

FENOMENOLOGICKÝ A ESTETICKÝ POSTOJ Poznámky k ich svojbytnosti a prekrývaníu

JAROSLAVA VYDROVÁ, Filozofický ústav SAV, Bratislava

VYDROVÁ, J.: Phenomenological and Aesthetical Attitudes. Remarks on Their Autonomy and Overlapping
FILOZOFIA 63, 2008, No 7, p. 619

The connection between art and philosophy is presented in the essay on two levels. On one hand they are conceived as two parallel and autonomous attitudes (as in the analyses of E. Husserl), on the other hand there is a possibility of their intertwining (as in the texts of M. Henry). Both directions are based on phenomenology and focus on the problem of „life“ and „praxis“. A. Giacometti's and W. Kandinsky's views on art serve as the background of the philosophical analysis.

Keywords: Attitude – Practice – Life – Phenomenology – Art

Keď sa človek usilovne snaží zachytiť čo najlepšie to, čo vidí, či robí vedu, alebo umenie, postup je rovnaký.

Alberto Giacometti

Úvod. Podobnosť umeleckej tvorby a aplikácie fenomenologickej metódy možno pozorovať vo viacerých rovinách. Príkladom je eidetická redukcia, inými slovami vyberanie podstatných črt – toho, čo robí vec vecou –, podobnosť sa nachádza aj vo zvláštnom účele výkonu umelca a filozofa, v odstraňovaní náhodných nánosov smerom k dotyku s pôvodným; filozof aj umelec prekonávajú odstup a problematizujú to, čo zvykneme označovať ako viditeľné a neviditeľné, a zároveň sa v opakovaných návratoch k svojej téme neustále pokúšajú zachytávať zmysel. Hoci s umením a estetickou skúsenosťou prichádzajú prirodzene na myseľ najskôr kategórie umeleckého diela, problém vnímania, zobrazovania alebo hodnotenia, fenomenologický prístup umožňuje formulovať aj menej očakávané otázky, ktoré sa pohybujú na pomedzí špecifického filozofického problému a umeleckej tvorby. Predmetom nášho uvažovania budú hranice, prepojenie, až vzájomné prestúpenie filozofického a umeleckého pohľadu. Keďže existuje mnoho spôsobov, ako sa dá táto téma konkrétne formulovať a rozvádzať, nateraz pre nás budú jej spoločnými činiteľmi *praxis* a *život*, ku ktorým nás privedie fenomenologická metóda. A keďže sa oba pojmy prirodzene nachádzajú vo vzájomných súvislostiach, budeme si všimnúť práve to, ako sa ich prepojenie rozvíja v umení a vo filozofii. Najskôr sa zameriame na vyjasnenie pozícií *filozofického a umeleckého postoja*, pri ktorom nás bude viesť Edmund Husserl. Inú možnosť, ktorú ponúka Michel Henry, predstavuje pokus o prekonanie a zúžitkovanie vzniknutého paralelizmu oboch postojov a hľadanie ich spoločných prienikov.

Pluralita postojov a epoché. Fenomenologická metóda prechádza do svojej praktickej sféry napríklad vtedy, keď pomáha pri rozrušovaní udomácnených, zaužívaných postojov, ktoré sa narúšajú pri strete s inakosťou, alebo keď naopak nanovo upevňuje získané zvyklosti, takzvané zväzky habitov. V základe tohto výkonu sa nachádza primárny pohyb fenomenologickej redukcie v podobe vyradovania, uzátvorkovania, ktoré zasta-

vuje kladenie téz na spôsob „tu a teraz“, a tým otvára prístup k odhaľovaniu fenomenologických vrstiev. Rozmanitosť postupov sa ďalej rozvíja v špecifickej situácii fenomenológa, ktorý má okrem čistého teoretického prístupu do činenia aj s praktickými aspektmi a dôsledkami svojich aktivít. Teoretická a praktická sféra – ktoré redukcia prestupuje – sa tak môžu prirodzene dopĺňať vo fenomenológovej životnej *praxis*: či už pred redukciou, keď zostáva všetko vopred dané ako skryté, netematizované, hoci vždy prítomné a prežívané, alebo po nej, keď sa ono „vopred“ dostáva do zorného poľa. Účasti na tejto *praxis* nemusí protirečiť ani skúmanie teoretickej oblasti, o ktorú sa usiluje Edmund Husserl, ani označenie fenomenológa za nezúčastneného pozorovateľa. Naopak, formy *praxis* sa okrem výslovného zasahovania a konania môžu rozvíjať aj v prejavoch nezasahovania („*sein lassen*“). Husserl zastrešuje rozmanitú sféru fenomenológovho pôsobenia termínom „postoj“. „Vždy žijem v určitom postoji, ktorý určuje moje konanie a život“ ([13], 117); je to pole, ktorého rozsah Husserl opisuje ako „*Spielraum aller meiner Praxis*“ ([8], 465), čo sa dá vyjadriť ako pohyb či rozsah, vôľa celej mojej činnosti. Čo so sebou prináša (doslova „rozohráva“) tento „priestor“ postoja? Aký je to postoj? Na otázku možno odpovedať nepriamo. Postoj, situácia či téma, cez ktoré sa rozvíja nahliadanie a pôsobenie fenomenológa, nie sú totiž jedinými možnosťami, ako vidieť svet. Rozšírime dvojicu prirodzeného a fenomenologického postoja, ku ktorej nás väčšinou Edmund Husserl privádza. Existujú aj iné spôsoby videnia. Možno povedať, že existuje viacero postojov a ich „svetov“, ktoré sú spojené sieťou vzájomných odkazov, kontaktov a rozdielov a ktoré vytvárajú celkový horizont sveta ([13], 118).

To, čo znamená postoj, je vyjadrené aj vo vzťahoch a hierarchii postojov, v tom, či rezignujeme na zjednocujúci a komplexnejší pohľad na ich rozmanitosť, až singularnosť, alebo či siahneme po zovšeobecňujúcom riešení, v ktorom sa zas môže ich rozmanitosť zotrieť. V súvislosti s problémom filozofického a umeleckého postoja je zaujímavé práve problematizovanie vzťahov medzi rozličnými druhmi postojov, pri ktorom nemôžeme zhŕňať všetko pod jedného menovateľa, keď postojovú dualitu (prirodzeného a fenomenologického), alebo dominanciu jedného z postojov dopĺňa pluralitné hovorenie o „postojoch“. Tu nachádza svoje jedinečné miesto aj to, čo by sme mohli nazvať *estetickým postojom*, spolu s aktérom tohto postoja, s jeho témou, účelom či situáciou aj s príslušnými metodologickými postupmi. Rozviňme túto úvahu na príklade konkrétneho Husserlovho textu *Thema und Epoché*⁵ – v ktorom sa stretieme s takzvanou tematickou epoché – prostredníctvom paralelného čítania zameraného na estetický postoj a možnú estetickú epoché. V takto navodenej situácii bude Edmundovi Husserlovi vhodne kontrovať Alberto Giacometti.

Začnime Husserlovým konkrétnym opisom: „Každá situácia, v ktorej sa nachádzam, napríklad keď sedím v divadle, keď nakupujem v obchode, keď vstupujem do neznámej krajiny, má jednotne ponímaný, hoci neexplikovaný bytostný zmysel, ktorý ako vopred daný bytostný horizont určuje zmysel a platnosť príslušných skúseností a súdov situácie“ ([8], 248). Sféra základného porozumenia situácii, v ktorej sa nachádzam, a významov, ktoré v rámci nej interpretujem, vytvára svojbytnosť postoja. Postoj vymedzuje „všetko to, čo má pre mňa ešte platnosť“ ([8], 28), opisujú ho témy, kladenia téz, záujmy, účely, postupne vystavané habituality, úsilia a tendencie („*hinstreben*“), rozhodnutia – celkovo

⁵ Budeme vychádzať z textu č. 1 z októbra 1926 a čiastočne z textu č. 15 z decembra 1930 [8].

povolanie („berufen“) s rôznymi možnosťami, ktoré ponúka toto slovo. No azda sú to najmä jeho možnosti a hranice – hra platnosti a pochybnosti, zmeny a istoty, o ktorú sa opiera alebo ktorú aktér stráca –, ktoré ukazujú postoj skôr ako živú štruktúru než ako vopred určenú a postupne napĺňanú šablónu. Epoché pôsobí ako premena, ako „modalizácia“, ktorá „narúša uspokojenie ‚pokojného vlastnenia‘... Uskutočňuje sa však aj ako postupné úsilie, na jednej strane ako úsilie o rozšírenie a na druhej strane ako úsilie o zabezpečenie získanej istoty“ ([8], 28). Husserl vysvetľuje, ako napätie udržiavané týmto úsilím určuje, alebo skôr „vydobýja“ postoj aktéra a poukazuje na vlastné nástroje a metodiku tohto postoja – spochybňovanie sa tým paradoxne upevňuje a základ sa postupne odhaľuje –, ktorú rozvíjajú očakávania, intencie opakovane uskutočňované *ad infinitum*.⁶

Zradikalizujme vydobýjanie postoja, aby sme ešte lepšie opisali jeho svojbytnosť, ktorá sa prítom vytvára. Husserlova tematická epoché, ktorá sa implicitne nesie celým textom, je zameraná na skoncentrovanie pohľadu, na intencie, ktoré sa vo fenomenologickom postoji očisťujú od náhodných a nepotrebných nánosov, no zároveň sa radikálne premieňajú. Vzťahnúť epoché práve na rovinu tém – ako tematickú epoché – a určení postoja umožňuje pracovať s postojom pružnejšie. Neobjavuje sa tu preto priestor pre čosi ako *estetickú epoché*? Tu nám môže pomôcť Alberto Giacometti. Husserla i Giacomettiho zhodne zaujme pozorovanie okolitého sveta – u Husserla je to kalamár ([8], 36 – 37), u Giacomettiho uterák, stolička ([3], 78), oči a tváre ([3], 20, 38). Tematická a estetická epoché ako výber hlavnej témy, skoncentrovanie a premena pohľadu nemusia vyznievať triviálne, ak si za nimi predstavíme opakované rozvíjanie motívu „toto všetko vidím“ ([3], 109). Navyše, Husserl i Giacometti môžu zhodne siahnuť po význame aktu rozštiepenia, ktoré fenomenológ i umelec prežívajú po prelome vo videní. „Keď som vyšiel na bulvár, mal som dojem, že stojím pred niečím, čo som ešte nikdy nevidel; dokonalá premena skutočnosťou... Áno, niečo, čo som nikdy nevidel, úplné neznámo, nádherné“ ([3], 29).

Proti postupu tohto súbežného rozvinutia tematickej a estetickej epoché sa môžu objaviť dve námietky. Po prvé, Husserl si v otázke postoja a pozorovateľa volí ako príklad skôr matematika, botanika, psychológa, jedným slovom vedca, a dominantou jeho analýzy je nezainteresovaný pozorovateľ. No prístup, ktorý Husserl prezentoval vo svojom neskoršom texte, nevyklučuje otvorenosť akémukoľvek postoj, ktorý so sebou prináša tieto (pre každý postoj osobité) charakteristiky a hranice. Po druhé, do tohto čítania Husserlovho textu by sme mohli vložiť aj slová iného umelca. Voľba Alberta Giacomettiho je zdôvodniteľná nielen jeho uvažovaním, o ktorom písal alebo hovoril a ktoré sa prekrýva s Husserlovými analýzami postoja, ale najmä jeho prienikom do problému videnia a pohľadu, ktorý dominuje jeho tvorbe a zásadne ho spája s fenomenológiou.⁷

S fenomenológiou prichádza najskôr metodologické objasnenie pri formulovaní východiskovej otázky, v našom prípade spojenej s tematickou epoché. Táto otázka nás na-

⁶ „... s oným spytovaním a váhaním, ktoré majú tak blízko k istote, jeho istote v nekonečnom a nebezpečnom boji zadného voja“ – Pierre Schneider v rozhovore s Albertom Giacomettim ([3], 25). Porovnaj ([8], 177).

⁷ K zaujímavému zdvojeniu pri sledovaní fenomenologického a umeleckého postoja dochádza aj v texte Tahara Ben Jellouna, ktorý sa ako spisovateľ snaží porozumieť maliarskej a sochárskej tvorbe Alberta Giacomettiho. Hovorí napríklad: „Všetko treba znovu vymyslieť, pretože ‚každá vec je neuveriteľne nová‘“ ([4], 28).

smerovala k tomu, ako fenomenológia určuje postoj, ako objavuje „iný“ postoj či iné postoje, čo nám dovoľuje hovoriť o pluralite postojov. Inými slovami, fenomenologickú (estetickú) epochu sprevádza zmena metodiky (videnia) i praktík. Prostredníctvom fenomenologického postoja, ale aj pokusom o jeho celistvejšie uchopenie (či už v podobe univerzálnej situácie, tematického univerza, životnej témy, alebo v podobe konceptu horizontu či životného sveta), v ktorom nachádzajú jednotlivé postoje svoje osobité miesto, môžeme pôsobenie fenomenológa a umelca položiť súbežne vedľa seba. Estetický postoj potom nevystupuje ako téma (filozofického skúmania),⁸ ale ako svojbytný partner filozofického postoja so svojou vlastnou témou. Pozmeňme teraz túto optiku a presuňme sa do situácie, keď sa oba postoje môžu prelínať aj vo svojich vertikálach.

Radikálna redukcia vo filozofii života. Na postojovú analýzu Edmunda Husserla, s ktorým sme položili prvú otázku tohto textu, môžeme nadviazať filozofickým pohľadom Michela Henryho. Ak v prvej časti vystupovala do popredia otázka *praxis* spojená s vymedzením a pôsobením aktéra v rámci príslušného postoja, v druhej časti sa naplno ponoríme do *života*, ktorý tvorí jadro Henryho fenomenológie. Popri vzťahu filozofie a umenia – oproti prvej časti nahradí súbežnosť ich vzájomné prenikanie – sa bude Michel Henry obracať najmä k maľbám a úvahám Vasilija Vasilieviča Kandinského.

Kým Alberto Giacometti porovnával prácu umelca a vedca a Edmund Husserl využíval analogické opisy postojov (vedeckého, fenomenologického, estetického...), Michel Henry⁹ v úvode svojho textu o umení upozorňuje na pôvodný význam techniky, ktorá sa v modernom myslení devaluje a sťahuje so sebou všetky oblasti života. Moderná veda je ponímaná ako odcudzenie a úpadok vedenia. Pre Michela Henryho je základnou vrstvou života, priam jeho synonymom, afektivita, seba-zakúšanie („l'auto-épreuve“), ktoré sú deformované, až umŕtvované zásahmi zo strany exteriority, transcendencie. Zakúšanie je narúšané rôznymi spôsobmi, ktoré so sebou prinášajú svoje dôsledky: základná forma intencionálneho vzdľaťovania od pôvodu smeruje až do podoby moderného barbarstva, ktoré ovplyvňuje vonkajšie aj vnútorné oblasti nášho života, „výživu, obliekanie, bývanie, prácu, lásku a pod.“ ([6], 270).

V tomto kontexte otvára Michel Henry otázku umenia (pričom tomuto pojmu rozumie aj v širších súvislostiach, napríklad vo význame inšpirovanom gréckym slovom *techné*, kde zručnosť označuje nielen umeleckú techniku práce s materiálom, ale má aj bohatšie významy tvorby a pracovných činností).¹⁰ Umelecká tvorba určitým spôsobom „rezoňuje“ so svetom a zároveň s ňou súvisiaca estetika predstavuje jednu z modalít života ([6], 122, 127). V tom spočívajú možnosti umenia – každý človek je potenciálnym umelcom ([6], 122) a život sa tu môže rozvíjať vo svete ako univerze,¹¹ nie vo svete ako ob-

⁸ Husserl sa zaoberá umením v špecifických častiach *Ideen I.* a v textoch o konštitučných analýzach. Prítomnosť tejto témy ohlasuje aj často sa objavujúci motív fantázie, ktorú Husserl dokonca označuje za živel fenomenológie. Prínosný pohľad na Husserlovu koncepciu umenia predstavujú texty Eliane Escoubasovej *Fenomenológia obrazu a ikonológia: Husserl a Warburg* [2] či *Umění Husserlovi doby* od Ivana Blechu ([1], 167 – 174).

⁹ Podobne ako u Husserla ani u Henryho sa nebudeme venovať jeho koncepcii umenia, ktorú rozpracováva predovšetkým v diele *Vidieť neviditeľné*. Túto tému precízne analyzoval vo svojom príspevku Mikkel B. Tin (Bratislavské filozofické dni IV).

¹⁰ Porov. ([15], 25 – 27).

¹¹ Henry sa zaoberá úsilím a odporom, ktoré sa (ako pohyb, cítenie a pod.) rozohrávajú medzi subjektivitou a kontinuom odporu. Henry svoju koncepciu stavia do protikladu ku klasickej dištinkcii von-

jektívnom, neutrálnom či odcudzenom priestore. No Henry poukazuje aj na pasce, do ktorých sa spolu s umením dostáva zmyslovosť a ponímanie reality. V akom zmysle sa umenie vynaňuje z upadania do transcencie, keďže aj samotné dielo je určitou transcenciou? Henry prichádza s naozaj špecifickým riešením: Umelecké dielo „je vzdialené od toho, čo je ‚tu‘, t. j. je v nejakom ‚inde‘, ktoré dáva pocítiť každé pravé umelecké dielo, a je identické s týmto inde, v ktorom sa ono samo zdržiava a v ktorom sa, čo sa nás týka, zdržiavame my, teda v tom, čím sme“ ([6], 144). Kľúčom k pochopeniu tohto „inde“ umeleckého diela bude zmysel, ktorý sa skrýva v slovách rezonancia, tonalita, zvuk ([12], 92). Umenie má podľa Henryho možnosť sprítomniť pôvodnú vrstvu zakúšania alebo preniknúť k nej, prejavíť život, ktorý nám spredmetňovaním uniká – „len to, čo je zakúšané, je skutočné“ [11]. Podobne, ako život dokáže oslobodiť iba hlboká, radikálna redukcia,¹² umelecké dielo môže „uvoľniť“ pocitovanie. Metóda, o ktorú sa oba pohyby zhodne opierajú, by sa dala označiť aj slovom deštrukcia – predmetu, priestoru či línie. No nie s cieľom ich eliminovania, znivelizovania, ale skôr naopak, tvorivá deštrukcia ich má priviesť na rovinu ich pôvodného prejavovania. Treba sa preto zmieriť s tým, že musíme opustiť doterajšie očakávania spojené s predstavou spredmetňovania. „Vďaka koreňom svojho bytia [Henry tu má na mysli život; – J. V.] totiž umelecké dielo prostredníctvom výskytového súcna odkazuje na podstatnú neprítomnosť, o ktorej však koniec koncov vieme, čím je, pokiaľ sme ňou samou“ ([6], 145). Splynutie, transparentia – ktorá nastáva po eliminovaní odstupu, po odstránení transcendentného sprostredkovania, po odmietnutí objektivity zvonka – sú imanenciou, subjektivitou na spôsob seba-zakúšania, seba-znášania, seba-trpenia či seba-potešenia, sú „prichádzaním-k-sebe“.

Prečo sa Michel Henry obracia k Vasilijovi Kandinskému? Henry necháva na seba pôsobiť jeho obrazy a texty, pretože umenie je spojené s pocitovaním ([6], 121), pretože abstrakcia podľa neho vyjadruje oscilovanie života, pretože seba-zakúšanie a abstraktná maľba sa stretávajú v jednom dôležitom bode, ktorým je neprítomnosť (uchopovaného či zobrazovaného) objektu. A mohli by sme dodať, že oba prístupy zápasia s náročnosťou toho, ako vyjadriť toto javenie v absencii, neviditeľné vo viditeľnom. Kde abstraktné umenie prichádza o predmety ([9], 46 – 47), tam o ne prichádza aj fenomenológia života ako o predmetnosti poznania, ako o obsahové príklady. Navyše, umenie zintenzívňuje a prehľbuje zakúšanie, dokonca svojimi možnosťami akoby predbiehalo možnosti, ktoré sa dajú rozvinúť v seba-zakúšaní života. Umenie pôsobí ako predĺženie života a v tomto predĺžení nachádza aj svoje slobodné rozvíjanie. „Emotívna rezonancia maľby a emotívna rezonancia univerza sú temer totožné, maľba však môže zachytiť to, čo v univerze chýba, zachytiť, stvoriť afektivitu, ktorú univerzum neobsahuje“ [11]. Rozmery života (ako ich opisuje Henry) a duchovna (o ktoré ide Kandinskému) sa tak nielen dopĺňajú, ale vzájomne sa prestupujú či presahujú. Filozof i umelec tu spoločne siahajú po Absolútne.

Na záver. Na tomto mieste by sa mohli objaviť dva podnety. V úzadí nášho uvažovania ostala otázka prechodu medzi prístupmi Edmunda Husserla a Michela Henryho (aj v tvorbe Alberta Giacomettiho a Vasilija Kandinského), pri ktorej by sme však museli siahnuť po iných východiskových tézach. Namiesto toho sme použili spôsob čiastočne

kajšieho a vnútorného, imanencie a transcencie.

¹² Henry vyjadruje radikálnosť redukcie paradoxným pojmom „proti-redukcia“. Porov. ([7], 65 – 78).

zinscenovaného čítania filozofických a umeleckých textov, ktorý umožňuje pridať k uvažovaniu oboch filozofov konkrétnu umeleckú skúsenosť. Prvý, čiastočne formálny podnet dopĺňa druhá otázka: Prečo práve *praxis* a *život*?

Oba momenty, ktoré slúžili ako určité orientačné body, vniesli do našej témy možnosť, ako ju rozvinúť mimo klasických estetických otázok. Takto videné pôsobenie umenia vo filozofickom kontexte (*et vice versa*) sme pozorovali v dvoch podobách. Najskôr to bola myšlienka paralelizmu, neskôr hľadanie spoločného prekrytia, vzájomného prehlbovania estetického a fenomenologického postoja. V tomto zdvojení pohľadu pôsobila paradoxne aj samotná fenomenologická metóda, keď najprv ako tematická epoché zabezpečovala prístup k téme a potom ako radikálna (proti-)redukcia zásadne premieňala vrstvu seba-zakúšania. Inými slovami: svojbytné vymedzenie postoja, súbežnosť umenia a filozofie dopĺňalo ich prekrytie na rovine javenia a afektivity, v prejavoch života, pri ktorom sa obe oblasti nachádzajú vo zvláštnom druhu vzájomného odkazovania, keď sa prenikajú a zintenzívňujú.

LITERATÚRA

- [1] BLECHA, I.: *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton 2007, s. 167 – 174.
- [2] ESCOUBAS, E.: *Obraz medzi fenomenológiou a ikonológiou: Husserl a Warburg*. In: KARUL, R. – MURÁNSKY, M. – VYDROVÁ, J. (eds.): *Vnímat, konať, myslieť*. Bratislava: FiÚ SAV 2008 (v tlači).
- [3] GIACOMETTI, A.: *Moje skutečnost*. Praha: Arbor vitae 1998.
- [4] GIACOMETTI, A. – JELLOUN, T. B.: *XX. storočie. Tajné múzeá*. Bratislava: Q 111 1992.
- [5] GOLDING, J.: *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno: Barrister & Principal 2003.
- [6] HENRY, M.: *Die Barbarei. Eine phänomenologische Kulturkritik*. München: Alber-Reihe Philosophie 1994.
- [7] HENRY, M.: *Nicht-intentionale Phänomenologie und Gegen-reduktion*. In: KÜHN, R. – STAUDIGL, M. (eds.): *Epoché und Reduktion*. Würzburg, Königshausen & Neumann 2003.
- [8] HUSSERL, E.: *Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass 1926 – 1935*. Hrsg. von Sebastian Luft. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers 2001 (Hua XXXIV).
- [9] KANDINSKY, W.: *Bod – linie – plocha*. Praha: Triáda 2000.
- [10] KANDINSKY, N.: *Über das Geistige in der Kunst*. 7. Auflage, Bern – Bümpliz: Benteli-Verlag 1963.
- [11] KARUL, R.: *Vnímanie a zachytávanie života (M. Henry o umení)*. In: *Eidos*, roč. 1, 2003. URL:<ww.eidos.sk>
- [12] KÜHN, R.: *Innere Gewißheit und lebendiges Selbst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- [13] LUFT, S.: *Husserl's Notion of the Natural Attitude and the Shift to Transcendental Phenomenology*. In: *Analecta Husserliana LXXX*. Dordrecht/Boston/London 2002, s. 114 – 119.
- [14] MOJŽIŠOVÁ, M.: *Giacomettiho oko*. Bratislava: AF 1994, s. 61 – 80.
- [15] MRÁZ, M.: *Úvod: Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*. In: ARISTOTELÉS: *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 9 – 44.

Príspevok vznikol vo Filozofickom ústave SAV ako súčasť grantového projektu č. 2/0168/08.

Mgr. Jaroslava Vydrová, PhD.
Filozofický ústav SAV
Klemensova 19
813 64 Bratislava 1
SR