej tvorby/výskumu bola zvuková mapa, resp. vytvorenie auditívnej pocitovej stopy z autentického slovenského vidieka). Rôznymi pochôdzkami, kontaktovaním sa s obyvateľmi Bátoviec (interaktívnym spôsobom) realizovali takpovediac „terénny výskum“ – zvukovú prechádzku prostredím, a to s ohľadom na svoje letmé zžívanie sa s ním (v tomto prípade nešlo o zreteľne aplikovaný etnoscénologický postup, známy skôr z konceptov tzv. tretieho divadla, príp. postgrotowskej línie divadla a pod.). Práve naopak. Tvorivý tím hľadal hodnotu domova. Ako sa vyjadrila izraelská animátorka a výtvarníčka Ronni Shalev z Jeruzalema, „niekam patriť znamená akoby dookola robiť tie isté veci na danom mieste“ (Shalev, 2019). Títo mladí rezidenti prišli do Bátoviec ako „cudzinci“ a zároveň v tomto prostredí pobudli určité obdobie.<sup>10</sup> Prakticky počas neho vykonávali bežné rutinné činnosti – infiltrovali sa medzi autochtónne obyvateľstvo, spoznávajúc ho náhodne, spontánne, a vytvárali s ním letmé (náhodné) stretnutia či len voľné (spontánne) interakcie. Dôležitým spôsobom tak dospievali k interkultúrnemu porozumeniu v snahe dokázať, že vo svojej podstate sú aj vďaka rozdielom na zemi konštantné, univerzálne princípy, umožňujúce prináležať, patriť niekam – byť doma; dokazovali viac-menej to, že evidentne funguje (môže fungovať) zrejмый mechanismus udomácnenia sa kdekoľvek na svete v antropologickom zmysle.

Od témy, ako aj idey sa ďalej presuňme ku kompozično-tektonickej štruktúre tohto multimedialného diela. Záujem bude smerovaný k motívom načerpaným z potuliek umeleckej skupiny „krajinkou“. Introdukciu tvorila kontinuálna vizuálna animácia projektovaná na plátno. Diváci sa voľne pohybovali po ploche hracieho priestoru princípom imerzie

---

<sup>10</sup> Minimálna dĺžka trvania rezidenčného pobytu v rámci rezidenčného programu *Inkubátor* je dva týždne.

(t. j. nevytvorila sa nejaká fixovaná hranica „javiska“ a „hľadiska“). Režisérka v ňom nechala paralelne plynúť spomínanú vizuálnu animáciu, projekciu videozáznamov na projekčné plátno či živé kreslenie na priesvitnú fóliu – premietané zároveň cez meotar – a naturalistické zvuky vidieka, zachytené na zvukových nosičoch. Tieto obrazy, zvuky, zábery rozvrhla v priestore tak, že vznikla pôsobivá auditívno-zvuková inštalácia. V tmavej sále, sčasti osvetlenej len projektovanými animáciami z hlavného projekčného plátna, sa vyjavovali rafinované obrazovo-zvukové fragmenty pohyblivých animácií v kontrapunkte s rôznymi trhanými zvukmi/ruchmi. Animátorka Ronni Shalev využívala pri vytváraných videoanimáciách výlučne fragmenty, línie, obrysy. Vychádzala pritom zo zjavnej inšpirácie prostredím Bátoviec. Vyabstrahovala z neho línie priečelí domov, balkónov, stĺpov, komínov, tabúľ, ikonických značiek, zastávok či typickej rázovitej architektúry (historickej, sakrálnej a tradičnej). Zhluky animovaných čiar, napríklad kostolnej veže, dvorov, ciest, chodníkov či komplexov bytoviek, sa na projekčnom plátnu dynamicky menili. Nápis, resp. grafémy na orientačných tabuliach či rôzne turistické označenia pôsobili z každodenného aspektu banálne až všedne. Pre rezidentov ako cudzincov vrhnutých do tohto semiotického priestoru sa, naopak, stali veľmi výpovednými. Postupne do dynamickej frenetického zrýchleného rytmu menlivých animácií na projekčnej ploche začala vstupovať iritujúca hudobná kulisa dedinskej krčmovej diskoprodukcie. Vzápätí sa ocitla v tomto priestore sály performerka ako dominantná komentátorka tejto inštalovanej zvukovej mapy krajinky. Izraelská filmárka popritom paralelne vytvárala živé kresby na priesvitnú fóliu, ktoré sa vzápätí odrážali prostredníctvom meotaru na jedno z ďalších rozprestretých plátien. Rovnako rozvíjala motívy bezprostredne objavované v dedinskom prostredí.

Celý realizačný tím predstavoval kolektív umelcov z mesta, uchvátených koloritom vidieka a jeho nákazlivým tichom, sem-tam prerušovaným nefalšovanými zvukmi rozmanitého charakteru. Prezentovaná inštalácia by sa preto mohla vnímať aj ako prienik externého recipienta do pokojnej vidieckej scenérie cez jej zvuky rázovitého podnetného poľa. Napríklad už len kostolné zvony v tomto enormne sa rozprestierajúcom krajinnom reliéfe nadobudli odrazu výrazný kontrast v intenzívnom recepčnom zaujatí.

Dôležité je tiež zdôrazniť, že prehovor performerky (Viktória Valášiková) sa zároveň striedal s jednotlivými videoobrazmi, ako aj ďalšími zvukovými montážami celej inštalácie. Dynamiku vykonávaných potuliek Bátovcami prezentovala napr. behom na jednom mieste, ktorý sugeroval kinetický rozmer prebiehajúcej simulovanej prechádzky zákutiami Bátoviec (ulicami, dvormi, exteriéromi i interiérmi atď.). Občas túto idylu prerušili zvuky predavačov melónov z južného Slovenska. Charakterizovali ich exponované kadencie hlasov v megafóne rozliehajúce sa dedinou: „Haló, haló, červené melóny, žlté melóny predávame!!!“ Trajektórie dedinou do určitej miery charakterizovala rôznorodá spleť autentických zvukových stôp v nepretržitom toku života každodennosti, nevynímajúc bohoslužbu v jednom z kostolov v Bátovciach. Performerka túto etapu zžívania sa s rurálnym prostredím dôrazne objasňovala takýmto spôsobom:

PERFORMERKA: „*Ronni povedala, že keď niekam patríme, znamená to, že tam dookola vykonávame tie isté činnosti: že naše dni vyzerajú rovnako a to, že každý deň prechádzame tou istou ulicou, nám dáva pocit, že to miesto poznáme, že tam patríme*“ (Rišňovská, 2019).

Ako bolo už viackrát spomenuté, režisérka využívala v tomto hracom priestore až tri projekčné plochy: videoprojekciu záberov z potuliek po dedine, mix zvukových stôp (nahrávok zvukov vidieka spolu s prehovormi jeho obyvateľov/informátorov), živú kresbu na priesvitnú fóliu (Ronni Shalev), ako aj na rozprestretú tabuľu (na písanie textov Váľkovej poézie). Zámerne teda dodržiavala simultánnosť spomínaných troch plánov v kontinuálne realizovanej inštalácii/performancei.

Tvorcovia sa tiež dostali od týchto prienikov a spoznávania bátovského regiónu k ďalšiemu dôležitému motívu – a tým sa stal lokálpatriotizmus (nie nacionalizmus). Tvorcov tejto performancei jednoducho zaujímalo, či niekam patriť znamená aj dočasný príchod do nejakého cudzieho prostredia, ktoré jedinec relatívne ledva spoznáva, resp. minimálne chce spoznať. Kedy potom môže dané miesto ponímať ako domov? V rámci istej fluidnej podstaty existencie ich rovnako zaujímalo: kto som, odkiaľ som, kam patrí, kde je moje miesto? Slúžila im na to rekognoskácia vopred neznámej obce s jej obyvateľmi, krajinou či vôbec celkovou rustikálnou scenériou.



Režisérka V. Rišňovská preto striedala výpovede performerky s autentickými dokumentárnymi záznamami jednotlivých informátorov v dedine. Konfrontácie myšlienok obyvateľov Bátoviec sa prelínali s myšlienkami tvorcov o hodnotách domova – pričom respondenti z dediny sa vyjadrovali najmä o svojej identite a príslušnosti k vlastnej krajine, o hrdosti a vlastenectve. Performerka simultánne písala na tabuľu verše známej básne Miroslava Válka: „Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať...“ – ako zjavný kontrapunkt k paralelným líniam rozvíjaných akcií v priestore. Vzápätí po dopísaní ukončila svoj výstup výstižnou lakonicou myšlienkou: „Slovensko musíme nosiť v sebe... inak zanikne ako nejaký spirituálny koncept...“

Záverečnú kódu predstavenia/performance už len dotvárali jemné dozvuky zväčša vidieckeho zvukového koloritu (hlásenie dedinského rozhlasu o akomsi organizovanom zájazde či zatvorení miestnej lekárne...). Tma. Koniec.

## **Záver**

Umelecké rezidencie sú v kontexte nezávislej kultúry na Slovensku čoraz lukratívnejšie. Stávajú sa nielen žiadanými, ale aj frekventovane vyhľadávanými umelecko-výskumnými aktivitami individuálnych tvorcov či umeleckých združení. Stojí za tým idea spájania a integrovania napríklad viacerých internacionálnych skupín do projektov a s tým súvisiaca kontinuálna výchova publika dramaturgom nezávislého kultúrneho centra. Príkladom sú aj viaceré spomínané rezidencie v Divadle Pôtoň, v ktorých sa naplno uplatnil i tento dôležitý edukačný rozmer. Rovnako dokazujú legitimitu zástoja súčasného nezávislého umenia na vidieku. Pre samotných tvorcov sa jednotlivé interferencie s ním spájajú s viacerými tvorivými stimulmi. Ponúkajú rozmanité spektrum podmienok na osobitý modus umeleckej tvorby s rôznymi benefitmi vidieckej krajiny i celkového rázovitého prostredia. Ako vidieť, časť z nich sa tu zaoberá vlastným výskumom: rozličnými potulkami vidieckym prostredím (návštevami rôznych architektonických, prírodných, historických pamiatok alebo rozhovormi s miestnymi obyvateľmi, príp. nadväzovaním kontaktov s lokalitou realizácie rezidencie s osobitým tempom života).

Časť tvorcov zase prichádza do prostredia rezidencie s vlastnou témou, resp. ju tam nehľadá. Využívajú preto umelecký rezidenčný pobyt ako výsostne „kreatívny azyl“ s potrebnými podmienkami a technickým zázemím, dispozíciami na finalizáciu určitého projektu bez zbytočne rozptyľujúcich vplyvov. Napriek tomu externé podnety vidieckeho prostredia absorbujú – a tie sa následne aj nepriamo podpisujú na charaktere diela.



Divadlo Pôtoň. (foto: Imrich Pisarovič a archív divadelného zoskupenia Taske Pop; <https://www.flickr.com/photos/99879481@N05/>)

## Literatúra

- BALLAY, M. Diverzifikácia nezávislého divadla na Slovensku. In MAŤAŠÍK, Andrej (ed.) *Postavenie divadla v spoločnosti: Zborník referátov z X. medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle Dnes a tu*. Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení, 2013, s. 166 – 181. ISBN 978-80-89555-27-7.
- BALLAY, M. Dramaturgické línie nezávislých kultúrnych centier. Stanica Žilina – Záríečie a Záhrada – Centrum nezávislej kultúry. In KNOPOVÁ, Elena (ed.) *Súčasnú slovenské divadlo v dobe spoločenských premien: Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015*. Bratislava: Veda – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017, s. 258 – 304. ISBN 978-80-224-1620-7.
- BALLAY, M. Fenomény súčasného nezávislého divadla na Slovensku. In KNOPOVÁ, Elena (ed.) *Súčasnú teatrologia a divadlo. Vzťah divadelnej vedy, vzdelávania a scénického umenia v 21. storočí. Zborník vedeckých príspevkov z medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie*. Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení, 2018, s. 120 – 133. ISBN 978-80-8206-008-2.
- DITTE, M. – DITTE JURČOVÁ, I. – GODOVIČ, M. Bermudský trojuholník v Bátovciach: sila strácania a objavovania [Rozhovor]. In *kød – konkrétne o divadle*, roč. 13, 2019, č. 5, s. 3 – 14.
- DITTE, M. Dramaturgia z nuly. In *Nová dramaturgia, nový dramaturg. Zborník prednášok z konferencie 14. – 15. 5. 2013*. Bratislava: Divadelný ústav, 2013, s. 97 – 102. ISBN 978-80-89369-64-5.
- FUJAK, J. Ambivalentnosť periférnosti. In *O periférnosti trochu inak. Monografia štúdií z kolokvia Periférnosť súčasného umenia a estetiky*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2002, s. 13 – 17. ISBN 80-8050-568-3.
- KNOPOVÁ, E. Theatre in the Context of Poverty, Poverty in the Context of Theatre: the Issue of Poverty and Social Exclusion Demonstrated on Psota [Poverty], Production of Potôň Theatre. In *Slovenské divadlo: Revue dramatických umení*, roč. 64, 2016, č. 3, s. 260 – 280.
- KNOPOVÁ, E. *Divadlá, ktoré žijú svoju dobu*. Rkp. [Habilitačná prednáška.] 2020. 14 s. Nepochikované.
- KOČIŠ, M. K terminológii nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív. In *Culturologica Slovaca*, roč. 4, 2019, č. 4, s. 106 – 112.
- MITTERPACH, K. Krajina na periférii. In *O periférnosti trochu inak. Monografia štúdií z kolokvia Periférnosť súčasného umenia a estetiky*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2002, s. 61 – 65. ISBN 80-8050-568-3.

RIŠŇOVSKÁ, V. *A portrait of a Krajinka* [online]. [2019-09-21]. Publikované dňa 8. 8. 2019. Dostupné na: <<https://www.facebook.com/events/349338679323441/>>.

## Summary

*Pragmatic Impacts of Residential Artist Stays in the Countryside (Autopsy from a Particular Stay as a Case Probing).*

The author of the article deals with various forms of artist residences, which can be found, quite frequently, in independent cultural centres around Slovakia. One of them is definitely an independent Theatre of Pôtoň, which has been carrying out artist residences since 2008. The author provides valuable and authentic experience from a particular residential stay at the Centre of Art and Creativity in Bátovce. He studies the benefits of an artist residence pragmatically, on the very spot. In a special way, he then evaluates and looks at the diverse dimensions of such artist residences. He points at their increasing trend in the context of independent culture and partly contributes to their comparison. He perceives their presence as a unique source of intercultural understanding of creators within the integration of several art genres, poetics and trends, as well as, revitalisation of the culture of the rural environment, etc. Isn't the artist residence itself an existential mode of residence carried out by an artist/artists, or diverse art groups who are on the path of seeking/ discovering authentic, independent (alternative) art?

Kontakt

doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

e-mail: [mballay@ukf.sk](mailto:mballay@ukf.sk)



*Z umeleckého programu konferencie: Petra Fornayová: „Všetko, čo mám rada“  
(foto: A. Olejárová)*

## ***Intermedialita – jedna z tendencií súčasnej nezávislej divadelnej scény***

**Katarína Cvečková**

Katedra divadelných štúdií, Divadelná fakulta,  
Vysoká škola múzických umení v Bratislave

Súčasnú nezávislú divadelnú tvorbu charakterizuje najmä výrazová rôznorodosť. Medzi prevládajúcimi trendmi posledných sezón sa objavujú princípy dokumentárneho divadla, návrat k rituálu a obradnosti, tvorba v nedivadelných priestoroch či rozvoj komunitných foriem divadla. V posledných sezónach sme zaznamenali aj viacero scénických diel, ktoré sa pohybujú na rozhraní rôznych umení. Často je ťažké určiť, či ide napríklad o činohernú inscenáciu využívajúcu princípy súčasného tancu a/alebo fyzického divadla, prípadne tanečné dielo pracujúce s činohernými postupmi, pohybovú/tanečnú inštaláciu alebo performatívny koncert. Dochádza k miešaniu umeleckých druhov i žánrov, experimentovaniu s tvorivými princípmi, rôznymi spôsobmi vyjadrenia aj s novými technológiami.

Prvýkrát pojem „intermedium“ použil na začiatku 19. storočia romantický básnik Samuel Taylor Coleridge ako výraz označujúci v poézii prostredníka medzi osobou a personifikáciou. V šesťdesiatych rokoch 20. storočia tento pojem od neho prevzal Dick Higgins, skladateľ, básnik, výtvarník, typograf a člen hnutia Fluxus, ktorý ním pomenoval vlastnú umeleckú koncepciu performatívne happeningovo koncipovaného umenia. Dnes pojem intermedialita môžeme chápať v rôznych teoretických súradniciach – a to vzhľadom na konkrétnu umeleckú prizmu, cez ktorú naň nahliadame. V širšom vymedzení intermedialitou označujeme prepájanie jednotlivých médií alebo mediálnych foriem do neoddeliteľného celku, pričom koncepty jedného média v ich funkcii nahrádzajú koncepty druhého. Výsledkom takéhoto prepájania je „nová hybridná forma média, ktorá mieša štrukturálne rysy pôvodných mediálnych

foriem, ale súčasne obsahuje celkom nové kvality“ (Szczepanik, 2002). Definícia intermediality, resp. intermediálneho divadla sa vyvíjala aj vzhľadom na rastúci technologický pokrok a vstup filmových technológií, komunikačných a digitálnych médií do scénického umenia.<sup>1</sup> Ako píše teoretička Alice Jedličková, „intermedialita sa dá chápať aj ako prienik medzi dynamickým technologickým rozvojom médií (chápaných ako šíriteľov informácií), tendenciou moderného umenia kombinovať postupy z rôznych umeleckých oblastí a rozvinutím teórie intertextuality na báze semiotiky“ (Jedličková, 2008, s. 14).

V priebehu 20. storočia došlo k natoľko výrazným premenám vzťahov medzi jednotlivými umeniami (v porovnaní s predošlými epochami), že je možné tento jav pomenovať ako „intermediálny obrat“ (Jedličková, 2008, s. 67). Ani na našej scéne nejde o fenomén, ktorý sa objavuje výlučne v posledných rokoch. Dôkazom toho, že už v 90. rokoch 20. storočia išlo o trend naprieč umeleckými druhmi, je Festival intermediálnej tvorby, ktorého primárnym cieľom bolo prekročiť hranice jednotlivých umení, objavovať a prezentovať príbuzné tendencie v rámci umeleckej scény. (Realizovali sa iba dva ročníky – v rokoch 1991 a 1992.) Vývoj nezávislej divadelnej a tanečnej scény v 90. rokoch a následne začiatkom 21. storočia výrazne ovplyvnili práve tvorivé spolupráce rôznych umelcov, v ktorých je možné hľadať prejavy intermediality. Tanečná spoločnosť Artyci Zuzany Bacovej-Kozánkovej a Milana Kozánka v roku 1996 vytvorila dielo *Mýtus* (inšpirované mytologickými predstavami starých Slovanov a hľadaním vlastných koreňov) spolu s bábkohercom Ivanom Martinkom, bábkoherečkou Katarínou Odzganovou, výtvarníčkou Zuzanou Cigánovou a hudobným skladateľom Petrom Grollom. Jaroslav Viňarský vo svojej štúdii *Tanečná spoločnosť Artyci* označil *Mýtus* za „syntézu tanca, bábkového herectva a výtvarného umenia“ (Viňarský, 2000, s. 231). Ich ďalší projekt *Tvrde pristátie* (1998) bol postavený na spolupráci dvanástich umelcov z oblasti tanca, divadla, hudby, vizuálneho

---

<sup>1</sup> V tomto prípade sa niekedy používa aj označenie „multimediálne divadlo“. Pojmy však nie sú synonymá a treba medzi nimi rozlišovať. V multimediálnom divadle technika zvyčajne len efektne dotvára inscenačnú koncepciu, nie je však nenahradiateľným komponentom. Naopak, v intermediálnom divadle dochádza k vzájomnej interakcii medzi médiami, pričom ak by sa nejaké z nich odstránilo, došlo by k narušeniu štruktúry diela.



umenia a fotografie. Dielo prostredníctvom princípu improvizácie odhaľovalo „možnosti komunikácie a spolupráce rôznych umeleckých druhov“ (Viňarský, 2000, s. 231). Pre tanečnú skupinu a dato (sic!) bol jedným z charakteristických znakov dôraz na úzku spoluprácu s mladou generáciou hudobníkov (Jozef Vlk, Peter Machajdík, Peter Zagar) a súčasne výtvarníkov (Simona Vacháľková, Danica Morárová, Andrej Čertezni, Laura Mešková) (Kozánková, 2000, s. 228). V roku 1999 vytvoril súbor v choreografii Marty Polákovej scénickú kompozíciu divadla, tanca a výtvarnej projekcie *Ženy*, na ktorej spolupracovali aj výtvarníčky Marija Havran a Miriam Petráňová a herečka Milka Zimková. Intenzívna bola spolupráca a dato so súborom Hubris, ktorej výsledky mali značnú intermediálnu povahu – *..on the ground..* (1991), *Point on the horizon* (1991), *Something in the way* (1992). Krátko po roku 2000 vzniklo niekoľko nezávislých skupín, ktorých členovia boli z rôznych umeleckých odvetví – ako Gourounaki, ktorú založili tanečnica Monika Čertezni (Horná) a skladateľ Marek Piaček. Ich umelecká činnosť sa sústreďovala najmä na improvizované predstavenia, v ktorých vždy účinkovalo iné zloženie konkrétnych umelcov. Viac ako k pevnej inscenačnej štruktúre sa tieto predstavenia blížili k umeniu performancie. Je otázne, ktoré z výsledkov všetkých spomínaných spoluprác by sme mohli skutočne označiť za intermediálne diela v zmysle vzniku „novej hybridnej formy média“. Vo viacerých prípadoch to totiž boli v prvom rade medziumelecké spolupráce založené na spoločnom experimentovaní rôznych umelcov na báze improvizácie.

Na súčasnej divadelnej scéne sa fenomén intermediality prejavuje v iných rozmeroch. Nie je iba efektom v rámci konkrétnej medziumeleckej spolupráce a necharakterizuje iba výsledok konkrétneho tvorivého procesu, ale intermediálnu povahu má už prvotný koncept a tvorivý princíp. Reprezentantmi takéhoto prístupu sú Sláva Daubnerová, Petra Fornayová, Debris Company na čele s Jozefom Vlkom a Andrej Kalinka so súborom Med a prach. Diela všetkých spomínaných spája originalita tém, ktoré tlmočia špecifickým spôsobom – s dôrazom na vizuálny koncept i na hudobnosť, využívajúc text väčšinou nedramatickej povahy, uplatňujúc osobitý prístup k pohybu a telesnosti, pracujúc s novými technológiami na rôznych úrovniach.

Sláva Daubnerová koncentruje vo svojej osobe niekoľko umeleckých povolání – je súčasne autorkou, performerkou, režisérkou a herečkou, pre viaceré svoje projekty sama vytvorila aj výtvarný koncept. Napriek tomu, že dnes pôsobí prevažne ako režisérka činoherných a operných inscenácií na Slovensku i v zahraničí, na divadelnej scéne sa etablovala sólovými projektmi, pre ktoré je príznačný intermediálny tvorivý princíp.<sup>2</sup> Dvojica diel *Cely* (2006) a *Untitled* (2012) prepája na rovnocennej báze princípy dokumentárneho divadla, umenia performancie a vizuálneho umenia – nielen v zmysle formálnom, ale aj obsahovom. *Cely* sú inšpirované tvorbou a životom francúzskej umelkyne Louise Bourgeoisovej a *Untitled* spracováva osud fotografky Francescy Woodmanovej. V oboch prípadoch by sa výtvarná koncepcia dala považovať aj za formu výtvarnej inštalácie – kostýmy a objekty, ktoré sa na javisku nachádzajú, sú súčasne priamymi referenciami na diela uvedených vizuálnych umelkýň. Daubnerová rekonštruuje ich vznik a pôvod a dáva ich do súvisu s udalosťami v ich živote, ich vnútornými rozpoloženiami. Stáva sa živou súčasťou inštalácie a zároveň performerkou, ktorá cez performanciu vypovedá aj sama o sebe – o svojom vzťahu k umeniu, k tvorbe, o postavení ženy na umeleckej scéne a pod. –, a to prostredníctvom pohybových i statických mizanscén. Ak by sme teda hľadali pomenovanie diel, mohli by sme použiť aj termín pohybová inštalácia. V oboch prípadoch pracuje Daubnerová aj s textom dokumentárnej povahy (citáty a úryvky zo zápiskov umelkýň), ktorý je tu prítomný prevažne v písomnej forme (v diele *Cely* časť textu prednáša). Performerka texty píše priamo na kulisy na scéne (*Cely*) alebo sú premietané na plátno (*Untitled*). Text sa teda rovnako stáva časťou tzv. divadelnej inštalácie. S novými médiami a technologickými výtvarnými výdobytkami Daubnerová pracuje tiež na intermediálnej úrovni. Koherentnou súčasťou štruktúry a koncepcie diela *Hamletmachine* (2007) bolo webovou kamerou v reálnom čase snímané dianie na javisku, ktoré sa premietalo z rôznych uhlov paralelne na kubuse so žalúziami. Prítomná tu bola aj priznaná a významotvorná práca so zvukom prostredníctvom mikrofónov a rôznych efektov na úpravu hlasu. Kľúčovou témou v inscenácii *Hamletmachine*

---

<sup>2</sup> Neoficiálnu trilógiu inšpirovanú výraznými umelkyňami *Cely* (2006), *M.H.L.* (2009), *Untitled* (2012) dopĺňa *Solo lamentoso* (2016). Medzi tieto sólo performancie by sme mohli zaradiť aj *Hamletmachine* (2007).

je identita a hra s ňou – čo sa odzrkadľuje aj v práci s kamerami a mikrofónmi. Daubnerová sa mení na Hamleta, Hamlet sa mení na Oféliu. Zámerom autorky bolo hru Heinerja Müllera spracovať audiovizuálne „ako labyrint obrazu a zvuku“ (Daubnerová, 2012, s. 100). Premietanie v reálnom čase nahratých záberov tematizuje komunikáciu so sebou samým (stotožňovanie/nestotožňovanie sa so svojím obrazom, videnie/nevidenie sa v odraze zrkadla, rozdeľovanie identity). V inscenácii *M.H.L.* (2010) o Magde Husákovej-Lokvencovej, prvej slovenskej režisérke a prvej žene Gustáva Husáka, Daubnerová v spolupráci s Lukášom Kodoňom využila na premietanie projekčnú plochu z polopriesvitného tylového materiálu. Premietané sú na nej zábery dokumentujúce dobu, v ktorej Husáková-Lokvencová žila, ako aj jej umeleckú tvorbu. Projekcie však nemajú len dokumentárny charakter, opäť je tu prítomné aj videonahrávanie v reálnom čase predstavenia – na polopriesvitnom plátne je takto premietaný napríklad detail pohybu rúk (vždy pri inej činnosti), ktorý zaznamenáva kamera umiestnená v lampe na stolíku. Dokumentárne zábery, prostredníctvom ktorých autorka zobrazuje medzníky života Lokvencovej, sa tak znova striedajú s vizuálnou inštaláciou reflektujúcou vnútro skúmanej umelkyne.

Tanečníčka, performerka a choreografka Petra Fornayová už od svojich tvorivých začiatkov (90. roky) kladie dôraz najmä na „koncept rôznych javiskových žánrov a ich prepájanie“ (Gajdošová, 2017, s. 39). Pravidelne spolupracuje aj s tvorcami z rôznych umeleckých smerov – literatúry, hudby, výtvarného umenia. V roku 2009 spoluvytvorila tanečno-hudobnú performanciu pre štyroch tanečníkov a štyroch hudobníkov *Diamondance* na základe obrazovej partitúry Milana Adamčiaka z roku 1967. Posledných niekoľko rokov je jej tvorba ovplyvnená aj využívaním nových technológií – od videoprojekcie po prácu s inovatívnymi počítačovými softvérmi.<sup>3</sup> V konceptuálnej tanečnej inscenácii *Objekty výskumu* (2014) spracovávala tému komunikačných médií a masmédií, ako aj relativitu vnímania informácií a formovanie názoru spoločnosti i jednotlivca pod tlakom mediálnej doby. Nové médiá v diele vystupovali nielen ako inscenačný prostriedok, ale aj ako súčasť koncepcie

<sup>3</sup> Na datovanie posunu v inscenačnej poetike Petry Fornayovej môžeme použiť aj prvú inscenáciu, v ktorej pracovala tvorkyňa s projekčnou technikou – *Všetko, čo mám rada* (2012).

a ústrednej témy. Štruktúru inscenácie Fornayová rozdelila na tri rovnocenné časti, pričom prvá a posledná boli totožné – tvorila ich tanečná choreografia pre dve interpretky (Soňu Ferienčíkovú a Janu Terekovú). Prostrednú časť predstavovalo video dokumentárneho charakteru premietané na projekčnom plátne. Účelom premietaných záberov bolo priniesť rozličné poznatky o oboch tanečníčkach (od informácií z ich súkromných životov až po výsledky rôznych psychologických a fyzických testovaní). Diváci v tretej časti opäť sledovali pôvodný duet, ale už s vedomím zistených informácií. Fornayová tak priniesla otázku o vplyve informácií na našu mienku a súčasne na samotné umenie. Zaujímalo ju, do akej miery sa mení divákovovo videnie/interpretácia choreografie vzhľadom na podané informácie. *Objekty výskumu* tematizovali súčasnú pretechnizovanú dobu, drobnohľad komunikačných médií a mieru ich vplyvu na jedinca. Dielo *Hra na budúcnosť\_SF (Subjective Future)*, ktoré malo premiéru v roku 2017, je generačnou výpoveďou predstaviteľiek a predstaviteľov rôznych umeleckých oblastí: Ján Šimko za divadlo, Natália Okolicsányiová za výtvarné umenie, Lucia Džubáková-Chuťková za hudbu, Adam Hanuljak za film, resp. filmový dokument a Petra Fornayová za tanec. Súčasne sa tu využíva inovatívny softvér a 3D videomapping. Priamo na plátne vzniká počas predstavenia virtuálna realita toho, čo sa deje na javisku. Spoluvytvárajú ju všetci zúčastnení umelci – každý vzhľadom na svoj umelecký okruh. Vzniká tak skutočne nová hybridná forma, ktorej súčasťou je performatívna počítačová hra.

Už predchodca *Debris Company* – súbor *Hubris*<sup>4</sup> – sa v 90. rokoch vyznačoval výraznou prácou s hudbou a zvukovým podkladom, spomínanou intenzívnou spoluprácou s tanečnou skupinou a dato, ako aj experimentovaním so svetelným dizajnom a projekciou. Réžisér a hudobný skladateľ Jozef Vlk tieto tendencie v *Debrise* posúva na ďalšiu úroveň (aj vzhľadom na technologický pokrok posledných rokov). Dôkazom je inscenácia *WOW!* (2017), ktorej základom je intermediálne prepojenie pohybovej kompozície, filozofickej básne, výraznej hudby a efektného vizuálneho konceptu. Vizuálny koncept je navyše viacúrovňový – zložený zo štylizovaného kostýmu a expresívne ladeného maskovania

---

<sup>4</sup> Po odchode Martina Ondrisku sa v roku 1995 z divadla *Hubris* stáva nový súbor *Debris* (neskôr používajúci názov *Debris Company*).

(Katarína Holková) a z videoartovej projekcie Alexa Zelinu, ktorá zasaďuje predstavenie do metaforického prostredia všeobjímajúceho vesmíru. Projekcia je pritom premietaná nielen na plátne v zadnom prospekte, ale aj na baletizole na javisku a sekundárnou premietacou plochou je i samotný kostým tanečnice Stanislavy Vlčekovej. Vzniká tak efekt totálneho pohltienia tanečníkov videoartovými obrazmi – a teda metaforou vesmíru. Prostredníctvom práce so svetlom sú zasa v ďalších obrazoch tanečníci z tohto priestoru viditeľne vyčlenení (ako pomyselní bohovia, páni vesmíru). Filozofická báseň Eugena Gindla predstavuje časovú os, ktorá sa od počiatku dejín postupne presúva k prítomnosti až budúcnosti<sup>5</sup> – a tomu zodpovedá aj videoart, ako zaznamenala vo svojej recenzii kritička Martina Mašlárová: „... blikotavý vesmír na projekcii sa zmení na mikroorganizmy a drobné živočíchy, ktoré vystrieda špirála zlatého rezu, geometrické tvary, karteziánska sústava súradníc“; tieto spektakulárne obrazy postupne nahradí šedivé šumenie až takmer úplná tma a po nej nasleduje prechod do virtuálnej éry (Mašlárová, 2017, s. 10). Najnovšie dielo súboru pod názvom *Glitch (waiting for error)* (2019) tvorcovia priamo pomenovávajú ako „výtvarno-akusticko-performatívnu inštaláciu, ktorá v pohybovej metafore reflektuje krízu súčasného človeka a sveta“. Stanislava Vlčeková choreografiu predvádza opäť v štylizovanom kostýme (autorkou je dizajnérka Andreja Pojezdálová), ktorý sa stáva jej jediným a rovnocenným scénickým partnerom. Ako osudová prizma nad telom tanečnice visí inštalácia Alexa Zelinu v podobe zemegule. Premiéra a prvá repríza boli navyše uvedené nie v divadelnej sále ale v priestoroch Galérie Umelka.

Andrej Kalinka je jednou z ústredných osobností voľného združenia tvorcov a interpretov s názvom Med a prach. Sami o svojej tvorbe hovoria ako o priestore, v ktorom sa „výtvarné umenie prevetľuje do hudby, hudba do divadla, divadlo do výtvarného umenia a tak ďalej a stále inak“. Už z tohto citátu je zrejmé, že intermedialita je tu ústredným tvorivým princípom. Výsledkom ich spoločných tvorivých procesov boli spočiatku výstavy, koncerty a neskôr aj divadelné inscenácie (*Bartimejove*

---

<sup>5</sup> Ideu podporujú i názvy jednotlivých častí básne, ktoré sa zobrazujú aj v projekcii: Abstract, Holocén, Golden Age, TheLegology, StupidityBoom, ProGnosis, ColorSlide, RedSpot, PornoGraffiti, CyberKlip, VirtualZoom, Decrescendo, Catharsis, Impromptu in Green.

*pašie*, 2012; *Domov Eros Viera*, 2014). Vždy však smerovali k rovnocennosti tvorivých princípov a umeleckých komponentov. Od vzniku scénického diela *Krása a hnus* (2016) s tým súvisí aj využívanie špecifických priestorov, ktoré sú rovnocennou súčasťou konkrétneho konceptu. V diele *eu.genus* (2018) je zmena tradičného divadelného priestoru prítomná aj v obsahovej rovine. Už počas príchodu divákov do sály sa každý z účinkujúcich na scéne venuje nejakej tvorivej činnosti: Ján Morávek sa „hrá“ s kazetovými nahrávkami, ktoré tvoria zároveň vizuálnu inštaláciu, Juraj Poliak dokončuje výtvarné objekty, Daniel Raček rozohráva pohybovú kreáciu s balom linolea. Po usadení divákov Andrej Kalinka všetkých neformálne privíta v improvizovanom umeleckom ateliéri. Výtvarná dielňa, hudobná skúšobňa, tanečná sála, ateliér performatívneho umenia – všetko je tu prepojené a splyva do jedného univerzálneho intermediálneho priestoru. Pohybovú choreografiu možno vnímať ako variáciu na deklamovaný text, v iných obrazoch choreografia ponúka vlastnú tematickú líniu. Rovnako hudba sa z pozície melodického sprievodu presúva na miesto vedúcej zložky a zasa naopak. Objekty, ktoré tvorí Poliak priamo na scéne, sú chvíľkovými rekvizitami a súčasne svojbytnými dielami. Táto zmena charakteru priestoru divákovi ponúka väčšiu slobodu percepcie – nachádza sa na mieste, kde tvorba zdanlivo vzniká priamo pred jeho očami. Môže si tak zachovať pozíciu návštevníka ateliéru, svedka tvorivých procesov a umeleckých asociácií na tému rodu.

Príspevok mal ambíciu poukázať na to, že intermedialita kontinuálne charakterizuje slovenskú nezávislú tvorbu – divadelnú i tanečnú. Spôsob kombinovania postupov rôznych umeleckých druhov, miera stierania hraníc medzi nimi prechádza istým progresom. Rovnako ako sa vyvíja aj práca s technologickými výtvarnými nástrojmi, mení sa charakter scénického priestoru (z tradičných javísk sa presúva do nediadelných priestorov). Tvorba založená na intermediálnych princípoch zároveň vplýva aj na premenu charakteru diváka, na spôsoby jeho vnímania a recepcie diela. Je teda zrejmé, že fenomén intermediality so sebou nesie ďalšie témy, ktoré by si vyžadovali samostatný výskum. Ten zatiaľ komplikuje istá neustálenosť tohto pojmu v kontexte našej teatrológie a umeleckej reflexie.

## Literatúra

- DAUBNEROVÁ, S. *Performancia a performačné tendencie v súčasnom divadle (pojmy performancie a reflexia metód sebatransformácie v trilógii Cely, Hamletmachine a M.H.L.) : Dizertačná práca*. Bratislava: vlastným nákladom, 2012. 180 s. Bez ISBN.
- Festival intermediálnej tvorby (katalóg k festivalu), 1991. Archív Divadelného ústavu.
- GAJDOŠOVÁ, E. *Súčasný tanec/Contemporary Dance. Made in Slovakia. 2.*, doplnené vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2017. 184 s. ISBN 978-80-8190-021-1.
- JEDLIČKOVÁ, A. *Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění*. In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVÁ, L. (ed.) *INTERMEDIALITA: SLOVO – OBRAZ – ZVUK*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 13 – 25. ISBN 978-80-244-2054-7.
- JEDLIČKOVÁ, A. *Jak Perseus osvobodil Andromedu nebo Osvobození andromedy?* In SCHNEIDER, J. – KRAUSOVÁ, L. (ed.) *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 49 – 65. ISBN 978-80-244-2055-4.
- KOZÁNKOVÁ, Z. *Nezávislá profesionálna tanečná tvorba – a dato, Skupina súčasného tanca, As Project...* In GRUSKOVÁ, A. – MALITI, R. – VANNAYOVÁ, M. (ed.) *Semíš a chróm. Sprievodca mladým divadlom*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000. s. 227 – 230. ISBN 80-88987-19-9.
- MAŠLÁROVÁ, M. *Pred nami potopa, po nás potopa... A čo my po potope?* In *kød – konkrétne o divadle*, roč. 11, 2017, č. 8, s. 8 – 13.
- SZCZEPANIK, P. *Intermedialita*. In *Cinepur*, č. 22, 2002. [online]. [cit. 2019-10-05]. Dostupné na: <http://cinepur.cz/article.php?article=5>.
- VIŇARSKÝ, J. *Tanečná spoločnosť Artyci*. In GRUSKOVÁ, A. – MALITI, R. – VANNAYOVÁ, M. (ed.) *Semíš a chróm. Sprievodca mladým divadlom*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000. s. 231 – 232. ISBN 80-88987-19-9.

## Summary

*Intermediality as one of the Creative Tendencies on the Contemporary Independent Theatre Scene.*

Contemporary production in independent theatres is characterized mainly by a variety of artistic expression. The prevailing trends of recent seasons include the principles of documentary theatre, return

to the ritual aspects of performance, use of new technologies, work in non-theatrical spaces and many others. The position of spectators and their function are also changing, which often leads to their direct participation in the performance. Intermediality, interspecific elements and performances that can be classified as multiple genres compose a separate topic. It is often difficult to determine whether a production is traditionally text-based but uses the principles of contemporary dance/physical theatre, or it is a dance performance using dramatic techniques or if it is a case of movement installation. This is not a completely new phenomenon – collaborations of artists from various disciplines influenced the Slovak art scene already in the 1990s. However, in many contemporary ensembles, intermediality is becoming a deliberate staging principle. As evidence, we can consider the work of the artists Sláva Daubnerová or Petra Fornayová and the ensembles Med a prach and Debris Company.

#### Kontakt

Mgr. art. Katarína Cvečková, PhD.  
e-mail: k.cveckova@yahoo.com



## **Nezávislá scéna súčasného tanca**

**Petra Fornayová**

Asociácia súčasného tanca v Bratislave

Na začiatku by som rada vymedzila pojmy, ktoré budem používať, keďže terminologické problémy sú zdrojom mnohých nedorozumení. Súčasný tanec sa jednoznačne odlišuje od pojmu scénický tanec (čo bolo skôr dobové označenie pre isté formy často skupinovo interpretovanej choreografie; v priestore Československa sa zaužíval najmä na označenie práce súborov amatérskeho tanca) či moderný tanec (čo je široké označenie pre javiskový tanec, ktorého začiatky siahajú do Nemecka a USA koncom 19. a začiatkom 20. storočia).

Súčasný tanec je forma, resp. tanečný (najmä javiskový) subžáner, ktorý sa vyvinul na pozadí filozofie postmodernity v druhej polovici 20. storočia. Má množstvo špecifik – jednou z najrelevantnejších je jeho nekodifikácia – na rozdiel od klasického baletu či rôznych techník moderného tanca (technika J. Limóna, M. Cunninghama, M. Grahama atď.). Ďalšou výraznou charakteristikou je čerpanie a vytváranie pohybového slovníka z rôznych pohybových kultúr, resp. z rôznych zdrojov (napr. športy, bojové umenia, civilný pohyb). Súčasný tanec je navyše oproti klasickému baletu a modernému tancu charakteristický tým, že diela nie sú klasickými repertoárovými dielami. Vznikajú často v spolupráci s interpretmi, nie sú len prácou choreografa. Z toho vyplývajú ďalšie vymedzenia. Kým v klasickom baletе sa choreograf chápe primárne ako tvorca krokov a tanečných väzieb, v súčasnom tanci je chápaný ako tvorca konceptu, má bližšie k režisérovi, zadáva úlohy, obmedzenia, smeruje interpretov, rôznymi spôsobmi ich vedie k osobitému prejavu, k využitiu a nachádzaniu nových pohybov.

To, že diela súčasného tanca nie sú klasickými repertoárovými dielami pre stály súbor, ale, naopak, pre ad hoc vzniknutú špecifickú skupinu

interpretov, ktorú choreograf potrebuje na tvorbu konkrétneho diela, má svoje konzekvencie. Súčasný tanec je projektovým typom tvorby, t. j. väčšina tvorcov tvorí v podmienkach neustále sa meniaceho tvorivého tímu, čo môže byť zámer alebo nevyhnutnosť (čo je väčšinou prípad Slovenska). Projektová tvorba nie je zlučiteľná s prevádzkou kamenných divadiel so stálym súborom, ideálny je princíp stagiony, resp. projektového divadla, ktoré poskytuje priestor na tvorbu viacerým subjektom – nemá stály súbor, stály repertoár, len konštantné administratívno-produkčné zázemie. Tvorba v súčasnom tanci by sa v tomto dala vzdialene prirovnať k filmovej tvorbe, konkrétne k tvorbe celovečerných filmov, kde režisér podľa potrieb scenára obsadzuje roly hercov, s ktorými následne tvorí.

Okrem týchto formálnych prvkov je dôležité spomenúť, že súčasný tanec od svojho počiatku tematicky reagoval primárne na sociálno-kultúrne a politické prostredia, v ktorých vznikal. Primárna nie je estetická stránka a technická dokonalosť interpretácie. V hierarchii hodnôt sú rozhodne vyššie koncept a téma.

Pod pojmom slovenská scéna súčasného tanca vnímam nehomogénnu skupinu choreografov, tanečníkov, organizátorov a pedagógov. Za jej hlavné problémy považujem štyri okruhy, ktoré sa navzájom prelínajú a sú od seba logicky závislé.

## **Inštitucionálna základňa**

Okrem rôznych čiastkových združení a projektov bolo pre slovenský súčasný tanec z hľadiska inštitucionálneho rozvoja jedným z najdôležitejších krokov založenie občianskeho združenia Asociácia súčasného tanca v Bratislave (AST), iniciované v roku 1996 umelcami pôsobiacimi v oblasti súčasného tanca – mladými profesionálnymi tanečníkmi, choreografmi, študentmi VŠMU. V roku 2000 nastali v AST organizačné zmeny spôsobené rozdielnymi názormi na budúcnosť spoločnej organizácie. Aktivity spojené s festivalom Bratislava v pohybe prešli pod novovzniknutú Asociáciu Bratislava v pohybe (ABP). Ostatné aktivity viazané primárne na rozvoj domácej scény a kultúrno-politické aktivity ostali v gescii Asociácie súčasného tanca.

V roku 2015 sa po viacerých paralelných snahách o inštitucionalizáciu súčasného tanca podarilo vytvoriť profesijné združenie Platforma pre súčasný tanec. Jeho členmi sú občianske združenia a umelci pracujúci v tejto oblasti. Cieľom je lepšia distribúcia informácií a aktivity zamerané na efektívnu komunikáciu s kompetentnými štátnymi a samosprávnymi orgánmi pri presadzovaní spoločných záujmov choreografov a tanečníkov súčasného tanca.

Až do dnešných dní – napriek viacerým snahám na rôznych úrovniach, napriek vypracovaniu rámcového projektu Národného choreografického centra – však na Slovensku neexistuje inštitúcia, ktorej priestor (myslené doslovne aj prenesene) by sa venoval špecificky súčasnému tancu, resp. tancu ako takému. Slovensko necíti potrebu súčasného tanca, nechýba mu, lebo ho nepozná.

## **Priestory**

Slovensko je jednou z mála európskych krajín, ktoré nemajú divadlo určené výhradne na projekty súčasného tanca, vyššie spomínanú stagionu či projektové divadlo. Nepočítame Štúdio tanca v Banskej Bystrici, ktoré je repertoárovým divadlom jedného súboru. História súčasného tanca by sa dala definovať aj ako príbeh hľadania priestoru nezávislých tanečníkov, čo sa zdá byť kľúčovým momentom.

Po spolupráci s viacerými domami kultúry (z nich tanec v Bratislave najviac podporoval DK Ružinov) hľadanie po dlhodobejších snahách vyústilo v 90. rokoch do nádejného priestoru Divadla Aréna v Bratislave, ktoré jeho zakladateľ Milan Sládek, známy mím a pedagóg, chcel po svojom odchode z krajiny v roku 2002 dedikovať tancu a pohybovému divadlu, a to najmä pre už reálne existujúce spojenie divadla s tancom, rastúce a pravidelné uvádzanie tanečných diel na pôde divadla a pre intenzívne kontakty s tanečnou komunitou. Nakoniec sa po oficiálne transparentnom výberovom konaní, neoficiálne po výberovom konaní, ktoré bolo pripravené pre nastávajúceho riaditeľa, Divadlo Aréna stalo činohernou scénou. Zatvorenie Dvorany VŠMU, kde sa uvádzali najmä premiéry a work-in-progress diela študentov, na niekoľko rokov ešte zhoršilo situáciu. Časom bolo napriek veľkým odporom umeleckej

verejnosti zbúrané Divadlo STOKA, ktoré takisto ponúkalo priestor pre niektoré tanečné projekty.

Od roku 2004 sa tanec v Bratislave pravidelne uvádzal len v A4 – nul-tom priestore, čiastočne aj v Štúdiu 12. A tento stav trvá de facto dodnes. Na priestorovo menej náročné projekty využívajú tvorcovia v Bratislave aj divadlo Ticho a spol., ktoré sa od roku 2019 oficiálne definovalo ako stagiona.

Neskôr sa však situácia začala o niečo zlepšovať. Od roku 2007 do prvej polovice roku 2015 fungovalo divadlo elledanse, ktoré sa orientovalo výhradne na tanec a pohyb, no podobne ako v prípade A4 pre priestorové obmedzenia bolo len veľmi ťažko možné uvádzať technicky náročnejšie projekty. Ďalším bolo divadlo Meteorit, ktoré uvádzalo okrem domáceho a zahraničného súčasného tanca aj činohru a detské predstavenia, dnes však už ako otvorený priestor pre tanec nefunguje.

V Žiline sa tanec pravidelne uvádza na známej Stanici, ktorú ako nezávislý priestor pre súčasné umenie založilo a prevádzkuje občianske združenie Truc Sphérique pod vedením Mareka Adamova. Okrem prezentácií je Stanica aj rezidenčným priestorom, koprodukovala viacero pôvodných diel.

V Košiciach vzniklo v roku 1995 občianske združenie Bona Fide, po viacerých úspešných aktivitách v oblasti kultúry sa jeho zakladatelia rozhodli realizovať svoje snaženie pod spoločnou hlavičkou. Miesto na svoje aktivity našli v bývalom DK v mestskej časti Vyšné Opátske – v roku 2005 začalo fungovať centrum IC Culture Train. Vo svojej dramaturgii sa snažilo obsiahnuť rôzne druhy umenia a ďalších činností – o. i. aj súčasný tanec. V roku 2007 sa ťažisko aktivít presunulo do bývalých kasární, kde vznikol projekt Kasárne Kulturpark, jeden z hlavných investičných projektov kandidatúry Košíc na titul Európske hlavné mesto kultúry 2013. Neskôr sa o. z. Bona Fide okolo Petra Radkoffa a Zuzany Psotkovej podarilo za podpory KSK adaptovať priemyselný areál tabakovej továrne na Tabačku Kulturfabrik, kde sa dnes súčasný tanec v Košiciach uvádza primárne.

Záhrada – Centrum nezávislej kultúry je nezisková organizácia, ktorá spočiatku fungovala ako neformálne zoskupenie umelcov, kultúrnych manažérov a dobrovoľníkov. Prestávaním sa do nových priestorov v záhrade v Beniczského pasáži v roku 2010 získala svoj terajší názov.

Hlavnou náplňou organizácie je poskytovanie priestoru na prezentáciu a tvorbu súčasného a komunitného umenia v podobe divadelných a tanečných predstavení, koncertov, festivalov a výstav, ale aj na vlastnú umeleckú produkciu a vzdelávanie. Záhrada je sídlom občianskeho združenia SKOK!, ktoré slúži ako informačné a rezidenčné centrum pre súčasný tanec a fyzické divadlo.

Od novembra 2011 do júna 2015 fungoval v SND projekt Pondelky súčasného tanca v SND. Vznikol na základe spolupráce SND s elledanse, iniciovali ho choreografka Šárka Ondrišová a Mário Radačovský, vtedajší riaditeľ Baletu SND. Projekt mala nahradiť nová forma spolupráce SND a nezávislých umelcov na poli súčasného tanca, no do dneška sa neobjavili ani náznaky uskutočnenia tohto zámeru.

Počas funkčného obdobia župana Bratislavského samosprávneho kraja Pavla Freša okrem vytvorenia dotačnej schémy za výdatnej iniciatívy a podpory Zuzany Šajgalíkovej, vtedajšej riaditeľky odboru pre kultúru a cestovný ruch, a Zuzany Ivaškovej, projektovej manažérky rovnakého odboru, vznikla možnosť využívania časti Novej Cvernovky, kultúrneho centra, ktoré má Nadácia Nová Cvernovka v dlhodobom prenájme od BSK. Konkrétne ide o telocvičňu, na základe čoho sa celý projekt skúšobnej prevádzky tanečného priestoru nazýva Telo-cvičňa. Pozitívom je, že aj nové vedenie BSK schválilo pokračovanie tohto projektu, vďaka čomu existuje možnosť testovania, skúšania, uskladnenia rekvizít a prípadnej pracovnej prezentácie diel súčasného tanca.

## **Podpora**

Systém verejnej podpory aktivít v oblasti súčasného tanca je spolu s neexistenciou stálej projektovej scény pre súčasný tanec (či neexistenciou inštitúcie presadzujúcej spoločné požiadavky spomínanej tanečnej komunity politickými nástrojmi) príčinou nemalého odlivu slovenských tanečníkov do zahraničia. Tento proces sa začal v druhej polovici 90. rokov a trvá dodnes. Väčšina tvorcov na Slovensku funguje na základe projektovej tvorby, keďže zakladať súbor so všetkými kladmi aj záporami by bolo dosť riskantné. Získanie podpory pre jednotlivé projekty je možné najmä prostredníctvom grantov Fondu na podporu umenia,

ktorého vznik v nemalej miere ovplyvnil celú tanečnú scénu, keďže nastavenie grantov pre tanec je v porovnaní s predchádzajúcim stavom podpory cez grant MK SR viac generózne, je možné žiadať o prostriedky na celoročnú činnosť, na projekty presahujúce jeden rozpočtový rok atď. Problematické sa zdá byť administratívne zaťaženie pre žiadateľov z nezávislej scény, ktorá na to nie je personálne pripravená – a myslím, že sa to netýka len tanečnej scény. Aktuálne legislatívne normy dávajú umelcov takmer na roveň obchodných spoločností (normy týkajúce sa dodržiavania anitmonopolných princípov Protimonopolného úradu SR a. i.). Problematické je tiež personálne zloženie komisií z dôvodu nutnosti dodržiavania princípu zabránenia konfliktu záujmov.

Granty samosprávnych inštitúcií sú väčšinou obmedzené malým objemom finančných prostriedkov (treba však vymedziť Úrad Bratislavského samosprávneho kraja, ktorý zaviedol relevantný grantový systém v roku 2015). Medzinárodné projekty je možné financovať za pomoci Medzinárodného vyšehradského fondu (IVF), Stredoeurópskej nadácie (CEF), programov EÚ na podporu kultúry či tzv. Nórskeho grantov (Finančný mechanizmus EHP), ktoré sú však väčšinou zamerané len na veľké produkcie či projekty nadnárodného významu. Dôležitú úlohu vo financovaní tanečných projektov v 90. rokoch zohralo Sorosovo centrum pre súčasné umenie (SCCA). Stále častejšie využívajú choreografi možnosti medzinárodnej koprodukcie a tvorivých rezidenčných pobytov, hoci v porovnaní s inými krajinami EÚ je účasť zahraničných produkčných domov na pôvodnej slovenskej tvorbe (rôznymi formami) veľmi nízka.

MK SR má stále možnosť podpory mimo akýchkoľvek grantových schém, avšak na výzvy a potreby súčasného tanca reaguje negatívne už niekoľko rokov, deklamujúc nemožnosť alokácie finančných prostriedkov či nemožnosť vytvorenia novej príspevkovej organizácie (čomu aktuálne protirečí kauza vytvorenia špeciálnej divízie pod SĽUK-om, dedikovanej podpore tvorby Jána Ďurovčíka a jeho súboru, a to za vysokej priamej finančnej podpory).

## Tanečná kritika

Na doplnenie mozaiky chýba ešte upozornenie na priestor spätnej väzby, ktorá je spolutvorcom situácie a obrazu súčasného tanca. Negatívny vývoj v tejto oblasti predznamenal fakt, že po roku 2001 sa prestal otvárať študijný odbor tanečná veda na VŠMU. Divadelný ústav nemá samostatné oddelenie určené tancu (akémukoľvek), a tak analytická a systematická archívna činnosť, rovnako ako ani presná hierarchizácia a definovanie nie sú postačujúce. Ale treba podotknúť, že oproti minulosti Divadelný ústav stav výrazne zlepšil.

V 90. rokoch funkciu spätnej väzby a poskytovania informácií plnil najmä časopis *Tanec*, ktorý v rokoch 1994 – 2001 vydávala nadácia Kroky pod vedením Roberta Meška (šéfredaktorka Eva Gajdošová). Jeho vydávanie obnovili Lucia Holinová a Vladimír Holina v roku 2014. Od roku 2003 vychádza časopis *Salto*, orientovaný na tanec a pohybové divadlo. Články a recenzie venované súčasnému tancu pravidelne vychádzajú aj v štvrtročníku o súčasnom umení *Vlna* alebo v divadelnom mesačníku *kød* – konkrétne o divadle.

Výdatnou pomocou by bolo prehodnotenie postoja ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu k aktuálnym osnovám pre vzdelávanie na ZŠ či ZUŠ. Deti – ako budúce publikum – nemajú šancu orientovať sa v súčasnom umení – a už vôbec nie v tanci. V budúcnosti budú primárne vyhľadávať také druhy umenia a ich smery, ktoré budú poznať, o ktorých budú mať základnú vedomosť.

## Literatúra

- FORNAYOVÁ, P. Looking For Space Story. In *Vlna*, 2003, č. 17, strany 82 – 85.
- FORNAYOVÁ, P. Tanec vo fáze čakania. In *Vlna*, 2004, č. 20 – 21, strany 62 – 66.
- FORNAYOVÁ, P. Nezávislí od priestoru. In *Salto*, 2003, č. 1, strany 10 – 15.
- GAJDOŠOVÁ, E. – BARTKO E. T. Sezóna 1997/1998 na slovenskej tanečnej scéne. In *Tanec*, 1998, č. 2, strany 10-11.
- LISZKAYOVÁ, I. Existuje len jedno tu a teraz. In *Tanec*, 1998, č. 1, strany 10 – 11.
- POLÁKOVÁ M. Desať rokov súčasného tanca na Slovensku. In *Tanec*, 2001, č. 1, strany 2 – 5.

## Dokument na internete

FORNAYOVÁ, P. Moderný a súčasný tanec [online]. Profil slovenskej kultúry. Dostupné na: <https://profil.kultury.sk/sk/moderny-a-sucasny-tanec/>.

## Summary

### *Independent Contemporary Dance Scene.*

The Slovak scene of contemporary dance I perceive as an inhomogeneous group of choreographers, dancers, organizers and teachers. In contributing to the conference about the theme of independent art, I do not focus primarily on the analysis of creation and individual choreographers of contemporary dance, but I focus on the general problems of the scene that most affect its functioning and life. I consider four main themes that overlap and are logically interdependent: institutional base, venues, support and dance criticism.

Main problem still arises from the fact that despite several efforts and slight improvements at various levels, despite of the elaboration of the National Choreographic Centre project, there is no institution in Slovakia whose space (literally and transposedly) would devote itself specifically to contemporary dance.

### Kontakt

Mgr. Petra Fornayová

e-mail: [petra.fornayova@gmail.com](mailto:petra.fornayova@gmail.com)



## ***Sonda do výzkumného procesu českého nezávislého divadla po roce 1989***

**Martina Pecková Černá**

Institut umění – Divadelní ústav v Praze

*„... divadlo nemusí být jen podnikem k předvádění her..., ale může být něčím víc: živoucím duchovním ohniskem. Místem společenského sebeuvědomování, průsečíkem silokřivek doby a jejich seismografem, prostorem svobody a nástrojem lidského osvobozování; každé představení může být živou a neopakovatelnou sociální událostí, přesahující dalekosáhle svým významem to, čím, se na první pohled zdá být...“*

Václav Havel: *Dálkový výslech*

Můj příspěvek nenabízí závěry, ale spíše sadu otázek, jež vytyčují základní problémy ve výzkumném projektu, který pod názvem *České nezávislé divadlo po roce 1989* realizuje Institut umění – Divadelní ústav v Praze (dále jen IDU). Tato část výzkumné činnosti IDU se zaměřuje na vývoj českého divadla v nových společenských a politických podmínkách, především v kontextu politicko-společenské transformace, decentralizace divadelní sítě a nových nástrojů kulturní politiky. V centru našeho zájmu je v první fázi výzkumu dekáda 90. let 20. století. Výzkum je veden prostřednictvím rešerší dostupné literatury, pramenů a archivů a dále na základě poznatků čerpaných z rozhovorů s osobnostmi česko-slovenské a české nezávislé divadelní scény.

## Proč divadlo po roce 1989?

Období před rokem 1989 a v navazující dekádě 90. let 20. století souvisí se zásadní proměnou společenské role divadla. Ve středo- a východoevropském kontextu patřil československý komunistický režim společně s rumunským a východoněmeckým sice k těm nejrigidnějším a politické změny v tehdejší Československu nastaly jako jedny z posledních, nicméně divadlo má v kontextu pádu režimu v roce 1989 zcela zvláštní a mimořádnou pozici. Tu popisuje úvodní text výstavy *Divadlo a revoluce*, kterou IDU připravil k 20. výročí sametové revoluce. „Od sametové revoluce uplynula dvě desetiletí. Z tohoto odstupu vnímáme již jako klišé, že začala v divadle. Historickými studii reflektované události vysoké politiky se však z komorních a studiových scén, zakouřených šaten a jevišť pod pozlacenými portály záhy přenesly do jiných dějišť a role divadla v sametové revoluci zůstává dodnes nedoceněna. Podstatou revoluce je přitom pohyb v celé společnosti. Pohyb, který v listopadu 1989 rozpoutává divadlo. To je fenomén jedinečný i v kontextu politických změn v bývalém socialistickém bloku. Po studentské demonstraci 17. listopadu 1989 činí první krok k revoluci právě divadlo. Společně se studenty Divadelní fakulty AMU vydávají divadelníci již 18. listopadu 1989 své první prohlášení a poskytují revoluci střechu nad hlavou. Prokřehlému revolučnímu chóru i budoucím politickým sólistům nabízejí svá jeviště, hlediště a technické, personální i sociální zázemí. Je to prostor náhle osvobozený od ideologické přetvářky, ale zbavený i své původní umělecké funkce. Divadelníci vyvolávají revoluční pohyb bezprostředně po policejním zásahu proti studentům, jako první překračují hranice cenzury, autocenzury i strachu a dávají se všanc veřejnosti. Divadelní budovy se rázem proměňují v informační a koordinační centra s nepřetržitým denním i nočním provozem. Namísto představení se na jevištích odehrávají improvizované večery založené na dialogu s diváky... Divadlo během revoluce převrací zavedené role. Hlediště se stává jevištěm, jeviště hledištěm a hranice mezi nimi oscilují a mizí. Společnost se dává do pohybu.“<sup>1</sup> (Kroupa, Portel, Vlasáková, 2009).

<sup>1</sup> Součástí projektu byla výstava *Divadlo a revoluce: První týdny sametové revoluce v českých a moravských divadlech*, diskuse s pamětníky listopadových událostí z českých a moravských divadel a konference. Citace pochází z úvodního panelu výstavy, jejíž

Období, které citovaná výstava sleduje, je vymezeno následovně: „Na začátku časové osy výstavy je páteční večer 17. listopadu 1989, kdy se přímí účastníci zásahu na Národní třídě rozcházejí do pražských divadel a přinášejí svá svědectví o masakru. Představení Rozrazil 1/88 brněnských divadel Divadlo Na provázku a HaDivadlo, které se téhož večera hraje v pražském Junior Clubu Chmelnice, je jako první v období sametové revoluce přerušeno a zprostředkuje divákům z jeviště přímé svědectví o zásahu. Zatímco se jiné části společnosti začnou dávat do pohybu teprve v dalším pracovním týdnu, divadelníci zažívají rušný víkend. V sobotu 18. listopadu ve 14 hodin se koná setkání v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze (dnešní Švandovo divadlo na Smíchově), kde zástupci různých pražských a mimopražských divadel rozhodují o společné divadelní stávce a stanovují datum generální stávky na 27. listopadu. O den později, v neděli 19. listopadu, je v Činoherním klubu založeno Občanské fórum jako otevřená platforma, která má umožnit autentické zapojení se do veřejného života všem složkám společnosti. V následujících dnech využívají divadelníci pro šíření informací a koordinaci stávky celou bohatě rozvětvenou divadelní síť. Divadelní stávka naplněná bezpočtem improvizovaných diskusních večerů, výjezdů do regionů a konfliktů s místní reprezentací tehdejší moci končí v druhém prosincovém týdnu, kdy se divadla vrací ke svému původnímu uměleckému poslání. Těmito dny také výstava končí – uzavírá ji symbolická tečka: Novoroční představení Smetanovy opery *Libuše* dne 1. ledna 1990 v Národním divadle v Praze, jehož se účastní nově zvolený československý prezident Václav Havel.“ (Kroupa, Portel, Vlasáková, 2009). Citovaný popis znázorňuje politickou a společenskou roli, kterou na sebe divadlo vzalo v prvních revolučních týdnech.

V navazujícím výzkumném projektu *Divadlo a svoboda* nás zajímá, v co se z vehikula revoluce proměnilo v období, kdy se navrácí ke své původní umělecké funkci v radikálně se proměňujícím politickém a společenském prostředí. A to ať již během revolučního kvasu prvních zhruba pěti porevolučních let divoké kapitalistické transformace, nebo v druhé polovině dekády 90. let, kdy se „prach revoluce usadil“ (Hulec, 2018)

---

text je dostupný také v publikaci *My jsme to nevzdali: příběhy 20. století. Průvodce totalitními režimy*. Autory textu v úvodním panelu jsou Martina Černá a Jan Jiřík.

a dostavila se první kocovina ze společenské, politické i ekonomické proměny české společnosti. V roce 1993 došlo k rozpadu Československa, nicméně tzv. „blbá nálada“ nastupuje později. Toto označení použil prezident Václav Havel v roce 1997<sup>2</sup>: v roce povodní, zavedení balíčku ekonomických reforem a pádu vlády premiéra Václava Klause. Po nich následovala například opoziční smlouva mezi ODS a ČSSD nebo posílení hlasů pro KSČ ve volbách spojené s nástupem nostalgie po starém režimu. Divadlo se v tomto období potýká s řadou uměleckých i provozních potíží, v případě zřizovaných organizací je tou hlavní proces deetatizace kulturních institucí, na celý obor zároveň dopadá divácká krize prvních porevolučních let, kdy se kulturní i zájmové preference obyvatel v souvislosti s otevřením hranic i se svobodnými možnostmi osobní realizace zaměřují zcela jiným směrem než na divadelní jeviště.

## Proč nezávislé divadlo?

Pro repertoárové divadlo před rokem 1989 v tzv. socialistickém bloku platí charakteristika, kterou Dragan Klaić již v polovině 90. let zformuloval takto: „In the past, theatre (and arts in general) were the main means of escaping, even if in a limited place and time, from the surveillance and an oppressive regime. The abnormality of daily life was replaced in the theatre with normality, fiction turned into life, while life increasingly resembled badly written horror novels.“ (Klaić, 1997, s. 8). Do 90. let 20. století vstupují statutární divadla spíše s prestiží než se silnou vizí a v podmínkách zpochybňování efektivity veřejné divadelní sítě, redukování její podpory, proměny publika a snižující se mobility jak na národní, tak na mezinárodní úrovni jsou nucena hledat novou identitu.

Zcela jiná situace panuje v oblasti rodící, popř. přerostující se nezávislé scény. V 90. letech přetrvává v souvislosti s neoficiálním divadlem užívání pojmu *alternativní divadlo*, který byl v českém prostředí zaveden již v předchozích dekádách. „Alternativnost by bylo možno souhrnně chápat jako *radikální tendenci* orientovanou nejen na *uměleckou inovaci*, ale

---

<sup>2</sup> Tehdejší prezident České republiky ho použil v projevu k oběma komorám Parlamentu České republiky, který přednesl dne 9. prosince 1997 v Dvořákově síni pražského Rudolfa.

zrovna tak – ne-li především – na *hledání smyslu a funkce divadla v umění, kultuře a životě* posledních bezmála čtyřiceti let – zejména v rámci konformní, konzumní a mediální společnosti. Otázkami alternativního divadla nejsou tedy pouze ‚co‘ a ‚jak‘ nově artikulovat, ale zároveň vždy ‚proč‘, ‚z jakých zdrojů‘, ‚pro koho‘, ‚k čemu‘ a ‚zda vůbec‘ či ‚zda jenom‘ divadlo vůbec dělat. To jsou právě hlubší motivy oné oponující, příznakové ‚jinakosti‘ charakteristické svou ‚krajností‘ a ‚okrajovostí“ (Roubal, 2015, s. 112). Tato divadelní činnost byla v Československu před rokem 1989 provozována jako opozice k oficiálnímu divadelnictví jak ve sféře amatérských aktivit, tak ve sféře undergroundu nebo šedé zóny, ale mohla se skrývat i pod hlavičkou oficiálních scén.

Ve studii věnované českému amatérskému divadlu 70. a 80. let popisuje Jan Císař důvody rozkvětu této části české divadelní kultury: „Alternativní divadlo se totiž čím dále, tím více projevuje jako půda, kde si lze klást některé základní otázky po smyslu lidského života, vztahů i tvorby v ‚normalizovaných‘ společenských podmínkách.“ (Císař, 1998, s. 283). Tuto činnost lze tudíž vnímat i jako protipohyb vůči degradaci spontánních a dobrovolných občanských aktivit v totalitním režimu neboli stavu, který popisuje Dragan Klaić takto: „One of the communist system’s greatest ‚achievements‘ was the erosion of personal responsibility.“ (Klaić, 1997, s. 6). Na tento směr po roce 1989 navazují nejen nezávislé divadelní aktivity první porevoluční dekády, ale také statutární divadla, do nichž začali po roce 1989 pronikat rovněž tvůrci, kteří svou kariéru započali ve sféře neoficiálního divadla. V našem výzkumu se zaměřujeme na divadelní iniciativy 90. let, které využívají nových společensko-politických i ekonomických podmínek a které v sobě spojují novátorské umělecké a rovněž občanské postoje, a proto je lze považovat za součást emancipující se občanské společnosti v České republice. Inspirací pro tento přístup nám jsou mimo jiné i slova historika Jiřího Suka, který popisuje principy, z nichž se během sametové revoluce v roce 1989 rodilo Občanské fórum založené Václavem Havlem: „Podle vůle svého zakladatele se chtělo stát základnou pro obnovu občanství v jeho hlubší existenciální rovině, nikoli jen v rovině mocenské a politické.“ (Suk, 2009, s. 24). Mohli bychom tato slova parafrázovat a použít k formulaci oblasti našeho zájmu, jímž je divadelní tvorba, která se

v určitých svých projevech v 90. letech dotýká rovněž roviny existenciální, tedy nikoli jen funkce estetické a zábavní.

## **Co je „nezávislé“ divadlo?**

Podobně jako alternativní divadlo je pojem nezávislé divadlo široce rozkročený a dotýká se jak esteticko-poetické, tak provozně-interpretací roviny a mimouměleckých funkcí divadelní tvorby. Rozpětí diskuze o obou pojmech lze doložit i dvěma příklady ze současnosti.

V roce 2016 vznikla v České republice Asociace nezávislých divadel jako „otevřené sdružení divadelních subjektů, produkčních domů i jednotlivých tvůrců, působících v oblasti divadel nezřizovaných veřejnou správou napříč celou republikou“. (Oficiální internetové stránky AND ČR) Nezávislost, již si tato asociace vytkla do svého názvu, charakterizuje následovně: „Nezávislé divadlo pohotově a odvážně reaguje na aktuální společenská témata a je tak živým účastníkem dění ve společnosti. Zároveň je důležitým ambasadorem české kultury v zahraničí.“ (Oficiální internetové stránky AND ČR)

V souvislosti s proměnou Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze inicioval v roce 1991 Josef Krofta jako tehdejší vedoucí Katedry loutkářství její přejmenování na Katedru alternativního a loutkového divadla (KALD DAMU). V roce 2011 přebral vedení katedry Jiří Havelka, který se na rozdíl od Asociace nezávislých divadel i přes pochyby o validitě pojmu alternativní nakonec přiklonil k zachování názvu: „Hned po mém nástupu na KALD DAMU jsem byl ve velkém pokušení změnit název katedry, protože mi to slovíčko přišlo extrémně zavádějící a hlavně jsem si říkal, že nemusíme být přece alternativní k něčemu. To hned vybízí k jakémusi ‚na truc‘ bytí, jako by základní ‚raison d’être‘ byla opozice. A to vůči žánru, který je nejvíce na ráně... tedy činohře... Dnes už potřebu měnit název nemám... Jádrem touhy být ‚alternativní‘ je v přístupu k divadelní tvorbě. Ve vztahu k divákovi a společenství. Není zde umělec, který něco připravil, a divák, který něco přijímá. Je zde společenství, které pro sebe znovu a znovu hledá smysl a funkci divadla. Alternativnost je pak třeba chápat především v oné procesualnosti, decentralizaci složek, nehierarchizovanosti profesí, paralelitě

komponentů, rhizomatické struktury, sociálním přesahu, společenském smyslu atd. To vše vede k hledání jedinečného, živého, aktivizujícího, zneklidňujícího komunikačního kanálu pro tento večer, který není apriori mimetický, čistě znakový, nestojí pouze na znaku a jeho významu, ba přímo naopak – touží uniknout z tyranie ‚representativnosti‘. Být alternativní je pozice (nikoli opozice), je to stav konstituující, tvořící (nikoli vymezující se). Úplně stejně jako tradiční, dramatický, činoherní směr.“ (Havelka, 2018).

Posun od *alternativnosti* k *nezávislosti*, respektive hledání jeho časových i definičních kontur, je jedním z úkolů našeho výzkumného záměru. Formování české nezávislé scény 90. let je postupné, podobně jako proměna společensko-politického prostředí. V prvních porevolučních letech se česká divadelní scéna pohybuje v tekutých pískách vlastního přerodu, nicméně velmi záhy po sametové revoluci vznikají první občanská sdružení založená za účelem divadelní činnosti. To umožnil *Zákon o sdružování občanů* a *Zákon o právu shromažďovacím*, které byly přijaty již v roce 1990. Postupné další změny legislativy umožnily zakládání jak soukromých divadelních společností, tak rozvoj neziskového sektoru a obnovení spolkového života. Nastavení ekonomických podmínek však za legislativou pokulhávalo, grantová řízení pro oblast nezávislého divadla byla zaváděna teprve od poloviny 90. let, což přinášelo nemalé obtíže pro jejich existenci, ale i při diferenciaci divadelní tvorby vznikající na bázi neziskových subjektů na amatérské nebo profesionální umělecké aktivity.

Bez ohledu na fluidnost pojmu nezávislé divadlo z pohledu uměnovědných teorií lze však tvrdit, že jeho provozování úzce souvisí s nově ustavenými občanskými svobodami po roce 1989. V roce 1991 vyhlásila Česká a Slovenská Federativní Republika ústavním zákonem č. 23 *Listinu základních práv a svobod*.<sup>3</sup> Divadelní kontrakultura tak přestává být únikovým teritoriem svobody a vnitřní opozicí vůči statu quo, ale otevřeným občanským postojem, který prostřednictvím umělecké a kulturní činnosti také usiluje o proměnu kulturního i společenského prostředí. Nezávislá kultura se stává ofenzívou. Tento posun zachycuje

<sup>3</sup> V roce 1948 se při hlasování Valného shromáždění OSN o jejím přijetí zdržely tyto země: Bělorusko, Československo, Jihoafrická unie, Jugoslávie, Polsko, Saúdská Arábie, Sovětský svaz a Ukrajina.

ve studii o nezávislých kulturních centrech na Slovensku po roce 2003 také Miroslav Ballay: „Príznačnou vlastnosťou mnohých nezávislých kultúrnych centier bola a je skutočnosť, že vznikli z iniciatívy ‚zdola‘. Išlo o nepredstieraný záujem jednotlivcov progresívne revitalizovať umelecké aktivity vo svojom meste. Práve nespokojnosť so stavom kultúry a umenia v konkrétnom regióne či meste a vlastná vízia, čím novým by sa tento priestor dal naplniť, stratifikovať, sa stali kľúčovými pri zrode dnes už etablovaných kultúrnych uzlov, kultúrnych bodov a centier.“ (Ballay, 2017, s. 260).

Vzhľadom k tomuto presahu mimo umeleckou oblasť sa preto v našom chápaní nezávislého divadla predbežne kloníme k jeho definovaniu i pomocou funkcií a cieľov občanského sektora. Občanský sektor je oblasť ľudskej činnosti, ktorá sa v sociologickom vymedzení nachádza medzi rodinou, trhom a štátom. Jeho význam roste predovšetkým od 80. let 20. storočia. „V dobe, kedy občania sú stále menej spokojení s chovaním politikov a mluví sa o kríze legitimity štátnych inštitúcií, majú občanské organizácie navyše nezastupiteľný význam aj v oblasti verejnej diskusie o témach všeobecného zájmu a kontroly politickej a ekonomickej moci.“ (Skovajsa, 2010, s. 18). Keď globálna „sružovacia revolúcia“ dochádza v zemích postsocialistického bloku sice o desať rokov neskôr než v tzv. západnom svete, o to však intenzívnejšie. Od emancipácie občanskej spoločnosti odvodzuje transformáciu postkomunistického štátu Václav Havel. Z sociologického pohľadu je však treba odlišovať občanskú spoločnosť od občanského sektora, kedy hlavným rozlišovacím kritériom je organizovanosť. V pojetí Marka Skovajsy je občanský sektor „sféra formálneho a organizovaného sružovania občanov mimo trhu a štátu“ (Skovajsa, 2010, s. 18). Práve táto definícia dobre padne i na nezávislé divadlo ako predovšetkým kolektívnu a z vlastnej vôle organizovanú umeleckú činnosť. Päť základných znakov, jimiž štruktúrne-operacionálne definuje Lester M. Salamona a Helmuta K. Anheiera občanský sektor, lze aplikovať i na nezávislé divadelné iniciatívy: organizovanosť, súkromý charakter a nezávislosť na štáte, zásada nerozdelenia zisku, samosprávnosť, dobrovoľnosť. (Skovajsa, 2010, s. 37). Prostredníctvom popisu funkcií nezávislého divadla ako súčasť občanského sektora je posledne možná nejen analýza jeho esteticko-poetickej, ale aj jeho provozne-interpretačnej roviny a mimoumeleckých funkcií. Je-li občanský sektor výrazom „solidarity



a altruistického zájmu o osud druhých“ ( Skovajsa, 2010, s. 18), můžeme si klást otázku, zda se tento cíl nepřekrývá s cíli divadel, jež jsou sice z definice svého statutu na veřejné správě závislá (některá divadla nebo stagiony zřizované městy, popř. kraji), nicméně jejich umělecký program podmiňují právě ony solidární a altruistické občanské postoje, které přispívají k redefinici divadla jako veřejné instituce a jejichž role je v transformaci české divadelní kultury v *kulturu svobodnou* v 90. letech rovněž významná. Této oblasti se však náš výzkum dotýká pouze okrajově prostřednictvím osobností, které se ve vymezeném časovém období pohybují v obou typech divadelního provozu.

### **Metodologie pro výzkum svobodné české divadelní kultury po roce 1989**

Podkladem pro výzkum českého nezávislého divadla po roce 1989 jsou nejen detailní rešerše odborné literatury a archivů, ale vzhledem k nedostupnosti či neexistenci vizuální dokumentace, v něm hrají významnou roli také rozhovory s osobnostmi, které patří do první nebo „zakladatelské“ generace působící na scéně nezávislého divadla po roce 1989. Pro vedení rozhovorů je částečně využívána metoda orální historie, vzhledem k veřejné exponovanosti vybraných osobností jsou však v daných případech vedeny strukturované rozhovory k vybraným tématům dosud nereflektovaným v dostupné literatuře. Generačně jsou narátoři převážně osobnosti, které do dekády 90. let vstupují jako zralí nebo začínající divadelníci, popřípadě studenti uměleckých oborů, a které se často i přímo účastní revolučních procesů v divadlech nebo na školách. Dalším kritériem výběru je jejich působení na vznikající nezávislé scéně 90. let, nicméně podskupinu tvoří také ti, kteří se pohybují jak ve zřizovaných, tak v nezávislých divadlech. Proto lze vybrané narátory spíše charakterizovat jako osobnosti, které přicházejí s iniciativami, jež české divadlo obohacují nejen esteticky a dramaturgicky, ale proměňují také chápání funkce a role divadla ve společnosti a spojuje je silný prožitek svobody iniciovaný událostmi koncem roku 1989. Jsou mezi nimi zakladatelé prvních nezávislých souborů a center, ale také umělci, kteří tvořili most mezi institucionálním divadlem a nezávislou scénou, aniž by

měli potřebu se dogmaticky řadit na jednu či druhou stranu. Další skupinou narátorů jsou lidé, kteří působili na pozicích, z nichž mohli ovlivňovat ekonomické či legislativní podmínky pro divadelní tvorbu první porevoluční dekády, a v neposlední řadě také pracovníci zahraničních kulturních středisek a mezinárodních organizací, které vnášely do českého prostředí nejen informace o dění v divadelní oblasti za bývalou železnou oponou, ale také zprostředkovali nové modely provozování divadla, know-how o moderních technologiích a odlišné ideové i ideologické rámce. Vzhledem k tomu, že po část dekády 90. let ještě existuje společný československý stát, bylo mezi narátory zařazeno i sedm osobností ze Slovenska.<sup>4</sup>

Závěr předchozího oddílu naznačuje jemnou, nicméně podstatnou nuanci v chápání hlavního předmětu výzkumu. Nejedná se *stricto sensu* jen o výzkum divadla plně nezávislého na státu/kraji/měště, ale mnohem spíše o nový vztah divadla a svobodné společnosti po roce 1989. Ten se promítá i do názvu výstavy *DIVADLO A SVOBODA: První dekáda nezávislosti českého divadla po roce 1989*, jejíž vernisáž proběhla v předvečer 30. výročí začátku sametové revoluce dne 16. 11. 2019 v Institutu umění – Divadelním ústavu. Výstava i navazující publikace, jejíž vydání je plánováno na rok 2020, je strukturována do následujících tematických okruhů, jimž se věnují jednotliví členové výzkumného týmu<sup>5</sup>: proměna podmínek pro divadelní tvorbu před rozpadem Československa i po vzniku dvou samostatných států včetně nejvýznamnějších zahraničních vlivů; proměna dramaturgie činoherního divadla; nový přístup k tělu v oblasti fyzického a nonverbálního divadla; nové postupy při práci s loutkou a objektem; invaze scénického umění do veřejného prostoru a nedivadelních objektů; nástin vývoje nezávislého divadla po roce 1989 na Slovensku; a v neposlední řadě exkurzy do regionů za účelem identifikace hlavních tendencí a epicenter *svobodné* divadelní činnosti 90. let.

---

<sup>4</sup> Petra Fornayová, Miloš Karásek, Darina Kárová, Viliam Klimáček, Zuzana Mistříková, Blaho Uhlár a Jozef Vlk.

<sup>5</sup> Řešitelé: Jan Jiřík, Dáša Čiripová, Marek Godovič, Anna Hejmová, Kateřina Lešková Dolenská, Marcela Magdová, Martina Pecková Černá (garant), Pavel Štorek.

## Bibliografie

- BALLAY, M. Dramaturgické línie nezávislých kultúrnych centier. Stanica Žilina-Záriečie a Záhrada – Centrum nezávislej kultury. In KNOPOVÁ, E. (ed.). *Súčasnú slovenské divadlo v dobe spoločenských premien / Pohľady na slovenské divadlo 1989 - 2015*. Bratislava : SAV, 2017, s. 258 – 304. ISBN 978-80-224-1620-7.
- CÍSAŘ, J. *Cesty českého amatérského divadla*. Praha : IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. 444 s. ISBN 80-7068-129-2.
- COWEN, T. *How the United States funds the Arts*. Washington: National Endowment for the Arts, 2004. 31 s. [online]. Dostupné na: <<https://www.arts.gov/publications/how-united-states-funds-arts>>.
- DVOŘÁK, J. *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Praha : Pražská scéna, 2000. 253 s. ISBN 80-86102-13-0.
- DVOŘÁK, J. - HULEC, V. *Příští vlna = Next wave: antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. Praha : Pražská scéna, 1996. 296 s. ISBN 80-901671-3-6.
- FOUCAULT, M. *Myšlení vnějšku*. Praha : Herrmann & synové, 2016. 303 s. ISBN 978-80-87054-44-4.
- FÜLLE, H. *Freies Theater: Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960 - 2010)*. Berlin: Theater der Zeit, 2016. 454 s. ISBN 978-3-95749-076-6.
- GUASTI, P. *Povaha občanské společnosti v České republice v kontextu střední Evropy*. Praha : Sociologický ústav AV ČR, 2007. 140 s. ISBN 978-80-7330-122-4.
- HELLER, S. *Jubileum velké doby: obraz našeho národního rozmachu před padesáti lety: založení Národního divadla roku 1868*. Vydání první státoprávní deklarace českých poslanců a její politické účinky. Praha : S.B. Heller, 1918. 142 s. BEZ ISBN.
- HABERMAS, J. *Dobíhající revoluce*. Bratislava : Kalligram, 1999. 205 s. ISBN 80-7149-280-9.
- HABERMAS, J. *Strukturální přeměna veřejnosti: zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Morální a politická filosofie; sv. 8. Praha : Filosofia, 2000. 418 s. ISBN 80-7007-134-6.
- NÁVRATOVÁ, J. a kol. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oborů*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2010. 239 s. ISBN 978-80-7008-241-6.
- HAVELKA, J. Komentář k článku Jiřího Šotkovského *Jít odněkud někam*, který byl publikován v internetové verzi Divadelních novin dne 9. prosince 2018. [online]. Dostupné na: <<https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam>>.

- HULEC, V. Rozhovor pořizen v rámci výzkumného projektu České nezávislé divadlo po roce 1989 [Rozhovor]. 5.10.2018. Výzkum realizuje v období 2018 – 2023 Institut umění – Divadelní ústav.
- KLAIČ, D. (ed.) *Reform or Transition. The Future of Repertory Theatre in Central and Eastern Europe*. New York : Open Society Institute, 1997. 28 p.
- KRAKOWSKA, J. - ODIJA, D. (ed.). *East European Performing Arts Companion*. Lublin – Varšava : Adam Mickiewicz Institute, Centre for Culture in Lublin, Institute of Arts of the Polish Academy of Sciences, City of Lublin, 2016. 459 s. ISBN 978-83-60263-46-4.
- KROUPA, M. – PORTEL, V. - VLASÁKOVÁ, T. (ed.). *My jsme to nevdali : příběhy 20. století : průvodce totalitními režimy*. Praha : Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. 269 s. ISBN 978-80-87211-30-4.
- MOŽNÝ, I. *Česká společnost. Nejdůležitější fakta o kvalitě našeho života*. Praha : Portál, 2002. 208 s. ISBN 80-7178-624-1.
- MOŽNÝ, I. *Proč tak snadno: některé rodinné důvody sametové revoluce. Sociologický esej*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2009. 81 s. ISBN 80-901059-0-4.
- ROUBAL, J. *Divadlo jako neodhozený žebřík*. Brno : Janáčkova Akademie múzických umění, 2015. 293 s. ISBN 978-80-7460-085-2.
- SKOVAJSA, M. a kol. *Občanský sektor: Organizovaná občanská společnost v České republice*. Praha : Portál, 2010. 372 s. ISBN 978-80-7367-681-0.
- SUK, J. *Labyrintem revoluce: aktéři, zápletky a křižovatky jedné politické krize*. Praha : Prostor, 2009. 507 s. ISBN 978-80-7260-219-3.
- TIGRID, P. *Glosy o české politice 1996-1999*. Vyd. 1. Praha: Radioservis, 2000. 202 s. ISBN 80-86212-08-4.
- VÁCLAVOVÁ, D. a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. 324 s. ISBN 978-80-86102-44-3.
- VANĚK, M. a kol. *Orální historie: metodické a „technické“ postupy*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2003. 78 s. ISBN 80-244-0718-3.
- VANĚK, M. *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha : Ústav pro soudové dějiny AV ČR, 2002. 350 s. ISBN 80-7285-016-4.
- ZDEŇKOVÁ, M. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha : Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
- Oficiální internetové stránky Asociace nezávislých divadel ČR*. [online]. Dostupné na: <https://andcr.cz/>

## Summary

*A Probe into the Research Process of Czech Independent Theatre after 1989.*

The text „A Probe into the Research Process Czech Independent Theatre after 1989“ is an attempt to display preliminary methodological solutions of a research conducted by the Arts and Theatre Institute in Prague in 2018-2023. This research considers the development of Czech theatre in new social and political conditions, particularly in the context of transformation, the decentralisation of the theatre network and new approaches to cultural policy. Significant areas of interest include the roots, professionalization and development of centres of independent theatre venues and companies in the Czech Republic after 1989, as well as basic developments in Slovakia. The aim is to understand this development not only as a part of the Czech or Czechoslovak theatre history, but also in terms of revival of the civil society after the fall of communist regime in the region. The research is being conducted into the available literature, sources and archives, including a collection of new interviews with more than 50 leading figures of the independent Czech and Czechoslovak theatre scenes.

### Kontakt

Mgr. Martina Pecková Černá, Ph.D.

e-mail: [martina.peckova-cerna@idu.cz](mailto:martina.peckova-cerna@idu.cz)



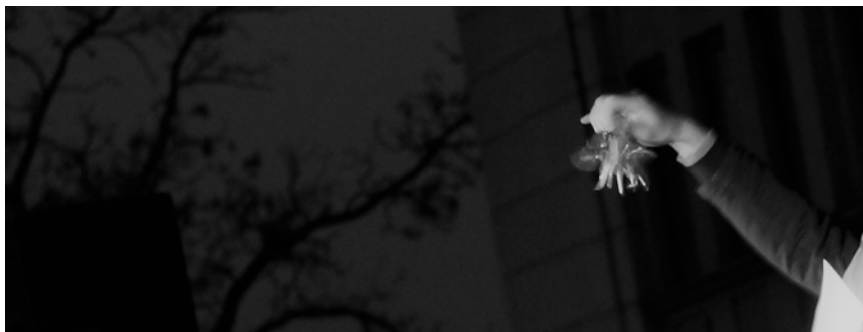
*Z rokovania konferencie (zľava): Katarína Cvečková, Martina Pecková Černá, Erika Moravčíková, Jozef Puškár, Július Fujak. (foto: K. Kováčová)*

## **Aspekty nezávislosti v súčasnom (slovenskom) divadle**

**Jozef Puškár**

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

### **V krátkosti na úvod**



*Obr. 1. Symbolické štrnganie kľúčmi za slobodu. (foto: archív autora)*

Po roku 1989 na Slovensku došlo a dochádza nielen k politickým a spoločenským zmenám, ale i zmenám v oblasti umenia. Transformácia spoločnosti sa dotkla aj divadla. „Divadlá dávali publiku počas normalizácie možnosť vnímať skryté odkazy a narážky na systém, v ktorom žili cez diela klasikov, a nájst' v nich aspoň akú-takú úľavu... Po skončení revolučného obdobia upadli divadlá do diváckej krízy, akoby už všetko bolo povedané a diváci už viac nepotrebovali túto formu psychickej podpory“ (WEB1). Divadelná nezávislá scéna do roku 1989, žiaľ, nemala vybudovanú rozsiahlu tradíciu a nebola tak rozvinutá ako napríklad nezávislá výtvarná scéna, nazývaná aj neoficiálna výtvarná scéna. „Po roku 1970 a, poučení z krízového vývoja' sa výtvarná scéna výrazne rozštiepila na oficiálnu a neoficiálnu. Ich predstavitelia a predstaviteľky

síce nefungovali v celkom uzavretých okruhoch a príležitostne sa navštevovali, v zásade však sledovali odlišný program. Zatiaľ čo jedni sledovali oficiálny výzdobný jazyk socialistickej propagandy, do ktorého prepašovali, neraz aj celkom podarene, svoje autorské programy, referenciou neoficiálnej scény zostával „západný“ príbeh umenia a jeho aktuálny vývoj“ (WEB2). Túto komparáciu medzi nezávislou divadelnou a neoficiálnou výtvarnou scénou uvádzame z dôvodu ilustrovania rozdielov v tvorbe. Zatiaľ čo sa nezávislí výtvarníci inšpirovali vtedajšími umeleckými smermi zo západnej Európy, divadelní tvorcovia zostávali verní tradičným divadelným témam a postupom. „...revolúcia bola istým medzníkovým bodom v recepcii slovenského divadla, kedy sa veľmi intenzívne začali objavovať, zakladať hlavne nezávislé divadlá“ (WEB3). Po roku 1989 sa slovenské divadlo začalo približovať európskym tendenciám. „To bol moment kedy sa formy divadla rozšírili, keď sa tematicky mohol tento okruh absolútne zmeniť“ (WEB3). A práve inšpiráciu západoeurópskou divadelnou tvorbou a značný experiment v inscenačnej tvorbe môžeme v súčasnosti pokladať za znaky súčasného nezávislého divadla na Slovensku.

### **(Čo je) Nezávislosť v (slovenskom) divadle?**

Avšak ak máme hovoriť o nezávislosti, je potrebné uvedomiť si širokú diferenciáciu možností uchopenia tohto pojmu. V najširšom zmysle slova chápeme slovo nezávislosť ako samostatnosť, slobodu, autonómnosť alebo prípadne autokefáliu. Ide o stav riadenia sa a správania sa vlastnými pravidlami či schopnosť samostatne rozhodovať o svojej existencii a svojom konaní; resp. môže ísť o možnosť prejavu bez akéhokoľvek cudzieho nátlaku (ideologického, politického, štátneho, regionálneho etc.). Ak teda máme hovoriť o nezávislom divadle na Slovensku, je potrebné položiť si otázku, v akom kontexte chápeme nezávislosť v tejto umeleckej sfére.

Vo všeobecnosti sa nezávislosť v divadlách na Slovensku môže javiť na dvoch úrovniach: ako ekonomická nezávislosť alebo nezávislosť tvorivá. Môžeme hovoriť o finančnej samostatnosti divadiel voči štátnym dotáciám (ministerstvo kultúry), finančnej podpore vyšších územných



celkov a pod. Ide teda o nezávislosť v kontexte financovania a prevádzkovania divadelných subjektov. Z toho vyplýva i nezávislosť voči reguláciám v oblasti (obsahu) tvorby týmito (štátnymi) inštitúciami. Nezávislé divadelné súbory nemajú zaručenú dotáciu a musia sa o ňu každoročne uchádzať. Žiadosti o ňu môžu byť aj zamietnuté. Preto tento typ divadiel hľadá rôzne alternatívy financovania svojich aktivít. Ako príklad môžeme uviesť Krčmu, pomocou ktorej bolo (spolu)financované tzv. prvé bratislavské poprevratové nezávislé divadlo Stoka.



Obr. 2. Vchod do (už neexistujúcej) krčmy divadla Stoka. (foto: kramaricova.blog.sme.sk)

„Vždy sme vedeli, že nezávislé divadlo (ako všetko nezávislé) bude neustále trŕnom v oku neslobodného národa. Tak sme predpokladali, že ak aj občas nejaké dotácie dostaneme, vždy budeme na tom mizerne. A keďže sme nechceli byť celkom paraziti, rozhodli sme sa zarábať si na našu tvorbu. A tak sme vymysleli krčmu“ (WEB4).

Ďalšou zo súčasných foriem získavania financií pre nezávislé divadlá môže byť tzv. crowdfundingová kampaň. Fenomén crowdfundingu sa definuje ako tzv. alternatívna forma financovania projektu. Patrí medzi novovznikajúce formy financovania, priamo oslovujúce jednotlivcov disponujúcich finančnými prostriedkami, ktoré dobrovoľne investujú do vzniku konkrétneho projektu. Crowdfunding funguje na mechanizme zbierky (viacerých, mnohých) individuálnych príspevkov, najčastejšie prostredníctvom webových portálov určených na túto aktivitu. Pri väčšine kampaní si štandardne autor stanoví cenové rozmedzie jednotlivých

dobrovoľných finančných darov i výšku požadovanej celkovej sumy potrebnej na realizáciu predloženého projektu. Takýto spôsob financovania vzniku inscenácie Hranice\_92 využilo napríklad nezávislé divadlo Uhol\_92 v roku 2017 (cez portál startlab.sk). V Nitre peňažné zdroje na vznik inscenácie Kúpalisko vyzbieralo crowdfundingovou formou Nové divadlo v roku 2016, a to pomocou webu hithit.com.



*Obr. 3. Z inscenácie Nového divadla s názvom Kúpalisko.  
(foto: archív Nového divadla v Nitre)*

Staromestské divadlo v Košiciach cez crowdfunding financovalo projekt Imaginácie v roku 2015 taktiež cez portál hithit.com. Ďalšou možnosťou, ako sa môžu nezávislé divadlá uchádzať o finančnú podporu, sú žiadosti o tzv. grant<sup>1</sup>. Poskytovateľov dotácií pre kultúru a umenie je mnoho. Za všetky však spomenieme verejnoprávnú inštitúciu Fond na podporu umenia. V súčasnosti ide o najzaužívanejšiu formu financovania nezávislých divadiel na Slovensku.<sup>2</sup>

Na základe kontextu financovania a spravovania divadiel ich môžeme deliť na divadlá zriaďované a divadlá nezriaďované. Do kategórie zriaďovaných divadiel patria divadlá štátne, regionálne (resp. samosprávne). A práve nezávislé divadlá možno kategorizovať ako divadlá nezriaďované. Ide o divadlá, ktorých vznik iniciujú umelci a vznikajú na báze voľných združení umelcov alebo ako občianske združenia.

<sup>1</sup> Ktorý však nemusí žiadateľ dostať alebo nemusí dostať plnú výšku požadovanej sumy.

<sup>2</sup> Dotácie z Fondu na podporu umenia dnes využívajú i vyššie spomenuté divadlá.

## Ďalšie možné kontexty

Nezávislosť v divadle môže byť vnímaná i v súvislosti s umeleckými ambíciami tvorcov. Označuje tvorbu, ktorú charakterizujú iné ako tradičné (konvenčné) inscenačné postupy alebo divadelné formy. Nezávislosť v tomto zmysle slova je chápaná ako hľadanie nových tematických obsahov, tvorivých prístupov, inscenačných foriem a spôsobov divadelnej komunikácie medzi recipientom a hercom, resp. performerom. „Zlom nastáva v momente, keď je nové dielo do takej miery inovatívne, až vytvára protiklad voči preferovanej umeleckej praxi (nenadväzuje na ňu, ale stavia sa istým spôsobom proti nej) a je kulminačným bodom ďalšieho vývoja“ (Makky, 2018, s. 37). Tvorba takýchto divadelných súborov sa priraduje k formám tzv. post-dramatického divadla, ktoré sa snaží definovať teatrológ Hans-Thies Lehmann.<sup>3</sup> Ide o dištanc a vymedzenie sa voči divadelnej komercii, čo možno označiť i za identifikačný prvok takýchto divadelných súborov. „Nezávislé divadlo sa koná mimo zavedených inštitúcií, repertoárových divadiel alebo, ako ich nazýval Otto Brahm, ‚stálych javísk‘. Javí sa ako alternatíva a opozícia voči takýmto divadlám. Vo väčšine európskych krajín stále predstavuje samostatnú divadelnú kultúru, vo svojich začiatkoch – v 60. rokoch – prevažne politicky virulentnú a niekedy dokonca aj subkultúrnu sféru. Napriek tomu si vždy vyžaduje súčasnosť a skúma nové cesty, dokonca presahujúce hranice a konvencie“<sup>4</sup> (Brauneck, 2017, s. 14).

V rámci týchto súvislostí môžeme hovoriť o označení „nezávislé divadlo“ ako o identifikačnom prvku. Z toho vyplýva ďalší aspekt nezávislosti, ktorý rozdeľuje svet divadla na tzv. MY a ONI, resp. komerčné a tradičné formy divadla verzus nezávislé a súčasné formy divadla. Dochádza k sebaidentifikácii, ktorej súčasťou je vymedzovanie sa voči divadelnému mainstreamu, štruktúram a tvorbe tzv. kamenných alebo zriaďovaných divadiel etc. Tieto spojitosti nás nabádajú uvažovať o nezávislosti v kontextoch tzv. nálepkovania alebo onezávislom divadle ako o značke, resp. brande. Prienik medzi nezávislým divadlom a (marketingovým) brandom badať na týchto úrovniach:

---

<sup>3</sup> Viac pozri: Hans-Thies Lehmann: Postdramatické divadlo.

<sup>4</sup> Preklad autora.

1. Nezávislé divadlo je značkou, ktorá je pre diváka známa a cielene ju vyhľadáva.
2. Nezávislé divadlo je značkou, voči ktorej má divák určité očakávaníav vzťahujúce sa na kvalitatívnu inakosť. Ide o kvalitatívny aspekt. Divák si buduje istý vzťah k takémuto typu divadla, ktorý môže prerásť až do vzťahov na komunitnej úrovni.
3. Nezávislé divadlo je značkou, ktorá je špecifická a odlišná voči ostatným (tradičným) divadlám. Divákovi ponúka iný obsah, iný druh zážitku, iné inscenačné formy, diverzitu etc.

Tzv. nálepkovanie, rámcovanie a identifikovanie nezávislého divadla je potrebné i vzhľadom na úradné štruktúry a s nimi spojenú byrokráciu. Takýto spôsob paušalizovania nových a progresívnych prúdov divadiel zastrešuje široké spektrum tvorby a môže sa preto javiť ako redukujúci.

### **Ilustratívne o nezávislosti v slovenskom divadle**

Pojem nezávislé divadlo má divergentný charakter. Ide o široko zastrešujúci pojem rôznych progresívnych divadelných inscenačných postupov. Z tohto dôvodu nie je možné hovoriť o akýchsi všeobecne platných pravidlách týkajúcich sa spôsobu tvorby divadelných diel. Poetika takýchto divadiel je heterogénna a nie je možné ju akokoľvek generalizovať. Charakterizovať nezávislé divadlo na Slovensku po roku 1989 však môžeme interpretáciou jednotlivých súčasných divadelných produkcií a hľadaním spoločných prienikov medzi nimi. Za jeden z ilustratívnych príkladov považujeme súbor umelcov nazývajúcich sa Neskorý zber a ich tanečnú inscenáciu Zámerné čakanie. Nezávislé divadlo Neskorý zber funguje ako občianske združenie od roku 2014, jeho súčasťou sú skúsení profesionálne pôsobiaci tanečníci, choreografi, pedagógovia tanca a i., dlhodobo sa venujúci súčasným podobám tanca. Ide o zrelú generáciu umelcov, pre ktorých aktívny tanec (už) nie je primárnym zdrojom finančného príjmu, resp. neživia sa len ako tanečníci. Jedným z problémov nezávislých divadelníkov je i korelácia medzi povoláním, ktoré vykonávajú v tejto oblasti, a spôsobom zaobstarávania si peňažných

príjmov. Tento aspekt reflektuje i nemecký teatroológ Manfred Brauneck: „Väčšina nezávislých umelcov musí kvôli živobytiu vykonávať nejaký iný druh sekundárneho zamestnania. Iba nepatrná menšina nezávislých osôb je schopná zarábať si na živobytie prostredníctvom práce v divadle. Túto situáciu v neposlednom rade zhoršuje ich ochota vzdať sa zvyčajných vzorcov vo svojej umeleckej praxi a ich sklon k dodržiavaniu reprezentatívnych foriem, ktoré sa všeobecne očakávajú podľa etablovaných etáp. Sociálno-politická regulácia v oblasti umeleckej tvorby v mnohých prípadoch slúži na vylúčenie umelcov nezávislej scény alebo na marginalizáciu celého tohto divadelného sektora. Z pohľadu osôb pracujúcich v tejto oblasti môže byť nárok nezávislého divadla na slobodu v skutočnosti predovšetkým nárokom na umeleckú slobodu, osobne motivovaným nárokom, ako aj sociálne kritickým a často aj politickým nárokom. Impulzy, ktoré pohybujú nezávislými osobami, sú teda tiež dosť rozdielne. Pre mladých ľudí je práca na nezávislej scéne spôsobom života, i keď to nie je nevyhnutne ten spôsob, o ktorý sa budú usilovať po celý život. Je to rozhodnutie v prospech kolektívnej práce, zväčša bez hierarchií, spolu s podobnými osobami, zvyčajne v skupine, ktorá je homogénna z hľadiska vekovej štruktúry a ktorá má rovnaké politické a umelecké vnímanie a myslenie. Možno to považovať za pravidlo platné aj pre skupiny, ktorých členovia sú rôzneho kultúrneho a etnického pôvodu“<sup>5</sup> (Brauneck, 2017, s. 18). Pracovníci z oblasti nezávislého divadla tak často majú zamestnania netýkajúce sa priamo divadelnej sféry, resp. zároveň pôsobia v rôznych iných (nezávislých) divadlách. Konajú tak z vnútornej potreby podieľať sa na slobodnej tvorbe (nekonvenčných) inscenácií. Špecifická je i oblasť delby práce. Zatiaľ čo v kamenných divadlách je jasne definovaná pracovná náplň jednotlivých pracovných pozícií (ako napríklad režisér, dramaturg, umelecký šéf, šofér, javiskový technik etc.), v nezávislých divadlách sa tieto pozície prekrývajú, miešajú a členovia svojím pôsobením zasahujú i do ostatných oblastí fungovania divadla. O takomto type personálneho fungovania hovorí aj riaditeľ košického nezávislého divadla Na peróne Peter Kočíš: „Herci v kamennom divadle hrajú na stálej scéne, niekto im pripraví kostým, iný postaví scénu. No my sa staráme o celkovú logistiku, vykladáme, nakladáme, manažujeme,

---

<sup>5</sup> Preklad autora.

hráme, tvoríme, vyplácame. Sme jedna osoba v hneď niekoľkých rolách a pracovných pozíciách, tým sa od štátnych inštitúcií odlišujeme“ (Petrovčinová, 2019)

Od rôznorodosti poetík sme skĺzli k zamestnaneckým štruktúram. Preto svoju pozornosť spätne upriamime na spomínaný súbor Neskory zber a kontinuálne sa budeme venovať deskripcii jeho tanečnej inscenácie Zámerné čakanie.

Spomínanú inscenáciu autori koncipovali ako sled jednotlivých sólových a skupinových pohybových výstupov s ich jasne určeným hierarchickým usporiadaním. Sčasti ide o kolektívnu tvorbu choreografií štvorice tanečníkov – Moniky Čertezni, Daniela Račeka, Anny Sedlačkovej a Kataríny Vlnieškovej. Performeri pracujú s takmer prázdny priestorom, v ktorom sa nachádzajú iba štyri stoličky. Dve na kraji pravej strany hracieho priestoru a dve pri ľavej stene miestnosti. Javisko tak pripomína tmavú a prázdnu čakáreň, v ktorej tanečníci čakajú na svoj výstup, na čas prejaviť svoje osobné (vnútorné) poryvy. Ide doslova o zámerné čakanie. Témy, s ktorými autori pracujú, si vybrali individuálne – bez akéhokoľvek spoločného menovateľa či jednotiacej idey. Každý tanečník prináša svoj osobný súbor problémov nezávisle od svojich kolegov; slobodne bez ich zásahu. Vzniká tak heterogénny celok bez obsahovo zhodného prvku vypovedajúci o subjektívnych svetoch štyroch osôb. Inscenácia využíva dva tvorivé princípy. Pohyb performerov je buď štylizovaný a cielený presne určenou choreografiou, alebo ide o improvizovaný pohyb, ktorý je kontrapunktom kompozície pohybu. Improvizáciu môžeme považovať za ďalší z aspektov nezávislosti v (divadelnej) tvorbe. Štvorica tanečníkov si vzájomne prenecháva vysoký stupeň (individuálnej) voľnosti, pričom nezasahujú do selekcie zvolených tém ani do jednotlivých improvizovaných sólových výstupov. Takým je napríklad tanečné sólo Daniela Račeka na motív hudby z diskoték, v ktorom spontánne hľadá fyzické limity svojho tela.



Obr. 4. Daniel Raček. Z tanečnej inscenácie *Zámerné čakanie*. (foto: [www.nastupiste.sk](http://www.nastupiste.sk))

Autori pracujú s princípom slobody i v kontexte procesu dekódovania obsahu inscenácie. Na divákovi nechávajú tvorbu recepcných významov bez akéhokoľvek návodu na čítanie. Ide o voľne interpretovateľné dielo. Gestá tanečníkov vznikajú v okamihu priamo pred zrakom recipientov. Pohyb vychádza z asociativity na predošlé gesto, ktoré mu predchádza. Môžeme spomenúť mimovoľnú artikuláciu tela čerpajúcu svoj základ z priestorového bodu, ktorá kontinuálne cez pohyb najmenších článkov tela, neskôr jednotlivých končatín, preniká do svalov celého tela a využíva kompletný javiskový priestor. „Čím neúmyselnejšie je nejaké gesto, čím menej sleduje zámer ležiaci mimo seba samého, tým čistejšie je ako rítus“ (P. N. Wilson; Flusser, 1993, s.168). Tanečnú inscenáciu *Zámerné čakanie* možno označiť za voľne interpretovateľné dielo bez príbehu, ktoré sa javí ako mozaika choreografií a pohybových meditácií rituálneho charakteru. Z časti ide o rituál, pomocou ktorého sa jednotliví aktéri neúmyselne konfrontujú so svojim fyzickým starnutím a objavujú svoje osobné telesné hranice. „Improvizátori spravidla neimprovizujú preto, aby niečo ‚oznamovali‘, aby čosi ‚vyjadrovali‘ alebo priniesli nejaké ‚posolstvo‘: ponúkajú príklad ‚rituálneho gesta‘ mimovoľného bytia v prítomnosti. Ak toto gesto niečo hovorí, tak potom: ‚Som takýto a som takýto práve teraz...‘“ (Wilson, 2002, s. 36). Proces improvizácie prebieha ako skúsenosť plynutia fixovaná na súčasný moment.

Pohybovú (divadelnú) improvizáciu v tomto zmysle slova vnímame ako spôsob nezávislého umeleckého prejavu, ba dokonca ako absolútne gesto nezávislosti.

## 5. (Stručne) Na záver

Predloženým textom sa snažíme v skratke poukázať na diferentné spôsoby vnímania aspektu nezávislosti v divadlách na Slovensku. Ponúkame spektrum diskurzov, v rámci ktorých je možné týmto pojmom operovať v oblasti umenia. Označenie nezávislé divadlo sa tak viaže na kontextovosť, v ktorej o ňom hovoríme či diskutujeme. Ponúknuť čitateľovi definíciu zastrešujúcu všetky formy nezávislých divadiel pôsobiacich na Slovensku od roku 1989 nie je jednoduché. Avšak s istotou môžeme (po)tvrdiť, že nezávislým divadlom nie je divadlo, ktoré možno označiť ako kamenné repertoárové divadlo tvoriace (tradičné, konvenčné) či noherné alebo bábkové inscenácie so zaručenou pravidelnou štátnou, regionálnou či mestskou finančnou dotáciou.

## Literatúra

- BRAUNECK, M. Preface. In BRAUNECK, M. – ITI GERMANY. *Independent Theatre in Contemporary Europe (Structures – Aesthetics – Cultural Policy)*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017, s. 13 –41. ISBN 978-3-8376-3243-9.
- FLUSSER, V. *Gesten. Versucheiner Phänomenologie*. Düsseldorf – Bensheim: Bollmann Verlag, 1993. 247 s. ISBN 9783927901094.
- LEHMANN, H. T. *Postdramatické divadlo*. Prel. Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MAKKY, L. Kedy začína koniec umenia? In KOPČÁKOVÁ, S. – KVOKAČKA, A. (eds.) *Súradnice estetiky, umenia a kultúry III. Európske estetické myslenie a umelecká tvorba: pramene, metamorfózy a ich relevancia*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2018, s. 37 – 46. ISBN 978-80-555-1995-1.
- PETROVČINOVÁ, A. *15 rokov robia nezávislé divadlo kolotočiariskym spôsobom. Jana & Peter z divadla NA PERÓNE*. Publikované dňa 18.12.2019 [online] [cit. 2020-02-22]. Dostupné na: <<https://www.invisiblemag>.



- sk/15-rokov-robia-nezavisle-divadlo-kolotociarskym-sposobom-jana-peter-z-divadla-na-perone/>.
- WILSON, P. N. *Hear and Now (Úvahy o improvizovanej hudbe)*. Prel. Slavomír Krekovič. Bratislava: Hudobné centrum, 2002. 259 s. ISBN 80-88884-35-7.
- WEB1 –*Divadlá revolúcie* [online]. Dostupné na: <<https://1989.sng.sk/divadla-revolucie>>.
- WEB2 –*Neoficiálna výtvarná scéna* [online]. Dostupné na: <<https://1989.sng.sk/neoficialna-vytvarna-scena>>.
- WEB3 –*Rok slovenského divadla 2020 má do divadiel priniesť viac návštevníkov* [online]. Dostupné na: <<https://tv.teraz.sk/exkluzivne-pre-tablettv/x7otcoarok-divadla-2020/17477/>>.
- WEB4 –*Krčma Stoka, jediný seriózny sponzor divadla* [online]. Dostupné na: <<http://www.stoka.sk/krcma/krcmuvod.html>>.

## Summary

### *The Aspects of Independency in Contemporary (Slovak) Theatre.*

The goal of conference paper is the effort to grasp the aspect of independence in (Slovak) theatrical production in 21st century. We will point out the transformation processes of theatrical practice in the context of current forms, progressive shapes, means of making and structures of functioning. There can be many options in reflection concept -independence- in contemporary theatre. It can be the financial independence, creative independence, political independence etc. We will focus particularly on the Slovak theatrical production (after 1989), from which we will try to demonstrate (possible) forms; or expressions of independence on specific selected examples.

### Kontakt

Mgr. Jozef Puškár, PhD.

e-mail: [jozef.puskar@gmail.com](mailto:jozef.puskar@gmail.com)



*Z umeleckého programu konferencie: Miloš Železnák (el. gitara) a Martina Janegová, a. h. (klavír) (foto: A. Olejárová)*

## **Obraz (ne)závislosti vlastnej identity (Kulturologická reflexia vybraných divadelných inscenácií)**

**Lucia Valková**

Katedra kulturologie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

### **Kto som?**

Základná otázka, na ktorú mnoho ľudí nepozná, nehľadá odpoveď, resp. definícia samého seba, ktorá má spĺňať predpoklady „normálneho“ jedinca v spoločnosti. Necháva sa unášať prúdom zaužívaných modelov, spĺňa normy, očakávania, nevybočuje, neruší, neprovokuje. Ale čo v prípade, ak má niekto túto otázku zodpovedanú inak, ako je pre väčšinu spoločnosti pohodlné? Dosiahnutie slobody, nezávislosti voči spoločnosti a jej konvenciám nie je jednoduchá a bezproblémová cesta. Vtedy sa vynárajú aj ďalšie otázky, ktoré bezprostredne súvisia s naším vyjadrením seba. Kam siaha naša sloboda? Naozaj platí tvrdenie Johna Locka, že moja sloboda sa končí tam, kde sa začína sloboda druhého? Sú tieto hranice nemenné? Platia pre všetky aspekty sociálneho života v spoločnosti rovnako? Kam siaha naša sloboda pri sebautváraní, kreovaní vlastnej identity? Mnoho otázok je možné nastoliť v kontexte hľadania hraníc slobody a nezávislosti. Pri snahe o definovanie slobody a nezávislosti tiež narazíme na určité obmedzenia v terminologickom uchopení pojmov. Oba významy budú závisieť nielen od vedeckej oblasti, ale aj dobového diskurzu.

Identita a jej utváranie predstavuje jednu z prvých súčastí socializácie, keď sa jedinec identifikuje s okolím, kultúrnym a sociálnym prostredím a zároveň chápe seba ako jeho súčasť. Identita pôsobí ako prvok stability, pokiaľ sa jedinec stotožňuje s kultúrou, hodnotami, normami skupiny, spoločnosti, do ktorej sa narodil. Môže pôsobiť aj opačne,

ako prvok, proti ktorému sa vymedzujeme. Procesy globalizácie, ktoré urýchľujú transkultúrne presahy a otvárajú pre človeka široké spektrum možností stotožniť sa aj s odlišnými hodnotami, tradíciami, kultúrou a spôsobom života, sa odrážajú aj v sebaprojektovaní a utváraní identity. Identitu ovplyvňuje viacero faktorov. Takže o slobode, nezávislosti utvorenia vlastnej identity je možné hovoriť len po hranice nášho myslenia a verbálneho vyjadrenia. Naša identita je podmienená zrozumiteľnou vonkajšou prezentáciou (C. M. Renzett – D. J. Curran (2003), M. Fafejta (2004)), to znamená, že identita musí byť zrozumiteľná pre okolie a musíme ju vedieť vyjadriť verbálne. Ako hovorí český sociológ Martin Fafejta, „... je-li určitá identita nemožná, není to proto, že lidé této identity neexistují, ale protože ji jako identitu nechápeme a nemáme pro její tvorbu prostředky – jazykové, ani jiné“ (Fafejta, 2004, s. 45). Zrozumiteľnosť však neznamená pochopenie, schválenie či podporu. Podľa francúzskeho psychoanalytika Jacquesa Lacana „subjekt neboli já není sám sobě jasný. Je umístěn v soustavě znaků, z nichž se vytváří identita“ (In Harrington, 2006, s. 248). Fungovaním v určitej sociokultúrnej realite, sme na jednej strane nútení prijímať nielen systémy, ktoré v nej pôsobia, ale aj pripisované úlohy a vytvárať vzájomné väzby. Spôsob realizovania individuálnej identity nám poskytuje istú úroveň slobody. Dôležitým aspektom však zostáva zrozumiteľnosť nášho sebaprojektovania navonok. Poľsko-britský sociológ Zygmunt Bauman však poukazuje na spoločensky podmienené kreovanie plurality identity, ktorú definuje takto: „Identita... je něčím, co se konstruuje a co je (alespoň v principu) možno konstruovat různými způsoby“ (Bauman, 2006, s. 27). To znamená, že aj napriek určitému sociokultúrnemu zázemiu si dokážeme vybudovať identitu, ktorú je možné pochopiť, vysvetliť, definovať, môže spĺňať sociálne normy, avšak dôležitým aspektom je ochota okolia vnímať odlišnosť, rešpektovať ju.

## **My vs. oni**

*„Démona strachu se nezbavíme, dokud takové mechanismy nenajdeme (či přesněji nevytvoříme).“*

*Z. Bauman  
(2008, s. 32)*

Do vzorca my vs. oni môžeme dosadiť akúkoľvek inú skupinu, ktorá je od nás alebo od skupiny, s ktorou sa definujeme, odlišná, iná. História je plná príkladov nahrádzania rôznych premenných a katastrofálnych dosahov pri presadzovaní svojej skupiny a jej potrieb nad iných. Často dochádza až k dehumanizácii skupiny, voči ktorej sa vyhraňujeme – a to je jeden z najzávažnejších problémov. Ktokoľvek sa môže stať „problémom“, ktorý bude politicky zneužívaný na boje o kapitál a moc – ženy, ktoré nechcú byť matkami, muži, čo zarábajú menej, mladá generácia, ktorá je príliš egoistická a pod. Strach je najlepší spôsob, ako dosiahnuť väčšie zisky či získať moc.

V posledných rokoch je na Slovensku pozorovateľných viacero paradoxov v problematike tém gendra, intimity, pohlavia a témy LGBT+ minority. V spoločnosti sa s veľkými emóciami hovorí o tzv. gender ideológii; zaujímavým momentom je práve pojem ideológia, pričom vyvstáva otázka, kto ju legitimizoval napríklad v kontexte Slovenska. Ďalším paradoxom je strata kritického nadhľadu časti obyvateľstva. Na jednej strane sledujeme väčšie zviditeľnenie aktivít, ktoré reprezentujú odlišnosť, snahu o navodenie konštruktívnej diskusie, na druhej strane hlasy, ktoré vyjadrujú iný názor, sú *a priori* považované za diskriminačné. Spoločným menovateľom by sme mohli označiť strach z nepoznaného, nechotu spoznať, strach z ešte väčšieho narušenia „stability“.

Nielen v slovenskej spoločnosti (tento jav je možné sledovať naprieč euroatlantickým priestorom) sa vytvára pocit strachu a rezonuje potreba hľadania nepriateľa. Z. Bauman uvádza: „*Strach, jakmile se ocitne v lidském světě, získává vlastní hybnou sílu a vývojovou logiku a potřebuje vskutku jen nepatrně pozornosti a minimum dalších investic, aby rostl, sílil, šířil se – a to nezadržitelně*“ (Bauman, 2008, s. 18). Zároveň upozorňoval na tento aspekt negatívnych dôsledkov globalizácie v spojení s nárastom nacionalizmu, náboženského fanatizmu a, naopak, aj s progresívnou liberálnou globalizáciou. Šírenie hoaxov o LGBT+ metódach ovplyvňovania detí, o hrozbe sexuálnej výchovy, ktorá vnucuje zmenu pohlavia a podobne, podporuje u majority strach z inakosti. Strach z nepoznaného, ktoré nevieme predvídať, nevieme, ako komunikovať, ako ho prijať, ako nás ohrozuje. Neuvažujeme nad tým, ako sa vcítiť do prežívania druhého alebo ako sa môžeme vzájomne obohatiť – a či je náš strach z inakosti vôbec opodstatnený. Potrebujeme sa vymedziť voči

niekomu, kto sa podieľa na ničení hodnôt tradícií našej kultúry – a my to nie sme. Hľadáme jedinca alebo skupinu, do ktorej dokážeme projektovať negatívne vlastnosti, charakteristiky či postoje, ktoré nám prekážajú alebo sa chceme voči nim vymedziť. V istom zmysle si vytvárame lepší obraz o sebe, zvyšujeme svoju sebahodnotu, hodnotu svojho spôsobu života, videnia sveta. Ako však upozorňuje americká spisovateľka a kritička feminizmu Jessa Crispinová, *„kedykoľvek sa cítíme nadradení nad iného človeka, berieme mu ľudskosť, aby sme posilnili svoj sebaobraz a sebahodnotu. Priamo od neho si berieme to, čím si potrebujeme kompenzovať prázdno. Ich sebavedomie, sebaistotu vnímame ako nadbytočné. Potrebujeme ich, a tak si nájdeme dôvody, aby sme si ich zobrali“* (Crispin, 2018, s. 73). Často si však neuvedomujeme, že jedným z negatívnych aspektov je dehumanizácia tých, od ktorých sa snažíme odlišiť.

Divadelná tvorba reaguje aj na takéto spoločenské podnety a témy. Vznik a formovanie minoritných divadiel je toho dôkazom. Tieto často supľujú inštitucionálne riešenie problému. Vzdelávajú divákov, poskytujú im skúsenosť a cestu k objaveniu nepoznanej inakosti. Ako poukazuje slovenský teatroológ Miroslav Ballay,

*„existujúce divadlá marginalizovaných skupín na Slovensku preukazujú silne humanizujúcu tendenciu. Stoja v zreteľnej opozícii voči všeobecnej dehumanizácii predovšetkým mediálnej sféry. Môžeme v tomto zmysle uvažovať o určitej univerzálnosti divadla. Je viac než zrejmé, že prezentovaná divadelnosť jednoznačne funguje v službách humanizácie“* (Ballay, 2014, s. 23).

Práve inakosť a jej vykresľovanie ako škodcu sú príznačné aj pre mediálny diskurz, v ktorom dnes môže pôsobiť ktokoľvek. Sloboda má však aj v tomto prípade negatívne vplyvy, napr. šírenie hoaxov, podnecovanie nenávisťi, verbálne útoky. Mediálny priestor ale môže slúžiť aj naopak.

Ďalším paradoxom je dialóg, keď prezentácia a hlasy zo strany LGBT+ pôsobia zmätočne. Príslušníci LGBT+ minority sa snažia poukázať na nerovnosť v ich občianskych právach a získať napr. rovnaké možnosti právnej ochrany vo zväzku. Na druhej strane zaznievajú hlasy zo strany majority o pocite diskriminácie, napr. na trhu práce, kde sú niektoré pozície viac podsúvané príslušníkom LGBT+ menšiny. Mediálny obraz, ktorý rezonuje práve v spojení „vymedzovanie sa voči nepriateľovi“, môže vytvárať

pocit, že téme inakosti sa venuje väčší priestor ako problémom majority. Otázkou je, či navodzovanie tejto atmosféry nie je účelové. Paradoxom však zostáva strata alebo nízka miera ochoty konštruktívne diskutovať. Crispin na tento aspekt upozorňuje v spojení s feminizmom, taktiež ide o vzorec MY vs. ONI: „... vo feministickom svete vyzerá postoj k nesúhlasu takto: opačný názor alebo protiargument sa považuje za útok. Vychádza to z presvedčenia, že vaša pravda je jedinou pravdou, že vaše vnímanie traumy alebo útlaku netreba skúmať či spochybňovať“ (Crispin, 2018, s. 53). A takéto vnímanie situácie je pozorovateľné v oboch táboroch (majority a LGBT+ minority), pričom oba názory sú zároveň mediálne podporované a politicky manipulované, čo znemožňuje konštruktívny dialóg.

„Vyspelosť spoločnosti sa pozná aj podľa toho, ako sa správa k menšinám. To neznamená, že akceptovanie inakosti, rešpekt a tolerancia k menšinám je to isté ako stať sa ich súčasťou“ (Miko, 2018). Cestu k hľadaniu tolerancie a rešpektu vytvárajú aj majoritné a „iné“ divadlá, ktoré prezentujú inú optiku zobrazenia spoločensky páľčivých tém (ako napr. postavenie LGBT+ minority).

## „Iné divadlo“

Divadlo, ako aj iné umelecké formy reagujú na spoločenské dianie, aktualizujú historické témy ako hľadanie zákonitostí či podobností v histórii, z ktorej sme sa v mnohom nepoučili. Divadlo ako jedno z umení reaguje najrýchlejšie na páľčivé témy spoločenského života. Práve v ňom sa často prepájajú, resp. potláča alebo stiera rovina osobné vs. politické. Po zásadnej politicko-spoločenskej zmene v roku '89 sa podľa slovenskej teatrologičky Nadeždy Lindovskej začalo prejavovať uvoľnenie. „V spoločnosti i divadle ožil zmysel pre vnímanie podobností a odlišností, pre osobné a spoločenské, pre hľadanie a uvedomovanie si rozdielnych identít, ktoré sa snažia vyjadriť a definovať prostredníctvom konštruovania vlastného jazyka“ (Lindovská, 2017, s. 204). Univerzalizmus sa začal prehodnocovať a tvorcovia naprieč umeleckými druhmi a žánrami vytvárali vlastné spôsoby vyjadrenia svojho videnia, chápania sveta.

Téma LGBT+, ktorá vo veľkej miere nielen polarizuje spoločnosť, ale spája sa najmä s negatívnymi predsudkami, rovnako sa odráža aj v umeleckej reflexii a tvorbe. V kontexte slovenského divadla sledujeme skôr tvorbu inscenácií a projektov, ktoré sa snažia edukovať diváka, čo pri negatívnych postojoch, odsudzovaní a stereotypnom nazeraní nie je neopodstatnená prax. V kontexte vyššie zmieňovaných procesov sociálneho konštruktivismu a Foucaultových diskurzívnych praktík sme hľadali spoločný prvok, ktorý okrem témy rezonuje vo vybraných dielach. Motívom, ktorý sme v inscenáciách sledovali, bola bábka v zmysle marionety, ktorá je ovládaná často až neviditeľnými nitkami ako metafora manipulácie, ovládania a istej závislosti. Medzi inscenáciami sú značné rozdiely nielen vo využitej divadelnej estetike, úrovni samotného diela, hereckom stvárnení a podobne. Zvolili sme ich s ohľadom na hlbší sociálny rozmer, ktorý svojou témou sprostredkujú.

Z vybraných inscenácií/projektov, ktoré sa venujú téme LGBT+ minority, sa niekoľko zameriava na zvýraznenie edukačnej roviny diela, či už prostredníctvom reflexie aktuálnych káuz, ďalej historickým exkurzom, resp. prostredníctvom sociálnej sondy. Prvou inscenáciou s edukačným zámerom je hudobno-dramatické, rodovo nekorektné kultúrno-osvetové podujatie *When I was a girl... alebo LGBTI&U+/-XYZ* (Záhrada – centrum nezávislej kultúry, Banská Bystrica, 2017, koncept: Milan Zvada), ktoré vytvorili ako kabaretno-diskusno-edukačný formát na tému rodových identít a sexuálnych orientácií.

Na edukačnú rovinu v kontexte LGBT+ sa zameralo svojimi inscenáciami divadlo NoMantinsels v troch inscenáciách: *Kuruc, Hvorecký, Scherhauser – IDENTIKIT (2x2)* (NoMantinsels, 2017, réžia: Adriana Totiková), *O nás/O nich* (NoMantinsels, 2017, réžia: Dáša Krištofovičová a J. Tomandl) (viac pozri Valková, 2018) a *Príbeh geja, príbeh lesby* (NoMantinsels, 2019, réžia: Martin Hodoň), ktorý je najnovšou inscenáciou. Mozaika spovedí, situácií *Príbeh geja, príbeh lesby*, ktorú stvárajú dvaja hlavní predstavitelia, znázorňuje rozličné situácie, do ktorých sa dostali nielen respondenti, ale aj oni sami. Dejová línia je tvorená zážitkami vlastných coming outov, predstavovaním partnerov, reakciami rodičov, priateľov, prijatím spoločnosťou. Ide o formu dokumentárneho divadla, ktoré reflektuje to, aké je mať inú orientáciu na Slovensku. Nevyhýba sa ani paródii slovenského politického prostredia, v ktorom sa



objavujú výrazne homofóbni predstavitelia. Zároveň reaguje aj na kauzy, ktoré sa v roku 2018 a 2019 výrazne dotýkali LGBT+ (napr. granty pozastavené ministerkou kultúry SR). Princíp bábkovej predstavy sa tu prejavuje vo vzťahoch, ktoré sa v mozaikách vykresľujú. V určitom zmysle predstavujú marionety, ktoré ovládajú očakávania, predstavy aj v prípade priznania inakosti. Vžitá predstava majority sú ťažko transformovateľné, na čo poukázali aj v prípade odsudzovania migrantov (pričom synov partner bol cudzinec) s odôvodnením, že „to je iné, jeho poznáme“. Istú úlohu usmerňovania nitiek spoločenského ovládania ukázali cez osobný prístup, ktorý musia príslušníci minority realizovať u svojich priateľov a blízkych a tak zjemňovať nenávistné prejavy a prostredie spoločnosti.

Posledným je vzdelávací projekt *Tak či inak, láska* (Bábkové divadlo na rázcestí Banská Bystrica, 2019, réžia: Iva Š.), kde je motív bábkovej predstavy priamo pretavený do postáv prostredníctvom plátenných panákov v životnej veľkosti. Prvotne „genderovo neutrálne“, nepopísané, nedefinované bábkové ovládanie ženskej postavy, ktorá nimi manipuluje a na základe zvukových záznamov ich dotvára. Ústredným prvkom je zvukový záznam vo forme príbehov, ktoré podmieňujú akciu na javisku. Bábkové ovládanie postupne získavajú nielen príslušnosť k pohlaviu, ale aj tvár. Cez zvukové záznamy sa zoznamujeme s príbehmi viacerých genderových identít (gej, lesba, bisexuál, transosoba (M-F)), ktoré opisujú svoje skúsenosti s coming outom či hľadaním seba samého, stereotypmi, ktoré ovládajú spoločnosť, odmietaním zo strany rodiny a podobne. Dejová línia pozostáva z príbehov respondentov z LGBT+ menšiny a vizualizácie na javisku. Ženská postava výtvarne dotvára ich príbehy, posúva významy prvkov, s ktorými pracuje. Skladá obrazy (kvety, varecha, čiapka atď.), vety (muž + žena = láska), píše na zem akoby ďalšie príbehy. Inscenácia prostredníctvom svedectiev konštatuje postavenie a osudy jednotlivcov z tejto menšiny. Prvok bábkovej predstavy sa využíva vo viacerých rovinách, okrem priameho ovládania výtvarníčkou poukazuje na ovládanie a doslovné „lepenie“ stereotypov, ktoré nás od narodenia sprevádzajú, prekrývanie vlastného ja, aby sme vyhovelí konvencii a očakávaniu. Tvorcovia nehodnotia, len predkladajú obraz, mozaiku príbehov LGBT+ v roku 2019, v ktorej je čitateľná nenávisť, ubližovanie a nedôvera, často z kruhu najbližších.

S inou poetikou spracovania témy sa stretávame v autorskej performancii Lýdie Petrušovej a Tomáša Procházku *Stop fuc\*ing smiling! Platforma pre extrémne emócie*, ktorá vychádza z vlastného prežívania oboch hercov. Nejde o edukačný zámer autorov, ale o nahliadnutie do bežného života a prežívania ženy – matky – manželky a muža – geja. Ich výpovede o svete okolo nich, ale aj o ich vnútornom svete zrkadlia snahu a túžbu ovládať sa vidinou dokonalosti.

Do komparácie k vybraným slovenským dielam sme vybrali jednu inscenáciu, ktorá sa predstavila na festivale Drama Queer 2019<sup>1</sup>, konkrétne *Úplné zatmění* českého Divadla spoluhra. Sledujeme surrealistickú mozaiku života a lúboštného trojuholníka slávnych prekliatych básnikov Paula Verlaina a Arthura Rimbauda a Verlainovej manželky. Sledovaný motív marionety tu predstavuje téma homosexuálneho vzťahu, ktorý donútil Verlaina zamilovať sa do mladého Rimbauda. Spoločné hľadanie inšpirácie, zmyslu umenia či života vôbec sekunduje vznikajúcemu lúboštnému trojuholníku. V obrazoch neabsentuje určitá hyperbola a expresívnosť najmä v ich zakúsení blízkosti smrti. Oproti predchádzajúcim inscenáciám, ktoré sme uvádzali, táto vychádza zo spracovania historickej témy. Nepoukazuje na priame problémy a skúsenosti LGBT+ menšiny ako celku v dnešnej realite na Slovensku, avšak inscenátori čiastočne vytvorili aktualizáciu na súčasnosť prostredníctvom použitých výrazových prostriedkov.

Spomínané inscenácie zároveň predostierali ďalší aspekt života, ktorý sa v spojení s LGBT+ témou problematizuje. Láska ako základ inštitúcie manželstva je pomerne mladým prvkom, pričom koncom 18. storočia začal koncept romantickej lásky nahrádzať dovtedy skôr majetkové a rodinné potreby pri zakladaní manželstva. Romantická láska do seba integrovala prvky kresťanských morálnych hodnôt, čím sa udržiaval dohľad nad manželským životom, keďže súčasťou bola aj vášnivá láska. Vytvorila sa tak forma kultivovanej lásky, ktorá so sebou niesla predvídateľnosť vzájomných interakcií. Tento psychologicko-emocionálny aspekt priniesol formu istoty a kontroly nad vzájomným vzťahom. V posledných desaťročiach pozorujeme väčšiu variabilitu vo vzťahoch, ktoré sa nekončia manželstvom. Poľsko-britský sociológ Zygmunt Bauman

---

<sup>1</sup> Konal sa od 26. 10. do 30. 10. 2019 v Bratislave s témou Rôzne rovnakí.

opisoval celý komplex transformačných procesov prebiehajúcich v kultúre a spoločnosti, ktoré nazýva „tekutou dobou“. Tá sa prejavila aj v krehkosti ľudských vzťahov.

Bauman v nadväznosti na Karla Poppera poukazoval na negatívne dôsledky globalizácie v spojení s konceptom „otvorenej spoločnosti“, ktorá mala demonštrovať sebauvarenie slobodnej spoločnosti, no pri pretrvávajúci negatívnych aspektov globalizácie ide podľa Baumana o „populace vyděšené vlastní neschopností bránit se a posedlé neprodyšností svých hranic a bezpečností jedinců, kteří uvnitř nich žijí“ (Bauman, 2018, s. 17).

Uvádzané inscenácie poukázali na určitý obraz lásky, nielen romantickej (bez ohľadu na pohlavie), ale aj materskej, otcovskej, súrodeneckej, resp. len na určitú empatiu a pochopenie iného človeka. Láska ako jeden zo základných inšpiračných zdrojov umenia sa stáva problémom. „Hranica medzi politikou a umením sa tak neustále znižuje, zasahuje do našej každodennosti, identity, intimity. Pálčivé spoločenské témy sa dostávajú na javiská bez trblietavého obalu, imaginatívnosti. Práve naopak, často sú priamočiare, kritické, angažované“ (Valková, 2018, s. 67).

## **Sloboda vs. spoločnosť**

Vyššie sme sa zamerali na umelecký obraz inakosti a zároveň snahu tvorcov zjemniť negatívny obraz najmä v kontexte LGBT+ minority. Pocit neslobody, závislosti, či už opodstatnený, alebo nie, je prítomný v živote každého z nás, aj keď si ho bezprostredne nemusíme uvedomovať. Polemické diskusie o „väčších právach, ako majú normálni ľudia“ sú často titulkami v médiách, čo nielenže nepomáha konštruktívnej diskusii, ale zvyšuje to emocionálnu rovinu a negatívne konotácie nielen k téme, ale aj k príslušníkom minority. Dôležitým momentom by malo byť uvedomenie si toho, že každý jeden člen spoločnosti je občan krajiny, a teda aj nositeľ a adresát určitých práv a slobôd. Na druhej strane je nesporné, že v rámci akéhokoľvek spoločenstva fungujú určité mechanizmy, ktoré podporujú právny systém a zároveň udržujú hodnoty a tradície v spoločnosti.

Snahy tvorcov o vytvorenie alebo predstavenie určitého obrazu LGBT+ minority a jej problémov, s ktorými sa stretáva, do istej miery vnímame ako suplovanie empatie a záujmu o členov spoločnosti, v ktorej žijeme a v rámci ktorej zdieľame hodnoty a postoje. Sociálny aktivizmus v tomto prípade podnecuje diskusiu a ukazuje problematiku z inej perspektívy, než je často predostieraná v médiách. Stavia proti sebe stereotypy, hoaxy a reálne skúsenosti príslušníkov minority. Práve tieto aspekty sú často ignorované a skresľované. Boj o moc a vplyv, rozšírenie možností mediálnej, virtuálnej prezentácie názorových prúdov podnecujú spoločenskú atmosféru, využívanie rôznych praktík s cieľom ovplyvniť spoločenskú mienku, zároveň vytvárajú podnety na aktiváciu rôznych foriem represie, ktoré dokážu pôsobiť. Diskurzívne praktiky, o ktorých hovoril francúzsky filozof Michel Foucault, ovplyvňujú každého bez ohľadu na gender, pohlavie, vek atď. Práve diskurz vytvára priestor na ovplyvňovanie rôznych aspektov života, akým je aj sexualita. Práve konštruovaním sexuality, teda určovaním toho, čo je prirodzené, správne, normálne, resp. naopak – čo je úchylka a abnormalita, získava štát a inštitúcie moc nad jednotlivcom. Sexualita už nie je len prirodzená vlastnosť, ako podotýka A. Giddens : „*Je to niečo, čo každý z nás má anebo si kultivuje; není to už přirozená vlastnost... sexualita funguje jako tvárný rys vlastního já, jako primární spojovací bod mezi tělem, vlastní identitou a sociálními normami*“ (Giddens, 2012, s. 25). Aj napriek tomu, že homosexualita bola vyškrtnutá zo zoznamu duševných chorôb už pred vyše 50 rokmi, stále je problematizovaná, ako sme na to poukázali aj na príkladoch divadelných inscenácií.

Ako sme už spomínali, strach je účinný nástroj na vytvorenie rôznych nepriateľov. Aj heteronormativizmus „vyžaduje“ určité hodnoty, ktoré sa v prípade značeného počtu jedincov menia. Dôležitú úlohu potom zohrávajú tradície, vplyv cirkvi a iné sociálne regulatívy. Už francúzsky filozof osvietenstva Jean-Jacques Rousseau hovoril, že „*človek sa narodil slobodný, no všade je v okovách... spoločenský poriadok je posvätným právom... nevychádza z prirodzenosti, a je teda založené na hodnotách*“ (Rousseau, 2010, s. 27). Diskurzívne praktiky sa dotýkajú aj ďalších aspektov sexuality a intimity človeka, na ktorých dodržiavanie dohliadajú nielen štátne inštitúcie a cirkev, ale aj rôzne formy spoločenského odsúdenia, ktoré sú rozšírenou formou represie. Binárny vzťah dovoleného

a zakázaného sa týka aj mnohých iných aspektov intímnych rozhodnutí, ktoré nemajú nič spoločné so sexuálnou orientáciou. Dotýkajú sa rozhodovania o vlastnom tele, spôsobe života či životné štýlu. Slovenský sociológ Gabriel Bianchi poukazuje na to, že *„... životný štýl sa v dobe neskorej modernity stal predmetom výberu, vrátane všetkých dimenzií sexuality a intimity – sexuálnej identity, sexuálnej orientácie, veku a spôsobu reprodukcie, typu rodinného či partnerského zväzku, typu bývania...“* (Bianchi, 2013, s. 7). Takmer slobodný výber nie je až taký slobodný (pozri snahy o obmedzovanie interrupcií, protesty proti Istanbulskému dohovoru, Pochod za rodinu, Pochod za život či Gay pride). Na jednej strane môžeme vnímať slobodu uskutočňovať ktorékoľvek z podujatí, no na druhej strane sa mnohé z nich snažia o obmedzenie slobody iných, často intímnej slobody, ktorá je spätá s integritou jedinca.

## Záver

Fungovanie spoločnosti ako celku je nevyhnutne späté s obmedzením istej časti slobody jednotlivca, o ktorej hovoril Thomas Hobbes, John Locke, či Jean-Jacques Rousseau. Na druhej strane diskurzívne praktiky, na ktoré upozornil Michel Foucault, ovplyvňujú, ba až ovládajú život jednotlivca – a stali sa inšpiračným zdrojom pre umeleckú tvorbu. Tvorcovia dokážu často upozorniť na vzájomne prepletené nitky spoločenských mechanizmov, ktoré mnohokrát prehliadame. Cieľom príspevku bolo stručným exkurzom do problematiky poukázať na tendencie najmä v súčasnej divadelnej praxi, reagovať na kultúrno-spoločenské témy, ktoré polarizujú spoločnosť. V kontexte slovenskej divadelnej tvorby je zreteľná snaha o edukáciu diváka v problematike LGBT+ témy, ktorá sa stala „strašiakom“ pre značnú časť heterosexuálnej majority na Slovensku. Pre časť spoločnosti sa stala problémom láska – nielen problematizovanie vzájomnej náklonnosti dvoch ľudí, nenaplnenosť lásky, ale i vytrácanie sa lásky jedného k druhému ako kresťanskej hodnoty.

## **Zoznam interpretovaných inscenácií**

### Tak či inak, láska (2019)

Bábkové divadlo na rázcestí, Banská Bystrica

Réžia a scenár: Iva Š.

Scenár, výtvarné riešenie a interpretácia: Viktória Jehlárová

Výtvarná realizácia: ateliéry BDNR a Katarína Mažáryová

### Príbeh geja, príbeh lesby (2018)

Divadlo NoMantinelis

Autori: Róbert Pakan/Andrej Kuruc

Réžia: Martin Hodoň

Dramaturgia: Dáša Čiripová

Hudba: Ink midget

Účinkujú: Martina Zemancová, Róbert Pakan

### Stop fuc\*ing smiling! Platforma pre extrémne emócie (2018)

Divadlo NUDE + Divadlo Noir

Koncept, text, réžia, performancia: Lýdia Petrušová, Tomáš Procházka

### When I was a girl... alebo LGBTI&U+/-XYZ (2017)

Záhrada – centrum nezávislej kultúry

Koncept, scenár, hudba: Milan Zvada

Účinkujúci: Ľudmila Klimková, Zara Kromková, Jessica Loo

Video a grafická spolupráca: Barbora Horská, Adam Engler

### Úplné zatmění (2019)

Divadlo spoluhra, Praha

Réžia: Jakub Čermák

Dramaturgia: Markéta Holá

Úprava: Jakub Čermák, Markéta Holá

Scénografia: Martina Zwyrtek

Hudba: Adam Kratochvíl

Účinkujú: Sandra Nováková (M. Verlainová), Matej Stropnický (P. Verlaine), Daniel Krejčík (A. Rimbaud)

## Literatúra

- BALLAY, M. Divadlo marginalizovaných skupín. In Ballay, M. – Fojtková – Fehérová, D. – Knopová, E. – Lindovská, N. *Divadlo nielen ako umelecká aktivita*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2014, s. 11 – 24. ISBN 978-80-9711-553-1.
- BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha : Slon, 2006. 165 s. ISBN 80-86429-11-3.
- BAUMAN, Z. *Tekuté časy. Život ve věku nejistoty*. První vydání. Praha: Academia, 2008. 109 s. ISBN 978-80-200-1656-0.
- BIANCHI, G. Nové podoby sexuality, občianstva, noriem a reprodukcie: svet a Slovensko. In *Sociológia* [online], 2013, ročník 45, číslo 1, s. 5 – 26. Dostupné na: <<https://www.sav.sk/journals/uploads/03041123Bianchi%20-%20OK%20GB.pdf>>.
- CRISPIN, J. *Prečo nie som feministka. Feministický manifest*. Bratislava : Inaque, 2018. 126 s. ISBN 978-80-89737-96-3.
- Drama Queer*, 26. – 30. 10.2019. Buletin. Nečíslované.
- FAFEJTA, M. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jana Piszkiwicze, 2004. 159 s. ISBN 80-8676-806-6.
- FOUCAULT, M. *Rád diskurzu*. Bratislava: Agora, 2007. 66 s. ISBN 978-80-9693-943-5.
- GIDDENS, A. *Proměna intimacy. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál, 2012. 214 s. ISBN 978-80-262-0175-5.
- HARRINGTON, A. *Moderní sociální teorie*. Praha: Portál, 2006. 496 s. ISBN 80-7367-093-3.
- LINDOVSKÁ, N. Divadlo v hľadani staro/nových identít. In KNOPOVÁ, E. (ed.) *Súčasně slovenské divadlo v dobe spoločenských premien : Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015*. Bratislava : Veda, 2017, s. 203 – 257. ISBN 978-80-224-1620-7.
- MIKO, L. Rešpektovať menšiny neznamená pridať sa. In *Denník N* [online], 2018. Dostupné na: <<https://dennikn.sk/1177992/respektovat-mensiny-neznamena-pridat-sa/>>.
- RENZETTI, C. M. – CURRAN, D. J. *Ženy, muži a spoločnosť*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2003. 642 s. ISBN 80-246-0525-2.
- ROUSEAU, J.-J. *O spoločenskej zmluve*. Bratislava : Kalligram, 2010. 167 s. ISBN 978-808101-248-8.
- VALKOVÁ, L. Obrazy lásky, pluralita gendera vo vybraných inscenáciách v kontexte nezávislého divadla – kulturologická reflexia. In *Culturologica Slovaca*, 3/2018, s. 66 – 82. ISSN 2453 -9740 [online]. Dostupné na: <[http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk/images/No3/Valkova\\_Obrazy%20lasky.pdf](http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk/images/No3/Valkova_Obrazy%20lasky.pdf)>.

- WEB 1 Divadlo NoMantinelns [online], 2018 [15. 12. 2019]. Dostupné na: <<http://nomantinelns.sk/o-divadle/>>.
- WEB 2 Drama Queer [online], 2019 [5. 1. 2020]. Dostupné na: <<http://dramaqueer.sk>>.
- WEB 3 Tak či inak, láska. Bábkové divadlo na rázcestí [online], 2019 [5. 1. 2020] Dostupné na: <<http://www.bdnr.sk/repertoar/divadelno-vzdelavacie-aktivity-dospeli/tak-ci-inak-laska>>.
- WEB 4 Divadlo spoluhra: Christopher Hampton: Úplné zatmění [online], 2019 [6. 1. 2020]. Dostupné na: <<https://www.spolu-hra.cz/uplnezatmeni>>.
- WEB 5 When I was a girl ... alebo LGBTI+/-XYZ. Záhrada – centrum nezávislej kultúry [online], 2019 [8. 1. 2020]. Dostupné na: <<https://zahradacnk.sk/event/when-i-was-a-girl-alebo-lgbti-xyz/>>.
- WEB 6 Príbeh geja, príbeh lesby. Divadlo NoMantinelns [online], 2019 [8. 1. 2020]. Dostupné na: <<http://nomantinelns.sk/2019/08/01/pribeh-geja-pribeh-lesby/>>.
- WEB 7 Divadlo Nude: Stop smiling – platforma pre extrémne emócie [online], 2019 [10. 1. 2020]. Dostupné na: <<https://novacvernovka.eu/program/showcase-divadla-nudestop-smilingplatforma-pre-extremne-emocie>>.

## Summary

*The Picture of (Non)Independency of Own Identity (Culturological Reflections of Selected Theatre Works).*

The paper deals with reflection of selected an independent theatre representations. It reflects different ways of love and gender stereotypes in current society. The study points out the process of transformation which we can see in theatre poetics too. Theatre productions are involved in social issues that make people to polarise their view. The aim of study is to point to various forms of love, gender stereotypes and s. c. LGBTI+ themes through culturological probes in Slovak staging practice with the emphasis on independent theatre.

Kontakt

PhDr. Lucia Valková

e-mail: [lucia.valkova@ukf.sk](mailto:lucia.valkova@ukf.sk)



## ***Individuálna nezávislosť v hudobnej kultúre (nielen) u nás pred rokom 1989 a v súčasnosti***

**Ondrej Veselý**

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie,  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

*„Nevytvorili sme spoločnosť priaznivo naklonenú umeniu. Kým umenie obmedzovali ideologické represie, vedelo si zachovať či nájsť dôvod svojej existencie. Dnes sa umelci snažia hlavne zachovať si osobnú integritu. Umenie bolo navyše vždy spojené s mladšími generáciami – mladý človek má väčšiu chuť vysloviť svoj postoj napriek existenčným otázkam.“*

Vladimír Godár  
(Godár; Hudec, 2016)

V predkladanom príspevku vychádzam nielen z pozície doktoranda zameriavajúceho sa na teoretickú reflexiu slovenského hudobného umenia, ale predovšetkým aj z pohľadu dlhoročného interpreta hudby slovenských skladateľov. V rámci poslednej dekády som umelecky inšpiroval desiatky skladateľov k napísaniu nových diel pre môj hudobný nástroj – gitaru. Paralelne som interpretačne uviedol i početné svetové premiéry neraz obchádzaných, ba dokonca už (po)zabudnutých hudobných diel napísaných v našom umeleckom prostredí. Zásluhou takejto umeleckej zameranosti som prišiel do kontaktu s rozmanitými inkarnáciami fenoménu (ne)závislosti a (ne)slobody nielen v rámci samotnej interpretačno-umeleckej aktivity, ale predovšetkým cez ľudský kontakt, sprostredkovaný nespočetnými rozhovormi so skladateľmi. Vďaka tejto

osobnej devíze sa budem opierať o tieto osobné vzťahy aj v nasledujúcich riadkoch.<sup>1</sup>

Téma (ne)závislosti a (ne)slobody umelca a jeho tvorivého gesta je vábivá a zaujímavá aj v kontextoch našej proveniencie. Zároveň však ide o pojmy, ktorých obsah pri bližšom pohľade odhalí možno v istom zmysle „efemérny“ charakter. Napríklad slovenský skladateľ a hudobník Peter Machajdík tvrdí:

*„Nezávislý? Nezávislý od čoho? Od počasia, peňazí, ľudí, vody, vzduchu...? Nezávislý môže byť možno tak nejaký pastier v Azerbajdžane“ (Veselý, 2020).*

Takto glosujúci úsudok ale predstavuje pre ďalšiu diskusiu neperpektívny postoj, nehovoriac o tom, že aj pastier v Azerbajdžane je takisto závislý od spomínaných zdrojov. Machajdíkova odpoveď však odkrýva aj iné možnosti nazerania na rozmanité „inkarnácie“ (ne)závislosti či (ne)slobody vo vzťahu ku korelujúcim aspektom či determinantom tvorby, ako aj k existenčným potrebám skladateľov. Petr Kotík, český skladateľ (o. i. umelecký kolega a osobný priateľ hudobných osobností ako John Cage, Iannis Xenakis či Julius Eastman), hovorí o **umeleckej** nezávislosti a o nezávislosti **ekonomickej** i **osobnej**:

*„Pýtať sa na umeleckú nezávislosť je ako pýtať sa ryby na význam vody. Ekonomická nezávislosť – neexistuje. Každý skladateľ je úplne závislý na podpore, ktorú dostáva. Našťastie, zdroje podpory môžu byť veľmi rôznorodé, takže možnosť pracovať – t. j. skladať/vytvárať hudbu, nezávisí od jedného zdroja. Človek tak môže prechádzať medzi alternatívami a v konečnom dôsledku môže pokračovať s nezávislou prácou. V zásade si ale nemyslím, že by sa dnešná situácia výrazne líšila od minulosti“ (Veselý, 2020).*

Tu vidíme, ako sa význam a obsah pojmu (ne)závislosť vyjasňuje v bližších kontextoch a vzťahoch. Ekonomická stabilita často podmieňuje v kontextoch umeleckej tvorby nemálo. Dokladom toho sú početné prípady, keď predošlý politický režim ovplyvňoval, ba dokonca zasahoval

<sup>1</sup> Príspevok preto v mnohých ohľadoch ťaží aj z tematicky usúvzťažnenej anketnej Existenciálna a umelecko-tvorivá (ne)závislosť a (ne)sloboda hudobných skladateľov zameranej na vyjadrenia skladateľov k danej téme (Slovenská hudba – revue pre hudobnú kultúru, č. 1/2020, v tlači).

do autonómie umeleckých diel (po roku 1948) práve prostredníctvom ohrozovania finančného zázemia skladateľov, na čo poukazuje Tatiana Pirníková:

*„Volba zotrvať v krajine znamenala pre mnohých – na základe vyvíjaného tlaku na existenčné zázemie (podčiarkol O. V.), ktorý sa, navyše, stále viac stupňoval – nutnosť akceptovať mocenské pravidlá, ktoré sa postupne presadzovali vo všetkých sférach kultúrneho a spoločenského života“ (Pirníková, 2015 s. 87).*

Slovenská skladateľka dlhodobo žijúca a tvoriaca vo švajčiarskom Zürichu Iris Szeghy akcentuje determinanty skladateľskej nezávislej a slobodnej tvorivosti cez prizmu kulturologických a politických aspektov, ako aj z pohľadu osobných a umeleckých predispozícií skladateľov. Diferencuje tiež význam – pre niektorých identických – fenoménov (ne) závislosti a (ne)slobody:

*„Nezávislosť umelca je veľmi relatívny pojem. Prísne vzaté neexistuje, vždy sme od niečoho závislí i v hudbe, i v živote. Hudobné vyjadrovanie sa skladateľa je závislé od jeho osobnosti, talentu, skúseností a vo veľkej miere od kultúrnohistorického kontextu, v ktorom tvorí. Ak ale otázka smeruje k slobode umeleckého vyjadrovania sa skladateľa, slobodu by som v tomto kontexte videla ako vhodnejší termín. Sloboda vyjadrovania sa je pre mňa výsostne spätá s politickým kontextom: či je umelcovi umožnené verejne uviesť diela, v ktorých dal svojim tvorivým ideám voľný priechod. Kvázi ‚politický kontext‘ môže existovať i v demokracii, a aj existuje, sme jeho svedkami u nás i na Západe. Vzniká, keď skupina vyznávajúca istý mainstreamový hudobný štýl si na základe svojho ukotvenia v mocenských štruktúrach uzurpuje privilégium rozhodovať o uvádzaní či neuvádzaní diel mimo mainstreamu, resp. o možnosti či nemožnosti účinkovania výkonných umelcov nekonformných s mainstreamom. Pre umeleckú diktatúru mainstreamu sa taktiež zaužíval termín ‚politika‘, keďže paralely k politickej diktatúre tu sú“ (Veselý, 2020).*

Ako príklad potlačania možností reálnej (t. j. znej) existencie diela opozitnými skladateľskými skupinami spomeniem francúzskeho skladateľa Pièrra Bouleza a skladateľské skupiny sympatizujúce s jeho výrokmi o imperatíve pokroku (spoločný znak so Schönbergovou dodekafóniou a jej teoretickou reflexiou T. Adorna). Expanzia týchto tendencií

či možno až „náboženstva“ zasiahla nielen (západo)európske kontexty, ale na dlhý čas ovplyvnila aj vývoj mimo európskeho kontinentu, o čom svedčí brazílsky skladateľ Marlos Nobre:

*„Boli časy, keď Boulezova skupina vnucovala prísny serializmus na úkor všetkého ostatného. [...] Skladatelia, ktorí nesúhlasili s Boulezovým fanatizmom, boli ‚out‘, okamžite vylúčení a úplne ignorovaní. Situácia bola natoľko zlá, že len niektorí skladatelia boli ‚akceptovaní‘ a mnohí iní, ako Béla Bartók, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg či Alban Berg, boli považovaní za ‚out‘“ (Veselý, 2020).*

Z predchádzajúcich citovaných reakcií slovenských aj zahraničných skladateľov vyplývajú vzhľadom na našu tému rôznorodé mody chápania individuálnej (ne)závislosti, (ne)slobody, zároveň sa však vynárajú aj nejasnosti a ďalšie kontexty. Pokúsím sa teda vnieť do témy viac svetla pripomenutím si niektorých prípadov popierania (či upierania?) tvoriwej nezávislosti z doby socialistického Československa (1945 – 1992). Nasledujúce riadky smerujem na konkrétne prípady porušovania a obmedzovania umeleckej nezávislosti a slobody slovenských skladateľov v minulom storočí.

*„Zmeny, ktoré v spoločenskom živote počnúc rokom 1948 nastali, boli pre pokrokovu zmýšľajúcich vzdelancov... radikálne a absurdné. Zasiahli do perspektívy ich odbornej existencie s neodvratnou platnosťou. Komunistická strana, ktorá prevzala politickú moc, sa vehementne usilovala čo najskôr a najdôslednejšie ovládnuť oblasť umenia a kultúry (podčiarkol O. V.)“ (Pirníková, 2015 s. 87). Jedným z notoricky známych dobových prípadov represálií voči autorovi a dielu je cenzúra originálnej verzie Suchoňovej opery Krútnava (1941 – 1949). Tej režim „dovolil“ zaznieť v pôvodnej verzii iba jediný raz, a to tesne po nástupe komunistov k moci. Rôzne prípady reštrikcií voči slovenským skladateľom však možno vystopovať počas celého trvania minulého režimu. „Najzávažnejší zásah do štýlotvorného formovania, motivovaný politicko-ideologicky a realizovaný na pôde Slovenskej sekcie Zväzu československých skladateľov, postihol dvojicu mladých autorov, ktorí sa svojimi prvými kompozíciami predstavili už krátko po roku 1945 – Ota Ferenczyho (1921 – 2000) a Jána Zimmera (1926 – 1993)“ (Chalupka, 2018 s. 40).*

Zásahy voči jedinému kompozičnému študentovi Eugena Suchoňa, klaviristovi, organistovi a skladateľovi Jánovi Zimmerovi, boli dlhodobo prehliadané v odborných kruhoch i po páde železnej opony. Rozruch a značná vlna nevôle voči Zimmerovi vychádzali z viacerých zdrojov. Trňom v oku vtedajším Zimmerovým politicky, ideologicky a esteticky „správne“ orientovaným kolegom bolo nielen jeho štúdium na Hudobnej akadémii v Budapešti, ale aj skladateľom otvorene proklamovaná kresťanská viera. Napriek prvotným – v dobovej tlači reflektovaným – úspechom narazil Zimmer na dobové ideologické a tvorivé obmedzenia. Jeho skladba *Concerto Grosso, op. 7* (1951) je historickým dokladom o povahe daného režimu:

*„V máji roku 1952 odznela na koncerte novoutvoreného Zväzu československých skladateľov moja skladba Concerto grosso pre dva klavíry, dva sláčikové orchestre a bicie nástroje, ktorá bola verejnou diskusiou odsúdená. Po odznení skladby som bol vyzvaný prečítať krátku úvahu o tom, čo ma viedlo k napísaniu skladby. V tej dobe som sa dosť intenzívne zapodieval metafyzikou a atomistikou. [...] Bol som obvinený z tzv. formalizmu a idealizmu. Dôsledky tejto udalosti mali však už o niekoľko dní odozvu. Predvolal ma riaditeľ Konzervatória a oznámil mi, že musím odísť z pedagogických služieb a opustiť školu“ (Zimmer, 1989 s. 7 – 8). Zimmerove spomienky sú svedectvom závažného prípadu potlačania nielen **umeleckej**, ale aj **ekonomickej**, a teda i **osobnej** slobody skladateľa zo začiatku 50. rokov minulého storočia. Skladateľove početné a dodnes stigmatizované dielo čaká ešte stále na širšie znovuobjavenie a rehabilitáciu. Obdobne na jeho kantátu pre miešaný zbor a orchester *Magnificat, op. 9* (1951) a jej prvé uvedenie si musela hudobná obec počkať 65(!) rokov (dielo premiérové zaznelo 15. decembra 2016 na pôde Slovenskej filharmónie v Bratislave).*

Oficiálne potlačanie slobody skladateľov pokračovalo v roku 1972 vylúčením niektorých z nich zo Zväzu slovenských skladateľov. Menovite išlo o Ilju Zeljenku, Petra Kolmana, Romana Bergera a Juraja Hatríka. Práve Roman Berger, širokou – našou i poľskou – verejnosťou akceptovaná hudobná autorita, je známy nielen expresivitou a značnou exkluzivitou svojej hudby, ale aj stigmatizovaným detstvom a dospievaním. Bergerov otec prešiel nacistickými vyhladzovacími tábormi (Osvienčim, Dachau), rodina Bergerovcov bola neskôr donútená k presídleniu

z Českého Těšína do Bratislavy (1952), kde bola po páde ľudáckeho režimu opäť terčom politickej, tentoraz komunistickej šikany. Bergerove vylúčenie z verejného hudobného života prirodzene umlčalo i jeho hudbu. A hudba je živá len vtedy, keď jej je umožnené zaznieť – notový zápis je len jej kalcifikovanou inštanciou čakajúcou na prebudenie. Paradoxom je, že Berger počas svojho niekoľkoročného núteného presídlenia na chalupe v Zálesí (konzekvencia popierania ekonomickej nezávislosti) dospel k svojráznej forme umeleckej slobody, ktorú o desaťročia neskôr vo filme režiséra Martina Šulíka *Roman Berger – Lament, protest, nádej* sformuloval slovami:

*„Môj malý komentár k tomu, čo som v tej chalupe urobil, je ten, že to boli skladby, o ktorých mi ani vo sne neprišlo na um, že to niekedy bude predvedené. Ja som ich urobil preto, že som to nejakým spôsobom musel urobiť. A k tomu človek dospeje pravdepodobne pod podmienkou, že sa izoluje od tých sugescií..., že to vlastne ani nemusíš, a keď už, tak tak, aby sa to dalo kúpiť na také a také účely. Dneska celkom neomalene – proste aby sa to dalo predat“ (Šulík, 2014, 19:01 – 19:57 min.).*

Posledným z potrestaných skladateľov bol o generáciu mladší Vladimír Bokes. Ako jeden z najneoblomnejších zástancov dodekafónie, serializmu a obdobných výdobytkov hudobnej moderny bol u nás taktiež oktrojovaný.<sup>2</sup> Značné pohoršenie v radoch zástancov hudobno-poetických a estetických zásad socialistického realizmu vzbudila najskôr premiéra Bokesovho *1. klavírneho koncertu* (1978) a následne premiéra *2. symfónie* (1980). O vtedajších konzekvenciách Bokes povedal:

*„Po nej už bolo ticho. Ticho až príliš zreteľne hovoriace, čo sa deje. Tri miniatúry pre gitaru, rovnako ako aj iné skladby z týchto čias, sú obrazom tohto ticha vynúteného cenzúrou. Nie pokojného, ale naopak. Trvalo to takmer do novembra 1989“ (Bokes; Veselý, 2019 s. 16).*

---

<sup>2</sup> Všimnime si paradox v súvislosti s už spomínaným vývojom v západnej Európe a v Južnej Amerike. Kým vo strednej a východnej Európe, v krajinách socialistického boku, boli skladatelia tvorivo reflektujúci moderné výdobytky tzv. novej hudby za tieto akulturačné tendencie prenasledovaní, skladateľom tvoriacim v západoeurópskom a juhoamerickom prostredí boli, naopak, tieto umelecké kompozičné metódy a celková výrazová poetika vnucované.

Prípád neoblomnej a tvrdošijnej umeleckej slobody možno sledovať aj na príklade Milana Adamčiak. Toho však vlastný modus umeleckej slobody dovedol k existenciálnym konzekvenciám, ktoré by dobrovoľne akceptoval málokto – o jeho dôstojné dožitie v chatke pri Banskej Belej sa postaral jeho dlhoročný priateľ, umelecký kolega, intermediálny umelec Michal Murín. Tu je nutné akcentovať aj ďalší Murínov dôležitý počin v súvislosti s Adamčiakom, a to monografické spracovanie a následné vydanie jeho tvorby v štyroch autorizovaných zväzkoch: *Archív I – IV: Expo – Kopo – Nôty – Akty* (Dive buki, 2012 – 2016). Slovenský hudobný estetik, semiotik, o. i. aj multiinstrumentalista a skladateľ na poli hudobných alternatív Július Fajak píše o spomínanom kunsthistorikom počine ako o niečom,

*„čo sa svojho času zdalo byť nemožné, t. j. monograficky utriediť, náležite reflektovať a usúvzťažniť v náležitých kontextoch všetky [Adamčiakove] umelecké a odborné aktivity. Problém totiž nespočíval len v jeho povestnom širokospektrálnom polymúziickom zábere, ale najmä v roztrúsenosti jeho diel, artefaktov, resp. často aj v stratených stopách po nich“ (Fajak, 2018, s. 63).*

Nazdávam sa teda, že k takej citlivej téme, akou je (ne)závislosť, resp. (ne)sloboda, treba pristupovať citlivo a najmä individuálne v jej existenciálnych modoch, od skladateľa ku skladateľovi, dokonca od skladby ku skladbe. Dovoľte mi nakoniec ešte jedno malé zastavenie k naozaj svojráznemu prípadu nezávislosti a slobody v tvorbe, ktorým je rozhodnutie tvorivo sa odmlčať. V prípade Romana Bergera sme videli, ako popretie osobnej a ekonomickej slobody môže dozrieť v slobode tvorivej. Po novembri 1989 sa misky váh vyrovnali a Berger sa dočkal zaslúženého uznania. Ten však na neutíchajúce oslavné ohlasy reagoval postupne graduujúcim autorským (od)mlčaním. Odvolávajúc sa na Jaspersov výrok o vine kriminálnej, politickej a transcendentálnej, prestal komponovať v geste protestu proti rozličným očividným, ako aj latentným prejavom popierania ľudských práv a slobôd, ako aj humanizmu ako takého po roku '89.

*„To je jeden dôležitý zážitok, dôležitá skúsenosť nepotrebnosti – že keď som zbytočný pre danú spoločnosť, tak to neznamená, že moja existencia je nezmyselná alebo zbytočná“ (Berger; Šulík, 2014, 18:04 – 18:22 min.).*

## Literatúra

- CHALUPKA, L. *Generačné a štýlové konfrontácie (Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000))*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2018. 879 s. ISBN 9788022345859.
- FUJAK, J. *Emanácie hudobnej semiosféry*. 1. vyd. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2018. 182 s. ISBN 978-80-558-1281-6.
- HUDEC, M. *Skladateľ Godár: Granty zabijajú sebaúctu umelca (rozhovor)*. [Online] 7. 4. 2016 [1. 10. 2019.]. Dostupné na: <https://kultura.sme.sk/c/20133145/skladatel-godar-granty-zabijaju-sebauctu-umelca.html>.
- PIRNÍKOVÁ, T. *Umelec a intelektuál v zrkadle času (Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho)*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015. 479 s. ISBN 978-80-555-1402-4.
- ŠULÍK, M. *Roman Berger – lament, protest, nádej*. [Produc.] ALL4films a sentimentalfilm. RTVS, Rozhlas a televízia Slovenska, 2014.
- VESELÝ, O. Existenciálna a umelecko-tvorivá (ne)závislosť a (ne)sloboda hudobných skladateľov (anketa). In *Slovenská hudba – revue pre hudobnú kultúru*, roč. 46, 2020, č. 1, s. 77 – 83. ISSN 1335-2458
- VESELÝ, O. Slabé skladby ešte nikdy v histórii škandál nespôsobili (rozhovor s Vladimírom Bokesom). In *Hudobný život*. Zv. LI. Bratislava : Hudobné centrum, 2019, s. 15 – 17. ISSN 1335-4140.
- ZIMMER, J. 1989. *Pamäte*. Prepis: Božena Dlháňová. S. I. : Manuscript, 1989.

## Summary

### *Individual Independency in Musical Culture (Not Only) in Slovakia Before 1989 and at Present Time.*

This paper discusses the (in)dependence, as well as (un)freedom, of the music and life of Slovak composers who were born and composed especially in the 20th century. The merit of the paper focuses on the life and work of Ján Zimmer, Roman Berger, Vladimír Bokes and Vladimír Godár. The article draws on a thematically related survey focused on the expression of composers from the Slovak and international environment on their understanding of (in)dependence and (un)freedom in contemporary music.

Kontakt

Mgr. Ondrej Veselý

e-mail: [ondrovesely@gmail.com](mailto:ondrovesely@gmail.com)



## **Post-rock: genéza a súčasný stav (ne)žánrového hudobného fenoménu v kontexte tvorby skupiny The Ills**

**Radoslav Lakoščík**

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie,  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

*„Opět se ocitáme na úrovni subkulturálních buněk, které cíleně budují své komunikační kódy zakořeněné ve vlastních estetických zákoutích. Často si přitom ani neuvědomí, že sdílejí zcela obdobná hodnotová zázemí s dalšími subkulturálními světy, což zpravidla bývá zdrojem překvapivého obohacení ve chvílích (zpravidla spíše náhodného) vzájemného zkřížení cest.“*

*Michal Rataj  
(Rataj, 2012, s. 8)*

Rocková hudba existuje odvtedy, keď „rock stratil svoj roll“ (Leech, 2017, s. 211) a s ňou aj nesmierne množstvo žánrov a subžánrov, ktoré spravili z rocku mnohovýznamový fenomén plný súbežných ciest aj protichodných tendencií. Nehovoriac o súčasnosti, keď internet prepojil, no zároveň rozmazal a rozptýlil všetky dôležité subkultúry.<sup>1</sup> Tento – pre laika – nepreniknuteľný „závoj“ má však svoje pravidlá a zákonitosti. Vo sfére populárnej hudby existuje najviditeľnejšia vrstva zodpovedajúca mainstreamu. Na druhom konci stojí underground, ktorý sa snaží hľadať inovatívne riešenia, ktoré spravidla (známeho ako popkultúrny mechanizmus) o niekoľko rokov recyklujú mainstream. Nás bude zaujímať práve sféra undergroundu. Underground možno chápať v širšom ponímaní ako synonymum nezávislej kultúry, v užšom ako jej súčasť.

<sup>1</sup> Formulácia Petra Dolníka v jeho úvahách o súčasnej hudbe [online] [2020-01-15]. Dostupné na: [https://fm.rtvs.sk/rubriky/hudba\\_fm/212928/co-o-nas-hovori-dnesna-hudba](https://fm.rtvs.sk/rubriky/hudba_fm/212928/co-o-nas-hovori-dnesna-hudba).

Rocková hudba prešla obrovským vývojom a stihla absorbovať najrozmanitejšie tendencie, a to nielen z oblasti populárnej hudby. Post-rock je fenomén, o ktorom sa dnes v úzkych kruhoch hovorí síce bežne, no jeho význam vôbec nie je jednoznačný. Parafrazujúc Jacka Chutera, autora prvej monografie o post-rocku *Storm Static Sleep – A Pathway Through Post-rock* (2015), slovom post-rock „odpaľujeme sémantickú bombu“ (Chuter, 2015, s. 7) a pri najbližšom vyslovení by sme si mali uvedomiť, aké široké významové pole tento pojem implikuje. Reflexiu pokladáme za aktuálnu a potrebnú aj preto, že termín post-rock sa používa v rôznych súvislostiach a je namieste klásť si otázku, čo všetko sa pod pojmom post-rock myslí, skrýva a čo ešte ostáva nevy povedané. Treba zdôrazniť že, ambíciou nie je nadviazať na publicistický diskurz, ktorý si môže dovoliť terminologickú voľnosť, ale kritická a odborná reflexia.

Aké postavenie má post-rock na slovenskej nezávislej hudobnej scéne, aké vo svete a aký je jeho pôvod? Prináša post-rock inovatívne riešenia? Ak áno, akým spôsobom? Aké sú znaky post-rockovej poetiky? Je post-rock „kodifikovaným“ žánrom, typom hudobného myslenia alebo označením krízy, v ktorej sa rock nachádza? Čo nám hovorí post-rock o stave súčasnej nezávislej hudobnej scény? Nesie v sebe post-rock špecifické idey, je formou úniku, zábavy a rozptylu alebo, naopak, tlmočí náročný obsah aj za cenu prehnaného páťosu? Nemôže byť niekde uprostred tzv. postmodernej irónie<sup>2</sup>, ktorá búra hranice vážneho a zábavného subverzívnym prístupom autora? Toto všetko sú otázky, na ktoré je možné hľadať odpovede tak v hudbe samotnej, ako i „mimo“ nej. V duchu metodológie recepcnej hudobnej estetiky<sup>3</sup> prikladáme najväčšie kompetencie poslucháčovi. Ten je najdôležitejším a konečným arbitrom v celej reťazi komunikačného modelu autor – text – príjemca (Miko, 1978, s. 20). On sa rozhoduje, či znejúcej hudbe bude venovať pozornosť a či sa stane pre neho zdrojom poznávania, formou rozptylu – alebo sa ju rozhodne ignorovať. Pomocou verbálnej interpretácie ako

---

<sup>2</sup> Autorská stratégia v dielach postmoderných umelcov. Bližšie pozri: Tezaurus estetických výrazových kvalít (2011), heslo ironickosť výrazu (s. 371 – 372).

<sup>3</sup> Metodológiou je pre nás recepcná hudobná estetika. Autorkou je Renáta Beličová a jej východiská formuluje v troch základných spisoch: *Introdukcia* (2002), *Teória* (2003), *Kpojmosloviu* (2006).

najvlastnejšieho nástroja metodológie recepcnej hudobnej estetiky sa budeme snažiť ponúknuť jednu z možných interpretácií a aspoň čiastočne zodpovedať otázky na konkrétnej hudobnej ukážke skladby *Born Under the Mournstar* skupiny *The Ills* ako najdôležitejšieho predstaviteľa post-rockovej estetiky na slovenskej nezávislej gitarovej scéne.

## **Stručná genéza fenoménu post-rocku a jeho modalít**

V roku 1994 zavádza anglický publicista, kritik a teoretik Simon Reynolds do hudobného diskurzu pojem post-rock. Vyjadril sa tak na margo albumu *Hex* britskej skupiny *Bark Psychosis*. Termínom post-rock sa snažil poukázať na **špecifický typ hudobného myslenia** a s tým spojené výrazové kvality, ktoré vzdorovali vtedajšej dominantnej predstave o rockovej hudbe. „*Tento posun korešponduje s tendenciami v kultúre (napríklad počítačové hry, virtuálna realita, nové zmesi narkotík), naznačujúcimi príchod nového modelu posthumanistickej subjektivity, ktorý nespočíva vo význame, ale vo fascinácii, nie v rozumovom, ale v zmyslovom vneme*“ (S. Reynolds; Cox – Warner, 2013, s. 405). Post-rock, to je keď sa gitary používajú negitarovým spôsobom ako nositele timbru a textúry namiesto hutných gitarových riffov, hovorí ďalej Reylods a v tejto súvislosti spomína britské skupiny *Talk Talk*, *Bark Psychosis*, *Disco Inferno*, *Pram...*, rovnako americké, ako sú *Cul de Sac*, *Tortoise*, *Labradford* či *Stars of the Lid*... Britské skupiny čerpajú inšpiráciu z doznievajúcej vlny post-punku a nechávajú sa inšpirovať o. i. elektronickou hudbou či použitím tzv. nerockovej inštrumentácie. Naproti tomu americké zoskupenia sú podľa Reynoldsu verné formátu živého hrania a vychádzajú z bezprostrednejšieho pódiového prejavu ovplyvneného vlnou grunge. Čo je však dôležité, z formálnej stránky boli všetky skupiny vzťahujúce sa k post-rocku také odlišné, že ich nespájalo to, čo by sme dnes bezpečne dokázali identifikovať ako žáner. Dať post-rocku „pečať“ žánru nebol ani Reynoldsov zámer.

Už o niekoľko rokov sa však termín post-rock začal skloňovať s novou vlnou mileniálnych skupín, ako sú kanadský *Godspeed You! Black Emperor*, islandský *Sigur Rós*, americký *Explosions in the Sky* alebo japonský *Mono*.

Práve na prelome tisícročí sa hlavne v oblasti hudobnej publicistiky ustálil pojem **post-rock ako žáner**. Tento modus naďalej pretrváva dodnes. Hoci aj pri spomínaných skupinách platí využívanie gitár ne-rockovým spôsobom, z pôvodného významu post-rock ako širokej a divergentnej kvality sa väčšmi začal uplatňovať post-rock ako úzko profilovaný žáner. Ak sa o post-rocku hovorí ako žánri, myslia sa tým v prvom rade inštrumentálne skupiny, ktorých cieľom je pomocou (ne)rockovej inštrumentácie dosiahnuť pôsobivé a intenzívne zvukové štruktúry a kompozície. Docieľujú to najmä využitím dozvukových efektov (*delay*, *echo*) simulujúcich akusticky zaujímavé priestory, ako sú napr. kostol, jaskyňa, prípadne simulujú akustiku reálnych priestorov. Dôležitá je pritom vnútorná dynamika kompozícií, ktorá sa dosahuje častým striedaním kontrastných dielov. Prevažujú pomalé až stredne tempá, nemenej dôležité je využívanie gradačných postupov (*crescendo*, resp. *postupné decrescendo*). Aj vďaka tomu sa post-rock v bežnom jazyku často označuje prívlastkami ako **atmosférická či filmová hudba**, čo má, samozrejme, aj vplyv na rôzne mody počúvania a pragmatického využitia post-rocku ako podkresovej či tzv. *background music*. Opačným modom je sústredené autonómne počúvanie, ktoré je takisto legitímnym spôsobom, ako pristúpiť k post-rockovej produkcii. Rovnako sa post-rocková poetika spája aj s tendenciami, ktoré presahujú žánre a majú taktiež svoju históriu. Sú to predovšetkým **ambientná hudba**, tzv. **noise** či hlučková hudba, tzv. *drone*. Rovnako je pre post-rock charakteristická **silná afinita k dedičstvu skladateľov minimalizmu** 60. rokov (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich a. i.) a ich sublimácia do populárnej kultúry (predovšetkým *Velvet Underground*). V súvislosti s využívaním postupov v post-rocku nemožno vynechať ani oblasť **musique concrète** (Pierre Schaeffer).

Ak sa pozrieme na situáciu na slovenskej nezávislej hudobnej scéne v kontexte post-rocku, dlhodobo figurovala ako jediná etablovaná a relevantná skupina *The Ills*, založená v roku 2008. Ak hovoríme o relevantnosti, máme na mysli dlhodobú koncertnú, ale aj vydavateľskú činnosť. K roku 2020 ich diskografia obsahuje 6 dlhohrajúcich albumov. Dôležitý je aj ich novátorský status ako jedenej z prvých tuzemských skupín, ktoré sa priznane hlásili k post-rockovej estetike. Existuje tu aj

niekoľko ďalších interpretov, avšak ich činnosť mala (alebo má) skôr regionálny význam, resp. ich trvanie malo krátky, epizodický charakter. Za všetky spomeňme bratislavskú skupinu *Line Gate*, ktorá svojou ne-rockovou inštrumentáciou aj nestálym obsadením mala blízko k poetike montrealských *Godspeed You! Black Emperor*. V tomto duchu nahrali *Line Gate* jediný dlhohrajúci album *Split Lines* (2013). V ďalších rokoch sa skupina *Line Gate* pretransformovala na jednočlenný projekt Michala Valka zameraný na striktný minimalizmus. Z hľadiska relevantnosti je pre nás dôležitá aktívna šalianska skupina *Our Stories*, tvoriaca v duchu post-rocku, ktorý sme vyššie pomenovali ako žánrový, resp. mileniálny. Obdobne ako *The Ills* aj *Our Stories* sa postupne etablujú v zahraničí, taktiež na popredných európskych festivaloch (*Pohoda*, *ESNS*, *Sharpe* a. i.). Okrem množstva EP a singlov ich tvorba obsahuje k začiatku roku 2020 len jediný dlhohrajúci album *Pursuit Of Happiness* (2019).

Ak by sme hľadali predvoj v duchu Reynoldsovho post-rocku ako spôsobu hudobného myslenia, v tomto ohľade môžeme ako prvého spomenúť významného slovenského gitaristu Andreja Šebana. Jeho spôsob hry na gitare a tvorba tónu sa podpísali pod stovky albumov v rozpätí od mainstreamového popu po najrôznejšie nezávislé a experimentálne produkcie. Skladba *Bezvetrie* z eponymného albumu (2000) je ukážkou mentálnej spätosti s tým, čo označuje pôvodný Reynoldsov termín post-rock. Andrej Šeban síce vychádza z postupov a techník tradičnej rockovej gitary, ale podrobuje ich rôznym neortodoxným kolíziám, ktoré stierajú hranicu žánrov.

K mladej generácii skutočných inovátorov hry na elektrickej gitare patrí určite aj bývalý Šebanov žiak Dávid Kollár. V uplynulom desaťročí nielenže prenikol na nezávislú globálnu scénu, ale sám ju i utvára ako jeden z najrešpektovanejších experimentálnych gitaristov súčasnosti. Medzi hudobníkov a skladateľov, s ktorými spolupracuje patria, Steven Wilson, Pat Mastelotto (King Crimson), Eivind Aarset, Marco Minnemann a. i. Kollár je skladateľ, autor filmovej a scénickej hudby a „štýlovo transverzály gitarista... (...) Po jeho niekdajších fusion začiatkoch sa rozbieha jeho cesta smerom k čoraz viac inovatívnym prístupom“ (Fujak; Kollar, 2016, s. 128). Medzi tieto prístupy môžeme zaradiť aj post-rockový modus, ktorý sebe vlastným štýlom rozvíja aj na svojich posledných

sólových albumoch *Notes from the Underground* (2017) a *Sculpting in Time* (2019).

Na naše účely sa však zameriame na konkrétnu ukážku bratislavskej skupiny *The Ills*.

## The Ills

*The Ills* vznikajú v roku 2008 ako „izbový“ projekt. Viac než regulárna skupina rýchlo zaplnili prázdne miesto na slovenskej nezávislej scéne. Spoločne kreovali svoju víziu post-rockovej zvukovosti s intenzitou a hlasitosťou shoegazu, bez spevu a v tradičnej inštrumentácii rockovej skupiny: dve gitary, basgitara a bicie nástroje. Kapela hrá v súčasnosti v zložení: Miroslav Luky – gitara, Ľuboš Hodás – bicie nástroje, Peter Berák – basgitara. Na sklonku roka 2019 ju opustil hlavný skladateľ a gitarista Martin Krajčír. Takto sa dá voľne, publicistickým jazykom parafrázovať základná suma voľne dostupných informácií o skupine *The Ills*.

Pri kritickom čítaní sa v texte objavia tri problematické termíny: nezávislá scéna, shoegaze a, prirodzene, post-rock. Každý z nich je zaťažený množstvom významov a našou úlohou ich bude ďalej v texte odkrývať. Na úvod však stačí povedať, že kým prvý – nezávislá scéna – sa viaže k socio-kultúrno-ekonomickému fungovaniu skupiny, zvyšné dva – shoegaze a post-rock – nás posúvajú smerom k žánrovým diferenciám. Skupina *The Ills* debutovala s EP *We Love Silence, but Silence is Awkward* (2009), neskôr nasledovali dlhohrajúce albumy *To Wish Impossible Things* (2010), *Splendor* (2012), *Zoya* (2014), *Ornamental or Mental* (2016) a v súčasnosti je stále aktuálny ich album *Disco Volante/ Mt. Average* (2019). Nás bude zaujímať album *Zoya*, ktorý je na účely našej interpretácie najvhodnejší. Album *Zoya* znamená v tvorbe bratislavských *The Ills* krok smerom k upevneniu svojbytnej poetiky, ale aj sofistikácii dôležitej oblasti – zvukového spracovania.

Ešte skôr, ako sa dostaneme k hudobným ukážkam, pristúpme k prvému kroku, ktorý nás kontextuálne ukotví v domácich reáliách nezávislej tvorby.

## Zoya

Album *Zoya* sa už nenahrával na Slovensku, tak ako to bolo pri predchádzajúcich albumoch, ale v dánskom štúdiu (v dostupných materiáloch sa neuvádza jeho presný názov) pod vedením Dominika Suchého. O finalizačný proces postprodukcie, teda mastering, sa postaralo dublinské štúdio *Gargle & Expel*. Práve tzv. mixáž a najmä mastering sú v procese postprodukcie rozhodujúce. V tomto procese sa rozhoduje, či bude nahrávka spĺňať kritériá, ktoré očakáva potenciálny globálny poslucháč, alebo bude „trpieť“ zvukom, ktorý môže ostať v rovine lokálneho významu. Špecifikum nášho domáceho hudobného zázemia spočíva práve v nedostatočnej praxi a tradícii v oblasti masteringu. „Vzhľadom k izolácii od vyspělé nahrávacie techniky byl ještě v nedávných dobách celý proces masteringu zahalen určitou rouškou tajemství a mnoho muzikantů ostatně netuší, oč běží, ani dnes“ (Vlachý, 2008, s. 159). Toto sú slová praktika v oblasti zvukovej a štúdiovej techniky Václava Vlachého z publikácie *Praxe zvukové techniky* z roku 2008. Hoci v tejto sfére vďaka digitálnym emuláciám pôvodných analógových prístrojov nastal od roku 2008 obrovský posun, ktorý sa odrazil na kvalite produkcie, je tento citát výstižnou zmienkou o tom, prečo sa ambiciózne domáce kapely uchylujú k zahraničnej produkcii. Dôvody, prečo v našom prostredí nebola tradícia špičkového masteringu, majú podľa Vlachého aj pragmatickú stránku, ktorá je obsiahnutá v mimoriadne nákladných komponentoch na mastering. (Vlachý, 2008, s. 160). Opäť však treba prihliadať na posun, ktorý v tejto oblasti nastal vďaka možnostiam domáceho nahrávania a dostupnosti digitálnych simulácií.

Rozdiel medzi amatérskym *D.I.Y.*<sup>4</sup> prístupom nezávislej scény a profesionalizáciou produkcie možno pri skupine *The Ills* porovnať medzi debutovým EP *We Love Silence, but Silence is Awkward* (2009) a neskoršou tvorbou, ktorá sa v oblasti zvuku neustále skvalitňuje (porovnaj posledný album z roku 2019 *Disco Volante/Mt. Average*). Čo možno odčítať z voľby profesionalizácie produkcie je snaha priblížiť sa zahraničnému poslucháčovi. Tento zámer možno odpozorovať na stúpajúcom počte zahraničných koncertov na renomovaných podujatiach, ako napr.

---

<sup>4</sup> Z angl. „Do it yourself“ – urob si sám.

belgický festival *Dunk!*, holandský *Eurosonic Noorderslag*, islandský *Iceland Airwaves* alebo rakúsky *Waves Vienna*.

## **Born Under the Mournstar**

Album *Zoya* pozostáva z ôsmich skladieb a spolu naplňajú takmer hodinu hracieho času. Otváracou skladbou je *Born Under the Mournstar*. Pomalé tempo (cca 70 bpm), molový charakter a zostupná chromatická postupnosť sa spoločne podieľajú na ponurom výraze. Pomalé tempo zámerne uberá na vitalite, molový charakter dodáva jasný emočný signál a zostupné tónové vzdialenosti sú (nielen) v európskej hudbe tradične čítané ako melancholické figúry s celým radom príbuzných asociácií. Ak sa sústredíme na timbrovú zložku, musíme sa zamerať na to, akým spôsobom sa narába so zvukovosťou gitary. K pôvodnému signálu gitary je pridané echo, čo dodáva zvuku väčší priestor, predlžuje prirodzený dozvuk nástroja a vytvára ilúziu rôznorodých akusticky atraktívnych prostredí – priestranné interiéry kostolov, nadrozmerných hál, jaskýň; prirodzene znejúce dozvuky bežnej izby sa premietajú z autentického auditívneho prostredia do hudobnej štruktúry. Z vymenovaných prostredí (hala, kostol, izba) je odvodené názvoslovie ozvien (angl. *reverb*), teda *hall*, *church*, *room*, resp. pochádza z mechanického riešenia, keď ozvenu vytvára jednoduchá pružina (*spring reverb*) či rozmerný a pomerne komplikovaný systém, kde vo všetkých svojich častiach rezonuje kovový plát (*plate reverb*).

Špecifické farby ozvien definovali aj jednotlivé žánre. Jednou z prvých a príkladných ukážok je zvuk tzv. *surf rocku* (napr. *Beach Boys*), ktorý sa nezaobíde bez použitia pružinového *reverbu*. Ten mal v prostredí slnečných kalifornských pláží evokovať zvuk morských vln. Spolu s tremolovou hrou sa stala jednou z najznámejších pieseň Dicka Dala *Misirlou*<sup>5</sup> z roku 1962, rok po tom, čo firma *Fender* zakomponovala do svojich hudobných aparátúr pružinový *reverb*. Ten sa stal taký populárny, že okamžite definoval a inšpiroval novou zvukovosťou. Na okraj

---

<sup>5</sup> *Misirlou* je pôvodne tradičná pieseň východného Stredomoria. Prvá zachovaná nahrávka (Tetos Demetriades) pochádza z roku 1927.



spomeňme zaujímavý posun, aký nastal od pôvodnej ľudovej piesne *Misirlou* cez imitáciu kalifornských pláží Dicka Dala, ďalej cez súčasť filmovej kulisy v snímke *Pulp Fiction* až po hitovú produkciu skupiny *The Black Eyed Peas* v ich samplovanej coververzii *Pump It!*.

Na druhej strane je tu možnosť modelovať reálne neexistujúce akustické priestory, teda také, ktoré nemajú oporu v existujúcom svete, čo je opäť posun k takmer nekonečným možnostiam. Fenomén nápodoby – *mimézis* – je však prítomný v hudbe už od jej počiatkov a patrí k základným umeleckým princípom vôbec, ako upozorňuje Ľubomír Pavelka vo svojej štúdií *Kategória auditívneho prostredia v súčasnom hudobno-estetickom myslení*, parafrázujúc Vladimíra Godára. Keďže považujeme nasledujúce slová v našom výklade za dôležité, dovoľíme si citovať dlhší úsek. „*Transformáciu zvukových prejavov prostredia do hudobnej štruktúry (teda premenu zvukového estetična na hudobné estetično) nachádzame v kontexte tradičnej európskej hudobnej kultúry od čias skomponovania Letného kánonu (skladby Sumer Is Incumen In z polovice 13. storočia). Vtáčí spev, hudobné ikony sociálneho života (napr. pouličný krik, zvuk trhov, osláv, hlásení) alebo **hudobné ikony prírodných javov (napr. echo) sa stali súčasťou hudobného vyjadrovania**<sup>6</sup> (Godár, 2013, s. 56). *Koncepcia napodobňovania alebo imitácie (ako dedičstva antického konceptu mimézis) explicitne priznáva, resp. potvrdzuje proces estetického uvedomovania si vzťahu človeka a prostredia*“ (Pavelka, 2016, s. 87). Či si umelci uvedomujú vzťah vplyvu prostredia na konečný umelecký artefakt viac alebo menej, metamorfovanie *zvukového „estetična do hudobného estetična“* je prirodzeným faktom, ktorý nemožno obísť či ignorovať. Na druhej strane ak na vedomie neberie tento jav poslucháč, pri recipovaní prichádza o dôležitú sémantickú vrstvu. Neustále využívanie echa v post-rocku nie je ničím iným ako spôsobom ikonizácie prírodných javov, často transformovaným až za hranice reálneho. Poslucháč sa tak razom ocitá na plochách „*blaženosti, úžasu, tajomnosti či pocitu ustavičného pohybu vpred, vzostupu, voľného pohybu či pádu*“ (S. Reynolds; Cox – Warner, 2013, s. 406).*

---

<sup>6</sup> Ako upozorňuje Pavelka, „z pohľadu semiotiky hovoríme o ikonickej semióze, na ktorú podrobne poukazuje Vladimír Godár vo svojom spise *De Musica*“. Pozri Pavelka – Kopčáková, 2016, s. 56.



Minimálne variovaný sa zopakuje spolu sedemkrát. Postupne sa k nosnej melódii pripája rytmická sekcia – basgitarra. V tretej variácii počujeme nástup ďalšej gitary vo vysokých polohách a netradičnej farbe. Zo zvukovej stránky pri nej platí rovnaký princíp použitia dozvuku a modulácie, avšak privedený *ad extremum*. Aj v tomto prípade je použitá ozvena, avšak v oveľa väčšej intenzite – až na hranici identifikovania zdroja pôvodného zvuku. Z gitary sa stáva nositeľ úplne iných znakov, ako býva zvykom pri jej bežnom využití. Nastáva tu oddelenie zvuku a jeho príčiny. Poslucháč sa necháva pohltiť imagináciou. O tomto probléme začal v súvislosti s hudbou 20. storočia a pojmom *musique concrète* znovu hovoriť Pierre Shaeffer<sup>7</sup> (Scruton, 2009, s. 22). Termín akuzmatického počúvania/zážitku zaviedol „na opísanie charakteru zvuku ako takého, keď sa o ňom uvažuje v kontexte hudobného zážitku“. Pri počúvaní argumentuje Shaeffer takto: „... mimovoľne oddeľujeme zvuk od okolností jeho produkcie a obraciame svoju pozornosť na zvuk ako taký: technológie nahrávania a vysielania takéto akuzmatické zážitky zvuku upevňujú a završujú odčlenenie zvuku od svojej príčiny, ktoré sa začalo už prv v koncertnej sále“ (Scruton, 2009, s. 22). To, čo je v našom prípade najdôležitejšie, Scruton rozvíja na citáte zo Shakespeareovej hry *Búrka*. „*Ferdinand má na mysli hudbu, a nie nástroje, keď vraví: Tá hudba vznášala sa nad morom.*“ Teda akuzmatický zážitok spočíva presne v tom, v čom tkvie metaforická sila hudobného jazyka. Ako poučení poslucháči vieme, že v skladbe *Born Under the Mournstar* počujeme gitaru, dôležité je niečo odlišné. Hudobný nástroj je len prostriedkom, ktorý sa pri aktívnom počúvaní stáva zdrojom akuzmatického zážitku. Na to, aby k nemu došlo, nemusí poslucháč identifikovať príčinu a zdroj zvuku. To, čo počujeme v našej interpretovanej skladbe, sú ťažko definovateľné zvuky, prichádzajúce z „dialky“. Z gitary robia efektívny nástroj zvukových plôch, nie hutných power akordov a virtuózných sólových výstupov. Povaha silno pôsobiacich zvukov nachádza oporu aj v recepcnej hudobnej estetike v podobe **imanentného znenia**, resp. využívaním imanentných vlastností zvuku. To sa spája s hudobným prežívaním archaických kultúr, ktoré kládli dôraz na silné psychofyziologické účinky hudby – „opájanie“

<sup>7</sup> Akusmatikoi – tí, ktorí chcú počuť. Pytagoras vraj prednášal svojim žiakom spoza zásteny, zatiaľ čo oni ticho sedeli s pozornosťou obrátenou výlučne na jeho slová – bez pomyslenia na človeka, ktorý ich vyslovoval.

sa zvukom a jeho vlastnosťami v prospech jednoduchých melodic-ko-rytmických štruktúr. Beličová ako autorka metodológie „nitrianskej“ recepčnej hudobnej estetiky spája tieto prejavy s rockovou hudobnou kultúrou. V nej prevláda intenzívne psychofyziologické pôsobenie v dôsledku beatového rytmického princípu. V našom prípade sa pohybujeme vo sfére post-rocku, teda hudby, ktorá má lámať mnohé bariéry a klišé, avšak inštrumentácia a všeobecné princípy sa tu uplatňujú tak ako pri „bežnej“ rockovej hudbe.

Zrekapitulujme si postupnosť úvodného motívu. Na začiatku zaznieva nosný gitarový melodický motív, v druhej variácii sa k nemu pridáva melodická linka basovej gitary. V úvodných piatich variáciách basgitarra vytvára komplementárnu melódiu a nepodíela sa na rytmickom pôdoryse. V úzadí počujeme jemne znejúce činely. Špecifický efektový „sípa-vý“ zvuk vytvára umiestnenie retiazky na činel *ride*. V tretej variácii sa pridáva druhá gitara vo vysokých polohách, a to špecifickým (ne)gitarovým zvukom popísaným vyššie. Ďalej pokračujeme vo štvrtej variácii, ktorá signalizuje gradáciu pridaním úderov na basový bubon. V piatej variácii už počujeme okrem hry činelov a basového bubna aj celú bicíu sadu. Nastáva postupné zahusťovanie faktúry. V tomto bode recipient očakáva ďalšiu gradáciu, ktorá sa uskutoční ešte v dvoch variáciách. V šiestej a poslednej (siedmej) variácii počujeme ostinátnu hru bicích nástrojov na každú prízvučnú dobu a silné vírenie činelov. Basgitarra sa transponuje oproti pôvodnej melódii o oktávu nižšie, čím vyplní spodné frekvencie a podporí rytmickú pulzáciu. Úvodný gitarový motív si ponechá svoju melodickú štruktúru, rytmicky však kopíruje ostinátnu rytmiku.

Technický popis úvodného dielu – nazvime ho A – môže pôsobiť ťažkopádne a neprehľadne, v skutočnosti je len vykreslením elementárnej motivickej práce. Jeho trvanie (cca 2:36) nám stačí na demonštráciu jedného zo základných kompozičných princíпов, ktorý sa na albume *Zoya*, ale aj v tvorbe *The Ills* neustále opakuje. Rovnako tento princíp odkazuje na charakteristický žánrový ukazovateľ. Skupina *The Ills* sama seba charakterizuje kombináciou post-rockovej zvukovosti a estetiky zvukových stien príbuzného žánru – shoegaze. Štyri znejúce hudobné nástroje si rozdelili frekvenčné pásmo a postupným zahusťovaním faktúry vytvorili gradačnú štruktúru, ktorá patrí k charakteristickým črtám

post-rockovej poetiky. Gradačný princíp, crescendo, je fundamentálny pre skupiny, ktoré vznikli po roku 2000 a prikláňajú sa k post-rockovej estetike. Skok z hlučných zvukových plôch k pocitovo „tichým“ je formou, ako skupiny narábajú s atmosférou. Je potrebné spomenúť, že tak ako v skladbe *Born Under the Mournstar*, ani v celej tvorbe *The Ills* nie sú použité vokály, čo je tiež ďalší typický znak podobne orientovaných skupín po roku 2000. Tak ako sa nekladie dôraz na individuálne inštrumentálne výkony, pozornosť nie je smerovaná ani na charakteristického lídra – speváka.

Kompozícia otvárajacej skladby albumu *Zoya* má voľnú štruktúru vo význame radenia hudobného materiálu. Nevyskytujú sa v nej diely v zmysle piesňového radenia – sloha, refrén. Hudobný materiál je radebný „asociačne“, v jednotlivých celkoch, ktoré na seba plynule nadväzujú. Napriek tomu je skladba homogénna aj vďaka jednotnej výrazovosti. Naliehavosť sa nesie celým priebehom a premieta sa aj v názve *Born Under the Mournstar*<sup>8</sup>. Po vyvrcholení prvého dielu A skladba dynamicky spadne do novej hudobnej myšlienky. Diel B sa začína podobne ako diel A samostatným predstavením gitarového motívu – „vyhrávky“, ktorá sa nástupom ďalších vrstiev rozvedie podobným spôsobom ako predchádzajúca pasáž. Zámerne používame náš termín „vyhrávka“, pretože najlepšie vystihuje daný spôsob hry. Nemožno už hovoriť o tradičnom riffe ako základnej jednotke rockovej hudby. Riff je potlačený na úkor odlišných kvalít, ktoré nemajú taký priamočiary výraz.

Realizácia „vyhrávky“ v diele B je zaujímavá použitím ozdôb, resp. spôsobu hry. V celej fráze počujeme početné využitie glissanda a flažoletov. Glissando, čo je rýchly, plynulý, kĺzavý pohyb, má v gitarovej terminológii pomenovanie slide. Druhá ozdoba, flažolet, vzniká jemným priložením prsta na prázdnu strunu v jej tretine, štvrtine atď., vďaka čomu kmitá len jej časť. Výsledkom sú alikvotné tóny so špecifickým zvonivým timbrom (Laborecký, 1997, s. 69). Takto môžeme z nástroja získať tóny, ktoré sú nad jeho prirodzeným rozsahom. Vďaka kombinácii týchto dvoch ozdôb tak počujeme nápaditú melódiu, ktorú môžeme v kontexte tvorby skupiny ľahko priradiť k jej charakteristickému gitarovému rukopisu.

---

<sup>8</sup> Voľný preklad: *Narodený pod chmúrnou hviezdou*.

V úvode interpretačnej časti sme spomínali, že album *Zoya* bol pre skupinu prelomový z dôvodu upevnenia autorského rukopisu. K nemu patrí aj experimentovanie s prirodzeným ladením gitary. V skladbe *Born Under the Mournstar* je gitara udávajúca hlavné motívy naladená v netradičnom alternatívnom ladení. Oproti bežnému ladeniu (E-H-G-D-A-E) je použité ladenie (E-H-G-D-F-C). V praxi to znamená, že dve spodné basové struny sú (pod)ladené o štyri poltóny nižšie. Okrem iného pocitu hry je dôsledkom aj možnosť kombinovať ináč nehrateľné hmaty. Alternatívne ladenia poskytujú hudobníkom širokú paletu, ako obohatiť kompozičný potenciál nástroja, ktorý má pri tradičnom ladení svoje logické technické limity.



Obr. č. 2: Prepis dielu B – gitarovej „vyhrávky“.

Diel B pozostáva zo 4 taktov a kompletná myšlienka sa zopakuje štyrikrát. Po nej nasleduje medzihra – spojka premostí skladbu k ďalšiemu dielu. Medzihra klesá s dynamikou a cítiť v nej stupňujúcu tenziu. Signalizuje kontrastný diel. Diel C je najčlenitejším celkom. V tomto momente skladby počujeme hutnú hru skreslených gitár. Aj vďaka alternatívne poddimenzovanému ladeniu sprievodná gitara nehrá power akordy, ale len intervaly (základný tón plus kvinta). V tejto časti môžeme počuté konfrontovať s hypotézou, podľa ktorej post-rock rezignuje na využitie hutných power akordov. Samozrejme, nie je to pravidlo, na ktorom „stojí a padá“ post-rocková poetika. Možno to chápať ako cestu, ako sa vymaniť zo zaužívaných konvencií. Diel C má svojou intenzitou, hlbokým ladením a vysokým použitím skreslenia blízko aj k ponurej metalovej estetike. Spomeňme žánre ako *doom metal*, *sludge* alebo derivát post-rocku – *post-metal*. Agresívna zvukovosť, pomalé tempo, využitie molovej melodiky sú ďalšou variáciou sugestívne znepokojujúcej nálady, ktorú sa snažia *The Ills* do svojej tvorby cielene zakomponovať.

Chmúrnu atmosféru na konci dielu C rozbije prekvapivo durový záver. Na malú chvíľu nám poskytne víziu emočného zvratu, avšak len iluzórne. Následný záverečný diel sa opäť preklopí do ponurej melodiky a zachováva nemenný kompozičný princíp postupného vrstvenia nástrojov a gradácie. Podobne ako v predošlých častiach hlavný „vyhrávkový“ motív predstaví gitara, k nej sa pripája rytmická sekcia a v pozadí počujeme efektovú gitaru „deformovanú“ veľmi silnou ozvenou. Špecifický dozvuk *hall* vytvára dojem hĺbky, nielen tej priestorovej, ale aj symbolickej, metaforickej, ťaživej, metafyzickej. Nie je ťažké zameniť si daný zvuk aj s elementom, ktorý v tvorbe *The Ills* absentuje, s ľudským hlasom. V konečnom dôsledku je využitie efektov dôležité aj na ilúziu väčšieho ansámbľu a ináč nereprodukovateľných plôch. Kapela za tzv. zvukovou stenou znie bohatšie, plnšie, ako by poslucháč očakával. Obzvlášť efektne sa to ukazuje pri živých vystúpeniach „zoči-voči“ zvukovej stene, ktorú možno pocítiť pri vysokých hlasitostiach na fyzickej úrovni vďaka akustickému tlaku. Na intenzitu zvukových (ak chceme hlukových) stien sa kapela odvoláva vo svojom popise, pričom doslovne hovorí o „*shoe-gaze loudness*“, shoegazovej hlasitosti.

## Záver

Impulzom k premýšľaniu na tému post-rock bola prirodzená túžba preniknúť k hlbšiemu poznaniu málo reflektovanej oblasti hudobnej kultúry, a to nielen v domácom nezávislom hudobnom priestore. Odhliadnuc od osobnej motivácie a najvlastnejšej povahy hudby – sebapoznávania, pokladáme za prínosné a dôležité rozširovať odborný hudobný diskurz aj o sféry z jeho okraja. Oblasť post-rocku takouto témou určite je – nielen u nás, ale aj vo svete. Ako vidno z našich čiastkových výsledkov, táto „*subkultúrna bunka*“ sa ukázala ako vhodný predmet na „*vzájomné skríženia ciest*“ s ďalšími *hudbami*<sup>9</sup>. Široký prienik post-rocku a mnohých žánrov, postupov a tendencií 20. storočia nie je, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať, ukazovateľom flexibility a exkluzivity tohto žánru. Spojitosťou post-rocku s mnohými progresívnymi hnutiami, ako

---

<sup>9</sup> Odkazujeme na pojem „*musiken*“ (Blaukopf, 1982).



boli avantgardy, minimalizmus, ambientná hudba či musique concrète, môže čitateľ nadobudnúť pocit, že je v kontakte s niečím unikátnym a hodnotovo „vysokým“<sup>10</sup>, čo nie je, samozrejme, pravdivé tvrdenie. Mnohé zo zistení nám totiž implicitne hovoria viac o povahe súčasnej hudby (polyštýlovoť, synkretizmus) ako o osobitostiach post-rocku ako nezávislej gitarovej hudby. Pre úplnosť dodajme, že v nezávislej gitarovej hudbe predstavuje post-rockový moment progresívny spôsob, ako interpretovať súčasnú podobu zakúšaného auditívneho sveta.

Post-rocku nemožno uprieť v genealógii rocku špecifické kvality. V opačnom prípade by sme ho museli označiť za zbytočný. Rovnako sa ukázalo, že fenomén post-rocku nie je jednoznačným ukazovateľom a metamorfoval do rôznych podôb, dokonca protichodných významov. Po prvé má svoju protolíniu ovplyvnenú minimalizmom (*Young Reich, Glass*), ambientnou hudbou (*Eno*), experimentálnym rockom (*Velvet Underground*) či kraut rockom (*Can, Faust, Neu!*). Po druhé sme poukázali na diferenciu s tzv. mileniálnym post-rockom (*Godspeed You! Black Emperor, Sigur Rós, Mogwai, God Is an Astronaut* etc.), ktorý väčšmi funguje ako žánrové označenie. Takto ho chápe aj drvivá väčšina jeho recipientov. Sám autor si na počiatku výskumu nebol vedomý všetkých spojitostí a musel pretrasovať individuálnu myšlienkovú mapu smerom ku komplexným objektívnym súvislostiam, na ktoré upozorňuje autor termínu post-rock Simon Reynolds. Ten na začiatku 90. rokov začína spájať post-rock so skupinami, „*ktoré používajú gitaru negitarovým spôsobom*“ – a má tým na mysli dedičstvo žánrov ako *post-punk, shoegaze*, ale aj nerockových subžánrov ako sú *dub reggae, hip-hop* či *techno*. Túto vlastnú voľnú a otvorenú líniu bez žánrovej príslušnosti delí na dva hlavné prúdy. Prvým je britský prúd, ktorý sa nebojí prijať afroamerické vplyvy, sample a elektronickú hudbu. Druhou vetvou je americký protipól, ktorý si väčšmi cení živé hranie a nachádza inšpiračné zdroje priamo v rockovej kultúre. Na základe interpretačných postrehov možno skupinu The Ills priradiť k tzv. mileniálnej vetve žánrového post-rocku, ktorý sa stal východiskom pre naše premýšľanie. Identifikovali sme bohaté zvukové textúry, psychofyzické účinky hudby, imanentné znenie hudby, akuzmatický zážitok, transformáciu zvukového prejavu

---

<sup>10</sup> Hodnotový súd považujeme za logickú chybu.



prostredia do hudobnej štruktúry, upúšťanie od piesňovej formy, voľné radenie hudobného materiálu, gradačný princíp, harmonicko-melodické vzťahy a žánrové súvislosti.

## Literatúra

- BELIČOVÁ, R. *Teória*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2003. 89 s. ISBN 80-8094-070-8.
- BELIČOVÁ, R. *Recepčná hudobná estetika. K pojmosloviu*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2006. 99 s. ISBN 80-8094-070-3.
- BLAUKOPF, K. *Musik im Wandel der Gesellschaft*. München : R. Piper and Co. Verlag, 1982. ISBN 3-492-02523-4.
- COX, Ch. – WARNER, D. *Audiokultúra. Texty o modernej hudbe*. Bratislava : Hudobné centrum, 2013. 600 s. ISBN 978-80-89427-22-2.
- DOLNÍK, P.: *HudbaFM*. Vysielané dňa 16. 12. 2019 [online]. [2020-01-15]. Dostupné na: [https://fm.rtvs.sk/rubriky/hudba\\_fm/212928/co-o-nas-hovori-dnesna-hudba](https://fm.rtvs.sk/rubriky/hudba_fm/212928/co-o-nas-hovori-dnesna-hudba).
- ENO, B. Štúdio ako kompozičný nástroj. In COX, Ch. – WARNER, D. *Audiokultúra. Texty o modernej hudbe*. Bratislava : Hudobné centrum, 2013, s. 159 – 162. ISBN 978-80-89427-22-2.
- CHUTER, J. *Storm Static Sleep. A Pathway Through Post-Rock*. London : Funktion Books. 2015. 336 s. ISBN 978-0-9572492-2-6.
- GODÁR, V. *De Musica*. Bratislava : AEPRESS, 2014. 350 s. ISBN 978-8089-6780-06.
- HEGHARTY, P. – HALLIWELL, M. *Beyond and Before. Progressive Rock since the 1960s*. London : Bloomsbury Continuum, 2011. 328s. ISBN 978-0826-4233-20.
- KOFROŇ, P. *Tón ne!* Praha : AGON, 1998. 168 s. ISBN 80-86055-38-8.
- KOLLAR, D. *Zápisky I. Alchýmia úspechu a prehry*. Košice : Hevhetia, 2016. 131 s. Bez ISBN (katalógové číslo: HV 0138-2-331).
- LEECH, J. *Fearless. Making of Postrock*. London : Jawbone Press, 2017. 400 s. ISBN 978-1911036159.
- MIKO, F. – POPOVIČ, A. *Tvorba a recepcia*. Bratislava : Tatran, 1978. 386 s. Bez ISBN.
- POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha : Supraphon, 1984. 440 s. Bez ISBN.
- PAVELKA, L. Kategória auditívneho prostredia v súčasnom hudobno-estetickom myslení. In KOPČÁKOVÁ, S. (ed.) *Súčasné hudobnoestetické myslenie*

- na Slovensku v kontexte metodologických problémov estetiky a muzikológie.*  
Prešov : FF Prešovskej univerzity, 2016, s. 45 – 63 s. ISBN 978-80-555-1595-3.
- RATAJ, M. (ed.) *Zvukem do hlavy.* Praha : Akademie múzických umění/Český rozhlas, 2012. 176 s. ISBN 978-80-7331-229-9.
- REYNOLDS, S. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past.* New York : Farrar, Straus and Giroux, 2011. 496s. ISBN 978-08-6547-994-4.
- REYNOLDS, S. Postrock. In COX, Ch. – WARNER, D. *Audiokultúra. Texty o modernej hudbe.* Bratislava : Hudobné centrum, 2013, s. 405 – 408. ISBN 978-80-89427-22-2
- ROSS, A. *Listen to this.* New York : Farrar, Straus and Giroux, 2010. 364 s. ISBN 978-0-374-18774-3.
- SCRUTON, R. *Hudobná estetika.* Bratislava : Hudobné centrum, 2009. 483 s. ISBN 978-80-8942-711-6.
- ŠIDÁK, P. *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina.* Praha : Akropolis, 2013. 336 s. ISBN 978-80-7470-040-8.
- VLACHÝ, V. *Praxe zvukové techniky.* Praha : Muzikus, 2008. 297 s. ISBN 978-80-86253-46-5.

## Summary

*Post-rock: history and current state of (non)genre music phenomenon in context of the band The Ills.*

In the 1990s the English music journalist and author Simon Reynolds introduces the term post-rock and means a way of musical thinking that transcends the established rock cliché. In Slovakia, at the moment we come into contact with the attribute of post-rock mainly with the bands The Ills and Our stories. What does the post-rock modifier mean to contemporary rock music, how did it evolve and what are its inputs in relation to independent culture? Is post-rock another awkward „post“ term, a clearly defined genre or does it even maybe bring new insights into the contemporary state of independent music?

Kontakt

Mgr. Radoslav Lakošík

e-mail: strunislav@gmail.com

Iné kontexty  
nezávislosti





## ***Podoby a charakter novovznikajúcich nezávislých kultúrnych iniciatív***

**Michal Kočiš**

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Prostredie slovenských nezávislých kultúrnych centier sa za takmer dvadsať rokov od vzniku prvých nezávislých kultúrnych centier výrazne zmenilo. Dnes už okrem etablovaných nezávislých kultúrnych centier registrujeme aktivity desiatok ďalších iniciatív spadajúcich do oblasti nezávislej, štátom nezriaďovanej kultúrno-umeleckej oblasti. Stretávame sa tak s rôznymi priestormi, bodmi, kaviarňami, mobilnými centrami alebo bunkami, v ktorých sú realizované v menšom či väčšom rozsahu kultúrno-umelecké aktivity. V prípade týchto iniciatív sa okrem iného problematickým často stáva umelo vytvárané pomenovanie, keď sa mnohé z nich označujú ako nezávislé kultúrne centrum. Na druhej strane veľké, dlhodobou fungujúce centrá sa prívlastku „nezávislé“ čoraz viac stránia a používajú všeobecnejšie označenie kultúrne centrum. Spoločným menovateľom týchto javov môže byť meniace sa a neustále sa vyvíjajúce prostredie nezávislej kultúry, na ktoré dnes vplyva viacero faktorov. Cieľom nášho príspevku je tieto faktory pomenovať a rozšíriť terminologický rámec o ďalšie termíny. Zároveň sa chceme venovať konkrétnym iniciatívam a ich aktivitám, ktoré začali vznikať po vzore prvých a dnes už etablovaných nezávislých kultúrnych centier. Prioritne sa zameriavame na tie, ktorých vznik možno datovať od roku 2010 a pôsobia v rôznych regiónoch Slovenska – napríklad kultúrne centrum Diera do sveta v Liptovskom Mikuláši, Bašta – kultúrno-komunitné centrum v Bardejove. V prípade týchto konkrétnych nezávislých kultúrnych iniciatív kladieme dôraz na zmapovanie ich vzniku, vývoja a charakteru. Rovnako je našou snahou zasadiť skúmané iniciatívy do širšieho kultúrno-umeleckého kontextu a zaoberať sa otázkami súvisiacimi s limitmi



a potenciálom nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív pôsobiacich v regiónoch mimo osi väčších miest, v ktorých vyvíjajú činnosť prevažne už etablované nezávislé kultúrne centrá. Skôr, ako sa budeme venovať konkrétnym iniciatívam, by sme chceli pre lepšie pochopenie nutnosti vymedzenia hlavných termínov v krátkosti priblížiť vývoj v oblasti nezávislých kultúrnych centier na Slovensku od porevolučných rokov až po dnešok, keď okrem stabilne a dlhodobo fungujúcich nezávislých kultúrnych centier registrujeme i desiatky ďalších „kultúrnych centier“, pri ktorých je označenie „centrum“ z odborného hľadiska diskutabilné a sporné.

### **Genéza prvých nezávislých kultúrnych centier**

Počiatky nezávislých kultúrnych centier na Slovensku siahajú do porevolučných rokov, keď občiansky aktívni ľudia začali vytvárať rôzne iniciatívy či komunity s cieľom prinášať iné formy umenia a kultúry. Alebo chceli, ako píše Slávo Krekovič, „... vnieť do svojho prostredia čosi, čo mu dovtedy chýbalo“ (Krekovič, 2016, s. 7). V prvých rokoch po novembri '89 išlo hlavne o iniciatívy bez stáleho a pevného bodu. Boli to napríklad hudobné kluby, nezávislé galérie či umelecko-kultúrne komunity. Je dôležité dodať, že ako v začiatkoch niektoré iniciatívy vznikali, tak aj zanikali – a vznikali ďalšie. Tento „kolobeh“ mohol mať niekoľko príčin – napríklad častú fluktuáciu „tváří“ jednotlivých iniciatív, zle nastavenú kultúrnu politiku alebo aj nestabilné priestorové zázemie.

V druhej polovici deväťdesiatych rokov sa situácia postupne mení, prevažne vo veľkých krajských mestách už registrujeme výraznejšie aktivity, čo do určitej miery súvisí aj so zmenou politickej klímy. Z týchto aktivít sa začiatkom nového milénia sformovali prvé iniciatívy, ktoré dnes vďaka ich kontinuálnej a profesionálnej práci poznáme aj v širšom spektre ako nezávislé kultúrne centrá. V Bratislave je to A4 – priestor súčasnej kultúry (pôvodne A4 – nultý priestor), v Žiline Stanica Žilina-Záriečie a v Košiciach Tabačka Kulturfabrik ako tretí spoločenský projekt občianskeho združenia Bona Fide, ktorého prvé aktivity datujeme do vyššie spomenutých deväťdesiatych rokov.

Medzi rokmi 2000 až 2010 vznikajúce nezávislé kultúrne centrá bu-  
dovali priestorové a personálne zázemie. V rámci začlenia Slovenska  
do Európskej únie sa uchádzali o finančné dotácie v európskych dotač-  
ných schémach, vďaka čomu mohli rozvíjať programové línie. Rovnako  
začali využívať rôzne európske mobility pre umelcov, čím priniesli  
do slovenského umelecko-kultúrneho priestoru nové formy umenia  
a tvorivých postupov. Slovenský divadelný vedec a kritik Miroslav Ballay  
v tejto súvislosti píše:

*„Je viac než zrejmé, že nezávislé kultúrne centrá inšpiratívne integrovali a zblížovali domácich tvorcov so zahraničnými partnermi, zabezpečovali umeleckú kooperáciu na interkultúrnej linke“ (Ballay, 2017, s. 303). Vo svojich tvrdeniach zdôrazňuje predovšetkým edukačný potenciál jednotlivých nezávislých kultúrnych centier. Ďalej konštatuje: „Neraz práve nezávislé kultúrne centrá poskytli publiku aktuálne témy, korešpondujúce s daným miestom kultúrnych centier, ich kultúrnou pamäťou“ (Ballay, 2017, s. 304).*

Práve táto časť jeho výskumov nám pomáha pri stanovení konkrétnych kritérií, pri ktorých zohľadňujeme rozvoj a podporu komunit v mieste pôsobenia nezávislého kultúrneho centra, ako aj edukáciu, re-  
vitalizáciu a kultiváciu verejného priestoru.

Po roku 2010 dochádza k určitej personálnej, priestorovej a progra-  
movej stabilizácii. Etablované centrá majú svoju organizačnú štruktúru,  
dramaturgiu a plán na ďalší rozvoj. Rovnako v tom čase v menších mes-  
tách podľa vzoru prvých nezávislých kultúrnych centier vznikajú ďalšie  
iniciatívy. Nezávislé kultúrne centrá sa stávajú plnohodnotnou súčasťou  
kultúrneho a verejného priestoru. So zmenou situácie v oblasti nezávis-  
lej kultúry priamo súvisí vznik Antény – siete pre nezávislú kultúru (ďalej  
len Anténa), ktorej cieľom je pomáhať k zlepšeniu pozície nezávislej kul-  
túry v spoločnosti, ako aj zastupovať kultúrne centrá v komunikácii s or-  
gánmi štátnej správy. Tá definovala kritériá pre členstvo v sieti nezávislej  
kultúry. Anténa uvádza, že riadnymi členmi môžu byť právnické osoby,  
ktoré vykonávajú svoju činnosť v oblasti nezávislej kultúry na Slovensku  
a spĺňajú nasledujúce kritériá:

„Neboli zriadené za účelom vytvárania zisku a ich hlavná činnosť nie je vykonávaná za účelom zisku,  
 vykonávajú aktivity počas celého roka (kontinuálne) a nevenujú sa iba jednorazovým akciám,  
 prevádzkujú stály priestor, určený primárne na realizáciu aktivít v oblasti nezávislej kultúry,  
 vykonávajú svoju činnosť na profesionálnej báze,  
 vznikli ako občianska iniciatíva a nie sú zriaďované orgánmi štátnej správy ani samosprávy.“<sup>1</sup>



Obrázok 1. Členovia Antény – sieť pre nezávislú kultúru. Zdroj: [www.antenanet.sk](http://www.antenanet.sk).

Ak si porovnáme zoznam organizácií z webovej stránky Antény, v ktorom sú uvedení riadni členovia, s uvedenými kritériami, zistíme, že medzi zoznamom a kritériami je určitá diskrepancia. Ako príklad môžeme uviesť Divadlo z Pasáže, ktoré je mestským divadlom v Banskej Bystrici. Diskutabilným môžu byť tiež členstvá dvoch občianskych združení, ktoré neprevádzkujú stály priestor – Nástupište 1-12 (Topoľčany) a Hidepark (Nitra), resp. členstvo KC Dunaj (Bratislava), ktoré tvorí programovú skladbu z veľkej časti formou prenájmu priestorov. Dodajme, že Anténa združuje všetky právnické osoby vykonávajúce činnosť v oblasti

<sup>1</sup> Členovia [online]. [2019-09-10]. Dostupné na: <https://www.antenanet.sk/clenovia>.



nezávislej kultúry. Žiadateľ musí spĺňať stanovené kritériá a uhradiť poplatky súvisiace s členstvom. Je potrebné uviesť, že Anténou nastavené kritériá dokážu eliminovať rôzne kaviarne a kluby, o ktorých hovoríme v rámci našich výskumných aktivít ako o kultúrnych bodoch.

## **Vznik Fondu na podporu umenia a problematika terminologického uchopenia**

K výraznejším diskrepanciám, ktoré nás nútia k terminologickému vymedzeniu a stanoveniu nových kritérií, dochádza najmä po vzniku Fondu na podporu umenia (ďalej len FPU) v roku 2015. FPU na jednej strane ako prvá verejnoprávna inštitúcia začal brať do úvahy existenciu nezávislých kultúrnych a umeleckých centier. Na druhej strane po jeho vzniku sa v odbornom a verejnom diskurze začali čoraz častejšie objavovať otázky súvisiace s financovaním nezávislej a alternatívnej kultúrno-umeleckej scény. Na základe už uskutočnených výskumných aktivít, v ktorých sme analyzovali štruktúru podpornej činnosti FPU, konštatujeme, že za súčasného nastavenia kritérií štruktúry podpornej činnosti FPU sa ako najproblematickejšia javí udržateľnosť menších a vznikajúcich kultúrnych centier. Výsledky výskumu tiež poukázali na nedostatočné terminologické rozlíšenie v rámci podprogramu 2.2 *Aktivity kultúrnych a umeleckých centier*, ktorý v kontexte kultúrnych a umeleckých centier pracuje len s dvomi kategóriami: väčšie kultúrne a umelecké centrum a malé kultúrne a umelecké centrum. Podprogram určený väčším kultúrnym a umeleckým centrom sa z terminologického hľadiska nejaví ako problematický, pretože kritérium podmieňujúce preukázateľné päťročné fungovanie kultúrneho centra eliminuje neoprávnených žiadateľov. Zoznam podporených projektov za prvé štyri roky fungovania tiež dokazuje, že v prípade väčších kultúrnych a umeleckých centier ide o ustálenú skupinu etablovaných kultúrnych centier, ktoré už majú svoje výsledky vo viacerých smeroch – dramaturgii programu, personálnom a priestorovom zabezpečení či vízii a stratégii rozvoja. Doterajší výskum naznačil, že ako problematický sa javí prioritne *podprogram 2.2.2 Aktivity malých kultúrnych a umeleckých centier*, kde nie sú v rámci štruktúry podpornej činnosti dostatočne špecifikované kritériá, a tak

FPU nedokáže dostatočne dobre diferencovať menšie kultúrne centrá od ďalších projektov, v ktorých nie sú kultúrno-umelecké aktivity ich hlavnou činnosťou. Rovnako pozorujeme, že grantová politika núti žiadateľov umelo pomenovávať ich aktivity, čoho dôsledkom je skutočnosť, že vo verejnom diskurze sa čoraz častejšie objavuje termín „kultúrne centrum“ v súvislosti s rôznymi kaviarňami a klubmi. Vychádzajúc z článku Beáty Belákovovej uverejneného v *Knižnej revue*, môžeme ako príklad uviesť mladé púchovské libresso *Podivný barón*. Autorka v úvode textu prezentuje Podivného baróna ako kníhkupectvo, no v ďalšej vete už o ňom píše ako o kultúrnom centre. Uvádza, že Podivného baróna založili najskôr ako živnosť a snažili sa využívať dotácie, na ktoré im vznikol nárok. Ďalej cituje spoluzakladateľku Petru Pobežalovú: „Tým, že organizujeme veľa kultúrnych podujatí, sme zistili, že by pre nás bolo výhodnejšie založiť občianske združenie“ (Beláková, 2018, s. 32). V novšom článku Moniky Kompaníkovskej, ktorý vyšiel v knižných novinách *Čo čítať?*, spoluzakladateľka Petra Pobežalová hovorí: „Najskôr sme otvorili kaviareň, potom sme sa pretransformovali na občianske združenie a začali robiť podujatia, aby sme prilákali ľudí, teraz sme malé kultúrne neformálne centrum a podarilo sa nám získať grant z Fondu na podporu umenia. Zámer bol nemať paralelnú prácu a živiť sa len klubom. To by nás bavilo, bol by to ideál. Ale zatiaľ to nejde“ (Kompaníková, 2019, s. 2).



Obrázok 2. Projekty podoprené FPU v roku 2015. Zdroj: autor.



medzi kultúrnymi bodmi a kultúrnymi centrami. Ak zohľadníme veľkosť miesta a regiónu ich pôsobenia, mohli by sme na zaradenie týchto projektov použiť FPU definované označenie malé kultúrne centrum. V prípade, že chceme dostať tieto projekty mimo rámca podpornej štruktúry FPU a definovať ich v kontexte širšieho výskumu, použijeme termín kultúrny uzol.

Nad kultúrnym uzlom môžeme uvažovať ako nad kultúrnym projektom, ktorý sa nachádza v určitej fáze vývoja; zároveň môže byť miestom, v ktorom dochádza k prieniku viacerých aktivít rôzneho charakteru (kultúrneho, komunitného, umeleckého). Z hľadiska kritérií využívame na definovanie kultúrneho uzla viac-menej totožné kritériá ako v prípade kultúrnych centier. Za hlavné kritériá, ktoré odlišujú kultúrne centrum od kultúrneho uzla, považujeme päťročné kontinuálne pôsobenie, priestorové zázemie a štruktúru programovej skladby. Medzi kultúrne uzly môžeme zaradiť napríklad Hidepark (Nitra), Baštu (Bardejov) či Dieru do sveta (Liptovský Mikuláš).

Od roku 2018 pracuje FPU v rámci programovej štruktúry s termínom rezidenčné centrum. Podpora v *podprograme 2.2.3 – Aktivity rezidenčných centier* bola určená pre fungujúce a začínajúce rezidenčné centrá. Štruktúra podpornej činnosti podmieňovala podporu každého rezidenčného centra výstupom v podobe verejnej prezentácie umelca. Minimálna dĺžka trvania rezidencie bola stanovená na dva týždne a maximálne na jeden rok. Z hľadiska výskumu je v centre nášho záujmu občianske združenie Štokovec, priestor pre kultúru, ktoré prevádzkuje kultúrno-rezidenčné centrum Banská St a nica (Banská Štiavnica). Genéza aktivít centra v kontexte podpornej činnosti FPU dokazuje, že aj etablované centrá schopné uchádzať sa o podporu v programe určenom väčším kultúrnym centrom prechádzajú vývojom, keď sa snažia nájsť a definovať ťažisko svojich aktivít.

## **Novovznikajúce nezávislé kultúrne iniciatívy**

Ako sme už v úvode spomínali, podľa vzoru prvých nezávislých kultúrnych centier začali po roku 2010 vznikať nové nezávislé kultúrno-umelecké iniciatívy. Tie mali rôznu podobu a charakter. K väčšej diskrepancii

prispel po roku 2015 aj vznik FPU a jeho nejednoznačná a stále sa vyvíjajúca štruktúra podpornej činnosti. Na základe rozšírenia terminologického rámca a definovania kritérií sme sa snažili spomedzi FPU podporených projektov vyselektovať tie, ktoré majú charakter kultúrneho uzla, respektíve, vychádzajúc z terminológie FPU, charakter malého nezávislého kultúrno-umeleckého centra. To znamená, že sme vybrali iniciatívy, ktoré určitým spôsobom kopírujú dráhu už etablovaných nezávislých kultúrnych centier. Dnes registrujeme viacero iniciatív zodpovedajúcich našim kritériám. V rámci tohto príspevku by sme ako príklad použili Baštu – kultúrno-komunitné centrum v Bardejove.

Bašta – kultúrno-komunitné centrum našlo svoj domov v historickom objekte bašty, ktorá v minulosti slúžila ako sklad streliva a bola súčasťou mestského opevnenia. Rekonštrukciou v 50. – 60. rokoch získala súčasnú podobu a až do konca bývalého režimu bola využívaná na skladové účely. Po roku 1989 bol tento objekt dlhodobo nevyužívaný a opustený. Tento nelichotivý stav sa rozhodli zmeniť až členovia občianskeho združenia Different, za ktorým stojí František Maxin. Začiatky združenia datujeme približne do roku 2004, keď bolo prvotným impulzom na založenie združenia vytvorenie spojenia medzi ľuďmi, ktorým nie je ľahostajný stav alternatívnej kultúry. Občianske združenie začalo fungovať najskôr v Bratislave, kde študovali jeho viacerí členovia, ale svoje aktivity naplno rozvinulo až v Bardejove. Spájanie sa a založenie občianskeho združenia je jedným zo spoločných znakov súvisiacich s počiatkami niektorých už etablovaných nezávislých kultúrnych centier. Spomenúť môžeme napríklad občianske združenie Truc sphérique zo Žiliny, ktoré stojí za nezávislým kultúrnym centrom Stanica Žilina-Záriečie a projektom rekonštrukcie Novej synagógy v Žiline.



Obrázok 4. BAŠTA – kultúrno-komunitné centrum. Zdroj: autor.

V roku 2012 sa podarilo občianskemu združeniu Different po rokovaníach so zástupcami samosprávy získať bardejovskú baštu do prenájmu na obdobie desiatich rokov. Ich cieľom bolo revitalizovať priestory historického objektu a vytvoriť kultúrno-komunitné centrum prístupné širokej verejnosti. Revitalizáciu a kultiváciu verejného priestoru registrujeme aj u viacerých fungujúcich nezávislých kultúrnych centier (Stanica Žilina-Záriečie, Záhrada CNK v Banskej Bystrici), čo znamená, že pri tomto zámere nachádzame ďalší spoločný znak s už etablovanými nezávislými kultúrnymi centrami.

K občianskemu združeniu Different sa postupne začali pridávať ďalší aktívni Bardejovčania združení v rôznych spolkoch a združeníach. Úzka a živá spolupráca funguje s občianskym združením Kandelaber, ktoré bolo založené v roku 2014. Zakladatelia združenia zdôvodňujú motiváciu založenia aj takto: „Zostať vonku, alebo sa vrátiť napriek všetkému naspäť domov? Ak sa vám z tridsiatich spolužiakov do rodného mestečka vrátia traja, aj vy si dvakrát rozmyslite, či po štúdiu, Erasme a zážitkoch zo sveta zamierite s diplomom v ruke na severovýchod Slovenska.“<sup>2</sup> Svoje aktivity realizuje prevažne v priestoroch Bašty a ide

<sup>2</sup> Kandeláber [online]. [2019-11-12]. Dostupné na: [www.kandelaber.sk/o-nas/](http://www.kandelaber.sk/o-nas/).

o tri formáty kultúrnych podujatí – literárne večery *Bod[Ka:]*, diskusie *Reflektor* a prezentácie *PechaKucha Night*. Okrem týchto kultúrnych formátov organizujú Medzinárodnú súťaž v grafickom dizajne plagátov *Poster Quadrennial Bardejov* a multižánrový festival *Ružový bicykel*, ktorý sa koná každoročne od roku 2013 v čase letných mesiacov a dominuje na ňom výtvarné umenie, hudba a divadlo. Súčasťou občianskeho združenia Kandelaber je Bardejovské divadlo, ktoré vzniklo v roku 2017 a funguje v priestoroch kultúrno-komunitného centra Bašta. Bardejovské divadlo je zoskupením profesionálnych a ochotníckych hercov, ktorých cieľom je tvoriť divadelné inscenácie pre rôzne vekové skupiny a vyplňať medzeru kultúrnej ponuky v Bardejove a okolí. Ich víziou je vytvoriť v Bardejove divadelnú tradíciu a dať ľuďom z mesta a regiónu možnosť stať sa aktívnou súčasťou divadla.

Kooperácia viacerých združení či iniciatív v rámci jedného priestoru nie je príznačná len pre toto konkrétne kultúrno-komunitné centrum. Podobnú formu spolupráce nachádzame napríklad v banskobystrickej Záhrade – centre nezávislej kultúry, ktorú môžeme zaradiť medzi väčšie etablované nezávislé kultúrne centrá. V priestoroch Záhrady pôsobí občianske združenie Skok! venujúce sa oblasti súčasného tanca a nových divadelných foriem vychádzajúcich z práce s telom. Ich performancie a workshopy sú súčasťou programovej skladby Záhrady. Programovú skladbu dopĺňa o podujatia literárneho charakteru občianske združenie Laputa (FUJ FUJ), ktoré sa pokúša o rekonštrukciu historickej bašty a vytvorenie rezidenčného centra pre spisovateľov. Ku kooperácii medzi občianskym združením Laputa a Záhradou – centrom nezávislej kultúry dochádza aj z toho dôvodu, že v objekte bašty nie je možné realizovať aktivity celoročne.

Vyššie sme sa snažili pomenovať niektoré spoločné znaky Bašty – kultúrno-komunitného centra ako novovznikajúcej nezávislej kultúrnej iniciatívy s niektorými etablovanými nezávislými kultúrnymi centrami. Je tiež ale potrebné uviesť, čo je v prípade nezávislých kultúrnych iniciatív pôsobiacich mimo osi krajských miest iné oproti tým etablovaným. Jedným z hlavných rozdielov môže byť udržateľnosť. Finančný príjem nezávislých kultúrnych centier tvorí viacero zložiek. Väčšina väčších nezávislých kultúrnych centier, ale aj novovznikajúcich nezávislých kultúrnych iniciatív prevádzkuje ako súčasť svojho priestoru bar alebo

kaviareň. Tento príjem je jednou zo zložiek a závisí od návštevnosti konkrétneho centra. Ďalšími zložkami sú napríklad financie z predaja lístkov, finančné príspevky z rôznych grantových schém a v neposlednom rade je dôležitou zložkou finančný príspevok z FPU. Výška príspevku z FPU môže byť závislá od veľkosti konkrétneho centra, počtu žiadateľov v danej výzve, ako aj objemu financií, ktorými FPU pre daný program disponuje. Na základe uskutočnených rozhovorov uvádzame, že výpadok finančnej dotácie z FPU sa môže prejavovať hlavne na podobe celoročnej programovej skladby. A to v prípade etablovaných centier, ako aj tých novovznikajúcich. V prípade novovznikajúcich iniciatív často rezonuje otázka ich udržateľnosti. Je pravda, že výpadok finančného príspevku od FPU môže byť pre tieto iniciatívy likvidačný. Zároveň ale musíme dodať, že sa to týka hlavne tých iniciatív, ktoré ešte len chcú naštartovať svoju činnosť, prípadne fungujú jeden až tri roky. Ďalším faktorom a rozdielom medzi etablovanými nezávislými kultúrnymi centrami a novovznikajúcimi iniciatívami môžu byť limity vychádzajúce z miesta pôsobenia, čo sú v prípade novovznikajúcich iniciatív hlavne menšie mestá mimo osi veľkých krajských miest. V prípade Bašty – kultúrno-komunitného centra ale dochádza k zaujímavému využívaniu polohy, a to tak, že aktívne pracuje s blízkosťou slovensko-poľských hraníc a snaží sa svoje publikum a komunitu rozširovať o ľudí žijúcich v pohraničnej oblasti. Práve aktívna práca s daným miestom, v ktorom pôsobí konkrétna nezávislá kultúrna iniciatíva, môže byť inšpirujúca aj pre iné iniciatívy pôsobiace v regiónoch Slovenska.

## **Záver**

Môžeme konštatovať, že prostredie slovenských nezávislých kultúrnych centier sa za viac ako dvadsaťročné obdobie výrazne zmenilo. Okrem etablovaných nezávislých kultúrnych centier registrujeme desiatky ďalších iniciatív, ktoré viac či menej kopírujú dráhu veľkých nezávislých kultúrnych centier. V prípade týchto novovznikajúcich iniciatív sa do popredia dostáva problém, že niektoré z iniciatív sa umelo a nesprávne definujú ako nezávislé kultúrne centrá. Tento problém úzko súvisí s nastavením štruktúry podpornej činnosti, ktorú definoval FPU. Zároveň



sa po jeho vzniku v roku 2015 začali v diskurze častejšie vyskytovať otázky týkajúce sa ekonomickej závislosti nezávislých centier, čo mohlo viesť k tomu, že dlhodobu fungujúcu centrá sa prívlastku „nezávislé“ čoraz viac stráňa a začínajú používať všeobecnejšie označenie kultúrne centrum.

Naše výskumné aktivity nás vedú k záveru, že momentálna podoba štruktúry podpornej činnosti FPU umožňuje v nami analyzovaných podprogramoch získať finančnú dotáciu aj subjektom, ktorých primárnou činnosťou nie sú kultúrne a umelecké aktivity. Ako problematické sa javí predovšetkým nedostatočné terminologické vymedzenie, v ktorom pracuje FPU len s kategóriami: väčšie kultúrne a umelecké centrum, malé kultúrne a umelecké centrum, rezidenčné centrum. Na druhej strane je potrebné uviesť, že FPU so štruktúrou podpornej činnosti neustále pracuje, čoho dôkazom je jej rozšírenie o podprogram aktivít rezidenčných centier. V teoretickej rovine by možným riešením do budúcnosti mohlo byť rozšírenie štruktúry podpornej činnosti o akýsi štartovací podprogram, v ktorom by sa o podporu mohli uchádzať najrôznejšie kultúrne body a uzly. Úlohou tohto podprogramu by bolo dať podporeným projektom prvotný impulz a pomôcť im v rozvíjaní kultúrno-umeleckých aktivít.

V rámci príspevku sme sa snažili poukázať na hlavné rozdiely medzi jednotlivými podporenými iniciatívami a pomocou nami definovaných kritérií diferencovať tri skupiny: kultúrny bod, kultúrny uzol a kultúrne centrum. Následne sme sa venovali konkrétnej iniciatíve, ktorá sa svojimi aktivitami najviac približuje už etablovaným nezávislým kultúrnym centrá. Prioritne sme sa zamerali na tie, ktorých vznik možno datovať od roku 2010 a pôsobia v rôznych regiónoch Slovenska. V skupine týchto iniciatív je jednou z najdominantnejších a najprogresívnejších Bašta – kultúrno-komunitné centrum v Bardejove. V rámci skúmania a analyzovania sme kládli dôraz na zmapovanie jej vzniku, vývoja a charakteru. Rovnako sme sa ju snažili zasadiť do širšieho kultúrno-umeleckého kontextu a zaoberať sa otázkami súvisiacimi s limitmi a potenciálom nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív pôsobiacich v regiónoch mimo osi väčších miest, v ktorých vyvíjajú činnosť prevažne už etablované nezávislé kultúrne centrá.

## Literatúra

- BELÁKOVÁ, B. S podporou mesta podľa vlastných predstáv. In *Knižná revue*, 2018, roč. 28. č. 05, s. 32 – 33.
- DUCHOVÁ, Z. – KREKVIČ, S. *BA!! Miesta živej kultúry (1989 – 2016)*. 1. vyd. Bratislava : Atrakt Art, 2016. 237 s. ISBN 978-80-9725-280-9.
- KNOPOVÁ, E. (ed.). *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien. Pohľady na slovenské divadlo*. 1. vyd. Bratislava : Veda, 2017. 368 s. ISBN 978-80-22-41-620-7.
- KOMPANÍKOVÁ, M. Nová púchovská kultúra In *Čo čítať?*, 2019, roč. 7. č. 1, s. 2 – 3.
- Členovia* [online]. [2019-09-10]. Dostupné na: <https://www.antenanet.sk/clenovia>.
- Kandeláber* [online]. [2019-11-12]. Dostupné na: [www.kandelaber.sk/o-nas/](http://www.kandelaber.sk/o-nas/).

## Summary

### *The Forms and Character of New-nascent Independent Cultural Initiatives.*

A contribution relates to independent cultural and artistic initiatives arising from the example of the first and also established independent cultural centres nowadays. We respond to occurrence of changing and developing of an independent culture environment. One of the problematic phenomena is artificially created naming „cultural centre“ for multiple cultural spaces, cafes and clubs. On the other hand, there are occasions of big and long – term functioning centers keep aloof attributes „independent“ and use more general title „cultural center“. We seek to identify and name the factors affecting these phenomena and redefine the terminological framework. We also focus on initiatives, which origin dates back to 2010 and operate in the regions of Slovakia – such as the „Bašta“ – cultural and community center in Bardejov. In the case of specific independent cultural initiatives we emphasize the mapping of their origin, development and character. Subsequently, we seek to place the investigated initiatives into a broader cultural-artistic context and to address issues related to limits and potential of independent cultural-artistic initiatives operating in regions outside the larger cities where the largely established independent cultural centers operate.

### Kontakt

Mgr. art. Michal Kočíš

e-mail: [michal.kocis@ukf.sk](mailto:michal.kocis@ukf.sk)

# ***Kultúrne centrum Záhrada a jeho dramaturgia ako reakcia na umelecký dopyt, spoločenské premeny a potrebu komunitného rozvoja v meste (2010 – 2019)***

**Milan Zvada**

Fakulta dramatických umení  
Akadémie umení v Banskej Bystrici

## **Úvod do dramaturgie nezávislých kultúrnych centier**

Slobodu v kontexte nezávislej kultúrnych centier na Slovensku akiste charakterizuje medziiným aj slobodné rozhodnutie kritického množstva ľudí venovať čas, energiu a úsilie niečomu, čo ešte neexistuje. Začiatky neformálnych iniciatív alebo umeleckých súborov často sprevádza spasiteľská viera a entuziazmus, ktoré sú síce potrebné pri prekonávaní niekoľkých existenčných kríz, avšak nie dostatočne silné na to, aby to stačilo na udržanie kultúrneho centra pri živote ďalšie roky či desaťročia. Kolorit kultúrnych uzlov si totiž vyžaduje širokú sieť ľudí, hodiny práce, ako aj cestovania a odborných skúseností (ako nakoniec všetko, čo má „nejako“ fungovať); je organický a len ťažko zachytiteľný. Až posledné roky sa na Slovensku stáva predmetom akademického a odborného výskumu. V kultúrnom centre môže naraz prebiehať niekoľko paralelných príbehov, ktoré odrážajú rôzne svety zúčastnených – divákov, návštevníkov, umelcov. Jedni sú tam z dôvodu prebiehajúcej diskusie, iní čakajú na večerný koncert v kaviarni, kým vo vedľajšej sále sa premieťa film. Akákoľvek iná kombinácia žánrov a motivácií je možná, ba priam vítaná.

Túto atmosféru kultúrnych uzlov výstižne opísal dlhoročný dramaturg Stanice Žilina-Záriečie Martin Krištof v jednom svojom konferenčnom príspevku: „Program kultúrneho centra je nepretržitý tok,

festival, happening tvorený množstvom akcií, informácií, projektov, ľudí. Ako v súčasnom umení, tak v skladbe súčasných kultúrnych centier prestávajú existovať hranice, nielen medzi jednotlivými umeleckými druhmi, ale aj medzi eventom, prestávkou, programom, medializáciou, informáciou o akcii. Program nezávislých priestorov totiž netvorí len akcie – divadlo, koncert, výstava, ale aj jeho bar, webová stránka, stretnutia, detské dielne, happenings“ (Krištof, 2013, s. 92). Tento program nemusí tvoriť len jeden človek; skôr naopak – najčastejšie sa na jeho tvorbe zúčastňuje niekoľko dramaturgov a dramaturgičiek, stálych i príležitostných. Koexistujú vo vzájomnom rešpekte voči svojim voľbám, lebo, ako podotýka Krištof, „... nedá sa povyšovať jednu akciu nad druhú. Nikto nepredpokladá, že večerné divadelné predstavenie je niečím viac len preto, že sa koná večer. Nejestvuje akcia, ktorá by bola menej dôležitá, ale ani nenahraditeľná“ (Krištof, 2013, s. 93).

Ťažko si predstaviť iný typ slobodného priestoru, v ktorom sa ľudia stretávajú a trávia čas spolu alebo aj nezávisle od seba. Pojem nezávislosti v súvislosti s nezriadenou kultúrnou a umeleckou scénou však často verejnosť chápe v zmysle financovania, resp. nároku na financovanie aktivít z verejných zdrojov. Nezávislosť je neprávom spájaná a dávaná do kontrastu so „závislosťou“ od financií.<sup>1</sup> To je však nedorozumenie, lebo nezávislosť v kontexte programu a umeleckého zamerania kultúrnych centier sa vzťahuje predovšetkým na umeleckú sféru. Tá spočíva v naplnení zmyslu slobodnej voľby, čo zaradiť do dramaturgie, ktoré témy či tabu otvárať, ako pracovať so značkou, aké vyhlásenie poskytnúť či k akému manifestu sa prihlásiť. Avšak tvorba programu má aj svoje osobnejšie stránky. Tie pochádzajú od roly dramaturga ako sociálneho pracovníka, ktorý „... komunikuje s divákmi, preberá dielo, obhajuje jeho zasadenie do programu (najmä však medzi kolegami dramaturgami). Po predstavení, programe sedí s divákmi/priateľmi a diskutuje. Nie umelec, tvorca, performer poskytuje ďalšie návody na čítanie, ale dramaturg, ktorý má na mieste... priamy dosah na divákov. Pozná ich osobne, trávi s nimi čas“ (Krištof, 2013, s. 94).

---

<sup>1</sup> Uvedená poznámka súvisí s naratívom, že nezávislé umenie si má na seba zarobiť samo, bez nároku na podporu z verejných zdrojov či fondov – tak ako iné štátom zriadené a podporované kultúrne inštitúcie.

Vo všeobecnosti môžeme povedať, že dramaturgia nezávislého kultúrneho centra je živým organizmom, ktorý sa pohybuje v hraniciach vlastnej tolerancie toho, čo na svojom „teritóriu“ ešte znesie a čo už nie. Dôvody na nezaradenie do programu môžu byť rôzne – od prevyšujúceho dopytu po priestoroch umelcami a organizáciami zvonka, zvažovania viacerých možností a aspektov (ekonomických, umeleckých, tematických...) až po odmietnutie, keď sa konečne naučíte hovoriť „nie“ bez výčitiek svedomia.

Tvorba programu totiž vyžaduje neustálu spoločenskú interakciu a schopnosť rokovať, na čo poukazuje dramaturg Martin Krištof, keď píše: „V tomto chápaní interakcie s umelcami, divákmi, inštitúciami je dramaturgia umenie komunikácie. Dramaturg je teda sociálnym pracovníkom, ktorý musí vedieť balansovať medzi rôznymi formami nátlaku, cenzúry, ústupkov alebo výhod“ (Krištof, 2013, s. 95). Pohybuje sa tak v medzi priestore okolností, ktoré ho – paradoxne – do istej miery o jeho slobodu a nezávislosť pripravujú. Až potom sa môže v priestoroch kultúrneho centra objaviť výsledok takejto „viacrozmernej“ komunikácie.

Týmto typom priestoru je aj kultúrne centrum Záhrada v Banskej Bystrici. Tiež si prešlo svojim desaťročným vývojom a ako jeden z členov občianskeho združenia Anténa – sieť pre nezávislú kultúru dotvára kultúrnu mapu Slovenska spolu s ďalšími dvadsiatimi nezávislými kultúrnymi a umeleckými iniciatívami.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sieť Anténa tvoria vzájomne prepojené miesta, ktoré vznikli často na kolene a s malými rozpočtami, ale s o to väčším odhodlaním. Fungujú s podporou divákov, ktorí rozumejú, že kultúra nie je len konzumácia mainstreamovej zábavy, ale aj pracovný priestor na tvorbu a kritický diskurz. Často nevyužitú (a naoko nevyužitelnú) miesta sa zmenili na kultúrne centrá vďaka zanieteneným ľuďom a podpore prichádzajúcej z viacerých strán. Neudialo sa to naraz, ale malými krôčkami, nápadmi a zmenami pridávanými a vrstvenými postupne.

Z niektorých sú za tie roky väčšie inštitúcie s každodenným programom, iné sú s menším tímom a počtom podujatí, ale rovnako intenzívne a možno ešte o to viac zamerané na tvorbu a rezidencie pre mladých umelcov. Všetky sú živými kultúrnymi uzlami, ktoré nie sú otvorené len hodinu-dve večer, ale po celý deň, pričom hranica medzi tvorcami a divákmi je tu priepustnejšia než v tradičných kamenných domoch kultúry. Stretávajú sa v nich kreatívni ľudia s prirodzeným záujmom. Rôzni umelci a kultúrni aktivisti už roky na scénu prinášajú nový a slobodný obsah aj formy. (Spracované podľa textu v mape Anténa, 2016.)

## Príbeh záhrady a umenia v kontexte spoločenských a politických tém

*„Východiskom dispozičnej schémy bol stanovený program: viacúčelová sála s jej príslušenstvom, divadelná kaviareň, kancelária a zázemie. Cieľom návrhu je sprostredkovať čo najväčšiu tvorivú voľnosť a využiteľnosť priestorov... Návrh definuje priestorový rámec pre kultúrne centrum a dáva mu identitu. Súčasne ponecháva dostatok miesta pre postupný rast, improvizáciu, zmenu a D.I.Y. prístup – vlastnosti charakteristické pre nezávislú kultúru.“*

*Ing. arch. Martin Jančok, 2010, architektonická štúdia Záhrady*

Ako mnoho iných členov Antény, aj Záhrada vznikla z iniciatívy ľudí, umelcov a ich nezávislých občianskych aktivít. Záhrada – Centrum nezávislej kultúry je nezisková organizácia, ktorá spočiatku tiež fungovala ako neformálne zoskupenie miestnych ľudí a členov Divadla z Pasáže pod názvom Divadlo Ivana Palúcha na druhej strane Námestia SNP v Banskej Bystrici.<sup>3</sup> Prestávaním sa do nových priestorov v blízkosti záhrady Beniczkého domu v roku 2010 získala svoj terajší názov. Dominantným znakom tohto miesta je práve veľká ovocná záhrada zo stredoveku, ktorá slúži nielen ako verejný park. Je zároveň rozšíreným „javiskovým“ priestorom vnútornej multifunkčnej časti budovy, v ktorej sa organizujú koncerty, divadelné a tanečné predstavenia a prebiehajú mnohé iné udalosti.

---

<sup>3</sup> *Divadlo Ivana Palúcha* fungovalo od januára do novembra 2010 a nadväzovalo na predchádzajúce niekoľkoročné aktivity dramaturgov a kultúrnych manažérov Jána Faklu a Maroša Krajčoviča, režisérky a občianskej aktivistky Viery Dubačovej, výtvarníka a scénografa Dušana Krnáča a ďalších ľudí z neziskovej organizácie ReCulture či Komunitnej nadácie Zdravé mesto. Záhrada ako kultúrne centrum je inštitucionálnym vyústením snahy nezávislých kultúrnych tvorcov v Banskej Bystrici (vrátane aktivít umelcov – v tom čase niektorých študentov Fakulty výtvarných umení Akadémie umení v Banskej Bystrici – Andreja Poliaka, Jána Kostolanského, Jána Viazaničku a Igora Babiaka, ktorí sa angažovali pri revitalizácii Cementárne ako „kultúrneho periférneho centra“; napriek tomu, že sa v tomto priestore konalo niekoľko úspešných jednorazových akcií, zámer revitalizácie nebol dlhodobo udržateľný z personálnych, finančných a majetkových dôvodov).

Pôvodnou motiváciou zoskupenia ľudí okolo Záhrady bolo mať „vlastný“ priestor na umeleckú tvorbu a prezentáciu Divadla z Pasáže<sup>4</sup>, miestnych aj zahraničných účinkujúcich, umelcov, osobností kultúrneho a spoločenského života a svojich priaznivcov (bez vedomia o tom, aké zmeny prinesie prevádzka kultúrneho centra pri 200 podujatiach ročne z hľadiska osobného, profesionálneho či komunitného). Prvou trojročnou fázou si Záhrada prešla v takpovediac „punkových“ podmienkach. Toto obdobie je možné charakterizovať ako „živelné“, avšak – ako sa ukázalo neskôr – bolo nevyhnutným predpokladom na vytvorenie tímu ľudí oddaných spoločnej vízii a poslaniu formujúcej sa organizácie. Počas tohto obdobia sa budúci tvorcovia, organizátori a dobrovoľníci v jednom sústredili na dobudovanie základnej infraštruktúry, počnúc rekonštrukciou budovy a končiac celoročnou prevádzkou kultúrneho centra s kaviarňou a veľkým záhradným parkom.

Ďalšiu fázu rozvoja môžeme datovať do obdobia realizácie projektu „ZAHradA“, ktorý vďaka možnosti pokryť investičné výdavky na zateplenie budovy a revitalizáciu okolia kultúrneho centra výrazne dopomohol k spusteniu celoročnej prevádzky.<sup>5</sup> Aj v tomto projekte sa preukázala úzka prepojenosť umenia, vzdelávania, komunitného rozvoja a ľudskoprávneho povedomia, ktoré formovali misiu Záhrady už od začiatku. V partnerskej spolupráci na projekte s komunitným Divadlom z Pasáže a Centrom dobrovoľníctva v Banskej Bystrici si Záhrada prešla priam učebnicovým príkladom toho, ako sa z neformálnej iniciatívy pár ľudí môže stať inštitúcia fungujúca na profesionálnej báze, ktorá zamestnáva ďalších ľudí, prináša do centra mesta nový pulzujúci život a plní osobitú spoločenskú funkciu.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Divadlo z Pasáže* je profesionálne komunitné divadlo, ktoré v roku 1995 v Banskej Bystrici založila Viera Dubačová. Po niekoľkých sťahovaniach a histórii pôsobenia získalo Mestské divadlo – Divadlo z Pasáže v roku 2010 do prenájmu budovu vo vlastníctve mesta na Lazovnej 21. V nej sa realizujú workshopy, vzdelávacie aktivity, ako aj umelecké vystúpenia v komornom náhravacom a divadelnom štúdiu pre 20 ľudí. Záhrada je domovskou scénou Divadla z Pasáže od začiatku, ročne tu skúšajú a premiérujú 1 až 3 divadelné inscenácie.

<sup>5</sup> Projekt trval 18 mesiacov a bol realizovaný vďaka podpore z tzv. nórskeho fondu v programe Aktívne občianstvo a sociálna inklúzia (2013/2014).

<sup>6</sup> Okrem zateplenia budovy a paralelnej realizácie kultúrneho a komunitného programu bolo jedným z cieľov projektu tiež posilniť kompetencie pracovníkov Záhrady

Ďalšie roky sa programová ponuka a divácka základňa začali rozrastať: od roku 2014 Záhrada organizuje takmer 200 podujatí ročne naprieč všetkými žánrami (divadlo, tanec, hudba, diskusia, stretnutia, workshopy, výstavy a i.). Z pôvodne prevažne umeleckého charakteru kultúrneho centra sa začala profilovať jeho výrazná občiansko-komunitná podoba; zvlášť po zvolení neonacistického župana v Banskobystrickom samosprávnom kraji v novembri 2013.

Paralelne s týmito udalosťami sa sformovala občianska platforma NIOT – Nie v našom meste, ktorej hlavným cieľom je vytvárať prostredie na deradikalizáciu (v) spoločnosti organizovaním diskusií, vedením kampaní či participáciou na občianskych hnutiach. Združuje učiteľov, akademikov, odborníkov, občianskych aktivistov, ako aj bežných ľudí, ktorí zastupujú svoje komunity (napr. náboženské, minoritné, marginalizované).<sup>7</sup> NIOT spolu s Centrom komunitného organizovania (CKO), ktoré platforme poskytuje inštitucionálne zázemie, doteraz úspešne mobilizovali verejnosť cez rôzne informačné kampane a stretnutia – a robia tak dodnes. Medzi ich aktivity je potrebné zaradiť nielen reaktívne „on-line“ a „off-line“ odpovede na spoločenskú a politickú situáciu,

---

a Divadla z Pasáže v rámci strategického plánovania rozvoja organizácie a miestneho dobrovoľníctva pod lektorským vedením Alžbety Brozmanovej-Gregorovej a Csilly Droppovej. V tejto fáze bolo dôležité kolektívne si stanoviť pracovné úlohy a roly v organizácii na zabezpečenie dlhodobej personálnej a programovej udržateľnosti kultúrneho centra. Takto naplánovaný rozvoj organizácie sa v niekoľkoročných intervaloch prehodnocuje a aktualizuje dodnes.

<sup>7</sup> NIOT (z angl. Not In Our Town) – Nie v našom meste – je neformálna platforma aktívnych občanov, ktorým záleží na rozvoji tolerancie a ľudských práv v Banskej Bystrici a Banskobystrickom kraji. NIOT oficiálne vznikla v apríli v roku 2014 ako dlhodobá odpoveď na radikalizáciu spoločnosti, nenávisť a násilie propagované novými extrémistami a fašistami, ktorým je potrebné čeliť aktívne, kreatívne a priamo na základe dostupných faktov a skúseností zo Slovenska a zahraničia. Súčasťou tohto procesu je zníženie polarizácie v spoločnosti, budovanie vzťahov, spochybňovanie negatívnych sociálnych aspektov ako rasizmus, xenofóbia, extrémizmus a trestné činy motivované nenávisťou. Platforma pozostáva najmä zo zástupcov organizácií pôsobiacich v oblasti komunitnej práce, dobrovoľníctva, ľudských práv, ale aj z individuálnych členov – aktivistov, študentov, učiteľov, pastorov, „ajtákov“, kurátorov, seniorov, komunitných pracovníkov či podnikateľov. Viac na [www.niot.sk](http://www.niot.sk).



ale aj systematickú komunitnú prácu v teréne a neformálne vzdelávanie v oblasti ľudských práv v rámci programu Školy za demokraciu<sup>8</sup>.

Prirodzeným dejiskom formovania týchto odpovedí sa stala práve Záhrada, ktorá sa nachádza v centre mesta Banská Bystrica v jednom z historických dvorov patriacich k Beniczkého domu. Význam Banskej Bystrice ako miesta protifašistického odboja a udalostí, ktorých historický vplyv presahuje geografické súvislosti, sa v programe a aktivitách Záhrady zrkadlí raz viac, inokedy menej intenzívne. Úzke tematické východiská komunitného Divadla z Pasáže, ktoré od začiatku prinášala režisérka Viera Dubačová, sa odrážali nielen v dramaturgii divadla, ale aj vo formujúcej sa dramaturgii programu Záhrady. Medzi výrazné podujatia patrili festivaly AKCENT 2011 a Arteterapia freeDOM 2012 venované témam sociálnej inklúzie, domova a slobody.<sup>9</sup> V roku 2014 štafetu preberá miestna komunita občianskych aktivistov a organizácií okolo NIOT-u a CKO, keď prvýkrát organizujú ľudskoprávnu konferenciu HUMAN FORUM<sup>10</sup>, o rok neskôr prvý ročník multizáňrového ľudskoprávneho festivalu Embargo<sup>11</sup>; od roku 2017 sa k živému koloritu

<sup>8</sup> Preventívny vzdelávací program Školy za demokraciu predstavuje synergické prepájanie formálneho a neformálneho, citlivého a moderného, interaktívneho a efektívneho zoskupenia všetkého dobrého, čo môže vzdelávanie priniesť. Program je založený na skúsenostiach nemeckej organizácie Cultures Interactive. Predpilotná fáza programu trvala od marca do júna 2017. Vzdelávací program sa sústreďuje na systematickú prácu so študentmi a študentkami vysokých, stredných a základných škôl, zdôrazňujúc hodnoty slobody, rovnosti, demokracie, otvorenej spoločnosti, vymedzujúc sa voči všetkým formám intolerancie. Program rozvíja kompetencie študentov a študentiek v oblasti ľudských práv, usiluje sa o redukciu stereotypov a predsudkov. Taktiež stavia na otvorenej diskusii a rozvoji kritického myslenia. Dostupné na: [niot.sk/program-vzdelavanie/](http://niot.sk/program-vzdelavanie/).

<sup>9</sup> V Banskej Bystrici sa odohral len tzv. nultý ročník festivalu AKCENT s podtitulom Medzinárodný festival umenia so sociálnym presahom, a to v úzkej spolupráci Divadla z Pasáže so Záhradou a pražským Divadlom Archa (Jana Svobodová, Ondřej Hrab). Archa organizuje festival dodnes, stal sa etablovanou značkou. Dramaturgiu piateho ročníka festivalu Arteterapia freeDOM, ktorý založila Viera Dubačová v roku 2005, zostavovali Jana Hanzelová, Ján Mikuš a Milan Zvada. Viac pozri na: [www.festivalembargo.sk](http://www.festivalembargo.sk).

<sup>10</sup> HUMAN FORUM je medzinárodné diskusné fórum o demokracii a ľudských právach, ktorého organizátormi a partnermi sú CKO v spolupráci s Univerzitou Mateja Bela, Nadáciou Ekopolis, Mestom Banská Bystrica, Záhradou a ďalšími.

<sup>11</sup> Festival EMBARGO sa koná každý rok v prvej polovici decembra (10. december – Medzinárodný deň ľudských práv) a stal sa vlajkovou loďou miestneho

kultúrnych, umeleckých a občianskych aktivít pridáva aj Literárna Bašta a Kníhkupectvo Artforum.

Tematické prepojenie podujatí v programe Záhrady sa netýka len festivalov, ale aj rôznych aktivít organizovaných pri príležitosti medzinárodných dní.<sup>12</sup> Sloboda dramaturgie spočíva v možnosti organizovať podujatia takpovediac „po svojom“ alebo uvádzať aj také umelecké tituly, ktoré sú kritické a reflektujú spoločensky závažné témy či rôzne tabu. Do verejného priestoru sa tak dostáva obsah starostlivo vybraných a naplánovaných podujatí, ktoré priťahujú pozornosť rôznorodého či hodnotovo viac-menej súrodého publika, a to podľa jeho zloženia a reakcií (vo virtuálnom žargóne sa k nemu vzťahujeme ako k tzv. „bubble“, ktorá sa zdá byť symptomaticky narušaná len v momentoch rezistencie voči prejavom fašizmu, intolerancie a spoločenskej nespravodlivosti). Kultúrny program Záhrady je tak sčasti tvorený v reakcii na prevládajúcu spoločenskú klímu. Je reakciou na spoločenskú a politickú realitu súčasnosti, a to nielen vo forme tematických divadelných či tanečných inscenácií a diskusií, ale aj v podobe aktivizmu a umeleckých intervencií vo verejnom priestore.<sup>13</sup> Program Záhrady je akousi skúškou úlohy umenia v časoch názorového relativizmu, politického extrémizmu a demokracie v ohrození.

---

ľudskoprávneho a umeleckého aktivizmu. Program festivalu každý rok nadväzuje na tematické línie ľudských práv v širších kontextoch, napr. domov a migrácia, sloboda slova a tlače, hate speech a iné. Prostredníctvom divadelných inscenácií, performancií, diskusií, filmov a happeningov sa diváci a návštevníci oboznamujú so stavom dodržiavania a ochrany ľudských práv doma i vo svete.

<sup>12</sup> Napr. 8. máj – Deň víťazstva nad fašizmom, 15. jún – Výročie úmrtia Jána Langoša, 20. jún – Medzinárodný deň utečencov, 21. august – Vstup vojsk Varšavskej zmluvy do Československa, 29. august – SNP, 17. november – Nežná revolúcia, 10. december – Medzinárodný deň ľudských práv a iné.

<sup>13</sup> V dramaturgickej „kuchyni“ Záhrady nie je doteraz úplne jasno v tom, ako tento „umelecký žáner“, resp. „programový formát“ pomenovať. Dramaturgovia o nich hovoria ako o „komunitných“ akciách, ktoré môžu mať raz formu stretnutia a plánovania, inokedy sa dejú vo forme diskusie, workshopu, tréningu, vizuálnej inštalácie či festivalu. Tematicky sú naviazané na ochranu ľudských práv, menšín a demokracie, ale aj na témy aktívneho občianstva, životného prostredia a neformálneho vzdelávania. V tomto smere sa Záhrada otvorene hlási k podpore práv LGBTI menšiny (Filmový festival inakosti, PRIDE BB, IDAHOT – Medzinárodný deň boja proti homofóbii a transfóbii), ako aj k odbúravaniu predsudkov voči iným menšinám na Slovensku (rómska menšina, cudzinci).

Ak s trochou predstavivosti k dnešnej dobe pristúpime z hľadiska prežívania Popperovho paradoxu, zistíme, že môže odrážať aj našu spoločenskú realitu<sup>14</sup>. Napätie, ktoré vzniká z kolízií medzi demokratickými a antisystémovými silami, je, paradoxne, stimulom k obrane demokracie a v nej tolerovateľných hraníc v rôznych oblastiach života či verejnej správy. Či už ide o slobodu slova, prejavu, resp. pohybu. Žijeme v dobe, keď hľadáme spôsoby, ako sa s týmto paradoxom vyrovnat'; v dobe, v ktorej brániť demokraciu znamená čeliť mentalite a rétorickým stratégiám extrémistov, populistov a autokratov. Čo môže robiť obyčajný človek pre obranu demokracie? Existujú možnosti, ako súčasné demokracie transformovať, aby sme zabránili ich rozkladu zvnútra?<sup>15</sup>

V meste Banská Bystrica bolo doteraz zrealizovaných niekoľko akcií, ktoré reagovali na zásahy miestnej samosprávnej moci do umeleckého programu niektorých kultúrnych inštitúcií (Divadlo Štúdio tanca, Bábkové divadlo na Rázcestí /2016/).<sup>16</sup> Jednou z prvých bol „Pohreb slovenskej kultúry“, keď zhruba päťdesiat miestnych aktivistov a ob-

---

<sup>14</sup> *Paradox tolerancie* formuloval sociálny filozof Karl Popper vo svojom kľúčovom diele z roku 1945 *Otvorená spoločnosť a jej nepriatelia*: „Paradox tolerancie: Bezhraničná tolerancia nevyhnutne vedie k vymiznutiu tolerancie ako takej. Ak zahrnieme bezhraničnou toleranciou aj netolerantných, ak nie sme pripravení brániť tolerantnú spoločnosť voči netolerantnej, spolu s tolerantnou spoločnosťou prideme aj o toleranciu.“

<sup>15</sup> Oblúbená konšpirácia o Georgeovi Sorosovi, ktorý vraj podporuje štátne prevraty v rôznych krajinách sveta pod zásterkou rozvoja občianskej spoločnosti a liberálnej demokracie, môže byť zavŕšená faktom, že Karl Popper bol v 50. rokoch Sorosov mentor na London School of Economics.

<sup>16</sup> Spontánna akcia vznikla predovšetkým preto, že v lete roku 2015 sa prevalila kauza okolo nepodpisania grantu pre medzinárodný festival *Štyri a dva dni tanca pre vás*, ktorý pripravovalo Divadlo Štúdio tanca. Zakrátko sa v problémoch ocitlo aj Bábkové divadlo na Rázcestí. A scenár bol veľmi podobný. Župan Marián Kotleba sa vtedy rozhodol nepodpísať projekt divadla s názvom *Stop extrémizmu!*

Dostupné na: <https://mybystrica.sme.sk/c/20676724/kotleba-by-chcel-rusit-divadlo-studio-tanca.html>.

Iveta Škripková tiež informovala o tichom a nenásilnom proteste Biela stuha za právo slobodne tvoriť, do ktorého sa mohol zapojiť ktokoľvek, a to umiestnením bielej stuhy na viditeľné miesto na sebe alebo niekde vo verejnom priestore. Protest mal mať širšie súvislosti a našiel podporu divadelníkov z viacerých kútov Slovenska. „Od roku 1989 sa nestalo, aby vrcholný predstaviteľ kraja nepodpísal schválený projekt a takýmto spôsobom hrubo, nekompetentne a totalitne zasiahol do dramaturgického plánu divadla,“ dodala riaditeľka.

čanov prinieslo v smútočnom sprievode rakvu do vestibulu budovy VÚC na Námestí SNP. Inou akciou bol happening s názvom „Kľúče k demokracii“, ktorý v dramaturgickej spolupráci so Záhradou pripravil režisér Ján Mikuš. Išlo o zhotovenie dvaapolmetrového dvojramenného kríža, ktorý bol previazaný obvazom a natretý červenou farbou (znak krvi). Objekt symbolizoval ranenú demokraciu a v rámci jeho dočasného umiestnenia na Námestí SNP sa 17. novembra 2012 večer konal hodinový happening. Okoloidúcim sa rozdávali kúsky obvazu, ktorý mohli priviazať na kríž a symbolicky tak vyjadriť svoju vôľu podieľať sa na ochrane a rozvoji demokracie. Zároveň malo ísť o akt odpustenia si krívd z minulosti a začiatok ozdravného procesu (rok kauzy Gorila). Nečakanou udalosťou a príjemným prekvapením z výsledku happeningu bolo stretnutie s neonacistami, ktorí sa pristavili a pýtali sa na účel tejto akcie. Keď im bolo povedané, že „liečime demokraciu...“, vyložili si to po svojom a uznali význam tohto „performatívneho aktu“ vo vzťahu k sebe ako komunite, ktorej „taktiež ide o slobodu a demokraciu“ a môže sa cítiť v ohrození. Aj takúto paradoxnú situáciu dokáže vyvolať správne načasovaná a realizovaná umelecká in(ter)wencia, ktorá na chvíľu akoby vytvorila priestor na verejný dialóg, v ktorom účastníci neprichádzajú do konfliktu a nie sú ani nútení odkrývať svoje politické postoje či iné neuralgické body spoločenského diskurzu.

Ako vyplýva z načrnutého programu, kultúrne centrum Záhrada plní v miestnom a regionálnom kontexte viacero funkcií. Je mentálnym a fyzickým útočiskom pre rôzne cieľové skupiny, ktoré si do Záhrady našli cestu na základe rôznych motivácií. I keď tou prvotnou by mal byť z hľadiska pôvodnej myšlienky práve záujem o performatívne umenie či umeleckú tvorbu a prezentáciu všeobecne, ukazuje sa, že Záhrada je miestom, v ktorom dokážu koexistovať záujmy rôznorodých skupín návštevníkov – vrátane „nekonzumentov“ umenia. Divadelný kritik Miroslav Ballay píše: „Možno konštatovať, že nezávislé divadlá svojou tvorbou saturujú viacero ďalších funkcií (profylaktických, vzdelávacích, liečebných, osvetových, rekreačných atď.) v danej kultúre, regióne, spoločenstve. Existuje priamy vzťah medzi nimi a miestom ich pôsobenia“ (Ballay, 2013, s. 170). Ak toto

---

Dostupné na: <https://mybystrica.sme.sk/c/8019249/kotleba-nepodpisal-divadelnikom-projekt-stop-extremizmu.html?ref=av-left>.

konštatovanie rozšírime na oblasť nezávislého umenia a úlohu nezávislých kultúrnych centier, tieto funkcie jednoznačne napĺňajú.

Napriek uvedenému to nie je občiansky a komunitný charakter dramaturgie, ktorý by v programe Záhrady dominoval. Záhrada je priestorom pre tvorbu v akomkoľvek smere, hoci približne dve tretiny patria práve umeleckej tvorbe. Okrem pravidelných hosťovačiek divadiel, tanečných zoskupení, hudobníkov či výtvarníkov<sup>17</sup> sú to práve rezidenčné pobyty umelcov, ktoré výraznou mierou prispievajú k rozvoju miestneho života a dotvárajú kolorit záhradných aktivít. V Záhrade v rokoch 2010 – 2019 vzniklo vyše 40 umeleckých koprodukcí vo forme krátkodobých i dlhodobých rezidencií vrátane podielu vlastnej tvorby a aktivít.<sup>18</sup> Ako kultúrna organizácia Záhrada získala osobitné postavenie v medzinárodnom kontexte, a to najmä prostredníctvom spolupráce so zahraničnými divadlami, hudobnými skupinami, tanečníkmi a performerami alebo partnerskej participácie na projektoch podporených v rámci dotačných programov Európskej únie.<sup>19</sup>

Záhrada je v súčasnosti miestom stretávania sa rôznych ľudí a komunit, ako aj miestom pre tvorivosť, osobnostný rozvoj, spoločenský dialóg a občianske aktivity. Samotná budova a okolie kultúrneho centra prechádzajú od začiatku postupnou rekonštrukciou a revitalizáciou, avšak stále je čo zlepšovať a skrášľovať. Momentálne sú v prevádzke dve multifunkčné sály – veľká divadelná a koncertná sála a menšia (s kapacitou do 50 ľudí), ktorá je určená na diskusie, premietania, workshopy, semináre a rezidencie. Zároveň sa zdieľa so susedným kníhkupectvom

---

<sup>17</sup> Záhrada zorganizovala v rokoch 2010 – 2013 približne 100 podujatí rôznych žánrov. Od roku 2014 sa toto číslo pohybuje okolo 200 podujatí ročne.

<sup>18</sup> Okrem umeleckých rezidencií Záhrada tvorí vlastné podujatia, ako napr. diskusné formáty, výstavy, festivaly (Kre:Pí festival – festival performance art; „Venček alebo rakvičku?“ – festival o živote a smrti). Tvorivý potenciál členov Záhrady je realizovaný aj prostredníctvom vlastných divadelných a tanečných inscenácií a performancií ako napr. VERZUS (2015), YAW (2017), „When I was a girl...“ (2017), Popletená melódia (2018), Ticho v mase (2018). Celkový zoznam umeleckých koprodukcí je dostupný na: <https://zahradacnk.sk/umelecke-rezidencie-a-koprodukcie/>.

<sup>19</sup> Z realizovaných projektov môžeme spomenúť: Terre Promesse – METROPOLIS (Kreatívna Európa 2017 – 2018), RECON – Reconnecting Europe (Európa pre občanov 2017 – 2018), projekty v rámci programu Erasmus+ (Európska dobrovoľnícka služba a Európsky zbor solidarity), projekt FREIRAUM v spolupráci s Goetheho inštitútom (2017 – 2020).

Artforum, ktorého knihovníci v nej organizujú vlastné literárne podujatia. V súčasnosti je do prevádzky Záhrady priamo i nepriamo zapojených približne dvadsať ľudí vrátane dobrovoľníkov, členov dramaturgicko-produkčného a technického tímu, ako aj pracovníkov z prevádzky kaviarne. Záhrada je domovskou scénou Mestského divadla – Divadla z Pasáže a tiež sídlom občianskeho združenia SKOK!, ktoré slúži ako informačné a rezidenčné centrum pre súčasný tanec a fyzické divadlo.<sup>20</sup>

## Staronové výzvy nezávislej kultúrnej scény

Nezávislá kultúrna scéna na Slovensku si nepochybne prešla niekoľkými míľnikmi rozvoja, o ktorých sa môžeme dočítať v rôznych iných článkoch či analýzach. Zatiaľ posledným míľnikom, ktorého dosah môžeme čiastočne vyhodnotiť, je zriadenie Fondu na podporu umenia v roku 2015. Už teraz môžeme konštatovať, že takýto krok výrazným spôsobom ovplyvnil prostredie pre rozvoj nezávislej kultúrnej tvorby a prezentáciu súčasného umenia na Slovensku, ale aj v zahraničí. Objektívne sa to odráža v množstve podporených projektov. Oproti desiatim podporeným projektom etablovaných kultúrnych centier v roku 2015<sup>21</sup> bolo v roku 2018 podporených až 31 projektov. Udialo sa tak najmä vďaka tomu, že FPU vytvoril v roku 2016 kategóriu malých kultúrnych a umeleckých

<sup>20</sup> SKOK! je občianske združenie, ktoré v roku 2011 založil slovenský tanečník, choreograf a pedagóg Jaro Viňarský. SKOK! organizuje vlastné aktivity smerujúce k zlepšovaniu pozície fyzických umení a k rozvoju podmienok na tvorbu, výskum a prezentáciu týchto umení na slovenskej kultúrnej scéne a v zahraničí. Ponúka cykly seminárov v oblasti pohybu a súčasného tanca pre verejnosť formou tzv. WorkShoW. V rámci dramaturgie Záhrady od roku 2016 plánuje a realizuje podujatia v oblasti súčasného tanca a pohybového divadla.

<sup>21</sup> V prvom roku fungovania ponúkal Fond na podporu umenia v rámci programovej dotačnej schémy možnosť uchádzať sa o podporu kultúrnym a umeleckým centrom fungujúcim viac ako päť rokov. Do tejto kategórie patrili: A4 – priestor súčasnej kultúry, Ticho a spol., Klub Lúč, Stanica Žilina-Záriečie, Nová Synagóga, Kultúrne centrum Museum, Záhrada – Centrum nezávislej kultúry, Banská St a nica, Divadlo Pôtoň a Tabačka Kulturfabrik. Väčšinou boli podporené projekty, ktoré sa v minulých rokoch uchádzali o podporu v rámci dotačnej schémy Ministerstva kultúry SR. Po novom túto funkciu prebral Fond na podporu umenia, ktorý od svojho vzniku kontinuálne zlepšuje svoj dotačný program v reakcii na spätnú väzbu z nezávislého sektora, ako aj v spolupráci s inými verejnými inštitúciami a odborníkmi.

centier, čo podrobnejšie analyzuje a hodnotí Michal Kočiš vo svojom príspevku s názvom *K terminológii nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív na Slovensku* (Kočiš, 2018). Z uvedeného sa zdá, že finančný aspekt by nemusel byť tou najväčšou výzvou v rámci rozvoja nezávislého umenia a kultúry na Slovensku. Podpora z verejných zdrojov zo strany štátu je historicky v najlepšej kondícii, i keď vždy je o čom diskutovať. Snaha o programovú systematickosť a nezávislosť Fondu je však evidentná.

Existenciu kultúrnych a umeleckých centier neohrozuje len finančná nestabilita. Tá je nakoniec aj tak naviazaná na viaceré zdroje a iné poslanie organizácie, ktorých napĺňanie súvisí nielen s lokálnou komunitou, ale aj so vzdialenou komunitou umelcov a návštevníkov, ich preferenciami, motiváciami a inšpiráciami. Ako kultúrne a komunitné centrum ponúka Záhrada celoročný program pre rôzne cieľové skupiny. V dnešnej fragmentovanej dobe nie je jednoduché mať komplexnú predstavu o tom, aké charakteristiky tieto skupiny majú, a preto je segmentácia publika základným predpokladom jeho rozvoja (Kociánová, 2014). V minulosti pri hľadaní diváka pre Záhradu nešlo o vedomú prácu s konceptom rozvoja publika v zmysle poznania jeho potrieb. Nešlo ani o zber a vyhodnocovanie dát o tom, aké atribúty spĺňa „záhradný“ divák či do akej kategórie identity patrí.<sup>22</sup> V tomto zmysle išlo skôr o reakciu na umeleckú ponuku a zároveň o intuitívny prístup k rozvoju publika najmä prostredníctvom osobného vkusu, kontaktov a rozhľadu „úradujúcich“ dramaturgov a dramaturgičiek – lebo dramaturgia v kultúrnom centre sa odohráva vo viacerých rovinách.

Jednou z výziev súčasnosti je preto nájsť spôsob, ako udržať kontakt s rôznorodým publikom, ako aj s vyrastajúcou generáciou mladých ľudí, ktorí trávajú čas v kaviarni, stretnú sa kvôli diskusii alebo prídu večer na koncert či predstavenie. Novodobou výzvou – zdá sa – môže byť tiež snaha o poznanie cieľových skupín viac než len na základe marketingu, umeleckých preferencií či hudobného vkusu. Touto výzvou je poznanie diváka či návštevníka na základe jeho hodnotových postojov k vybraným spoločenským, politickým či náboženským témam. Zaujímavé

---

<sup>22</sup> Výskum v tejto oblasti smerom do minulosti by komplikoval aj fakt, že nie všetci návštevníci sú aktívnymi používateľmi sociálnych sietí. Bolo by potrebné využívať aj iné nástroje komunikácie a poznávania publika, jeho názorov a preferencií, a to v off-line priestore.

by bolo tiež sledovať tematické presahy medzi jednotlivými cieľovými skupinami, ktoré nám napovedajú mnohé o miere tolerancie a rešpektu medzi jednotlivými ľuďmi a návštevníkmi podujatí. Bolo by dobré navzájom vedieť, čo nás spája a čo rozdeľuje.

Inou, závažnejšou výzvou pre nezávislú kultúrnu scénu a vôbec pre postavenie a úlohu umenia v súčasnej spoločnosti je jeho odolnosť voči rôznym vonkajším vplyvom. V atmosfére konšpirácií o mimovládnom sektore a občianskych aktivitách nie je jednoduché čeliť nálepkovaniu a zároveň si udržať apolitickosť a nezávislosť. Situáciu tiež komplikuje podceňovanie potenciálu nových iniciatív a nedôvera verejnej správy voči mladým ľuďom i začínajúcim tvorcom. Z uvedeného vyplýva silná potreba advokácie úlohy umenia v spoločnosti, ako aj vzdelávanie zamestnancov verejnej správy, ktorí napriek snahe o spoluprácu nie vždy rozumejú potrebám nezávislej kultúrnej scény. Pri tvorbe politik často nemyslia na podporu prevádzkovej a personálnej infraštruktúry kultúrnych centier a iniciatív.

Popritom existuje nepomerný podiel verejných zdrojov, ktoré sú vynakladané na športovú infraštruktúru vo forme prevádzkovania štadiónov a športovísk. Iné uvažovanie o kultúrnej politike si preto vyžaduje zmenu paradigmy, v rámci ktorej prekonáme falošnú dichotomizáciu kultúry a športu a prestaneme sa riadiť rovnakými číselnými kritériami pri vyhodnocovaní ich dosahov či miery verejnoprospešnosti. Život a procesy, ktoré aktivuje a zveľaďuje umelecká tvorba či v širšom zmysle kultúra, nie je možné porovnávať so svetom športu a výkonmi ľudí, ktorí sú jeho súčasťou. Kultúra je trvalo nedocenená prierezová téma, čo je iste jedným z dôvodov, prečo sa zriedkakedy objavuje vo volebných programoch politických strán. Vie byť predajná aj skromná; pohodlná i neuralgická; krátkozraká aj vizionárska. „Kultúra národa sa predsa pozná!“

Záhradu tvoria a vždy tvorili predovšetkým ľudia, ktorí ju prevádzkujú a ktorí ju navštevujú. Doslovne i metaforicky, Záhrada vždy ponúkala príležitosti na rast – a to pre všetkých, ktorí sa chceli podieľať na rozvíjaní spoločnej i vlastnej vízie o tom, akú podobu má mať miesto, v ktorom žijeme a trávime čas. Niektorých motivovala túžba po sebarealizácii či nedostatok priestoru na rozvoj tvorivosti, iných možnosť riskovať a vyskúšať niečo nové; ďalší prichádzajú, aby sa zdokonalili vo svojich danostiach – technických, umeleckých či osobnostných; a vždy sa nájdu aj takí, ktorí sa do diania zapájajú dobrovoľne, nezištne. Vo svojej prapodstate príbeh Záhrady nie je



na Slovensku ani vo svete ojedinelým. A to je dobré. Je to dôkaz, že umenie a ľudská kreativita sú nevyčerateľnými zdrojmi obnovy stratégií prežitia vždy tam, kde je to možné a potrebné. Sú to práve tieto zdroje, ktoré nám pomáhajú renovovať hodnoty vo svete, kde sa morálneho kompasu ľahko zmocňujú tí, ktorí neveria v silu solidarity, snov ani ľudskej predstavivosti.



*Časozber interiér (2010 - 2012), Stop extrémizmu (2013), Pohreb slovenskej kultúry a Happening 17. november, so slovenským dvojkřížom (2012).*

## Literatúra

- BALLAY, M. Diverzifikácia nezávislého divadla na Slovensku. In *Postavenie divadla v spoločnosti. Zborník referátov z X. medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle Dnes a tu*. Ed. Andrej Maťašík. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení, 2013, s. 166 – 181. ISBN 978-80-89555-27-7.
- BALLAY, M. Dramaturgické línie nezávislých kultúrnych centier. Stanica Žilina - Záriečie a Záhrada – Centrum nezávislej kultúry. In KNOPOVÁ, E. (ed.) *Súčasné slovenské divadlo v dobe spoločenských premien. Pohľady na slovenské divadlo*. 1. vyd. Bratislava : Veda, 2017, s. 303. ISBN 978-80-224-1620-7.
- KOCIÁNOVÁ, B. Rozvoj publika a jeho segmentácie podľa kultúrnej participácie. In KLÍMA, M. a kol. *Divadlo a interakce VIII*. Praha : Pražská scéna, 2014, s. 181 – 187. ISBN 978-80-86102-89-4.
- KOČIŠ, M. K terminológii nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív na Slovensku. In *Culturologica Slovaca*, 3, 2018. Nitra : Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. s. 106-112. ISSN 2453-9740. Dostupné na: [www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk](http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk).
- KRIŠTOF, M. Dramaturg ako kurátor a sociálny pracovník alebo Dramaturg v nezávislom kultúrnom priestore. In Kol. autorov. *Nová dramaturgia, nový dramaturg*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013, s. 93 – 96. ISBN 978-80-89369-64-5.

Internetové zdroje

[www.zahradacnk.sk](http://www.zahradacnk.sk)

[www.embargofestival.sk](http://www.embargofestival.sk)

[www.humanforum.sk](http://www.humanforum.sk)

[www.cko.sk](http://www.cko.sk)

[www.niot.sk](http://www.niot.sk)

[www.antenanet.sk](http://www.antenanet.sk)

## Summary

*The Cultural Centre Záhrada and its Dramaturgy as a Response to Artistic Demand, Social Changes and the Need for Community Development in Town (2010 - 2019)*

In the first part of the study, an overview of the terms „freedom“ and „independence“ is presented in the context of history and operation of cultural centres, which are the members of Anténa – Network for Independent Culture – civic association (2009). The content emphasis is put on the civic,

human rights and community character of the Záhrada cultural centre in Banská Bystrica, being reflected in its program dramaturgy. Further, there are outlined thematic and programme threads of Záhrada, including the part of its own artistic production and events. The study illustrates the ways in which programme and economic sustainability of cultural organisation is enhanced in relation to internal and international project cooperation. In conclusion, the author gives an overall evaluation of limits and opportunities for production and presentation of contemporary arts in independent cultural centres in terms of its relationship to current social reality and cultural policies.

#### Kontakt

Mgr. Milan Zvada, MA

e-mail: milan.zvada@gmail.com



Programové biletény z konferencie. (foto: J. Fujak)

# **Informácie v digitálnom veku. Sondáž do vzťahu medzi participaçnou kultúrou a nezávislosťou mediálnej produkcie v internetovom prostredí**

**Andrea Olejárová**

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

## **Kyberkultúra: od 90. rokov do súčasnosti**

*„Internet je prvou vecou, ktorú si ľudstvo vybudovalo a ktorej nerozumieme. Je najväčším anarchistickým experimentom, aký sme kedy mali.“<sup>1</sup>* Tieto slová bývalého generálneho riaditeľa spoločnosti Google Erica Schmidta opisujú stav, v ktorom objem dát exponenciálne narastá nevídanou rýchlosťou a oberá človeka o možnosť kontroly či aktívnej intervencie. Bezprecedentnú dynamiku internetového prostredia možno pripodobniť k Babylonskej veži, ktorá je obrazom „zmätenia jazykov“. Podobne ako v rozprávaní z knihy Genезis sa totiž kyberpriestor na začiatku 90. rokov javil ako platforma „jedného jazyka“, ktorý nerešpektoval „vonkajšie“ usporiadanie sveta. Charakter kyberkultúry vytýčili jeho prví kolonizátori v súradniciach slobodnej výmeny informácií ako sebaregulačný mechanizmus, ktorý nepodliehal cenzúre, politickej agende ani tlakom trhového hospodárstva. John Perry Barlow, zakladateľ Electronic Frontier Foundation<sup>2</sup>, dokonca v *Deklarácii nezávislosti kyberpriestoru* vyjadril odhodlané želanie: *„Vytvoríme civilizáciu mysle v kyberpriestore. Nech je viac humánna a spravodlivá ako svet, ktorý stvorili*

---

<sup>1</sup> Pozn. aut. Vlastný preklad: *„The internet is the first thing that humanity has built that humanity doesn't understand, the largest experiment in anarchy we've ever had“* (Taylor, 2010).

<sup>2</sup> Pozn. aut. Medzinárodná nezisková organizácia zaoberajúca sa obhajobou občianskych práv a slobôd na internete.

vaše vlády“ (Barlow, 1996). V priebehu dvoch desaťročí sa však toto nové médium čoraz intenzívnejšie zaplietalo do tkanív našej každodennosti a stalo sa tak chaotickým komplexom „rečí“ a prehlbujúceho sa emulgovania spoločensko-politických systémov i ekonomických paradigiem mimo virtuálnych svetov internetu. Termín verejný priestor musel posunúť hranice svojej definície, ustúpiť „mediosfére“ a nechať sa pohltiť platformami informačnej siete.

V tejto dobe informačného nadbytku čelí jedinec objemu správ, ktorý presahuje možnosti jeho kognitívneho aparátu, a vzhľadom na ich fragmentárnosť či bezkontextovosť je nútený takpovediac permanentne posudzovať relevantnosť, objektivitu, faktickú presnosť či využiteľnosť nadobudnutých poznatkov. Zdá sa, že sa informácie stávajú súčasťou akéhosi neutíchajúceho „hľuku“, ktorý si vyžaduje rýchle stratégie hodnotenia vedúce k vzniku informačných bublín, komfortných zón<sup>3</sup> či komnát ozvien<sup>4</sup>; taktiež otvárajú dvere afektívnemu a imerznému kapitalizmu. S individuálnou kontrolou nad obsahom, ktorý konzumujeme, a pod vplyvom algoritmov vyhľadávania sme sa stali transparentnými a predvídateľnými objektmi marketingovej analýzy. Podľa softvérovej vývojárky a konceptuálnej umelkyne Lucie Mendelovej možnosti virtuálnej reality zvyšujú šance zasahovať v oblasti tzv. „chýbajúcej polsekundy“, ktorá predstavuje čas medzi reflexom a uvedomenou reflexiou. Tento afekt je akýmsi zraniteľným miestom vedomia, prístupným manipulácii, podprahovej reklame či product placementu. Imerzný kapitalizmus tak využíva kontrolované prostredie na vypestovanie istého automatického, afektívneho uvažovania a zabezpečuje uveriteľnosť ilúzie ešte intenzívnejšie (Mendelová, 2019, s. 71 – 72). Nemôžeme nespomenúť, že v kontexte problematiky spoľahlivosti online informácií sa prehlbuje neschopnosť recipienta rozlišovať medzi sponzorovaným a nesponzorovaným obsahom. Teoretici komunikačných technológií Miriam Metzgerová a Andrew Flanagin opisujú tzv. vyrovnávací efekt, pri ktorom sa vo vedomí recipienta všetky informácie dostávajú do jednej

---

<sup>3</sup> Pozn. aut. Komfortná zóna (comfort zone) je termín pochádzajúci od sociológa Zygmunta Baumana a predstavuje prostredie, v ktorom nie je nutné obhajovať svoje myšlienky a vystavovať sa nepríjemnej diskusii.

<sup>4</sup> Pozn. aut. Komnata ozveny (echo chamber) predstavuje situáciu, v ktorej sa zosilňujú hlasy rovnako zmýšľajúcich ľudí otvorene komunikujúcich svoje zjednotené názory.

úrovne dôveryhodnosti (Metzger – Flanagin, 2013, s. 212). Postupom času sme tak vstúpili do doby postfaktickej, ktorá sa však z historickej perspektívy javí skôr ako nové pomenovanie starých metód. Napriek skutočnosti, že ľudstvo nemá núdzu o fakty, dôraz sa kladie predovšetkým na emocionálne účinky i osobné preferencie v nadväznosti na mediálny skepticizmus a naštrbenú dôveru v tradičné inštitúcie.

Je potrebné skonštatovať, že oficiálni mediálni gatekeeperi<sup>5</sup> sa taktiež museli prispôbiť zmenenej rovnováhe síl a mikromediálnej sfére používateľskej kontroly nad informáciami. Aj keď nedošlo k výraznej zmene obsahu spravodajstva, značne sa modifikovala jeho forma, ktorá sa podriadauje informačnej presýtenosti. Existencia tzv. „*sound-bite news*“ priniesla „malé stráviteľné kúsky“ správ a prispela k vzostupu „*sound-bite*“ kultúry. Jej charakteristika zahŕňa záplavu obrazov, sloganov a samostatne stojacich kúskov informácií, ktorým dominuje kultúra okamžitej, ale plytkej komunikácie (Nordquist, 2018). Rytmus doby vystihuje skutočnosť, že jediný obrázok či krátke video sa rovná tisícu slov, čo zároveň korešponduje so zmenou v správaní recipientov. Čoraz častejšie sa stretávame s výskytom tzv. „*headline readers*“, teda čitateľov, ktorí sa usilujú pochopiť obsah článku len z titulku, ako aj s fenoménom „rýchleho skenovania“ textu namiesto pozorného čítania. Bolo by však nedôsledné zredukovať pôsobenie nových médií len na akýsi patologický jav v spoločnosti a vidieť v ňom jedinou príčinu rozpínania postpravdy či neodvratnú cestu k digitálnej demencii.

V období ranej kyberkultúry rezonoval technooptimistický prístup, opierajúci sa o inovatívne formy spoločenstva a nástroje na obnovu verejnej sféry. Hoci sa tento koncept, stojaci na kolektívnej inteligencii a vzájomnej spolupráci virtuálnej komunity, neuskutočnil v plnom rozsahu, zachoval sa aspoň istý emancipačný potenciál. Ten totiž ešte stále poskytuje priestor pre alternatívu voči tradičným médiám a ich postupom<sup>6</sup>, ale aj voči dominantnému spoločensko-ideologickému diskurzu. Kyberpriestor umožnil sformovanie špecifického druhu verejnej sféry,

---

<sup>5</sup> Pozn. aut. Termín gatekeeper odkazuje na výber informácií na zverejnenie. Môže označovať editora, novinára či pracovníka spravodajskej agentúry, ale aj televíznu i rozhlasovú stanicu alebo redakciu tlačeného periodika a pod.

<sup>6</sup> Pozn. aut. Pod pojmom tradičné médiá máme na mysli výrobné procesy charakteristické pre tlač, rozhlas a televíziu pred príchodom internetu.

kde v susedstve oficiálnych produkčných a distribučných mediálnych kanálov dostávajú priestor prozumentí<sup>7</sup>. Tieto subjekty reprezentujú preberanie istých produkčných kompetencií, zúčastňujúc sa na tvorbe mediálnych produktov v hybridnej zlúčenine producentov a konzumentov. Ich zaangažovanosť je tu podporená prirodzenými vlastnosťami internetového prostredia, ku ktorým patrí dematerializácia médií a nízke produkčné náklady, publikačná „samoobsluha“ či radikálna premena v oblasti spätnej väzby. Vďaka priaznivým podmienkam teda postupne dozrievajú rôzne formy občianskej žurnalistiky, blogosféra či špecializované webové stránky, v ktorých prozumenty integrujú publicistické žánre a žurnalistické postupy. Takéto prostredie sa neustále živo formuje a dotvára, podporujúc proces deprofesionalizácie žurnalistiky. Koniec koncov, ako uvádza *Slovník mediálnej komunikácie*, žurnalistika nemá jasne definovanú aprobáciu a nie je ani viazaná na žiadny druh certifikácie, teda môže ju teoreticky vykonávať každý (Reifová, 2004, s. 322). Získavanie informácií svojpomocne z otvorených zdrojov a slobodné zdieľanie obsahu s potenciálne širokým dosahom v princípe umožňuje jednotlivcovi zasahovať do monopolného postavenia oficiálnych vysielateľov a mediálnych konglomerátov v otázke kontroly informačných tokov. Na druhej strane sa – paradoxne – práve tento faktor stáva aj zdrojom skupinovej polarizácie a represívneho účinku.

V dôsledku technologického prelomu sa amatérom dostali do rúk profesionálne nástroje a „know-how“, pričom nadobudli príležitosť podieľať sa na formovaní mediálnej kultúry, ktorá bola dosiaľ určovaná „zhora“ – v súlade s existenciou istej hierarchie médií. Podporu horizontálnej komunikácie možno uviesť aj do kontextu *kultúry konvergencie* mediálneho teoretika Henryho Jenkinsa. Táto teória sa vyznačuje nielen snahou konštruovať mediálne obsahy ako transmediálne rozprávania (t. j. paralelne pre rôzne platformy), ale aj úsilím publik a korporátnych médií maximalizovať svoju moc nad distribučnými sieťami (Macek, 2011, s. 50). Aj keď Jenkins pripomína, že korporátne médiá ešte stále disponujú výraznejšou mierou vplyvu, podľa zmenených pravidiel sa prostredníctvom alternatívnych komunikačných kanálov prozumentov realizuje participačná kultúra. Podľa mediálneho odborníka Nicka

---

<sup>7</sup> Pozn. aut. Termín pochádzajúci od futurológa Alvina Tofflera.



Couldryho tu dochádza aj k zmene z hľadiska organizačného princípu médií, keďže sa vďaka otvorenému modelu prekonáva zakotvená deľba práce na výrobcov a spotrebiteľov (Sandoval – Fuchs, 2010, s. 142). Komunikačné systémy sú omnoho viac previazané ako kedykoľvek predtým a môžeme konštatovať, že súbežné fungovanie tradičných médií s internetovými platformami vytvorilo navzájom previazaný ekosystém.

## **Blogosféra, alternatívna žurnalistika a súradnice nezávislosti**

V roku 1991 sa zrušili obmedzenia pre komerčné využívanie webu, ktorý sa zároveň ustanovil ako otvorené fórum pre všetkých po celom svete (Brečka – Ondrašik – Keklak, 2010, s. 31). Internetová infraštruktúra na Slovensku vznikla vďaka SANET-u, sieti slovenskej akademickej obce, a spočiatku bola prístupná iba vedeckovýskumnej komunite (Lajčák, 2019). Cestu k bežnému obyvateľstvu si však internet začal hľadať 1. augusta 1996, keď vznikla v Banskej Bystrici prvá internetová kaviareň. V roku 2005 už bolo k sieti pripojených 11,5 percenta slovenských domácností (Brečka – Ondrašik – Keklak, 2010, s. 31) a v roku 2017 sa na základe zistení štatistického úradu Eurostat pohybuje počet pripojených domácností na úrovni 80 % (TASR, 2018). V roku 2004 sa spúšťa sociálna sieť Facebook a pre nedostatok internetového obsahu používatelia vyvíjajú blogerskú iniciatívu, ktorá je neskôr podporená vznikom domény blog.sme.sk. *„V denníku SME veríme, že internet zásadne mení úlohu médií vo svete. Novinári už nie sú len vysielateľmi informácií a čitatelia ich prijímateľmi. Projekt blog.sme.sk by mal byť novým priestorom na spoločenskú diskusiu, ktorá by mala byť voľnejšia a zároveň odbornejšia ako diskusie k článkom. Mal by byť priestorom na komunikáciu medzi novinármi, expertmi a čitateľmi – a zároveň miestom, kde sa každý čitateľ môže stať novinárom, pretože určite existuje oblasť, v ktorej je sám odborníkom. Prostredníctvom blogov chceme dať vám, čitateľom, možnosť, aby ste písali o tom, v čom sa vyznáte, čo vás baví, teší alebo zarmucuje – možno o finisách vašej profesie, možno o skorumpovanom úradníkovi vo vašej obci, možno o tom, kde sa najlepšie lyžuje, o problémoch s dopravou vo vašom*

*meste alebo i o tom, ako vás dnes zasa raz rozosmiali vaše deti“* (Sme.sk, 2005).

Blogosféra v podstate reprezentuje výzvu komunikačnému modelu „one to many“ s možnosťou stať sa nekonvenčným zdrojom informácií bez politických či ekonomických tlakov. K výrazným motívom blogosféry totiž patrí nielen zábava, vyjadrovanie myšlienok či inštrumentálny servis v podobe návodov a poradenstva. Za dôležitú motiváciu sa považuje tiež prezentovanie marginálnych tém a komentovanie spoločenskej situácie z perspektívy, ktorá mainstreamovým médiám z rôznych dôvodov uniká. Ako príklad môžeme uviesť sériu blogov zdravotnej sestry a predsedníčky Asociácie sestier a pacientov Ľubice Kočanovej z roku 2010 o problematike preležanín pacientov v slovenských nemocniciach, v ktorých deklaruje nezmyselnosť a nedôstojnosť tohto utrpenia, ako aj potrebu vytvoriť zdravotníckemu personálu priaznivejšie podmienky na prácu s chorými na lôžku (Kočanova, 2010). Autorka v rozhovore pre denník Sme uvádza, že za najdôležitejší faktor považuje zmenu názoru laickej verejnosti, ale i posun k lepšiemu zo strany nemocníc, pokiaľ ide o bagatelizovanie a zatajovanie tohto problému. (Sudor, 2014). Stretávame sa teda nielen s nespokojnosťou recipientov s pokrytím niektorých tém v mainstreamovom spravodajstve, ale aj s ambíciou intenzívne presadzovať určité ciele a z osobnej motivácie skvalitňovať rôzne spoločenské oblasti. Túto skutočnosť dokladá skupina blogov občianskeho aktivistu a zakladateľa iniciatívy Zelená hliadka Matúša Čupku. Jeho články o vizuálnom smogu v Bratislave sú výsledkom mapovania reklamných zariadení, v rámci ktorého sa odhalilo 598 porušení rôznych nariadení magistrátu. Výsledné texty publikované na blogu sú produktom štúdia materiálov, ako aj terénneho zbierania dát a fotodokumentácie (Zelená hliadka, 2014).

Musíme si však uvedomiť, že aj keď vlastnosti blogov môžu slúžiť potrebám alternatívnej a občianskej žurnalistiky, nedajú sa jednoznačne zaradiť do odvetvia novinárskej práce. Sociológ Vojtěch Bednář konštatuje: *„Malá část těchto uživatelů (...) se postupem času může stát profesionálními publicisty a skutečně participovat na obsahu webového média. Většina z nich ale publikuje vlastní úvahy, názory, nebo dokonce zprávy na vlastních platformách...“* (Bednář, 2011, s. 157). Obsah blogov je nezdierka zaťažený nižším stupňom relevancie a gramaticko-štylistickej

kvality, ako aj diskutabilnou dôveryhodnosťou, pričom nesmieme ignorovať ani vysokú mieru subjektivity. Napriek tomu však dochádza k vzniku podmienok na dosiahnutie potenciálne objektívnejšieho a vyváženejšieho spravodajstva, ako aj udržanie rovnováhy medzi inštitucionalizovanými spravodajskými agendami a nezávislou verejnosťou, resp. dokonca kontraverejnými sférami. Občianske mediálne iniciatívy realizované na platforme blogovania majú najbližšie k naplneniu demokratického potenciálu kyberpriestoru cez spomínanú nízkorozpočtovosť, širokú dostupnosť, jednoduchý prístup a horizontálnu štruktúru. Pozitíva môžeme nachádzať aj v tom, že vynakladajú úsilie na efektívne využívanie spoločenského nastavenia smerujúce k zlúčeniu verejného so súkromným a zabezpečeniu všetkého obsahu online. Do popredia sa totiž dostávajú metódy založené na dôslednej práci s otvorenými zdrojmi informácií, ako sú fotografie, videá, satelitné snímky, archívy, databázy alebo profily na sociálnych sieťach. Slovenský bloger a laureát ocenenia Biela vrana (2016)<sup>8</sup> Ján Benčík pripomína, že s informáciami dnes treba pracovať, pretože aj keď je ich šírenie nesporne pozitívne, s pravdou sa zdieľajú aj hoaxy a klamstvá (Hatňáková, 2016). Tento občiansky aktivista sa dlhodobo venuje monitorovaniu a odhaľovaniu virtuálnej činnosti osôb inklinujúcich k radikálnym a extrémistickým myšlienkam či politickým hnutiam, pričom konštatuje: „*Ak niekto dobrovoľne zverejní status tak, že ho môžu vidieť všetci, je to na úrovni verejného vyhlásenia. Ak niekto napíše svoj názor a nastaví jeho viditeľnosť pre všetkých, logicky si ho môže prečítať aj chlapík z africkej chatrče. A podľa pravidiel sociálnej siete môže ten názor aj ďalej šíriť. Ja nerobím nič iné, len zbieram verejné vyhlásenia konšpirátorov a extrémistov a dávam ich do článkov, aby ľudia videli, čo sú zač*“ (Sudor, 2019).

Navzdory tomu, že alternatívna žurnalistika zastáva rolu nevyhnutného protipólu k dominantnej mediálnej produkcii, nemožno si nevšimnúť, že najmä v poslednom období nadobudla negatívne konotácie. Zdôrazňujeme predovšetkým potrebu rozlišovať medzi progresívnymi a represívnymi prístupmi k využívaniu vyššie popísaných možností kyberpriestoru v úzkej nadväznosti na úvodom naznačenú

---

<sup>8</sup> Pozn. aut. Slovenské ocenenie udeľované Alianciou Fair-play osobám, ktoré preukázali statočnosť a aj napriek osobným rizikám upozorňujú na závažné spoločenské problémy.

krízu kredibility. Na tomto mieste spomenieme príklad dvoch blogerov približne v rovnakom veku, Lívie Garčalovej (18) a Marka Macha (17), ktorí sa v roku 2018 vyjadrovali k provokatívnej reklame na vodku Absolut. Zatiaľ čo študentka gymnázia Lívia reagovala na samotný obsah, v ktorom speváčka tmavej pleti Natália Dongová proklamuje svoj slovenský pôvod, gymnazista Marek komentoval Líviinu nemiestnu argumentáciu. Jej videoblog považujeme za dôsledok prehlbujúcej sa skupinovej polarizácie, sofistikovaných dezinformácií, kontextového deficitu a absencie mediálnej gramotnosti. Mladá študentka nezmyselne spája rasu a národ, zaznievajú pojmy ako „neomarxistická propaganda“ či „multikulturalizmus“ bez ich zjavného pochopenia a navyše s xenofóbnym podtextom. Lívia ako členka združenia *Ľudová mládež*, ktoré sa hlási k ideológii krajne pravicovej politickej strany ĽSNS, (paradoxne) uvádza: „*Propaganda bola vždy zbraňou hromadného ničenia, ktorej hlaveň na seba dobrovoľne mieri množstvo ľudí...*“ (Garčalová, 2018). Marek, naopak, stojí za projektom *Mladí proti fašizmu* a stal sa laureátom *Novinárskej ceny* za rok 2018 v kategórii najlepší článok publikovaný na blogu. Jeho motivácia ozrejmoviť svojim rovesníkom elementárne princípy fungovania štátu či demokracie, pripomínať dôležité historické súvislosti a varovať pred nástrahami propagandy vyklíčila z uvedomenia si skutočnosti, že mladým ľuďom chýba miesto, kde by tieto informácie boli zhrnuté zrozumiteľným spôsobom (Mach, 2017). Hlavná cesta, ako sa spojiť s čitateľom, je teda web a sociálne siete, pričom za svoj ústredný cieľ Marek považuje zníženie rizika radikalizácie najmä medzi mladými ľuďmi.

Pri vyššie uvedených príkladoch môžeme konštatovať, že – odhliadnuc od spomínaných represívnych či dokonca dezinformačných pohnutí – je zámerom prozumentov poskytnúť „nezávislé“ informácie a nové perspektívy diskutovaných tém v kontexte neprofitujúcej či finančne nezávislej amatérskej žurnalistiky. Otvára sa tu priestor vyjadriť nesúhlas nielen so spoločenským dianím, ale aj s obsahom a normou objektivity samotných mainstreamových médií. Projekt, akým je blog novinárky Miroslavy Kernovej *omediach.com*, zastupuje koncept tzv. *mediawatch blogov*, ktorých poslaním je nielen reflektovať aktuálne otázky verejného záujmu, ale tiež podrobovať kritike mienkotvorné média, upozorňovať na nepoctivé konanie a odkrývať argumentačné

či faktické nedostatky. Tieto charakteristiky sa približujú starším konceptom novinárstva „na voľnej nohe“, ktoré môžeme taktiež považovať za druh alternatívnej žurnalistiky, do ktorej spadajú napríklad aj súkromné blogy profesionálnych novinárov a publicistov. Za zmienku stojí iniciatíva *Lovci šarlatánov*, tvorená kolektívom lekárov, medikov a zdravotníkov, ktorá sa usiluje formou článkov vyvracať medicínske nezmysly či nebezpečné „liečebné“ postupy a podvody. Okrem toho sa však autorom podarilo vo februári 2019 poukázať na problematickosť článku Denníka N s názvom „*Drobček s chorým srdcom neplače ani nerozpráva, ublížila chyba lekára*“. Autorka článku Mária Benedikovičová v ňom opisuje príbeh ťažko chorého dvojročného chlapca, ktorý podľa jej slov v dôsledku pochybenia lekára pri mimoriadne náročnej operácii utrpel ďalšiu ujmu. Lovci šarlatánov v otvorenom liste, pod ktorý sa podpísali o. i. napríklad neurochirurg, kardiológ či rádiológ, kritizujú autorkin neprofesionálny prístup, suverénne hodnotenie napriek vážnym nedostatkom v interpretovaní odbornej problematiky, ako aj bulvarizáciu témy. Novinárka sa v konečnom dôsledku za článok ospravedlnila a čiastočne ho poopravila.

Navzdory pozitívnym impulzom však pokladáme za nesmierne dôležité predsa len pripomenúť tzv. šedú zónu, resp. obsah vzbudzujúci dojem štandardného spravodajstva, ktorý autori čerpajú z agentúrnych správ a prekladajú vlastnými autorskými článkami. Tie vytvárajú zdieľané zdanie alternatívnej perspektívy k dominantným médiám, avšak vyznačujú sa ohýbaním faktov, zavádzajúcim kontextom, nerešpektovaním základných zásad novinárskej etiky, ba dokonca inklinovaním k zjavnej politickokonšpiračnej agende. K úskaliam participačných princípov v mediálnej produkcii teda patrí ich zneužívanie na dosiahnutie represívnych politických cieľov, ale aj na hromadenie zisku.

Rozmanité občianske mediálne projekty existovali, pochopiteľne, aj pred príchodom internetu, ale až jeho otvorené prostredie umožnilo ich plnú sebarealizáciu. To však zároveň podľa teoretikov Marisol Sandovalovej a Christiana Fuchsa prinieslo prílišnú fragmentarizáciu verejnej sféry, najmä pokiaľ ide o problematiku politického diskurzu, pričom nie každý obsah si nájde cestu k svojmu konzumentovi (Sandoval – Fuchs, 2010, s. 143). Ukazuje sa, že samotné porušenie striktnej dichotómie producentov a recipientov nie je postačujúce

na naplnenie demokratického potenciálu, pretože, ako konštatujú mediálni odborníci Mojca Pajnik a John Downing, v súčasnosti snaha byť vypočutý je dôležitejšia ako obsah slov. V podstate sa výsledkom stáva akási kakofónia simultánných monológov, ktoré vedú skôr k uniformite a štandardizácii než k výmene myšlienok rovných medzi rovnými (Sandoval – Fuchs, 2010, s. 144). M. Sandovalová a Ch. Fuchs tvrdia, že alternatívne médiá sa usilujú dosiahnuť nezávislosť od štátnych a komerčných zdrojov financovania, avšak takáto stratégia im spôsobuje ťažkosti dostať svoj obsah k širšej verejnosti (aj navzdory potenciálom internetovej komunikácie). Cestu vidia nielen vo vzájomnom prepojení týchto médií do jednej „kontraverejnej sféry“, ale aj vo fakte, že na niektorých úrovniach môžu napríklad využívať kapitalistické štruktúry a zároveň ich kritizovať (Sandoval – Fuchs, 2010, s. 146). Za nevyhnutnú podmienku definovania alternatívnych médií teda považujú kritický obsah.

Sociológ Ivo Bělohoubek sa však napriek tomu domnieva, že digitálna doba poskytuje alternatívne virtuálne bojové pole: „*Události se jakoby vynořují z virtuálu a zase do něho mizí... Ke zděšení autorit se zde aktualizoval potenciál desítek tisíc lidí odhodlaných zablockovat další expanzi tržní mašinerie. Událost – aktuální, tady a teď probíhající a jedinečná – se obrací do svého virtuálního zrcadla sítí, ze kterých vzešla, prochází transformací, stává se legendou, až se nakonec znovu vynoří na povrchu...*“ (Bělohoubek, 2005, s. 5).

## Literatúra

- BARLOW, J. P. *Deklarácia nezávislosti kyberpriestoru* [online] [cit. 19. 12. 2019]. Dostupné na: <https://paralelnapolis.sk/institut-kryptoanarchie/deklaracia-nezavislosti-kyberpriestoru/>.
- BEDNÁŘ, V. *Internetová publicistika*. Praha : Grada Publishing, 2011. 210 s. ISBN 978-80-247-3452-1.
- BENEDIKOVIČOVÁ, M. *Drobček s chorým srdcom neplače ani nerozpráva* [online] [cit. 6. 1. 2020]. Dostupné na: <https://dennikn.sk/1370208/drobcek-s-chorym-srdcom-neplace-ani-nerozprava-ublizila-mu-chyba-lekara/>.
- BĚLOHOUBEK, I. Globální občanská společnost: média, sítě a měkká síla. In *Revue pro média*, 2005, roč. 13, č. 12, s. 2 – 5. ISSN 1211-9938 [online]

- [cit. 15. 12. 2019]. Dostupné na: [http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Revue12-13/RPM-12-23-belohoubek\\_globobcanskaspol.pdf](http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Revue12-13/RPM-12-23-belohoubek_globobcanskaspol.pdf).
- BREČKA, S. – ONDRÁŠIK, B. – KEKLAK, R. *Médiá a novinári na Slovensku*. Bratislava : Eurokódex, 2010. 232 s. ISBN 978-80-89447-32-9.
- GARČaLOVÁ, L. KULTURBLOG. *Mladá Slovenka o multikulturalizme* [online] [cit. 18.12.2019]. Dostupné na: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=145&v=xGWb0XWF\\_ag](https://www.youtube.com/watch?time_continue=145&v=xGWb0XWF_ag).
- HATŇANKOVÁ, M. *Ján Benčík: S informáciami treba pracovať a to mnoho ľudí nevie* [online] [cit. 10. 12. 2019]. Dostupné na: <https://www.heroes.sk/jan-bencik-rozhovor/#maincontent>.
- KOČANOVÁ, L. *Rany – preležaniny – dekubity? A prečo?* [online] [cit. 15. 12. 2019]. Dostupné na: <https://kocanova.blog.sme.sk/c/243845/Rany-prelezaniny-dekubity-a-preco.html>.
- LAJČÁK, M. *Rozmanitá história a vývoj internetu na Slovensku: Od textových webov až po bleskovú optiku v dedinách* [online] [cit. 8. 12. 2019]. Dostupné na: <https://fontech.startitup.sk/rozmanita-historia-a-vyvoj-internetu-na-slovensku-od-textovych-webov-az-po-bleskovu-optiku-v-dedinach/>.
- MACEK, J. *Úvod do nových médií*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2011. 71 s. ISBN 978-80-7464-025-4.
- MACH, M. *O projekte* [online] [cit. 18. 12. 2019]. Dostupné na: <https://mladipro.tifasizmu.sk/o-projekte/>.
- MENDELOVÁ, L. *Realita virtuálna*. Bratislava : Kalligram, 2019. 125 s. ISBN 978-80-89916-79-5.
- METZGER, J. M. – FLANAGIN, J. A. Credibility and trust of information in online environments: The use of cognitive heuristics. In *Journal of Pragmatics*, 2013, č. 59, s. 210-220. ISSN 0378-2166 [online] [cit. 6.1.2020]. Dostupné na: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.676.5113&rep=rep1&type=pdf>.
- Otvorený list Denníku N a autorke článku „Drobček s chorým srdcom neplače ani nerozpráva, ublížila mu chyba lekára“* [online] [cit. 6. 1. 2020]. Dostupné na: <https://www.lovcisarlatanov.sk/otvoreny-list-denniku-n-a-autorke-clan-ku-drobcek-s-chorym-srdcom-neplace-ani-nerozprava-ublizila-mu-chyba-lekara/>.
- NORDQUIST, R. *Sound Bites in Communication* [online] [cit. 8.12.2019]. Dostupné na: <https://www.thoughtco.com/sound-bite-communication-1691978>.
- REIFOVÁ, I. a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha : Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.
- SANDOVAL, M. – FUCHS, Ch.: Towards a critical theory of alternative media. In *Telematics and Informatics*, 2010, roč. 2, č. 27, s. 141 – 150. ISSN 0736-5853

- [online] [cit. 15. 12. 2019]. Dostupné na: <http://dx.doi.org/10.1016/j.tele.2009.06.011>.
- SME blog. *Základné informácie o projekte* [online]. 29. 5. 2005 [cit. 9. 12. 2019]. Dostupné na: <https://info.blog.sme.sk/c/12352/zakladne-informacie-o-projekte.html>.
- SUDOR, K. *Ján benčík: Konšpirátorov a extrémistov nepribúda, sú iba hlučnejší* [online] [cit. 10. 12. 2019]. Dostupné na: <https://dennikn.sk/1369569/jan-bencik-konspiratorov-a-extremistov-nepribuda-su-iba-hlucnejši/>.
- SUDOR, K. *Zdravotná sestra: Prax mi ukázala stredovekú zaostalosť* [online] [cit. 15. 12. 2019]. Dostupné na: <https://domov.sme.sk/c/7200716/zdravotna-sestra-prax-mi-ukazala-stredoveku-zaostalost.html>.
- TAYLOR, J. *Google chief: My fears for Generation Facebook* [online] [cit. 15. 12. 2019]. Dostupné na: <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/google-chief-my-fears-for-generation-facebook-2055390.html>.
- Vyššie 80 percent slovenských domácností má internet* [online]. 14. 9. 2018 [cit. 5. 12. 2019]. Dostupné na: <https://zive.aktuality.sk/clanok/134781/vyse-80-percent-slovenskych-domacnosti-ma-internet/>.
- ZELENÁ HLIADKA. *1. časť. Zákulisie vizuálneho smogu v Bratislave (kauza PRE SENT) – Hlavné zistenia* [online] [cit. 15. 12. 2019]. Dostupné na: <https://zelenahliadka.blog.sme.sk/c/366293/1-cast-zakulisie-vizualneho-smogu-v-bratislave-kauzu-pre-sent-hlavne-zistenia.html>.

## Summary

*Information in Digital Age. Probe into Relation between Participatory Culture and Independence of Media Production on the Internet.*

The contribution reflects upon information ecosystem under the influence of widespread interactive interface of new media. It focuses on changes in production and distribution of mass media contents paradigm as a result of convergence culture and technological breakthrough. Author's subject of interest is shift in a relationship between institutionalized media and their audience considering participatory tendencies within internet environment. Emphasis is placed not only on blurring the line between amateur and professional outlets, but also on outlining issues of Slovak citizen journalism.

Kontakt

Mgr. Andrea Olejárová

e-mail: [andrea1.olejarova@gmail.com](mailto:andrea1.olejarova@gmail.com)



## ***Kontexty postfaktuálnej éry v tieni mediálnej manipulácie a propagandy***

**Erika Moravčíková**

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Mediálne obsahy, ich účinky, systémy a publiká v post-televíznej dobe smerujú k čoraz razantnejšej dominancii digitálnych médií. Mediálni teoretici uvažujú o nových médiách v kontexte digitálnej revolúcie či nástupu digitálneho veku. Z pohľadu preferencií onlinových publik je dôležitým určujúcim činiteľom túžba po demokratizácii vzťahu s producentmi obsahov. Diskusie o tzv. nových (digitálnych, sieťových) médiách, ktoré sa vedú naprieč celým akademickým svetom, ako aj medzi laickou verejnosťou, poukazujú na dramatickú premenu spoločnosti a myslenia katalyzovanú digitálnou technológiou. V diskurze mediálnych štúdií sa tak čoraz viac problematizujú kontexty postfaktuálnej doby, akými sú nekontrolovateľné šírenie hoaxov, dezinformácií a konšpirácií. Techniky mediálnej manipulácie v digitálnej ére nadobúdajú stále nové podoby a formy, ktoré sú aktuálne predmetom intenzívneho vedeckého bádania a výskumu mediálnych teoretikov, sociológov, psychológov, politológov a v neposlednom rade aj kulturológov, semiotikov a lingvistov. Metódy a techniky manipulácií i propagandy na internete a sociálnych sieťach majú svoje špecifiká a budeme sa im venovať v rámci nášho príspevku. Domnievame sa, že bez pochopenia bazálneho rámca toho, kde majú tieto javy korene, je ťažké exaktne a relevantne ich metodologicky uchopiť. Konkrétnym podobám, nástrojom a technikám sa však nebudeme dopodrobna venovať. Skôr poukážeme na širšie kontexty a súvislosti, ktoré s post-pravdou bezprostredne súvisia a ktorým treba venovať náležitú pozornosť. Za dôležitú považujeme snahu uchopiť rámec fungovania médií v postfaktuálnej ére, s ktorou sa spája problematika

pravdy a pravdivosti, ako aj laxné a nepresné narábanie s termínom alternatívne médiá v slovenskom mediálnom diskurze.

## **Postmoderné varianty mediálnej manipulácie v postfaktuálnej ére**

Zrodenie postfaktuálnej éry, čiže nástup alternatívnych médií a sociálnych sietí, prinieslo do mediálnej krajiny demagógiu, nezmysly, lži, hoaxy, dezinformácie (v aktuálnejšej verzii označované modernejšie ako fake news) a konšpiračné teórie s dominantným propagandistickým a manipulatívnym charakterom. Ich šírenie a vplyv na jednotlivca, spoločnosť a politiku patrí k najdiskutovanejším témam súčasnosti, hoci je to veľmi starý fenomén. Propaganda ako chcená a zámerná činnosť jedných ľudí voči druhým s úmyslom podriadiť ich sebe alebo nejakej idei je skoro taká stará ako samo ľudstvo, keďže je špecifickou formou komunikácie ako takej. Pojem propaganda sa nedá s určitosťou definovať s použitím jednej či dvoch viet. Napriek tomu, že dnes existujú všeobecne uznávané definície, nemožno označiť ani jednu za univerzálnu.

V slovníku mediálnej komunikácie sa pod propagandou ako formou persuzívnej komunikácie rozumie „zámerná a systematická snaha o formovanie predstáv, ovplyvňovanie a usmerňovanie citov, vôle, postojov, názorov, mienky a správania ľudí s cieľom dosiahnutia takej reakcie, ktorá je v súlade s úmyslami a potrebami propagandistu“ (Reifová & kolektív, 2004, s. 192). Význam slova propaganda dnes už vo väčšine prípadov nie je neutrálny, ale skôr pejoratívny (polopravdy, klamstvá, poškodenie vecí či osoby atď.). Avšak ak sa na slovo propaganda pozrieme z etymologického hľadiska, zistíme, že je odvodené z latinčiny a v preklade vyjadruje neutrálne slovo *propagovanie*, teda šírenie istých myšlienok či názorov do okolia.

Aj napriek tomu väčšina definícií dnes vníma propagandu ako negatívny jav. To neznamená, že sú tieto definície chybné. Jednoducho tento pojem postupom času, najmä po udalostiach oboch svetových vojen, získal nelichotivé vnímanie a negatívne konotácie. Propaganda je zámernej a systematickej pokus stvárať chápanie, manipulovať zmýšľaním a bezprostredným správaním s úmyslom dosiahnuť reakcie, ktoré budú zhodné so zámermi propagátora. Propaganda je proces kontroly

prietoku informácií, riadenia verejnou mienkou a manipulovania vzormi správania.

Všeobecne sa propaganda skladá z viacerých menších čiastkových opatrení, ktoré pôsobia jednotlivo, spoločne alebo sa navzájom dopĺňajú. V stručnom zhrnutí medzi najčastejšie nástroje propagandy patrí čierno-biele zobrazovanie reality, selekcia zverejňovaných faktov, neuvádzanie dôležitých informácií, využívanie verejne známych odborníkov či populárnych osobností na presvedčanie či prilákanie potenciálnych stúpcov, démonizovanie nepriateľa, idealizovanie svojho vlastného systému, používanie dvojakého metra voči priateľským a znepriateleným krajinám, rétorika „my a oni“, šírenie dezinformácií a fám, organizovanie mediálnych kampaní „na objednávku“, vydávanie polopráv a domnienok za fakty, ignorovanie určitých „nepohodlných“ informácií, zámerné zavádzanie až klamanie, zahmlievanie a nejednoznačnosť počas dôležitých vyjadrení, prílišné zjednodušovanie komplikovaných problémov, používanie citátov vytrhnutých z kontextu, „nálepkovanie“<sup>1</sup>, využívanie politických „obetných“ baránkov, jedno-ducho zapamätateľných sloganov a symbolov, stereotypov, útočenie na emócie publika, zneužívanie histórie na rozdúchavanie negatívnych vášní, prezentovanie nepodložených domnienok, kontrola a cenzúra médií, verejný tlak, vytváranie modiel a tabuizovaných tém, obmedzovanie a výber úzkeho spektra „expertov“ vyjadrujúcich sa k odborným témam, ignorovanie názorov disentu, úmyselné premiešanie časového sledu určitej udalosti atď.

Všetky tieto nástroje môžu byť využívané samostatne, spolu, ako aj v rozličných kombináciách, vo vojne aj v čase mieru. Prostredníctvom propagandy pritom všetky vo väčšej či menšej miere slúžia na ovplyvňovanie a ovládanie názorov a správania sa obyvateľstva bez toho, aby si to vôbec uvedomovalo.

Propaganda je dnes najčastejšie vnímaná a všeobecne definovaná ako manipulácia médiami (mediálna manipulácia) s cieľom dosiahnutia

---

<sup>1</sup> Niektoré osoby sú napr. politicky a spoločensky odsudzované až verejne diskriminované na základe aktuálnej či minulej príslušnosti k určitej strane, hnutiu, skupine, rase, osobe, inštitúcii, organizácii atď., ktorá je v danej dobe politicky zdiskreditovaná, spoločensky neprijateľná či prinajmenšom na verejnosti vnímaná s dešpektom. Viac sa tejto téme venujeme v rámci techník mediálnej manipulácie.

spoločenskej kontroly, a to najmä v politickom kontexte. Je spájaná s úsilím politických hnutí, organizácií a vlád. Manipuláciu je možné chápať ako spôsob ovplyvňovania jednotlivca, skupiny alebo celej spoločnosti, v dôsledku čoho sa výrazne zmenia názory a postoje cieľovej skupiny. Manipulovaná osoba alebo skupina je väčšinou presvedčená, že je sama iniciátorom konkrétneho konania, že jej rozhodnutie je prejavom vlastnej slobodnej vôle. V skutočnosti sa ale správa podľa réžie a plánu manipulátora (Ftorek, 2017).

Deficit pravdy v internetovej dobe a skloňovanie postfaktuálnosti vo všetkých pádoch sa stalo priam nevyhnutnou terminologickou výbavou pri hľadaní možných príčin a následkov rozmachu vyššie uvedených javov a procesov (demagógia, fámy, dezinformácie, hoaxy, konšpiračné teórie). Filozof M. Paleček (2018) na margo *fake news* pripomína, že hoci sa ich prítomnosť prezentuje ako novota, ide o veľmi starý fenomén. Šírenie nepravdivých správ, ignorovanie pravdivých a overiteľných informácií nie je nové ani na svojom vrchole (môžeme ich evidovať od vynájdenia kníhtlače a tlačovín ako svojho druhu prvé moderné komodity). Snaha o presadenie tvrdenia, ktoré by neašpirovalo na overiteľnosť, pochádza z toho istého obdobia a svoj vrchol dosiahla v propagandistickej práci nacistického Nemecka a Sovietskeho zväzu. Najúčinnšie prostriedky Goebbelsovho ministerstva propagandy boli spravidla masmédiá, napr. nacistické noviny 'Der Stuermer', propagandistické filmy podporujúce neznášanlivosť<sup>2</sup>, nemecký rozhlas či filmové týždenníky so správami z domova a zo sveta, ktoré boli púšťané v kinách po celom Nemecku. Všetky boli plné dezinformácií, účelových interpretácií udalostí, zmanipulovaných a prekrútených faktov, ktoré sa často prezentovali ako vedecké závery, a v neposlednom rade otvorených klamstiev. Všetky informácie, ktoré sa dostali na verejnosť, boli dopredu pozorne preskúmané, prípadne scenzurované. Propaganda zahŕňala tak velebenie nacistického režimu, ako aj ohováranie

---

<sup>2</sup> Nacistické propagandistické filmy sa dajú rozdeliť do štyroch najvýznamnejších kategórií podľa spoločenskej skupiny, proti ktorej podnecovali neznášanlivosť: na antibolševické („Sovietsky raj“), antisemitské („Večný Žid“ alebo „Žid Suess“), antidemokratické („Rothschildovci“, „Srdce kráľovnej“) a propagujúce nacizmus a nemecký šovinizmus („Triumf vôle“, „Olympia“, „Výhra viery“, „Deň slobody“, „Führer dáva Židom mesto“ či „Sviatočný Norimberg“).

a očierňovanie nepriateľa na všetkých frontoch. Mašinéria propagandy bola vo vojnovom Nemecku vybudovaná s takou precíznosťou, že bolo takmer nemožné dopracovať sa k alternatívnym informáciám. Hnutie si tak ľahko udržovalo zdanie pravdovravnosti, ako aj dôveryhodnosť v očiach obyvateľstva, ktoré bolo denne „kímené“ účelovými a cílenými informáciami, ktoré ho podvedome nútili k poslušnosti.

Filozofka H. Arendtová (1996) rozlišuje najmä na príklade nacistického Nemecka propagandu klasickú a totalitnú, čiže takú, ktorá nemá žiadnu opozíciu a má hlavnú oporu v hnutí, ktoré ju vytvorilo. V prípade nacistického Nemecka podľa H. Arendtovej išlo o totalitnú propagandu, ktorej skutočným cieľom nebolo presvedčovanie, ale organizácia – kumulácia – moci bez toho, aby bolo treba uplatňovať násilie. Totalitná propaganda mala v Nemecku prevahu nad propagandou iných strán a hnutí najmä preto, lebo jej obsah už nebol objektívnou problematikou, na ktorú si ľudia mohli utvoriť vlastné názory, ale bol to systém, v ktorom sa obsah propagandy stal prvkom skutočným a nedotknuteľným – ako pravidlá aritmetiky. Vylučoval vlastný názor a nastolil železné, nespochybniteľné pravidlá. Preto bolo pomerne ťažké proti takejto propagande bojovať.

Politológ O. Krejčí konštatuje, že „na konto fašistickej propagandy možno pripísať rozpracovanie veľmi účinných zásad boja o vedomie ľudí, ktoré sú často využívané dodnes: (a) vyhýbanie sa abstraktným ideám a obracanie sa na emócie; (b) neustále opakovanie malých množstiev ideí, využívanie šablónovitých fráz; (c) používanie len podporných argumentov, neuvádzanie dôvodov proti; (d) neustále kritizovanie nepriateľa národa; (e) identifikovanie konkrétneho nepriateľa a rozpracovanie špeciálnych stratégií boja proti nemu“ (Krejčí, 2001, s. 397).

Manipulácia a propaganda v ére postfaktuálnej sa v porovnaní s minulosťou líšia najmä v rýchlosti šírenia obsahov. Informačný „boom“ a následný informačný pretlak, ktorý internet a nové informačné technológie priniesli, šírenie neoverených, falošných a polopravdivých informácií priam rakovinovo rozbujnili.

Filozof a mediálny teoretik Lee McIntyre zdôrazňuje, že „najmä v posledných dvoch desaťročiach nastala explózia popierania vedy na témy, ako sú napr. klimatické zmeny, očkovanie, evolúcia, čo je dôkazom existencie množstva taktík, ktoré sa používajú v postfaktickej spoločnosti“

(McIntyre, 2018, s. 14). Podľa neho je pre postfaktuálnu éru charakteristické, že „alternatívne fakty“ a pocity nahrádzajú skutočné fakty, a to na účely politickej podriadenosti skutočnosti (ibid.). Internet a sociálne siete vytvorili prostredie, v ktorom sa tieto správy šíria dosiaľ nevídanou rýchlosťou. Celú situáciu umocňuje aj to, že význam obsahu v on-line prostredí závisí od počtu klikov. Je to práve inzertný systém na internete ako stelesnenie stroja na peniaze, ktorý vytvoril novú súťažnú disciplínu o získanie čo najväčšieho počtu klikov, v čom alternatívne médiá s arzenálom dezinformácií a hoaxov jednoznačne porážajú tradičné médiá a seriózne spravodajstvo. „Žijeme v dobe „senzačných“ mediálnych rozprávání a decentralizovaných udalostí, ktoré sú zbavené časopriestorových okolností. Nové médiá vytvorili podmienky pre virtuálne panoptikum, kde sú všetci pod neustálym dohľadom všetkých. Niekdajšie pevné línie nadobúdajú tekutý charakter, pričom všetko si vyžaduje okamžitú pozornosť len preto, aby sa v momente stalo zabudnutým v nezastaviteľnom toku informácií“ (Olejárová, 2018, s. 323).

Podľa M. Palečka (2018) sa kultúrne formovaný strach periodicky opakuje (napr. v podobe stereotypných foriem strachu z invázie inovertcov, nákazy a zániku civilizácie ako takej). Hra so strachom je jedným z najrozšírenejších apelov na emócie, najmä pokiaľ v spoločnosti panuje atmosféra ohrozenia. Od roku 2001, keď sa začala tzv. vojna s terorizmom, sa strach stal takmer komoditou, s ktorou médiá a politické elity príležitostne obchodujú a využívajú ju na ovplyvnenie verejnej mienky. Často veľmi efektívne. Pomocou emotívne zafarbených, znepokojujúcich až desivých správ sa súčinne s úzkosťou, slabosťami a obavami publika šíria panické historiky napr. o tretej svetovej vojne alebo kolízii civilizácií (porov. Gregor – Vejvodová, 2018).

Strach vyvolávajú, samozrejme, scény násilia a agresie v spravodajstve, filmoch, publicistických reláciách, atď., ale v rámci tejto manipulačnej techniky ide o iný druh strachu. Ide o odovzdávanie a šírenie informácií o ohrozeniach, ktoré sa týkajú napr. zmien v spoločnosti (reformy, zmeny usporiadania). Postmoderný človek má tak pocit permanentného civilizačného ohrozenia stelesneného v terorizme, ekologických hrozbách, migrantoch či v pandemických ochoreniach.

Postfaktuálna éra sa vo všeobecnosti prezentuje ako premena sveta k horšiemu, pričom informačný vek kladie na človeka vysoké nároky, čo

sa týka rozlišovania pravdy a nepravdy. Mediálny expert A. Sangerlaub z nemeckej nadácie *Neue Verantwortung* sa v rozhovore pre Český rozhlas vyjadril, že sa často stretáva s ľuďmi, ktorí intenzívne pociťujú pretlak *fake news* a nevedia, čo si tým počať. Na tom im odpovedá: „A platíte za novinárčinu? To je totiž ďalší obrovský problém, o ktorom musíme hovoriť: ľudia chcú spoľahlivé správy, ale nie sú ochotní zaplatiť“ (Slezáková, 2019, online).

Nesporne zaujímavý a výstižný pohľad ponúka aj M. Ivan, keď tvrdí, že sme nikdy neboli faktúálni, pretože objavenie sa faktov zároveň znamená objavenie sa ne-faktov. Na čo sa pri jazykovej hre postfaktuálnej doby podľa neho zabúda, je to, že sa prezentujú ako neutrálne a nepolitické (Ivan, 2018). Dospieva k záverom, že v dôsledku prílišného dôrazu na proces očisťovania nám uniká, že „pravda si nevynucuje teóriu či obraz sveta, ale obraz si vynucuje svoje fakty. (...) A nie je to len ona ne-faktickosť, ktorá nás irituje, ktorá nás núti označovať dobu za postfaktúálnu. Mať len fakty neznamená byť racionálny, ale mať dlhý zoznam faktov. Až ich utriedenie, až obraz sveta a možnosť jeho využitia na popis sveta ako celku umožňuje jazykovú hru racionality“ (ibid.).

Môžeme konštatovať, že v súčasnom svete dominancie digitálnych médií je otázka pravdy čoraz zložitejšia a nejednoznačnejšia, pričom udalosti a fakty majú málokedy jedinú a jednoznačnú interpretáciu. Odlíšiť pravdivé od falošného sa ukazuje ako téma číslo 1 v kontexte mediálnej kultúry, pričom pravdu bežne chápeme v zmysle korešpondencie tvrdenia, presvedčenia so stavom vecí: „Túto ale treba zistiť,“ domnieva sa filozofka S. Gáliková-Tolnaiová, pričom to vôbec nie je jednoduchý proces: „„Online ´ pravda,´stelesňuje“ novodobý fenomén masy v tekutej súčasnosti. Nedá sa uchopiť, zregulovať, skorigovať a už vôbec nie umlčať tradičnými nástrojmi, postupmi a technikami...“ (Gáliková-Tolnaiová, 2018, s. 10). Spomedzi médií je to práve internet, ktorý spôsobuje fragmentáciu, prerušenie vedenia na osi poznanie – cítenie – medziľudské porozumenie.

Spolu s médiami ide ruka v ruke aj vynárajúca sa problematika hyperreality, na ktorú upozornil najmä francúzsky sociológ Jean Baudrillard (1996), pretože začína byť nejasný zdroj reality. Realita ako sociálny fakt vstupuje do sociálnej komunikácie iba ako jej interpretácia, nie ako realita sama. Prezentované skutočnosti sú len obrazmi, nie skutočnými

vecami, sú simulakrami vypovedajúcimi o sebe a uprednostňujúcimi viac obraz o svete ako pravdu. Vznik reality v masových médiách a ich obsahoch prebieha za účasti publika tak, že masové médiá nekoordinujú svoje významy s realitou, ktorá je od nich nezávislá, ale naopak – na strane publika dochádza ku koordinácii skutočnosti s mediálnymi významami.

Medzi seba a skutočnosť recipient vsúva mediálny obraz skutočnosti a z pohodlnosti a lenivosti sa prestáva zaoberať skutočnou realitou. Svet sa mu znásobuje cez fotografie, tlač, televíziu, film a internet. Inscenovaná skutočnosť sa dokonale premiešava s reprodukciami reálnych udalostí, až tieto dve entity úplne splývajú. Médiami sprostredkovaná realita býva zmanipulovaná a prikrášľovaná, pretože médiá uprednostňujú osľňujúce, senzačné, nadskutočné obrazy – senzačnosť sa zároveň stáva ekvivalentom reality. V relatívne krátkej histórii elektronických a digitálnych médií bolo toto symbolické zobrazovanie skutočnosti pričasto stotožňované so samotnou skutočnosťou. Z reklám a zo zábavných programov pochádzajú populárne mytológie a dogmy, ktoré reprezentujú spoločenské normy a túžby. Takéto programy sú späté s televíznymi politickými a informačnými obrazmi, čím vytvárajú súvislé a komplexné prostredie symbolov. Tieto symboly sú, samozrejme, interpretované z veľmi odlišných perspektív. Navyše je potrebné uvedomiť si, že všetky tieto interpretácie pochádzajú z média, ktoré je vo svojej podstate selektívne a má interpretačný charakter. Reprodukovaná podoba udalosti sa stáva sociálne dôležitejšou ako jej originál a skutočné sa stáva obrazom svojich obrazov. Skutočné sa musí prispôbiť, pretvoriť podľa svojej reprodukcie.

Pri interpretácii žurnalistického textu má v neposlednom rade význam miera prístupu publika ku kódom pôvodcov mediálnych obsahov. Významný mediálny teoretik Brian McNair sem zahŕňa jednak kódy lingvistického, ako i ideologického charakteru. Ideologické kódovanie obsahuje okrem faktov i hodnoty a okrem informácií i rámec na ich interpretáciu. McNair upozorňuje, že miera znalostí o mediovej téme a dekódovanie závisí od dostupnosti alternatívnych zdrojov informácií, kam zaraďuje iné informačné prostriedky, ústne podanie a príbehy vypočuté v každodennom styku s príbuznými či spolupracovníkmi, ale



tiež konkrétnu skúsenosť s udalosťami, o ktorých spravodajstvo vypovedá (McNair, 2004).

Do hry však okrem empirických skúseností, poznatkov, intelligenčnej roviny a algoritmov vstupujú aj emócie. A tie v postfaktuálnej ére čoraz intenzívnejšie víťazia nad zdravým rozumom. „Tam, kde je jedinec vystavený ohromnému objemu informácií a pluralite zrovnoprávnených názorov, sa mu kompasom stávajú emócie. Tie sú zároveň očividným zdrojom identifikácie pre skupinu, ktorá sa cíti byť v ohrození. Odpoveď na zložitý, komplikovaný a chaotický svet, v ktorom sa ťažko hľadajú oporné piliere dôvery, sa pre mnohých naskytla v zjednodušeníach, ktoré prezentujú prostý model fungovania spoločnosti,“ konštatuje kulturologička zaoberajúca sa novými médiami A. Olejárová (2019, s. 323).

Nástup internetu a digitálnych technológií veľmi zásadne zmenil to, ako recipienti konzumujú mediálny obsah. Okrem odstránenia časopriestorových bariér sa zmenil aj spôsob regulácie obsahu vlastníkami médií, čo viedlo k tomu, že mocenské elity majú sťažený prístup ku kontrole charakteru a kvality informácií vo verejnom priestore. Práve alternatívne informačné zdroje predstavujú kameň úrazu a predmet sporov, dilem, kritiky a polemík, ako aj opozíciu voči tzv. mainstreamovým, tradičným médiám. Alternatívne informačné zdroje a médiá sa neraz en bloc nálepkujú ako dezinformačné a konšpiračné, čo považujeme za zavádzajúce a tendenčné. Manipulatívne praktiky tak evidujeme aj pri práci s termínom alternatívne médiá (nielen) v mediálnom, ale aj celospoločenskom diskurze. Domnievame sa, že je to spôsobené ich nedostatočnou kritickou reflexiou a nezájmom odbornej verejnosti v našom sociokultúrnom prostredí. Nasledujúca časť príspevku bude teda predstavovať skromný exkurz do načrtnutého problému terminologického vymedzenia alternatívnych médií.

### **Poznámky k termínu alternatívne médiá (v kontexte slovenskej mediálnej kultúry)**

Neustále rastúce alternatívy v prostredí internetu umožňujú publiku získať nové pohľady na domáce i svetové udalosti. Nielen tie, ktoré desaťročia predkladali mainstreamové médiá. V nasledujúcej časti nášho

príspevku sa bližšie pozrieme na chápanie termínu alternatívne médiá na Slovensku. Vývojové trendy mediálnej kultúry po roku 1989 do značnej miery zodpovedajú globalizačným vplyvom, ktoré prinieslo uvoľnenie hraníc medzi Západom a Východom.

Globálna mediálna kultúra sa vyznačuje celým radom rysov typických pre západný kapitalizmus vrátane individualizmu a konzumizmu, hedonizmu a komercializmu. Pre médiá 21. storočia platí, že sú čoraz globálnejšie, ide im predovšetkým o zisk, pričom v tomto mediálnom svete vládnu masmediálne korporácie presadzujúce svoje záujmy.

Najdôležitejšie javy a tendencie globalizácie v mediálnej kultúre môžeme zosumarizovať do nasledujúcich oblastí: preferovanie vizuálnej kultúry, komercializácia zasahujúca už aj do verejnoprávnych médií, vytesnenie hodnotného umenia na okraj spoločenského záujmu, frontálny vzostup zábavy na nízkej úrovni do všetkých médií, vulgarizácia jazyka, neúcta médiá k recipientovi a opačne, vplyv reklamy na divácky záujem, hľadanie zábavy miesto zážitku, vulgarizácia jazyka, nízka odborná reflexia mediálnej kultúry, stereotypizácia, komercializácia, uniformizácia a homogenizácia mediálnych obsahov.

Otázky objektivity, nezávislosti, slobody a diverzity médií na Slovensku treba vnímať v kontexte globalizácie médií a premien informačného ekosystému s dôrazom na fragmentarizáciu, decentralizáciu a nivelizáciu informačných zdrojov. Okrem toho sa tu ponúkajú ďalšie súvislosti, ako napr. oligarchizácia médií, zasahovanie do obsahu novín, zhadzovanie práce novinárov politikmi, ohrozovanie slobody aj života novinárov a pod. Dochádza k štrukturálnej premene verejnosti (slovami J. Habermasa) v priamom prenose: mení sa komunikácia, súkromná sféra splyva s verejnou a to prináša veľkú neistotu.

Razantný nástup digitálnych médií priniesol okrem iného pokles dôvery v tradičné (mainstreamové) médiá a zároveň „boom“ alternatívnych informačných zdrojov, pričom nie je úplne jasné a jednoznačné, čo si pod termínom „alternatívny/alternatívne“ v *mediasfére* vôbec predstaviť. Ide o médiá slobodné? Nezávislé? Vymedzenie alternatívnych/nezávislých médií voči médiám hlavného prúdu v sebe obsahuje rôzne možnosti, ako tento alternatívny rámec vôbec chápať. V tejto časti nášho príspevku sa zameriame na to, prečo termín alternatívne médiá nabral výrazne negatívne konotácie, neraz odkazujúce

na bezprecedentné rozšírenie médií s tzv. dezinformačnou a konšpiračnou agendou. Následne poukážeme na to, prečo by bolo adekvátnejšie (nielen) na akademickej pôde tendovať skôr k jeho neutrálnejšiemu chápaniu v súvislosti s prítomnosťou alternatívnych zdrojov informácií poskytujúcich priestor pre odlišný (nezávislý) spôsob interpretácie dominantnej spoločenskej ideológie a mediovaných informácií.

V súdobej spoločnosti si homo medialis 21. storočia len veľmi ťažko dokáže predstaviť život, v ktorom by existovala len jedna nespochybniteľná pravda, život bez alternatívneho výkladu reality. Vráťane ten mediovanej. Alternatíva môže existovať prakticky k čomukoľvek – či už v oblasti životného štýlu, alebo umenia. Alternatívne médiá tak predstavujú dôležitú súčasť mediálnej sféry v oblasti šírenia informovanosti a diverzných obsahov. Alternatívny výklad sveta predstavuje významnú opozičnú platformu voči dominantným názorovým prúdom šíriacimi dominantnú ideológiu prostredníctvom mainstreamových médií. Diverzifikovaná mediálna scéna je však pre fungovanie demokracie kľúčová, keďže môže byť katalyzátorom sociálnej zmeny (Atton, 2002; Downing, 2001). Z toho vyplýva, že jedným z faktorov pomáhajúcich vzniku alternatívnych médií môže byť všeobecná nespokojnosť a radikalizácia spoločnosti. Alternatívne médiá sú hlasom tých, ktorým nie je venovaný dostatočný priestor v médiách hlavného prúdu. *„Spoločenské skupiny, ktoré sú reprezentované jednostranne, znevýhodnene, stigmatizované alebo sú dokonca potlačené, môžu obzvlášť ťažiť z komunikačných kanálov, ktoré sú tvorené alternatívnymi médiami“* (Bailey a kol., 2008, s. 14). Veľké množstvo „alternatívnych“ online zdrojov dosiaľ nie je ani v našom prostredí uznaných a legitimizovaných, a to ani oficiálnou mocou, ani médiami hlavného prúdu. Sloboda vyjadrovania a nezávislosť (ktoré by mali byť médiám vlastné) sú v rozličných štátoch rôzne – avšak všade sú evidentné finančné a politické záujmy. Podľa mediálnych teoretikov M. Iłowieckého a T. Zasępa (Iłowiecki – Zasępa, 2003) je možné pochváliť sa slobodou slova, ale je ťažké uznať nezávislosť médií. Tá je tým väčšia, čím väčší je ich politický pluralizmus a čím vyššiu úroveň má etika novinárskeho prostredia. Dodajme však, že dôležitý je nielen politický, ale aj mediálny pluralizmus.

Definície alternatívnych médií sa líšia v závislosti od viacerých faktorov a kritérií, napr. aké atribúty by mali obsahovať, aké je ich postavenie

v rámci mediálneho systému, prípadne sa orientujú na vzťah k mainstreamovým médiám – voči nim sa môžu vymedzovať napr. nezávislosťou, nekomerčnosťou alebo neúplatnosťou. Označenie pre tradičné, mainstreamové médiá vychádza z pojmu „mainstream/mainstreaming“. *Slovník mediální komunikace* ho chápe ako proces, v ktorom intenzívny príjem relatívne homogenizovaných a stereotypizovaných obsahov a obrazov z médií vedie k názorovej a hodnotovej unifikácii príjemcov z rozdielnych sociálnych a kultúrnych prostredí (Reifová & kolektív, 2004, s. 126). V každom prípade je snaha o definičné vymedzenie predmetom sporov a polemík. Ch. Atton (2002) sa napr. v publikácii *Alternative Media* pýta, či možno označiť za alternatívu všetko, čo nie je dostupné v bežných novinových stánkoch – je to synonymum pre undergroundú, radikálnu, opozičnú, samizdatovú tlač?

Autori hesla „alternatívne médiá“ (Chandler – Munday, 2011) v oxfordskom slovníku *A Dictionary of Media and Communication* vysvetľujú tento pojem tromi spôsobmi: 1. pojem alternatívne médium zahŕňajúci jednak komunitné a „undergroundové“ médiá; 2. pojem alternatívne médiá označujúci radikálne médiá a tlač; 3. pojem alternatívne médiá, ktorý označuje alternatívu v marketingovej a umeleckej oblasti.

Odborníčka na alternatívne médiá Mitzi Waltzová v knihe *Alternative and Activist Media* ponúka jeden z ďalších možných pohľadov na tento termín: opisuje ním médiá, ktoré sú alternatívou alebo sú v protiklade s niečím iným, konkrétne s produktmi masových médií široko dostupných a konzumovaných. Ako príklad uvádza americkú televíznu stanicu CNN, ktorá by mohla predstavovať „alternatívu“ v represívnej spoločnosti, v ktorej sú zakázané všetky zahraničné/vonkajšie médiá, ako napr. v Severnej Kórei (Waltzová, 2005).

M. Waltzová (2005) na konkrétnych príkladoch uvádza, že môže ísť o rôzne spolkové bulletin, nízkorozpočtové literárne časopisy, digitálne rozhlasové stanice, ktoré slúžia poslucháčom zameraným na okrajové hudobné štýly, rovnako o noviny radikálnych politických strán. Možno sem zaradiť aj webové stránky environmentálnych aktivistov, podomácky vyrobené punkové fanziny (fanúšikovské magazíny), tiež feministické rozhlasové relácie na komunitných vysielateľoch. Všetky sú alternatívou v tom zmysle, že pokrývajú témy, ktorým nie je v bežných médiách venovaná širšia pozornosť.

Miroslav Kapec zaoberajúci sa výskumom alternatívnych médií na Slovensku sa v nadväznosti na výskum významných mediálnych teoretikov (Ch. Fuchs, M. Waltzová, N. Couldry, J. Curran, J. Radošinská, L. Kenixová, D. McQuail, D. Chandler, R. Munday) nazdáva, že „alternatívne“ médium v slovenskom mediálnom prostredí zahŕňa všetky médiá, ktoré:

- „šíria informácie, ktoré v médiách hlavného prúdu nedostávajú priestor vôbec, alebo ho nedostávajú v plnom rozsahu (Kenix, 2011),
- sú často, no nie výlučne tvorené neprofesionálmi,
- sú charakteristické šírením neoverených informácií, poplašných správ, dezinformácií a konšpiračných teórií,
- sa vo svojich umeleckých výstupoch odlišujú od hlavného prúdu náročnejšou formou produkcie alebo recepcie,
- v čase technologického pokroku predstavujú alternatívu v podobe technického zdokonaľovania, prípadne úplne nového spôsobu produkcie, distribúcie alebo recepcie mediálnych prejavov“ (Kapec, 2019, s. 94).

M. Kapec (na základe vlastného výskumu) alternatívne médiá v slovenskom mediálnom prostredí chápe ako „komunitné a školské médiá, dezinformačné médiá, médiá alternatívneho umenia a technologic-ko-pokrokové médiá“ (Kapec, 2019, s. 94). Ich podrobnej charakteristike a konkrétnym podobám sa však nebudeme v rámci tejto štúdie bližšie venovať.

V teoretickej literatúre sa na margo alternatívnych médií často uvádza ich vymedzenie a opozitný vzťah voči médiám hlavného prúdu, ktoré sú široko dostupné a konzumované cieľovým publikom. Rezistentne vystupujúce voči dominantnej kultúre sú predovšetkým alternatívne médiá z kategórie dezinformačných. „Tie zastávajú funkciu binárnej opozície voči hlavnému prúdu, teda „mainstreamu“. V tomto prípade hovoríme aj o názorovej „alternatívne“ a šírení takých informácií, ktoré sú podľa ich tvorcov v „mainstreamových médiách“ zámerne zamlčované. (...) Ide pritom o médiá, ktoré v značnej miere okrem agentúrneho spravodajstva

využívajú *fake-news* v rôznych podobách, najčastejšie však dezinformácie, konšpiračné teórie a hoaxy“ (Kapec, 2019, s. 96).

Agendu alternatívnych médií nie je ťažké uhádnuť – vo veľkej miere prinášať alternatívu ku všetkému a za každú cenu. Najmä ak boli mainstreamové médiá – ktorých agendou je zase formovanie spoločnosti podľa liberálneho svetonázoru – v niektorých zásadných veciach usvedčené z dlhodobu presadzovanej lži.<sup>3</sup> Ich prešľapy tak výrazne prispievajú k inklinácii k alternatívnym informačným kanálom vrátane dezinformačných a sprisahaneckých. Obavy vyplývajúce zo zahltenia verejného priestoru úmyselným prekrúcaním faktov, manipuláciami všetkého druhu a klamstvami prispievajú k tomu, že saisky váh toho, na ktorú stranu sa jedinec s absenciou kritického myslenia a elementárnej mediálnej gramotnosti prikloní, prevažujú v prospech alternatívnych médií. „Nedôvera v mainstreamové médiá a preferencie alternatívnych informačných zdrojov (a to napr. i takých, ktoré pracujú s hoaxami a s konšpiračnými teóriami) by mohla byť spojená s neistotou zakúšanou sociálnymi aktérmi. Táto neistota by pritom mohla mať svoj zdroj ako v každodenných, tak i širších politických a ekonomických kontextoch a mohla by byť rekurzívne zosilňovaná práve i recepciou obsahov zo špecifických mediálnych zdrojov“ (Macek, 2015, s. 120) Podľa renomovaného českého odborníka na nové médiá Jakuba Macka je potrebné skúmať vzťah medzi: a. ne/dôverou sociálnych aktérov v konkrétne informačné/spravodajské zdroje, b. prístupom týchto aktérov k politickej sfére a c. ich zakúšením ťažiska kontroly, resp. ich zakúšením pocitu ontologického bezpečia (Giddens, 1991) (ibid., 2015, s. 120). K obdobným záverom dospeli aj výskumníci V. Moravec, M. Urbániková a J. Volek publikujúci štúdiu, v ktorej dokázali, že pokles dôvery (v českom mediálnom prostredí) súvisí so zodpovednosťou, ktorú pripisujú mediálni konzumenti žurnalistom za ich podiel na legitimácii ponovembrového

---

<sup>3</sup> Môžeme to ilustrovať napríklad na tom, ako sa spoločnosťou prevalilo, „... že niektoré médiá neboli kritické, ale skôr propagandistické (ako pri vojne v Iraku či v Sýrii, kde zborovo opakovali klamstvá establišmentu“. Pozri DANIŠ, D.: *Komentár Daga Daniša: Prečo ľudia neveria systému a médiám*. Publikované dňa 17. 1. 2017 [online]. [2019-04-14]. Dostupné na: <https://www.aktuality.sk/clanok/407272/komentar-daga-danisa-preco-ludia-neveria-systemu-a-mediam/>.

transformačného procesu, resp. za sociálne problémy, ktoré časti z nich tento proces priniesol (Moravec – Urbániková – Volek, 2016).

Za možné príčiny nedôvery v authority teda možno označiť eróziu sociálnej spravodlivosti, globalizačné procesy, migračné pohyby, korupciu či hodnotové precitnutie. Následkom toho evidujeme vznik postfaktuálnej éry so všetkým, čo k nej patrí – vrátane deficitu pravdy a faktov. Z uvedeného vyplýva ďalší dôležitý dôsledok života v postfaktuálnej spoločnosti, a to stúpajúci tlak verejnosti volajúcej po regulácii mediálnych obsahov šírených najmä v prostredí nových médií na čele so sociálnymi sieťami, ako aj etická a právna zodpovednosť prevádzkovateľov týchto informačných kanálov. Každá štátna regulácia a každá možnosť pokuty za šírenie dezinformácií je však dvojsečná v tom, že poskytuje legitímny prostriedok na pokutovanie napr. len ľudí s nepohodlnými alebo „protištátnymi“ názormi. Regulácia je tak vždy na hrane – kedy je to ešte sloboda a kedy už jej porušenie? Monopolná kontrola nad procesom distribúcie mediálnych obsahov nie je podľa nás možná bez obmedzenia slobody slova a prejavu, čo je v rozpore so základnými piliermi demokracie.

Ako sa však máme vyznať vo svete médií, s ktorými nežijeme, ale, povedané slovami mediálneho teoretika Marka Deuzeho (2015), v ktorom žijeme? Ako rozoznať tieto manipulatívne techniky? Ako hľadať a nájsť pravdu v informačnej džungli? A dokážeme vôbec rozlíšiť podstatné informácie od nepodstatných?

B. McNair (2004) píše, že miera, v ktorej žurnalistika produkuje „dôverčivý“ subjekt, závisí od mnohých okolností – napr. od toho, či pri posudzovaní žurnalistických výstupov využíva svoje kritické myslenie. Unavené, lenivé či nevzdelané publikum („domáci povalači“) môže byť natoľko omámené plynulým a nablýskaným tónom televízneho spravodajstva, bezchybným spracovaním a technicky vyspelým zhromažďovaním správ, že si ani neuvedomí, že predkladané správy sú rovnako vykonštruované ako výpady a útoky bulvárnych novinárov (alebo, dodajme, novinárov z kategórie dezinformačných a konšpiračných).

Petr Nutil, nezávislý žurnalista a autor publikácie *Média, lži a príliš rýchly mozek*, píše, že zásadnou a zmysluplnou úlohou, ktorú by si mal zodpovedný štát v oblasti médií zobrať na starosť, je dôrazne sa zasadiť za vzdelávanie svojich občanov na poli mediálnej gramotnosti

a kritického myslenia. Podľa neho myslieť kriticky znamená myslieť nezávisle, analyticky. Je to vedomý, racionálny proces myslenia, ktorý vedie k nejakému záveru. A v tomto ohľade sa spolieha v prvom rade na jedinca – na nezávislú, individuálnu inteligenciu každého človeka, ktorá môže slobodne skúmať i najväčšiu hlúposť: „Na jedince, ktorý si je vedomý toho, jak média fungujú, kto je ovláda a jaká je jejich agenda. Stejně tak zná principy, na nichž stojí informační válka, ví, co je propaganda a jak pracuje. Právě kritické setkávání se s bulvárními aspekty médií, falešnými zprávami a dezinformačními weby může posloužit mediálně gramotnému člověku jako skvělé intelektuální očkování“ (Nutil, 2018, s. 92).

V kontexte súčasného myslenia o médiách a mediálnych obsahoch je podľa nás potrebné upriamiť pozornosť na jeden z dôležitých aspektov existencie *fake news* v kontexte postfaktuálnej spoločnosti, ktorý sa často obchádza, a to, že sú súčasťou tzv. hybridnej vojny. Silnejšou zbraňou v nej nie sú ani tak samotné *fake news*, ako skôr obviňovanie oponenta zo šírenia *fake news*. A tak sa pýtame: je to hystéria alebo premyslená stratégia? Obe alternatívy sa nevyklučujú – je to aj hystéria, aj stratégia, pričom sa obe navzájom prikrmujú. V tomto prípade nejde ani tak o to orientovať sa v žurnalistike, ale orientovať sa v propagande, kde propagandistickú vojnovú mašinériu majú spustené viaceré strany naraz. Ukazuje to tiež: a) ako je technicky jednoduché vytvoriť niekomu povest' šíriteľa *fake news*; b) ako sa z tohto fenoménu stala úplne prvoplánová zbraň politického boja. Niekdajšia stará nálepka „nepriateľ pokroku“ je v oslovovaní racionality recipienta priam pokrve príbuzná tejto mladej – s nápisom „šíriteľ *fake news*“.

Redukciu alternatívnych médií na médiá s konšpiračnou a dezinformačnou agendou považujeme preto za zavádzajúcu a nekonceptnú. Pre potreby nášho výskumu sa opierame o definíčné vymedzenie termínu alternatívne médiá z dielne publicistov J. Ftoreka (2017) a P. Nutila (2018), ktoré v kontexte nášho teoretického bádania v problematike postfaktuálnej doby považujeme za najvýstižnejšie. Alternatívne médiá chápeme ako mediálne prejavy stavajúce sa do opozície voči „dominujúcim“ prvkom verejnosti či poskytujúce iný spôsob výkladu dominantnej spoločenskej ideológie a mediovaných informácií. Alternatívne médiá a sociálnym hnutiam vlastné médiá ponúkajú v mediálnom



prostredí možnosť iných (doslova alternatívnych) variantov zdrojov informácií. V prostredí internetu zreteľne i efektívne ničia informačný monopol a často i dôveryhodnosť médií tradičných (tlač, rozhlas a televízia). „Možnosti porovnania formulácie vlastného názoru na základe alternatívnej informácie, ktorej dôveryhodnosť sa potvrdzuje v čase, potom posilňuje popularitu a relevanciu online mediálnej alternatívy na úkor tradičných médií hlavného prúdu (tlač, rozhlas, televízia)“ (Ftorek, 2017, s. 75).

Alternatívne médiá podryvajú – prinajmenšom implicitne – súčasnú koncentráciu mediálnej moci. Môžu to byť práve alternatívne informačné kanály, ktoré poukazujú na neblahú skutočnosť, ako sa z médií a novinárov namiesto strážnych psov demokracie (z angličtiny *watchdog*) stávajú neraz poslušní a vďační sluhovia svojho pána.

## Záver

Médiá sa stali arénou, v ktorej sa odohráva celý rad udalostí verejného života, zdrojom moci, potenciálnym prostriedkom vplyvu, ovládania a presadzovania vlastných záujmov. Fungujú ako akékoľvek výrobné továrne – nielenže produkujú vlastné komunikáty, fabrikujú aj vlastné mediálne osobnosti, názorových vodcov či pseudoexpertov. V tom spočíva problém celého mediálneho pôsobenia – neobmedzené možnosti (necenzurovaného) šírenia a pôsobnosti médií prinášajú neobmedzené možnosti manipulácie s recipientom.

Samozrejme, je nutné pripomenúť, že médiá pôsobia bezpochyby aj pozitívne. V prvom rade vytvárajú priestor na prezentovanie vlastných názorov, informujú (či už pravdivo, alebo skreslene) o udalostiach z druhého konca našej zemegule, umožňujú nám obsiahnuť de facto celý svet. Internet je priestorom, v ktorom sa k takmer akejkoľvek časti ľudského poznania dostaneme iba niekoľkými kliknutiami. Médiá vytvárajú tlak na verejne činné osobnosti, politikov, vďaka svojmu vplyvu sú zároveň regulátormi politického života. Investigatívne hľadajú problémy, pomáhajú odhaľovať a riešiť spoločenské problémy, kriticky reagujú na negatívne situácie. Je nesporné, že médiá a priori podporujú hodnoty spoločnosti, gramotnosť, vzdelanie, avšak len v prípade, ak ich

záujem o človeka nie je len ekonomickým záujmom v podobe vyšších príjmov, ako sa (sebakriticky a s úsmevom) vyjadril V. Železný, bývalý riaditeľ českej komerčnej TV NOVA, uvádzajúci, že prostredníctvom obrazovky nepredáva programy, ale divákov – najmä reklamným agentúram či klientom. Diváci nie sú ničím iným ako zabaleným, mašlou previazaným tovarom v škatuliach, ktorých sú tisíce...

Môžeme konštatovať, že explicitná snaha médií presviedčať o komunikovaných obsahoch ako o zaručene pravdivých sa nedá poprieť. Pluralita mediálnej scény, žiaľ, neprináša pluralitu názorov a postojov, ale atakuje naše myslenie neraz skreslenými, zmanipulovanými, tendenčnými, nadbytočnými informáciami a spříškou (umelo vyvolanej) zábavy.

## Literatúra

- ARENDOVÁ, H. *Původ totalitarismu I. – III.* Praha : OIKOYMENH, 1996. 680 s. ISBN 978-80-7298-483-1.
- ATTON, Ch. *Alternative Media.* London : Sage, 2002. 185 p. ISBN 978-0-7619-6771-2.
- BAILEY, G. O. – CARPENTIER, N. – CAMMAERTS, B. *Understanding Alternative Media.* Berkshire : Issue In Cultural and Media studies – Open University Press, 2008. 197 p . ISBN 978- 0-335- 22211-7 [online]. [2020-03-13]. Dostupné na: <https://comunepersoal.files.wordpress.com/2011/02/understanding-alternative-media-issues-in-cultural-and-media-studies.pdf>.
- BAUDRILLARD, J. Praecessio Simulacrorum. In *Host*, 1996, č. 6, s. 3 – 28. Bez ISSN [online]. [2018-04-20]. Dostupné na: <<http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-simulacra-and-simulations.html>>.
- DANIŠ, D.: *Komentár Daga Daniša: Prečo ľudia neveria systému a médiám.* Publikované dňa 17. 1. 2017 [online]. [2019-09-11]. Dostupné na: <https://www.aktuality.sk/clanok/407272/komentar-daga-danisa-preco-ludia-neveria-systemu-a-mediam/>.
- DEUZE, M. *Media life. Život v médiích.* Praha : Karolinum, 2015. 267 s. ISBN 978-80-246-2815-8.
- DOWNING, W. J. *Radical Media. Rebellious Communication and Social Movements.* London : Sage, 2001. 440 p. ISBN 978-0803956995.
- FTOREK, J.: *Manipulace a propaganda na pozadí současné informační války.* Praha : Grada, 2017. 200 s. ISBN 978-80-271-0605-9.

- GÁLIKOVÁ-TOLNAIOVÁ, S. Nové médiá, pravda a realita. In BUČKOVÁ, Z. – RUSŇÁKOVÁ, L. – RYBANSKÝ, R. – SOLÍK, M. Megatrendy a médiá 2018. Realita a mediálne bubliny. Trnava : Fakulta masmediálnej komunikácie, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, 2018, s.6–17. ISBN 978-80-8105-953-7.
- GREGOR, M. – VEJVODOVÁ, P. ZVOL SI INFO: Nejlepší kniha o fake news, dezinformacích a manipulacích. Brno : CPress, 2018. 184 s. ISBN 978-80-264-1805-4.
- CHANDLER, D. – MUNDAY, R. Dictionary of Media and Communication. Oxford : Oxford University Press, 2011. e-ISBN 97880191727979 [online]. [2020-02-14]. Dostupné na: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199568758.001.0001/acref-9780199568758-e-0078?rskey=E6Jkld&result=155>.
- ILOWIECKI, M. – ZASĘPA, T. Moc a nemoc médií. Bratislava : TYPI UNIVERSITATIS TYRNAVIENSIS, 2003. 183 s. ISBN 80-224-0740-2.
- KAPEC, M. Mainstreamové a alternatívne médiá v slovenskom mediálnom priestore. In BUČKOVÁ, Z. – KAČINCOVÁ PREDMERSKÁ, A. – RUSŇÁKOVÁ, L. Megatrendy a médiá 2019 – Digital Universe. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, 2019, s. 89 – 104. ISBN 978-80-572-0014-7.
- KREJČÍ, O. Mezinárodní politika. Praha : EKOPRESS, 2001. 710 s. ISBN 80-861-1945-9.
- MACEK, J. Média v pohybu. K proměně současných českých publik. Brno : Masarykova univerzita, 2015. 135s. ISBN 978-80-210-8034-8.
- MARKOŠ, J. Sila rozumu v bláznivej dobe. Manuál kritického myslenia. Bratislava : N Press, 2019. 255 s. ISBN 978-80-9992-501-5.
- McNAIR, B. Sociologie žurnalistiky. Praha : Portál, 2004. 184 s. ISBN 80-7178-840-6.
- MENDELOVÁ, D. (eds.) Megatrendy & médiá 2016. Kritika v médiách, kritika médií II. Trnava : Fakulta masmediálnej komunikácie UCM v Trnave, 2016, s. 82 – 123. ISBN 978-80-8105-798-4.
- MORAVEC, V. – URBÁNIKOVÁ, M. - VOLEK, J. Žurnalisté ve stínu nedůvěry: K některým příčinám klesající důvěryhodnosti českých novinářů. In PETRANOVÁ, D. – MINÁRIKOVÁ, J. –
- NUTIL, P. Média, lži a příliš rychlý mozek. Průvodce postpravdivým světem. Praha : Grada, 2018. 192 s. ISBN 978-80-271-0716-2.
- OLEJÁROVÁ, A. Štyri poznámky k diskurzívnym aspektom skupinovej polarizácie v dôsledku pôsobenia nových médií. In BUČKOVÁ, Z. – KAČINCOVÁ PREDMERSKÁ, A. – RUSŇÁKOVÁ, L. Megatrendy a médiá 2019 – Digital

- Universe. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, 2019, s. 318 – 334. ISBN 978-80-572-0014-7.
- PALEČEK, M. Strach v kultuře: fámy a falešné zprávy. Príspevok prezentovaný na vedeckej konferencii Hradecké filosofické dny – Člověk v posfaktické společnosti, Hradec Králové 4. – 5. 10. 2018. Nepublikované.
- REIFOVÁ, I. a kol. Slovník mediální komunikace. Praha : Portál, 2004. 328 s. ISBN 80-7178-926-7.
- SLEZÁKOVÁ, M. *Potřebujeme veřejnoprávní facebook, pryč od trhu, efektů a emocí, říká průzkumník fake news*. Publikované dňa 8. 3. 2018 [online]. [2019-02-02]. Dostupné na: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/rozhovor-fake-news-dezinformace-alex-sangerlaub-jeden-svet-media\\_1803080600\\_mls](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/rozhovor-fake-news-dezinformace-alex-sangerlaub-jeden-svet-media_1803080600_mls).
- WALTZ, M. *Alternative and Activist Media*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. 160 p. eBook (pdf): 97880748626229.

## Summary

### *The Contexts of Post-factual Era in the Shadow of Media Manipulation and Propaganda.*

The advent of digital media has brought, apart from other things, a decline of public trust in traditional (mainstream) media, and conversely a boom of alternative information sources. Meanwhile, it is not entirely clear what the term alternative with respect to mass media should actually mean. Perhaps free media? Independent media? Attempts to define alternative media against the background of mainstream media contain quite a few options to grasp the alternateness. In our contribution we endeavoured to find out the causes of the strongly negative connotations surrounding the term alternative media. This term is not infrequently linked to an unprecedented rise of media with disinformation and conspiracy agenda. Nevertheless, we pointed out why it perhaps should be more appropriate to grasp this term in a more neutral way, not only in academia, considering that such sources in many cases provide scope for different interpretation of the dominant ideology in society and information disseminated under its aegis.

### Kontakt

Mgr. Erika Moravčíková, PhD.  
e-mail: [emoravcikova2@ukf.sk](mailto:emoravcikova2@ukf.sk)

# ***Postpravda, náboženská pravda a digitálnymi médiami podnecovaná individualizácia náboženstva u jednotlivca***

**Juraj Skačan**

Katedra filozofie, Filozofická fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

## **Úvod**

Pochopiť vzťah medzi náboženstvom a médiami sa v súčasnosti ukazuje ako výzva pre celú spoločnosť. Situácia náboženstva sa oproti minulosti zmenila, a to nielen pod vplyvom samotných médií. Stretávame sa s termínom digitálne náboženstvo, ktorý je príznačný pre obdobie charakteristické zintenzívňujúcou sa dominanciou digitálnych médií v rámci mediálnej komunikácie. V pozadí tohto pojmu stojí interakcia medzi náboženstvom a médiami, s ktorou treba rátať, pretože médiá disponujú stále väčšou mocou prenikajúcou do všetkých sfér života spoločnosti, náboženskú sféru nevynímajúc. Hoci sa na prvý pohľad môže zdať, že náboženstvo je voči novým trendom na poli mediálnej komunikácie rezistentnejšie ako iné dimenzie kultúry, pri hlbšom pohľade sa ukazuje, že to tak celkom nie je. Stig Hjarvard spolu s ďalšími teoretikmi mediálnej komunikácie upozorňuje na jav tzv. medialitizácie. Medialitizáciu definujeme ako proces, v rámci ktorého sa náboženstvo postupne dostáva (spolu s ostatnými kultúrnymi aktivitami človeka) do sféry vplyvu médií ako takých a ich logiky (Hjarvard, 2008, s. 11) a preberá formy komunikácie známe z mediálneho prostredia. Hjarvard, si uvedomuje, že tento fenomén nie je univerzálne platný – lokalizuje ho v západnej kultúre a podmieňuje ho premenou sociálneho statusu médií na nezávislé inštitúcie (Hjarvard, 2008, s. 11). A. Kaunová a K. Fastová zahŕňajú do medialitizácie „všetky procesy zmeny, ktoré sú médiami podnietené alebo sa vzťahujú na zmenu v mediálnom

prostredí v priebehu času“ (Kaun – Fast, 2014, s. 12).<sup>1</sup> Koncept medialitizácie náboženstva ráta s tým, že v rámci súčasnej reflexie náboženstva je nutné brať do úvahy aj mediálny kontext. Náboženstvo tak nachádza novú platformu, na ktorej môže operovať a ktorá mu dáva nové, dosiaľ netušené možnosti – dochádza k tzv. reinštitucionalizácii náboženstva na pôde médií. Táto reinštitucionalizácia je možná na základe toho, že predtým dochádza podľa Ganzevoorta k tzv. deinštitucionalizácii náboženstva (Ganzevoort; Francis – Ziebertz, 2011, s. 100), ktorú vidí ako ozvenu poklesu dôvery voči náboženským a cirkevným autoritám.

Netreba však zabúdať na ďalšiu významnú okolnosť – ak rešpektujeme médiá ako silu, musíme sa konfrontovať aj s fenoménom postpravdy, ktorá s rozvojom digitálnych médií dostala do rúk nové nástroje. Dá sa povedať, že fenomén postpravdy sme si do dôsledkov uvedomili až v 21. storočí, a to reflexiou epistemologických súvislostí práce s informáciami v rámci verejného a mediálneho diskurzu.

V našom príspevku si kladieme otázku, aký vplyv má celá táto situácia charakterizovaná medialitizáciou a mediálnou reinštitucionalizáciou náboženstva na vnímanie náboženstva zo strany veriaceho a mediálneho recipienta zároveň. Čo sa mení vo vzťahu medzi veriacim/recipientom a náboženstvom, ku ktorému sa hlási? Je veriaci v tomto prípade skutočne menej spútaný autoritou? Je jeho postoj k náboženským pravdám skutočne individualizovaný? A v neposlednom rade – nakoľko je ohrozený postpravdou?

## **Pravda, postpravda a náboženská pravda**

Renomované oddelenie vydavateľstva Oxford University Press – Oxford Dictionaries – vyhlásilo v roku 2016 za slovo roka slovíčko *post-truth* (v tomto prípade adjektívum – zmysle „postpravdivý“). Význam tohto aktu spočíva v snahe poukázať na to, čo bolo pre jazyk ako prostriedok komunikácie v danom roku signifikantné, a to pomocou slova, ktoré by ono signifikantné vystihovalo čo najlepšie. Termín *postpravdivý* sa spája

---

<sup>1</sup> „All processes of change that are media induced or that are related to a change in the media landscape over time.“

predovšetkým s politickým kontextom, avšak domnievame sa, že je možné použiť ho analogicky aj v nepolitickom kontexte.

Postpravdu môžeme, odvolávajúc sa na Oxford Dictionaries, celkom jednoducho charakterizovať ako „pravdu“, pri ktorej zohrávajú subjektívne emotívne pohnútky v porovnaní s objektívnymi faktmi väčšiu a rozhodujúcejšiu rolu (Oxford Learner's Dictionaries, 2019, online). Za pravdivé považuje subjekt to, čo zodpovedá jeho emočnej rovine, rozpoloženiu alebo tendenciám, toto všetko pasuje za indikátory pravdivosti a nie raz tak koná s odôvodnením, že hlavné informačné kanály ho chcú ohlúpnuť, oklamať, chcú mu zamlčať pravdu a zatajiť skutočnosti, pričom on tieto konšpirácie odhalil. Hovoríme tu o relativizácii a subjektivizácii, poznanie sa triešti na subjektivizované množiny, tvrdenia najrôznejšieho obsahu na seba navzájom narážajú. Každé z nich, akokoľvek nekoherentné s ďalšími tvrdeniami alebo dokonca s objektívnymi faktmi, si nárokuje na to, že je pravdivé, pričom mnohí ospravedlňujú tieto nároky termínom postpravda. Stewart Lockie píše, že v koncepte postpravdy sa pravda neposudzuje na základe dôkazu, ale na základe toho, ako informácia korešponduje s vierou, hodnotami alebo tendenciami poslucháčov (Lockie, 2017, s. 1). Podľa neho „politik postpravdy produkuje vlastné fakty“ (Lockie, 2017, s. 1).<sup>2</sup> Dopĺňa ho Anthony Gooch, ktorý považuje možnosti autonómnej produkcie informácie za jeden z vplyvov digitalizácie na komunikačné prostredie (Gooch, 2017, s. 15). Parafrazuje tiež názor šéfredaktorky britského Guardianu – tvrdiac, že viralita je dnes prioritou na úkor etiky a kvality (Gooch, 2017, s. 15).<sup>3</sup>

Pri bližšej analýze termínu *postpravda* dospievame z pohľadu požiadavky na adekvátne používanie pojmov k istej vnútornej kontradiktornosti a k logickým nezrovnalostiam. Tieto sa ukazujú, len čo sa podujme vymedziť pojem *postpravda* voči pojmu *pravda*. Definovať pravdu je náročná úloha a svedčí o tom existencia viacerých rámcových paradigiem

---

<sup>2</sup> „The post-truth politician manufactures his or her own facts.“

<sup>3</sup> Nejde o náhodu, že nám koncept postpravdy evokuje rysy, ktoré sa zvyknú pripisovať postmoderne. Napokon britský filozof Anthony C. Grayling tvrdí, že postmoderna doslova stojí v pozadí koncepcie postpravdy (Grayling, 2017, online), a za hlavné faktory vzniku akejsi „kultúry postpravdy“ považuje na jednej strane ekonomické rozdiely vyúsťujúce do emočne ladených reakcií na sociálne či politické otázky a na druhej strane tiež sociálne médiá (Grayling, 2017, online).

vrátane korešpondenčnej, koherenčnej či konsenzuálnej. Ak zotrváme pri klasickom vymedzení, predstavuje pravda zhodu ľudského myslenia, intelektu s reálnym stavom vecí (Olšovský, 2005, s. 160). Simon. W. Blackburn, jeden z autorov Encyclopedia Britannica, hovorí o pravde ako o predmete filozofie jazyka a metafyziky, pričom ju považuje za vlastnosť viet, tvrdení či presvedčení, ktorými popisujeme realitu alebo vyjadrujeme súhlas s faktmi, t. j. s reálnym stavom vecí, resp. s tým, čo je (Encyclopedia Britannica, 2018, online). Pravdu tu chápeme ako niečo, čo sa odhaľuje a čo nie je možné vlastniť (FILIT, 2018, online) – a čo zároveň nie je možné ani svojvoľne vytvárať. Ak je to tak, potom postpravda, teda vlastnosť nášho tvrdenia, ktorá sa aktuálne konštituuje a vzniká pod vplyvom tendencií autora tohto tvrdenia, s pravdou v skutočnosti nemá nič spoločné. Majoritný konsenzus nepriznáva konceptu postpravdy status legitímnosti, práve naopak, vo všeobecnosti je považovaný za módný výstrelok, ktorý sa v lepšom prípade časom vytratí (Berckemeyer, 2017, s. 27). Zo strany Oxford Dictionaries určite nešlo o pokus legitimizovať postpravdu ako právoplatnú kategóriu a súčasť epistemologických štruktúr, ale vskutku skôr o viac-menej pasívnu reflexiu toho, čo bolo spozorované, čo sa udialo a čo je v pozadí týchto dejov. Z filozofického pohľadu totiž musíme zdôrazniť, rovnako, ako to robí Manuel Cruz, že by bolo najväčšou chybou, ak by sme dopustili, aby subjektívizačné a relativizačné procesy časom absolútne znemožnili akúkoľvek všeobecnú zhodu v tom, čo je pravda a čo nie, čo je fakt, čo je názor a pod. (Cruz, 2017, s. 29 – 30).

Pokúsme sa teraz na pozadí pojmu pravda vymedziť základné rysy pojmu *náboženská pravda*. Podľa Richarda Taylora sa náboženská pravda javí ako tajomstvo, ako niečo, čo nie je jednoznačné a čo je možné rôzne, no nie exkluzívne interpretovať (Taylor, 2017, online). Ide o pojem, ktorý je problematický predovšetkým z toho dôvodu, že konkrétna náboženská pravda je primárne objektom viery a nie objektom procesu poznávania v klasickom epistemologickom kontexte. „Poznávanie“ náboženskej pravdy sa nedeje na základe vlastnej intelektuálnej aktivity poznávajúceho zameranej na vyslovovanie tvrdení o okolitej empirickej realite, ale vo väčšine svetových náboženstiev sa spravidla realizuje prostredníctvom prijímania zjavenej pravdy, ktorá sa tu síce odhaľuje a odkrýva, ale nie v procese poznávania. Schopnosť prijímať zjavené náboženské pravdy sa nazýva viera. Ak je pravda z istého



hľadiska vlastnosťou našich tvrdení, ktorými vyjadrujeme svoj súhlas s objektívnymi faktmi a popisujeme realitu, tak potom náboženská pravda je vlastnosťou tvrdení, ktorými popisujeme to, čo nám je zjavené – a vyjadrujeme súhlas s obsahom tohto zjavenia.

Andrzej Bronk si však všíma, že z pohľadu filozofie náboženstva sa náboženské pravdy vyskytujú v dvoch podobách: ako extranáboženské pravdy, ktorých pravdivosť môže posúdiť aj neveriaci človek (Bronk sem zaraďuje tzv. historické pravdy, ako napr. historické fakty daného náboženstva, historické postavy prorokov, zakladateľov a pod.), alebo ako intranáboženské pravdy (odvíjajúce sa od zjavenia a prístupné iba tomu, kto ich nahliada zvnútra ako veriaci konkrétneho náboženstva – tu hovoríme o tzv. doktrinálnych pravdách) (Bronk, 2017, online). Spomínaný autor si však myslí, že v súčasnosti „náboženská pravda býva dychtivo chápaná v existenciálnom zmysle, a to takým spôsobom, ktorý prekračuje historické a doktrinálne dimenzie náboženstva“ (Bronk, 2017, online)<sup>4</sup>. Ide tu totiž o intímny a osobný kontakt s posvätným (Bronk, 2017, online)<sup>5</sup>, ktorý síce môže byť verbálne vyjadrený doktrinálnymi pravdami, prežívaný je však osobne a autenticky. Náboženská pravda, ktorá sa nahliada existenciálne, je z pohľadu vedy prakticky neviditeľná, no domnievame sa, že je prístupná filozofovaniu, a to v tom najzákladnejšom zmysle pýtania sa a polemizovania o možných spôsoboch odpovedania. Filozofovať o náboženskej pravde v tomto prípade neznamená trvať na tom, že jestvuje jedna a objektívna náboženská pravda, taká, ktorá by presahovala mierku konkrétnych náboženských tradícií, ale zmieriť sa s rôznorodosťou jednotlivých tradícií a – podľa P. Jonkersa – podrobiť fenomén náboženskej pravdy diskusii a kritickej analýze, pretože hodnotiacim kritériom pre takéto filozofovanie sa stáva predovšetkým existenciálny rozmer náboženskej pravdy ako takej a analýza toho, aký esenciálny význam pre človeka a jeho život má (Jonkers; Quadrio – Besseling, 2009, s. 204). Prikláňať sa k náboženským pravdám totiž znamená žiť istým spôsobom života.

---

<sup>4</sup> „The truth of religion is eagerly understood existentially in a way which goes beyond the historical and doctrinal dimensions of religion.“

<sup>5</sup> Spomínaná dychtivosť po osobnom kontakte s posvätným sa sekundárne prejavuje aj v individualizácii prístupu k náboženstvu, v relativizácii článkov viery či v subjektívnom náboženskom synkretizme.

Podobné úvahy o náboženskej pravde podporuje analýza Varadaraju V. Ramana, ktorý považuje náboženské pravdy na rozdiel od vedeckých právd za výhradne endopotentné, t. j. také, ktoré majú (pozitívny) vplyv predovšetkým, resp. výhradne na ľudské prežívanie, vnútorný svet, jeho psychické procesy a emócie (Raman, 2017, online). Exopotentnosť sa pridáva k endopotentnosti až vtedy, keď subjekt realizuje činy vyvolané prijatím náboženských právd (Raman, 2017, online). Súdiac z tohto pohľadu, zdá sa, že náboženské pravdy samy osebe majú oveľa väčší význam pre jednotlivca ako pre náboženskú spoločnosť, resp. pre komunitu.

V prípade náboženských právd môžeme naraziť na tendencie v istom zmysle pripomínajúce fenomén postpravdy: napr. sklon k subjektívnej interpretácii niektorých dogiem alebo, ak berieme do úvahy politický kontext, selektívne zneužívanie článkov kanonizovanej vierouky v prospech politickej ideológie. Keďže sú náboženské pravdy predmetom aktu viery, oslabenie náboženskej inštitucionálnej autority, ktorá dohliada na dodržiavanie kanonizovaných článkov viery, vytvára potenciálny priestor na relatívne autonómny prístup veriaceho subjektu k výkladu týchto článkov. Uvedené predpoklady tvoria východisko pre nasledujúcu teoretickú reflexiu súvislosti medzi medializáciou náboženstva a subjektivizáciou náboženských právd.

## **Medializácia náboženstva a subjektivizácia náboženských právd**

Jedným z charakteristických procesov posledných desaťročí je sekularizácia. V tomto texte ho vnímame komplexne a neuspokojujeme sa s tým, čo nám našepkáva priamočiary vzorec charakterizujúci sekularizáciu ako jednoduché zosvetštenie. V súčasnosti totiž evidujeme názory, predovšetkým v rámci psychológie a sociológie náboženstva, že so sekularizáciou sa spája istá subjektivizácia náboženstva, jeho privatizácia a individualizácia či tendencie smerujúce k náboženskej indiferentnosti (Stríženec, 2007, s. 8). Danièle Hervieu-Légerová tvrdí, že subjektivizácia náboženstva v Európe je prirodzeným vyústením politického a sociálneho vývoja, prejavujúceho sa postupným vytesňovaním náboženstva do privátnej sféry človeka (Hervieu-Léger; Michalski, 2015, s. 49). V tomto ohľade považujeme za užitočné poznamenať, že existujú aj autori,

ktorí vyššie spomenuté procesy subjektívizácie a privatizácie náboženstva relativizujú. Patrí medzi nich Veit Bader, ktorý zastáva názor, že náboženstvo si vyžaduje aspoň minimálnu mieru komunitného, resp. verejného zdieľania náboženských postojov a rituálov (Bader, 2019, online), z čoho pre neho vyplýva, že náboženstvo sa stále deje viac alebo menej verejne – komunitne.

V našom texte však v zásade počítame s tým, čo tvrdí okrem iných aj D. Hervieu-Légerová, keď sa domnievame, že k istej subjektívizácii v náboženstve dochádza. Zároveň rešpektujeme úvahy, že je možno prisilné hovoriť o privatizácii a subjektívizácii náboženstva paušálne, pretože tento proces jednak nemusí byť viditeľný vo všetkých častiach sveta<sup>6</sup> a jednak tiež pozorujeme procesy, ktoré sú voči nemu opačné. Jeden z nich si všíma napríklad I. Furseth, ktorý sa odvoláva na J. Cassanovu, keď hovorí o deprivatizácii náboženstva v severských krajinách v tom zmysle, že náboženské komunity sú vo verejnom (mediálnom) priestore viditeľnejšie, ako to bolo dosiaľ (Furseth; Engelstad et. al., 2017, s. 235), pretože sa hlásia o slovo v občianskej spoločnosti, a to aj pokiaľ ide o otázky politického charakteru. Niekedy je náročné zvoliť si pozíciu v rámci podobnej diskurzívnej nejednoznačnosti, čomu nahráva aj fakt, že nové digitálne médiá, ku ktorým zaraďujeme aj World Wide Web, rozpúšťajú a rozptyľujú hranice medzi privátnym a verejným priestorom (Lövheim, 2012, s. 142). Budeme preto teraz špecifikovať dve východiská, ktoré našu analýzu signifikujú: 1. subjektívizáciu náboženstva v predkladanom článku nevnímame len ako jeho jednoduché znútornenie v subjekte, ale ako postupne silnejúce podmieňovanie (individuálne spoluvytváranie) náboženstva týmto subjektom, čo súvisí s jeho založenosťou v subjekte (FILIT, 2017, online)<sup>7</sup>; 2. našou ambíciou nie je hovoriť o subjektívizácii náboženstva ako takého, ale o subjektívizácii prístupu veriacich k náboženským pravdám. Podľa našich predpokladov k nej môže dôjsť aj napriek tomu, že jednotlivec sa navonok hlási k nejakej cirkvi, komunite či náboženskej organizácii. V záujme jasnej pojmovej jednoznačnosti budeme zároveň rozlišovať medzi privatizáciou náboženstva ako jeho uzatváraním sa v komunite a vo vnútornom

<sup>6</sup> Rovnako ako medialitizácia.

<sup>7</sup> *Subjektívita* [online] [2017-03-20]. Dostupné na: <<http://dai.fmph.uniba.sk/~filit/fvs/subjektivita.html>>.

svete jednotlivých členov náboženskej komunity na jednej strane a – na druhej strane – akousi „privatizáciou náboženských právd“, ktorá sa deje v procese interpretácie u samotného jednotlivca.

Ak sa krátko vrátíme k skôr spomínaným pojmom, subjektivizácia sa javí ako proces súvisiaci s deinštitucionalizáciou náboženstva, ako o nej hovorí Ganzevoort, pričom nepredpokladáme, že jeho reinštitucionalizácia v mediálnom priestore by tento proces zastavila. Médiá sú, prirodzene, iným typom inštitúcie ako náboženská organizácia a takúto ambíciu s najväčšou pravdepodobnosťou nemajú. Myslíme si teda, že skôr možno očakávať opak. Hovorí o tom aj D. Lyon, podľa ktorého dnes pozorujeme v postmoderne začatú relativizáciu systémov viery, výdatne živenu jednak konzumným spôsobom života a jednak novými, dnes predovšetkým digitálnymi informačnými technológiami (Lyon, 2002, s. 9).

## **Medialitizácia náboženstva v digitálnom priestore**

Medialitizácia náboženstva sa prejavuje niekoľkými spôsobmi. Azda ten najnovší súvisí s digitálnymi médiami a internetom. Vzťah medzi náboženstvom a internetovými médiami je v mnohom iný ako vzťah medzi náboženstvom a tradičnými médiami. Internet poskytuje predovšetkým oveľa viac možností obojsmernej komunikácie ako televízia či rozhlas, no interaktivita zároveň spôsobuje, že tento mediálny priestor je oveľa živiteľnejší a menej kontrolovateľný ako pri jednosmernej mediálnej komunikácii. Hoci sa mnohí teoretici zaoberajú myšlienkou, či v internetovom interaktívnom prostredí nedochádza k akémusi rozpúšťaniu náboženskej tradície – a tým k modifikácii niektorých foriem náboženských postojov –, vznikajú tak kresťanské, ako aj iné webové stránky, ktoré postupne akceptujú špecifiká tohto druhu média. Podobné webové stránky považujeme za vzorové príklady virtualizácie náboženstva a vyhodnocujeme ich ako mediálne extendovanie náboženstva 3. stupňa, v rámci ktorého dochádza k nahrádzaniu empirického zážitku daného náboženského úkonu zážitkom virtuálnym<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Vychádzame z modelu, ktorý sme vypracovali v monografii *Náboženstvo a médiá v súčasnej mediálnej kultúre*. Okrem extendovania náboženstva 3. stupňa zahŕňa tiež extendovanie náboženstva 1. stupňa, ktoré chápeme ako implementáciu jeho

Jedným z najznámejších portálov tohto typu v celosvetovom meradle je webová stránka Catholic.org. Tento virtuálny priestor ponúka katolíkom možnosti na vykonávanie viacerých aktivít náboženskej praxe, ktoré sa inak v tradičnom ponímaní dajú realizovať iba priamo, autenticky, v živote definovanom kritériami empirickej reality. Veriaci tu napríklad môže zažať virtuálnu sviecu ako symbol vlastnej modlitby, môže ju zdieľať a vyzvať tak k spoločnej modlitbe aj iných, môže tiež poslať tzv. „prayer request“, prosiac ostatných, aby venovali modlitbu na ním navrhnutý úmysel. Má tiež možnosť darovať milodary na rôzne účely a nájde tu okrem textov z Biblie, náučných textov a modlitieb dokonca aj internetový obchod s náboženskými predmetmi a pohľadnicami (Catholic Online, 2017, online). Ďalšia webová stránka MountainWings.com rovnako umožňuje posilať žiadosti o modlitby či milodary (Mountain Wings, 2017, online). Osobitnou kapitolou je však virtuálna realita náboženstva par excellence, ktorú pozorujeme napríklad v rámci Second Life – ide o virtuálny online svet, ktorý v sebe ukrýva prakticky všetky aspekty života človeka v spoločnosti, čím mu dáva možnosť žiť svoj „druhý život“ v kyberpriestore. Second Life zahŕňa aj náboženskú prax a rituály, náboženské miesta a iné. Idea virtuálne žitého náboženstva sa naplňuje v možnosti navštíviť virtuálny kostol (Second Life, 2017, online). Virtuálne bohoslužby ponúka (samostatne, ale aj v Second Life) napríklad ALM Cyber Church a realizuje ich každú nedeľu (ALM Cyber Church, 2017, online). Kyberkostoly fungujú na princípe 3D simulácie reálneho časopriestoru, kde veriaci do kostola naozaj virtuálne vstupuje pomocou vlastného avatara. Domnievame sa, že takáto forma praktizovania náboženstva a náboženského rituálu najpresnejšie zodpovedá diskutovanej virtuálnej realite náboženstva.

V slovenskom prostredí nájdeme takisto niekoľko príkladov naznačujúcich virtualizáciu náboženstva. K jednému z nich sa dopátrame napríklad na webovej stránke Bazilika.sk. Ide o webový priestor národnej

---

prvkov do naratívnych produktov (kinematografia, literatúra a pod.), a extendovanie náboženstva 2. stupňa, ktoré znamená mediálny prenos nábožensky motivovaných udalostí dejúcich sa v reálnom priestore a čase (napr. televízne prenosy bohoslužieb a náboženských obradov). Popri extendovaní náboženstva model rozlišuje aj tematizovanie náboženstva účelovo zamerané na šírenie informácií o ňom (dokumentárne filmy, spravodajstvo, ale aj blogy a pod.).

baziliky Slovenska v Šaštíne, ktorý ponúka okrem klasickej informačnej dimenzie aj možnosť poslať cez online formulár modlitbu venovanú na súkromné účely. Na daný úmysel budú slúžené bohoslužby a modlitba môže byť zároveň podľa prania zadávateľa zverejnená aj priamo na webovej stránke – takýmto spôsobom sa prostredníctvom virtuálneho prostredia rozširuje komunita modliacich (Bazilika Sedembolestnej, 2019, online). Podobné možnosti poskytuje tiež Mojakomunita.sk, kde okrem zverejnenia prosby a výzvy k modlitbám na tzv. stene modlitieb môže veriaci zverejniť tiež svedectvo o osobnej skúsenosti s naplnenými modlitbami a k dispozícii je takisto blog (Moja Komunita, 2019, online). Ďalšie webové sídla si vystačia s klasickým obsahom a rozsah interaktivity je v ich prípade menší – niektoré z nich ponúkajú napríklad audiosúbory modlitieb (Minoriti, 2019, online); kresťanské spoločenstvo Milosť patriace medzi turíčne kresťanské hnutia ponúka na svojom webe trikrát týždenne live stream svojich bohoslužieb (Milosť – kresťanské spoločenstvo, 2019, online).

Musíme skonštatovať, že v slovenskej proveniencii nie je dosiaľ digitálna medializácia náboženstva v zmysle extenzie 3. stupňa natoľko výrazná, aby sa dala porovnávať s prípadmi popisovanými vyššie. Extenzie nižších stupňov a informatívne tematizovanie náboženstva (pozri poznámka pod čiarou č. 8) sú tu však, prirodzene, zastúpené bohatšie, či už máme na mysli dominujúce kresťanstvo alebo iné vyznania či svetonázorové orientácie. A hoci je Slovensko majoritne kresťanskou a vo všeobecnosti ešte stále konzervatívnou krajinou, prikláňame sa ku Ganzevoortovi a domnievame sa, že v konkrétnych ohľadoch a v istom rozsahu možno prebiehajúci proces deinštitucionalizácie náboženstva sledovať aj u nás. Namiesto mnohými proklamovanej ateizácie však považujeme za vhodnejšie hovoriť o postupnom rozpúšťaní dogiem alebo minimálne ich hraníc. K týmto procesom podľa nášho názoru môže nepriamo prispievať aj digitalizácia náboženských úkonov, a to aj napriek tomu, že jej rozsah v slovenskom prostredí v súčasnosti nie je veľký. Digitalizovaný náboženský zážitok alebo zážitok realizovaný virtuálnou formou znamená do istej miery stratu bezprostrednosti rámcovanej stretávajúcou sa komunitou a tiež autentickosti účasti na rituáli či bohoslužbe vykonávanými v reálnom časopriestore a na empirickej báze. Veriaci tak prichádza o bezprostredný a autentický kontakt

s náboženskou komunitou a tiež s náboženskou autoritou, pričom v tradičnom kresťanstve hrajú komunita i autorita veľmi významnú úlohu. Už toto znamená istý odklon od tradičných kresťanských hodnôt. Zároveň sa tým celkom prirodzene zväčšuje individuálny priestor veriaceho, ktorý môže viesť k ďalšej subjektivizácii jeho prístupu k náboženstvu a k niektorým neuralgickým dogmám.

K zmienenej subjektivizácii vo vnímaní náboženských právd ešte významnejšie prispievajú mnohé synkreticky orientované internetové portály hlásiace sa k hnutiam typu New Age či antropozofia (Antroposof, 2019, online) alebo podliehajúce intenzívnej vlne komerčnej ezoteriky (Na anjelských krídlach, 2019, online). Pre portály tohto typu je charakteristické, že ich obsah signifikuje pomerne vysoká miera náboženského synkretizmu, v rámci ktorého dochádza k spájaniu myšlienok, ktoré sú si kultúrne a neraz i diskurzívne cudzie. Zaraďujeme sem tiež súkromné blogy – tie nepodliehajú prakticky žiadnym pravidlám a eklekticky preberajú myšlienky najrôznejších duchovných prúdov. Aj súkromné blogy môžu totiž významne prispievať k spomínanému rozpúšťaniu dogiem, relativizácii náboženských právd a k bezhraničnému náboženskému synkretizmu.

Internet poskytuje v porovnaní s televíziou alebo rozhlasom zvýhodnenú platformu na komunikovanie náboženských a svetonázorových otázok, pretože mediálny priestor, v ktorom sa realizuje, je ľahko dostupný. Deinštitucionalizácia náboženstva prejavujúca sa v rôznych častiach sveta v rozličnej miere a naštartovaná podľa Ganzevoorta okrem iného menej či viac intenzívnym nárastom nedôvery voči náboženským autoritám otvára dvere do digitálneho sveta, v ktorom sa staré dogmy rozptyľujú oveľa ľahšie, ako by to bolo v empirickej realite. Preto nie je prekvapením, že práve internetový priestor sa stal hlavnou živnou pôdou pre sformovanie akéhosi náboženského trhu, ktorý sa neustále rozrastá. Dnešný človek si na tomto virtuálnom trhu môže vybrať to, čo sa mu hodí a čo vyhovuje jeho subjektívnemu presvedčeniu. Vybrať môže z množstva stránok spravovaných priamo náboženskými komunitami, hnutiami alebo tiež z veľkého množstva vyššie spomínaných „homemade“ blogov. Hjarvard tu hovorí o banálnom náboženstve, ktoré je následkom akéhosi znovuočarenia najrozličnejšími náboženskými fenoménmi, katalyzátorom ktorého sú hlavne masmédiá.

## Záver

P. Jonkers hovorí o tom, že globalizovaná spoločnosť prináša nielen kvantitatívny, ale aj kvalitatívny nárast náboženskej diverzity (Jonkers; Quadrio – Besseling, 2009, s. 203), teda nárast religióznej ponuky a tiež interpretácií právd vo vnútri jedného náboženstva. Reálna hrozba spočíva podľa všetkého v tom, že s trochou zveličenia môžeme hovoriť o akomsi náboženskom „fast foode“ ponúkajúcom dostatok náboženských modelov v banálnej podobe, a to podľa chuti veriaceho – konzumenta. Ide takpovediac o flexibilnú spiritualitu, ktorá podľa argentínskeho sociológa Carlosa de Angelisa nahrádza tradičné náboženstvo a je zameraná na trend osobného, subjektívneho naplnenia (De Angelis, 2017, s. 38). Produktom takejto subjektivizácie sú „bohovia podľa potrieb zákazníka“<sup>9</sup>, keďže zákazník sa cíti byť schopný vytvoriť si a zadefinovať hodnoty sám (De Angelis, 2017, s. 39).

Existuje nejaká podobnosť medzi subjektivizovanou náboženskou pravdou a postpravdou? V politickom diskurze postpravdu identifikujeme pomerne jednoducho na základe toho, že sa odkláňa od pravdy a ignoruje dôkazy svedčiace o jej nelegitímnosti, takže v náboženskom diskurze by sme ju mali identifikovať na základe odklonu od náboženskej pravdy. Avšak v náboženskom diskurze sa dá postpravdivá interpretácia usvedčiť oveľa ťažšie, pretože náboženské pravdy sú, aj napriek dogmatickým základom nejedného náboženstva, na rozdiel o empirických právd a faktov otvorené aj ďalším interpretáciám – a to platí predovšetkým (avšak nielen) pre intranáboženské doktrinálne pravdy vysvetľované na základe zjavenia. Navyše vo vývoji kresťanstva sme boli neraz svedkami toho, že sa vyvíjalo aj interpretovanie niektorých článkov viery, čo vyústilo napokon aj do vnútornej diverzity kresťanstva. Okrem toho postpravda politického (a mediálneho) diskurzu sa vylučuje autoritou faktu, kým prípadná postpravda náboženského diskurzu by sa vylučovala autoritou samotnej doktríny či článku viery. Domnievame sa preto, že v religióznom diskurze nie je pojem postpravdy bezvýhradne aplikovateľný, hoci treba jedným dychom priznať, že jednotlivé príklady nekritického náboženského synkretizmu a subjektivizovaného

---

<sup>9</sup> „Customized gods“.



vysvetľovania niektorých náboženských právd viditeľné predovšetkým v internetovom prostredí evokujú mnohé z jej charakteristík.

Osobitným prípadom sú náboženské témy mimo náboženského diskurzu. Funkciu epistemologickej autority tu totiž plnia buď tzv. extra-náboženské pravdy, ktoré sú spravidla historicky preukázateľné, alebo tiež intranáboženské pravdy. Napriek tomu, že smerom dovnútra náboženstva sú výsledkom zjavenia a predmetom viery, smerom navonok a mimo konfesiónálneho prostredia náboženstva plnia úlohu faktov: náboženské predstavy ľubovoľného náboženstva sa stávajú predmetom alebo témou bežného mediálneho alebo žurnalistického (nekonfesiónálneho) diskurzu spravidla bez toho, aby bol spochybňovaný ich základ. Sú akceptované ako kultúrne fenomény a z epistemologického hľadiska ďalej nie sú skúmané. A práve v prípade tematizovania náboženstva v rámci mediálneho diskurzu je preto možné odhaliť postfaktuálnu pravdu alebo postpravdu bezo zvyšku.

Na základe našej analýzy konštatujeme, že otvorenie digitálneho priestoru náboženstvu a napokon aj otvorenie sa náboženstva voči digitálnym médiám so sebou z pohľadu teórie medialitizácie prináša niekoľko okolností. Jednou z nich je vznik akéhosi náboženského trhu, z ktorého si môže jednotlivec vyberať podľa toho, čo vyhovuje jeho požiadavkám; ďalšou je pre veriaceho možnosť odpútať sa v mnohých ohľadoch od cirkevných autorít prenosom ťažiska jeho náboženského života zo živej komunity do interakcie s nábožensky motivovaným obsahom digitálnych a internetových médií. Náboženstvo prezlečené do mediálneho kabáta je o poznanie menej direktívne, otvára viac možností na interpretáciu konkrétnej náboženskej pravdy a hodnoty, pretože človeku poskytuje viac voľnosti a priestoru na manipuláciu s nimi. Subjektivizácia sa zdá byť prirodzeným dôsledkom medialitizácie a jej stupeň môže byť rôzny. A hoci sme skonštatovali, že subjektivizovanú náboženskú pravdu nemôžeme aj napriek niektorým navonok podobným znakom celkom stotožniť s postravdou, nazdávame sa, že oba fenomény sa v súčasnosti objavujú vedno, hoci v rôznych diskurzoch, a že technicky sú z veľkej časti stimulované hlavne médiami, medzi ktorými svojou účinnosťou vynikajú práve tie digitálne.

## Literatúra

- BADER, V. Religion and the Myths of Secularization and Separation. In *Religare Working Paper*. Roč. 8, 2011 [online] [2017-10-13]. Dostupné na: <[https://pure.uva.nl/ws/files/2316271/140450\\_Religion\\_and\\_the\\_myths\\_of\\_secularization\\_and\\_separation.pdf](https://pure.uva.nl/ws/files/2316271/140450_Religion_and_the_myths_of_secularization_and_separation.pdf)>.
- BERCKEMEYER,, F. The Post-truth Lie. In *UNO: The Post-truth Era: Reality vs. Perception*, 2017, č. 27, s. 26 – 27.
- BRONK, A. Truth and Religion Reconsidered: An Analytical Approach. In *Paideia Project Online - Twentieth World Congress of Philosophy, Boston, Massachusetts, U. S. A. 10-15 August 1998* [online] [2017-09-27]. Dostupné na: <<https://www.bu.edu/wcp/Papers/Reli/ReliBron.htm>>.
- CRUZ, M. 2017. Post-truth: Between Falsehood and Deceit. In *UNO: The Post-truth Era: Reality vs. Perception*, 2017, č. 27, s. 29 – 30.
- DE ANGELIS, M. The Rise of Post-Truth and How to Build Customized Gods. In *UNO: The Post-truth Era: Reality vs. Perception*, 2017, č. 27, s. 38 – 39. *Truth* [online] [2018-01-25]. Dostupné na: <<https://www.britannica.com/topic/truth-philosophy-andlogic>>.
- Pravda* [online] [2018-01-24]. Dostupné na: <<http://dai.fmph.uniba.sk/~filit/fvp/pravda.html>>.
- Subjektivita* [online] [2017-03-20]. Dostupné na: <<http://dai.fmph.uniba.sk/~filit/fvs/subjektivita.html>>.
- FURSETH, I. The Return of Religion in the Public Sphere? The Public Role of Nordic Faith Communities. In ENGELSTAD, F. – LARSEN, H. – ROGSTAD, J. – STEEN-JOHNSEN, K. (eds.) *Institutional Change in the Public Sphere. Views on the Nordic Model*. Warsaw : De Gruyter, 2017, s. 221 – 240.
- GANZEVOORT, R. R. Framing the Gods. The Public Significance of Religion from a Cultural Point of View. In FRANCIS L. J.– ZIEBERTZ H.-G. (eds.) *The Public Significance of Religion*. Leiden : Brill, 2011, s. 95 – 120. ISBN 978-90-04-20706-6.
- GOOCH, A. Pursuit of the Truth. In *UNO: The Post-truth Era: Reality vs. Perception*, 2017, č. 27, s. 14 – 15.
- GRAYLINK, A. C. *What Does Post-truth Mean for a Philosopher?* [online] [2017-09-20]. Dostupné na: <<http://www.bbc.com/news/education-38557838>>.
- HERVIEU-LÉGER, D. The Role of Religion in Establishing Social Cohesion. In: MICHALSKI, K. (ed.) *Religion in the New Europe*. Budapest : Central European University Press, 2015, s. 45 – 63. ISBN 978-963-7326-49-3.
- HJARVARD. S. The Mediatization of Religion. A Theory of the Media as Agents of Religious Change. In *Northern Lights*, roč. 6, 2008, č. 1, s. 9 – 26.

- JONKERS, P. Religious Truth in a Globalizing World. In QUADRIO, Ph. – BESSELING, C. (eds.) *Politics and Religion in the New Century: Contemporary Philosophical Perspectives*. Sydney : Sydney University Press, 2009, s. 176 – 206. ISBN 978-1920899318.
- KAUN, A. – FAST, K. *Mediatization of Culture and Everyday Life*. Huddinge : Södertörns högskola, 2014. 103 s. ISBN: 978-91-86069-87-2.
- Post-truth* [online] [2017-09-02]. Dostupné na: <<https://www.lexico.com/en/definition/post-truth>>.
- LOCKIE, S. Post-truth Politics and the Social Sciences. In *Environmental Sociology*, roč. 3, 2017, č. 1, s. 1 – 5.
- LÖWHEIM, M. A Voice of Their Own. Young Muslim Women, Blogs and Religion. In HJARVARD, S. – LÖVHEIM, M. (eds) *Mediatization and Religion. Nordic Perspectives*. Gothenburg : Nordicom, 2012, s. 129 – 145. ISBN 978-9186523442.
- LYON, D. *Ježíš v Disneylandu. Náboženství v postmoderní době*. Praha: Mladá fronta, 2002. 270 s. ISBN 80-204-0941-6.
- OLŠOVSKÝ, J. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Praha : Academia, 2005. 261 s. ISBN 8020012664.
- Post-truth* [online] [2019-10-24]. Dostupné na: <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth>>.
- RAMAN, V. V. *On Scientific and Religious Truths* [online] [2017-09-22]. Dostupné na: <<http://www.metanexus.net/essay/scientific-and-religious-truths>>.
- STRÍŽENEC, M. *Novšie psychologické pohľady na religiozitu a spiritualitu*. Bratislava : Ústav experimentálnej psychológie SAV, 2007. 166 s. ISBN 978-80-88910-24-4.
- TAYLOR, R. *Religion and Truth* [online] [2017-09-23]. Dostupné na: <[http://https://philosophynow.org/issues/47/Religion\\_and\\_Truth](http://https://philosophynow.org/issues/47/Religion_and_Truth)>.

## Príklady

- ALM Cyber Church* [online] [2017-04-14]. Dostupné na: <<http://almcyberchurch.org/?pg=world>>.
- Antroposofia* [online] [2019-09-04]. Dostupné na: <<http://antroposof.sk/index.html>>.
- Bazilika Sedembolestnej* [online] [2019-09-23]. Dostupné na: <<http://www.bazilika.sk/putnici/modlitbapresedembolestnu>>.
- Catholic Online* [online] [2017-04-14]. Dostupné na: <<http://www.catholic.org/>>.

*Fórum náboženstiev sveta – Slovensko* [online] [2019-09-04]. Dostupné na: <<http://fwr.sk/>>.

*Milost' – kresťanské spoločenstvo* [online] [2019-09-04]. Dostupné na: <<https://www.milost.sk/live>>.

*Minoriti* [online] [2019-09-23]. Dostupné na: <<https://minoriti.sk/index.php/audiomultimedia/251-online-ruenec>>.

*Moja Komunita* [online] [2019-09-23]. Dostupné na: <<https://www.mojakomunita.sk/web/modlitba>>.

*MountainWings.com* [online] [2017-04-14]. Dostupné na: <[http://www.mountainwings.com/prayer\\_request.html](http://www.mountainwings.com/prayer_request.html)>.

*Na anjelských krídlach* [online] [2019-09-04]. Dostupné na: <<https://www.anjelskekridla.eu/>>.

*Second Life* [online] [2017-04-14]. Dostupné na: <<http://secondlife.com/>>.

## Summary

### *Post-truth, Religious Truth and Individualization of Religion Incited by Digital Media.*

The purpose of this paper is to analyse the connections between post-truth, religious truth and (not only) digital virtualization of religion. Post-truth is based on subjective motives and thus stays out of philosophic-logical definition of truth. The same is to be said about religious truth since it is not a result of a cognition but of a revelation, let us say it is an object of faith and has a significant existential dimension. Thus the religious truth differs fundamentally from the scientific truth (as it doesn't have any positive scientific basis) as well as from the post-truth (as it doesn't have any rigid dogmatic structure). Even though within some of the communication channels we can notice certain weakening of religious dogmatism in favour of subjectivization and privatization – both of those processes can be observed in the approach of a believer towards religious truths. The mentioned processes coincide with medial reinstitutionalization and mediatisation of religion just as with peculiarities of digital media which are providing their virtual space to religion. Amongst other considerations we will come to think of whether the individually subjectivized and relativized religious truth won't acquire some of the attributes typical for post-truth.

Kontakt

Mgr. Juraj Skačan, PhD.

e-mail: [jskacan@ukf.sk](mailto:jskacan@ukf.sk)

## **Meditácia**

**Pavol Sucharek**

Inštitút filozofie, Filozofická fakulta  
Prešovskej univerzity v Prešove

Je povzbudzujúce sledovať, ako v posledných desaťročiach rastie všade vo svete záujem o budhistickú filozofiu. Jej metafyzická prax – meditácia – sa stala významnou zložkou moderných liečebných a zdravotných postupov, hospicov, centier paliatívnej medicíny, pevnou súčasťou najmodernejších neurovedeckých výskumov, vyspelých vysokoškolských vzdelávacích programov a najmodernejších športových a tréningových systémov. O tomto východnom variante filozofie ako aktívnej práce s myslou, negatívnymi emóciami, nezodôvodnenými predpokladmi, nezdravými ambíciami, ale predovšetkým starobytlom učení odhaľujúcim možnosť ohromujúcej a neobmedzenej vnútornej slobody kolujú na Slovensku prapodivné konšpiračné zvesti: o akomsi univerzálnom sprisahaní *New Age*, nihilistickom ezetorizme, obskúrnom náboženskom individualizme a ontologickom negativizme. Príznačne však v tejto otázke nenarážam na neznalosť v kultúrnej, umeleckej, literárnej, ba dokonca podnikateľskej sfére, ale v oblasti filozofie, teológie, sociálnej a politickej „teórie“. Pre tieto oblasti platí, že sa k problémom stavajú principiálne kriticky a totálne neprakticky, skrývajúc neochotu k vecnej konštatácii (jednoducho neochotu hovoriť pravdivo o tom, čo si naozaj myslím a prečo si to myslím) za akademické „publikecy“: „*Hovoríme o slobode? Áno, iste, určité zmenky nachádzame u Augustína, Berlina, Kanta, Foucaulta, Rousseaua. Sám sa však odvážim nanajvýš ku kritickému zhodnoteniu...*“ Asi takto.

Len dúfam, že sa raz dozijem okamihu, keď sa naše akademické prostredie presýtené spiatočníckym oportunizmom a nezdravým skepticizmom prebudí k vedomiu svojho skutočného poslania. *Hovoriť pravdu* namiesto listovania v knihách. Citovať a inscenovať živého seba, nie

mŕtve autority. *Oslobodzovať*: od mienky, dogmatických presvedčení, lži a pretvárk. Zbavovať sa sebaklamu o tom, že sme vo svojom myslení, cítení a konaní slobodní. „Byť slobodným a nezávislým“ je skutočne „silná káva“: fakticky si ju len mytologizujeme, v povetří možno cítime jej jemný závan, ale väčšina z nás jednoducho slobodná nie je.

Preto dýchaj. A pozri sa do seba. Povedz mi, čo vidíš. Vnímaš to nekonečné ticho a božský mier? *Vnímaš* to, že naozaj žiješ – alebo o tom len jednoducho *vieš*? Prežívaš svoju vnútornú nezávislosť a naozaj slobodne dýchaš alebo o tom len táraš, sám tomu neveriac. Pozoruj, sústred' svoju pozornosť; od končekov prstov na nohách až po temeno hlavy prechádzaj postupne celým telom, každou jeho časťou. A precíť svoju prítomnosť. A buď. Mlčky len buď.

Musíš sa ešte veľa učiť, lebo tí, čo ťa predtým viedli, ti akosi zabudli povedať, že máš právo na šťastie a pokojný spánok. Že tvoje úmysly sú prirodzene dobré; že sa nemáš kam ponáhľať a že si máš šetriť drahocenný čas pre chvíle ticha, lebo ten, kto sa náhli, nikdy nič nestihne a na ticho si nikdy nenájde dost času. Asi ťa dost neupozornili na to, že si od počiatku najbohatší na svete, lebo najväčší poklad ukrývaš vo svojej hrudi, pulzuje tam tvoje srdce a nemusíš oň s nikým súťažiť a bojovať. Neodcudziteľný je tento tvoj poklad, tvoja svetelná *duša*, nikdy o tento žiarivý diamant vedomia nemôžeš prísť. A napovedali ti ani to, že jeho lesk pohasína každým skutkom, ktorý nie je v súlade s tvojím svedomím. Každým nepekňým slovom a nenávisťou kritikou, každou nepochybniteľnou dogmou, každým povyšovaním sa a vynúteným súhlasom.

Seba samého musíš považovať za svojho majstra a svoju nezávislosť... pokoj... radosť... mier... nachádzať vo vlastnom strede. Tvoj vývin sa nekončí, a aby si o niečo pokročil na svojej duchovnej ceste, musíš sa naučiť jediné: odkrývať čistotu svojej duše. Možno si naučený naplno uspokojovať potreby zmyslov, ktorými podnecuješ žiadostivosť, lebo sa nazdávaš, že si život treba užiť. Možno už v tomto okamihu pociťuješ drvivé účinky naučenej túžby hromadiť majetok, bohatstvo, získať si meno, dosiahnuť postavenie. Možno to jediné, čo ešte dáva tvojmu životu zmysel, je to, že vôbec niečo cítiš – aj keď je to len tvoj vnútorný hnev, duševná bolesť plynúca z odmietnutia, nepochopenia, poníženia... len tá ťa posúva vpred – a tak sa ako nepričetný blázon túlaš

nocou boľavých duší a vymieňaš si s nimi nevraživé znamenia osudu. A keď aj docieľiš to, po čom si tak túžil, ovládne ťa nová pripútanosť natoľko, že celkom zabudneš na svoju duchovnú podstatu. Tak ťa na tvojom mieste postupne nahradí sofistikovaný dvojník: Ego pozostávajúce z pýchy na to, čo vlastníš: moc, fyzický vzhľad a vedomosti. Tvoj vonkajší obraz.

To Ego ti bráni slobodne sa rozhodovať, slobodne konať, slobodne cítiť a myslieť; bráni ti povedať a riadiť sa vo svojom živote tým, čo vo svojom vnútri predsa neproblematicky priznávaš: že konečný cieľ spočíva v prijatí seba a vecí tak, ako sú – celkom tak, ako sa ukladáš na zaslúžený nočný odpočinok a ponáraš sa do hlbokého spánku. Spíš celkom pokojne a Ego je so svojimi starosťami o budúcnosť a vzrušením z minulých zážitkov zrazu preč; už si nenamýšľaš, že všetko dokážeš a všetko vieš, prestal si vyhľadávať slasť a nepotrebuješ si pripisovať špeciálne zásluhy za svoje úspechy. Neobviňuješ sa z neúspechov. Počas spánku mizne Ego prirodzene, zostáva len jeho božsko-ludský základ – ako to, čím vždy a v podstate sme. Čistá prítomnosť, ničím neskalené bytie.

Meditácia je ako dobrý, osviežujúci spánok; ale nejde o nijaký nejasný, abstraktný a neužitočný druh lenivosti. Mnohí ľudia sa totiž domnievajú, že meditácia je spôsobom úniku zo sveta. Predstavujú si meditujúceho človeka pomaly ako svätca alebo pustovníka. Realita je však taká, že meditácia je ten najefektívnejší a najuvedomelejší spôsob, ako rozvíjať svoje prirodzené vlohy a aktívne sa podieľať na dosiahnutí mieru a slobody vo svete. Keď nájdeme slobodu a mier vo svojom vnútri, môžeme druhým pomôcť dosiahnuť to isté. Meditácia je vrcholne aktívny a krajne bdely stav mysle, ktorý je navyše pevne zakotvený v našej citovej a mentálnej prirodzenosti. Už len samotné rozpoznanie vlastného Ega, nehovoriac o tom, čo možno zakúsiť v stave, keď je takmer zničené, nemožno opísať inak ako radosť presahujúcu všetky pozemské radosti, ako mier oslobodený od každého dočasného vzrušenia. Pokojná a vyrovnaná radosť je radosťou z toho, že vieš, že si na tej najhodnotnejšej ceste v živote. Meditáciou postupne očistíš svoju dušu, otupenú nekonečným analyzovaním a vysvetľovaním. Odstrániš zabehané návyky a iluzórne predstavy, v pravom okamihu pochopíš, kým skutočne si.

Kedy si naposledy obdaroval seba samého a čo si si doprial? Pochybujem o tom, že niečím prekonaš dar, ktorý ti umožní podniknúť

cestu za odhalením vlastnej prirodzenosti a nachádzať vnútornú rovnováhu a stratenú dôstojnosť, ktoré potrebuješ na to, aby si dobre žil a dobre umieral. Tvár máš strhanú únavou: ešte stále veríš tým, ktorí ťa presviedčajú o tom, že máš byť pripravený naplniť všetky očakávania, dodržať všetky termíny, že máš byť výkonný, konkurencieschopný a na všetko pripravený? Srdce sa ti zastavuje úzkosťou a napätím: čo všetko som dnes nestihol a kto ma stihol rozhodiť? Kde som ešte nebol a čím som sa nepochválil?

A teraz si predstav meditáciu ako okamih, v ktorom tvoja opičia myseľ odrazu imploduje do seba, jednoducho sa prepadne do vnútorného ticha. To neznamená, že nehovoriš a že sa za ničím nezháňaš; nie je to len pracovná pauza, oddych, náhle zmlknutie. Každodenne si zaplavený neutíchajúcim prílivom hluku (hlukový smog) a stále čosi prijímaš; absorbuješ do seba texty, obrazy (vizuálny smog), hudbu (zvukový smog), myšlienky (konceptuálny smog) – skrátka aktívne upínaš pozornosť na vonkajšie, ale aj vnútorné podnety. Pravdaže, väčšina tohto dusivého smogu nepochádza zvonka, ale z tvojej vlastnej hlavy, zaujatej nepretržitým sledom obrazov, tichých konfrontácií s imaginárnymi nepriateľmi, táraninami a ekonomickými kalkuláciami, plánovaním a prehodnocovaním, keď jednu a tú istú vec skúmaš z rozličných perspektív – stále dookola. Ako posadnutý. Alebo „šéruješ“, „zdieľaš“ – moderné technológie nás vybavili perfektnými prostriedkami, vďaka ktorým zostávame neustále *on-line*, sme kedykoľvek dostupní a „v kontakte“, to znamená totálne prepojení. Kolkokrát denne pociťuješ nutkavú potrebu skontrolovať mailovú schránku a aktualizovať svoj status na sociálnych sieťach? Túžiš po kontakte, rád sa podelíš o vtipné „memečko“, odušu postuješ, diskutuješ, bloguješ, čítaš bez prestania. Alebo len jednoducho prokrastinuješ sledovaním televízie... po celý deň sa nezastavíš. Keď nadíde večer, ani nevieš, akú farbu mala dnešná obloha.

Možno skryto predpokladáš, že ticho a mlčanlivosť už do nášho sveta nepatria, že sú to len formy pasivity, únavy, slabosti a úniku zo sveta. Možno sa chceš vyhnúť bolestivému tichu po hádke s partnerom, ktorou trpí celá rodina; hnusnému okamihu, keď mlčanie len prehlbuje hnev a stupňuje napätie; celkom určite nenávidíš to „neznesiteľné“, vákuové ticho, keď jeden druhému nemáme čo povedať. Nedokážeme ho znášať príliš dlho. A určite sa rád vyhneš aj tým trápnyim okamihom,



keď sa cítiš osamelo uprostred zabávajúcich sa priateľov. Máš predsa tak rád slová – akékoľvek, už len predstava tichého jestvovania ťa deší; a nech sú príbehy, ktoré rozohrávaš a do ktorých sa zamotávaš, akokoľvek stupídne, spôsobujú ti potešenie a ty sa v nich aspoň na okamih cítiš bezpečne. Keď je totiž človek osamotený, tak sa všetky veci sťahujú naspäť a rozplývajú v akejsi mlčanlivej dialke, všetko je – ako hovoria budhisti – odrazu spochybnené; ticho vtedy hučí a domrza viac než zvyčajný hukot dňa.

Niekoľko môže stráviť počúvaním vonkajších a vnútorných zvukov/hlukov celý život bez toho, aby si uvedomil, že má v sebe skrytú oázu ticha. Keď ho v sebe objavíš a dožičíš si luxus jeho vedomého načúvania, môžeš dosiahnuť netušený rozmer slobody, vďaka ktorej prenikne do tvojho života celkom prirodzená radosť z toho, že si nažive a dýchaš, potešenie z telesného pohybu a možnosti pozorovať krásy sveta. Keď v sebe objavíš ticho, zistíš, že je pre tvoj život nenahraditeľné rovnako ako vzduch, potrava a priatelia. Celkom sa mu poddáš, lebo pochopíš, že voči tichu sa nemá a nedá bojovať.

V tomto tichom čakaní, ktoré sa na prvý pohľad javí ako premárnený život, sa staneš svedkom zrodzenia vlastnej duše a svojej premeny. Nespojíš sa s ňou, ak si budeš udržiavať vnútorný odstup, tak ako nemôže nastať nijaká tvoja osobná premena, ak sa nepoddáš vonkajšej moci. Len s tichou myslou postrehneš zrod, rast a postupnú zmenu; ako keď sa z tvrdého, drobného a nedôležitého semena vylúpne klíček, stonka, strom, kvet a plod. Tak sa putovaním z každého púštneho dieťaťa, hoci bolo predtým vnútorne celkom vyprahnuté, sebecké, neprajné a závistlivé, časom stane celistvý a veľkorysý človek. Ako zrno zo šupiny sa rozvinie tvoja duša; z tvrdého sa stane mäkké, zo suchého vlhké, z jedovatého liečivé, z chladného teplé, zo zmäteného usporiadané. Ticho je miestom tvojej duše a zároveň podmienkou jej premeny. Musíš pochopiť, že vyklíčiš, vyrastieš a odoláš iba vďaka tichu; vďaka samote a odlúčeniu, mlčanlivému súhlasu a bdelému očakávaniu. Vo vyhni meditácie vysychá každá pýcha tak, že zostane len bezpodmienečná dôvera. Preto nechaj všetko zvädnúť a odpadnúť a zameť všetky stopy po akomkoľvek pevnom základe a istote, aby mohol nastať nový začiatok.

*Najvyššia forma nezávislosti spočíva v ušľachtilom a sústredenom načúvaní. Je to ticho úplného načúvania a odovzdanosti; mlčanie, ktoré*

nepočuje nijaké konkrétne „niečo“, ale ktoré je otvorené voči Všetkému. Uzdravuje z fyzickej aj psychickej stránky a zbavuje ťa smútku, sebaľú-  
tosti a utrpenia, neistoty z budúcnosti. Je to vedomé a ušľachtilé ticho  
číreho svetla a totálnej sústredenosti mysle, ktorá všetko pustila z hlavy.  
Ticho ducha, ticho celého človeka, púšťajúceho z rúk vládu nad svetom.  
Do tohto nehlučného priestoru mlčanlivej pripravenosti sa sústreďuje  
všetko, celý vonkajší a vnútorný svet – celý vesmír odrazu dýcha uvoľne-  
ne a sústredene. Pokojne a celkom isto. Ako keď sa rodí ráno a nastáva  
nový deň.

Keď je myseľ po prebudení ešte čistá a vzduch presýtený kozmickou  
silou (v každom náboženstve nesie iné meno, ale na pomenovaní pra-  
málo záleží), môže sa myseľ bez prekážok udržiavať v úplnej jasnosti  
a poľahky zostupovať do pásma hlbšieho, vnútornejšieho rozochvenia.  
Prvá ranná sviežosť sprevádzaná sústredeným dýchaním sa zaskvie zre-  
lou pozemskou nádherou a hojnosťou: všetkého je pre všetkých dost.  
A do tvojej duše sa prelieva niečo z mladého sveta a každým výdychom  
sa rozptyľuje v čírom povetrí ako tá najkrajšia vôňa.

Spolu s ránom sa rodíš aj ty, bez minulosti, bez budúcnosti, tichučko,  
sebaisto zotrávaš v prvopočiatocnom stave nerušenej plnosti a čistej  
mladej prívetivosti. Ako ľahkým vínom sa teraz môžeš opájať útekom  
do šírých priestranstiev vďačnosti, že si na tomto svete a pretrvávaš  
v znovuobjavenej prítomnosti. Jednoduchosť tohto uvedomenia spolu  
s červenkastým odtieňom tohto rána svojou čírou prítomnosťou uvoľ-  
nia priehradu dlho zadržovaných citov a zároveň ich povznesú na úro-  
veň istoty: veľkosť života sa ukazuje v prostých veciach.

Otvoreným srdcom prenikne do teba svieži, chladný vzduch a vte-  
dy sa rozochvejú obrysy sveta. A spod svojich nôh budeš môcť zací-  
tiť prastaré, mohutné hučanie Zeme, pozvoľna dostupujúce k vrcholu,  
rovnomerne sa rozpínajúcemu po celom svojom obvode. Farby vystu-  
pujúce z nočnej tmy postupne prijímajú viac svetla a stávajú sa plnšie  
a výraznejšie, no pritom pretrváva zvláštne, pokojné vedomie vrcho-  
lu, na ktorom sa každý zvuk nesie do nekonečných diaľav. Svetlo zá-  
hadným spôsobom nahradí nehlučný zvuk. Od tohto atmosférického  
vrcholu – z tohto *obzoru* – potom k tebe spätne doľahne a v pokojnej  
tónine nenáhlivo dostúpi ďalšia zvuková vlna, dunivé a majestátne  
mlčanlivé echo: dorazí k tebe a všetko zamĺkne (zaznievanie ranných

vtáčích hlasov), prevalí sa cez teba a potom sa to mohutné *unisono*, s akým sa valí vlna, stlmí, ochabne a necháva za sebou doznieť zvláštne šplachotavé zvuky. Príval, čo ťa niesol, klesne na najnižší bod a vedomie sa z tohto snového mlčanlivého zvukového šoku pomaličky začína zviechať a zostupovať k svetu. Z tohto vrcholu možno „do údolia dňa“ už len zísť, ako kdesi hovorí Rilke.

O tomto posvätnom okamihu, v ktorom obnovuješ spojivo so silami, o ktorých azda len tušíš, hoci sa o nich môžeš každodenne na vlastnej koži presvedčiť, neexistujú nijaké objektívne a zovšeobecňujúce informácie. Len máloktorým spisovateľom sa podarí zostúpiť na túto úroveň skúsenosti, intelektuáli a niektorí filozofi o nej píšu len nepriamo. Pre básnika je to často len vec pekného slova. Sleduj, ako sa rodí ráno, a pochopíš, že to nie je nijaká projekcia tvojho vedomia, nie je to len neopakovateľný letmý pocit ľahkosti a blaženosti. Skôr než pocit a myšlienka je to čerstvý a nespochybniteľný vnem, hlboká a pokojná, ako nebo priezračná a celkom jednoduchá bdelá myseľ; úplne mimo prúdu predstáv a horúčkovitej dennej aktivity. Prebúdžajúce sa ráno je ako záblesk jasného vedomia, ktorý je spolu zrozumiteľný všetkým živým bytostiam. Keď pozoruješ, ako v žiare nového dňa všetko vychádza zo seba a do seba sa vracia, predznamenáva tento obraz zvukový pocit voľnosti a ohromujúcej všadeprítomnosti.

Mrháme svojimi životmi neustále vyvíjanou činnosťou – odvádzame pozornosť od seba samých. Pri meditácii sa môžeme k sebe vrátiť, môžeme v nej vďačne vychutnávať plnosť života mimo zabehaných šablón, v súlade s rytmom vlastného dýchania. Život nemá byť len intenzívny zápas a boj s úzkosťnými obavami, chaos a neustály zhon, súperenie, nedočkavé prestupovanie, vlastnenie a dosahovanie. Nemožno ho redukovať len na jeho vonkajšie prejavy, patrí k nemu starosť o vlastné vnútro. Nemrhaj preto svojím životom, nepúšťaj z ruky záujem o jeho blaho – je to aj tvoje blaho; a tvoj život nie je nikdy ukončený a hotový; musíš sa ho naučiť žiť. Ak máš pocit, že sa ti nedarí, neboj sa, pokojne môžeš začať odznovu. Stačí sa len nadýchnuť. Dýchaj. Sústreď sa a naber odvahu. Ponor sa do seba.

## Summary

### *Meditation.*

It seems that not even thirty years of independence has taught us the basic principles of liberty. We confuse it with many other things: responsibility, obedience, anarchy, the realization of our own dreams, we even associate it with art... our deep mistake is realized only when we definitively get stuck in these notions. Substituting them with projections, opinions and new approaches is not enough. One of the proven ways towards remedying our terrifying social and academic neuroticism is represented by mediation. Meditation is like a good and refreshing sleep; it is not some unclear, abstract, and useless form of laziness. Many people believe that meditation is a way of escaping the world. They envision a person meditating as someone who is close to a holy man or wanderer. The reality is that meditation is the most effective and most prudent way to cultivate your inherent abilities, and to actively participate in achieving peace and freedom in the world. When we find fulfilment and peace within ourselves, we can help others achieve the same. Meditation is the utmost active and conscious state of mind that is firmly anchored in your emotional and mental nature.

### Kontakt

doc. Mgr. Pavol Sucharek, PhD.

e-mail: [pavol.sucharek@unipo.sk](mailto:pavol.sucharek@unipo.sk)

# UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOF



Účastníci konferencie po jej ukončení (zľava): K. Gabašová, Z. Rédey, T. Lietavec, O. Veselý, J. Šrank, M. Štúr, K. Cvečková, M. Pecková  
Černá, E. Moravčíková, M. Zvada, M. Ballyay, P. Sucharek, J. Fujjak, A. Olejárová, L. Valková, M. Kociš, J. Paliteřka, V. Moravčíková, J. Skaččan  
(foto: K. Kováčová)

## ***Bibliografická poznámka***

Práca Jozefa Pauera *Čo znamená nezávislosť (kultúry, umenia)* vznikla v rámci riešenia projektovej úlohy VEGA č. 2/0025/20 *Synergia a konflikt ako zdroje kultúrnej identity*.

Príspevok Vladimíra Mertu *Proč v Čechách neznáme slovenský underground? (Odlišní formy subversivní kultury jako výraz společného odporu)* vychádza z rovnomennej prednášky, ktorú predniesol vo vedeckom cykle *Culturologos* 23. 10. 2019 na pôde Katedry kulturológie FF UKF v Nitre v tematickom rámci konferencie a vedeckého projektu VEGA 1/0282/18 *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989*.

Príspevok Miroslava Marcelliho *Sloboda, politika, umenie* vychádza z rovnomennej prednášky, ktorú predniesol vo vedeckom cykle *Culturologos* 27. 11. 2019 v Akropole Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa (FF UKF) v Nitre v tematickom rámci konferencie a vedeckého projektu VEGA 1/0282/18 *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989*.

Príspevok Petra Milčáka *Poznámky k „nezávislosti“ vydavateľského prostredia na Slovensku* vychádza z prednášky *Slovenská nezávislá kultúra a literatúra po roku 1989*, ktorú predniesol vo vedeckom cykle *Culturologos* 12. 3. 2019 v Univerzitnom tvorivom ateliéri UKF v Nitre v tematickom rámci vedeckého projektu VEGA 1/0282/18 *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989*.

Práca Jaroslava Šranka *Recepcia experimentálnej poézie v slovenskej literatúre po roku 1989 (Vo vzťahu k básnickej tvorbe Milana Adamčiaka)* bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-18-0043.

Príspevok Michala Kočiša *Podoby a charakter novovznikajúcich nezávislých kultúrnych iniciatív* je aktualizovanou a rozšírenou verziou príspevku



*K terminológii nezávislých kultúrno-umeleckých iniciatív na Slovensku, uverejneného v internetovom vedeckom časopise Culturologica Slovaca (Nitra : Katedra kulturológie FF UKF v Nitre, č. 4, 2019).*

Príspevok Juraja Skačana *Postpravda, náboženská pravda a digitálnymi médiami podnecovaná individualizácia náboženstva u jednotlivca* je aktualizovanou, doplnenou a rozšírenou rozpracovanou verziou textu *Medialitizácia náboženstva ako faktor subjektivizácie prístupu k náboženským pravdám u jednotlivca*, uverejneného v zborníku *Pravda. Teoretické a praktické kontexty* (Bratislava : Slovenské filozofické združenie pri Slovenskej akadémii vied, 2018).

Esej Pavla Suchareka *Meditácia* vznikla na Inštitúte filozofie Prešovskej univerzity ako súčasť riešenia grantovej úlohy VEGA 2/0110/18 *Genealógia svedomia, fenomenalita konania a existencia v dialógu s inými – východiská a ich problémy*.

V rámci riešenia vedeckého projektu VEGA 1/0282/18 „Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989“ vyšli knižné publikácie:

Michal Reiser: *Kyberzombie. Metamorfózy digitálnych domorodcov*. (UKF 2018)

Július Fujak, Ľubomír Pavelka et al.: *Hermovo ucho & PostmutArt (1999 – 2019)*. (UKF 2020)

Miroslav Ballay: *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku*. (UKF 2020)

Miroslav Halák: *Sondáž nezávislej výtvarnej kultúry na Slovensku*. (UKF 2020)

Pripravujeme:

Július Fujak: *Sondáž nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku*. (UKF 2020)

Ondrej Veselý: *Podoby polyštýlovosti v hudobnej tvorbe slovenských skladateľov*. (UKF 2020)

Michal Kočíš: *Nezávislé kultúrne centrá na Slovensku*. (UKF 2021)

Názov: ***Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989***

Editor: prof. PhDr. Július Fajak, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Filozofická fakulta, Katedra kulturológie

Posudzovatelia: prof. PhDr. Erich Mistrík, CSc  
doc. Mgr. Andrea Javorská, PhD.

Výkonné redaktorky: Mgr. Katarína Gabašová, PhD.  
Mgr. Andrea Olejárová

Jazykový redaktor: PhDr. Marián Macho, PhD.

Preklady (summary): Autori

Návrh obálky: TJ Vjuga & Mgr. Andrea Olejárová

Obraz na obálke: Boris Vaitovič: *Base Behind II.*, 2016, olej na plátne,  
200 x 200 cm

Technický redaktor: PhDr. Ľuboslav Horvát

Náklad: 200 ks

Vydanie: prvé

Rozsah: 356 strán

Rok vydania: 2020

Tlač: EQUILIBRIA, s. r. o., Košice

ISBN 978-80-558-1565-7