DOKTORANDSKÉ MISCELANEÁ 7

Zborník príspevkov

Košice 2021

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA
V KOŠICIACH
DOKTORANDSKÉ MISCELANEÁ 7 2021

Redaktor a zostavovateľ: Lukáš Šutor
Filozofická fakulta UPJŠ v Košiciach

Recenzenti: prof. PhDr. Vladimír Leško, CSc.
prof. PhDr. Eugen Andreanský, PhD.
prof. PhDr. Marta Součková, PhD.
doc. Mgr. Markéta Andričíková, PhD.
doc. PhDr. Štefan Jusko, PhD.
doc. Mgr. Ján Sabol, PhD., ArtD.
doc. Mgr. Róbert Stojka, PhD.

Jazyková redakcia: Marián Andričík
Filozofická fakulta UPJŠ v Košiciach

Tento text je publikovaný pod licenciou Creative Commons 4.0 - CC BY NC ND („Uveďte pôvod – Nepoužívajte komerčne - Nespracovávajte“)

Dostupné od: 30.11.2021
Umiestnenie: www.unibook.upjs.sk

ISBN 978-80-574-0054-7 (e-publikácia)

OBSAH

Úvodné slovo (Lukáš Šutor) 5

Filozofia

BABJAK, Martin: *Rortyho obrat k pragmatizmu* 11

BAŠISTOVÁ, Simona: *Keplerovo pútavé čítanie o Ničom alebo filozofická rozprava o geometrii* 25

JACKANINOVÁ, Michaela: *Jan Patočka: Význam pohybu pravdy pre dnešného človeka* 37

NATAFALUŠI, Dávid: *Filozofická kozmológia Bernarda de Fontenelle* 49

PAKESOVÁ, Kristína: *Ktorá mravouka prináleží škole? (Problematika uplatnenia laickej a náboženskej morálky na školách počas prvej Československej republiky) Emanuel Rádl verzus Inocenc Arnošt Bláha* 61

WJECHOVÁ, Petronela: *Predplatónsky význam pojmu τέχνη* 81

Literárna veda

EIBENOVÁ, Gabriela: *Zobrazenie holokaustu v diele Lois Lowryovej Spočítaj hviezdy* 95

FEDORKOVÁ, Andrea: *Modelovanie témy materstva v tvorbe I. Dobrakovovej* 109

ONUŠKOVÁ, Gabriela: *Interpretácia Bitúnku č. 5 od Kurta Vonneguta* 133

PETROVÁ, Barbora: *Adaptácie komiksu Wonder Woman* 149

Úvodné slovo

Siedmy zväzok Doktorandských miscelaneí vznikal v tohtoročnej špecifickej výskumnej a pedagogickej situácii, ktorá mu predurčila charakter nekonferenčného zborníka. Predchádzajúce dva ročníky nadviazali – v Jesennej škole doktorandov FF UPJŠ v Košiciach – na tradíciu domácich vedeckých podujatí (najprv seminárov, neskôr konferencií), čím pred publikovaním vytvárali možnosť overiť si ucelenejšie vedecké závery pred rôznorodejším auditóriom nielen skúsenejších pedagógov, ale aj výskumníkov z vlastnej generácie. Táto fáza sa pri vzniku publikácie zúžila na komunikáciu medzi školiteľom/posudzovateľom a doktorandom. Neznamenalo to však automaticky menej intenzívny dialóg. Mnohé príspevky prechádzali zaujímavými zmenami a variáciami. Výsledné štúdie odzrkadľujú okrem stupňa rozpracovania dizertačných prác často aj záujem mladých vedcov o konkrétne problematiky, ktoré majú potenciál samostatných výskumov. Koniec-koncov si na ich odskúšanie zvolili práve náš domáci zborník.

V aktuálnom čísle sú zastúpené dva odbory – filozofia a literárna veda. Tohtoročné príspevky z oblasti filozofie predstavili pestrý medziodborový výskumný materiál. Simona Bašistová v štúdii *Keplerovo pútavé čítanie o Ničom alebo filozofická rozprava o geometrii*

aktualizovala dnes zriedkavé, a o to inšpiratívnejšie prepojenie prírodovedného skúmania (Keplerovho uvažovania o šesťuholníkovom tvare snehovej vločky) s filozoficko-teologickým hľadaním pôvodu a účelu existencie vecí (rozvíjanom v Keplerovom hľadaní zámeru stvoriteľa či platónskych telies). Skúmaná štúdia Johannesa Keplera je výborne zvoleným príkladom holistického uvažovania novovznikajúcej epistemologickej paradigmy novoveku a zároveň výzvou pre súčasný výskumu.

Dávid Natafaluši v podobne epistemologicky a medziodborovo ladenom príspevku *Filozofická kozmológia Bernarda de Fontenelle* analyzuje a aktualizuje závery štúdie *Rozhovory o mnohosti svetov*, v ktorej francúzsky mysliteľ popularizačným spôsobom sprostredkúva laickej verejnosti dobové predstavy o vesmíre. Autor upozorňuje nielen na dobovú interdisciplinárnu synergiu filozofie a vedy, ale prepojením na súčasné teórie o viacerých vesmíroch ukazuje aktuálnosť a podnetnosť rozvíjajúcich sa prírodných vied 17. storočia.

Kristína Pakesová v príspevku *Ktorá mravouka prináleží škole? Emanuel Rádl verzus Inocenc Arnošt Bláha* s podtitulom *Problematika uplatnenia laickej a náboženskej morálky na školách počas prvej Československej republiky* rozpracúva na filozoficko-etickom základe zaujímavú historickú sondu do konkurenčných svetonázorových konceptov medzivojnovej pedagogiky. Doznievajúce poziti-

visticko-sekulárne názory autorka konfrontuje s reformovanou duchovno-náboženskou výchovou, pričom oba prúdy necháva prehovárať cez vhodne zvolené diela ich hlavných reprezentantov. Výstižne pritom vyhodnocuje vysokú dobovú kultúru dialógu, ktorú rešpektovali predstavitelia oboch táborov.

V ďalšom medziodborovom príspevku Petronela Wjechová analyzuje *Predplatónsky význam pojmu τέχνη*. Túto zaujímavú problematiku na pomedzí filologických a filozofických výskumov prezentuje autorka na materiáli Homérových eposov. Kompilačne zameraná štúdia postavená na spájaní etymologických rozborov a interpretácií textov od bádateľov, ako sú W. Jaeger a D. Roochnik, ukazuje viacvýznamové používanie skúmaného pojmu v kánonických dielach starovekých Grékov, ktoré neskôr slúžili ako východisko a vzor pre ďalšie generácie autorov – umelcov a filozofov.

Posledné dve štúdie z okruhu filozofie spracúvajú tradičnejšie odborové problematiky. Martin Babjak v príspevku *Rortyho obrat k pragmatizmu* ukazuje v kontexte historických a dobových filozofických prúdov miesto tohto kľúčového mysliteľa v dejinách filozofie 20. storočia. Zaujímavo ho porovnáva s jeho predchodcami a súčasníkmi (vymedzujúco najmä voči metafyzickej tradícii), čím vytvára vyargumentovaný a zrozumiteľný rámec pochopenia Rortyho pragmatizmu a jeho aplikácií v politickej a sociálnej sfére.

Poslednou štúdiou z odboru filozofie je text *Jan Patočka: Význam pohybu pravdy pre dnešného človeka*. Patočkov myšlienkový svet sa v kontextoch zborníka objavuje pravidelne. Tohtoročná štúdia od Michaely Jackaninovej oživuje jeho kritiku technicky orientovaného myslenia človeka, ktorá je dominantná v jeho neskoršom diele. Autorka, opierajúc sa o vybrané Patočkove tézy, poukazuje s komunikačnou naliehavosťou na aktuálnosť tohto problému a navrhuje – v súlade s filozofickými tradíciami sokratovskej starostlivosti o dušu – východiská z tejto duchovnej krízy.

Z odboru literárnej vedy do zborníka prispeli štyri doktorandky. Gabriela Eibenová sa v štúdii *Zobrazenie holokaustu v diele Lois Lowryovej Spočítaj hviezdy* venuje primeranosti zobrazenia tejto citlivej témy pre detského čitateľa. Okrem percepčne vhodných mimetických postupov a všeobecných hodnotových parametrov diela autorka opisuje aj kľúčové situácie príbehu a robí (s použitím citovaného prameňa) ich priamu textovú interpretáciu. Kombináciou všeobecných perspektív s detailnou prácou s textom dosahuje autorka argumentačne vyvážený pohľad.

Témou vojny sa zaoberá aj príspevok Gabriely Onuškovej *Interpretácia Bitúnku č. 5 od Kurta Vonneguta*. Autorka postupne analyzuje a interpretuje relevantné tematické zložky románu (postavu, dej/príbeh, časové roviny a typy priestorov), a to cez optiku reflexie postmodernej poetiky a estetiky (S. J. Grenz, T. Žilka) s dôrazom na

napätý vzťah historicity a fikcie (J. Šuch, L. Doležel) i autobiografie a mystifikácie. Z autorkinho rozboru pritom vyplýva, že sa tým neruší protivojnové posolstvo diela.

V príspevku *Modelovanie témy materstva v tvorbe I. Dobrakovovej* Andrea Fedorková výstižne a so zmyslom pre detail poukazuje na tendencie súčasnej prózy odkrývať problémové a tabuizované témy intímneho života. Všeobecnejší trend demýtizácie roly matky autorka dokazuje na vhodne zvolenej autorskej poetike. Na románových a poviedkových príbehoch analyzuje jeden z modelov zlyhávania ženy ako očakávajúcej, smútiacej alebo odmietajúcej matky. Tieto statusy sa v prózach spájajú s labilnou či psychicky chorou postavou, čo nie je v textoch vždy explicitné. Autorka k týmto záverom dospela citlivou a pozornou interpretáciou.

Posledný príspevok prepája na literárnovednom základe viaceré umenovedné a mediologické pohľady. Barbora Petrová cez nich prezentuje tému *Adaptácie komiksu Wonder Woman*. Pri jej uchopovaní postupne prechádza tromi množinami problematík: genologickým (výtvarným a literárnym) vymedzením klasického komiksu ako osobitého synkretického žánru a kontextmi jeho vnímania v rôznych typoch kultúr v zahraničí i u nás. Ďalej problematikou teórie adaptácie a intertextuality so zvláštnym prihliadnutím na hrdinu a komiksové adaptácie. Záverečný okruh tvorí kvantitatívny (tabuľkový) prehľad filmových adaptácií konkrétneho komiksu.

Oproti predchádzajúcim číslam Doktorandských miscelaneí je aktuálny zväzok o poznanie homogénnejší, a to nielen príbuzným „humanitným“ jazykom príspevkov, ale aj plynulými medziodborovými presahmi v oblasti pomedzných predmetov výskumu a inovatívnymi interdisciplinárnymi prístupmi k riešeniam problémov.

Lukáš Šutor

Rortyho obrat k pragmatizmu

Martin Babjak

Filozofický záujem Richarda Rortyho sa sústreďuje na kritiku metafyzických koncepcií, analýzu pragmatizmu a jeho aplikáciu v praktickom živote. Cieľom tohto príspevku je poukázať na Rortyho vymedzenie pragmatizmu a jeho interpretáciu predošlých filozofických koncepcií. Obdobie po vydaní *Zrkadla a filozofie prírody* (1979 – 1998) bolo pre Rortyho filozofiu najplodnejšie. Rorty sa konečne cítil slobodný, a mohol tak svoju filozofiu robiť po svojom, keďže vo svete filozofie už mal meno, nerobilo mu problém „šprtať sa“ aj v *politike* a *sociálnej filozofii*. V tomto období neskorých deväťdesiatych rokov sa Rorty otvorene hlásil k *pragmatizmu* a stal sa vedúcou osobnosťou v jeho obnove. Otázku vlastnej filozofickej paradigmy si vyriešil v diele *Filozofia a zrkadlo prírody*. No zďaleka sa jeho úsilie nekončilo v tomto bode. Jeho hlavným snom, ako písal v *Orchideách o Trockom* (Rorty, 2006, s. 54), však bolo *zjednotiť v jednej ucelenej filozofickej vízii* riešenie problému sociálnej spravodlivosti s osobnou sebakreáciou; spojiť sociálnu zodpovednosť s osobnou túžbou po autenticite. Rorty „vo svojich interpretáciách postupne uvádzal pragmatizmus, najčastejšie týmito menami: antip-

latónizmus, antikartezianizmus, antikantovstvo, antiepistemologizmus, antifundacionizmus, anti-esencializmus, post-nietzscheanizmus“ (Višňovský, 2015, s. 189). Filozofiu pragmatizmu prvýkrát bližšie predstavil v diele *Dôsledky pragmatizmu* (1982). V tomto diele poukazuje na vágnosť pragmatizmu a považuje za pýchu Ameriky, že z pragmatizmu čerpá hlavne analytická filozofia. Pragmatizmus ako teória poznania a pravdy je pre Rortyho veľmi zúžená definícia. Hlavným znakom pragmatizmu je jeho rozchod s celou epistemologicky centrovanou kantovskou tradíciou. Z tohto hľadiska je pragmatizmus antiepistemologizmus a antifundacionizmus. Pragmatizmus ako filozofia nechce budovať základy ničoho, a teda ani seba samého. Antiepistemologizmus Rorty kritizuje rovnako ako všetky vyššie spomenuté anti-pojmy. Podľa Rortyho nie je moderná epistemológia iba pokusom o legitimizáciu nášho tvrdenia o tom, čo je skutočné, ale aj pokusom o legitímnu filozofickú reflexiu – z mnohých dôvodov je to naliehavá úloha.

Hneď po príchode tzv. *novej vedy* (16. – 17. stor.) epistemológia postupne obsahovo abstrahovala pojem poznania získaného metodologickým skúmaním samotnej prírody. Pretože výsledok tohto druhu skúmania, čo sa týka teoretických i empirických poznatkov, je taký zjavne plodný a nesie so sebou aj zdanlivo nesporné normy pokroku, jeho samotná prítomnosť predstavuje legitimizačnú výzvu pre formu myslenia. Karteziánska epistemológia je podľa Rortyho navrhnutá

tak, aby splnila túto úlohu. „Základným spôsobom je epistemologizmus skeptický; skeptické pochybnosti karteziánskeho druhu, to znamená pochybnosti, ktoré môžu byť vznesené o akomkoľvek súbore empirických tvrdení o čomkoľvek, a teda nemôžu byť zmiernené skúsenosťami, sú šité na mieru tak, aby boli naraz doménou a hlavným cieľom filozofickej reflexie“ (Ramberg, 2020). Cieľom spoločnosti, ako Rorty uvádza v diele *Filozofia a zrkadlo prírody*, je oslabiť predpoklady epistemologizmu. Rortyho angažovanie sa v sociálnej oblasti možno zaznamenať v jeho štúdii *Filozofické orchidey*, v ktorej venoval niekoľko prednášok sociálnej filozofii a politike. Rorty pokračuje v rozvoji pragmatizmu vo svojom diele z roku 1991 – *Objektivita, Relativizmus a Pravda* – kde ho začína prepájať do sociálno-politických sfér. Úvodná prednáška súboru štúdií, ktorá má názov *Pragmatizmus je politický skrz-naskrz* (Rorty ju predniesol v Európskom klube v Bratislave v júni 1992), predznamenáva celú škálu problematiky, ktorej sa Rorty venuje v ďalších častiach ponúkaného výberu. Hlási sa v nej k trom – z jeho pohľadu – inšpiratívnym filozofom, ktorých považuje za najvýznamnejších pre 20. storočie: k Wittgensteinovi, Heideggerovi a Deweymu. Aj jeho inšpirovalo to, čo mali spoločné, a to pochybnosť, že filozofia môže byť druhom poznania a že jej poslaním je prinášať nové poznatky (Wittgenstein považoval filozofiu za druh terapie, Dewey za spôsob uvažovania a rozprávania o svete) (Petříček, 1997, s. 132 – 148).

Podľa Rortyho poznanie nemáme považovať za niečo, čo nám umožní preniknúť za závoj javov k pravej skutočnosti. Rorty prízvukuje, že nijaký opis sveta nevystihuje podstatu sveta lepšie ako jazykový opis, a to predovšetkým preto, že podstata sveta nejestvuje (problematike antifundamentalizmu sa bližšie venuje štúdia *Svet bez substancií a esencií*). Jazyk je totiž nástroj, nie reprezentácia nezávislej skutočnosti a pravda nie je korešpondencia nejakého tvrdenia alebo teórie so skutočnosťou (pozri štúdiu *Pravda bez korešpondencie so skutočnosťou*). Heidegger zasa vidí úlohu súčasnej filozofie v tom, aby nanovo premyslela tradíciu a položila si otázku, čo z nás táto filozofická tradícia urobila. Pre Wittgensteina nebola filozofia tým, čím bola pre Heideggera, a to novým premyslením tradície. Dewey zase považoval filozofiu za spôsob rozprávania. Podľa Deweyho by filozofia mala „berúc do úvahy súčasný stav vedy, politiky a štýlu, ovplyvňovať spôsob nášho uvažovania a rozprávania o svete“ (Rorty, 2006, s. 9). Pragmatickým príkladom spojenia starého s novým bol podľa Deweyho Kant, ktorý sa pokúsil spojiť kresťanskú senzitívnosť s novovekou vedou 17. storočia. Toto Deweyho uvažovanie vyústilo do snahy o spojenie darwinovského pohľadu na človeka s umením. Rorty sa zasa vo svojich prácach snažil zmiešať trochu z Heideggera, trochu z Wittgensteina a mnohé z Deweyho. Pokúšal sa spojiť Heideggerovu kritiku filozofickej

tradície, Wittgensteinovu filozofickú terapiu a Deweyho darwinizmus.

Rovnako vrúcne sa, samozrejme, Rorty zaujíma aj o pragmatizmus, ktorý mu je najbližší. Témou Rortyho úvah je nielen pragmatizmus Deweyho či kritika Kanta. Hovorí o súčasnej situácii v morálnej filozofii, ako nám prezrádza titul prednášky *Pragmatizmus je politický skrz-naskrz* (Rorty, 2006, s. 9). Zaujíma ho teda predovšetkým to, akú úlohu môže ešte dnes filozofia zastávať a aký prínos môže mať pre lepší život všetkých ľudí. Podľa Rortyho „by sme si nemali klásť otázku, čo je prvotné, či hmota, alebo duch, kto má pravdu, či Hegel alebo Darwin, ale radšej otázku, kedy je pre nás užitočný Hegelov spôsob uvažovania a kedy Darwinov“ (tamže, s. 11). Z tohto jasne vyplýva Rortyho postoj k pragmatizmu ako k *filozofii užitočnosti*. Ďalším pojmom, ktorým sa zaoberá filozofia pragmatizmu, je *pojem pravdy*.

Starší pragmatisti, ako napríklad W. James, neboli spokojní s dovtedajšou *korešpondenčnou teóriou pravdy*, a tak potrebovali inú teóriu pravdy. Preto podľa Jamesa „pravda je to, čo funguje, čomu veriť je pre nás dobré“ (tamže, s. 12). Táto takzvaná pragmatická teória pravdy však vyznieva paradoxne. To, čomu veríme, lebo je to pre nás dobré, ešte nemusí byť pravda, alebo to môže byť pravda, ale uveriť tomu by pre nás nebolo dobré. Preto neopragmatisti – napríklad Davidson – navrhujú, aby sme sa teórie pravdy vzdali.

Podľa pragmatistov o pravde možno hovoriť iba v tom zmysle, že určité presvedčenie je zdôvodnené vo vzťahu k nám, našim známym, prípadne k publiku. No niekedy v budúcnosti sa môže vyskytnúť iné publikum, pre ktoré už takéto zdôvodnenie presvedčenia nebude relevantné. Podľa pragmatistov všetky staré dualizmy – dualizmus ľudského a božieho hľadiska, subjektívneho a objektívneho, iba zdôvodneného a absolútne pravdivého – možno nahradiť rozlíšením medzi zdôvodnením vo vzťahu k súčasnému publiku a zdôvodnením vo vzťahu k budúcemu publiku. Jedinou úlohou slova *pravda* v jazyku je vlastne vyjadriť opatrnosť voči neznámej budúcnosti. Vždy bude potrebné určité zdôvodnenie, je jedno či pre spoločenstvo prítomné alebo budúce. Vždy sa toto zdôvodnenie môže meniť a je zaručené, že sa bude meniť. Inými slovami, ani jedna smrteľná bytosť, ani jeden živočích, a tým je podľa Darwina aj človek, nemôže vedieť, či má naozaj pravdu. Jedine možno vedieť to, či to, čo my považujeme za pravdu, dokáže uspokojiť aj ostatné bytosti, ktoré žijú okolo nás. „Od iných biologických druhov sa neodlišujeme tým, že žijeme takpovediac jednou nohou vo večnosti a druhou v čase, ale tým, že si na rozdiel od nich dokážeme predstaviť aj iné možnosti budúcnosti“ (tamže, s. 13). Heidegger tvrdil, že dejiny západnej metafyziky boli dejinami platonizmu. Heidegger bol voči platonizmu skeptický. Rovnako tak aj Dewey a Nietzsche. Ak by sme sa

dokázali odtrhnúť od toho, čo Heidegger nazýval metafyzikou, prekonať platonizmus, už by sme sa podľa Deweyho nepovažovali za bytosti, za aké sa považovali Gréci, t. j. bytosti, ktoré sa od ostatných tvorov líšia schopnosťou myslieť. Ostatné tvory majú iba schopnosť pociťovať a adaptovať sa na svoje okolie. Podľa Deweyho je naším základným znakom *jazyk*: „Komunikácia je vlastnosť, ktorá rozhodne odlišuje človeka od ostatných tvorov: je to podmienka, bez ktorej by kultúra neexistovala" (Dewey, 2001, s. 656). To, čo nazývame poznávaním alebo skúmaním, je podľa Deweyho vždy iba vecou ďalšieho prispôsobovania sa. Napriek tomu však podľa Rortyho existuje intelektuálny a morálny pokrok, hlavne z toho dôvodu, že dokážeme analyzovať počínanie našich predchodcov tak, ako by oni naše počínanie nedokázali vysvetliť a analyzovať.

O vedeckom pokroku nehovoríme preto, že sa veda stále viac a viac približuje k pravde, ale práve preto, že súčasná veda dokáže viac, ako dokázala veda v minulosti. Dewey navrhoval, aby sme sa rovnako pozerali aj na pokrok v morálke a politike. Aby sme sa na ne nepozerali ako na postupné približovanie sa k jedinej správnej morálke a jedinej správnej politike; dôležité je pozerať sa na pokrok vzhľadom na dovtedajšie *Ja*. Hegel podobne považoval dejiny sveta za proces smerujúci k čoraz rozvinutejším a komplexnejším stavom. Podľa Rortyho rozdiel medzi Deweym, Hegelom a Marxom spočíval predovšetkým v Hegelovom a Marxovom presvedčení, že vedia,

kam to všetko smeruje, že poznajú cieľ dejín, kým Dewey bol presvedčený, že o budúcnosti nemôžeme vedieť nič, že dejiny nemajú nijaký prirodzený cieľ. Dewey mal veľkú vôľu politizovať filozofiu, a tak považoval politiku – rovnako ako Rorty – za prvoradú.

Pravda bez korešpondencie so skutočnosťou

Problém pravdy a pravdivosti poznania má svoje dôležité miesto nielen v živote človeka, ale i vo vedeckom poznaní. Vieme, že súčasná filozofia sa vyznačuje rozporom medzi túžbou po pravde a hlbokou pochybnosťou o možnosti pravdy. Súčasná skepsa (podobne ako antická) vychádza skôr z podozrenia, že skutočnosť nemá jednoznačný zmysel, čo spôsobuje, že žiadna pojmová sústava v konečnom dôsledku nemôže byť jej jednoznačným popisom, eventuálne pravdou. Podľa Rortyho treba čeliť skepse skôr lepším chápaním pravdy než lepším chápaním skutočnosti. Pravda podľa neho nie je zodpovedajúcim popisom, ale skôr návodom, ako zaobchádzať so skutočnosťou, ktorého adekvátnosť treba posudzovať podľa účinnosti. Pravda je pre pragmatizmus otázkou, ktorá sa *overuje* v *logike* alebo *v posluchárni*. Podľa zástancov pragmatizmu sa v praktickom živote nemáme pýtať na pravdu a pátrať po nej, ale po tom, aký prospech alebo úžitok nám prinesie. Tieto myšlienky dali základ pre smer, ktorý poznáme pod názvom *utilitarizmus*. Uvedený prístup pragmatizmu k otázke pravdy sa nedotýka len teórie poznania, ale i morálnej oblasti, to znamená, že neexistujú žiadne morálne

normy záväzné pre všetkých ľudí. Aj v tomto smere je pre pragmatizmus typický *relativizmus* a *pluralizmus*, ale i *prakticizmus*. Pod praktickou užitočnosťou pragmatizmus nechápe potvrdenie objektívnej pravdy praxou, ale predovšetkým subjektívne uspokojenie záujmov indivíduí. Pravda sa redukuje na praktické výsledky – *čo je užitočné, je pravdivé*. Pragmatický prístup k otázke pravdivosti je spájaný s konaním človeka. Pragmatizmus je filozofickou reakciou na dva zásadné javy: novú vedeckú paradigmu, predovšetkým Darwinovu evolučnú teóriu, a demokraciu. Problém korení, ako inak, u Platóna, ktorý definoval problémy celej západnej filozofie tým, že ju stotožnil s metafyzikou. Platónova metafyzika je založená na dualizme a na tom, že filozofiu chápe ako nadčasovú, večnú tému: *metafyzika sa zaoberá skúmaním večnej pravdy, ktorá je prístupná každému, kdekoľvek a kedykoľvek*. Ak sa vrátime k dvom hlavným impulzom pragmatizmu – k Darwinovi a demokracii –, môžeme si všimnúť, že prvý je vedeckým a druhý politickým impulzom. Pragmatizmus kategoricky odmieta filozofiu ako nadčasovú disciplínu a zaujíma ho naopak ľudské tu a teraz, aktuálny stav spoločnosti, kultúry a názorov v smerovaní odniekiaľ niekam. To je poučenie z Darwina, z jeho koncepcie človeka ako neustále sa vyvíjajúceho biologického tvora a z jeho koncepcie evolúcie ako neukončeného procesu, ktorý nemá stanovený cieľ ani časový koniec. Naše hodnoty, vedecké poznatky i spoločenské zriadenie teda nemajú žiadny

objektívny, mimočasový pôvod alebo predlohu: *sme len tým, čo zo seba spravíme*.

Čo sa týka demokracie, pragmatizmus reaguje na odveký problém filozofov: ak je pravda jedna, ako ju potom zladiť so slobodou jednotlivcov na vlastný názor, pohľad a vkus? Táto otázka je prítomná dodnes v každej politickej debate a v diskusii chceme ľudí presvedčiť, že my vlastníme *pravdu*, my sme tí, ktorí pre nich chcú to najlepšie. Pravda, i keď nie priamo, vyslovene figuruje vo filozofickej či politickej obci. Pragmatizmus je dôsledným popretím všetkých Platónových koncepcií a vôbec celej filozofickej tradície. Odmieta ideu pravdy ako korešpondencie nášho vedenia so skutočnosťou, odmieta všetky druhy dualizmov, odmieta predstavu akejkoľvek skutočnosti, ku ktorej by smerovalo naše poznávanie, odmieta rozdiel medzi vedou a umením, objektívnym a subjektívnym, odmieta úlohu filozofie ako poznávania a prinášania nových poznatkov, a napokon odmieta i pojmy večnosti či Boha, zvlášť problém pohľadu Božieho oka. Rorty filozofiu vníma ako praktický nástroj pre svoju dobu; jej hlavný význam vidí v prepojení starého náhľadu s novým, tak ako musel Kant reagovať na Newtona. Namiesto hľadania jedinej pravdy navrhuje *konsenzus*, pričom kritériom našich teórií nie je pravdivosť, ale *užitočnosť*. Naším cieľom je hľadať také modely opisu sveta a spoločenského zriadenia,

ktoré sú pre nás užitočné. Rorty sa usiluje zmieriť demokraciu s filozofiou tým, že obetuje ideu pravdy, ale i správnosti. Z toho teda vyplýva, že pragmatizmus je vlastne snaha nenaraziť vo svete na žiaden problém. Je to teória postavená tak, aby sa vyhla všetkým problémom. O pragmatizme sa často hovorí, že je typickou americkou filozofiou. Samozrejme, je to spojené aj spôvodom pragmatizmu, ale aj s hlavnými črtami amerických filozofických smerov. Pragmatizmus však vystupuje kriticky voči doterajším spôsobom filozofovania, odmieta hľadanie absolútne istého počiatku, základu poznania. Nesnaží sa rozjímať nad transcendentnom, nad niečím mimo nášho sveta, ale naopak, snaží sa filozofovať v našom živom svete a o našich životných, každodenných problémoch. Najdôležitejšiu úlohu v tomto type myslenia zohráva človek, jeho konanie a činy. Pragmatizmus sa tak stal populárnym filozofickým myslením. Nezaujímajú ho metafyzické problémy, tie nevyriešia trápenia ľudí v tomto storočí. Tak ako aj metafyzika kládla odpovede na otázky doby, v ktorej sa formovala, tak aj pragmatizmus dáva možnosť vybrať si odpoveď, ktorá je pre nás užitočná. Rortyho postoj k vede a zaobchádzanie s pojmami pravdy a poznania vyvolalo búrlivé kritické debaty na Rortyho adresu. Práve vďaka Rortymu sa o pragmatizme začalo diskutovať aj za hranicami USA. V jeho diele nejde o pokračovanie pragmatizmu či neopragmatizmu, ale o úplne

nový pragmatizmus, ktorý sa ako typ filozofie rozchádza s celou predchádzajúcou tradíciou.

Bibliografické odkazy:

DEWEY, J. 2001. Rekonštrukcia liberalizmu. Prel. E. Višnovský. Bratislava : Kalligram, 2001.

PETŘÍČEK, M. 1997. Úvod do současné filosofie. Praha : Herrmann & synové, 1997.

RAMBERG, B. 2020. Richard Rorty. The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online], [cit. 2020-03-01]. Dostupné z https://plato.stanford.edu/entries/rorty/.

RORTY, R. 1982. Consequences of Pragmatism. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.

RORTY, R. 2012. Filosofie a zrcadlo přírody. Prel. M. Ritter. Praha : Academia, 2012.

RORTY, R. 2006. Filozofické orchidey. Prel. Ľ. Hábová. Bratislava : Kalligram, 2006.

VIŠŇOVSKÝ, E. 2015. Richard Rorty a zrkadlo filozofie. Bratislava : Kalligram, 2015.

Rorty's Turn to Pragmatism

Summary

This paper deals with the philosophy of pragmatism and Rorty's relationship to these philosophies. Rorty's turn to pragmatism is a key moment in his philosophical and political life. The philosophy of pragmatism in Rorty's presentation examines several aspects of practical life. Rorty tries to transfer the ideas of pragmatism to different areas of life. Rorty asks questions about truth, practical philosophy or social life.

Keplerovo pútavé čítanie o *Ničom* alebo filozofická rozprava o geometrii

Simona Bašistová

Keplerova práca s názvom *O šesťuholníkovej snehovej vločke, pútavé čítanie o „ničom“* vychádza v roku 1611 v Prahe ako novoročný darček venovaný Jánovi Matúšovi Wackerovi z Wackenfelsu.[1] V tomto na prvý pohľad vedeckom spise je ukrytý omnoho hlbší filozofický a teologický motív hľadania metafyzickej príčiny tvaru snehových vločiek ako pátrania po stopách ich *Stvoriteľa*. Táto práca je jedným z mnohých originálnych dôkazov Keplerovho hĺbavého premýšľania a tiež jedinečným metodickým príkladom jeho vedeckého, ale celkom iste aj filozofického zamýšľania sa nad štruktúrou sveta zloženého z platónskych telies. Kepler tu na pomerne krátkom priestore uvažuje nad príčinou hexagonálneho tvaru snehových vločiek, pričom týmto skúmaním explicitne odkazuje na metafyzický základ tejto problematiky.

[1] Ján M. Wacker z Wackenfelsu (1550-1619) je známy najmä vďaka blízkemu vzťahu s Keplerom a Rudolfom II.; pochádza z Konstanzie. Pestuje veľký záujem o matematiku, astronómiu a právo, čo ho privádza až do Ríma, kde sa v roku 1600 stáva priamym svedkom upálenie G. Bruna, ku ktorého názorom sa s nadšením aktívne hlási (pozri Kepler, 2017, s. 77).

Tento príspevok si kladie za cieľ analyzovať Keplerove úvahy o telesách, príčine ich tvarov a usporiadania, ktoré ho napokon privádzajú až k skúmaniu účelu ich existencie. Pôvod tvaru snehových vločiek hľadá na príkladoch včelieho plastu, granátového jablka a uhorky. Kepler si všíma, že hoci je každá vločka jedinečná, predsa všetky zachovávajú pevný poriadok a súmernosť. Voda vo forme snehu a v podobe snehovej vločky sa tu stáva dôležitým článkom v Keplerovom hľadaní *harmónie* sveta. Aj táto rozprava o geometrii je preto výsledkom jeho presvedčenia o tom, že vo svete dominujú *poriadok* a *harmónia*, ktoré sú plodom *Božej prozreteľnosti*.

Povestné *Nič*

„Veľmi dobre viem, ako nesmierne miluješ nič – nie pre jeho zanedbateľnú cenu, ale pre pôvabnú ľahkosť a veselú hravosť, ktoré toto slovo ponúka“ (Kepler, 2017, s. 7), píše Kepler Wackerovi v úvode. Jeho zámerom je, aby sa táto rozprava približovala k *Ničomu. Čím je však ono povestné Nič, o ktorom filozofi neprestajne uvažujú a ktoré sa stáva predmetom mnohých plodných diskusií, ale aj sporov?* Podľa Keplera musí byť *Nič* skutočne *ničotné*. Myslí ním však *niečo*, čo je vo svojom najvnútornejšom jadre nemateriálne a nehmotné, a predsa vo svojej podstate také dôležité. Kepler, uvažujúc nad tým, čo by bolo *Ničomu* najpodobnejšie, náhle zvoláva: „Tu, aká šťastná náhoda! Chlad zrazil vodné pary, vytvoril sneh

a niekoľko vločiek spadlo na môj kabát. Všetky boli šesťuholníkové s ochlpenými lúčmi“ (tamže, s. 11, 13).

V okamihu, keď sa Kepler prechádza po Karlovom moste a na oblečenie mu padajú snehové vločky, ho núti jeho myseľ zamyslieť sa nad ich tvarom. „Kedykoľvek začne snežiť, majú prvé vločky tvar hviezdičiek so šiestimi lúčmi. To musí mať nejakú príčinu“ (tamže, s. 15). Samozrejme, zdôrazňuje Kepler, že to nie je náhoda, pretože inak by padali aj vločky iných tvaroch a s rôznym počtom lúčov im prislúchajúcich. *Existuje teda relevantný dôvod na vysvetlenie hexagonálneho tvaru snehových vločiek?*

V dejinách vedy i filozofie nachádzame pomerne často uvažovania takéhoto charakteru. Niekedy sa vedci či filozofi pokúšajú hľadať príčinu tvaru vecí vo vonkajšej sile, inokedy vo vnútri samotnej látky.[2] Kepler však uvádza, že ak by sa pátranie po príčine tvaru vecí uberalo smerom ku skúmaniu látky, v našom prípade vody a jej vnútornej štruktúry, znamenalo by to veriť, že tvar snehovej vločky *a priori* predurčuje vodná para, ktorá uvoľňovaním vlhkosti Zeme stúpa nahor a následne kondenzuje do tvaru kvapky vody alebo snehovej vločky. Preto Keplerovi ostáva zamyslieť sa nad druhou z možností, totižto hľadať príčinu tvaru vecí vo vonkajšej sile. *Ale*

[2] Ide o filozofické pojednania o látkovej alebo tzv. nelátkovej podstate sveta, ktoré sú v dejinách filozofie prítomné a vyskytujú sa v nej ako prirodzená súčasť myslenia už od najstarších čias gréckej filozofie.

čo je touto silou a ako je možné, že v dôsledku jej pôsobenia majú snehové vločky vždy rôzny, ale predsa v istom zmysle rovnaký tvar?

Kepler uvažuje nad troma možnosťami. Pôsobí preto, lebo je buď obmedzená nutnosťou látky, alebo zo svojej prirodzenosti, alebo zo znalosti účelu, ku ktorého uskutočneniu smeruje. „Aby sme názorne ukázali ako postupovať pri riešení týchto otázok, použijeme všeobecne známe príklady. Vysvetľovať ich však budeme pomocou geometrie“ (tamže, s. 17). Tvar snehových vločiek inšpiruje Keplera na zodpovedanie otázky, čo núti hmotu dodržiavať presné geometrické tvary, čo ju núti, aby sa v prípade vločiek usporiadala tak, aby na nich zakaždým vytvorila šesť lúčov a aby sa jednotlivé lúče zbiehali na vločkách vždy v jednom bode. „Prečo vždy len šesťuholníkové a rozptýlené, pokiaľ nevytvoria z nejakého dôvodu zhluky?“ (tamže, s. 15).

Hexagonálny tvar snehových vločiek

O geometrickom tvare telies, ktoré majú potenciál vyplniť priestor, uvažuje Kepler celkom jednoznačne. Najskôr na príklade tvaru včelieho plastu a bunky identifikuje základný tvar telies, „ktorý matematici nazývajú rombický... Avšak ak zaplníme priestor pomocou rovnakých rombických telies, tak každé z nich sa bude dotýkať susedných šiestimi štvorhrannými vrcholmi a ďalšími dvanástimi v štyroch rohoch – celkom je teda 18 telies“ (tamže, s. 20, 21). Týmto spôsobom je skonštruovaný aj tvar granátového jablka či

uhorky. V ich prípade je však tvar jadierok uspôsobený aj – a najmä – nutnosťou látky.[3] Na otázku, prečo sú v nich jadierka usporiadané v *dokonalom pomere* a *harmónii*, Kepler odkazuje na krásu[4] a prirodzenosť ich tvaru. Tu pomocou aritmetiky udáva číselnú postupnosť ako vzor reprodukujúceho pomeru a nástroja na odhalenie príčiny počtu jadierok v nich.

Vyriešili sme zatiaľ len otázku, aký tvar telesá majú, ale vôbec sme sa nedopátrali k príčine. Zostáva preto otázkou, čo rombický tvar buniek, jadierok uhorky či granátového jablka spôsobuje. Ako sa ukázalo, príčinou tohto tvaru nie je látka. „Včely sa totiž nikde nestretávajú s rombickými plôškami, ktoré by zbierali a zostavovali by z nich svoje príbytky. Je tiež málo pravdepodobné, že by jadrá granátových jabĺk samy od seba vyrastali s hranami“ (tamže, s. 23). Z uvedeného teda vyplýva, že príčinou tvaru včelieho plastu nie je samotný plast, no napriek tomu podotýka Kepler, je tento tvar do istej miery ovplyvnený aj nutnosťou látky.

[3] Nutnosť látky spôsobuje len to, že pokiaľ sú napríklad v granátovom jablku na začiatku rastu jadierka malé, majú v dôsledku priestoru pre nich vymedzenému iný tvar, ako keď následne rastú a ich priestor sa pomaly začína obmedzovať, zmenšuje sa, jadierka sa vzájomne dotýkajú, nemajú jedny pred druhými kam ustúpiť, a preto sa ich tvar nutnosťou látky vzájomne ovplyvňuje a dotvára.

[4] Krása vonkajšieho sveta je prejavom vnútrajška. Kepler sa domnieva, že materiálny svet je odrazom matematického a geometrického sveta. „Najskôr sa domnieval, že krása fyzického sveta je... prejavom skrytej matematickej krásy“ (Michalík, 2019, s. 58).

Myšlienkovým experimentom Kepler ďalej pátra po príčine rombického tvaru vecí. „Ak by niekto vložil rovnako veľké guľôčky vyrobené z mäkkého materiálu do kruhovej nádoby a stlačil ich zo všetkých strán kovovými pásmi, väčšina guľočok by naplnila rombický tvar“ (tamže, s. 23). *Prečo?* Opäť sa dostávame k tvaru včelieho plastu. Včely budujú svoj plast konkrétnym spôsobom. Cielene usporadúvajú a vytvárajú jeho jednotlivé bunky v radoch tak, aby sa dotýkali dna a seba navzájom. Svoj plast budujú podľa presného *poriadku* a *symetrie*, a nie *náhodného zhluku*. Preto Kepler – po zvážení výsledkov všetkých experimentov – vyvodzuje záver, že „včela má od prírody vrodený inštinkt, ktorý ju vedie k tomu, aby pri stavbe dávala prednosť tomuto tvaru. Ten jej bol vnuknutý ako vzor stvoriteľom, nemá preto naň vplyv ani látka vosku, ani látka tela včely či jej rast“ (tamže, s. 31).

Na základe toho, čo pozorovaním tvarov vecí Kepler zisťuje, je presvedčený, že rombický tvar včelieho plastu, ale aj iných vecí nás musí nevyhnutne priviesť ku skúmaniu účelu nie takého, ktorý včela stavaním úľa sleduje, ale toho, „ktorý boh sám ako stvoriteľ včely mal na mysli, keď jej určil stavať príbytky týmto spôsobom“ (tamže, s. 31). Celé Keplerovo skúmanie pôvodného zámeru sa v tomto okamihu obracia k problematike účelu, či inak povedané, nadobúda toto

skúmanie charakter *teleologického* rozmeru. Predbežne sa však ukazuje, že príčinou tvaru snehových vločiek, ktorú má *Stvoriteľ* primárne na mysli, je ich účel, ktorý vložil do ich *archetypu.*

Manifestácia účelu

Najskôr negatívnym vymedzením Kepler zdôrazní, že príčinou hexagonálneho tvaru vločiek nie je vonkajšia fyzikálna sila, ktorá by sa v dôsledku chladu, mrazu či iných fyzikálnych vplyvov podieľala na vytváraní ich tvaru. Mohlo by sa však predsa len zdať, že chlad určuje ich tvar a že pri ich padaní pôsobiaca vlhkosť vytvára ich lúče. Napriek tomu Kepler po dôkladnej syntéze svojho výkladu uvádza, že príčina hexagonálneho tvaru vločky je totožná s tou, ktorá sa aj v rastlinách prejavuje pravidelným tvarom a stálym počtom. „Pretože v týchto veciach sa nič nedeje bez zvrchovaného dôvodu, neverím, že by pravidelný tvar vločky bol dielom náhody“ (tamže, s. 55). Má na mysli ten dôvod, ktorý má *Stvoriteľ* v mysli pri tvorení sveta a ktorý sa ukazuje vo všetkých veciach v ňom sa vyskytujúcich. Vo všetkých veciach manifestuje účel ich stvorenia, ktorý do nich vložil *Stvoriteľ* v uspôsobenom tvare, stavbe tela či vnútornej štruktúry a usporiadania. Týmto účelom napĺňajú veci vo svete *obraz harmonického celku.*

Kepler je v kontexte svojich odpovedí predisponovaný svojimi teologickými, metafyzickými, ale aj teleologickými presvedčeniami. Preto aj otázka o príčine tvaru snehovej vločky je otázkou o Bohu

ako jej tvorcovi. „Hľadanie metafyzickej a fyzikálnej štruktúry sveta je zároveň hľadaním Božieho plánu či designu, ktorý Boh vložil do svojho diela“ (Michalík, 2019, s. 51). Aj skúmanie tejto problematiky nás v širšom kontexte navádza do oblasti novoplatónskej metafyziky a ideí gréckej filozofie. Boh stvoril svet dozaista *more geometrico* a človeku dal možnosť ho matematicky poznať, identifikovať a pochopiť ho. Aj preto Kepler jednoznačne vyjadril, že „geometria je jedinečná a večná a žiari v mysli Boha“ (Galilei-Kepler, 2016, s. 169.)

Presvedčenie o tom, že geometria je *ontologickou základňou* sveta, je pre Keplera nespochybniteľné. Jeho vedecký systém predstavuje navyše jeden z (mnohých) dejinných variantov hľadania *Božích stôp* vo svete. Hľadieť na svet pod týmto zorným uhlom znamená hľadať v ňom stopy *Stvoriteľa.* Kepler to robí tak, že sleduje rad *apriórnych* dôvodov a príčin tvaru vecí. „Metodologicky je aj táto časť jeho vedeckého systému jasne ohraničená: odhaliť a preniknúť k princípom a príčinám veličín, ktoré dozaista súvisia aj s teológiou“ (Patočka, 2016, s. 34).

To najdôležitejšie, čo z tejto rozpravy vyplýva, je, že exemplaristický výklad sveta podáva Kepler prostredníctvom výkladu stvorenia sveta podľa ideí, ktoré nazýva *archetypmi. Archetypy* tu vystupujú ako základné stavebné prvky reality. Možno ich nazvať aj princípmi

umožňujúcimi poznanie sveta. *Tvorca* ich mal v mysli počas stvorenia sveta a následne ich vložil aj do mysle človeka. „Archetypy, do ktorých stále viac a viac vkladáme našu skúsenosť, sa v určitej chvíli stávajú etalónom, pomocou ktorého začíname premeriavať samotnú skúsenosť a, povedané krátko, fakty musia súhlasiť s etalónom, ktorý sme si sami a práve na základe faktov živého nazerania utvorili" (Tholt, 2003, s. 116). Keplerove názory sú priamo presiaknuté hypotézou o geometrických *vzoroch* ako *ontologických apriórnych* predpokladoch ako istých garantoch explikácie príčiny počtu, vzdialeností, dráh a harmonických pohybov nebeských telies.[5]

Geometrické *vzory* sa stávajú predpokladom a podmienkou Božieho stvorenia sveta. Na tomto mieste sa podľa Keplera ukazuje Božská geometrická logika, a preto aj on sám zvoláva: „Vidím, že teraz nehrám rolu geometra vo filozofii, ale filozofa v tejto časti geometrie" (Kepler, 1997, s. 14). Boh síce stvoril svet na svoj *obraz*, ale Kepler nezabúda zdôrazniť, že týmto obrazom má na mysli geometriu. Boh je tým, kto reguluje celú *melódiu ľudského života*. Preto Kepler „vkladá do služieb novej vedy celé svoje náboženské nadšenie, svoje presvedčenie, že pomocou astronómie číta v hlbinách božskej mysle" (Patočka, 2016, s. 31). Boh stvoril svet tak, aby všetko

[5] O matematických a geometrických znalostiach Grékov sa Kepler dozvedá najmä z Euklidových *Základov*, ďalej od Archimeda, Pytagora a z jeho teórie čísel a vo všeobecnosti z jeho matematiky a teórie *univerzálnej harmónie* (pozri ŠOLCOVÁ, 2004, s. 18).

malo svoju príčinu a aby ju človek mohol spoznať. „Boh dozaista stvoril vesmír takto, a preto človek, stvorený na Boží obraz, dokáže s určitým úsilím túto logiku pochopiť a skryté vzťahy nájsť“ (Ferguson, 2009, s. 208).

Bibliografické odkazy:

FERGUSON, K. 2009. Tycho a Kepler. Nesourodá dvojice, jež jednou provždy změnila náš pohled na vesmír. Prel. Z. Šťastná. Praha : Academia, 2009.

GALILEI, G. – KEPLER, J. 2016. Hvězdný posel. Rozprava s hvězdným poslem. Prel. A. Hadravová, P. Hadrava. Příbram : Pistorius a Olšanská, 2016.

KEPLER, J. 1997. The Harmony of the World. Prel. E. J. Aiton, A. M. Duncan, J. V. Field. Philadephia : American Philosophical Society, 1997.

KEPLER, J. 2017. O šestiúhelné sněhové vločce: poutavé čtení o „ničem“. Prel. P. Daniš. Praha : MatfyzPress, 2017.

MICHALÍK, J. 2019. Astronom v Hermově zahradě. Johannes Kepler a paracelsiánská alchymie. Olomouc : Pavel Mervart, 2019.

PATOČKA, J. 2016. Lovaňské přednášky. Prel. F. Karfík. Praha : Oikúmené, 2016.

ŠOLCOVÁ, A. 2004. Johannes Kepler. Praha : Prometheus, 2004.

THOLT, P. 2003. J. Patočka a vznik matematickej prírodovedy. Košice : Interart, 2003.

Kepler´s Engaging Reading about *Nothing* or Philosophical Debate about Geometry

Summary

This at first glance scientific work brings to the study of this topic a deeper philosophical and theological motive, for the search for the metaphysical cause of the shape of snowflakes, also as the search for the cessation of their Creator. This work is one of the many original proofs of Kepler's in-depth thinking as well as unique methodological examples of his scientific, but certainly also philosophical thinking and the structure of a world composed of platonic bodies. Here, in a relatively short place, Kepler considers and uses the hexagonal shape of snowflakes, which examines explicit references to the search for its metaphysical cause.

Jan Patočka: Význam *pohybu pravdy* pre dnešného človeka

Michaela Jackaninová

Mnohí z nás sa stotožnia s názorom, že modernita dnešnej doby, založená predovšetkým sa vedecko-technickom pokroku, aktívne pretvára rebríček ľudských hodnôt, čím sa človek vzďaľuje od seba samého, od svojej existencie a v podstate od svojej duše. Človek sa ocitá v úpadku, zbavený vlastnej autenticity. Tento príspevok hľadá odpoveď na veľmi dôležitú otázku: je ešte vôbec možné zastaviť dekadenciu spoločnosti a človeka ako takého? Mojou snahou v tejto práci je zodpovedať túto komplexnú otázku prostredníctvom Patočkovho kritického pohľadu na úpadok človeka a spoločnosti, vychádzajúc zo sokratovského konceptu starostlivosti o dušu. Príspevok vysvetľuje Patočkov koncept slobodného človeka a, vychádzajúc z Platóna, zároveň približuje, ako sa takýmto človekom môže stať dnešný moderný človek, ktorý sa vplyvom vedotechniky ocitá v úpadku a kríze. Cieľom tohto príspevku je prostredníctvom využitia metódy analýzy vybraných Patočkových filozofických diel definovať, ako je možné zastaviť tento stav úpadku bezdejinnosti a ako aplikovať do života princíp starostlivosti o dušu. Dôležitosť tejto

témy spočíva v jej aktuálnosti a v uvedomení si, že tento problém sa týka celej spoločnosti ako takej.

V Patočkovom myslení zohráva Sokratova postava nenahraditeľnú a mimoriadne významnú úlohu a jej vplyv na jeho filozofické smerovanie môžeme nájsť skoro v každom jeho diele. Patočka nebol filozof, ktorý by vypracoval nejaké veľké systematické dielo. Bol filozofom v pohybe, ktorý nezastával dogmaticky určité stanovisko, ale takpovediac za pochodu reagoval na meniace sa podnety zvonku. Pre Patočku bol Sokrates naozaj výnimočný, nenašiel v ňom len predmet filozofie, predmet pre napísanie svojich prác, ale našiel v ňom aj príklad na autentický spôsob žitia svojho vlastného života. Patočkovým úsilím sa stal pokus o vypracovanie takej filozofickej pozície, ktorá by mala byť založená fenomenologicky; budovanej z perspektívy človeka ako bytosti konečnej, vo sfére čisto ľudskej, ktorá ostáva na sokratovskej ceste – čo je dobré – otvorená. Snažil sa teda o pochopenie prirodzeného sveta pre človeka, ktorý by mal dynamický, no najmä dejinný charakter.

Patočka nám vo svojej filozofii dejín predkladá tri základné možnosti ľudskej existencie. V súvislosti s týmito možnosťami hovorí o tzv. troch pohyboch ľudskej existencie, pohybe zakotvenia, reprodukcie a pohybe pravdy. Pre nás je smerodajný práve tento tretí pohyb, ktorý Patočka pochopil ako pohyb dejinný, pretože tento pohyb

pravdy, pohyb vlastného sebapochopenia je z týchto pohybov najdôležitejší a zároveň udržuje obidva vyššie spomínané pohyby v možnosti. Tieto dva pohyby – na rozdiel od tretieho – nedokážu postihnúť plnú realitu ľudskej existencie. Tretí pohyb je podľa Patočku „voči prvým dvom vo väzbe spojenia a zatlačenia, teda v dialektickej väzbe, objavuje teda podstatnú dimenziu prirodzeného sveta, tú, ktorá nie je daná, uniká vnemu i spomienke, uniká vecnej identifikácii, a predsa tento svet podstatne podmieňuje“ (Patočka, 2009, s. 366). Človek chápaný ako dejinná bytosť, ktorá je súčasťou dejinného sveta, sa nevyznačuje len starosťou o svoje životné potreby v prirodzenom živote človeka, ako je to v prvých dvoch pohyboch, ale uskutočňuje pohyb k novému, slobodnému životu. V takomto živote ide o sebapochopenie, o stretnutie so sebou samým, v ktorom človek získava skutočnú slobodu. Sloboda v Patočkovom chápaní však nie je niečo, čím človek automaticky disponuje. O slobodu sa musí človek neustále snažiť, sloboda sa chápe ako činnosť, ktorú musíme takpovediac neprestajne realizovať, aby sme tým získali samých seba. Byť so sebou samým zároveň znamená prevziať zodpovednosť za svoje rozhodnutia, vidieť sa vo svete a pochopiť svoju úlohu v ňom. Patočka nám ponúka slobodný život, život v pravde, prečo aj napriek tomu žijeme nezmyselný život v úpadku a kríze?

Patočka vnímal ako prvú, tak aj druhú svetovú vojnu ako vyvrcholenie vývoja, ktorý započal v období osvietenstva. Tvrdí, že po

druhej svetovej vojne bolo jasné, že v dejinách sa stratilo to najpodstatnejšie – to, čo je tak bytostne spojené s človekom – starostlivosť o dušu, aj keď – hovorí Patočka – už „*prvá svetová vojna bola rozhodujúcim krokom na tejto ceste*“ (Patočka, 2002, s. 275).

Nebudem na tomto mieste opisovať Patočkovo rozdelenie dejín na obdobia, pretože to, čo nás zaujíma, je posledná fáza – obdobie po druhej svetovej vojne, tzv. doba „poeurópska“, ktorá – Patočkovými slovami – súvisí s koncom dejín. Tento koniec dejín Dubský nazval „stavom akejsi novej bezdejinnosti, do ktorého dejiny paradoxne vyústili“ (Dubský, 1997, s. 44). A táto doba je podľa Patočku charakteristická tým, že to, čo vtedy človeka obracalo k starostlivosti o dušu, bolo nahradené „princípom mať a vládnuť“ (Patočka, 2002, s. 260). Frommovsky povedané, mód mať sa zmocňuje človeka po každej stránke a mód byť upadá do zabudnutia. Patočkovými slovami: „Nie starosť o dušu, starosť byť, ale starosť mať, starosť o vonkajší svet a jeho ovládnutie sa stáva dominantné“ (Patočka, 2002, s. 88).

Niet teda divu, že vo svetle týchto okolností Patočka rozpráva o úpadku a o úpadkovom živote: „Je úpadkový taký život, ktorému uniká sám vnútorný nerv jeho fungovania, ktorý je porušený vo svojom najvlastnejšom jadre, domnievajúc sa, že je plným životom, v skutočnosti sa každým svojím krokom a činom vyprázdňuje a mrzačí. Úpadková spoločnosť je tá, ktorá svojím fungovaním vedie

k úpadkovému životu, k životu v prepadnutí tomu, čo nie je povahou svojho bytia ľudské“ (Patočka, 2002, s. 99 – 100). Patočka je presvedčený, že sa zabudlo na to najpodstatnejšie, o čo v dejinách ide, a to je pochopenie, no najmä realizovanie starostlivosti o dušu, ktorú už v dávnej minulosti predstavil Sokrates a neskôr Platón, pretože jeho konverzia umožnila pohľad na Dobro samo. A cesta za Dobrom „odohráva sa v podobe vnútorného rozhovoru duše“ (Patočka, 2002, s. 92). Tento rozhovor by mal človeku slúžiť ako pochopenie, ako prevzatie zodpovednosti za svoj vlastný život, a taktiež uvedomenie si, že to podstatné neleží v telesnom svete, v jaskyni, ale je dosiahnuteľné len vďaka vzostupu k Dobru. A tento vzostup, ktorý Platón mienil a Patočka o ňom neskôr rozpráva, je cestou k pochopeniu toho podstatného, je vzmachom, alebo, inak povedané, potenciálnym východiskom pre spoločnosť od 20. storočia. Prečo?

Situácia od tohto storočia až po dnešnú dobu je ukážkou toho, ako veda a technika ovládla človeka, ako sa najdôležitejšie pre neho stáva „zlepšovanie fyzických podmienok života človeka, pričom je tu zrejmá istá rezignácia na vyššie, duchovné ciele“ (Stojka, 2015, s. 183). Človek žije „sebastravujúcim“ životom, životom každodennosti, životom, ktorý Patočka označil ako úpadkový, a ako súčiastka nejakého obrovského mechanizmu patrí *sile*.[1] Patočka tvrdí, že je

[1] Patočka používa pojem *sila*, ktorý je, dá sa povedať, ekvivalentný Heideggerovmu pojmu *Gestell*. K použitiu a analýze *Gestell* pozri Heidegger (2004, s. 20 – 32).

nutné otriasť svojou pohodlnou – len o blahobyt sa starajúcou – pozíciou a vzoprieť sa tlaku *sily*. *Silu* vníma ako niečo negatívne, čo manipuluje ľudí k neangažovanosti a pasivite. *Sila* je podľa neho „najvyššie súcno, ktoré všetko tvorí i ničí, ktorému všetko a všetci slúžia“ (Patočka, 2002, s. 114). *Sila* sa teda chápe ako manipulátor ľudí, slepou masou ľudí, ktorí sú jej súčasťou. Odcudzuje človeka sebe samému, kradne mu jeho autentickosť a ponára ho do života každodennosti. Pre mnoho ľudí sa prostriedky stávajú cieľmi, konzumný život valcuje duchovnú dimenziu života. Aký nám potom ostal zmysel života?

Paradoxom je, že vojny, ktoré sme vyššie spomenuli, sú jednou z príčin úpadku ľudskej spoločnosti, no na druhej strane vojnový front, v ktorom sa človek v tejto vojne ocitá tvárou v tvár smrti, sa môže, ako píše Patočka, chápať ako „základná zmena v ľudskej existencii“ (Patočka, 2002, s. 122). Ako však tomu máme rozumieť? Ľudia, ktorí sú do tohto boja poslaní, „musia sa vzdať seba, vzdať sa života a podstúpiť tak obeť za iných“ (Stojka, 2015, s. 189). A tento pojem obete, ako mu Patočka rozumie, ochoty obetovať svoj život, tento zážitok absolútnej slobody je jedným z možných východísk, ako prekonať úpadkový život. Obeť je možným východiskom pre človeka, ktorý je schopný porozumieť svojmu vlastnému bytiu aj bytiu druhých, „druhým možno viac, než sebe“ (Patočka, 2002, s. 412). Samozrejme, tu by sme si mohli položiť otázku: a čo my ostatní,

ktorí sme nezakúsili útrapy a následne vzplanutie frontu vojny? Aj keď Patočka na mnohých miestach hovorí o ochote alebo pripravenosti ísť až do konca, aj pre ostatných je šanca, ako navrátiť zmysel svojmu životu, ako sa starať o svoju dušu, a tým aj navrátiť zmysel našej modernej spoločnosti a vymaniť sa z područia všade vládnucej *sily*. Hovorí o tzv. solidarite otrasených: „Solidarita tých, ktorí sú schopní pochopiť, o čo ide v živote a smrti a následkom toho v dejinách. Že dejiny sú tento konflikt holého života, holého a spútaného strachom, so životom na vrchole, ktorý neplánuje budúce obyčajné dni, ale vidí jasne, že obyčajný deň, jeho život a »mier« majú svoj koniec“ (Patočka, 2002, s. 129).

Takže podľa Patočku len tí, ktorí sú schopní pochopiť tú vec, ktorí sú schopní obratu, *metanoiá,*[2] len tých môžeme označiť pojmom duchovný človek, ktorého Patočka odlišuje od intelektuála. Intelektuál predstavuje človeka, ktorý má určité vzdelanie, a ako Patočka píše, „určité zručnosti, určité vysvedčenie eventuálne, a na základe toho vyvíja určitú činnosť, ktorou sa pochopiteľne živí“ (Patočka, 2002, s. 355). Nazýva ho aj kultúrnym človekom, ktorý vykonáva určité činnosti, ktoré vie opísať, definovať atď., ale byť duchovným človekom je niečo úplne iné. Je to človek, ktorý negatívne

[2] V *Kacírskych esejách o filozofii dejín* Patočka používa na označenie obratu pojem *metanoiá*, ktorý je ekvivalentný s tým, čo mienil pojmom *paideia* – ako pohyb z jaskyne smerom nahor.

skúsenosti svojho života nestráca zo zreteľa, a to na rozdiel od bežného človeka, ktorý sa na nich snaží zabudnúť, „snaží sa cez nich inštinktívnym spôsobom preniesť [...], duchovný človek sa tomuto práve vystaví a jeho život spočíva v tom, že je takto vystavený“ (Patočka, 2002, s. 358). Práve na tomto opise duchovného človeka môžeme vidieť, ako si Patočka predstavuje takpovediac v praxi tretí pohyb ľudskej existencie, existencie vo vlastnom slova zmysle, pohyb pravdy. A aký má v tejto súvislosti význam Platónovo učenie?

Platón ukazuje vznik duchovného života na Sokratovej postave. Sokrates vytvoril návod, ako neprijímať samotný život, ale prijímať jeho problematickosť. Prijímame my dnes problematickosť sveta alebo je dnešný svet skôr svetom neduchovným?

Patočka však ponúka liek na neduchovnosť, na úpadok našej modernej spoločnosti prostredníctvom pohybu pravdy. Riešením zduchovnenia spoločnosti je to, aby tzv. technická inteligencia, ktorá pozostáva predovšetkým z „bádateľov a aplikátorov, objaviteľov a inžinierov“ (Patočka, 2002, s. 130), prijala vyššie spomínaný duchovný aspekt, a stala sa tak súčasťou solidarity otrasených. V tomto vidí Patočka možnú záchranu prinavrátiť princíp starostlivosti o dušu ľuďom dnešnej modernej spoločnosti, ľuďom, ktorí sa nebudú zaujímať len o vedecký pokrok a o naplnenie vlastných vreciek, ale prijmú duchovnú dimenziu do svojho života, stanú sa du-

chovnými ľuďmi a budú sa kvôli odhaleniu „nedostatočnosti faktického svata usilovať o skutočnú vládu ducha“ (Patočka, 2006, s. 245). A tento princíp starostlivosti o dušu je úzko spätý so starostlivosťou o dušu v štáte, a teda so životom politickým. A to je vlastne motív platónskych strážcov – filozofov, „ktorí dokážu vystáť nezmyselnosť nihilistickej doby a nasadiť vlastný život, aby sa ukázalo, že sa podľahlo ilúzii, že zmysel je zaistený“ (Chvatík, 1996, s. 11).

Na záver môžeme teda zhodnotiť, že problém je v nahliadaní na hodnoty, respektíve v ich prevrátení. Súčasný človek akosi zabudol, čo znamená byť. Všetko je dnes smerované k tomu, ako mať čo možno najviac. Mať moc, mať prostriedky, mať jednoducho stále viac. Šťastie a zmysel existencie je v pojme mať až do takej miery, že tento pojem, respektíve to, čo sa skrýva za jeho významom, pokladáme za cieľ a zmysel nášho bytia. Šťastie spoločnosti sa meria ekonomickou prosperitou a úspech jednotlivca hodnotí na základe hmotných statkov, ktoré vlastní. A tento spôsob žitia neobišiel ani najvyššie sféry spoločenského života, ktoré predstavuje politický život. Pretože to, že politik sa „nebude usilovať výhradne a predovšetkým o moc a vlastný materiálny prospech, ale bude sa snažiť vyniknúť medzi ostatnými svojím úsilím o vzmach“ (Chvatík, 2015, s. 464), sa stalo skôr výnimkou ako pravidlom.

Môžu v dnešnej spoločnosti vytvoriť solidaritu otrasených naši politici? Zaujíma ich viac duchovný aspekt a blaho spoločnosti alebo

zvyšovanie vlastného životného štandardu? A ak je dnešná spoločnosť demokratická, prečo sa akosi stále nemôžeme zbaviť pocitu, že malá skupina tých najbohatších ťahá za nitky v spoločnosti, ktorej divadlom je kvázi vláda ľudu?

Bibliografické odkazy:

DUBSKÝ, I. 1997. Filosof Jan Patočka. Praha : Oikúmené, 1997.

HEIDEGGER, M. 2004. Věda, technika a zamyšlení. Prel. J. Michálek, J. Kružíková a I. Chvatík. Praha : Oikúmené 2004, s. 20 – 32.

CHVATÍK, I. 1996. Kacířství Jana Patočky v úvahách o krizy Evropy. In: *Reflexe* č. 4, 1996.

CHVATÍK, I. 2015. Kolem Patočkovy politiky duchovního člověka. In: *Filozofia*, roč. 70, 2015, č. 6.

PATOČKA, J. 2006. Češi I. Sebrané spisy. Sv. 12. Praha : Oikúmené, 2006.

PATOČKA, J. 2009. Fenomenologické spisy II. Sebrané spisy. Sv. 7. Praha : Oikúmené, 2009.

PATOČKA, J. 2002. Péče o duši III. Sebrané spisy. Sv. 3. Praha : Oikúmené, 2002.

STOJKA, R. 2015. Patočkova filozofia dejín. Druhé doplnené vydanie. Košice : UPJŠ, 2015.

Jan Patočka: The Meaning of the *Movement of Truth* for Today's Man

Summary

This post is looking for an answer to an important question; is it still possible to stop the decadence of society and man as such? My effort is to answer this complex question through Patočka's critical view of the decline of man and society based on the Socratic concept of the *Care of the Soul*. The article explains Patočka's concept of a free man, and starting from Plato, it also approaches the question of how today modern person, who finds himself in crisis due to the influence of science can become such a person. This paper aims is to define how it is possible to stop this state of decay and how to apply the principle of *Care of the Soul*.

Filozofická kozmológia Bernarda de Fontenelle

Dávid Natafaluši

Bernard le Bovier de Fontenelle (1657 – 1757) je známy ako jeden z prvých popularizátorov vedy a vedeckého poznania. Svojou kozmologickou štúdiou nadväzujúcou na Descartovu, resp. karteziánsku kozmológiu pripravil voľnú cestu neskorším popularizátorom fyziky a vedy všeobecne. Karteziánska mechanistická fyzika, ktorá vysvetľovala javy a procesy na korpuskulárnom princípe, odmietala silové pôsobenie častíc. To sa pretavilo aj do dobovej kozmológie príspevkami vtedajších astronómov odmietajúcich klasickú ptolemaiovsko-aristotelovskú hypotézu o pevnom sférickom upevnení nebeských objektov. Rovnako sa v prvej polovici 17. storočia začala rozvíjať a rozširovať teória heliocentrizmu, ktorá je základným stavebným kameňom de Fontenellovej popularizačnej práce.

Hlavným spisom, v ktorom sa de Fontenelle venuje popularizácii vedeckého poznania a rovnako svojej filozofickej kozmológii, sú *Rozhovory o mnohosti svetov* (1686). V priebehu jeho života sa však text dočkal viacerých upravených a doplnených vydaní, ktoré upravovali niektoré vedecky zastarané informácie z pôvodného vydania. Základom uvedeného spisu je rozhovor Bernarda de Fontenelle s fiktívnou markízou, ktorá má predstavovať laickú verejnosť. Aj z tohto dôvodu autor využíva jednoduchý jazyk, vyhýba sa zložitým

vedeckým termínom, miesto ktorých vyjadruje fyzikálne či astronomické javy pomocou metafor. Sám priznáva, že filozofiu, do ktorej zahrnul i fyziku, nechcel ponímať prísne filozoficky, ale spôsobom prístupným pre neodbornú verejnosť: „Snažil som sa priviesť filozofiu k tomu, aby nebola príliš suchopárna pre mondénne publikum (gens du monde) a ani príliš ľahkovážna pre učencov“ (de Fontenelle, 2020, s. 57). Aj napriek tomuto tvrdeniu sa de Fontenelle pri vysvetľovaní svojich kozmologických predstáv občas púšťa do filozofického monológu, resp. dialógu s markízou, najmä ak ide o predstavy spojené s obývateľnosťou Mesiaca a iných planét slnečnej sústavy.

Okrem fyzikálnych a kozmologických úvah však Bernard de Fontenelle ponúka aj niekoľko výstižných poznatkov, ktoré sú veľmi nadčasové. „Filozofi chcú, aby bol vesmír zväčšenými hodinkami a aby sa v ňom všetko dialo na základe pravidelných pohybov závisiacich na zostavení častí“ (de Fontenelle, 2020, s. 66). Podobné postoje môžu erudovaných filozofov a vedcov provokovať, de Fontenelle však správne nabáda, že vesmír nemusí vždy a za každých okolností pracovať ako stroj, v ktorom bude každý pohyb pravidelný, homogénny, symetrický a vopred vypočítateľný. O nebezpečenstve závislosti od kauzality hovorí o niekoľko storočí neskôr aj slávny nemecký filozof Friedrich Nietzsche, keď prehnanú vieru v príčinnosť podrobuje kritike: „»Príčiny« vôbec niet: v jednotlivých

prípadoch, keď sa zdalo, že nám je daná a keď sme ju projektovali zo seba, aby sme porozumeli dianiu, sa dokázal sebaklam“ (Nietzsche, 2014, s. 53). Univerzum totiž obsahuje veľké množstvo nepredvídateľných javov, singularít, anomálií, zvláštností a problémov, ktoré ľudstvo nie je schopné matematicky vyriešiť. Medzi riadkami sa nám tak predstavuje aj otázka mnohosti právd, relativity, názorovej subjektivity a nezávislej skutočnosti. Skutočnosť a pravdy sa môžu meniť, o čom sa počas života presvedčil aj sám de Fontenelle pri pozorovaní rozvíjania a neustálych zmien vedeckých hypotéz. Dlhodobosť, resp. trvácnosť a úspech vedeckého poznatku je len relatívne platným kritériom, na čo poukazuje aj slovenský filozof Teodor Münz: „Nezávislú skutočnosť teda samu osebe, v jej ontologickom charaktere tiež nepoznáme a ani nemôžeme poznať. Nemôžeme tvrdiť, že je materiálna, duchovná ani nijaká iná“ (Münz, 2015, s. 143). Existenciu nezávislej skutočnosti a absolútnych právd rovnako neguje už spomínaný Nietzsche – v spise *Ľudské, príliš ľudské* odmieta večné fakty a absolútne pravdy (pozri Nietzsche, 2018, s. 18). Podobne je to s vedeckými teóriami a filozofickými konštruktmi ako takými. Nie všetky musia stáť na pevne danom statickom a nemennom systéme.

Autor sa teda v *Rozhovoroch* venuje nielen popularizácii dobových vedeckých teorém a objavov, ako je dôkaz obehu Zeme okolo Slnka a jej otáčanie okolo vlastnej osi, ale dotýka sa aj problematiky

ľudského poznania, rovnako ako možností mimozemského života a zvláštností jednotlivých planét slnečnej sústavy. Práve v týchto bodoch de Fontenellovej kozmológie badáme najciteľnejší filozofický rozbor jeho vlastných úvah. V kapitole s názvom *O tom, že Mesiac je obývanou krajinou* predstavuje francúzsky myslitel' markíze myšlienku, že Mesiac môže byť v skutočnosti obývaný. „Ja sám, aj keď sa domnievam, že je Mesiac obývaný, napriek tomu žijem v pokoji s tými, ktorí tomu neveria. Som pripravený pridať sa čestne k ich názoru, keby bol presvedčivejší. Zatiaľ však stále čakám, kedy budú mať nad nami zrejmú výhodu. Len preto som sa priklonil na stranu obyvateľov Mesiaca“ (de Fontenelle, 2020, s. 79). Treba mať neustále na pamäti, že tento spis vydal autor v roku 1686, takže dnes na tieto úvahy môžeme nahliadať s jemným úsmevom. Pravdou však zostáva, že už v tej dobe, keď sa len rozvíjal duch osvietenstva, sa našli myslitelia, ktorí otvorene a explicitne písali o možnosti mimozemského života. V uvedenom spise zachádza de Fontenelle tak ďaleko, že si dovolí uvažovať nad opisom, ako títo cudzinci zďaleka môžu vyzerať a aké môžu byť ich charakterové črty. Rozhodne vraví, že nejde o ľudí. „Vôbec neverím, že na Mesiaci sú ľudia. Vidíte, ako sa líši príroda odtiaľ až po Čínu. Iné tváre, postavy, zvyky, takmer aj iné zásady uvažovania. Odtiaľ až na Mesiac potom musí byť zmena ešte výraznejšia“ (de Fontenelle, 2020, s. 88). Život na Mesiaci je úplne odlišný od toho na Zemi a mesační obyvatelia tomu

prispôsobili aj svoje zvyky a životy. Zároveň však v *Rozhovoroch* mimozemšťanom pripisuje rozličné pozemské „zamestnania“, ako filozof, básnik či cestovateľ. Obyvateľov de Fontenelle nepriradil len Mesiacu, ale aj k iným planétam obiehajúcim okolo Slnka. V nasledujúcich kapitolách splývajú vedecké fakty s romantickými predstavami a niekedy až bláznivými hypotézami nielen o domorodcoch obývajúcich extraterestriálny priestor, ale aj o samotných planétach. Klimatické podmienky na jednotlivých planétach určujú fyzické aj duševné rysy jednotlivých obyvateľov. Títo jedinci môžu mať dokonca odlišné zmysly než pozemšťania. Napríklad obyvatelia Merkúra sú veľmi tmavej pleti, a keďže horúca klíma spôsobuje duševné otupenie, konajú bezcieľne a nemajú žiadnu pamäť. Aj napriek tomu sú veľmi pohybliví a čulí. Mars podľa francúzskeho filozofa nie je zaujímavou planétou, a keďže je veľmi podobný Zemi, nestojí za výraznejšie skúmanie. Naopak, Jupiter a Saturn sú veľmi zaujímavými planétami, ktorých veľkosť znamená množstvo neprebádaného priestoru aj pre samých ich obyvateľov. Keďže je Saturn ďaleko od Slnka, jeho obyvatelia sú pomerne flegmatickí a pomalí. Autor vyslovuje potešenie nad tým, že Zem je v ideálnom priestore slnečnej sústavy, pretože tu nie je ani horúco, ani príliš chladno, a teda aj pozemšťania disponujú ideálnymi telesnými aj duševnými proporciami.

Úvahy o obývateľnosti iných planét majú z pohľadu autora aj napriek zastaraným predstavám dvojaký prínos. Prvý je rýdzo vedecký. Predstaviť hypotézy o mimozemskom živote, aplikujúc v tomto smere vedecké poznatky z astronómie, ale aj o klimatických podmienkach a ich vplyve na život bolo v polovici 17. storočia celkom populárnym krokom, najmä po objavení a preložení antických atomistických spisov, ktoré pojednávali o existencii iných, aj alternatívnych svetov. Dnešné výskumy hľadajúce život v ďalekom vesmíre a bádanie po potenciálne obývateľných exoplanétach, respektíve „superzemiach" môžeme označiť za duchovné pokračovanie osvietenských[1] úvah. Druhý prínos je filozofický a stavia práve na vedeckých poznatkoch. Myšlienky o tom, aký je vonkajší vesmír, aké je prostredie na jednotlivých planétach, akí sú obyvatelia na cudzích planétach, ako žijú a ako myslia, sú len čiastkovými príkladmi toho, ako môže veda a filozofia spolupracovať. Filozofický rozmer dávajú tomuto spisu rovnako už spomínané reflexie o povahe vedy a filozofie a o ich (možno spoločnej) budúcnosti.

Vo Fontenelleových úvahách však nemusíme hľadať len vedecké skúmanie širokého vesmíru, naopak, autor sa snažil o priblíženie neznámeho a vzdialeného, a ponúknutie spôsobu, ako možno o vesmíre „moderne" rozmýšľať. Nekonečnosti vesmíru sa človek nesmie

[1] Okrem B. de Fontenelle sa myšlienkam o obývateľnosti a pluralite obývaných svetov venovali v 16. a 17. storočí v určitých súvislostiach aj vedecké a filozofické stálice ako Galileo Galilei, John Wilkins, Pierre Borel či Christian Huygens.

báť, ale musí k nemu pristupovať s rozumom, pokojom a rozvahou. Je jednoduché si všimnúť, že de Fontenelle využíva pri svojich opisoch mnoho analógií s našou Zemou, s podmienkami na nej, a aj s jej obyvateľmi, teda ľuďmi, aby vyjadril možnosti života niekde inde. Svojím pozitívnym hodnotením umiestnenia Zeme tak metaforicky pozitívne hodnotí aj raný osvietenský rozvoj vedy, kultúry a všeobecne obyvateľov dobovej Európy.

Mnohosť svetov však nemusí znamenať len pluralitu obývaných planét našej sústavy či metaforický popis v tej dobe novoobjavených zákutí Zeme. Po vzore atomistov môže ísť v určitom zmysle aj o mnohosť celých vesmírov. Kozmológia Bernarda de Fontenelle vskutku nemusela s niečím, ako je mnohosť vesmírov, vôbec pracovať, ale môžeme nájsť niekoľko styčných bodov, ktoré mohli slúžiť ako inšpirácia pre budúcich vedcov či popularizátorov fyziky.

Slovo *svet* (vo francúzskom origináli *le monde*) môže mať viacero významov. Môže znamenať nám známy priestor, napríklad planétu Zem, náš životný priestor, no aj hviezdnu či planetárnu sústavu. V kozmológii sa týmto termínom bežne označuje celý vesmír, realita alebo súbor všetkých vecí, ktoré sa v tejto realite vyskytujú. Rovnako môžeme týmto pojmom odkazovať vo filozofickej rovine na platónsky dualizmus inteligibilného a senzibilného sveta, resp. karteziánsky dualizmus *res cogitans* a *res extensa*. S prihliadnutím

na de Fontenellove formulácie je však pravdepodobnejší vedecký, respektíve kozmologický výklad slova *svet*.

Niektoré tézy, ktoré de Fontenelle naznačoval už v polovici 17. storočia (a sú prítomné aj v *Rozhovoroch*), sú rovnako aktuálne aj dnes. Jednou z nich je obmedzenosť ľudského poznávania. Fontenelle uznáva, že ľudské poznanie je bytostne obmedzené a je aj zahalené mnohými predsudkami. V dobe rozvíjajúceho sa osvietenstva bola problematika predsudkov vo vede zaiste aktuálnou témou. Z pohľadu moderného človeka a modernej vedy si však môžeme dovoliť obmedzenie poznania – napríklad náboženskými či tradicionalistickými predsudkami – škrtnúť, aj keď v istých kruhoch a situáciách sa s predsudkami i dnes stále stretávame. Dôležitým predsudkom aktuálnym aj dnes, na ktorý de Fontenelle upozorňuje, je už spomínaný subjektivizmus, respektíve relativizmus ľudského poznania. Realita nemusí byť vždy taká, ako sa na prvý pohľad javí, a vesmír môže z rôznych perspektív vyzerať rozlične. Zostáva nám ešte prirodzená obmedzenosť ľudskej civilizácie, na ktorú upozorňuje aj sám autor. Z jeho pohľadu je problémom nedostatočná kognitívna výbava človeka ako druhu, ktorá nie je schopná pochopiť prírodu v jej celku. Neustále zdokonaľujúca sa veda nás môže čiastočne priblížiť k zavŕšeniu poznania, ale nikdy nevyčerpá observačné možnosti. Treba poukázať na to, že hoci sa veda a technológia od 17. storočia posunula míľovými krokmi, stále bojujeme s tým, že sme

tou istou vedou a našimi kognitívnymi schopnosťami obmedzení. Aj napriek mnohým objavom a technickým vymoženostiam stále nedokážeme objavovať tajomstvá vesmíru na takej úrovni, ako by sme asi túžili. Dôvodom je aj rozľahlosť vesmíru, z ktorého dnes poznáme len nepatrnú časť. A čo potom možnosť viacerých vesmírov? Už niekoľko rokov sa vo vede objavuje pojem multiverzum, respektíve mnohovesmír, čo je hypotéza existencie viacerých paralelných vesmírov. Týmto hypotézam sa venuje množstvo vedcov, ale aj súčasných popularizátorov fyziky, ako sú napríklad Brian Greene, Alan Guth, Michio Kaku či Max Tegmark. Táto problematika v sebe nesie otázky tak vedecké, ako aj filozofické, respektíve metafyzické, preto je taká zložitá. Na otázniky spojené s obmedzeniami uvedenými Bernardom de Fontenelle nadväzujú aj niektorí zo spomínaných vedcov. Brian Greene, ktorý navrhol hneď niekoľko typov multivesmírov, pri vysvetlení tzv. tkaného (zošívaného) multivesmíru hovorí o nemožnosti ľudského pozorovania vesmíru za hranice nášho *kozmického horizontu*. Dôvodom je najmä spomínaná rozľahlosť vesmíru, ktorá môže byť nekonečná. „V nekonečnom vesmíre leží väčšina oblastí za hranicami, kam môžeme dovidieť, a to dokonca aj tými najvýkonnejšími ďalekohľadmi“ (Greene, 2012, s. 32). Za hranicami nášho kozmického horizontu sa teda môže nachádzať nekonečné množstvo ďalších vesmírov. Iný vedec – Max Tegmark – zase vraví, že otázka mnohovesmíru nie je vedeckou teóriou,

ale predpoveďou, ktorá plynie z určitých vedeckých teórií. Jeden z typov mnohovesmírov, ktoré uvádza, označuje ako multiverzum úrovne jeden, je založený na chaotickej inflácii vesmíru, ktorá učinila realitu nekonečnou. Náš vesmír totiž Tegmark definuje len ako pozorovateľnú časť fyzikálnej reality, teda všetkého, čo existuje. Ak je teda realita nekonečná, vytvoril sa priestor na nekonečné množstvo tzv. Hubblových objemov, čo je guľová oblasť pozorovateľného priestoru z pohľadu pozorovateľa. „Predpokladajme, že sa inflácia ozaj odohrala a učinila náš priestor nekonečným. V takom prípade existuje nekonečne mnoho paralelných vesmírov úrovne I“ (Tegmark, 2016, s. 112). V nich sa môže stať nekonečnekrát všetko, čo fyzikálne zákony dovoľujú, to znamená, že sa pripúšťa aj možnosť alternatívnych verzií ľudí z planéty Zem. A tu vzniká hneď niekoľko závažných filozofických problémov týkajúcich sa determinizmu, vedomia človeka, jeho jedinečnosti, vnímania duše a podobne.

Práca Bernarda de Fontenelle tak neslúžila len ako popularizácia dobovej vedy, ale má rázny presah aj do súčasnosti, k čomu dopomohli vedecko-filozofické formulácie základných postulátov, ktorým sa venoval; explicitné posúdenia vzťahu vedy a filozofie, ale jednoducho aj výber slov a samotných slovných spojení, keďže *mnohosť svetov* je od antiky až do dnešných dní kozmologicky verzatilné slovné spojenie, spúšťajúce veľké množstvo odborných, vedeckých

aj filozofických diskusií. Bernard de Fontenelle svojou prácou prispel novými perspektívami a pomohol tak laickej verejnosti priblížiť sa k vede, ako aj vede, respektíve kozmológii ďalej sa rozvíjať s novými náhľadmi v zálohe.

Bibliografické odkazy:

de FONTENELLE, B. 1686. Rozhovory o mnohosti světů. Prel. D. Pichová. Praha – Brno : Togga – Masarykova univerzita, 2020.

GREENE, B. 2011. Skrytá realita. Prel. L. Motl. Praha : Nakladatelství Paseka, 2012.

MÜNZ, T. 2015. Cesta za skutočnosťou bez metafyziky. S Nietzschem a proti nemu. Bratislava : Kalligram, 2015.

NIETZSCHE, F. 1878. Lidské, příliš lidské. Prel. V. Koubová. Praha : OIKOYMENH, 2018.

NIETZSCHE, F. 1919. Vôľa k moci ako poznanie. Prel. T. Münz. Bratislava : Kalligram, 2014.

TEGMARK, M. 2013. Matematický vesmír. Prel. J. Podolský. Praha : Argo/Dokořán, 2016

Bernard de Fontenelle's Philosophical Cosmology

Summary

Bernard de Fontenelle is well known for his work on popularizing science in 17th century. As a member of French Académie royale des sciences, he tried to explain scientific themes for the general public. One of these, described in *Conversations on the Plurality of Worlds,* was a possibility of life on the Solar System's planets. In a form of "gallant communication", de Fontenelle explained climate and meteorological variabilities on different planets and speculated about their possible inhabitants. We can identify this work as a cosmological and even as a philosophical, because of amount of philosophical problems which could rise from the theory of plurality of worlds. We can apply lots of de Fontenelle's observations in today's science, primarily in cosmological research and themes of what is called multiverse.

Ktorá mravouka prináleží škole? (Problematika uplatnenia laickej a náboženskej morálky na školách počas prvej Československej republiky) Emanuel Rádl verzus Inocenc Arnošt Bláha

Kristína Pakesová

Ktorá mravouka prináleží škole? Táto problematika bola jedným z kľúčových východísk pri kreovaní školského systému po vytvorení demokratického liberálneho režimu v Československu. Po roku 1918 sa pod vplyvom vedúcich politikov, ktorí boli ovplyvnení pozitivizmom, začalo diskutovať o zmene a charaktere výučby v oblasti výchovy. Vedúcou morálkou na školách sa mala stať svetská objektívna pozitivistická morálka, ktorá bola najčastejšie nazývaná v akademických kruhoch i v širšej verejnosti ako laická. Plánovanou odlukou náboženstva od štátu zo strany reformných pozitivistických politikov po prvej svetovej vojne sa mal vytvoriť priestor pre obrodu v oblasti výchovy a vzdelávania. Demokratický režim mal do morálky zaviesť humanitu, cit pre vlastenectvo a spoliehanie sa na vytváranie vlastných zákonov bez náboženskej autority, čím by sa odlíšil od prechádzajúceho monarchistického režimu, ktorý bol spájaný s katolíckou mocou a maďarským útlakom.

Jedným z fundamentálnych východísk uplatnenia laickej morálky na základných školách bolo vytvorenie *Malého zákona* z roku 1922, keď sa do škôl zaviedol nový predmet *občianska náuka so zreteľom na domovinu a vlasť* (Zákon zo dňa 13. júla 1922). Občianska náuka doplnená o prívlastok príznačný pre potreby vtedajšieho štátu – so zreteľom na domovinu a vlasť – znamenala prijatie *slobody každého občana* bez rozdielu na spoločenské postavenie alebo konfesiu (Švec, 1923, s. 190).

Načrtnutej problematike ponechania či nahradenia doposiaľ známej náboženskej morálky sa venovala vtedajšia inteligencia a politická scéna v jednotlivých dielach – periodikách v československom prostredí – intenzívne. Svedčia o tom články, diskusie a politické programy. Príkladom takéhoto spoločenského vyhlásenia môže byť *Kultúrny a školský program Československej národnej demokracie* z roku 1919 vtedajšieho štátneho tajomníka Ministerstva školstva a národnej osvety Františka Drtinu (1861 –1925), ktorý predostrel myšlienku svetského vzdelávania prostredníctvom laickej výchovy (Drtina, 1919). Zoštátnenie škôl požadoval aj T. G. Masaryk (1850 – 1937) v diele *Zrcadlo katechetům* (1906), kde zastáva stanovisko, že pokrokové učiteľstvo musí byť vyňaté z područia cirkvi. Škola by

sa mala orientovať predovšetkým na vedecký názor a poznatky, pričom by sme mali úplne vylúčiť z výchovno-vzdelávacieho procesu náboženstvo (Masaryk, 1906).[1]

Náš príspevok je zameraný na dvoch autorov vtedajšej doby, ktorí predstavovali protipólne názory v oblasti výchovy. Z týchto dôvodov si treba ozrejmiť kľúčové filozofické smery, ktoré sa s naším pojednávaním budú nevyhnutne spájať. V príspevku si potrebujeme osvetliť filozofické východiská, ktoré vyústili u týchto autorov do konkrétnych postojov v rámci danej problematiky.

Na začiatku 20. storočia po vytvorení prvej Československej republiky bolo v novom štátnom zriadení prítomných niekoľko filozofických smerov,[2] ktoré sa vzájomne ovplyvňovali. Prvé tri desaťročia to bol hlavne pozitivizmus s vedúcou osobnosťou vtedajšieho obdobia Františkom Krejčím (1858 – 1934).[3] Pozitivizmus vychádzal

[1] T. G. Masaryk sa podobne ako E. Rádl snažil o vnútornú obrodu kresťanstva na základe ideálu humanity a prinavrátenia sa k pôvodným kresťanským tézam.
[2] Filozofické smery dominantné počas prvej Československej republiky boli pozitivizmus, idealizmus, kresťanská filozofia, neskôr štrukturalizmus a fenomenológia (hlavne v období medzi dvoma svetovými vojnami).
[3] F. Krejčí rozpracováva svoju pozitívnu etiku, na základe ktorej sa má riadiť laická škola (Krejčí, 1920). Túto koncepciu kritizuje E. Rádl v *Revise pokrokových ideálů v národní škole* (1929), pretože sa zakladá na prirodzenom náboženstve čistej vedeckosti.

predovšetkým z herbartizmu,[4] ktorý bol v opozícii s hegeliánstvom[5] v 19. storočí. Prípadne sa niektorí filozofi snažili o zlúčenie týchto filozofických smerov.[6] Pozitivizmus okrem vedeckej práce ovládol aj vedeckú kultúru a mal nesmierny dosah na všetky oblasti. Symbolizoval viac ako jeden samostatný uzavretý filozofický systém, reprezentoval *národné myslenie* (Cetl, 1981, s. 5 – 10). Odporcom pozitivizmu bol idealizmus. Jedným z hlavných predstaviteľov idealizmu[7] a kresťanskej protestantskej filozofie[8] bol Emanuel Rádl

[4] Herbatizmus je filozofický smer podľa J. F. Herbarta (1776 – 1841). Herbart odmietal Heglovu filozofiu. Mal silný sklon k exaktným vedám. Snažil sa vytvoriť protiváhu k Heglovej idealistickej filozofii. Jeho filozofia je vecná so zmyslom pre empíriu, odmieta špekulácie. Uznáva zmyslovú skutočnosť v procese poznania. Skutočnosť sa skladá z jednotlivých reálií, ktoré sú nepoznateľné. Jediné, čo je poznateľné, sú vzťahy medzi nimi.

[5] Hegelianizmus je smer inšpirovaný G. W. Heglom (1770 – 1831). Jeho filozofia je idealistická. Hegel hľadal v dejinách účel dejín. Základom bol pre neho duchovný neosobný princíp – absolútna idea. Pripisuje mu myslenie a poznávanie. Vývoj ľudstva sa deje v rozporoch, je to dialektický proces svetových dejín. Ľudia majú poznávať zákony prírody. V slovenskom prostredí to boli práve štúrovci, ktorí sa orientovali na tento filozofický smer (Várossová, 1965, s. 148 – 192). V českom prostredí to boli napr. Jan Evangelista Purkyňe (1718 – 1869) a František Matouš Klácel (1808 – 1882).

[6] Príkladom zlúčenia herbartizmu a hegelianizmu je filozofia Augustína Smetanu (1814 – 1851), ktorý tvrdil, že prepojením Heglovej a Herbatovej filozofie vznikne vrcholný filozofický systém.

[7] Ďalší idealistickí predstavitelia vtedajšej doby boli František Mareš (1857 – 1942) a Ladislav Klíma (1878 – 1928). Rovnako neskorší idealistickí predstavitelia Karel Vorovka (1879 – 1929), Tomáš Trnka (1888 – 1961) a Emil Svoboda (1878 – 1948).

[8] Okrem idealistickej filozofie a pozitivizmu počas prvej Československej republiky bola dominantná aj kresťanská filozofia, ktorá sa členila do dvoch prúdov podľa náboženskej orientácie jednotlivých filozofov. Boli to protestanti a katolíci. Do kresťanskej protestantskej filozofie zaraďujeme aj E. Rádla, ktorý sa predo-

(1873 – 1942), ktorý vystúpil so svojou pozitivistickou kritikou už na začiatku 20. storočia (Zouhar, 2008, 97 – 103). E. Rádl spolu s Josefom Luklom Hromádkom (1889 – 1969) boli zakladateľmi *Křesťanské revue* (1927 – ...), ktorá vychádza dodnes.

E. Rádl bol protipozitivisticky zameraný, bol vyznávačom evanjelickej konfesie. Uznával *existenciu absolútneho mravného poriadku*, ktorý stojí nad svetom. Aktívne sa zaoberal mravnými politickými a spoločenskými otázkami. Veda je dôležitá pre život, v jej zložitosti nám však podľa E. Rádla uniká zmysel celkového diania. Tento názor vyjadril v diele *Moderní věda: její podstata, methody, výsledky* (1926).

Človek je zakotvený v duchovej absolútnej oblasti, ktorá mu poskytuje vzorce konania. Filozofia má napomáhať túto absolútnu pravdu. E. Rádl nadraďuje náboženstvo nad filozofiu a zdôrazňuje, že človek na tomto svete len odkrýva realitu, ktorá bola vopred daná. Pravda ako taká podlieha absolútnu, pričom je nemenná. Tieto myšlienky vyjadril vo svojom poslednom intímnom spise *Útěcha z filosofie* (1946), ktorý písal počas smrteľnej choroby.[9]

všetkým nechal inšpirovať protestantizmom a filozofiou T. G. Masaryka. Náboženstvo predstavuje pre neho mravnú zodpovednosť. Prejavil sa aj ako vitalista a odmietol darvinizmus.

[9] Poctu E. Rádlovi dal jeho kolega J. L. Hromádka v diele *Don Quijote české filosofie Emanuel Rádl 1873 – 1942* (1942).

Ako uvádza E. Rádl v tomto diele, „... kázaní na hoře je kodexem čistého morálního řádu, osvbodzeného od donucování a od trestu" (Rádl, 1946, s. 23).

Naproti E. Rádlovi stojí Inocenc Arnošt Bláha (1879 – 1960),[10] ktorého poznáme ako etika, filozofa, sociológa, pedagóga a v neposlednom rade ako zakladateľa prvého sociologického časopisu *Sociologická revue* (1930 – 1949). Svoje sociologické a filozofické presvedčenie vyjadril v diele *Sociologie inteligence* (1937). I. A. Bláha zastával pozitivistické stanovisko do konca 20. rokov 20. storočia. Neskôr by sme ho mohli priradiť k štrukturalizmu. Príspevok je zameraný na obdobie I. A. Bláhu, keď bol zástancom pozitivizmu a vyzdvihoval predovšetkým kvality v podobe objektívnosti, nezaujatosti a vytvárania mravných zákonov odvodených od človeka. Pozitivizmus ovplyvnil jeho etické učenie hlavne v diele *Filosofie mravnosti* (1922).

Nie je však úplne ortodoxným pozitivistom, ako bol F. Krejčí. I. A. Bláha patrí do skupiny pozitivistických autorov, ktorí v určitej

[10] I. A. Bláhu zaraďujeme do filozofického smeru štrukturalizmu, ktorý bol dominantný od 30. rokov 20. storočia v Československu. V jeho štrukturalizme sa objavuje stanovisko, že spoločnosť je výsledkom spoločných funkcií (politika, hospodárstvo a kultúra). Funkcie odmietal usporiadať do hierarchickej postupnosti, pretože každá jedna funkcia má vlastný predmet záujmu a vlastnú dôležitosť. Ich vyvážený a rovnocenný vzťah zaručuje dokonalý vývoj spoločnosti. K štrukturalizmu sa neskôr prihlásil aj pozitivista Josef Tvrdý (1877 – 1942) so svojou teóriou emergentného vývoja.

miere pripúšťajú aj subjektívne stanovisko.[11] Karol Hlavoň vyjadruje svoje presvedčenie k tejto problematike v *Sociologickom časopise* takto: „Požadavek nezaujatého, objektívneho postoje vědy ke skutečnosti, který byl jedným z nejpřítažlivejších principů pozitivizmu, se v období rozvoje antropologicky orientovaných smerů, zdůrazňujúcich aktivitu člověka, stal současne i jednou z jeho největších slabin ve sporu s nepozivistickými směry. Bylo proto nutné pozitivizmus upravit nebo rezignovat na jeho světonázorovou funkci. Bláha je přesvedčen, že veda nepostačuje k vytvoření názoru na svět, že je třeba ji doplnit filosofii. Každý jev má aj své subjektívni stanovisko. Bláhův vztah k pozitivizmu se projevil snad nejvřeleji v jeho vystoupení proti Rádlově protipozitivisticky zaměřené brožure“ (Hlavoň, 1968, s. 349 – 350).

Náš príspevok teda smeruje k vyššie uvedeným osobnostiam vtedajšej doby, ktoré poukázali na základné rozdiely vo výchove náboženskej a laickej morálky v modernej pedagogike so zreteľom na aktuálne politické a kultúrne podmienky v štáte. Je to vybraný príklad dvoch protipólov, ktoré nie je možné zlúčiť. Na jednej strane je to

[11] Svoje subjektívne stanovisko vyjadruje aj v poňatí spoločnosti. Spoločnosť nie je len objektívna. Spoločnosť predstavuje aj jednotu vedomia jednotlivcov. V tomto ohľade tvorí spoločnosť celok, ktorého je človek súčasťou. Základom jeho filozofie je prekonanie pozitivizmu práve v jeho prijatí subjektívnej zložky, keď sa človek stáva aktívnou bytosťou a participuje na objektívnom vývoji. Ľudská aktivita je však determinovaná objektivizmom. Tento názor rozpracoval vo *Filozofii mravnosti* (1922).

viera v absolútne bezpodmienečné zákony a na druhej strane veda, ktorá preferuje v procese poznania skúsenosť, objektívnosť a zákony vyvodené z ľudského rozumu na základe kolektívnej dohody v prospech všetkých: zjavené náboženstvo kontra pozitivisticky orientovaná laická morálka. Je to idealista a predstaviteľ náboženskej protestantskej línie E. Rádl verzus pozitivisticky zameraný sociológ I. A. Bláha.

Nasledujúce úvahy budú smerovať k brožúre *Revise pokrokových ideálů v národní škole* (Rádl, 1928) od reformovaného filozofa E. Rádla a k reakcii na Rádlove filozofické úvahy o potrebe ponechania náboženskej morálky na školách od pozitivisticky ladeného autora I. A. Bláhu v jeho kritických poznámkach pod názvom *O laický základ mravní výchovy – Kritické poznámky k Rádlově brožure „Revise pokrokových ideálů v národní škole“* (Bláha, 1929).

Rádlova brožúra je primárne zameraná na kritiku pozitivistickej mravouky, laickej morálky, kritiku prítomného vlastenectva,[12]

[12] Vtedajšie učiteľstvo sa podľa E. Rádla nechalo strhnúť nacionalizmom. Prostredníctvom občianskej náuky sa snažia vychovávať dobrých vlastencov, je to tzv. národná výchova. Vynechanie náboženstva zo škôl by spôsobilo to, že žiaci by sa podriadili politickej ideológii štátu. Slobodná škola je školou, ktorá je pre večný zákon, ktorý vládne ľuďom všetkých dôb a všetkých krajín. Nejde len o konkrétny štát (Rádl, 1928, s. 29 – 34). I. A. Bláha reaguje na tieto vyjadrenia tak, že aktuálne by sme sa mali zaoberať prítomnosťou života. Prečo by sme mali úplne pohŕdať svetskými záujmami? Práve cez občianstvo, vlastenectvo slúžime vyššiemu nadosobnému duchovnému zákonu, ktorý vládne v spoločenskom živote (Bláha, 1929, s. 18 – 20). Tieto stanoviská I. A. Bláhu smerujú k induktívnej metóde, pričom E. Rádl vyzdvihuje deduktívnu metódu. Zo všeobecne platných

historizmu[13] a politikárčenia v občianskej náuke. *Revízia* znamená podľa E. Rádla prehodnotenie dovtedajších postojov k mravouke z náboženskej i pokrokárskej oblasti. Laická morálka musí byť pozmenená, pretože nie je účinná, nikdy nebola plne uplatnená. Táto *pokrokárska ideológia* musí byť podľa Rádla revidovaná. Ako dokladá: „Ideologie dnešní moderní školy počítá s pozitivismem, filosofickým to základem tzv. pokrokového hnutí. Positivizmus zdůrazňuje tento smyslový svět, má odpor k absolutním hodnotám, zneuznává náboženství…“ (Rádl, 1928, s. 6). E. Rádl neveril pozitivistickému stanovisku, že človek je tvorcom mravných zákonov. Presadzovanie prirodzeného náboženstva na škole je pre E. Rádla zastarané prekonané vedenie. Učiteľ nie je pôrodnou babicou, ktorá privádza zárodky myšlienky na svet. Laická morálka – voľná škola – predpokladá, že máme očistiť vrodené apriórne vlohy v duši žiaka (Rádl, 1928, s. 11 – 12).

Pre E. Rádla je podstatné mať vyšší ideál, ktorý je absolútne záväzný, rozumovo aj mravne. Musí byť istým vzorcom pre všetkých ľudí vo všetkých historických etapách. E. Rádl dodáva: „Výchova musí míti ideál, učitel musí býti vůdcem k ideálu – toto přesvědčení

absolútnych zákonov vyvodzujeme jednotliviny. Podľa I. A Bláhu škola spája jednotliviny v celistvosť.

[13] Dejinný vývoj je pre E. Rádla nesmierne dôležitý. Odmieta však nekritický prístup k dejinám, teda človek podľa neho nie je obdivovateľom dejín, ale je pánom nad dejinami, pričom mnohokrát sa stáva, že ľudia si históriu prispôsobujú podľa vlastných potrieb (Rádl, 1928, s. 41 – 45).

znova musíme vštípiti naší době. Ví však učitel, co jest mravné, a ví žák, co jest dobré? Jak to, že dříve lidé – i filosofové – tolik usilovali právě tuto těžkou otázku objasniti a že dnes najednou jest nám samozřejma? Uznati absolútní zákon je uznati vládu rozumového a mravního zákona nad námi jest překročiti hranice positivismu" (Rádl, 1928, s. 15 – 18).

I. A. Bláha odmieta toto stanovisko, pričom zdôrazňuje v procese výchovy empirickú skúsenosť, takisto zdôrazňuje pozorovanie a opakovanie danej činnosti. Mravnosť sa nedá získať na základe memorovania a vopred stanovených pravidiel. Mravnosť je praktickosť, ktorú sa človek neustále učí a *pôsobí na rozumovú aj citovú zložku.* Tí, ktorí obhajujú nadzmyslový svet, majú okamžitú záruku lepšej morálky. Morálka ľudská nie je taká jednoznačná a jednoduchá ako morálka náboženská. Morálka podlieha rôznym podmienkam – psychologického, biologického, filozofického i sociologického charakteru. Idealistický mravný názor z tohto dôvodu nie je zárukou dokonalej mravnej praxi v spoločnosti (Bláha, 1929, s. 8).

Ďalším veľmi dôležitým argumentom, ktorým vyvracia absolútne zákony E. Rádla, je podľa I. A. Bláhu charakter dejinnosti a jeho premenlivosť. Absolútne zákony nemôžu predsa platiť večne. Nemáme záruku v tom, že budú platiť aj zajtra. Podľa I. A. Bláhu Rádlova brožúra nie je ničím iným ako zúčtovaním s pozitivizmom, aby

bol zachránený cirkevný poriadok mravnej výchovy (Bláha, 1929, s. 9 – 11).

Ako teda I. A. Bláha pristupuje k mravnosti, ktorá nepodlieha absolútnym pravdám? Pozitivizmus pre neho znamená to, že súcno nie sme schopní spoznávať v jeho podstate, dokážeme však poznávať jeho prejavy, vzťahy a podobnosti. Pozitivizmus pristupuje k morálke triezvo. Pozitivistická veda je ideovým základom pre demokraciu, pretože ako jediná dokáže eliminovať sporné problémy v spoločnosti. I. A. Bláha sa opiera predovšetkým o fakty, ich výklad a vzťahy. Tým, že sú fakty objektívne, pre všetkých majú objektívnu povahu a dokážu sa preniesť nad ľudské záujmy a špekulácie, pretože výklad faktov sa obmedzuje na určovanie vzťahov medzi nimi a nesúvisí priamo s metafyzickými problémami. Z týchto dôvodov možno pozitivizmus uplatňovať aj vo výchove (Hlavoň, 1968, s. 350).

Pozitivizmus F. Krejčího je pre I. A. Bláhu prekonaný, ale pozitivistická metóda je večná, pretože len táto vedecká metóda dokáže položiť pevný základ nášho konania, aby sme nepodľahli špekuláciám. Z týchto dôvodov žiada I. A. Bláha toto: „Nikoli zřeknout se pozitivizmu, jak požaduje Rádl, nýbrž více pozitivizmu je u nás zapotřebí. Všude je nedostatek pozitivizmu. Všude je málo kritického rozumu, málo smyslu pro fakta, málo smyslu pro skutečno, pro kon-

krétno. Všude je málo kázně ducha, málo vědecké trpělivosti a odpovědnosti. Více pozitivistické výchovy potřebujeme..." (Bláha, 1929, s. 7).

Morálka podľa I. A. Bláhu vznikla z potrieb spoločenského spolužitia. Umožňuje nám fungovať v spoločnosti, pričom sa vnucuje človeku z vonkajšieho sveta,[14] tak ako všetko ostatné, čo podlieha objektivizmu. Mravnosť je normou, ktorá je všetkým prijateľná, je vzájomne prispôsobivá v sociálnom procese. Bláhova morálka je nadindividuálna a nadosobná. (Hlavoň, 1968, s. 352).

E. Rádl vytýka pozitivizmu jeho hlavnú slabinu, ktorú sme už vyššie načrtli a s ktorou sa musel nutne vyrovnať aj I. A. Bláha. Pozitivizmu chýba subjektívna zložka. S týmto stanoviskom sa I. A. Bláha snažil vyrovnať tak, ako sme to načrtli už vyššie.

E. Rádl je proti zavedeniu predmetu *Občianska náuka so zreteľom na domovinu a vlasť* do škôl, pretože v tomto predmete sa má pestovať politika, zavedená má byť laická morálka, ktorá je vo svojej podstate pozitivistická, teda necirkevná. Táto morálka má byť nezávislá od náboženstva. Občianska náuka podľa E. Rádla dáva predovšetkým základ pre občiansky spoločenský život. Vynecháva však ľudské svedomie. Pozitivizmus podľa E. Rádla po duševnej stránke ani neexistuje, pretože sú len isté „všeobecniny". Jednotlivec je len

[14] Toto stanovisko je inšpirované Émilom Durkheimom, francúzskym sociológom, ktorý tvrdil, že sociálne väzby sa človeku nanucujú.

špeciálnym prejavovaním týchto „všeobecnín“ (Rádl, 1928, s. 57 – 58). Toto stanovisko vyjadruje E. Rádl týmto východiskom: „Netvrdím, že by v občanské nauce byl vnitřní život zcela přehlížen, ale není doceňen. Občanská nauka centrum záujmu klade do objektívního vnejšího života“ (Rádl, 1928, s. 60).

I. A. Bláha tvrdí, že toto pozitivistické stanovisko je už dávno prekonané. Moderná etika sa zameriava na *kritický realizmus*, ktorý dáva dôraz tak na rozum, ako aj na intuíciu. Teda vedľa individuálneho faktora pozoruje aj sociálny faktor. Obe musia byť plne v harmónii, je to spolupráca individualizmu a kolektivizmu. Moderná etika si podľa I. A. Bláhu plne uvedomuje, aký je dôležitý cit v oblasti mravnosti. Neexistuje žiadna prirodzená mravnosť, ktorú si človek vytvára sám (Bláha, 1929, s. 22 – 23).

Základným rozdielom medzi mravoukou E. Rádla a I. A. Bláhu je ten, že E. Rádl poníma morálku ako najvyšší absolútny zákon, ktorý je vopred predurčený. E. Rádl je zástancom všeobecnej nadčasovej absolútnej mravnosti, ktorá je platná pre všetkých a nezávisí od spoločenských alebo prírodných podmienok (Rádl, 1928, s. 63). Napriek tomu, že E. Rádl hovorí, že v občianskej náuke panuje nekritické nazeranie na históriu, je si vedomý toho, že história ponúka ponaučenie. Zdôrazňuje najdôležitejší prameň poznania, ktorý nám môže osvetliť naše mravné konanie aj v prítomnosti. Tvrdí preto toto: „Bez poučení minulosti není mravné přítomnosti. Bible jest

v tomto ohledu pro učitele nevyhnutelná, nikoli jako historie, nýbrž jako základ našho mravního zákoníka, nelze jí obcházeti“ (Rádl, 1928, s. 69).

I. A. Bláha na túto problematiku nazerá opačne. Človek sa nerodí ani s morálkou, ani so svedomím, ale rodí sa ako bytosť, ktorá ja obdarená rôznymi potrebami. Jednou z týchto potrieb je pud sebazáchovy, preto sa človek združuje do skupín. Aby v skupine nevládol chaos, človek vytvára nad sebou určitý poriadok, ktorý ho zaväzuje k mravnosti. Mravnosť prichádza k človeku z vonkajšieho prostredia. Človek je sociálny, rodí sa do rodiny, spoločnosti, štátu. Z týchto dôvodov vzniká mravnosť. Človek musí vedieť v spoločnosti fungovať bez chaosu. I. A. Bláha teda tvrdí: „Mravnost je produktem dlouhého vývoje. Není člověku vrozena. Ale člověk si ju vytváří na podkladě základních potřeb sebazáchovnosti a družnosti a přirodzenou nutností. Je podmíněna organicky, psychicky i sociálne. Mravnost není nic jiného, než spontánní úsilí o stupňování řádu pravdy, lásky a spravedlnosti ve světe“ (Bláha, 1929, s. 24 – 26). Toto stanovisko je v opozícii absolútnych právd E. Rádla. Spoločnosť sa mení podľa aktuálnych potrieb a s ňou aj zákony.

E. Rádl sa snaží o prinavrátenie náboženstva do svetských škôl skrze autority učiteľa, pri ktorom predpokladá, že bude objektívny sprostredkovateľ náboženskej vierouky a základných náboženských

princípov. Z tohto pohľadu to chápe ako *revíziu* a ústupok pokrokárskemu hnutiu, ktoré sa snažilo laicizovať školu.

Pokrokársky názor podľa E. Rádla je ten, že sa náboženstvo zo škôl úplne neodstráni. V rámci svetského vyučovania sa má o kresťanstve žiak dozvedieť, pretože moderný učiteľ, ktorý je autoritou, dokáže podať výklad kresťanstva praktickejšie a relevantnejšie ako cirkev. Je to isté zmierenie náboženskej viery a prirodzenej mravouky, pretože učiteľ má plnú moc nad vládou vlastného vyučovania, ale zároveň je sprostredkovateľom náboženskej výchovy (Rádl, 1928, s. 81). E. Rádl tvrdí, že vo všeobecnosti u pokrokárov panuje názor, že náboženstvo nemá vládnuť nášmu životu. Náboženstvo sa má stať len vnútornou potrebou, vnútorným presvedčením, pričom odmieta dogmatické zdieľanie výkladov a poučiek. S týmto E. Rádl súhlasí, pretože ide o nápravu katolicizmu a dogmatického života.[15] Ak niečo zakladá ma memorovaní a doktríne, je to nesprávne. V tomto ohľade potrebujeme *revíziu.* Náboženstvo sa má stať praktické, má byť súčasťou každodenného života, pretože E. Rádl odmieta „abstraktní sbírku formulek“ (Rádl, 1928, s. 86 – 87). Revízia

[15] E. Rádl vyznával evanjelickú konfesiu, konvertoval na evanjelickú cirkev z katolicizmu. Po prvej svetovej vojne sa jednotliví politici snažili odčleniť od bývalého monarchistického režimu tak, že odmietali katolícke náboženstvo, ktoré bolo späté s Habsburgovcami. Teda v prvej Československej republike existovali katolíci (dominantným smerom v oblasti katolicizmu bol novotomizmus) a protestanti. Protestanti sa snažili o vnútornú nápravu cirkvi a kriticky pristupovali k dogmatickosti katolicizmu. E. Rádl je jeden z príkladov týchto autorov, ktorí poukazovali na nápravu cirkvi. Táto brožúra je toho dôkazom.

znamená odmietnutie laickej školy a prinavrátenie náboženstva do škôl na základe nových náboženských princípov, ktoré budú v súlade s demokratickým ideálom, pričom sa nemáme spoliehať len na vonkajšie okolnosti, ale na stabilný princíp v živote, ktorý nám dokáže sprostredkovať len absolútno.

I. A. Bláha uznáva autoritu, odmieta však jej nadprirodzenosť. Princíp autority je reprezentantom určitých hodnôt, ktoré sú najprv na fyzickej úrovni, neskôr sa prejavujú aj v oblasti duchovnej. Nová autorita sa rodí zvnútra cez *združených duchov.* Je to reprodukovanie vonkajšej autority v sebe. Momentálny problém výchovy a jeho snaha smerujú k tomu, aby sa vonkajšia autorita presunula do vnútra žiaka a aby sa žiak stal *spolutvorcom autority*. Táto autorita nepotrebuje nadprirodzenú sankciu. Tvrdí, že E. Rádl sa snaží o novú podobu zlaicizovaného náboženstva, v ktorom sa ponechajú isté prvky kresťanstva. Táto forma pre I. A. Bláhu nie je možná. Na druhej strane však uznáva, že človek si kladie otázky, ktoré sa viažu na oblasť nekonečna. Priznáva, že je to základná potreba človeka, nájsť odpoveď na tieto otázky. Jedna z foriem môže byť náboženská, ale na druhej strane to môže byť aj forma laická. Definuje to týmto spôsobom: „Jádrem této potřeby je vztažnosť, loyálnost k něčemu vyššímu, k nějakému ideálu nadosobnímu. Tento ideál může mít různé formy, také ovšem formu náboženskou, ale na druhé straně i četné

formy laické, především loyálnost k duchovnímu řádu, řádu pravdy, lásky a spravedlnosti ve společnosti“ (Bláha, 1929, s. 28 – 29).

V tomto momente I. A. Bláha odmieta zjavené náboženstvo, pripúšťa však možnosť vyššieho nadosobného ideálu, ktorý panuje v spoločnosti. Autorita je reprezentantom vonkajších hodnôt, ktoré musíme do človeka vštepiť, pričom sa žiak stáva tvorcom zákonov. U E. Rádla je autorita zjavená. Jeho náboženstvo na školách je pokusom o nápravu cirkevnej dogmatiky. Vopred predurčené zákony sú morálnou istotou a takisto smerujú k láske a spravodlivosti; podobne ako zákony tvorené človekom u I. A. Bláhu.

Teda, ktorá mravouka prináleží škole? E. Rádl tvrdí, že to má byť mravouka náboženská, no musí byť reformovaná a obnovená. I. A. Bláha je zástancom svetskej laickej prirodzenej morálky. Podnietenie takejto otvorenej diskusie je dôkazom o vyspelosti vtedajšej inteligencie, ktorá promptne reagovala na otázky v oblasti etiky a náboženstva. Je výsledkom demokracie a liberálnych hodnôt v spoločnosti. Vyjadrenia o presvedčení náboženskej alebo laickej morálky s uplatnením v praxi a polemizovanie o danej problematike smerovali k dokonalejšej spoločnosti, ktorá je schopná prijímať a reflektovať i kritizovať názory odlišných filozofických prúdov. Výnimkou nie sú ani E. Rádl a I. A. Bláha.

Bibliografické odkazy:

BLÁHA, I. A. 1922. Filosofie mravnosti. Brno : A. Píša, 1922.

BLÁHA, I. A. 1929. O laický základ mravnej výchovy. Kritické poznámky k Rádlově brožure „Revise pokrokových ideálů v národní škole.“ Brno : Nákladem Ústředního spolku jednot učitelských na Moravě, 1929.

BLÁHA, I. A. 1937. Sociologie inteligence. Praha: Orbis, 1937.

CETL, J. 1981. Český pozitivizmus. Brno : Univerzita J. E. Purkyně, 1981.

DRTINA, F. 1919. Kultúrni a školský program Československé národní demokracie. Praha : Nákladem Tiskového odboru Československé národní demokracie, 1919.

HLAVOŇ, K. 1968. Etika I. A. Bláhy. In: *Sociologický časopis*, č. 2, roč. 4/1968, s. 348 – 361.

HROMÁDKA, J. L. 1947. Don Quijote české filosofie Emanuel Rádl 1873-1942. Praha : Jan Laichter, 1947.

MASARYK, T. G. 1906. Zrcadlo katechetům. Praha : Čas, 1906.

RÁDL, E. 1926. Moderní věda: její podstata, methody, výsledky. Praha : Čin, 1926.

RÁDL, E. 1928. Revise pokrokových ideálů v národní škole. Praha : Akademická YMCA, 1928.

RÁDL, E. 1948. Útěcha z filosofie. Praha : Čin, 1948.

ŠVEC, M. 1923. Občianska výchova v Malom školskom zákone. In: *Slovenský učiteľ*, č. 8 roč. 9/1923, s. 190.

VÁROSSOVÁ, E. 1965. Prehľad dejín slovenskej filozofie. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965.

Zákon zo dňa 13. júla 1922, č. 226, ktorým sa menia a doplňujú zákony v obecných a občianskych školách (Malý školský zákon) [online], [cit. 10.11.2020]. Dostupné z http://www.msap.sk/images/stories/publikacie/1922.pdf.

ZOUHAR, J. 2008. Dějiny českého filozofického myšlení do roku 1968. Brno : Academicus, 2008.

Which Ethics Belongs to School?
(The Issue of the Application of Lay and Religious Morality in Schools during the First Czechoslovak Republic)
Emanuel Rádl versus Inocenc Arnošt Bláha

Summary

The article points out the differences of views of E. Rádl and I. A. Bláha in the field of morality. E. Rádl promotes a religious position that needs to be reformed and revised. The Bible offers us values that have been valid for all generations throughout history. For this reason, they apply absolutely. I. A Bláha promotes the idea of lay morality. Man creates his own laws. The article points out the critical remarks of the work of E. Rádl by I. A. Bláha.

Predplatónsky význam pojmu τέχνη

Petronela Wjechová

Predkladaná štúdia sa týka chápania konceptu τέχνη v predplatónskom období. Tento etymologický vstup je nutný, pretože Platón písal väčšinou vernakulárnym jazykom, ktorého výrazy mali zvyčajne tendenciu zachovať si jednoduchú dostupnosť významu dobovej gréčtiny. Jeho chápanie termínu τέχνη nebolo, samozrejme, len také obyčajné. Platónovo filozofické spracovanie výrazu τέχνη skutočne značne skomplikovalo bežný význam tohto slova. Systematické skúmanie slova a konceptu τέχνη v dialógoch si však ako prvý krok vyžaduje štúdium Platónových predchodcov (Roochnik, 1998, s. 17).

Implicitné zaobchádzanie s pojmom τέχνη nám poskytujú autori Homér, Solón, Aischylos a Sofokles; a jeho explicitný a miestami sofistikovaný opis nachádzame v hippokratovských a rétorických spisoch. „Vo štvrtom storočí už ‚otázku τέχνη' seriózne sledovala široká škála autorov. Keď Platón nastolil svoju verziu otázkou: Je poznanie areté ľudskej psyché, τέχνη?, vstúpil do vtedy intenzívnej a trvalej diskusie" (Roochnik, 1998, s. 17). Táto štúdia prispieva k pochopeniu platónskeho zaobchádzania s τέχνη, a to nielen na filologickej, ale aj na filozofickej úrovni.

Aj keď význam τέχνη je polysémický, dá sa s istotou povedať, že τέχνη bol dôležitým termínom používaným Grékmi na označenie *znalostí*. V takomto prípade by bolo namieste dôkladné sledovanie jeho vývoja s komplexnou analýzou vývinu samotného konceptu znalostí v dobovom Grécku. Takýto postup brilantne naznačila Jaegerova *Paideia*, ktorá možno zostane paradigmaticky najznámejšou. V porovnaní s encyklopedickými dielami ako *Paideia* nie je nasledujúci text ničím iným ako náčrtom, ktorý sa sústreďuje iba na tie kľúčové momenty vývoja τέχνη k štúdiu Platónovho chápania tohto pojmu, ktoré sú nevyhnutné (Roochnik, 1998, s. 18).

V tejto štúdii sa nebudem venovať rozboru τέχνη u všetkých vyššie spomenutých básnikov, ale zameriam svoju pozornosť na Homéra. Literárna tradícia začína homérskymi básňami, v ktorých má pojem τέχνη rôzne významy. Podľa Platóna mnohí v jeho dobe verili, že Homér bol vychovávateľom Grékov (pozri Jaeger, 1986, s. 3).

Homér

Často hovoríme, že dejiny filozofie nie sú ničím iným ako sériou poznámok k Platónovi. Platón je zriedka viac ako poznámka pod čiarou v dielach iných. Vo svojich *Esejach* Michel de Montaigne poznamenal, že všetci najstarší autori odporúčajú autoritatívne texty – Bibliu, Homérove eposy a Platónove dialógy – ako niečo viac ako len rétorický balast pre ich vlastné názory (Montaigne, 1991, s. 662).

V jednej zo záverečných diskusií v dialógu *Ústava* Sokrates spomína „starý spor medzi filozofiou a poéziou“ (Platón, 2001, s. 320). O tom, kto sa zúčastnil tohto *sporu* a aké boli námietky, nie je známe takmer nič. Sokratova poznámka je s najväčšou pravdepodobnosťou odkazom na spory o význam *Ilias a Odyseia* medzi pytagorovcami, ktorí si ako prví hovorili *filozofi* a homérski rapsódi, a eposy interpretovali verejne. Nech je to akokoľvek, táto poznámka nám určite neumožňuje tvrdiť, že Ústava začína *starý spor*. Dialóg nám neposkytuje ani jednoznačné kritérium, ktorým by sme mohli odlíšiť filozofiu od poézie. Je pravda, že Platónov Sokrates a jeho partneri strávili časť nocí kritizovaním poézie, najmä Homéra. Sokrates však pripúšťa aj to, že cíti náklonnosť k Homérovi už od mladosti (Platón, 2001, s. 305). V skutočnosti je to milovník poézie, ktorý je očarený, aby uvažoval o veciach cez Homéra (Platón, 2001, s. 320). Sokratovo priznanie je aj Platónovým priznaním.

Platónova vášnivá kritika básnikov dokázala, že výchovný vplyv poézie bol oveľa menší, akému ľudia verili, ale všetky jeho útoky nevyvrátili nadvládu Homéra. Gréci mali vždy pocit, že básnik je v najširšom a najhlbšom zmysle vychovávateľom svojho ľudu. Homér bol klasický príklad tejto najušľachtilejšej koncepcie (pozri Jaeger, 1986, s. 35). Môžeme povedať, že Homér (ako všetci veľkí grécki básnici) je niečo viac ako len postava v literárnych dejinách.

Je prvým a najväčším tvorcom, ktorý formoval grécky život a grécky charakter.

Podľa Jaegera môže poézia vychovávať, iba ak vyjadruje všetky estetické a morálne predpoklady ľudstva. Zvyčajne prostredníctvom umeleckého vyjadrenia nadobúdajú najvyššie hodnoty trvalý význam a silu, ktorá hýbe ľudstvom. Umenie má neobmedzenú moc premieňať ľudskú dušu – moc, ktorú Gréci nazývali ψυχαγωγία.[1] Samotné umenie má dva základné prvky výchovného vplyvu – univerzálny význam a okamžitú príťažlivosť. Spojením týchto dvoch metód ovplyvňovania mysle prekonáva umenie filozofické myslenie a skutočný život. Život má okamžitú príťažlivosť, ale životným udalostiam chýba univerzálny význam: sprevádza ich priveľa náhod na to, aby vytvorili skutočne hlboký a trvalý dojem na dušu. Filozofia a abstraktné myslenie majú univerzálny význam: predmetom ich pýtania sa je síce *všeobecno* ako také, no napriek tomu neovplyvňujú nikoho iného než človeka, ktorý môže pomocou vlastných skúseností inšpirovať iných svojou intenzitou osobného života. Oproti univerzálnemu učeniu abstraktného myslenia má poézia výhodu aj pred náhodnými udalosťami individuálnej skúsenosti (Jaeger, 1986, s. 37).

[1] Sokrates takisto hovorí, že pôsobnosť reči je kúzelnícke vedenie duše, ψυχαγωγία (pozri Platón, 2003, s. 57).

Tieto charakteristiky nemôžeme uplatniť na poéziu všetkých dôb. Neplatia ani pre celú grécku poéziu, aj keď sa ich význam neobmedzuje iba na grécku poéziu. Ale keďže vychádzajú z gréckej poézie, dotýkajú sa jej viac ako literatúry iných národov. Prostredníctvom Homérovho umenia dosiahli myšlienky v jeho dobe oveľa väčšiu trvácnosť a univerzálnosť, a tým aj širší a trvalejší kultúrny vplyv než v ktorejkoľvek inej epoche. Dva veľké eposy *Ilias a Odyseia* ukazujú jasnejšie ako akýkoľvek iný druh poézie absolútnu jedinečnosť gréckych kultúrnych ideálov. Väčšina literárnych foriem vytvorených gréckou literatúrou nemá obdoby v žiadnom inom jazyku a civilizácii.

Tak ako som poznamenala vyššie, τέχνη má v Homérových básňach rôzne významy. Pomenúva *zručnosť* staviteľa lodí, ktorý pracuje s drevom, *remeslo* Hefaista, ktorý kuje kovové putá, aby zadržal aj mocného Áresa, *rafinovanosť* Prótea, ktorý je schopný ľubovoľne meniť svoju podobu, a *plán* alebo *lúpež*, ktorú Aigisthos vymyslí, aby zavraždil Agamemnona. Stručne povedané, význam τέχνη v básňach je mnohostranný (Roochnik, 1998, s. 18).

Z jazykového a etymologického hľadiska je termín τέχνη sémanticky mimoriadne rozsiahly: v jeho základe tkvie indoeurópsky koreň *tek* – s významom vyrábať, resp. reduplikovaný koreň *te-tk* – s významom „stavať“, „tesať“ („tesár“ je slovenským ekvivalentom gréckeho *τέκτων,* slova označujúceho „tesára“, „truhlára“, „murára“,

„kováča“ a vôbec akéhokoľvek remeselného odborníka), ktorý sa neskôr široko uplatní v latinčine (sloveso *τέξω* znamená, „staviam“, „pletiem“ – odtiaľ naša *textúra* či *text,* teda niečo utkané, spletené, vždy nejaký konštrukt, výsledok dosť zložitej činnosti; Beekes – Beek, 2010, s. 1476). Kübe podľa Roochnika usudzuje, že τέχνη v pôvodnej podobe pravdepodobne znamená stavbu domu, ktorý bol vyhotovený z dreva a vetvičiek a postavila ho rodina alebo kmeň v rámci spoločného úsilia (Roochnik, 1998, s. 19). Postupným osídľovaním sa zvyšovala potreba budovania zručností. Postupom deľby práce už práca na stavbe domov nezostávala na úsilí rodín. Stala sa oblasťou špecializovaného, *pomerne vzácneho* jednotlivca: *tektón – tesára*.[2]

Pôvodný význam slova τέχνη je teda špecifický. Spolu s vývinom sa jeho význam značne rozširoval a následne, rovnako ako v homérskych básňach, zahŕňal ďalšie produktívne činnosti. To isté platí aj pre termín *τεκτόν*, ktorý sa u Homéra neobmedzuje len na prácu s drevom.[3] Roochnik podľa Kübeho uvádza, prečo spracovávanie dreva namiesto porovnateľne dôležitej činnosti, ako je napr. kováčstvo, viedlo k zovšeobecneniu termínu τέχνη*:* „Činnosť stolára sa

[2] *A Greek-English Lexicon* uvádza *τεκ* ako koreň slov *τέχνη* aj *τέκτων,* pričom obidve označujú „privádzať k zrodu“.
[3] *Τέκτων*: „kvalifikovaný pracovník s drevom, stolár alebo staviteľ lodí..., ak za týmto termínom nasleduje spresnenie materiálu, označuje tento zložený termín práve činnosť vykonávanú s týmto materiálom“ (Cunlife, 1963, s. 376).

odlišuje od činnosti kováča ‚racionálnejším' charakterom. Vyžaduje schopnosť intelektuálneho riešenia určitých úloh, základné znalosti geometrie alebo statiky, všeobecnú schopnosť kombinovať a improvizovať, ktorá je zrozumiteľná, keď je vysvetlená laikovi. Ale byť schopný systematicky koordinovať jeho jednotlivé prvky smerom k stanovenému cieľu zostáva výsadou odborníka" (Roochnik, 1998, s. 19).

Sokrates v Platónovom dialógu *Filébos* podporuje toto tvrdenie, keď hovorí, že drevospracujúci priemysel bol paradigmatický pre všetky technické činnosti. Hovorí: „Staviteľstvo však, myslím, používa množstvo opatrení a nástrojov, ktoré mu dodávajú veľkú presnosť a činia ho umením vyššieho stupňa, ako je väčšina iných odborov" (Platón, 2003, s. 78).

Barnes k vyššie uvedenému dodáva svoj vlastný, presvedčivý argument: τέχνη je organizovaný systém znalostí. Predmet – napríklad drevospracujúceho priemyslu – je sám osebe špecifický a obmedzený. Musí odkazovať na nejaký účel, to znamená byť užitočný. Vďaka týmto vlastnostiam sú to práve vedomosti, ktoré môžu ostatní rozpoznať a odmeniť ich. Niet pochýb o tom, že *τεκτόν* niečo vie, ako dôkaz sa stačí pozrieť na domy, ktoré postavil. Τεχνῖτης je smerodajným, je to *človek s odpoveďou*, s ktorým konzultujeme, keď sa zaoberáme jeho špecifickou oblasťou odbornosti (pozri Barnes, 1986, s. 22).

Prvý význam τέχνη sa chápe v úzkom spojení s τεκτόν, *produktívnymi vedomosťami* alebo *remeslom*. Sú to vedomosti z určitého odboru, vedomosti o tom, ako tvarovať konkrétny materiál do podoby užitočného (úžitkového) produktu. V čase Homérových eposov sa však význam slova už rozšíril. Τέχνη sa v Iliade objaví iba raz, keď Paris uznáva, že mu Hektor právom robí výčitky. Hovorí svojmu bratovi: *„Srdce tvoje je nezlomné vždycky sťa sekera dáka, ktorá sa do dreva vnára, keď tesár ňou majstrovskou rukou kreše korábne brvno, a zväčšuje tesárov úder“* (Homéros, 2011, s. 98). Je zrejmé, že tento termín tu doznieva s významom práce s drevom. Okrem toho, ako poznamenáva Schaerer, sa tento riadok odvoláva na súvisiace pojmy *presnosti* a *úmery*. Rovnako ako staviteľ lodí, ktorý vie presne určiť správnu mieru pri rezaní dreva, aj Hektorova neoblomná kritika zasahuje cieľ, pretože presne kritizuje svojho vzpurného brata (pozri Schaerer, 1930, s. 2).

V *Odysei* sa nachádza podobný význam, aj keď je tu substantívum transformované na sloveso. Odyseus pod vedením Kalypsó stavia plachty pre loď: *„Aj tieto si urobil zručne“* (Homéros, 2011, s. 162). τέχνη sa *v Odysei* nachádza celkovo osemkrát (pozri Homéros, 2011). Šesť veršov sa odvoláva na kováčstvo a niekoľko z nich je úplne prirodzene spojených s Héfaistom, bohom kováčstva a kovu, ktorý je *κλῦτοτέχνης, známy pre svoje τέχνη*. Zvyšné dva významy

τέχνη sú úplne odlišné. O Próteovi, starcovi mora, sa hovorí: „*zabudnúť nechcel na svoje τέχνη*“ (Homéros, 2011, s. 143). Próteus vie, ako niečo urobiť, nie vyrobiť: svoju formu môže zmeniť podľa ľubovôle. Ale jeho jedinečná zručnosť nemá jednoznačný produkt, ako napríklad dom alebo štít. V tomto zmysle sú vedomosti alebo schopnosti, ktoré Próteus má, nejednoznačnejšie a menej hmatateľné ako typické remeslo.

Stručne povedané, τέχνη u najstarších básnikov súvisí predovšetkým so základnými remeslami a produktívnymi zručnosťami, ktoré sú vysoko rozvinuté, potrebné, uznávané, odmeňované, ako sú najmä kováčstvo a práca s drevom. To, že sa remeslo ako hrnčiarstvo alebo kožiarstvo nepoužíva, je, ako uvádza Roochnik, podľa Kübeho do veľkej miery náhoda. Inými slovami, pretože obe vyrábajú užitočné predmety rovnako dobre, bolo by ich možné uplatniť (Roochnik, 1998, s. 24). Aj keď nejde o identickosť, spojenie τέχνη a výrobného remesla je v homérskych básňach mimoriadne silné. Treba poznamenať, že už v Homérovi význam slova zahŕňa abstraktné, ale zatiaľ neuskutočnené plány a čisto intelektuálnu *vynachádzavosť*, ako napríklad u Prótea. Mohli by sme povedať, že aj keď sa τέχνη v homérskych básňach obmedzuje iba na produktívne remeslo, má potenciál na rozšírenie, ktorý je už citeľný v niektorých aplikovaných úkonoch.

V Platónovom *Lachétovi* možno postrehnúť zjednotenie pojmu τέχνη s poznaním Homérovho demiurga,[4] a aj preto môže Lachés povedať: „*všetci ostatní odborníci vedia, ktoré veci v ich umeniach sú hrozivé a ktoré nehrozivé*" (Platón, 2003, s. 73). Prechod od poznatkov, ktorými disponujú demiurgovia, k τέχνη u neskorších autorov je teda prirodzený. Krátko po Homérovi τέχνη pomenúva zručnosti a znalosti v kováčstve a v práci s drevom, ktoré majú hmatateľné výrobky, ale aj také, ako sú hranie na lýre (Roochnik, 1998, s. 25).

Je potrebné zdôrazniť, že aj keď sa homérsky význam τέχνη neobmedzuje na produktívne vedomosti, spája ich základný rys. Nejde o produktívne vedomosti, ale je potrebné ich analogicky aktualizovať, to znamená uviesť do činnosti, aby sa mohli plne realizovať ako vedomosti. Homérske τέχνη, aj keď nie je identifikované s výrobou, sa napriek tomu viaže na pojem aplikácie. Človek s τέχνη musí niečo urobiť, zvyčaje niečo vyrobiť pomocou svojich vedomostí.

Vzdialenosť medzi Homérom a Platónom nie je taká veľká, ako by si mohli myslieť tí, ktorí udržujú *starý spor*, ale ani to nie je také bezvýznamné, ako si to mnohí antickí autori predstavovali. Platón nealegorizuje Homéra, ako sa to predpokladá u mnohých predsokra-

[4] Termín demiurgos sa v Homérovi vyskytuje iba dvakrát, zakaždým v Odysei. V 17.383 ide o človeka s profesiou, ako je veštec, lekár, tesár alebo básnik. V 19.135 ide o posla, ktorý vykonáva verejnú funkciu (pozri Homéros, 2011).

tovských filozofov, rapsódov a gramatikov. Zdravko Planinc poznamenáva, že Platón *používa* Homéra odlišne od tých, ktorí mu predchádzali pri špekuláciách o hlbšom význame eposov. Určite *používa* Homéra odlišne od tých, ktorí ho historicky sledovali, a dokonca aj od tých, ktorí Homéra alegorizovali na platonistu (Planinc, 2003, s. 11).

Bibliografické odkazy:

BARNES, J. 1986. Is Rhetoric an Art. Discourse Analysis Group Newsletter. Calgary : University of Calgary, 1986.

BEEKES, R. – BEEK, L. 2010. Etymological Dictionary of Greek. číslo. I. Boston : Brill, 2010.

CUNLIFFE, R. 1963. A Lexicon of Homeric Dialect. Norman : University of Oklahoma Press, 1963.

HOMÉROS. 2011. Ílias I-XII. Prel. M. Okál. Martin : THETIS, 2011.

HOMÉROS. 2011. Oddysseia I-XII, XIII-XXIV. Prel. M. Okál. Martin : THETIS, 2011.

JAEGER, W. 1986. Paideia: The Ideals of Greek Culture (I-III). New York : Oxford University Press, 1986.

LIDDELL, H. – SCOTT, R. – JONES, H. – MCKENZIE, R. 1963. A Greek-English Lexicon. Oxford : CLARENDON PRESS, 1963.

MONTAIGNE, M. 1991. The Complete Essays. Prel. M. A. Screech. London : Penguin, 1991.

PLANINC, Z. 2003. Plato through Homer: Poetry and Philosophy in the Cosmological Dialogues. Columbia : University of Missouri Press, 2003.

PLATÓN. 2003. Filébos. In: *Platónovy spisy*. Sv. IV. Prel. F. Novotný. Praha : Oikúmené, 2003.

PLATÓN. 2003. Lachés. In: *Platónovy spisy*. Sv. I. Prel. F. Novotný. Praha : Oikúmené, 2003

PLATÓN. 2001. Ústava. Prel. F. Novotný. Praha : Oikúmené, 2001.

ROOCHNIK, D. 1998. Of Art and Wisdom. Plato's understanding of Techne. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 1998.

The Pre-Platonic Meaning of Techne

Summary

The analysis of the Pre-Platonic meaning of the techne concept is of fundamental importance in the further examination of this term in Plato's philosophy. Indeed, Plato's philosophical approach to the cncept of τέχνη greatly complicated the common meaning of the word. However, the systematic study of the concept of τέχνη in dialogues requires, as a first step, the study of Plato's predecessors. In this paper, I focused my attention on Homer, where the term τέχνη occurs implicitly and in various meaning.

Zobrazenie holokaustu v diele Lois Lowryovej *Spočítaj hviezdy*

Gabriela Eibenová

V poslednom období sa na našom trhu môžeme stretnúť s množstvom diel, ktoré sa venujú problematike holokaustu či druhej svetovej vojny. Nejde len o diela určené pre dospelého percipienta, ale často o diela, ktoré sú adresované detskému, resp. adolescentnému čitateľovi. Spojenie náročných tém a literatúry pre deti a mládež si vyžaduje veľmi citlivý a opatrný prístup. Príbehy by nemali pôsobiť traumatizujúco a niesť v sebe vyslovene len negatívne konotácie, keďže pôsobia na afektívnu a emocionálnu zložku osobnosti detského percipienta. Vzhľadom na poznávací rozmer týchto diel je dôležité aj to, aby boli historické udalosti podané jednak rozvážne, ale zároveň zrozumiteľne, pochopiteľne a funkčne.

Dielo americkej autorky Lois Lowryovej *Spočítaj hviezdy*[1] je autentickým svedectvom udalostí, ktoré otriasli svetom v období druhej svetovej vojny. „Jedná se o literární fiktivní příběh, který se opírá o reálná historická fakta, o osobní skušenosti, ale také o mezigene-

[1] Tatran, 2019, prel. Zuzana Gáliková.

rační komunikační paměti s cíleným hodnotovým poselstvím" (Urbanová, 2018, s. 181). Toto dielo môžeme zaradiť do spoločenskej prózy, ktorá v sebe nesie historicko-dobrodružné prvky (tamže).

Príbeh je situovaný do obdobia vojnového Dánska, pričom je zobrazený cez prizmu malých dievčat, ktoré sa podobne ako detský percipient postupne oboznamujú s hrôzami holokaustu[2] a druhej svetovej vojny. Za veľmi zaujímavý považujeme autorkin výber protagonistiek tohto diela. Udalosti v príbehu prezentuje personálny rozprávač práve cez prizmu desaťročnej Annemarie, čo ju zároveň umiestňuje do centra rozprávania. Židovské zvyky či vplyv udalostí holokaustu na život židovských rodín sú vyobrazené cez zážitky Annemariinej najbližšej kamarátky Ellen. Vďaka tomuto premyslenému výberu protagonistiek autorka dokáže lepšie vysvetliť okolnosti, ktoré súvisia predovšetkým s pomocou nežidov osobám so židovským vierovyznaním. Priateľstvo Annemarie Johansenovej a Ellen Rosenovej tvorí jeden z kľúčových motívov diela. Rozdiely medzi dievčatami, ktoré pramenia jednak z rôznych povah, záľub, ale aj rozdielnych náboženských vierovyznaní, sú príkladom tolerancie a rešpektovania sa navzájom. Práve tu môžeme sledovať ostrý kontrast medzi toleranciou priateliek, ktoré spolu dokážu veľmi dobre

[2] „‚Holocaust', řecky znamenající „všechno hoří", je tradičním označením pro masovou genocidu Židů, koncipovanou nacisty a uskutočněnou v době druhé světové války nacistickým Německem a jeho fašistickými satelity" (Radil, 2016, s. 11).

vychádzať aj napriek rozdielom, a iracionálnym charakterom nacistického režimu, ktorý odlišnosti neakceptuje a striktne trestá.

V príbehu sa veľmi zaujímavo prelínajú udalosti zobrazujúce holokaust a jeho dosah na židov s udalosťami druhej svetovej vojny a ich dosahom na všetkých ľudí. Nedostatok potravy, nadradené správanie nemeckých vojakov či neustály pocit strachu na strane utláčaných i tých, ktorým ich osudy nie sú ľahostajné, svedčí o tom, že vojna zasiahla životy bežných ľudí veľmi kruto a nezvratne a výrazne narušila ich komfort a každodennú existenciu.

Už introdukcia[3] prózy naznačuje problém, ktorý sa postupne rozvíja: *„‚Halte!' prikázal jej prísnym hlasom vojak"* (2019, s. 16). Naznačuje sa tu problém obmedzovania slobody občanov Dánska zo strany nacistických vojakov, ktorí dievčatá zastavujú na ceste do školy.

Spoločensko-politická situácia v Dánsku je zobrazená spolu s rodinným príbehom Annemarie. Možno tu hovoriť o istom motíve rozprávkovosti, pričom autorka veľmi zaujímavo prepája fikciu s reálnymi historickými udalosťami. Annemarie rozpráva svojej mladšej sestre Kirsti príbeh o kráľovi a kráľovnej, pričom sa v mysli vracia k skutočnému dánskemu kráľovi Christianovi X.[4] Detský percipient

[3] „Introdukcia je vstupná situácia v texte, je to prvopočiatok diela a začiatok expozície" (Všetička, 1986, s. 59).
[4] O Christianovi X pozri napríklad ANONYM [online].

sa tak dozvedá o politickej situácii v Dánsku, priateľskom a obľúbenom kráľovi, ktorého obdivuje celá krajina. Po tomto príbehu nasleduje retrospektívny vnútorný monológ Annemarie o staršej sestre Lise, ktorá zomrela pri autonehode: *„Kráľ Christian bol stále nažive. Lise však nie. Jej vysoká, krásna sestra zomrela pri nehode dva týždne pred svadbou“* (2019, s. 21). Annemarie uvažuje o smrti svojej sestry, jej snúbencovi Petrovi či živote ich rodiny po jej smrti. Dej sa teda jednak zameriava na rodinu protagonistky a jej tragický príbeh, ale aj na situáciu v Dánsku počas druhej svetovej vojny a jej dosah na životy ľudí. Príbeh v podstate osciluje medzi individuálnou, rodinnou tragédiou a kolektívnou tragédiou dánskych židov.

Postupne sa dozvedáme o rastúcej sile nacistov v Dánsku a mnohých reštrikciách, ktoré postihli židov, ale aj občanov nežidovského vierovyznania či pôvodu. Tieto obmedzenia, nezmyselné príkazy a zákazy nie sú v diele vysvetlené faktograficky, čo je vzhľadom na beletristický charakter diela logické. Všetky dôležité informácie sú spojené s Annemarie, jej rodinou a rodinou jej priateľky Ellen. Sú prirodzene zakomponované do príbehu, vďaka čomu pôsobia autentickejšie a hodnovernejšie, ale aj pútavejšie a napínavejšie. Takto sa dozvedáme napríklad o zavretom židovskom obchode, nedostatku tovaru či nedostatku jedla.

Veľmi zaujímavou postavou príbehu je mladšia sestra Annemarie – Kirsti. Vzhľadom na svoj detský vek si ešte nedokáže uvedomiť

závažnosť situácie a jednotlivé udalosti vníma cez prizmu malého dieťaťa, čo oproti mimoriadne závažným udalostiam pôsobí mierne naivne. Táto postava však v diele zohráva pomerne dôležitú úlohu, keďže predstavuje akúsi ľahkosť a hravosť detského sveta, do ktorého si dieťa aj podvedome nevpúšťa negatívne vonkajšie vplyvy. Autorka prostredníctvom Kirsti poukazuje na fakt, že skúsenostný komplex dieťaťa a jeho vnímanie sveta mu ešte neumožňuje pochopiť rozsah takej hrôzostrašnej udalosti, akou je vojna. Kirsti tiež môžeme považovať za akýsi obľahčujúci prvok v diele, keďže si napriek všetkým okolnostiam udržiava optimistický pohľad na svet, detskú jemnosť a naivitu, ktorá ju do veľkej miery chráni pred hrôzostrašnou skutočnosťou.

Situácia v Dánsku sa začína každým dňom zhoršovať. Predovšetkým židia sú vystavení nebezpečenstvu odvlečenia do koncentračných táborov: *„‚Chcú zatknúť všetkých dánskych židov. Chcú ich niekam odviezť. Dozvedeli sme sa, že možno prídu túto noc'"* (2019, s. 47). Táto skutočnosť sa viaže predovšetkým na osudy Ellen a jej rodiny. Keďže si uvedomujú závažnosť situácie, a to, že ich domov pre nich viac nepredstavuje bezpečné miesto, ukryjú sa. Rodina sa rozdeľuje. Ellen ostáva na noc u svojej priateľky. O mieste, kde sa ukrývajú jej rodičia, nevie nič. Nacisti v tú noc skutočne pátrajú po Ellen a jej rodine, keďže ju však rodičia Annemarie vydávajú za svoju mŕtvu dcéru Lise, podarí sa im utajiť, že ide o židovku. Vďaka

tejto veľmi emotívne pôsobiacej udalosti si detský percipient dokáže lepšie uvedomiť hrôzostrašný a tragický rozmer druhej svetovej vojny a pochopiť javy a udalosti s ňou súvisiace.

Nepríjemná situácia v živote dievčat a ich rodín je len akýmsi začiatkom a predzvesťou ďalších dramatických udalostí. *„‚Musíme si premyslieť, čo ďalej,' povedal ocko. ‚Podozrievajú nás. (...)'"* (2019, s. 59). Práve od tohto momentu pôsobí rozprávanie oveľa dynamickejšie a napínavejšie. Rodina Annemarie si veľmi dobre uvedomuje nebezpečenstvo, ktoré čaká Ellen a jej rodičov, ale aj ich, keďže pomáhajú židom, a tak pani Johansenová, matka Annemarie, odchádza spolu s dievčatami k jej bratovi do Gilleleje.

Názov šiestej kapitoly diela: *„Je vhodné počasie na rybolov?"* (2019, s. 59) úplne nekorešponduje s predchádzajúcim dianím v diele, naopak, vyznieva zvláštne až absurdne. Je alúziou na telefonát otca Annemarie, ktorý sa u strýka Henrika informuje, či je dobré počasie na ryby. Tento telefonát pôsobí rovnako záhadne, ale aj tajomne: *„Prečo ocko hovorí také niečo? Je to akoby používal nejakú šifru. Čo mama v skutočnosti berie k strýkovi Henrikovi? A vtedy jej to došlo. Ellen"* (2019, s. 62). Annemarie pochopí, že pravým dôvodom telefonátu a odchodu k strýkovi je jej priateľka Ellen a otcova otázka ohľadom rybolovu sa dá čítať ako tajná šifra, prostredníctvom ktorej sa ľudia vystavení bezprostrednému nebezpečenstvu často dorozumievali.

Aj napriek dramatickým okolnostiam pôsobí príchod do Gilleleje pokojným a harmonickým dojmom. Cestu vo vlaku síce dievčatám spolu s mamou znepríjemnia vojaci, neodhalia však pravú identitu Ellen. Priateľky si užívajú pohľad na okolitú krajinu, hrad Klampenborg, Jelení park a more. Idylické opisy okolitého prostredia kontrastujú s vypätou vojnovou atmosférou, vďaka čomu sa autorke darí odľahčiť ťaživý a negatívny charakter situácie, v ktorej sa postavy nachádzajú.

Po príchode k strýkovi ich mama upozorní, aby sa vyhýbali ľuďom a vojakom, ktorí by im mohli skomplikovať situáciu. Aj tu máme naznačenú chýbajúcu voľnosť, slobodu a nezmyselné obmedzenia, s ktorými sa počas vojny dievčatá musia naučiť žiť.

U strýka Henrika sa Annemarie dozvedá o smrti pratety Birte. Jej smrť pôsobí veľmi záhadne a tajomne, keďže protagonistka nevedela nič o jej existencii. Tuší, že mama klame, čo jej neskôr potvrdí aj strýko. Podľa miestnych zvykov sa blízki a známi stretnú, aby vzdali zosnulému úctu. Tento zvyk dodrží rodina Annemarie aj v tomto prípade. V dome strýka Henrika sa zhromaždí pomerne veľký počet ľudí, čo neunikne pozornosti nemeckých vojakov. Chcú poznať dôvod tohto stretnutia, pričom sa neuspokoja s odpoveďou, že ide o ich pratetu Birte. Truhla je totiž zavretá, čo nezodpovedá miestnym zvykom. V tomto bode napätie v diele vrcholí. Nacistickí vojaci vystrašia ľudí v miestnosti, mama Annemarie si však zachová

chladnú hlavu a duchaprítomne sa jej podarí zabrániť vojakom, aby truhlu otvorili: *„Lekár však povedal, že rakvu máme zatvoriť, lebo teta Birte zomrela na týfus. Hovoril, že ešte môže mať na tele nebezpečné baktérie“* (2019, s. 91). Až po odchode vojakov Annemarie zistí, že v truhle *„boli napchaté poskladané prikrývky a kusy teplého oblečenia“* (2019, s. 94). Tie mali slúžiť ľuďom v miestnosti, židom, ktorých mal strýko Henrik odviezť svojou loďou do Švédska.

„Aké zvláštne slovo – hrdosť. Annemarie sa pozrela na Rosenovcov, ktorí sedeli oproti nej v neforemnom a nepeknom oblečení, so starými prikrývkami v rukách, ich tváre zmorené a unavené. Spomenula si na staré dobré časy – ako pani Rosenová s úhľadne začesanými vlasmi so šatkou na hlave zapaľuje sviece na šabat a recituje slová starodávnej modlitby; pán Rosen, usadený vo veľkom kresle v obývačke, listuje v hrubých knihách, opravuje práce študentov, napráva si neposlušné okuliare a tu i tam dobromyseľne šomre na slabé osvetlenie. Spomenula si na Ellen počas predstavenia v škole, ako sa sebavedome pohybuje po javisku, s istou gestikuláciou a čistým hlasom“ (2019, s. 99). Táto ukážka veľmi dobre reflektuje postavenie židov počas druhej svetovej vojny. Môžeme tu pozorovať výrazný kontrast predošlého idylického života Rosenovcov v domácom prostredí a momentálnej situácie, v ktorej sa nachádzajú. Prostredníctvom tohto kontrastu sa poukázaje na fakt, že nezmyselná nacistická ideológia a holokaust veľmi krutým spôsobom pripravili

židov o svoju hrdosť, bezpečie, životné istoty a dôstojnosť. Stratili svoju identitu a postavenie: *„Nemajú so sebou nič. Majú len šaty od neznámych ľudí, aby nemrzli, jedlo z Henrikovej farmy, aby prežili, a pred sebou cestu po tmavom chodníku cez lesy, ktorá ich má doviezť k slobode"* (2019, s. 99). Dánsko, ich domov, pre nich viac nie je bezpečné a jedinú šancu na záchranu a relatívne pokojný život bez strachu a obáv z odvlečenia pre nich predstavuje odchod do Švédska.

Emotívne pôsobí aj rozlúčka blízkych priateliek Annemarie a Ellen:

„‚Jedného dňa sa vrátim,' zašepkala Ellen odhodlane.
‚Sľubujem.'
‚Viem,' odvetila Annemarie, tuho stískajúc kamarátku" (2019, s. 101).

Posledným, veľmi dôležitým momentom v diele je odchod židov spolu s Henrikom na loď, ktorá ich má odviezť do Švédska. V tomto bode sa príbeh zauzľuje. Annemarie totiž zistí, že dôležitý balíček, ktorý mal pán Rosen vziať so sebou na loď, ostal u strýka Henrika. Práve tu ukazuje protagonistka svoju odvahu, keď sa vydá za strýkom, aby mu balíček doručila: *„‚Annemarie, je to veľmi nebezpečné, rozumieš?'"* (2019, s. 108). Balíček sa jej síce podarí doručiť včas, cestu jej však opäť, podobne ako vo vlaku, skomplikujú vojaci: *„Štyria ozbrojení vojaci. Na napnutých remeňoch mali dvoch ozrutných*

psov s lesklými očami a vycerenými zubami" (2019, s. 114). Môžeme konštatovať, že vojnu a nacistickú ideológiu v tomto diele reprezentujú nemeckí vojaci. Práve oni sú pre protagonistov zosobnením strachu, hrôzy a obáv. Pátrajú po Ellen u Johansenovcov, objavia sa aj vo vlaku na ceste do Gilleleje, u strýka Henrika a nevyhne sa im ani Annemarie v lese na ceste do prístavu. Práve pred vojakmi sa musia protagonisti chrániť a obhajovať svoje konanie.

Posledné dve kapitoly diela sú akýmsi rozuzlením príbehu a ponúkajú odpovede na otázky, ktoré sa môžu vynárať počas čítania. Henrik Annemarie vysvetlí, že balíček bol dôležitý pre vreckovku napustenú chemickou látkou, ktorá otupí čuch vojenským psom, a tie tak nemôžu vypátrať skrytých židov na lodi. Práve preto bola cesta Annemarie k prístavu taká dôležitá a nebezpečná.

V poslednej kapitole diela sa dozvedáme o skončení vojny: *„Vojna sa skončila po dlhých dvoch rokoch. Annemarie mala už dvanásť"* (2019, s. 128). Môžeme tu teda hovoriť o relatívne šťastnom konci.

Významnú úlohu v diele má postava Petra Neilsena. Peter tvorí akúsi spojku medzi židovskými a nežidovskými občanmi, ktorí židom pomáhajú. V závere je vysvetlené, že Peter – rovnako ako jeho snúbenia Lise – pracoval v odboji. Keď sa Ellen v úvode pýta Annemarie na príčinu smrti Lise, nie je si istá, čo presne jej smrť

zavinilo. To sa protagonistka diela – rovnako ako aj percipient – dozvedá až v závere: *„‚Aj ona pracovala v odboji,‘ vysvetlil ocko. ‚Patrila k tým, čo bojovali za našu krajinu všetkými možnými spôsobmi.‘ (...) ‚Bola s Petrom a s ostatnými v pivnici, kde sa tajne stretávali a plánovali, čo ďalej. Nacistom sa ich podarilo vypátrať a urobili tam raziu. Všetci sa rozutekali.‘ (...) ‚Vojaci vo vojenskom aute ju videli utekať, a tak ju zrazili‘“* (2019, s. 129 – 130). Vojnu neprežil ani Peter: *„(...) Nemci chytili Petra a verejne ho popravili na námestí Ryvangen v Kodani“* (2019, s. 129).

Pomerne dôležitou súčasťou príbehu je aj náboženský, religiózny motív. Názov tohto diela – *Spočítaj hviezdy* – je alúziou na žalm, ktorý číta Peter v dome strýka Henrika po odchode vojakov. Tento žalm má priniesť do ťažkej a napätej atmosféry pokoj a nádej: *„Chváľte Pána, (...). On pozná počet hviezd a každú pozná po mene“* (2019, s. 92). Hviezdy v tomto prípade môžeme chápať ako židov, ktorí sa nachádzajú v mimoriadne ťažkej situácii. Žalm pre nich predstavuje akúsi nádej, že aj v týchto neľahkých časoch im môže pomôcť viera a Boh.

Zaujímavým motívom v diele je retiazka Ellen s Dávidovou hviezdou. Dávidova hviezda predstavuje symbol židovského náboženstva, takže by mohla byť pre Ellen hrozbou, ak by ju nacistickí vojaci objavili. Po ich príchode k Johansenovcom jej ju Annemarie

strhne z krku, aby svoju priateľku ochránila. V závere si protagonistka na prívesok spomenie a poprosí otca, aby retiazku opravil: *„‚Viem to opraviť. Keď Rosenovci prídu domov, môžeš to Ellen vrátiť..' ‚Dovtedy,' vyhlásila Annemarie, ‚to budem nosiť ja'"* (2019, s. 131).

Látkou[5] tohto príbehu nie je len druhá svetová vojna a holokaust. V doslove sa dozvedáme, že príbeh je inšpirovaný rozprávaním priateľky autorky Annelise Plattovej, ktorej Lois Lowryová zároveň knihu venuje. Mnohé udalosti v tomto diele sú založené na reálnom základe. Rozprávanie o dánskom kráľovi Christianovi X., odvaha a odhodlanie Dánov, ktorí židom pomohli dostať sa cez more do Švédska, či vreckovka napustená látkou *„zo sušenej králičej krvi a kokaínu"* (2019, s. 134) nie sú fikciou autorky. Spomenuté fakty tvorili reálnu súčasť druhej svetovej vojny v Dánsku.

Dielo *Spočítaj hviezdy* je veľmi vydareným príbehom o holokauste pre deti a mládež. Aj napriek vojenskej tematike či motívu smrti, ktorý je v diele prítomný v značnej miere, sa autorke podarilo spracovať takú náročnú tému, akou je holokaust, veľmi citlivo a uvážlivo, a to aj vďaka zjemňujúcim a zároveň emocionálne ťažiskovým elementom, ako je sila priateľstva, súdržnosť rodiny či odvaha a obetavosť. Detský percipient sa tak dozvedá o historických

[5] Podľa teórie Stanislava Rakúsa, ktorý látku chápe ako mimoliterárny podklad, zásobáreň témy (Rakús, 2015).

udalostiach, ktoré mimoriadne krutým spôsobom zasiahli životy miliónov ľudí; sú však podané zaujímavo a s ohľadom na formujúcu sa osobnosť dieťaťa. Tvoria súčasť širšieho, emotívneho a veľmi originálneho príbehu o dôležitosti priateľstva a odvahy Dánov, ktorí neváhali riskovať svoje životy, aby pomohli židom v ohrození.

Pramene:

LOWRYOVÁ, L. 2019. Spočítaj hviezdy. Bratislava : Tatran, 2019.

Bibliografické odkazy:

ANONYM. Christian X [online], [cit. 3.5.2021]. Dostupné z https://www.kongernessamling.dk/en/amalienborg/person/christian-x/

RADIL, T. 2016. Holocaust a Evropa po sedmdesáti letech: sociálně-psychologické mechanismy, dopady, asociace. Prvé vydanie. Praha : Nakladatelsví Academia, 2016.

RAKÚS, S. 2015. Poetika prozaického textu. Levoča : Modrý Peter, 2015.

URBANOVÁ, S. 2018. S holokaustem za zády. Ostrava : Ostravská univerzita, 2018.

VŠETIČKA, F. 1986. Kompoziciána: o kompozičnej výstavbe prozaického diela. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.

The Depiction of the Holocaust in the Work of Lois Lowry *Number the Stars*

Summary

This study focuses on the depiction of the holocaust in the work of Lois Lowry *Number the Stars.* This work belongs to the literature for children and youth and it will be shown what motives the autor use, to describe and bring closer a so difficult topic like holokaust and the Second World War to the world of children. An important part of this book is the story of two families – the family of the non-Jewish protagonist and the family of her Jewish friend. It will be also shown how the family stories connect with a real historical topic in this book.

Modelovanie témy materstva v tvorbe I. Dobrakovovej

Andrea Fedorková

Téma materstva nie je v slovenskej literatúre ničím výnimočným. Postupným uvoľňovaním cenzúry v 80. a 90. rokoch minulého storočia sa slovenská próza začala otvárať aj „nepríjemným témam“, čo ovplyvnilo aj stvárňovanie témy materstva. V súčasnosti možno v slovenskej próze rozlíšiť dve dominantné línie zobrazujúce tematiku materstva: mýtizačnú, zobrazujúcu matku ako ideál, a demýtizačnú, ktorá materstvo zobrazuje v jeho celistvosti, reálnosti aj s jeho negatívnymi prejavmi. Jednou z autoriek tejto línie je aj Ivana Dobrakovová. Marta Součková tvrdí, že „prekvapujúca v kontexte súčasnej slovenskej prózy nie je demýtizácia materstva či jeho nezvládnutie rôznymi generáciami (typická napríklad pre Kompaníkovej román *Piata lod'*), inovatívne v Dobrakovovej tvorbe je skôr prepojenie motívov psychickej choroby a problematického zvládania materskej roly či neprítomnosti otca“ (2019, s. 50). V tejto práci sa bližšie pozrieme na stvárnenie témy materstva a jej prepojenie s kreovaním psychicky chorej postavy.[1]

[1] Táto práca je súčasťou rozpracovanej dizertačnej práce s názvom *K problematike postavy v slovenskej próze po roku 2000. (V tvorbe I. Dobrakovovej a M. Kopcsaya).*

Materstvo sa v textoch I. Dobrakovovej objavuje ako jedna z najčastejších tém. Odhliadnuc od prvých dvoch kníh (*Prvá smrť v rodine*, 2009 a *Bellevue*, 2010), v ktorých autorka stvárňuje prevažne postavu matky ako vedľajšej postavy, v zbierke *Toxo* (2013) a *Matky a kamionisti* (2018) modeluje nekonvenčne a demýtizujúco tému materstva u postáv protagonistiek. Jana Varcholová o zbierke *Toxo* konštatuje, že „tehotenstvo sa v textoch väčšinou nespája s radosťou, stáva sa skôr fyzickým stavom, ktorý má postava potrebu riešiť, analyzovať" (2014, s. 124). Autorka v intenciách svojej poetiky v textoch nemodeluje dokonalý, idylický obraz protagonistky matky, naopak, v rôznych smeroch narúša očakávané a zaužívané stereotypné obrazy matky v spoločnosti. Vzťah protagonistky k matke je vo väčšine próz modelovaný ako nefunkčný a ambivalentný. „Rozmanitosť škály vnútorných pocitov, ambivalentné stvárnenie prežívania všedných i vyhrotených situácií patrí k silným stránkam Dobrakovovej štýlu" (Suchánková, 2010, s. 22). Hrdinky sa cítia matkou neprijímané, a to najmä pre ich „inakosť", z ktorej sa väčšinou vyvinie psychická choroba. Zuzana Ištvánfyová tvrdí, že „matka vo viacerých Dobrakovových prózach vystupuje ako protiklad k hlavnej postave, je teda psychicky zdravá, no často chladná a neempatická voči jej psychickým problémom" (2014, s. 108). Hoci sa matka správa k svojej dcére odmerane a necitlivo, nemôžeme súhlasiť s tvrdením, že ju možno považovať za protiklad hrdinky, a to

len z dôvodu jej psychického zdravia – to by sme mohli za protikladné postavy považovať všetky zdravé postavy. Kým v prvých troch vydaných knihách sa tento vzťah realizuje latentne, v poslednej knihe *Matky a kamionisti* sa relácia protagonistky s matkou stáva ústrednou témou. Kniha pozostáva z piatich textov (*Otec*, *Ivana*, *Olivia*, *Lara* a *Veronika*), pričom prvá a posledná poviedka[2] sa témy materstva dotýkajú len okrajovo.

V próze *Lara* je vzťah matky a hrdinky pomerne nevyvážený. Matka svoju dcéru nevie pochopiť, často sa za ňu hanbí (najmä pre jej podivné správanie), no podobné pocity prežíva aj protagonistka. Správanie svojej mamy považuje za abnormálne, lebo „*vyrábala trapasy, správala sa tak, že som sa za ňu napokon hanbila*“ (Dobrakovová, 2018, s. 113). Matka svojej dcére viacnásobne opakuje, že nie je normálna: „*Hovorí mi, že nie som normálna. Hovorí, Lara, ty nie si normálna, Lara, uvedomuješ si, ako sa správaš, čo robíš, ako pôsobíš na iných ľudí?*“ (tamže, s. 108). Napriek nefunkčnému vzťahu matky s dcérou Lara túži po stretnutí so svojou matkou, ktorá je už mŕtva. Samotný fakt, že sa rozpráva s mŕtvou mamou a že v hlave počuje jej hlas, môžeme interpretovať viacerými spôsobmi – ako príznak psychickej choroby (postavu mŕtvej matky ako halucináciu).

[2] Žánrové uchopenie próz je diskutabilné, niektoré z textov sú poviedkami, niektoré možno považovať za novely.

Podľa psychiatrie sa takýto typ poruchy nazýva akustická, teleologická alebo imperatívna halucinácia, pričom ide o poruchu, v ktorej jedinec počuje hlas, ktorý mu rozkazuje alebo radí, ako sa má v určitých situáciách zachovať. Súčasne ak považujeme matku v tejto próze len za spomienku, Larin vzťah k nej vypovedá o sile a dôležitosti puta dcéry a matky. Napriek nezhodám, nepochopeniu a odmietaniu zo strany matky Lara pociťuje túžbu ešte raz sa s ňou stretnúť, aj keby to znamenalo, že jej mama znova povie, že nie je normálna. Vzťah matky a dcéry je teda modelovaný ambivalentne a presvedčivo.

Matka je v knihe *Matky a kamionisti* charakterizovaná ako prehnane starostlivá a úzkostlivá. Protagonistka prózy *Olivia* opisuje svoju matku nadmieru expresívne prostredníctvom metafory rozpínajúcej sa plesne: „*Lebo matka, tá naopak je. Až príliš. Tak to býva. Kompenzuje. Matka sa rozpína ako pleseň pri okne*“ (tamže, s. 86). Pri prehnanej materskej starostlivosti si hrdinka nevie nájsť svoje miesto vo svete, pretože všetok jej životný priestor zapĺňa matka. Protagonistka tak pod vplyvom svojej matky nedokáže nadväzovať funkčné vzťahy s inými postavami. Olivia je úplne sama, s rodičmi sa odmieta stretávať, s manželom sa rozviedla a deti nemá. Protagonistka žije v neútulnom byte, pretože ako sama tvrdí, nemá pre koho upratovať. Tento motív možno interpretovať dvojako – na jednej strane je Oliviin postoj k svojmu domovu odrazom postoja k svojej

osobe, tak ako jej nezáleží na svojom obydlí, tak jej nezáleží ani na sebe samej. Táto interpretácia je potvrdená aj viacnásobnou transformáciou tohto motívu v texte (Oliviu nezaujíma, čo bude jesť, podriaďuje sa názorom druhých, uvažuje o samovražde a pod.). Na druhej strane možno motív neuprataného bytu metonymicky preniesť na samotnú hrdinku. Ako tvrdia Wellen a Warren, „na prostředí, zvláště na domácí interiéry, lze pohlížet jako na metonymické či metaforické vyjádření postavy. Domov, kde člověk žije, je extenzí jeho samého. Popíšete-li domov, popíšete i jeho obyvatele“ (1996, s. 314). Neporiadok v byte tak symbolizuje chaos v Oliviinom živote, v kontexte problémov protagonistky (obsedantné umývanie sa, frigidita, paranoje atď.) môže symbolizovať aj duševnú poruchu, konkrétne paranoidné bludy a vzťahovačné myslenie[3] (Olivia je krajne podozrievavá, o každom si myslí, že jej chce ublížiť).

Motív tela využíva autorka aj na stvárnenie protagonistkinej neschopnosti oddeliť sa od matky. Olivia sa menejcenne nazýva odumretým, zakrpateným, nefunkčným orgánom svojej matky (pozri s. 86), čím poukazuje na svoju neúplnosť a nesamostatnosť. Zároveň však obraz nefunkčného a deformovaného orgánu, ktorý parazituje na tele druhého, pripomína rakovinový nádor. Protagonistka sa vo vzťahu k matke opisuje expresívne. Olivia si uvedomuje nezdravý vzťah s matkou, no nedokáže sa z neho vymaniť. Tu však môžeme

[3] Bližšie pozri Kafka (1990).

pozorovať nielen submisívnosť protagonistky, no jej správanie je motivované aj empatiou a strachom, že by matke ublížila. Motívy neoddeliteľnosti poukazujú na prelínanie či stmeľovanie oboch postáv. Možno takisto konštatovať, že Dobrakovovej protagonistka je často modelovaná anesteticky[4] (najmä Lara alebo Veronika) – ako apatická a málo emotívna.[5] Na druhej strane však vidíme, že hrdinky sú schopné aj pozitívnych citov k inej bytosti: „*Samozrejme, že ju milujem najviac na svete*" (Dobrakovová, 2018, s. 86).

Problematickým sa i vďaka vzťahu matky a dcéry stáva Larin súkromný život. Matka v detstve nedokázala prijať žiadnu z jej kamarátok, čo dokazuje epizóda Olivie a jej priateľky Lucrezie, ktorú jej mama neznáša. Matkino správanie je možné vysvetliť dvojako: Matku možno v kontexte próz vnímať ako nespokojnú, nenaplnenú ženu s nevraživým postojom voči všetkým ostatným (takto stvárnená je aj Oliviina matka). Druhým vysvetlením matkinho postoja k Lucrezii je možnosť, že Lucrezia bola fiktívna osoba, čo potvrdzujú viaceré časti textu, najmä však protagonistkine slová: „*S odsťahovaním Lucrezia nadobro odišla z môjho života. Ale – akoby sa doň neustále vracala. Len na seba brala podobu iných dievčat*"

[4] Termín anestetika čerpáme z teórie W. Welscha (1990), ktorý ním označuje absenciu alebo neschopnosť niečo pociťovať. Anestetiku tak možno vnímať aj v pozitívnom duchu (ako spôsob ochrany jedinca pred bolesťou), aj v negatívnych konotáciách – ako stratu tejto schopnosti.

[5] Apatia a „oploštená" emotivita sa najčastejšie prejavujú pri organických psychických chorobách a v prípade schizofrénie (Kafka, 1990).

(tamže, s. 91). Všetky priateľky, ktoré Olivia v spomienkach opisuje, majú rovnaké vlastnosti. Všetky môžeme označiť za „iné“ (takisto ako protagonistku), či už správaním, alebo vzhľadom[6] (Olivii na nich záleží oveľa viac ako im na nej, o priateľku sa príliš nezaujímajú; Olivia k nim nikdy nemohla ísť domov a pod.). Všetky tieto indície smerujú k možnosti, že v tejto próze autorka modeluje vedľajšie postavy priateľky na druhom stupni fiktívnosti[7] – že Oliviine kamarátky na čele s Lucreziou sú len výplodom jej fantázie, sú halucináciami. Aj matka svoju dcéru viackrát upozorňuje, aby „*im toľko nevyvolávala, nedožadovala sa ich priazne, pozornosti, aby som si žila svoj život bez upínania sa na niekoho druhého, akoby som len ich potvrdením existovala*“ (tamže, s. 91). V skutočnosti sa však zdá, že nie Olivia, ale vedľajšie postavy sú závislé od jej existencie.

Oscilácia vo vzťahu matky a dcéry sa prejavuje pri kreovaní oboch postáv. Protagonistka pociťuje rozporuplné emócie k svojej matke, takisto matka je vo svojom správaní k nej ambivalentná. V próze *Ivana* sa matka hrubo ozýva k svojej dcére: „[...] *nie že nad nimi budeš zase večerať, si také prasa, vždy všetko zamastíš“* (tamže, s. 17). Rozprávačka vzápätí dodáva, že „*mama zásadne neje čerstvé navarené jedlo, varí pre mňa, vždy až dojedá zvyšky*“ (tamže, s. 17), čo jasne poukazuje na matkinu obetavosť (mama kontroluje, či dcéra

[6] Takáto sebaprojekcia do imaginárneho priateľa je bežná najmä u detí.
[7] Tento pojem čerpáme od Daniely Hodrovej (2001).

berie lieky, varí jej, upratuje po nej a pod.). Matkina obetavosť – podobne ako v prípade Olivie – hraničí s hyperbolizovanou starostlivosťou a s neschopnosťou odpútať sa od svojej dcéry. Jej prehnaná kontrola sa odráža aj v najbanálnejších až bizarných polohách, napríklad pri fúkaní nosa: „*prosím ťa, prečo si zapchávaš jednu nosnú dierku, veď smrkaj normálne, ako človek, oboma*“ (tamže, s. 27). Ivana má tridsaťjeden rokov, žije s matkou, aj keď od jej psychického zrútenia sa, pri ktorom dobila koňa na smrť, uplynulo už osemnásť rokov. Napriek tomu jej matka neumožní byť ani trochu samostatnou a slobodnou, kontroluje jej súkromie tak, ako keď mala dcéra dvanásť. Protagonistka preto mamu často klame, skrýva pred ňou ústrižky z novín a zatajuje jej o sebe podstatné informácie. V danom smere vzniká otázka, či hrdinka nie je zámerne formovaná ako maloletá, akoby zastala vo vývoji a nedokázala sa posunúť v živote ďalej. Motív zaseknutia sa v dospievaní sa v Dobrakovovej tvorbe viacnásobne opakuje. Tejto interpretácii zodpovedá aj Ivanin „vzťah“ so spisovateľom R, ktorý pripomína tínedžerské správanie – Ivana ho platonicky miluje, no hanbí sa mu ozvať; zároveň svoje city k mužovi pred matkou starostlivo utajuje. Aj Ivanin spôsob vyjadrovania sa do veľkej miery korešponduje s rečou adolescenta: „*A vtom sa mi zastaví srdce. R. Nielen článok, dokonca fotka! Bože, tie oči. Mám si ho vystrihnúť?*“ (tamže, s. 24). Motív ústrižku, ktorý v prípade vzťahu Ivany s R vyzerá nenápadne, môže byť náznakom

útržkovitosti hrdinkinho života. Spomienky, ktoré sa rozpadli pod vplyvom psychickej choroby (alebo ich Ivana sama vytesnila), sú neúplné, necelistvé či fragmentárne. Hrdinka sa však snaží o reverzibilitu: život si chce vyskladať z úlomkov, vytvoriť si novú mozaiku. Vystrihovanie fotografie jej lásky tak môže symbolizovať túžbu a snahu po vyskladaní nového života, o ktorom bude rozhodovať Ivana sama.[8]

Špecifickou modifikáciou vzťahu matky a dcéry je vzťah nevesty voči jej svokre. V prózach poslednej knihy je tento vzťah ozvláštnený aj stretom dvoch kultúr (či národností).[9] V poviedke *Olivia* je protagonistkin exmanžel znázornený ako matkin miláčik, ktorý podobnú prehnanú starostlivosť čaká aj od svojej manželky. V textoch je v talianskom prostredí matka vysoko cenená a vážená, zasluhujúca si – za akýchkoľvek okolností – úctu a rešpekt. Matka má právo zasahovať do života svojich detí aj do ich manželstva: „*Ale dočkať sa uznania od jedináčika, ktorému sa vždy robilo po vôli, od dokonalého figliola, ktorého matka mi celý čas nenápadne podsúvala, že to ja nie som dosť dobrá preňho*“ (tamže, s. 78). Rozdielne je aj vnímanie ženy a jej úlohy v spoločnosti. Olivia sa sťažuje, že v očiach talianskych žien neznamená nič, pretože je rozvedená a nemá deti.

[8] Motív vystrihovania útržkov sa v próze viacnásobne opakuje, čo potvrdzuje naše úvahy.
[9] Kultúrne rozdielnosti autorka reflektuje aj prostredníctvom stvárnenia partnerských vzťahov v zbierke *Toxo*.

Prostredníctvom inokultúrnych prvkov Dobrakovová poukazuje na viaceré otázky ženstva či materstva. Kritika Talianov sa v texte objavuje aj v inom kontexte a zároveň poukazuje na úmyselné oddeľovanie sa protagonistiek od zvyšku spoločnosti, v ktorej žijú: „[...] *a nikdy, naozaj nikdy by som sa nechcela zaradiť medzi tých Talianov, pre ktorých sa ti tu žije ťažko*" (tamže, s. 82). Hrdinka sa nevie a nechce zaradiť do spoločnosti, v ktorej žije, nevie prijať ich zvyky, postoje či kultúru. Protagonistka sa úmyselne a vedome stavia mimo jadra na kraj spoločnosti, čo opäť nastoľuje otázku jej identity.

Ďalšou otázkou je, čo je príčinou psychických problémov postáv – do akej miery súvisia s ich vzťahom k rodičom alebo sú podmienené geneticky. Jednou z možných interpretácií je, že hrdinka chorobu dedí po svojich rodičoch (tak po otcovi, ako aj po matke). Iným vysvetlením je, že poruchy postáv vznikajú v priebehu ich života, ktorý je najviac ovplyvnený práve matkou. Pri oboch možných interpretáciách sa tak matka stáva príčinou choroby svojej dcéry.[10] Aj Magdaléna Bystrzak vo svojej recenzii píše o úlohe matky v živote protagonistky: „Zdá sa pritom, že významnými postavami zbierky nemusia byť menované protagonistky, ale niekto iný, kto svojou pomyselnou prítomnosťou udáva smer jednotlivých životných osudov.

[10] Príčinou psychickej poruchy môžu byť aj iné spúšťajúce faktory, no vplyv matky sa v prózach javí ako jeden z najvýraznejších.

Myslím tým matku alebo matky, vo vzťahu k deťom (dcéram) prevažne nemotorné, kruté alebo dusiace ich autonómiu“ (2018). V tomto zmysle možno uvažovať aj o psychických poruchách vedľajších postáv, teda rodičov.

Pozorujúc protagonistky v role matky, možno uvažovať o troch typoch materstva: o toxickom materskom type, o absentujúcom a ambivalentnom materstve.

Jednu z podôb materstva protagonistiek možno nazvať toxickým materstvom.[11] Tento pojem zahŕňa obraz úzkostnej matky, prehnane starostlivej a upätej na svoje dieťa. Do tejto skupiny patria prózy *O ovocí a zelenine*, *Bambini e Genitori* a *Toxo* zo zbierky *Toxo*. Protagonistka záverečnej poviedky pod vplyvom tehotenstva prechádza premenou – z uvoľnenej, spokojnej mladej ženy sa stáva mimoriadne ustráchanou matkou. Táto premena však neprichádza zvnútra, z podstaty hrdinky či z jej vlastného rozhodnutia – je ovplyvnená vonkajšími podnetmi, predovšetkým radami „skúsených“ priateľov. Z obavy z možného ochorenia (toxoplazmózy) začína byť hrdinka prehnane čistotná, čo vedie až patologickej, obsedantnej nedôvere voči všetkému jedlu. Jej správanie je za hranicou „normálnosti“, čo môže svedčiť o psychickej chorobe protagonistky, ktorej spúšťačom bolo práve tehotenstvo. Toxicita, ktorej sa hrdinka chcela vyhnúť,

[11] Toto pomenovanie sa nám v súvislosti s názvom knihy zdalo najvhodnejšie a najvýstižnejšie.

má viaceré významy – prvoplánovo ide o nebezpečné ochorenie; v druhom pláne o toxickosť vo vnútri hrdinky, ktorá je paradoxne vyplavená na povrch. V treťom pláne možno vnímať *Toxo* ako stelesnenie chorobného materstva, ktoré v konečnom dôsledku prináša smrť: „[...] *Blanka kvíli, prerývane zo seba vyráža vzlyky, drží sa za brucho, akoby neskutočné kŕče, ešte stále s latexovými rukavicami na rukách, uháňajú popri rieke do Santa Chiary a Blanke pri každom kanáli, po ktorom prejdú, nadskočí brucho, a to dieťa, to dieťa ponorené v plodovej vode, to dieťa otrávené Spruzzianou, zakaždým nadskočí tiež*“ (Dobrakovová, 2013, s. 189). Prekvapivým pointovaním záverečného textu zbierky *Toxo* tak autorka usúvzťažňuje patologickosť postáv s motívmi smrti. Úzkostný materský typ je v Dobrakovovej poetike nositeľom smrti.

Paradoxné motivicko-tematické prepojenie smrti a materstva Dobrakovová tematizuje aj v poviedke *Bambini e Genitori*, kreujúc postavu matky Carlotty navštevujúcej materské centrum. Protagonistka je prehnane upätá na potreby svojho dieťaťa, neustále svoju dcéru kontroluje a ochraňuje. Problémovým elementom sa stáva malý černoško Sebastien, ktorý podľa Carlotty úmyselne robí jej dcére zle. Toxickosť sa v prípade tejto postavy nepretavuje len do materinského protektívneho postoja k dcére, ktorý spôsobuje jej utiahnutosť a prílišné upínanie sa na matku, no odzrkadľuje sa aj v podvedomých, xenofóbnych až rasistických predsudkoch: „*Aký roztomilý*

černoško, pomyslela si Carlotta, keď Sebastiena prvýkrát videla v materskom centre, súmerné rysy, čierne kučery, zaťatý výraz tváre, Carlotta sa v duchu roznežnila, no po chvíli jej napadlo, len čo z neho vyrastie..." (tamže, s. 121). Od prvotného očarenia prechádza protagonistka k averzii až neznášanlivosti, ktorá vedie ku krutému riešeniu v závere prózy (hrdinka vypustí samého chlapca z centra do tuhej zimy), predstavujúcemu smrť. V próze možno prostredníctvom gradácie nevraživosti hrdinky voči chlapcovi opäť uvažovať o postupujúcej psychickej chorobe, ktorá sa prejavuje paranoidným správaním, bludmi a úzkostnými stavmi. Na druhej strane však mimoriadnu krutosť, ktorá hrdinke prináša zvláštne škodoradostné uspokojenie, možno vysvetliť nadmerným rozvinutím materinských pudov či protektívnych inštinktov.

Istý druh potešenia z nešťastia druhých je stvárnený aj v modelovaní Virginie z poviedky *O ovocí a zelenine*. Protagonistka je spočiatku v priateľskom vzťahu s obchodníkmi, od ktorých kupuje ovocie; pod vplyvom vlastného tehotenstva a materstva sa však takisto mení na krutú postavu, ktorá zámerne ubližuje druhým ľuďom. Jej konanie nemá vonkajšie, racionálne zdôvodnenie, je spôsobené podvedomými pohnútkami. S vystupovaním postavy ostro kontrastuje motivovanosť jej mena. Pomenovanie Virginia môžeme vnímať z etymologického hľadiska vo význame „panna", v spojení s jej sy-

nom Angelom naberá pozitívne konotácie v zmysle „svätá“ či „nepoškvrnená“. Autorka zámerne kontrastuje hrdinkino meno s jej konaním, aby zdôraznila bezohľadnosť a nevraživosť tejto postavy. V určitom zmysle autorka menom postavy môže odkazovať aj na tematickú zložku textu, v ktorej absentuje partner ako „spoluúčastník“ aktu oplodnenia. Tehotenstvo protagonistky nie je v texte logicky odôvodnené ani prirodzeným spôsobom, ani motívom umelého oplodnenia – je definované ako stav, ktorý sa hrdinke podarilo dosiahnuť: „[...] *tentoraz plánovanie nepomohlo, vypočítavanie dní a mesiacov úplne zbytočné a smiešne, nie a nie sa to podariť, vyčerpanie, frustrácia, ľahostajnosť, zautomatizované pohyby, no keď si koncom mája vybehla zo zasadačky počas dôležitého ranného stretnutia s Francúzmi, prepadnutá náhlou nevoľnosťou,* [...] *žeby ti v tele konečne niečo rástlo?*“ (Dobrakovová, 2013, s. 98).

Pri modelovaní úzkostného materského typu je potrebné poukázať aj na rolu rozprávača. Autorka v menovaných textoch upúšťa od priameho rozprávania, využívajúc najmä personálneho a vševediaceho rozprávača, aby zdôraznila objektívnosť výpovede. Úzkostlivé, prehnané či preexponované materstvo je funkčne tvarované (rozpoznané, diagnostikované a reflektované) najmä vďaka pohľadu „z vonku“. Optika zvnútra je naopak príznačná pre psychologizujúce texty, ktoré odzrkadľujú duševné procesy a hraničné situácie protagonistiek.

Termín absentujúce materstvo chápeme pre účely tejto práce nie ako neprítomnosť témy materstva v prózach, ale ako tematizáciu absencie materstva. Kreovanie absencie realizuje autorka v prózach *Návrat z Turína* (*Toxo*) a *Olivia* (*Matky a kamionisti*). Dobrakovová v oboch textoch prepája neprítomnosť materstva s motívmi deformity telesnosti a s psychopatológiou postavy. V poviedke *Návrat z Turína* modeluje protagonistku, ktorá prežila potrat v ranom štádiu tehotenstva. Postava nevie prijať skutočnosť, že v sebe dieťa nemá, dokonca do takej miery, že si psychosomaticky navodí telesné príznaky tehotenstva (kontrakcie, tehotenské chute a pod.). Súčasne sa v texte modeluje kontrastný, nepriateľský vzťah k neznámej žene, ktorú záverečným pointovaním možno vnímať ako protagonistku.[12] Opis neznámej Francy s veľkými okuliarmi: „[...] *drobná postava, nakrátko ostrihané čierne vlasy, pokrivená chrbtica a hrôzostrašné vychudnuté nohy*“ (tamže, s. 84) korešponduje s finálnym konštatovaním protagonistkinej matky: „[...] *strašné, ako si za ten rok schudla, nemôžem sa ani pozerať na tie tvoje vychudnuté nožičky, a prečo si si dala ostrihať vlasy a nafarbila ich na červeno, vôbec sa ti to nehodí, ak ti mám povedať pravdu, vyzerá to rovnako smiešne*

[12] Postavy niektorí teoretici vnímajú ako dve samostatné fikčné bytosti. Pozri napríklad Marcel Forgáč (2014, s. 65 – 71).

ako tie veľké okuliare v bielom ráme" (tamže, s. 96 – 97).[13] Parcelácia postavy do dvoch osôb je v texte podmienená narastajúcou averziou voči svojmu alter egu aj neprijatím skutočnosti potratu. Motívy tela sa tak realizujú v troch podobách – v tele rozprávačky (ktoré akoby popieralo fakt samovoľného abortu), prostredníctvom antagonistky Francy a neprítomného dieťaťa. Postoj k cudzej žene sa vyznačuje odporom až hnusom, hrubými pomenovaniami (kreatúra, potvora, hendikepovaná, odpad a pod.) a krutými predstavami spojenými s túžbou po jej smrti (stlačiť do igelitového vreca, vyhodiť na smetisko či pustiť plyn). Naturálnosť, s ktorou protagonistka vystupuje voči neznámej, stelesňuje jej postoj k vlastnému telu.

Postava Francy však telesnou anomáliou môže odkazovať aj na deformovaný plod, ktorý podľa narátorky stále býva v jej tele. Rozprávačka na margo Francy konštatuje: „[...] *akoby to telo malo byť predčasne a spontánne vyvrhnuté z maternice, ale na poslednú chvíľu sa zadrapilo a držalo sa zubami-nechtami*" (tamže, s. 84). Toto prirovnanie Francinho tela k plodu vytvára paralelu s konštatovaním gynekológa Remiho: „[...] *asi ten plod nebol dobre zachytený alebo vyvinutý, telo samo vyvrhne plod, ktorý sa začne zle formovať*" (tamže, s. 91) a s hrdinkiným presvedčením, že o dieťa neprišla:

[13] Aj keď je v prvom úryvku uvedené čierna farba vlasov, v texte sa neskôr spomína, že Franca si vlasy prefarbila na červeno – opisy oboch postáv sa preto zhodujú aj v tomto smere.

„[...] *ja zas viem, že vo mne stále žije, že sa tam niekde skrýva v zákutí maternice*“ (tamže, s. 96). Metaforu Francy ako stelesnenia potrateného plodu potvrdzuje aj opakujúca sa lexika v citovaných pasážach. V oboch prípadoch prelínania postavy Francy prebieha proces stelesnenia neviditeľného – zhmotnenie alter ega narátorky a sprítomnenie potrateného plodu. Fikčná existencia samotnej postavy je oslabená, jej ontológia v texte posilňuje existenciu iných neprítomných postáv (dieťa a iné ja).

Ak sme konštatovali prítomnosť ambivalentných emócií a postojov pri modelovaní matky hlavných postáv, tak možno pozorovať tieto procesy aj v kreovaní protagonistiek v role matky. Za ambivalentné materstvo považujeme také, v ktorom dominujú protichodné pocity a postoje vo vzťahu protagonistky k svojmu dieťaťu.[14] Emotívna labilita, ktorú pozorujeme u protagonistiek, sa pretavuje aj do kreovania témy materstva: na jednej strane u hrdiniek možno konštatovať „emocionálny chlad“ (Varcholová, 2014, s. 126), na druhej strane sú však často voči svojim deťom mimoriadne citlivé. Pars pro toto možno spomenúť Laru (*Matky a kamionisti*) z rovnomennej poviedky. Lara je matkou dvoch chlapcov – Mattea a Lucu, má ich rada, no na druhej strane je k nim príliš tvrdá; uvedomuje si svoj vplyv na nich, no nevie eliminovať negatívne dopady na nich. Aj

[14] Svojím spôsobom možno vnímať ambivalenciu v materstve aj v prípade Virginie z poviedky *O ovocí a zelenine,* no v jej modelovaní je dominantnejším aspektom jej úzkostlivosť a upätosť na dieťa.

keď je Lara modelovaná vo viacerých aspektoch anesteticky (v sexuálnej oblasti, vo vzťahu k manželovi či k staršiemu synovi), v tvarovaní materstva možno pozorovať občasné „precitnutia" či náznaky emócií (napr. ľútosť, neha). Ich občasnosť v texte zabezpečuje nepatetickosť témy, no aj jej autenticitu.[15] Dobrakovová sa svojou poetikou približuje čitateľovi. Napriek tomu, že stvárňuje psychicky choré, labilné či narušené postavy, je voči nim empatická. Peter Jílek na margo Dobrakovovej protagonistiek konštatuje, že v ich vnútornom prežívaní „drieme hlavne čosi chorobné a nezdravé, a predsa nie také nezvyčajné" (2019).

Na druhej strane je protagonistka v próze *Lara* kreovaná do podoby neľútostnej matky, synov dokáže označiť za „poserov" (s. 119) a diablov (s. 118), nevyčíta si ani hysterické výstupy spôsobujúce jej synom vnútorné zranenia. Ako matka naráža Lara na svoje limity a je nútená korigovať svoje predtehotenské očakávania. Proces ustupovania z nárokov na seba sa v próze realizuje z nutnosti protagonistky „prežiť", zároveň ho však sprevádza akési tiché sklamanie z nedosiahnutia ideálu: „*Moje deti takéto čosi pozerať? Takúto zvrátenosť? Nikdy! Nedovolím! Nedopustím! No a dopadlo to ako? Samozrejme? Mattea som vyčerpaná po hodinách vrum-vrum s autíčkami a šiši-šiši s vláčikovou súpravou prosila, Matúšik môj, a čo*

[15] Autenticitu v texte zabezpečuje narátorská úprimnosť. Rozprávačka konštatuje: „[...] *hoci svojich chlapcov milujem rovnako, naozaj rovnako, nie sú mi rovnako blízki, preferencie sú, no čo si budeme nahovárať*" (tamže, s. 123).

keby sme si pozreli teraz chvíľu Teletubbies?“ (Dobrakovová, 2018, s. 106). Hrdinka sa však s druhým dieťaťom zbavuje akýchkoľvek výčitiek svedomia a v snahe udržať si psychické zdravie upúšťa aj od ďalších očakávaní či povinností. Jej správanie hraničí s nezodpovednosťou – Lara nechá sedemročného Mattea strážiť mladšieho brata či spiaceho syna v aute, zatiaľ čo ide za milencom.[16] Zodpovednosť za výchovu svojich detí si hrdinka uvedomuje, no oproti nej stavia svoju psychickú aj fyzickú neschopnosť. Larina narušená telesnosť sa v próze trivializuje prostredníctvom motívov spojených s materstvom (tehotenstvo, pôrod, dojčenie, starostlivosť o deti): „[...] *tento postoj som si osvojila pri dojčení, to bol veľký zlom, či možno skôr pôrody, tá surrealistická scéna, pri ktorej desať cudzích ľudí sústredene pozerá do mojej šušky a pritom moja šuška je tá posledná vec, čo ich v tej chvíli zaujíma, to bol rozhodujúci okamih, tá trivializácia mojich orgánov*“ (tamže, s. 114). Preexponovaná sexualita protagonistky nemá psychický pôvod – hrdinka ako mladá trpela vaginizmom, po prvom pohlavnom styku však konštatuje, že sa jej sexualita začína páčiť. Pôrodmi sa jej postoj znova posúva do ďalšej roviny – bolesť spojenú s telesnosťou považuje za nový a jediný zdroj pôžitku. Hrdinka je v sexuálnej oblasti kreovaná v oblúku

[16] Bližšie sa tejto téme venujú M. Součková a V. Nádaskay v relácii *Literárny kvocient* – LQ#23 Je mŕtvy/Matky a kamionisti (Darovec, 2019).

od jedného negatívneho pólu (vaginizmus) cez prijateľný postoj až k druhému preexponovanému pólu (sadomasochistické praktiky).

Na zdôraznenie rozprávačského postoja k materstvu autorka využíva aj expresívnu lexiku: zdrobneniny či detskú lexiku na ironizovanie témy, negatívne zafarbené slová na zdôraznenie záporného, odmietavého postoja k materstvu: „*Ale inak bolo pre mňa Matteovo rané detstvo* ***peklom****, stále padal a nikdy sa nedalo v prvej chvíli určiť, či si naozaj ublížil alebo robí z komára somára,* ***vrešťal*** *vždy rovnako, akoby ho* ***drali z kože****, a padal vždy na* ***ksicht***“ (tamže, s. 119) [zvýraznila A. F].

V konečnom dôsledku vyznievajú v Dobrakovovej podaní bezútešne všetky materské typy – ženy, ktoré túžia po dieťati, ktoré oň prišli, ktoré ho odmietajú, no aj tie, ktoré ho majú. Materstvo autorka funkčne prepája so štatútom psychicky labilnej/chorej postavy a poukazuje na „toxickosť“ tohto spojenia. Možno teda konštatovať, že prácou s témou materstva v rôznych podobách autorka demýtizuje materstvo a motívy s ním spojené a poukazuje na jeho „negatívne“ a menej často komunikované aspekty. Tieto postupy v modelovaní postáv matiek korešpondujú so spoločenskými zmenami a s premenami v nazeraní na rolu matky v 21. storočí.[17]

[17] Pozri napríklad Badinter (1998).

Bibliografické odkazy:

BADINTER, E. 1998. Materská láska od 17. storočia po súčasnosť. Bratislava : Aspekt, 1998.

BYSTRZAK, M. 2018. Monológy do prázdna. In: *Platforma pre literatúru a výskum* [online], [cit. 30. 1. 2020]. Dostupné z https://plav.sk/node/135.

DAROVEC, P. – NÁDASKAY, V. – SOUČKOVÁ, M. – ZAJAC, P. 2019. LQ#23 Je mŕtvy/Matky a kamionisti [online], [cit. 27. 4. 2021] Dostupné z https://www.youtube.com/watch?v=xzdYo-UgbAJI&t=3181s&ab_channel=literarnyklubsk.

DOBRAKOVOVÁ, I. 2013. Toxo. Bratislava : Marenčin PT, 2013.

DOBRAKOVOVÁ, I. 2018. Matky a kamionisti. Bratislava : Marenčin PT, 2018.

FORGÁČ, M. 2014. K poetike próz Ivany Dobrakovovej. In: M. SOUČKOVÁ, ed. *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.

HODROVÁ, D. 2001. ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Praha : Torst, 2001.

IŠTVÁNFYOVÁ, Z. 2014. Aspekty žien teraz a inde. In: M. SOUČKOVÁ, ed. *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 II*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2014.

JÍLEK, P. 2019. Anamnéza vedomia podľa Dobrakovovej [online], [cit. 11. 3. 2021]. Dostupné z http://www.jilek.cafe/2019/04/ivana-dobrakovova1.html.

KAFKA, J. – E. KOLIBÁŠ a kol. 1990. Psychiatria. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 1990.

SOUČKOVÁ, M. 2019. „Dosť, dosť, už to nevydržím“ (k románu Matky a kamionisti). In: *Glosolália*, roč. 8, č. 2, 2019.

SUCHÁNKOVÁ, M. 2010. Román ako vyplnenie ruptúr (Ivana Dobrakovová: Bellevue). In: Romboid, roč. XLV, č. 9, 2010, s. 19 – 24.

VARCHOLOVÁ, J. 2014. Rodové podoby postáv (I. Dobrakovová: Toxo). In: M. SOUČKOVÁ, ed. K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 II. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2014.

WELLEK, R. – A. WARREN. 1996. Teorie literatury. Olomouc : Votobia, 1996.

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

To the Theme of Motherhood in Proses by I. Dobrakovová

Summary

In the paper we deal with the topic of motherhood in the work of the Slovak prose writer Ivana Dobrakovová. The author works with the topic of motherhood demystifying, also showing its negative aspects. In the first part we discuss modeling of the mothers of heroines in the book *Matky a kamionisti* (2018), in the second part we analyze representation of mother as the main character in the prose *Toxo* (2013) and *Matky a kamionisti*, pointing to different forms of motherhood. We point out that motherhood is functionally connected with the status of a mentally unstable/sick character.

Interpretácia *Bitúnku č. 5* od Kurta Vonneguta

Gabriela Onušková

K. Vonnegut má v písaní osobitý štýl, ktorým sa oslobodzuje od zaužívaného spôsobu myslenia. Vo svojich dielach sa venuje tematike druhej svetovej vojny, k technickým pokrokom nepristupuje optimisticky, kritizuje americkú spoločnosť, na svet hľadí pesimisticky a ironicky ho komentuje. V jeho románoch sa dej viaže na prítomnosť, ale z pohľadu budúcnosti, zároveň sa v jeho tvorbe odráža aj jeho vlastný život, preto sa v jeho knihách často objavujú aj autobiografické prvky. Vonnegut kreuje dej aj pomocou experimentovania s časom, keď sa postavy vracajú do minulosti, bez možnosti ovplyvniť či zmeniť to, čo sa stalo.

„Toto všetko sa viac-menej odohralo. Aspoň partie z vojny sú vcelku pravdivé“ (Vonnegut, 2004, s. 7). Týmito slovami začína Vonnegut knihu *Bitúnok č. 5.* Sme svedkami toho, ako naratívny akt predvádza príbeh, ktorý je minulosťou, ale ktorý súčasne vstupuje do existencie najprv aktom rozprávania (Kubíček, 2013, s. 36).

Vonnegut strieda pasáže života hlavnej postavy – Billyho Pilgrima – na zemi, na planéte Tralfamador so samotným životom rozprávača, a to všetko v rôznych časových pásmach. Autor využíva v konštruovaní textu prolepsu a analepsu (Kubíček, 2013, s, 34).

Udalosti, ktoré nasledujú v príbehu neskôr, sú anticipované pred udalosťami, ktoré sú ich príčinou (tzv. prolepsa), alebo je naopak udalosť najprv retrospektívne zaradená do príbehu, aby objasnila niektoré súvislosti, ktoré zostali skryté (tzv. analepsa).

V súlade s Kubíčkovými (2013, s. 33) teoretickými tézami môžeme príbeh definovať ako kauzálnu a časovú organizáciu statických a dynamických udalostí a ich postáv. Z toho vyplýva, že ak rekonštruujeme príbeh, zároveň rekonštruujeme aj jeho časový a kauzálny rámec. Práve práca autora s časom je v prípade *Bitúnku č. 5* zaujímavá. Čitateľ cestuje v čase na inú planétu, prežíva minulosť a prítomnosť hlavnej postavy, ale aj rozprávača. Už v úvode sme spomínali, že je naratívny akt spochybnený. Ak k tomu dôjde, tak podľa Kubíčka (2013, s. 39) čitatelia potom hľadajú intenciu vzájomného prepojenia naratívov a rekonštruujú za ním aktivitu modelového autora. Príbeh sa potom odlišuje od diania práve aktualizovaným vzťahom vzájomnej väzby medzi jednotlivými udalosťami, ktoré boli naratívnym aktom vybrané a vsadené do súvislostí.

Reálnosť udalostí odvodzujeme od pravidiel fikčného sveta, pričom berieme do úvahy, že udalosť musí smerovať k deju a zároveň je výsledkom deja (Kubíček, 2013, s. 43). Billymu sa vždy prihodí niečo, čo ho donúti zavrieť oči alebo ich otvoriť, alebo začne/prestane plakať, snívať, blúzniť. Dej sa posúva pri udalostiach, ktoré sa v prípade Billyho spájajú s rovnakou činnosťou. Napríklad plače na

fronte a v nasledujúcich riadkoch už plače doma: *„Keď Billy zbadal, v akom stave je jeho dopravný prostriedok, vyhŕkli mu slzy do očí. Pre nič iné vo vojne nezaplakal. Neskôr, keď bol optikom v stredných rokoch, občas si potichu a tajne zaplakal, no nikdy hlasno nebľačal"* (Vonnegut, 2004, s. 173). V tejto súvislosti sa dá súhlasiť s Bachtinom (1980, s. 288), podľa ktorého „žijú" takéto postavy vo svojom vlastnom svojbytnom chronotope a vo svojom špecifickom mikrosvete.

V románe sa prelína sen a skutočnosť, čitateľ „cestuje" s hlavnou postavou striedavo do minulosti aj do budúcnosti. Stanley J. Grenz (1997, s. 16) hovorí, že pre postmodernizmus neexistuje jednotné chápanie objektívnej skutočnosti, existujú len rôzne stanoviská a názory. Román vytvára sieť dejových a časových línií. *Bitúnok č. 5* je kombináciou sci-fi, historického a autobiografického románu.

Priestor v postmoderných naratívnych textoch je podľa Kubíčka (2013, s. 86) charakteristický tým, že sa výrazne porušuje pravidelnosť skutočného sveta. V tomto prípade hovoríme, že autor zostúpil na rovinu príbehu, prelína sa priestor medzi aktom odohrávania príbehu a aktom rozprávania s priestorom, v ktorom sa odohráva príbeh. Vzniká tak moment, ktorý nás upozorňuje na túto dvojitú povahu naratívneho textu. *V Bitúnku č. 5* to pozorujeme napríklad pri situácii, keď po opisoch Billyho existencie na Tralfamadore do príbehu vstúpi rozprávač: *„Ak je pravda to, čo sa Billy Pilgrim naučil*

od Tralfamadorčanov, totiž, že všetci budeme žiť naveky, i keď sa dakedy javíme mŕtvi, nemám z toho veľkú radosť. A jednako – ak mám celú večnosť navštevovať tú či onú chvíľu, som vďačný za to, že tak veľa týchto chvíľ je pekných. Jednu z najkrajších v poslednom čase som zažil s kamarátom z vojny O´Harom na ceste do Drážďan" (Vonnegut, 2004, s. 186). V nasledujúcom riadku však už príbeh rozpráva sám Billy. V tejto knihe vidíme prelínanie rozprávača, autora a hlavnej postavy, lebo sa nám možno Vonnegut snaží naznačiť, že ide o tú istú osobu. Rozprávač vstupuje do príbehu aj opakujúcim sa, gnómicky vyznievajúcim konštatovaním: *„Tak to chodí."* Tento výrok odznie vždy, keď niekto zomrie alebo keď sa spomenie niečia smrť.

Vnímanie času v príbehu je spojené aj s vnímaním času na fiktívnej planéte Tralfamador. Fiktívny svet Tralfamadoru je fiktívny, lebo nekorešponduje, nie je v súlade so skutočným dianím v minulosti, zatiaľ čo časti textu týkajúce sa druhej svetovej vojny a bombardovania Drážďan korešpondujú so skutočnosťou, ktorá sa odohrala (Šuch, 2017, s. 86). Prepojenie týchto dvoch konštrukcií textu vytvára historickú naráciu prevedenú v postmodernom mode. Vonnegut stavia text na protiklade fikcie a reality preto, aby pred čitateľom spochybnil naozaj skutočné dianie.

Na Tralfamador uniesli mimozemšťania Billyho lietajúcim tanierom. Billy prežíva vďaka Tralfamadoru ďalší život, ktorý je na prvý

pohľad nereálny, keďže je na inej planéte v spoločnosti mimozemšťanov. S nereálnosťou tohto sveta by sme ho jednoznačne priradili k fikcii. Na to, aby sme pochopili zmysel a posolstvo Tralfamadoru, musíme naň prihliadať v kontraste s pozemským životom Billyho. Dôležitým rozdielom medzi reálnym svetom a fiktívnou planétou, ako aj rozdielom medzi Tralfamadorčanmi a obyvateľmi Zeme je štvorrozmerné videnie (čo obyčajní pozemšťania nedokážu) a ich pohľad na čas a na smrť: *„To najdôležitejšie, o čom som sa poučil na Tralfamadore je, že keď niekto umrie, umrie iba zdanlivo. V minulosti je ešte vždy náramne živý, a preto sú ľudia veľmi pochabí, keď na jeho pohrebe plačú. Všetky okamihy, minulé, súčasné aj budúce, večne existovali, večne budú existovať. (...) Vedia pochopiť, že všetky okamihy sú trvalé, a môžu si pozrieť hocaký okamih, ktorý ich zaujíma“* (Vonnegut, 2004, s. 30). Keď vidia Tralfamadorčania nebožtíka, je pre nich mŕtvy len v okamihu, keď sa naňho pozerajú.

Vnímanie času na planéte Tralfalmador je podobné ako vo filozofii Nietzscheho (White, 2011). Nietzsche by okamih definoval ako niečo, čo sa neustále môže opakovať, ako proces, ako stávanie sa, ktoré vo svojej podstate nikdy nepatrí minulosti. Preto aj Tralfamadorčania dokážu spätne pozorovať akékoľvek okamihy života, sú večné, nemenné. Nietzsche opakovanie minulosti opisoval aj pri vnímaní času vo všeobecnosti. Hayden White tvrdí: „Prítomnosť sa nestáva budúcnosťou, ale je rekapituláciou skoršej minulosti.

Nietzsche staval proti tejto schopnosti pamätania schopnosť zabúdania či zabudnutia. Táto schopnosť, ako Nietzsche komentuje, umožňuje človeku zavrieť na čas dvere a okná vedomia pred rozrušujúcimi spomienkami na minulosť, takže je schopný vstúpiť slobodne do svojej prítomnosti, môže na ňu reagovať, rovnako ako v takej situácii konať s dokonale jasnou predstavou a s oporou silnej vôle" (White, 2011, s. 434).

Podľa Nietzcheho človek sníva, „blázni" v obrazoch, zastiera des, bolesť a utrpenie spôsobené vedomím svojej vlastnej konečnosti v snových náznakoch nesmrteľnosti. Môže unikať do metafory a tvárit' sa, že tá metafora je pravdou a využiť vedomie o svojej skaze k heroickému sebautvrdeniu (White, 2011, s. 438). Vychádzajúc z tohto tvrdenia, nachádzame vysvetlenie, prečo Vonnegut v knihe prezentuje dej prostredníctvom snov a premiestňuje postavu Billyho na inú planétu. Tralfamador môžeme považovať za metaforu, ktorá v sebe nesie jednak život, ktorý by Billy chcel prežívať, a jednak je to kritika života v spoločnosti, v ktorej Billy reálne žil.

Medzi tri aspekty časovej výstavby od Gérarda Genetta (podľa Macura – Jedličková, 2012, s. 265 – 272) radíme: postupnosť, trvanie, frekvenciu. Čo sa týka postupnosti, v prípade *Bitúnku č. 5* ide o achronologické podanie príbehu, a to konkrétne o analepsu. Achronologickým vyrozprávaním príbehu autor zvyšuje napätie

a vzbudzuje v čitateľovi zvedavosť. Trvaniu príbehu by sme prisúdili deväť kapitol s tým, že počas nich vstúpi autor do príbehu ako metafiktívna entita (Žilka, 1995) a rozpráva sa s čitateľom o postave. Billyho príbeh poznávame od jeho narodenia až po jeho smrť. Trvanie príbehu prerušujú vstupy rozprávača, ktorý sa zhovára s čitateľom, čím je narušený už tak neprirodzený sled udalostí v živote Billyho, ktoré čitateľom sám rozpráva. Na základe frekvencie by sme *Bitúnok č. 5* priradili k repetitívnemu typu rozprávania. Naratív má viacero rozprávačov, lebo raz hovorí sám rozprávač a raz svoj príbeh vyrozpráva Billy, pričom obaja rozprávajú o tom istom dianí. „V diele vzniká problém pri narušení rovnováhy medzi snahou o vierohodnosť a kompozičnou zložitosťou, ktorú táto snaha vyžadovala. Reprezentatívnosť fikcie sa ukázala ako ilúzia“ (Ricoeur podľa Macura – Jedličková, 2012, s. 597 – 606).

Priestor aj čas, ktoré sú dôležitou a špecifickou súčasťou románu, by sme mohli zhrnúť pod pojem chronotop. Bachtin (1980, s. 222) tvrdí, že chronotop funguje ako nástroj na žánrové zloženie a paralelne na rozpoznávanie či určenie významu príbehu. Vymedzuje aj tzv. biografický či autobiografický chronotop, založený na obraze človeka, ktorý je deintimizovaný, neskrýva v sebe nejaké nemé neviditeľné jadro, celý je viditeľný, je navonok celý (Bachtin, 1980, s.

266). Postava Billyho nám ukazuje všetky svoje tváre, ktoré spoznávame prostredníctvom rôznych priestorov a v rôznych časových etapách jeho života.

„Nezosúladené udalosti sa zápletka snaží ukázať ako nutné a pravdepodobné, tým realizuje svoju funkciu sprostredkovať možné a všeobecné“ (Ricoeur podľa Macura – Jedličková, 2012, s. 597 – 606). Príbeh Billyho je prerývaný a časovo nezosúladený, takisto sa v ňom stretávajú reálne, respektíve uskutočniteľné situácie a udalosti, ktoré presviedčajú o fiktívnom charaktere textu. Fikcia umožňuje znásobiť skúsenosť večnosti príbehov o čase prekročením času každodennosti mýtickým rozmerom alebo prechodom k inému žánru (Ricoeur podľa Macura – Jedličková, 2012, s. 597 – 606).

V prípade rozprávača – hoci ho môžeme jeho vlastnosťami v niektorých prípadoch spájať s autorom – nemôžeme tvrdiť, že autor je totožný s rozprávačom. Podľa miery prítomnosti a aktivity rozprávača v texte rozlišujeme pojmy showing a telling (Kubíček, 2013, s. 124 – 127). V showingu sú udalosti priamo sprostredkúvané a pri tellingu rozprávač viac hodnotí a komentuje. *Pri Bitúnku č. 5* sme viac naklonení možnosti showingu (ukazovanie). Rozprávač nám predkladá príbeh priamo alebo dianie spoznávame prostredníctvom hlavnej postavy – Billyho. V knihe prechádza z rozprávača v prvej osobe do rozprávača v tretej osobe a aj „vystúpi“ z textu a oslovuje

čitateľa. Z delenia narátorov podľa G. Genetta (podľa Macura – Jedličková, 2012, s. 265 – 272) by sme v *Bitúnku č. 5* uvažovali o tzv. homodiegetickom rozprávačovi, ktorý v príbehu hrá druhotnú rolu, ale je prítomný. Do tejto skupiny rozprávačov patria takí, ktorí sú hlavnou postavou, ale môžu byť aj len pozorovateľmi, ktorí vypovedajú o udalostiach fikčného sveta. Je to typ rozprávača označovaný ako rozprávač *svedok*. Vyskytuje sa vo fikčnom svete v prítomnosti hlavnej postavy a je v dielach, ktoré majú retrospektívnu povahu. Z hľadiska fokalizácie ide v *Bitúnku č. 5* o kombináciu internej a externej fokalizácie (Kubíček, 2013, s. 150). Externá pozícia rozprávača sa vzťahuje na úseky textu, v ktorých rozpráva príbeh, ale nie je jeho súčasťou, a interná pozícia je v častiach textu, v ktorých postava rozpráva príbeh, ktorého je súčasťou.

Pohľad na samy postavy diela je mimetický a sám text je napodobeninou skutočného sveta. Billy Pilgrim v istých momentoch – najmä pri opisoch z frontu alebo z mesta Drážďany – pôsobí reálne, ale len čo sa táto postava presúva v čase, cestuje na Tralfamador, sme naklonení tvrdeniu, že je to fikčná bytosť. Nech je vnímanie postáv akokoľvek priblížené realite, stále sú postavy príbehu len výrazom jazyka, a teda špecifickým znakom literárnej komunikácie (Kubíček, 2013, s. 59).

Postavy môžeme kategorizovať aj na základe Forsterovho princípu na ploché a plastické (1981, s. 70 – 76). Ploché postavy sú tie,

ktoré sú založené na jednej vlastnosti či myšlienke. Od úvodu vidíme ich miesto v príbehu a v procese rozprávania sa nemenia. Nemenia sa spolu s okolnosťami, okolnosťami iba prechádzajú. Plastické postavy sú naopak nositeľmi viacerých ideí a vlastností, čitateľa stále v deji niečím prekvapujú a v priebehu rozprávania sa môžu meniť. Postava Billyho je kombináciou plastického a plochého charakteru. Jeho postava sa nevyvíja, nemení (je plochá), lebo už na začiatku knihy sme oboznámení s jeho charakterom, a teda dokážeme predvídať jeho správanie a existovanie. Ploché postavy sa takisto vyznačujú svojou komickosťou, pričom Billy je zosobnením paródie na vojaka, čo prispieva k irónii a vtipnosti jeho charakteru. Zároveň nás však dokáže prekvapiť (je plastická) svojou nečakanou prvou cestou na Tralfamador. Na prvý pohľad taká jednoduchá a „nenáročná" postava sa ocitá na inej planéte pri mimozemšťanoch. V podstate je jeho život sled prekvapení a nečakaných udalostí.

Doležel (2003, s. 30) označuje fikčné postavy za bytosti podobné ľuďom, ale žijú len prostredníctvom jazykovej referencie vo fikčnom svete. Fikčné svety sú ponímané ako možné svety, lebo obsahujú možné jednotliviny (osoby, udalosti, stavy), ale nie skutočné a v reálnom svete existujúce jednotliviny. Svoje tvrdenie demonštruje Doležel na príklade Hamleta od Shakespearea: „*Hamlet nie je človek, ktorého môžeme nájsť v aktuálnom svete, je to len individu-*

alizovaná možná osoba obývajúca alternatívny svet, fikčný svet Shakesperovej hry. Meno Hamlet nie je ani prázdne, ani samoreferenčné, referuje k jedincovi fikčného sveta" (Doležel, 2003, s. 30). Thomas Pavel (podľa Macura – Jedličková, 2012, s. 545 – 548) tvrdí, že fikčné svety vo svojej štruktúre obsahujú entity, ktoré sa vyskytujú v aktuálnom svete, ale aj entity, ktoré sú nereálne a sú založené len semioticky. Billy Pilgrim by bol pre čitateľa reálnym, pokiaľ by necestoval časom a aj na inú planétu. Ale práve vďaka popieraniu prírodných zákonov skutočného sveta je pre nás fikčným charakterom.

Súčasťou charakteristiky postavy je aj jej meno, ktoré dotvára jej vlastnosti (Kubíček, 2013, s. 69). Pri mene Billy Pilgrim môžeme uvažovať o niekoľkých konotáciach jeho mena a priezviska. „Pilgrim" v preklade z angličtiny znamená pútnik. Môžeme teda hovoriť, že Billy predstavuje pútnika, ktorý nás sprevádza v čase a priestore a ktorý nám sprostredkúva informácie z frontu v čase druhej svetovej vojny, zároveň putuje na planétu Tralfamador a takisto prežíva svoj osobný život v USA. Pútnici označovaní ako pilgrimovia sa takisto spájajú s cestovateľmi, ktorí putujú na sväté miesta. V každom náboženstve existujú pútnické, posvätné oblasti a pilgrimovia sú práve takýmito pútnikmi. Svoju cestu často absolvujú pešo a počas nej sa snažia o duchovnú obnovu, pomocou púte tak dušu dostanú zo stavu úbohosti do stavu blahobytu, naplnenú duchovnou

silou. Billyho príbeh tak môžeme vnímať ako duchovnú očistu, respektíve obnovu, ktorá je čitateľom prezentovaná prostredníctvom jeho rozprávania, jeho „spovede“, možno aj práve preto nachádzame v texte odkazy na Bibliu. Takisto by sme pri mene Billyho mohli uvažovať o prepojení s Villiamom Dobyvateľom. Villiam Dobyvateľ stál na začiatku sporov Francúzska a Anglicka v čase storočnej vojny v bitke pri Hastingse, z ktorej vyšiel ako víťaz a stal sa anglickým kráľom. Pilgrim takisto v románe „dobýva“ mnohé územia, hoci nie silou, ale len svojou prítomnosťou, navštevuje striedavo rôzne svety. Pretína sa tu chronotop „známeho sveta“ s chronotopom „zázračného sveta“ (Bachtin, 1980, s. 293). V istom prenesenom význame môže dobývanie súvisieť aj s podtitulom knihy – *Detská križiacka výprava*. V križiackych výpravách išlo o dobytie Jeruzalema, respektíve o oslobodenie Božieho hrobu v Jeruzaleme.

Nezmyselnosť a iracionalitu situácie v Drážďanoch Vonnegut podčiarkuje aj tým, že knihu v podtitule pomenoval detskou križiackou výpravou. V roku 1212 sa uskutočnila v rámci križiackych výprav tzv. detská. Pápež ani cirkev na ňu povolenie nedali, ale i napriek tomu sa našli osoby, ktoré verili, že deti môžu oslobodiť Jeruzalem. Deväťročné až sedemnásťročné deti z Európy boli poslané do Jeruzalema, ale buď boli predané cestou do otroctva, alebo po ceste zomreli. Do Jeruzalema ich prišlo len zopár (ak vôbec) a víťazstvo križiakom detská výprava nezaistila. Bombardovanie Drážďan na

konci druhej svetovej vojny bolo podobne nezmyselné, navyše asociácie s detskou križiackou výpravou potvrdzuje aj fakt, že mnohí vojaci, ktorí vo vojnách bojovali, boli vlastne ešte deťmi.

V postmodernizme autori často vyjadrujú názory na podmienky rekonštrukcie minulosti (Doležel, 2008, s. 100). Vonnegut cez historickú naráciu pomáha čitateľom poznať historický kontext. Podľa Jing Shia (2019, s. 554 – 560) autor dielom poukazuje na svoju traumu prežitú počas druhej svetovej vojny. Keďže je neustále rozrušený z toho, čo prežil, nedokáže nechaoticky rozprávať o svojom živote. Neistotu vo svojom živote i v rozprávaní Vonnegut dáva najavo aj tým, že text skladá ako koláž. Rozbíja ňou súdržnosť románu a čitateľa tak väčšmi vzťahuje do hĺbky deja.

„Bitúnok č. 5 by sme mohli označiť za profesionálne písanie o dejinách, lebo vychádza z detailného poznania dôkazov a zároveň vyúsťuje do schopnosti porozumieť dobe v jej vlastných súvislostiach, hodnotiť ju na základe jej vlastných kritérií“ (Šuch, 2017, s. 88 – 89). Kurt Vonnegut svojím dielom podal svedectvo o masakri s nádejou na spravodlivosť vo svete. V celej knihe sa stretávame s krutosťou vojny, ako aj odporom autora voči nej.

Pramene:

VONNEGUT, K. 2004. Bitúnok č. 5. Bratislava : Petit Press, 2004.

Bibliografické odkazy:

BACHTIN, M. 1980. Román jako dialóg. Praha : Odeon, 1980.

DOLEŽEL, L. 1997. Mimesis a možné svety. In: *Česká literatúra*, roč. 45, č. 6, 1997, s. 600 – 624.

DOLEŽEL, L. 2003. Heterocosmica (Fikce a možné světy). Praha : Karolinum, 2003.

DOLEŽEL. L. 2008. Fikce a historie v období postmoderny. Praha : Academie, 2008.

FORSTER, M. 1981. Aspekty románu. Bratislava : Tatran, 1981.

GRENZ, S. J. 1997. Úvod do postmodernizmu. Praha : Návrat domů, 1997.

KUBÍČEK, T. – HRABAL, J. – BÍLEK, P. 2013. Naratologie, strukturální analýza vyprávění. Praha : Dauphin, 2013.

MACURA, V. – JEDLIČKOVÁ, A. 2012. Průvodce po svetové literární teorii 20. století. Brno : Host. 2012.

NIETZSCHE, F. 2014. Vôľa k moci ako poznanie. Bratislava : Kalligram, 2014.

ŠUCH, J. 2017. Historické narácie – premenlivá alebo zmenšujúca sa miera fikcie? In: Ed. ŠEDÍKOVÁ-ČUHOVÁ, L. *Podoby faktuálneho naratívu*. Bratislava : Chronos, 2017.

WHITE, H. 2011. Metahistorie: historická imaginace v Evropě devatenáctého století. Brno : Host, 2011.

ŽILKA, T. 1995. Text a Posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. Nitra : ÚLUK FHV, 1995.

An Interpretation of Slaughterhouse-Five by Kurt Vonnegut

Summary

In this article I analyze the novel Slaughterhouse-Five by Kurt Vonnegut, writing about the way of processing time and space. The central character and character of the narrator are also analysed. I point out fictional and real events in the work and also try to state the main postmodern aspects in the novel.

Adaptácie komiksu Wonder Woman

Barbora Petrová

Úvod

Súčasná filmová estetika je poznamenaná vplyvom takmer všetkých nových médií. Smerovanie zábavného priemyslu formuje nezastaviteľný technický a digitálny pokrok, do ktorého sa zaradil práve film. Pramení z tendencie človeka nechávať sa očarúvať rôznymi, či už skutočnými, alebo vymyslenými obrazmi; má možnosti vytvárať falošnú realitu. Práve v tomto prostredí časovej a priestorovej ilúzie má predispozície na rýchly vývoj práve komiksový film.

Vymedzenie komiksu

Komiksoví tvorcovia a teoretici kladú komiks do samostatnej pozície (nezávislá umelecká forma), ktorá sa dištancuje od ostatných umení a ktorá stavia komiks na rovnakú úroveň, ako napríklad literatúru, film alebo divadlo. Thierry Groensteen okrem relatívnej legitimácie komiksu ako tzv. „deviateho umenia“ o ňom hovorí, ako o zmesi textov a obrazov. Podľa neho ide o špecifickú kombináciu lingvistických a vizuálnych kódov, ide o miesto stretnutia dvoch substancií výrazu. Groensteen ďalej vysvetľuje, že rozmanitosť toho, čo si dodnes robí nárok na komiks, je taká veľká, že je takmer

nemožné stanoviť akékoľvek definičné kritériá, ktoré by mali všeobecnú platnosť (2005, s. 13 – 28). Súčasné výkladové slovníky charakterizujú komiks ako „osobitnú formu moderného umenia, pre ktorú je charakteristická syntéza viacerých umeleckých foriem, využívajúca svojbytnú techniku kombinácie kresby, textu a farby s vlastnými zákonmi, jazykom a symbolikou“ (Rusnák, 2010, s. 112). Akademické zaradenie a vnímanie komiksu ako žánru, média alebo samostatnej umeleckej formy je odlišné v západnej Európe – prevažne vo frankofónnom prostredí – a na našom území. Zatiaľ čo v krajinách ako Francúzsko sa už takmer päťdesiat rokov vedú dialógy o komikse, ktorý si postupne nárokuje na serióznu akademickú akceptáciu, je na Slovensku situácia odlišná. „Komiks je na Slovensku už dlhé roky vnímaný len ako málo hodnotný, populárny, ba dokonca až brakový hybridný literárno-výtvarný útvar, ktorý má vo väčšine prípadov výlučne zábavnú funkciu a tematicky inklinuje k dobrodružným, fantastickým a vedecko-fantastickým žánrom“ (Karpinský, 2014, s. 6). Takéto vnímanie komiksu do istej miery zapríčinilo štyri desaťročia trvajúce socialistické zriadenie, v ktorom bol komiks označovaný ako: „produkt zahnívajúceho kapitalizmu, viac-menej ponúkajúci mladým čitateľom návod na kriminálne a antispoločenské konanie“ (tamtiež). To malo v päťdesiatych až sedemdesiatych rokoch (výnimku tvorili šesťdesiate roky) za následok tak-

mer úplné odstránenie tejto umeleckej formy z publikačného priestoru. Všímame si paralelu so situáciou v Spojených štátoch amerických, kde v roku 1954 vydal psychiater Fredric Wertham knihu *Seduction of Innocent* (*Zvádzanie nevinných*). Táto kniha – plná neskôr spochybnených tvrdení – prispela k vydaniu komiksového kódexu, ktorý zakazoval rôzne obrázky, slová a pojmy, čo značným spôsobom ovplyvnilo ďalší vývoj komiksu. Represívne postupy sú spoločným menovateľom pre vývoj komiksu, či už z hľadiska geopolitického, alebo historického.

Komiksový príbeh prebieha pred recipientom rovnako ako dej vo filme, v divadle alebo v televízii. Narácia tohto vizuálno-verbálneho umenia je predkladaná recipientovi v súčasnosti. Kanadský teoretik médií Marshall McLuhan dokonca zaraďuje komiks medzi samostatné médiá. Z viacerých hľadísk definoval odlišnosti v komiksoch na úrovni narácie. Primárnym kódom v literatúre je jazyk, zatiaľ čo komiks kladie rovnaký dôraz aj na obraz, preto nedáva do súvislostí komiks ani so žánrami. Za opodstatnený posun preto považuje práve adaptácie komiksových diel (McLuhan, 1991, s. 159 – 160). Prítomnosť štrukturalizácie a psychologizácie postáv v komiksoch je rovnako jedným z dôvodov, prečo ho nemožno jednosmerne žánrovo vymedziť. „Komiks totiž zo žánrového hľadiska nepredstavuje jednoliaty, kompaktný či monolitný typ, ale delí sa na množstvo žánrov

a subžánrov, ktoré nemusia byť a nie sú totožné s klasickým mainstreamovým komiksom hrdinského typu“ (Karpinský, 2014, s. 10).

Fenomén adaptácie a všadeprítomná intertextualita

Nielen literatúra, ale aj komiksy sú v súčasnosti vyhľadávanou predlohou pre adaptácie. Tie majú vo všeobecnosti množstvo podôb, dochádza k prekódovaniu adaptovaných diel na základe rôznych konvencií. „Adaptácia je prispôsobením literárneho diela špecifickým podmienkam a cieľom príjmu, recepcie“ (Žilka, 1984, s. 342). Preto jej povahu najlepšie pochopíme, ak pozornosť a sústredenie prenesieme tak na obsah, ako aj na formu. Linda Hutcheonová pripomína rozšírený fenomén adaptácie už z devätnásteho storočia: „Vo viktoriánskej dobe mali vo zvyku adaptovať takmer všetko – a takmer v každom smere; príbehy básní, románov, hier, opier, obrazov, piesní a tancov sa neustále adaptovali z jedného média do druhého a znovu späť. Dnes máme k dispozícii ešte viac nových materiálov – nielen film, televíziu, rádio a rozličné elektronické médiá, ale aj tematické komplexy, historické rekonštrukcie a experimenty s virtuálnou realitou“ (Hutcheonová, 2012, s. 9).

Všeobecný fenomén adaptácie má v dnešnej dobe množstvo žánrových podôb. Jedným z jeho sprievodných javov je všadeprítomná intertextualita, vznikajúca prepájaním textov. Julia Kristeva hovorí, že „jakýkoliv text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu“ (1999, s. 9). V rámci mediálneho a literárneho diskurzu sme schopní

textu porozumieť, pretože odkazuje na iné textové jednotky. Tomáš Koblížek pojem intertextu rozvíja ďalej: „V pojmu intertextovosti je spíše zahrnuta představa, že jeden text je v napjatém vztahu k jinému. Jedna promluva nikdy není pasivním odrazem jiné, ale je vždy v jistém aktivním vztahu k ní. V určitém ohledu první promluvu přepisuje, lomí její významové intence, přebírá její téma a ocitá se v rozporu se způsobem, jakým je původní výpověď sémanticky osvětlila. Důležité je, že první promluva není nikdy zcela přehlušena, vytěsněna“ (2009). L. Hutcheonová vo svojej knihe *Teória adaptácie* nazýva intertextuálnosť dialogickými vzťahmi medzi textami, pričom zdôrazňuje, že nejde len o formálnu záležitosť, ale do popredia podsúva aj ľudský, zážitkový kontext, teda vnímanie umeleckých diel ľuďmi (2012, s. 9). Kultúra Európy má veľký súvis s pozorovaním. „Jej existencia závisí od nepretržitého zobrazovania skutočnosti, transformácie nepochybného podmieneným, hmatateľného videným a produkcie čoraz objektívnejších vecí, obrazov, myšlienkových konceptov“ (Briškár, 2014, s. 16). Prirodzený svet je zapĺňaný známkami ľudského pozorovania, meníme ho podľa konceptov svojho vnímania. Preto neodmysliteľnou súčasťou adaptácií v rôznych žánrových prevedeniach je poetika. „Komiksy sa vnútorne delia nielen na základe zobrazenej témy, ale aj spôsobu, poetiky, či filozofie spracovania“ (Karpinský, 2014, s. 10).

Komiksové adaptácie

Súčasťou komiksu je naratívna štruktúra, ktorú poskytuje písaný text v bublinách. „Bublina vyznačuje – ako v literárnom texte úvodzovky – pásmo postáv, t. j. priamu reč. Repliky, ktoré nie sú súčasťou dialógu, sa nedávajú do bublín. Epickú funkciu však plnia predovšetkým obrázky“ (Žilka, 1984, s. 269). Nachádzame veľké množstvo súvislostí medzi literárnym textom a jeho následnou filmovou úpravou. „Literárny text sa dostáva vo vzťahu k filmovému dielu do pozície prototextu v okamihu, keď sa dramaturgia rozhodne transformovať literárnu štruktúru do filmovej podoby“ (Sabol, 2021, s. 9). Jedným z dôvodov, prečo do sveta filmu vstupujú komiksové postavy, je, že okrem lákavých zápletiek a hrdinov predstavujú podobné videnie a vnímanie príbehu ako pri filme. „Frekventovaný fenomén adaptácií literárnych diel dokumentuje fakt, že naratívna štruktúra literárneho a filmového diela sú si podobné“ (tamtiež). Tvorcovia komiksov im prikladajú neopakovateľnú atmosféru a špecifické znaky, ktoré navzájom korelujú s ostatnými samostatnými umeleckými formami. Atmosféra je budovaná obrazom, dialógmi, charakterovými vlastnosťami jednotlivých postáv a takisto kvalitou scenára.

V teoretickom podchytení problému adaptácie komiksov je rovnako neuchopiteľná téma ako samotné zaradenie komiksu v akade-

mickom diskurze. „Adaptace je termín obecně užívaný, ale opravdový ‚komiksový film' by vlastně měl být jak adaptací, tak přenesením, neboli transferem" (Pekárek, 2005). Transferu podľa neho podlieha to, čo patrí k narácii, čo nie je zviazané s jedným semiotickým systémom a čo môže byť priamo prenesené do filmu. V najčastejších prípadoch ide o kostýmy, typológie postáv hrdinov a prostredie, poprípade farebné tónovanie obrazu. Ako príklad uvedieme film *Sin City* z roku 2005. Oproti tomu to, čo patrí k výpovedi, ktorá je spojená s jedným semiotickým systémom, vyžaduje skutočnú adaptáciu. Inak povedané, predmetom adaptácie je výrazový aparát, vďaka ktorému môže byť výpoveď predstavená (Pekárek, 2005). Jednotlivé kreslené panely alebo statické komiksové obrazy je potrebné pri filme oživiť, respektíve je nevyhnutné dotvoriť pohyb, ktorý si vytvára čitateľ pri čítaní komiksu vo svojej fantázii. Adaptácií, ktoré by komiksovú predlohu využívali ako storyboard,[1] je málo. Väčšina filmov si od pôvodného scenára prevzala niektoré kľúčové scény z danej predlohy, čo je aj príklad filmu *Wonder Woman* z roku 2017 s Gal Gadot v hlavnej úlohe. Nasnímané zábery mnohokrát nevyužívajú originálnu komiksovú predlohu. Jednou z výnimiek je scéna, keď Diana Prince prvýkrát ochutnáva na vlakovej stanici zmrzlinu.

[1] Storyboard je scenár filmu rozkreslený do jednotlivých záberov (Malíček, 2012, s. 155).

Táto scéna pochádza z konkrétneho komiksového panelu,[2] kde vo filme zostala zachovaná vizuálno-naratívna zložka.

Komiksový hrdina

Jiří Pavlovský v článku *Comics ve filmu* (2004) za základnú chybu podchytenia komiksových adaptácií považuje chybné uchopenie hrdinu. Filmový aj komiksový hrdina má svoje špecifiká. Práve hrdina je subjektom, ktorého identifikáciou môžeme vidieť odlišnosti medzi filmom a komiksmi. „Superhrdina disponuje na rozdiel od hrdinu nielen mimoriadnymi osobnými vlastnosťami, nútiacimi v hraničných situáciách správať sa z hľadiska morálneho kódexu v súlade s ideálom, ale aj schopnosťami, prirodzenými či nadprirodzenými, reálne prekračujúcimi medze uveriteľnosti, hranicu medzi akože a naozaj“ (Malíček, 2008, s. 16). Pavlovský (2004) uvádza tri východiská, prostredníctvom ktorých môžeme smerovať k natočeniu kvalitnej komiksovej adaptácie:

1. Celková štylizácia prostredia, v ktorom sa film odohráva.
2. Potrebné je prispôsobiť hrdinu reálnemu svetu, aj za cenu odklonenia sa od pôvodnej predlohy, či už ide o zmenu farby materiálov, alebo kostýmov.

[2] Panel je základná jednotka komiksu.

3. Tvorba animovaného filmu: Tvorcovia sa môžu vyhnúť problémom pri výbere správneho predstaviteľa pre určitého hrdinu, ktorého podoba je v tomto prípade daná kresbou. Animovaný film môže navyše využívať ďalšie komiksové aspekty, ako sú zvýraznené zvukomalebné slová alebo rôzne zobrazenia emócií a stavov (napríklad svietiaca žiarovka nad hlavou, signalizujúca nápad).

Adaptácie komiksu *Wonder Woman*

V tridsiatych rokoch 20. storočia vznikali veľké komiksové vydavateľstvá, ktoré prichádzali na trh s novým archetypom postavy – superhrdinom. Spoločnosť *DC Comics* objavila Supermana a Batmana, postavy disponujúce mnohými schopnosťami, ktoré sa stretli s obrovským záujmom verejnosti v období zlatej éry komiksu. Na trhu však chýbala ženská hrdinská postava, ktorá by spĺňala predstavy o silných, nekonvenčných a moderných ženách svojho obdobia. Psychológ a spisovateľ Wiliam Marston – inšpirovaný svojou manželkou Elizabeth Holloway Marston a ich životnou partnerkou Olive Byrne – vytvoril postavu Suprema. Toto pomenovanie neskôr nahradil populárnym výrazom svojej doby, a to Wonder Woman, ktorý mal vystihovať mimoriadne nadané ženy. Pod pseudonymom Charles Moulton písal príbehy o superhrdinke, ktorá debutovala v komikse v decembri roku 1941 a stala sa neodmysliteľnou súčasťou vesmíru superhrdinov *DC Comics*.

Filmové adaptácie	**Rok vydania**	**H – hrané A - animované**
Wonder Woman	1974	H
Justice League: The New Frontier	2008	A
Wonder Woman	2009	A
Justice League: Crisis on Two Earths	2010	A
Superman/Batman: Apocalypse	2010	A
Justice League: Doom	2012	A
Lego Batman: The Movie – DC Super Heroes Unite	2013	A
Justice League: The Flashpoint Paradox	2013	A
JLA Adventures: Trapped in Time	2014	A
Justice League: War	2014	A
The Lego Movie	2014	A

Justice League: Throne of Atlantis	2015	A
Lego DC Comics Super Heroes: Justice League vs. Bizarro League	2015	A
Justice League: Gods and Monsters	2015	A
Justice League vs. Teen Titans	2016	A
Batman v Superman: Dawn of Justice	2016	H
Wonder Woman	2017	H
Justice League Dark	2017	A
DC Super Heroes vs. Eagle Talon	2017	A
The Death of Superman	2018	A
Teen Titans Go! To the Movies	2018	A
Reign of the Supermen	2019	A

Justice League vs. the Fatal Five	2019	A
Wonder Woman: Bloodlines	2019	A
Superman: Red Son	2020	A
Justice League Dark: Apokolips War	2020	A
Wonder Woman 1984	2020	H
Justice Society: World War II	2021	A

Záver

Náročná výprava, jedinečné triky, technická dokonalosť a pompézny zvuk coververzií[3] predovšetkým známych skupín sú len niektoré zo znakov blockbusterov[4]. Pokiaľ hovoríme o komiksových blockbusteroch, môžeme spomenúť filmy ako *Wonder Woman*, *Spider Man*, *Justice League*, *Strážcovia galaxie* a množstvo ďalších. Jedným z prvých komiksových filmov – ešte z čias pred dnešným

[3] Coververzia je termín používaný najmä v popkultúre, označuje nové stvárnenie už známeho diela.
[4] Blockbuster je pôvodne označenie hollywoodskeho veľkofilmu, pri ktorom sa predpokladá veľký komerčný úspech.

vesmírom Marvelu a DC Comics – bol film *Flash Gordon*, ktorý obsahuje pôvab jednoduchého dobrodružstva a „béčkovú“ estetiku filmov, aké sa už dnes neprodukujú. Komiksy sú prakticky takmer rovnako staré ako film sám a prvý vrchol komiksových adaptácií nastal už v tridsiatych rokoch minulého storočia práve vďaka Flashovi Gordonovi.

Komiks ako semiotický systém obohatil celé filmové umenie. Niektoré jeho špecifiká prenikli do filmu tak hlboko, že sa stali súčasťou jeho vyjadrovania. Spomeňme napríklad zobrazovanie zápornej postavy alebo charakteristiku postáv pomocou oblečenia a obľúbených predmetov. Komiksový štýl však prenikol aj do štýlu natáčania a postprodukcie. Prevládajú tendencie efektívneho dynamického strihu rýchlym nájazdom kamery a jedinečným uhlom kamery. Diváci sú stimulovaní rýchlym tempom a technickou dokonalosťou, ktorá istým spôsobom môže pripomínať až videoklipovú štylizáciu.

Bibliografické odkazy:

BRIŠKÁR, J. 2014. Poetika zmyslového vnímania. Levoča : Modrý Peter, 2014.

GROENSTEEN, T. 2015. Stavba komiksu. Brno : Host, 2015.

HUTCHEONOVÁ, L. 2012. Teória adaptácie. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012.

KARPINSKÝ, P. 2014. Poetika komiksu v texte a kontexte. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2014.

KOBLÍŽEK, T. 2009. Intertextualita: genealogie a smysl pojmu [online], [cit. 2021-11-04]. Dostupné z http://www.iliteratura.cz/Clanek /24407/ intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu.

KRISTEVA, J. 1999. Slovo, dialog a román: Texty o sémiotice. Praha : Sofis – Pastelka, 1999.

MALÍČEK, J. 2012. Popkultúra: návod na použitie. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012.

MALÍČEK, J. 2008. Hľa, popkultúrny hrdina (Typológia popkultúrneho hrdinu). In: Malíček, J. (ed.) *Zborník o populárnej kultúre*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008.

MCLUHAN, M. 1991. Jak rozumět médiím. Praha : Odeon, 1991.

PAVLOVSKÝ, J. 2004. Comics ve filmu [online], [cit. 2021-11-04]. Dostupné z http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1081.

PEKÁREK, T. 2005. Filmové adaptace komiksu: adaptace komiksu obecně [online], [cit. 2021-11-04]. Dostupné z http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1081.

RUSNÁK, J. a kol. 2010. Texty elektronických médií: Stručný výkladový slovník. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2010.

SABOL, J. S. 2021. Interpretácia filmového diela. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 2021.

ŽILKA, T. 1984. Poetický slovník. Bratislava : Tatran, 1984.

Adaptations of the Wonder Woman Comic Book

Summary

The paper focuses on film adaptations of the superhero comic book *Wonder Woman*. The first section of the paper defines the concept of comics and its status among other individual art forms. The second part of the paper explores the phenomenon of adaptation, of which intertextuality is an integral part. The paper then provides a theoretical framework for comic book adaptations. Through identification of a comic book hero, the last section of the paper discusses the individual adaptations of *Wonder Woman* that are, for clarity's sake, presented in a table.

AUTORI PRÍSPEVKOV:

Mgr. Martin Babjak

(interný doktorand)
Katedra filozofie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Simona Bašistová

(interná doktorandka)
Katedra filozofie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Gabriela Eibenová

(interná doktorandka)
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Andrea Fedorková

(interná doktorandka)
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Michaela Jackaninová

(interná doktorandka)
Katedra filozofie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Dávid Natafaluši

(interný doktorand)
Katedra filozofie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Gabriela Onušková

(interná doktorandka)
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Kristína Pakesová

(interná doktorandka)
Katedra filozofie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Barbora Petrová

(interná doktorandka)
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Mgr. Petronela Wjechová

(interná doktorandka)
Katedra filozofie
Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

DOKTORANDSKÉ MISCELANEÁ 7

Zborník príspevkov

Redaktor a zostavovateľ: PhDr. Lukáš Šutor, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
Vydavateľstvo ŠafárikPress

Rok vydania: 2021
Počet strán: 165
Rozsah: 5,7 AH
Vydanie: prvé

ISBN 978-80-574-0054-7 (e-publikácia)