

K VÝTVARNÉMU A VIZUÁLNEMU V LITERÁRNOM TEXTE

Nadežda ČEKLOVSKÁ

Abstrakt:

V príspevku budeme vychádzať z troch základných estetických princípov – integritas, consonancia, claritas, imanentne súvisiacich s učením T. Akvinského. V prípade T. Akvinského nehovoríme o estetike formy, ale o estetike organizmu (substancia – teda organizmus ako konkrétna syntéza látky a formy), pričom implicitne prijíma krásne do svojho zoznamu transcendentálnych vlastností (krásne a dobro v jednom predmete tvoria jedinú skutočnosť, pretože sa obe zakladajú na forme – a forma spojená s látkou ešte nič neznamená, zmena nastáva, až keď sa vďaka božskej účasti forma a akt zlúčia v akt existencie). Sústreďme sa vo fenomén výtvarného umenia a na vybraných autorských dielňach poukážeme na paralelné spolupôsobenie duchovného a telesného, ktoré boli vo vzájomnej interakcii prítomné pri vytváraní umeleckých diel.

Kľúčové slová: *sakrálna, profánna, integritas, consonancia, claritas, krása, umenie.*

TO ARTISTIC AND VISUAL IN LITERARY TEXTS

Abstract:

In our literary work we concentrate on selected authorial workshops of the literature world. As a point of departure we use the developed system of epiphanies in James Joyce's output and three basic esthetical principles of philosophy composed by Tomáš Akvinský: integritas, consonancia and claritas. We study epiphany in artistic and Christian world as well as in a secular connection.

Keywords: *sacral, profane, integritas, consonancia, claritas, art, beauty.*

„... postmoderná filozofia diskurzívne artikuluje to, čo moderné umenie už umelecky predviedlo a precvičilo...“ W. Welsch

V príspevku tvoriacom východiská pre náš výskum vizuálneho a výtvarného v umeleckom literárnom texte 21. storočia, sa pokúšame skúmať špecifiká a (spolu)pôsobenie týchto dvoch fenoménov v gnómických svetoch slovesného a výtvarného umenia (často sme totiž svedkami toho, ako literárnovedná prax vylučuje zo svojej kompetencie skúmanie vzťahu vizuálneho a výtvarného v slovesnom texte, pričom význam oboch pojmov viacmenej synonymizuje¹). Vychádzame pritom z predpokladu o genealogickej inšpirácii postmoderného myslenia moderným umením².

Analógia medzi textom a obrazom, ktorá nás posúva k symbolickým kombináciám foriem, rozpoznaných už ikonologickou metodológiou (napr. interes E. Panofského o grafické listy Albrechta Dürera, zavŕšený rekonštrukciou umelcovho písomného odkazu), priniesla

¹ pozri Gbúr, J.: Vizuálne a výtvarné v slovesnom texte. In: Estetika v horizontoch interdisciplinárnosti. Prešov: Filozofická fakulta v Prešove, Katedra estetiky a vied o umení, 1999, s. 60.

² Welsch, W.: Estetické myslenie. Bratislava: Archa, 1993, s. 70.

poznanie (Beltingovej) antropologickej teórie obrazu – teda poznania obrazu ako dvojníka tela (kultúrna história obrazu sa odráža v kultúrnej histórii tela). Ak Belting na príklade zobrazovania zosnulých tvrdí, že ide o primárny význam obrazu per se³ a nie o akúsi anomáliu, tak realita súdnoprávneho vzťahu v antickom svete nás postaví pred otázku, do akej miery maska, resp. odliatok disponuje potenciálom zachovania rodu. /Podľa Plínia „*existujú dva druhy podobnosti: Právoplatná je podobnosť cez generáciu (spôsob, ako vyjadriť svoj prírodný zákon), alebo cez prenos (spôsob, ako vyjadriť súdnoprávnú inštitúciu). Neprávoplatná je podobnosť cez permutáciu, pretože narušuje tak prírodný zákon, ako aj súdnoprávnú inštitúciu.*“⁴/

V rámci kritiky tradičných mimetických teórií, ktoré realistickú metódu ponímali ako zhodu obrazu s vizuálnou realitou, sa súradnice vnímania posúvajú od „Platónovho obrazu“ (závislom na určitom origináli) k štatútu obrazu ako najsilnejšieho nástroja pre vyjadrenie národnej identity a v súvislosti s kognitívnou hodnotou obrazov môžeme uvažovať nad funkciou ich vizuálnej reprezentácie v rámci celej palety diskurzov (pričom Ricoeurova téza odkrývania sveta nás vedie k otázkam, do akej miery sémantická autonómia textu spôsobuje, že vzťah medzi udalosťou maľovania a významom obrazu sa stáva komplexnejším⁵).

Všeobecne známe základné druhy výtvarného umenia (architektúra, sochárstvo, maliarstvo...) disponujú širokým repertoárom žánrovej rozmanitosti, pričom niektoré (napr. kresbu) môžeme ponímať ako samostatné alebo pomocné médiá. Poznanie, že sochárstvo, maliarstvo a grafika ako voľné druhy umenia „budujú svoj tzv. druhý, nadstavbový plán intenzitnejšie ako ich druhový partner – užité umenie, ktoré má bifunkčný charakter, to značí, že okrem estetickej funkcie plní aj praktické funkcie priemyslového výtvarníctva“⁶, nás vedie k úvahám nielen o špecifickom žánrovom tvárnení (zátišie, veduta, portrét, krajina, ...) a reflektovaní kompozícií (symetria, asymetria, rytmus, proporcionalita, perspektíva, ...), ale stavia nás aj pred problém skúmania vyjadrovacích a výrazových prostriedkov príznačných pre výtvarné umenie (škvrna, bod, línia, plocha, tvar, svetlo verzus tieň, farba, priestor, ...) a prostriedkov výstavby kompozície (symetria verzus asymetria, rovnováha verzus nerovnováha, pohyb, protiklady, súzvuky, ...).

Na vysvetlenie toho, ako sa princípy, ktoré avizujeme v zmysle formovania výtvarného umeleckého diela, podieľajú na konštruovaní jeho finálnej podoby, uvedieme pár príkladov.

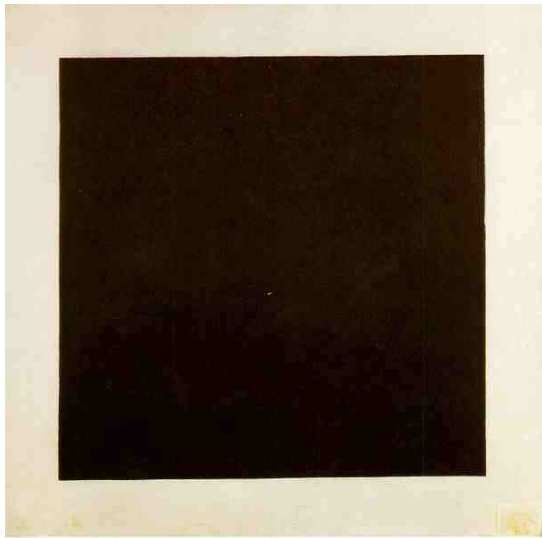
Vo fauvizme H. Matissa sa elementárne kvality farby čoraz viac abstrahujú od motívu a autonomizujú, v prípade konštruktivistických diel, v ktorých forma prevláda nad farbou, nám na reprezentovanie našich téz poslúži emblémové dielo „otca“ ruského suprematizmu a geometrickej abstrakcie Kazimira S. Maleviča z roku 1913, *Čierny štvorec na bielom pozadí* (obr. 1). Vizuálne vnemy sú v súvislosti s ohlásaním bezpredmetného smeru už nepodstatné a umelec sa sústreďuje na geometrické tvary a dvojdimenzionálne zobrazenia, pričom kompozíciu chápe ako súlad rytmov, rozvádzaných v obraznom priestore (napríklad na spôsob hudobného kontrapunktu). Iný spôsob znázornenia pohybu a rytmu môžeme vidieť na obrazoch Bridget Rileyovej (pop art). Stretávame sa s prípadom, keď statický obraz „rozkmitá“ do pohybu divák pohybom svojich očí (obr. 2).

³ pozri Filipová, M. – Rampley, M.: Možnosti vizuálných študií. Obrazy – texty – interpretace. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminár dejín umění: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, o. s. 2007.

⁴ Hubermann – Didi, G.: Pred časom. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 86.

⁵ pozri Ricoeur, P.: Teória interpretácie: Diskurz a prebytok významu. Bratislava: Archa, 1997, s. 47.

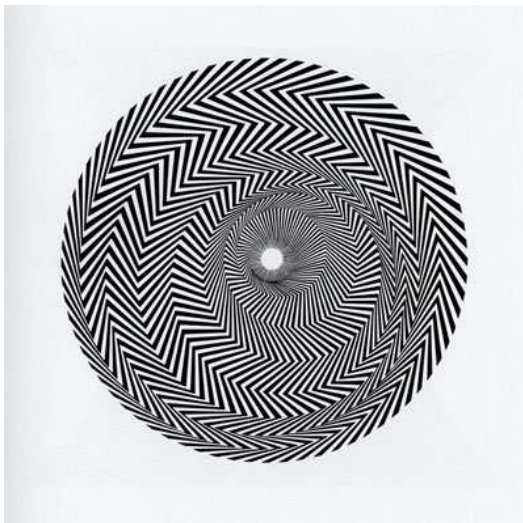
⁶ Gbúr, J.: Vizuálne a výtvarné v slovesnom texte. In: Estetika v horizontoch interdisciplinárnosti. Prešov: Filozofická fakulta v Prešove, Katedra estetiky a vied o umení, 1999, s. 61.



obr. 1.

*Kazimir S. Malevič:
Čierny štvorec na bielom pozadí*

obr. 2.



Bridget Riley: Blaze

Nazdávame sa, že dané princípy by sa okrem pôsobenia vo výtvarných dielach dali aplikovať aj na diela slovesné a ukázať, akým spôsobom a do akej miery sa podieľajú na jeho komponovaní.

Známy argument Apollónia z Tyany v dialógu o umení, ktorý vedie so svojim študentom, „hovori“, že nik by nikdy nechválil nakresleného býka (má na mysli predhistorické jaskynné umenie), keby nemal v mysli predstavu zvierat'a, ktorému sa podobá. Táto informácia nás posúva ďalej, a tak môžeme uvažovať nad atribútmi schopnosti vnímať. Myšlienku Wolfganga Welscha, že „vizuálne pole je poľom prehľadu, prezerania, ovládania a má v princípe homogénnu, izotropnú a z jedného bodu ovládateľnú štruktúru“⁷, kým „pole

⁷ Welsch, W.: Estetické myslenie. Bratislava: Archa, 1993, s. 23.

sluchu je konštituované prinajmenšom bipolárne a okrem toho je štruktúrované vektorovo a udalosťami“⁸ môžeme ozrejmiť aj poukázaním na Hesseho román Hra so sklenými perlami. V ňom samotný akt „hry so sklenými perlami“ - ako akt budúcnosti, osvedčiaci sa vo sfére klasickej filológie a logiky ako istý druh jazyka ľudí ducha, predpokladajúci okrem znalostnej vybavenosti aj istú dávku fantázie (ako základ pre dimenziu a štruktúru hry používali napríklad i konfuciovskú rituálnu schému čínskeho domu v podobenstve so začleňovaním sa človeka do sveta), poníma hudbu ako jav, ktorý „*prechádza z témy do témy, z tempa do tempa, odohrá sa, zavŕši a necháva sa za sebou*“⁹, pričom nikdy nie je „*unavená, ospalivá, ale vždy bdelá, vždy dokonale prítomná*“¹⁰.

*„Maliarstvo je nemou poéziou
a poézia hovoriacim maliarstvom.“
Simonides*

Samotný obraz (vo sfére výtvarného umenia), ako konkrétny hmatateľný vizuálny a mentálny prejav tohto druhu umenia (vznikajúci z určitého popudu), môže byť v konečnom dôsledku i abstraktným fenoménom tvoriacim sa až v mysli diváka. Tvrdenie Wolfganga Welscha, že nie každé umelecké dielo je „uzavreté, monadické, auratické, autonómne“¹¹, ale že reflektujeme aj diela „otvorené, demystifikované, sieťové“¹², potvrdzuje existencia „izmov“ vznikajúcich už koncom 19. storočia. Tieto prichádzajúce prúdy (a ich vznik a vývoj prebiehajúci dynamickým, nesúvislým a často protirečivým spôsobom na rozličných úrovniach), totiž prinášajú okrem abstrakcie rodenej z lyrického gesta (príp. geometrie), či nového spôsobu zobrazenia priestoru, aj avizované odmietanie tzv. uzavretých tvarov. (Známe pokusy S. Mallarmého, G. Apollinaira, F. T. Marinettiho, J. Seiferta, či T. Tzara ako „projekty zvizualizovanej básne a obrazu“¹³ i v zmysle typografického usporiadania písmen a slov v podstate nadväzovali na antickú tradíciu básne *carmen figuratum*.)

Podstata pozornosti spočívajúca v jej selektívnosti a samotný proces vnímania, ktorý v nás, vyžadujúc neustálu modifikáciu dohadov vo svetle našej skúsenosti, vytvára istotu trvalosti vecí, uvedieme aj na príklade, ktorý svojho času projektovali T. Lipps. a G. T. Fechner. Lipps predpokladal, že predmet estetického pozorovania si vnútorne osvojujeme tým, že pohyb a činnosť vkladáme do foriem. Tak aj v línii môžeme vidieť pohyb, rozprestieranie sa, ohraničovanie sa a pod. Fechner zasa pri svojich pokusoch predkladal prítomným ľuďom rôzne geometrické útvary vystrihnuté z papiera, pričom zistil, že s klesajúcim stupňom vzdelania stúpa relatívna obľúbenosť štvorca (osoby s vyšším stupňom vzdelania dávali prednosť vzoru zlatého rezu).

Osobitný prípad nachádzame pri jave synestézie, pri tzv. farebnom sluchu (Vasilij Kandinskij vo svojom diele „O duchovnom v umení“ opísal synestetické spolupôsobenie farby a formy (napr. špicatá žltá farba pôsobí v trojuholníku ešte špicatejšie a hĺbka modrej farby sa v kruhu ešte viac prehĺbi, alebo ne/synestetik Arthur Rimbaud, ktorý vo svojej básni Samohlásky spája zvuk každej samohlásky s farbou). Nazdávame sa, že skúmanie javu, spočívajúceho v tom, že akýkoľvek podnet pôsobiaci na zodpovedajúci zmyslový orgán vyvoláva mimo vôle subjektu spolu s pocitom špecifickým pre daný zmyslový orgán aj pocit alebo predstavu charakteristickú pre iný zmyslový orgán (počuť farby – fotizmus, vidieť tóny

⁸ Ibidem.

⁹ Hesse, H.: Hra so sklenými perlami. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2002, s. 331.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Welsch, W.: Estetické myslenie. Bratislava: Archa, 1993, s. 45.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 60.

farebne – fonizmus), môže predstavovať ďalší adekvátny „priestor“ pôsobenia výtvarného a vizuálneho v slovesnom „svete“.

Opäť si kvôli názornosti pomôžeme Hrou so sklenými perlami, v ktorej hrou imaginatívnych síl, predstáv vlastného ja v zmenených situáciách a prostrediach, cez meditácie a vnemy okolitého sveta, sa učili, ako obozretne vnikat' do uplynulých kultúr a „spoznávať svoju vlastnú osobu ako masku, ako pomimuteľný šat akejsi entelechie“¹⁴. Predpokladáme, že „hľadanie“ synestetických foriem problémovo zaťažených dialógov¹⁵ v textoch môže predstavovať ďalšiu líniu nášho skúmania.

Uvažovanie o problematike vizuálneho a výtvarného v slovesnom texte otvárame najskôr aplikovaním teórie S. Rakúsa– látka (mimoliterárny podklad, zásobáreň témy, životná, arteficiálna, umelecká a literárna skutočnosť), téma (literárne transformovaný rozsah životných javov, ktoré si autor vybral z látky), problém (konfliktné a významové zameranie témy, disproporčné zameranie témy)¹⁶.

„Vizuálne v tomto kontexte nevnímate ako priamy zrkový odraz predmetného sveta, ale ako zrkový obraz subjektívneho odrazu tohto sveta“¹⁷ a „keďže zrkové obrazy predstavujú v určitom zmysle prvotný odraz skutočnosti, spájame ich – pracovne – s prvým členom tvorivého oblúku s látkou. Za priesečník vizuálneho a výtvarného v literárnom texte považujeme rovinu témy, kde dochádza k selekcii problémotvornej látky, k jej komponovaniu“¹⁸. Ak otázka týkajúca sa faktu, „či súčasťou autorovho postoja a zobrazovacieho systému budú aj výtvarné komponenty“¹⁹ spočíva v tom, či autor bude v rámci kompozičných postupov využívať „také princípy, ktoré sú súčasťou systému kompozičnej skladby výtvarného umenia“²⁰, poukazujeme na fakt, ktorý sme už spomínali, a teda týkajúci sa prostriedkov výstavby kompozície diela vo výtvarnom umení. V rámci kompozície (ako vonkajšej a vnútornej výstavby diela, teda architektoniky a kompozície v užšom zmysle slova – podľa F. Všetického) sa nám „vynára“ otázka vzťahu problému, témy, tvaru a významovej zložky estetického znaku (podľa O. Sabolová), ktorý sa „stáva meradlom estetickéj úrovne či hodnoty umeleckého diela, ale zároveň aj funkčnosti kompozície. Keď kompozícia viac odráža iba tematickú zložku umeleckého textu, hoci aj inovačným, netradičným, experimentálnym spôsobom, tak sa javí ako určitý tvarový, formový l'artpourt'artizmus. Funkčnosť kompozície teda naplno odhaľuje až priestor problému prozaického diela“²¹.

Nazdávame sa, že by bolo zaujímavé skúmať i pôsobenie a funkciu kompozičných princíпов²² (napr. kontrastný princíp, symetrický, klimaxový, diadický, variačný, farebný, ...), a to vo vzťahu vizuálneho a výtvarného v prozaickom texte (napríklad do akej miery sa vizuálna podoba umeleckého textu zúčastňuje na jeho stavbe a recepcii, a pod.).

Postupy, ktoré sme naznačili v súvislosti s vizuálnym a výtvarným v umeleckom texte 21.storočia, predstavujú hlavné body nášho skúmania nielen literárnych prostriedkov vo výtvarnom umení, ale aj opačne, teda, výtvarných prostriedkov v umeleckých literárnych textoch.

¹⁴ Hesse, H.: Hra so sklenými perlami. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2002, s. 91.

¹⁵ pozri Gbúr, J.: Vizuálne a výtvarné v slovesnom texte. In: Estetika v horizontoch interdisciplinárnosti. Prešov: Filozofická fakulta v Prešove, Katedra estetiky a vied o umení, 1999, s. 63.

¹⁶ pozri Rakús, S.: Poetika prozaického textu (látka, téma, problém, tvar). Prešov: Náuka, 2004, s. 5.

¹⁷ Gbúr, J.: Vizuálne a výtvarné v slovesnom texte. In: Estetika v horizontoch interdisciplinárnosti. Prešov: Filozofická fakulta v Prešove, Katedra estetiky a vied o umení, 1999, s. 61.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Sabolová, O.: K problematike vzťahu kompozície a sémantiky v prozaickom texte. In: Realizácie textu.

Levoča: Modrý Peter, 1994, s. 22.

²² podľa F. Všetického: Kompozícia. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.

K výtvarnému a vizuálnemu v umeleckých dielach *Odyseia* a *Ulysses*

*„Nikdy niet túhy konca, nie, a lásky nikdy dost,
a predsa, keď ťa milujem, sa cítim ako hosť.*

...

*Oh, večná honba, večný kruh, a večná parabola,
je stará ako vesmír sám, a bude ako bola.“
Emil Boleslav Lukáč (*Večná parabola*)*

Epos (z gréckeho epos – slovo, reč, príbeh, báseň, verš) „vzklíčil“ nielen ľudským rozmerom vďaka slepému potulnému básnikovi Homérovi. A semeno sa v úrodnej pôde ujalo, keď približne od 7. stor. pred n. l. nadobudli homérske básne význam všeobecného kultúrneho majetku, nielen v oblastiach obývaných Grékmi, ale i v celom antickom svete. Slovo básnik znamenalo v Grécku to isté, čo Homér a básnikovi sa dostávalo priam božskej úcty.

V 12 111 hexametrických veršoch iónskeho nárečia rozdelených do 24 spevov sa pred nami otvára ozajstná „odysea“ – ťažká, nesmierne dlhá a strastiplná cesta itackého kráľa, syna hrdinu Láerta a jeho manželky Antikleie, i keď „niektorí antickí autori mu pripisovali ako otca kráľa Sifyfa, najväčšieho chytráka spomedzi ľudí“²³.

Odyseus sa stal „hrdinom katexochén pre všetky veky“²⁴ fenoménom, ktorý pretrváva a nanovo sa objavuje v literárnych, hudobných, či výtvarných dielach²⁵.

Lessing skúma na Homérovi ako prototype básnictva princíp časovo následných znakov (ak pre maliarstvo platí princíp simultánnosti znakov v priestore) a predmety, ktoré (alebo ktorých časti) existujú vedľa seba, nazýva telami. Telá, ktoré pokladá so svojimi viditeľnými vlastnosťami za predmety maliarstva, porovnáva s predmetmi, ktoré (alebo ktorých časti) nasledujú za sebou a nazýva ich dejmi (a tie sú vlastnými predmetmi poézie). Rozvíja teda ranú semiotiku poézie a maliarstva, ktoré určuje ako rozdielne znakové systémy (konzekutívnosť verzus simultánnosť, umenie času verzus umenie priestoru), pričom maliarstvo ako vizuálne umenie kladie bližšie k predobrazu prírody a poéziu od tohto predobrazu „vzdďaľuje“²⁶.

Umenie, pre gréckeho človeka podmienka existencie, sa vydalo v archaickom období (kedy približne dochádza aj k zrodu dórskeho slohu) na cestu antropomorfizácie s nesmiernou vášňou a dôslednosťou a jeho stredom bol prvýkrát v dejinách človek. Dejiny gréckeho maliarstva hovoria o dobytí priestoru a svetla v 5. – 4. stor. pred n. l., no nielen v starovekom Grécku, ale aj v celých dejinách západného umenia dochádza k vzájomnému pôsobeniu medzi naratívnym zámerom a obrazovým realizmom. Grécke umenie sa prebúdzá z konceptuálnej strnulosti približne v rovnakej dobe ako dochádza k rozmachu básnictva, ktoré mení povahu

²³ Zamarovský, V.: Bohovia a hrdinovia antických bájí. Bratislava: Mladé letá, 1980, s. 323.

²⁴ Zamarovský, V.: Bohovia a hrdinovia antických bájí. Bratislava: Perfekt, 2002, s. 316.

²⁵ „Homérskou otázkou“ by sme zaiste zaplnili celú knižnicu. Je však isté, že, doba zrodu Homérových básní nebola dobou bez písma, keďže doklady o existencii gréckeho alfabetickeho písma máme už z 9. stor. pred n. l. (na rovnakom mieste sa Zamarovský zmieňuje i o téze D'Aubignaca, teda, že báseň vznikala len simultánnym mechanickým pridružením samostatných básní s trójskou tematikou a samotný Homér, ako taký vôbec nejstvoval a taktiež spomína i tvrdenie Wooda, ktorý proklamoval názor, že básne s toľkými tisíckami veršov jediný človek ani nemohol vytvoriť).

²⁶ pozri Schneider, N.: Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu. Bratislava: Kalligram, 2002.

gréckeho rozprávania (rozvíja ho od mýtov smerom k „vedomým fikciám“²⁷), a tak v dôsledku rodiacej sa homérskej slobody rozprávania sa i maliarstvo vedno so sochárstvom vymaňujú zo svojho predošlého kontextu (obr. 11a, 11b, 11c).

Imaginárnym utopením „jablka sváru“ v podsvetnej rieke Styx a následným preplávaním jej vôd sa Joyce vymanil z košatosti a parataktickosti Homérových textov a duševným blúdením pána Blooma, zmietajúceho sa v znepokojujúcom prúde (s)vedomia, opisuje jeden dublinský deň.

Paralely s Odyseom i „odyseou“ sú tu zjavné. Hamletovský problém viníci sa sujetom Joyceovej odysey, Stephen Dedalus ako umný, občas zádumčivý Telemachos, židovský reklamný akvizitér Leopold Bloom ako udatný Odyseus a jeho manželka Molly ako „verná“ Penelopa.

Pojem epifánie (znovu)ožíva prostredníctvom modernistického nazerania J. Joycea (fragmentárne, analyticko-kubistické a kaleidoskopické videnie človeka, sveta a vesmíru spojené s bytostnou túžbou nájsť jednotu sveta a bytia), ktorý ju definuje ako stav, „keď sa nám duša všednodenného predmetu zjaví žiarivo“²⁸. V gréckom svete, špecificky v jeho mytológii, naplňala epifánia význam nečakaného a náhleho prejavu božstva a v gréckych drámach objavenie, resp. náhle zjavenie sa boha na scéne, pričom v kresťanskom význame nesie posolstvo dňa, v ktorom traja králi sprevádzaní betlehemskou hviezdou, prinášajú dary narodenému Kristovi. Nie náhodou nazval Eco Joyceovho umelca posledným dedičom romantickej tradície. Práve epifániami sa totiž, môžeme povedať, stáva súčasťou romantického estetického myslenia (duchovné vyžarovanie všedných vecí sa paralelne približuje k trblietaniu trávy na obrazoch romantického krajinára Johna Constabla, či k Monetovým impresiám).

Pôvodné úvahy J. Joycea o epifániách formovo spočívali v krátkych poznámkach zachytávajúcích rôzne gestá, ktorými sa prejaví u ľudí bezprostredne moc podvedomia (vyjadrená buď jazykovými prostriedkami alebo snami), pričom jedným z podstatných rysov jeho estetiky je, že epifánie sa vždy prejavujú v situáciách nielen obyčajných a každodenných, ale aj v detailoch priamo banálnych a triviálnych²⁹.

Ak podľa Jamesa Joycea ponímala tomistická filozofia umelecké dielo ako artefakt vyjadrujúci vlastné štruktúrne zákony a osobnosť autora pri tomto procese absentovala a scholastika sa zaoberala „len“ teóriou umenia a zabúdala pritom na tvoriaci proces, opodstatnene potom vo svojom diele rozširuje estetiku T. Akvinského³⁰ práve o tento rozmer. Scholastika 13. storočia rozvádza náuku o svetle v dvoch základných líniách, a to v rovine fyzikálno-estetickú kozmológiu a v línii ontologickej formy (Tomáš Akvinský). V prípade Tomáša Akvinského nehovoríme o estetike formy, ale o estetike organizmu (substancia – teda organizmus ako konkrétna syntéza látky a formy), pričom implicitne prijíma krásne do svojho zoznamu transcendentálnych vlastností (krásne a dobro v jednom predmete tvoria jedinú skutočnosť, pretože sa obe zakladajú na forme – a forma spojená s látkou ešte nič neznamená, zmena nastáva, až keď sa vďaka božskej účasti forma a akt zlúčia v akt existencie).

„Krása si vyžaduje tri vlastnosti. Za prvé úplnosť či dokonalosť, jelikož neúplné věci jsou právě svou neúplností ošklivé. Dále náležitou proporci čili harmonii. Konečně pak jasnost či lesk: za krásné přece označujeme věci jasných a zářivých barev.“

Tomáš Akvinský, Summa theologiae 39, 8

²⁷ pozri Mikš, F.: Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 165.

²⁸ pozri Šabík, V.: Diskurzy o estetice, Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2003, s. 341.

²⁹ pozri Hilský, M.: Modernisté, Praha: Torst, 1995, s. 116.

³⁰ T. Akvinský sa stáva zástancom názoru, že existencia boha môže byť dokázaná len aposteriórne. Hlásia vieru v prvého hýbateľa, oponujúc téze, že reťaz príčin nemôže byť nekonečná stanovuje prvú príčinu, dokonalú a nutnú bytosť vo svojej absolútnosti, ktorá udržiava poriadok vesmíru a sveta.

Vychádzajúc z troch základných estetických princípov – integritas, consonancia, claritas, imanentne súvisiacich s učením T. Akvinského, objavujeme fenomén krásy, ktorej univerzum, reprezentované ženou, sa nám u Homéra a Joycea ukazuje v rozličných podobách.

Integritas prijímame ako prvú fázu estetického vnímania, teda ako ohraničujúcu čiaru okolo predmetu, ktorý má byť recipovaný ako celok, celistvosť.

K pojmu consonancia pristupujeme analytickejšie. Vnímame daný predmet v jeho zložitosti, deliteľnosti, odlučiteľnosti, v harmonickosti polohy a počtu jeho častíc, v tom, čo pomenúvame „rytmom štruktúry“, proporciou (pričom proporciu neponíma len ako prostý atribút substanciálnej formy, ale ako samotný vzťah medzi látkou a formou – až do tej miery, že ak táto dispozícia smerujúca od látky k forme absentuje, stráca sa i forma).

A nie je claritas (približne znamenajúce radiant – „astron. miesto na oblohe, z ktorého zdanlivo vyletujú meteory určitého meteorického roja“³¹) práve znázornením božského zámeru vo všetkom obklopujúcom? Tým vekmi daným umeleckým objavením, ktoré z estetického obrazu vytvára univerzálny obraz, až napokon prežaruje aj svoje hranice?

Prejavy epifánie však môžeme v okamihoch citovej exaltovanosti, keď veci vystúpia v novom svetle, sledovať aj prestúpením k duchovnému pólu. Pozorujeme tak rozpornosť s profánnymi epifániami Joycea, pretože popri žiareníach predmetov, ktoré nás obklopujú, vysielajú lúče aj ľudské bytosti. V našom prípade vnímame v dielach Ulysses a Odyseeia svetlo a žiaru žien.

Povedané s V. Šabíkom, „Homérovi prináleží nezastupiteľné miesto v genéze vedomej formatívnej sily“³² a formou ako zušľachtením otvoreného, rozptýleného, nejednotného, splňajú ženské hrdinky v Odyseji funkciu estetizácie, i keď k mužským protagonistom, participujúcim na hlavnej dejovej línii, vystupujú ako komplementárny element („Keby sa konečne vrátil a o môj život sa staral, moja sláva by narástla a tak by to bolo aj lepšie“³³).

Premosťovaním tmy a svetla, zmyslového a zmyselného v intenciách samoty, strachu, presa/hdzovania snenia (samo)vytvorenou škrupinou poskytujúcou pocit bezpečia Tej, ktorej šaty bývajú plné špendlíkov, lebo „*niet ruže bez trňa*“³⁴, nás nežnými tónmi stigmatizuje nielen „*biele ženské telo, živá flauta*“³⁵, ale aj „*vôňa mien Tej, ktorá nepoškrvnená počala, Nádoba duchovnosti, ... , Nádoba cnosti, ... , Nádoba zázračnej pobožnosti, ... , vôňa tajomnej ruže*“³⁶.

U Homéra a Joycea zaznamenávame ženu v role matky, božstvo prezentované ženou a ženstvo „sub rosa“. V prípade ženy – matky sa cit ako stmelujúci princíp rodiny a symbol materskej lásky ako „*najčistejšej formy lásky*“³⁷ stáva hnacou silou k preskupovaniu sveta živých a mŕtvych.

V ľúbeznosti zmyslov „*krása organických foriem je uprednostňovaná pred krásou neorganických predmetov*“³⁸. V oboch dielach figuruje žena – matka ako postmortálna postava.

Žena – bohyňa, (v Homérovom diele bohyňa a súčasne čarodejníca Kirké ľúbezným spevom láka obeť, ktoré sa po pozití omamného moku metamorfujú do animálnej podoby)

³¹ Kolektív autorov: Slovník cudzích slov (Druhé doplnené a upravené slovenské vydanie). Bratislava: SPN, 2005, s. 819.

³² pozri Šabík, V.: Diskurzy o estetike, Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2003, s. 341.

³³ Homéros: Odyseeia. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 212.

³⁴ Joyce, J.: Ulysses, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2002, s. 74.

³⁵ Joyce, J.: Ulysses, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2002, s. 275.

³⁶ Ibidem, s. 340.

³⁷ Fromm, E.: Člověk a psychoanalýza. Praha: Aurora, 1997, s. 82.

³⁸ Eco, U.: Dějiny krásy. Praha: Argo, 2005, s. 174.

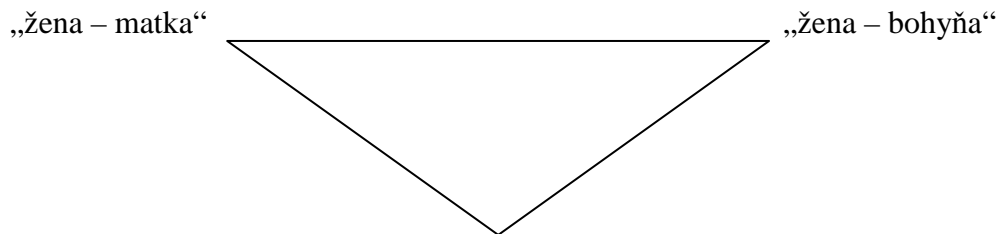
keďže „božská krása sa prejavuje nielen v ľudských bytostiach, ale tiež v prírode“³⁹, sa uplatňuje v plnej miere s maritimným motívom, ktoré v oboch dielach plní odlišné funkcie.

U Homéra sa more vyskytuje v geografickej rovine, v ktorej slúži ako priestor na fyzickú i duchovnú prepravu, lebo Odyseovi premáha srdce a je také obrovské, „že odtiaľ ani len vtáci nedôjdu v tom istom roku“⁴⁰ a v Ulysses sa more kooperáciou ľudského a prírodného objavuje v recipročnom vzťahu, lebo Stephen Dedalus hľadaním slobody skrze ideálov umenia „hľadel na more a more hľadelo na neho“⁴¹.

V Odysei vnímame popri Aténe Palas, zosielajúcej na ľudí spánok a krásu, aj prítomnosť negatívnych vodných bytostí reprezentujúcich v niektorých kultúrach prvok jin, teda ženskú stránku, a stelesňujúcich určité obsahy nevedomých vrstiev osobnosti.

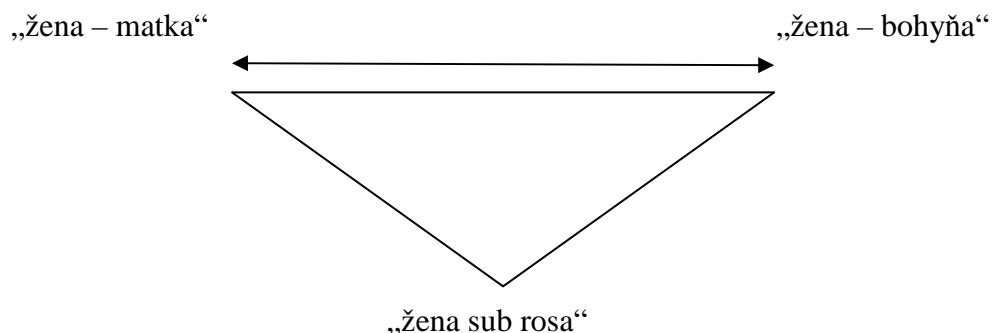
Konkrétne sú to postavy Skylé, Charybdis a nýmfa túžiacich po duši, „ktorá im ako prírodným elementárnym bytostiam chýba“⁴².

Horizontálnou osou, ako súčasťou Venušinho trojuholníka, ktorý zobrazovaný vrcholom dolu ponímame ako šifru „s významom maskulínneho symbolu“⁴³, môžeme znázorniť antagonický vzťah „žena – matka“ a „žena – bohyňa“.



Protiklad sa tu formuje nielen smrteľnosťou a nesmrteľnosťou, ale aj ponímaním krásy, ktorú pozorujeme v scéne, keď Odyseus vraví nymfe: „rozumná Pénélopeia sa s tebou nemôže merať ni výzorom tváre ni postavou tela. Je to len smrteľná žena, ty nepoznáš smrti ni stária“⁴⁴.

Tieto dva odlišné póly sa stretávajú v mieste, kde cez integritas „ženy – matky“ ako posvätnéj darykyne života a božských nýmfa v moriach a consonanciu ich klasických oblín, vnímame žiaru a svetlo mystériom „ženy sub rosa“ (obr. 25).



³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Homéros: Odyseia, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 52.

⁴¹ Joyce, J.: Ulysses, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2002, s. 529.

⁴² Biedermann, H.: Lexikón symbolov. Bratislava: Obzor, 1992, s. 338.

⁴³ Biedermann, H.: Lexikón symbolov. Bratislava: Obzor, 1992, s. 315.

⁴⁴ Homéros: Odyseia, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 95.

James Joyce delenie dejín Giovanniho B. Vica (na vek bohov, vek hrdinov a vek ľudí) rozširuje o štvrtý cyklus návratu, v ktorom opäť prehovorí Boh a ľudstvo sa spätne vracia do prvotného bodu⁴⁵. Ak sa stotožníme s názorom M. Hilského o Ulysses ako najväčšej kubistickej próze 20. storočia⁴⁶, vynára sa nám otázka, do akej miery formálna analýza kubistických obrazov umožňuje rozvinúť pojem skutočnej energetiky vizuálnej skutočnosti. Faktom zostáva prítomnosť takých archetypov v Ulysses, ktoré vo veľkej miere disponujú potenciálom, (môžeme povedať i kapitálom) vizuálnosti, ktorá v sebe imanentne predpokladá perspektívu tvárnosti v mnohorakých rovinách.

Homér a Joyce boli „maliarmi“, archetypy návratu, premien a neutíchajúcej transformácie a metamorfózy (bohov a ľudí) a v neposlednom rade aj implicitne zastúpený rad alúzií smerom ku gréckej mytológii povedie v perspektíve naše náhľady k uvažovaniu nad mytologickým typom zobrazovania, kde „fantazijné a abstraktné zložky vytvárajú priestor pre substitučné, teda aj výtvarné formy zobrazenia“⁴⁷.

V našom zrkadliacom archaickom podvedomí sa zachováva svet vo svojej integrite a tvrdiac s T. Štrausom, „mýtus nie je totiž len vyjadrením, označením a zosobnením niečoho, ale súčasne je zároveň aj tým, čo vyjadruje, označuje, zosobňuje. Človek v mýte splýva s prírodou. Antropomorfné faktory sa organicky zlievajú so zoomorfnými a kozmologickými“⁴⁸.

Zdá sa, že v Odyssei (a to v súvislosti s mnohými entitami prítomnými v diele, napr. temný a záhadný ostrov, z ktorého sa ozýva spev Kirké; zlatý palác Fajakov a ich stromy a réva večne rodiace plody nepodliehajúce skaze; nymfa Kalypso, tkajúca zlatým lúčom; Skylla – netvor s 12 nohami a 6 hlavami; Charybdis trikrát denne vpíjajúca a vypúšťajúca vodu; Hélioovo stádo ...) na mnohých miestach príznak exotického poskytuje živný priestor k prevrstvovaniu sa množstva vizuálnych motívov (a potvrdzuje i to, čo svojho času riekol o gréckej mytológii Schelling, a teda, že v sebe nesie nekonečný zmysel a symboly pre všetky idey).

Prestupujúci sa svet živých a mŕtvych, tvoriaci jednu z primárnych dejových línií v Ulysses, neobišiel ani Homérovu Odysseiu, kde je v istom zmysle zastúpený na rovine túžby (Odysseus sa trikrát pokúša objasniť matku a trikrát mu matkina duša uniká podobná snu alebo tieňu: „...a ja som zatúžil na výzvu srdca do svojho náručia vziať tieň svojej zosnulej matky...“⁴⁹), pričom „básnik ‚Odyssey‘ sa osudu nepochovaných hrozil rovnako ako básnik ‚Iliady‘“⁵⁰.

Nazdávame sa, že práve v prestupovaní sveta živých a mŕtvych výtvarné intenzifikuje (a zároveň aj špecifikuje svet mŕtvych) pocit, ktorý Stephan zažíva („...tvár mala strápenú a bez nosa, zelenú od hrobovej plesne. Vlasy jej preredli a ovisli. Prázdne očné jamky s belasými kruhmi...“⁵¹); mlčky, vo sne prišla k nemu mŕtva matka, z jej vysileného tela vo voľnom hedom rubáši sa šírila vôňa vosku a čerstvého dreva, dych, ktorý sa nad ním nemo, vyčítavo skláňal, jemne razil zvlhnutým popolom. Cez ošúchanú manžetu zazrel more, ktoré dobre živý hlas pozdravoval ako svoju veľkú dobrotivú matku. Zelenú tekutú masu ohraničoval kruh zálivu a obzor. Vedľa jej smrteľnej postele stála miska z bieleho porcelánu so zelenou

⁴⁵ porovnaj Hilský, M.: Modernisté, s. 139.

⁴⁶ Hilský, M.: Modernisté, 109.

⁴⁷ Gbúr, J.: Vizuálne a výtvarné v slovesnom texte. In: Estetika v horizontoch interdisciplinárnosti. Prešov: Filozofická fakulta v Prešove, Katedra estetiky a vied o umení, 1999, s. 63.

⁴⁸ Štrauss, T.: Metamorfózy umenia 20. storočia. Bratislava: Kalligram, 2001, s. 29.

⁴⁹ Homéros: Odysseia. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 372.

⁵⁰ Vantuch, A.: Homér a homérsky svet. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 89.

⁵¹ Joyce, J.: Ulysses, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2002, s. 31.

chorobnou žľou, ktorú matka vyvrhla z prehnitej pečene pri záchvatoch hlasného, stonavého dávenia.“⁵²).

Postupy, ktoré sme naznačili v súvislosti s epifániami, archetypmi, mytológiou, či neprestajnými metamorfózami, predstavujú hlavné body nášho skúmania a hlbkovou analýzou bude naším plánom vnieť nové svetlo k paralelám a spolupôsobeniam oboch diel v naznačených aspektoch.

Literatúra

Germušková, M. 2010. Tvorba slovenských duchovne orientovaných spisovateľov. Praha: Verbum.

Gbúr, J. 1999. Vizuálne a výtvarné v slovesnom texte. In: Estetika v horizontoch interdisciplinárnosti. Prešov: Filozofická fakulta v Prešove, Katedra estetiky a vied o umení.

Hesse, H. 2002. Hra so sklenenými perlami. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Huberman – Didi, G. 2006. Pred časom. Bratislava: Kalligram.

Petríková, M. 2010. Anjelské slová a obrazy. In: Tvorba. Roč. XX. (XXIX.) 3/2010, s. 34 - 35.

Petríková, M. 2008. K problematike recepcie umeleckého textu (Jana Bodnárová - Barborkino kino). In: Literárni výchova jako cesta k četbě. Zborník materiálov z medzinárodného seminára, ktorý sa konal 4. a 5. októbra 2007 v Ústí nad Labem. Ústí nad Labem: Katedra bohemistiky Pedagogickej fakulty UJEP v Ústí nad Labem, 2008, s. 87 - 92.

Petríková, M. 2009. O spontaneite života v umení. In: Slovo a obraz v komunikaci s dětmi. (Zborník materiálov z 12. okrúhleho stola KCD a Kabinetu literatury pro mládež, jazykové a literárni komunikace na Pedagogické fakultě v Ostravě, konanej v dňoch 5. - 6. 11. 2009). Ed. R. Šink. Ostrava: Katedra českého jazyka a literatury s didaktikou, Pedagogická fakulta Ostravskej university v Ostrave, 2009, s. 270 - 276.

Rakús, S. 2004. Poetika prozaického textu (látka, téma, problém, tvar). Prešov: Náuka.

Ricoeur, P. 1997. Teória interpretácie: Diskurz a prebytok významu. Bratislava: Archa.

Sabolová, O. 1994. K problematike vzťahu kompozície a sémantiky v prozaickom texte. In: Realizácie textu. Levoča: Modrý Peter.

Všeticka, F. 1986. Kompoziciána. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Welsch, W. 1993. Estetické myslenie. Bratislava: Archa.

Mgr. Nadežda Čeklovská,

Katedra knižničných a informačných štúdií, Inštitút slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií, Filozofická fakulta PU v Prešove, Ul. 17. novembra č. 1, Prešov
nceklovaska@gmail.com

⁵² Ibidem, s. 5.