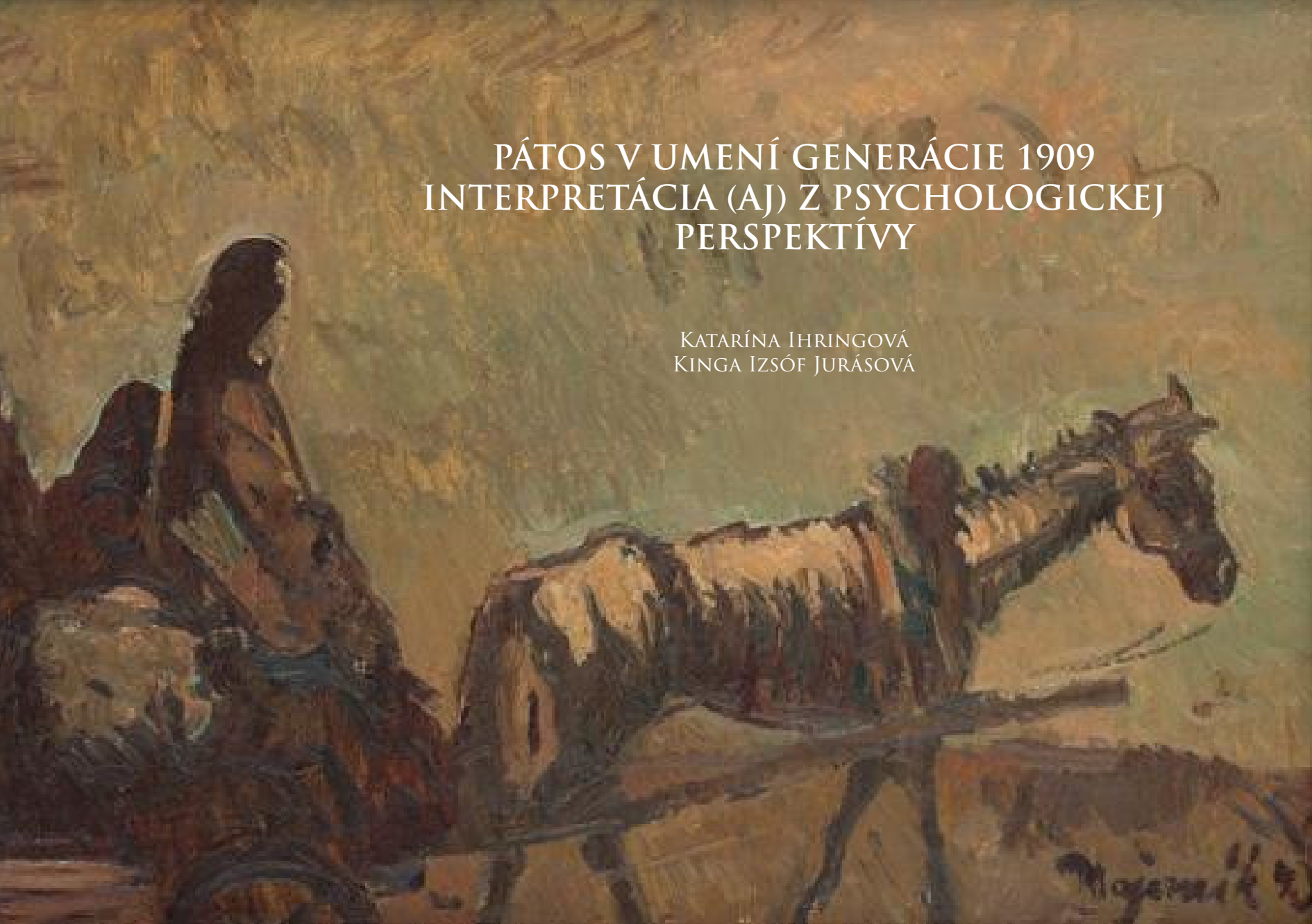
PÁTOS V UMENÍ GENERÁCIE 1909
INTERPRETÁCIA (AJ) Z PSYCHOLOGICKEJ PERSPEKTÍVY

Katarína Ihringová
Kinga Izsóf Jurásová



Pátos v umení Generácie 1909
Interpretácia (aj) z psychologickej perspektívy

Katarína Ihringová
Kinga Izsóf Jurásová

Trnava
2024

Recenzenti
prof. Mgr. et Mgr. Andrej Démuth, PhD.
doc. Mgr. Jana Migašová, PhD.
Mgr. Róbert Ďurka, PhD.

Publikácia vznikla s podporou Kultúrnej a edukačnej agentúry Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky v rámci projektu KEGA 025TTU-4/2021 „Empatia a umenie: empatická a emocionálna reakcia diváka na vizuálne umenie."

Autori: ©Katarína Ihringová, ©Kinga Izsóf Jurásová
Katarína Ihringová – 51 normostrán
Kinga Izsóf Jurásová – 75 normostrán
Za jazykovú úroveň zodpovedajú autorky.

ISBN 978-80-568-0610-4

Obsah

4

Emocionálne a afektívne aspekty vstupujúce do interpretácie diel umelcov Generácie 1909

6

1. Kritická reflexia pojmu „Generácia 1909“

8

2. Pátos ako interpretačná metóda

18

3. Formula pátosu ako (možná) cesta k pochopeniu umeleckého diela

22

4. Formula pátosu v kontexte moderného umenia

25

4.1 Utrpenie, bolesť, smrť

26

4.2 Fyzické a duševné vzopätie

34

4.3 Človek pútnik

41

4.4 Melanchólia, smútok, apatia

42

Emocionálna empatia vo vzťahu k subjektívnym a objektívnym ukazovateľom emocionálnej odozvy na prezentované umelecké diela

48

1. Emócie vo svete psychologického výskumu

48

1.1 Metódy riadeného evokovania emócií

49

1.2 Metódy zaznamenávania zmien v emocionálnom prežívaní
52
2. Základné komponenty a prejavy empatickej skúsenosti
56
2.1 Bližšie vymedzenie emocionálnej empatie
58
2.2 Bližšie vymedzenie estetickej empatie
60
2.3 Vzťah medzi empatiou a estetickou skúsenosťou
62
3. Vymedzenie vedecko-výskumnej koncepcie, výskumných cieľov a výskumných otázok
65
4. Prvá výskumná fáza
67
4.1 Popis výskumného súboru, výskumných metód a výskumného postupu
67
4.2 Výsledky a diskusia
69
5. Druhá výskumná fáza
77
5.1 Popis výskumného súboru, výskumných metód a výskumného postupu
77
5.2 Výsledky
80
5.3 Diskusia
94
6. Vyústenie
97

EMOCIONÁLNE A AFEKTÍVNE ASPEKTY VSTUPUJÚCE DO INTERPRETÁCIE DIEL UMELCOV GENERÁCIE 1909

Pojem *Generácia 1909* je v slovenskom výtvarnom umení rovnako ako v slovenskej historiografii dostatočne etablovaný. Vďaka silnému terminologickému ukotveniu a názorovému presvedčeniu Karola Vaculíka (1921 – 1992), historika umenia a riaditeľa Slovenskej národnej galérie v Bratislave (1952 – 1970), sa tento pojem v slovenskej spisbe udomácnil najmä po roku 1964. V tomto roku spolu s Ľudmilou Peterajovou (1927 – 2015) pripravili koncepciu výstavy mapujúcu slovenskú výtvarnú scénu, ktorá sa začala utvárať na sklonku 30. rokov vďaka mladej, vtedy nastupujúcej generácii umelcov. Na základe ideových koncepcií, ktoré sa však rodili o čosi skôr,[1] spoločne realizovali na slovenské galerijné pomery veľkolepý projekt s názvom *Generácia 1909. Svedomie doby*. Výstava bola sprístupnená verejnosti v priestoroch Slovenskej národnej galérie v Bratislave od marca 1964 do mája 1965 a v mnohých aspektoch prekročila dovtedajší spôsob uvažovania o vývoji a smerovaní slovenského vizuálneho umenia. Výstava okrem množstva vystavených maliarskych a sochárskych diel s jasne koncipovanou výstavnou ideou postavenou na chronologickom vývoji dejín umenia, v ktorom nové, nastupujúce umenie je plynulým pokračovaním predchádzajúceho umeniu, predstavila aj spôsob uvažovania Karola Vaculíka. Slovami Alexandry Kusej *„výstava sa tak pre Vaculíka stala i jasným vyjadrením a argumentovaním vlastnej umeleckohistorickej tézy a oddanosti skonštruovať príbeh umenia.*“ (Homoľová α Kusá, 2022: 24) Vaculíkov príbeh umenia spočíval v jasne pochopenej kontinuite a v nadväznosti na predošlé vývojové fázy slovenského umenia. Konkrétne išlo o reakciu na doznievajúce prejavy moderny tak v umení ako i v myslení. Samotný Vaculík ešte v polovici 60. rokov zostal ukotvený v intenciách modernistického uvažovania, ktoré prezentoval vo veľkom množstve svojich monografických či chronologicky mapujúcich dejinách slovenského vizuálneho umenia,[2] ako i v koncepcii výstavy. Ako odznelo v katalógu k výstave

[1]Karol Vaculík realizoval aj iné výstavné projekty, v ktorých sa intenzívne venoval charakteru slovenského moderného umenia a prirodzene aj nasledujúcej generácii umelcov, ktorí prichádzali a menili charakter slovenského umenia. Išlo napríklad o výstavy: *Slovenské umenie 19. a 20. storočia (150 rokov slovenského výtvarného prejavu)*, 1955. Bola to 1. expozícia SNG v Bratislave. V roku 1959 pripravil výstavu *Zakladatelia moderného slovenského umenia*, ktorá bola realizovaná vo výstavnej sieti Mánes v Prahe.

[2] Rozsah Vaculíkovej knižnej tvorby je rozsiahly. Bol autorom viac než dvoch desiatok kníh o slovenskom výtvarnom umení. Do jeho rozsiahleho knižného zoznamu patria monografie predstaviteľov slovenskej moderny. Napríklad: *Cyprián Majerník*. Bratislava: SVKL, 1957; *Miloš Bazovský (Výber z diela 1938 – 1952)*. Bratislava: SVKL, 1958; *Mikuláš Galanda (obrazy, kresby, grafika)*. Bratislava: SVKL, 1963; *Miloš Alexander Bazovský*. Bratislava: Tatran, 1967; *Mikuláš Galanda*. Bratislava: Tatran, 1983; a ďalšie. Dôsledne sa venoval aj sumarizačným knihám o dejinách slovenského výtvarného umenia. Napríklad: *Umenie XIX. storočia na Slovensku*. Bratislava: Tvar, 1952; *Súčasné slovenské sochárstvo*. Bratislava: Tvar, 1954;*Umění slovenské gotiky*. Praha: Národní galerie, 1977*; Staré slovenské umenie*. Bratislava: Tatran, 1978 a mnohé ďalšie.

Generácia 909,76. Výstava, pojem, interpretácie výstava sa striktne pridŕžala „*modernistického spôsobu inštalácie*“ (Homoľová α Kusá, 2022: 45). Výstava vychádzala zo zaužívaného spôsobu prezentovania umeleckých diel, ktoré bez zjavnej nutnosti hľadať vzájomné dialógy boli umiestnené do samostatných, do seba uzatvorených maliarskych a sochárskych častí. Obrazy, sochy, kresby tak stáli osamotene bez ďalšieho kontextového previazania, ktoré sa mohlo realizovať v rámci jednotlivých diel či dokonca mohlo prekročiť striktné hranice tvorby umelcov Generácie 1909 a vstúpiť do konfrontačného priestoru s umením predošlých generácií či dokonca sa mohlo postaviť tvárou v tvár európskemu umeniu. V ňom by našlo adekvátnu podporu a možnosť interpretačného zdôvodnenia. Nič z vyššie spomenutého sa síce neudialo, a i tak výstava zarezonovala v spoločnosti s veľmi silným ohlasom a na niekoľko desaťročí sa stala synonymom umeleckej tvorby umelcov radených pod spoločné pomenovanie Generácia 1909. Aké smerovanie by mala slovenská historiografia a galeristika bez spomenutej výstavy a následného terminologického zadefinovania celej generácie, ktoré Karol Vaculík podrobne rozanalyzoval v katalógu výstavy, zostane len v rovine špekulatívneho uvažovania.[3] Katalóg k výstave obsahujúci veľké množstvo sumarizačných informácií o jednotlivých umelcoch a ich dielach vstúpil rovnakým – ak nie aj intenzívnejším – spôsobom do slovenského vizuálneho diskurzu a v rovine interpretácie ho nasmeroval k tradičnému uvažovaniu o chronologickom vývoji dejín umenie, ktoré prezentoval Karol Vaculík, ale ponúkol aj ďalšiu interpretačnú cestu. Tá sa vymedzila voči takémuto vnímaniu dejín umenia, spochybnila – aj keď veľmi opatrne – priamočiare definovanie umenia a rozvetvila tak spomínaný diskurz a možnosť uvažovať nad umením Generácie 1909 aj iným spôsobom.[4] Rozsiahly katalóg k výstave vznikol z pier niekoľkých autorov: Úvodný text katalógu napísal sám Karol Vaculík a faktografickú stať o formovaní Generácie 1909 napísala Ľudmila Peterajová. V katalógu sa nachádza podrobný zoznam vystavených diel s niekoľkými čiernobielymi reprodukciami a veľmi komplexný zoznam bibliografických odkazov. (Vaculík α Peterajová, 1965)

[3] K zásadnému prehodnoteniu kurátorskej koncepcie výstavy Karola Vaculíka a Ľudmily Peterajovej *Generácia 1909. Svedomie doby* (1964) došlo v roku 2020, kedy kurátorky SNG v Bratislave Alexandra Homoľová a Alexandra Kusá pripravili výstavu s názvom *Generácia 909,76*. Názov vychádzal z aritmetického priemeru rokov, v ktorých sa jednotliví umelci narodili. Koncepcia výstavy však už nebola postavená len na biografickej blízkosti umelcov, ale na spoločných znakoch ich tvorby ako i celospoločenského kontextu, ktorý sa zásadným spôsobom podpísal na sémantickom i formálnom charaktere jednotlivých diel. K výstave bol pripravený aj katalóg: Homoľová, Alexandra – Kusá, Alexandra. *909,76.* Výstava*, pojem, interpretácia*. Katalóg výstavy konanej v SNG v Bratislava, 2022.

[4] Pozri napríklad Mojžišová, Iva. Generácia 1909. In: *Výtvarná práce 12*, 1964, č. 18, s. 7 a č. 19, s. 7. ; Belohradská, Ľuba. Generácia 1909. In: *Výtvarná práce 12*, 1964, č. 19, s. 7-9.

Omnoho viac než koncepcia výstavy z roku 1964 zostali v umenovednom a teoretickom priestore slovenského umenia prítomné Vaculíkove formulácie ohľadne definovania umeleckého zoskupenia, ktoré on nazval pojmom Generácia 1909. Tieto formulácie boli nejasné, nejednoznačné a možno povedať že i terminologicky nepresné, vychádzajúce z protichodných tvrdení.

1. Kritická reflexia pojmu „Generácia 1909“

Dôvod, prečo Karol Vaculík pomenoval mladú, nastupujúcu generáciu umelcov pojmom Generácia 1909 má niekoľko zdôvodnení. Prvé, z pohľadu historiografie najjednoduchšie a zrejme aj najspochybniteľnejšie je časové hľadisko, zohľadňujúce rok narodenia jednotlivých umelcov. A keďže ako prvý z tohto zoskupenia sa narodil v roku 1904 Jakub Bauernfreund a ako posledný v roku 1914 Eugen Nevan, urobil Karol Vaculík aritmetický priemer rokov narodenia všetkých ostatných umelcov. Po zaokrúhlení mu vyšiel rok 1909. Generácia 1909 tak mala zoskupovať umelcov, ktorí sa narodili okolo roku 1909. Z katalógu k výstave *Generácia 1909. Svedomie doby* sa dozvedáme, že zoznam vystavujúcich umelcov bol pestrý a z hľadiska tematického a štylistického zamerania jednotlivých autorov aj veľmi rôznorodý: Cyprián Majerník (1909-1945), Ján Želibský (1907-1997), Bedrich Hoffstädter (1910-1954), Eugen Nevan (1914-1967), Štefan Bednár (1909-1976), Peter Matejka (1913-1972), Rudolf Pribiš (1913-1984), Ján Mudroch (1909-1968), Andrej Nemeš (1909-1985), Jakub Bauernfreund (1904-1976), Ladislav Čemický (1909-2000), František Draškovič (1911-1979), Vladimír Droppa (1907-1994), Jozef Fedora (1910-1975), František Gibala (1912-1987), Rudolf Hornák (1911-1965), Julia Horová-Kováčiková (1906-1978), Ján Hučko (1910-1973), Jozef Chovan (1911-1987), Jozef Ilečko (1909-1986), Ľudovít Ilečko (1910-2009), Jozef Kostka (1912-1996), František Kudláč (1909-1990), Eugen Lehotský (1909-1970), Július Lörincz (1910-1980), Dezider Milly (1906-1971), Lea Mrázová (1906-1995), Július Nemčík (1909-1986), Andrej Peter (1912-2003, František Petrašovič (1913-1959), Ladislav L. Pollák (1912-2002), Dagmar Rosůlková-Kubíková (1909-1998), František Studený (1911-1980), Július Szabó (1907-1972), Ester Šimerová-Martinčeková (1909-2005), Mária Želibská-Vančíková (1913-1992). [5]

Z predloženého zoznamu je zrejmé, že títo autori sa o výraznejšie a hlasitejšie slovo prihlásili v priebehu 30. rokov, teda buď počas svojich vysokoškolských štúdií alebo tesne po nich. Podľa Jána Abelovského išlo o roky 1930-1939, ktoré on nazýva obdobím hľadania sa, (Abelovský α Bajcurová, 1997: 463) keďže v týchto rokoch môžeme sledovať prvé individuálne výstavné

[5] Menný zoznam vystavujúcich autor pochádza z publikácie: Vaculík, Karol – Peterajová, Ľudmila. *Generácia 1909. Svedomie doby*. [katalóg výstavy]. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1965, s. 302-375.

pokusy a s nimi spojené aj umelecké hľadanie sa v oblasti témy a štýlu. Zároveň ide o obdobie, keď sa na slovenskej kultúrnej scéne začínajú rodiť mnohé ďalšie teoretické diskurzy v literárnej a vo filozofickej rovine (Avantgarda 38) a tie sa prirodzene vzájomne ovplyvňovali a autorská tvorba prenikala z jedného prúdu do ďalšieho. Hlasy v slovenskej historiografii už niekoľko krát s jasným apelom považovali zaradenie autorov do tohto umeleckého zoskupenia len na základe časovej osy narodenia za problematické. (Abelovský α Bajcurová, 1997: 465) Považovať toto mnohočlenné zoskupenie autorov za homogénne, ktoré by striktne dodržiavalo umelecký program, by bolo nereálne z niekoľkých dôvodov. Ako vývoj umenia a s ním spojený časový odstup dokazuje, toto zoskupenie bolo heterogénnym spojením silných individualít. A aj preto sa v rámci zoskupenia, v ktorom absentovali spoločné programy, manifesty či spoločenské vyhlásenia deklarujúce existenciu umeleckej skupiny, začali rodiť menšie vetvy a krídla,[6] ktoré si hľadali vlastné tvorivé cesty. Tie sa formovali pod odlišnými vplyvmi a kontextami, najmä v oblasti vzdelávania a umeleckého školenia. Na základe nich sa vyprofilovali dve základné krídla Generácie 1909: pražská[7] a bratislavská. No paradoxne aj sám Vaculík si zrejme uvedomoval heterogenitu zoskupenia, keď hneď v úvode katalógového textu rozdelil zdanlivú homogenitu na niekoľko skupín, v rámci ktorých vymedzuje až radikálne odlišné smerovania jednotlivých umelcov. Ako prvú vyčlenil tzv. *„názorovo konzervatívnejšie krídlo*“ s tradičným školením u Jakuba Obrovského, ktorý razil neoromantické tendencie vo svojej tvorbe. (Vaculík, 1965: 7) Do neho zaradil umelcov ako boli Lehotský, Ilečko, Čemický, Droppa a Fedor.

[6]Iva Mojžišová v štúdii Výtvarníci nadrealistických zborníkov hovorí skôr o „generácii Majerníkovskej či Mudrochovskej.“ Pozri: MOJŽIŠOVÁ, Iva. Výtvarníci nadrealistických zborníkov. In: *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Zostavil a komentáre napísal Milan Hamada. Bratislava: Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 610. Katarína Bajcurová a Aurel Hrabušický hovoria o „bratislavskej a pražskej vetve“ podľa pôsobiska a štúdia umelcov. Najvýraznejšou osobnosťou pražskej vetvy bol Cyprián Majerník, K ďalším predstaviteľom možno priradiť Jána Želibského, Eugena Nevana, Bedricha Hoffstädtera. Najvýraznejším predstaviteľom bratislavskej vetvy bol Ján Mudroch. Jeho súputníkmi boli napríklad Josef Kostka, Peter Matejka, František Studený, Štefan Bednár, Rudolf Pribiš či Ladislav Čemický. Bližšie pozri: BAJCUROVÁ, Katarína – HRABUŠICKÝ, Aurel. Slovenská moderna pod tlakom dvoch totalít 1939-1960. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. Zostavila Zora Rusinová a kolektív. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, s. 26-27.

[7] Ján Želibský, predstaviteľ pražskej vetvy, charakterizoval jej orientáciu slovami: *„...mnohí si hľadali orientáciu v svetovom modernom umení. Impulzom k tomu boli predovšetkým výstavy francúzskeho umenia v Mánese, Umeleckej besede atď. Mladí nádejní umelci sa takto z prvej ruky mohli presvedčiť o sile moderného umeleckého výrazu.*“ Želibský tiež potvrdzuje, že pražské prostredie malo na študujúcich umelcov veľký dosah: *„...myslím, že to boli hádam momenty mimoškolské, ktoré napokon rozhodli o našom umelecko-politickom pokrokovom názore. Umelecký kvas a názorová rôznorodosť pôsobili aj na nás... Spomínam si na divadlo E. F. Buriana, na Osvobozené divadlo Voskovca a Wericha, na prednášky českých spisovateľov a kritikov... Toto kultúrne ovzdušie nám, mladým Slovákom, otváralo okná do sveta budúcnosti.*“ Bližšie pozri: ŽELIBSKÝ, Ján. Život a tvorba našej generácie. In: *Výtvarný život*. 1964, ročník 9, číslo 6., s. 220-221.

Druhá, po formálnej stránke úplne odlišná skupina umelcov „*vychádza v podstate z názorovej platformy medzivojnovej avantgardy, rozvíjajúc najmä problematiku kubizmu, rôznych pokubistických smerov (už aj syntetického) a sčasti aj surrealizmu*". (Vaculík, 1965: 7-8) Tu uvažoval o tvorbe Šimerovej, Nemeša a Bauernfreunda. Tretia skupina tvorená z „*osamelých súputníkov hnutia*" (Vaculík, 1965: 7-8) ako boli Štefan Bednár či Lea Mrázová nemala jednoznačne definované vplyvy. Samotné „*jadro generácie*" ako ho pomenováva Karol Vaculík, potom tvorili predstavitelia pražskej (Majerník, Želibský, Hoffstädter, Nevan) a bratislavskej (Mudroch, Matejka, Pribiš, Bednár, Čemický, Kostka, Kudláč, Nemčík) vetvy. Ostatní umelci akoby zostali vo Vaculíkovej klasifikácii jednoznačne nezaradení. Do zoskupenia Generácie 1909 síce boli radení, ale bez zjavnejšieho záujmu o ich tvorbu či nutnosť dôslednejšej analýzy a interpretácie.

Okrem nastolenej klasifikácie Vaculík priniesol do slovenskej umenovedy aj ďalší kľúčový pojem, ktorý mal tvorbu umelcov Generácie 1909 charakterizovať, ale zároveň odlíšiť od silného modernistického prúdu, ktorý v slovenskom výtvarnom umení reprezentovali svojou umeleckou tvorbou ale najmä manifestom v podobe *Súkromných listov* Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda.[8] Kým táto dvojica priniesla do slovenského umenia formálnu analýzu geometricko-abstraktného výtvarného jazyka a umeleckú autonómnosť, tak umelci Generácie 1909 sa podľa Vaculíka obrátili k tzv. „*skutočnostnému umeniu*". (Vaculík, 1965: 7-8) Terminologicky nejednoznačný, nepresný a pojmovo neukotvený termín chápal Vaculík ako alternatívu k spomínanému formalizmu, ktorý sa prejavoval svojou silnou inklináciou k obsahovosti. Zrejme zámerne Vaculík nepoužil pojem realistické umenie, ale „*skutočnostné umenie*", pretože si uvedomoval terminologickú váhu tohto pojmu. „*Skutočnostné umenie*" predsa len bolo možné používať o čosi voľnejšie a chápať ho ako „*spojenie so skutočným životom*". (Vaculík, 1950: 10-11) Išlo teda o umenie, ktoré dokázalo prostredníctvom obsahovosti reflektovať dobové problémy.

V centre Vaculíkovej pozornosti bolo predovšetkým tzv. „*jadro generácie*", ktorých tvorba ho zaujala natoľko, že im venoval samostatné monografie a v mnohých prípadoch môžeme povedať, že aj prvé analýzy a interpretácie ich tvorby. Tak to bolo v prípade Jána Želibského, Cypriána Majerníka, (Vaculík, 1957) Petra Matejku (Vaculík, 1960) či Jozefa Kostku. (Vaculík, 1960). Ako je zrejmé, hoci Vaculík považoval týchto umelcov za *jadro generácie*, išlo skôr o prívržencov pražskej a bratislavskej vetvy. To, čo môžeme o tomto „*jadre generácie*" povedať je skutočnosť, že ich vzdelávacie, umelecké zázemie, a teda aj následné smerovanie bolo odlišné. Predstavitelia pražskej vetvy získali okrem kvalitného vzdelania na Akadémii výtvarného umenia (AVU) v Prahe aj možnosť byť súčasťou pulzujúceho pražského kultúrneho diania, keďže niekoľko rokov aj po štúdiách a najmä

[8] Bližšie pozri: ILEČKOVÁ, Silvia. *Súkromné listy Fullu a Galandu*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1992.

po rozpade republiky tu zotrvali. Praha sa etablovala ako kultúrne centrum s medzinárodným presahom už pred vznikom Československej republiky. Okrem iných faktorov to súviselo predovšetkým s existenciou Modernej galérie (1902 - 1942), ktorá sa stala prvou verejnou zbierkotvornou inštitúciou zameriavajúcou sa na moderné umenie 19. a 20. storočia. Spočiatku sústreďovala svoje akvizície na české moderné umenia (Antonín Slavíček, Max Švabinský či Vojtěch Preissig a ďalších). V roku 1923 sa expozícia Modernej galérie rozšírila o zbierku nemeckého umenia (napríklad diela Maxa Liebermanna, Maxa Pechsteina, Karla Schmidt-Rottluffa, Emila Noldeho či Edvarda Muncha a ďalších) ale predovšetkým sa začal budovať depozitár francúzskej zbierky (napríklad diela Augusta Rodina, Eugèna Delacroixa, camilla Corota, paula Cézanna, Georgese Serata, Vincenta van Gogha či Augusta Renoira a ďalších). Nešlo však len o samotný nákup diel európskej moderny, ale predovšetkým o formovanie kultúrnych vzťahov medzi českou a francúzskou kultúrou,[9] ktorú podporovali predstavitelia československého štátu Tomáš Garrique Masaryk a Edvard Beneš.[10]

Okrem spomenutých výstav európskej moderny v Prahe pulzovala aj národná avantgardná kultúra v podobe Devětsilu – umeleckého zoskupenia ľavicovo orientovaných výtvarníkov, literátov, teoretikov, spisovateľov, architektov, divadelníkov, režisérov či hudobníkov pod vedením hlavného iniciátora a teoretika Karela Teigeho (1900 – 1951) a ďalších výrazných osobností ako bol Jindřich Štyrský (1899 – 1942) či Toyen (1902 – 1980).[11] Slovenskí umelci pôsobiaci v Prahe tak získavali bezprostredný kontakt s európskym umením a absorbovali aj európsku kultúrnu klímu. To všetko sa následne pretransformovalo do ich vlastnej tvorby či už v podobe formálneho jazyka alebo témy. Podľa Karola Vaculíka bol pre pražskú vetvu príznačný „... *horizontálny systém obrazovej výstavby, kladúci dôraz na žánrové, epické momenty*....“ (Vaculík, 1965: 9) Táto charakteristika však nie je schopná obsiahnuť skutočný rozmer „pražských“ umelcov. Kategorizuje ich len na základe formálnych a kompozičných znakov a nepreniká do tematickej či výpovednej hodnoty ich diel a nesnaží sa ani o individuálnu charakteristiku jednotlivých

[9] V prvých desaťročiach 20. storočia sa v Prahe konalo niekoľko zásadných výstav prezentujúcich nové smerovanie umenia. Napríklad: 1923 – výstava Francouzské umění 19. a 20. století (Obecní dům v Prahe); 1924 – Emil Nolde a Max Pechstein (Dům umělců Rudolfinum v Prahe); 1926 – výstavy Paula Kleea a Kurta Schwittersa ((Dům umělců Rudolfinum v Prahe); 1931 – výstava L᾽École de Paris: francouzské moderní umění (Obecní dům v Prahe). Viac o existencii Moderní galerie pozri: MUSIL, Roman a kol. *Moderní galerie tenkrát: 1902 – 1942: Národní galerie v Praze, Klášter sv. Anežky české únor-duben 1992.* 1. vyd. Praha: Národní galerie, 1992.

[10] Na kultúrne dianie v čase existencie československej republiky mapuje výstava, ktorú pripravila Národní galerie vo Veletržním paláci v Prahe pod názvom „*1919 – 1938: První republika*“. Výstava vznikla k 100. výročiu vzniku Československej republiky.

[11] vlastným menom Marie Čermínová.

autorov. Preto slová Ivy Mojžišovej, ktoré odzneli v štúdii *Výtvarníci nadrealistických zborníkov* poukazujú na hlbšie spoločenské a kultúrne súvislosti vstupujúce a ovplyvňujúce ich nazeranie a vnímanie umenia. „*Podnetné pražské prostredie ich formovalo viac než akadémia a iné školy. Lákal ich doznievajúci kubizmus, jeho posledná lyrická fáza, blízky im bol sociálno-kritický tón aj poetické tendencie medzivojnového českého maliarstva. A priťahovalo ich predsurrealistické európske, obzvlášť francúzske umenie, Matisse, Derain. Picasso. No surrealizmus ich nevábil, vyhli sa tomu vplyvu. Nie nadrealita, ale realita bola tým, čo ich pútalo*." (Mojžišová, 2006: 612) Mojžišovej zdôraznenie príklonu k realizmu je kľúčové, pretože definuje to, čo charakterizovalo túto vetvu – teda silné prepojenie na realitu a problémy z nej vyplývajúce. Nejde len o strohé kopírovanie videného, ale o prenikanie a hľadanie podstaty prežitého. Túto interpretáciu vyzdvihol aj Ján Abelovský**,** podľa ktorého „*príslušníkom generácie išlo predovšetkým o život a až v druhom pláne o umenie, formu, štýl, artistnosť výtvarného posolstva sa stali druhoradými.*" (Abelovský α Bajcurová, 1997: 465) Ak teda budeme súhlasiť s názormi Mojžišovej a Abelovského, že to, čo spájalo umelcov pražskej vetvy nebolo len akademické vzdelanie a pražské kultúrne prostredie, potom sa musíme prikloniť aj k názoru, že to bol najmä generačný spôsob videnia, ovplyvnený jednak dianím v západnom európskom umení, ale hlavne atmosférou 1. a neskôr aj 2. svetovej vojny a ich dôsledkami v podobe vonkajšej, ale aj vnútornej skazy, ktorú si všetci preživší niesli v sebe ako stigmu, s ktorou sa museli celoživotne vyrovnávať. Práve umenie bolo pre umelcov jednou z možných terapeutických ciest. To však neznamená, že títo umelci pristupovali ku konkrétnym témam spoločne a programovo, práve naopak. Hľadali si vlastné formy a námety najviac zodpovedajúce ich osobnému naturelu a spôsobu prežívaniu.

Cyprián Majerník, označovaný za vodcovskú osobnosť pražskej vetvy reflektoval vo svojej tvorby jednak prostredie dediny a jej kultúrno-náboženské atribútov ako je napríklad vynášanie Moreny (*Morena, 1933),* náboženské rituály *(Pozdvihnutie, 1934; Procesia, 1934*) alebo svadobné obrady (*Svadba. Dve postavy z albumu, 1933; Mladucha, 1936; Svadobný sprievod, 1935*). Tradičné slovenské dedinské prostredie 30. rokov malo síce v slovenskom umení a kultúre svoje pevné miesto, pre Majerníka však bez zjavnejšieho a hlbšieho zaujatia. Postupne sa u neho rozvinuli ťažké existenciálne témy týkajúce sa osamelosti a opustenosti prameniace zo sociálnej i ľudskej izolovanosti. Tie už dôsledne rozpitval v nekonečných opakovaniach námetu pútnikov (*Jazdci, 1937*; *Vysťahovalci, 1943*), utečencov (*Utečenci, 1945*), zajatcov (*Zajatci, 1977-45*), vydedencov (*Bez domova, 1942; Povodeň, 1939-40; Útek z horiacej dediny, 1945*), pierotov (*Artista na koňoch, 1940; Clown hrajúci na husliach, 1940)*) či idey Dona Quijota (*Don Quijote, 1944; Don Quijote a Sancho Panza, 1940*). No boli to aj erotické motívy žien oscilujúce na hrane drsnosti a surovosti (*Na pohovke, 1935; Milenci na periférii, 1935; Zvádzanie, 1936; Objatie, 1936)*. Pri všetkým týchto dielach môžeme hovoriť o silnom

sujetom návrate k témam ukotveným v reálnom živote, ale aj v jeho osobnom videní. Majerník prostredníctvom ťažkých tém odkrýval viac než sme schopní a ochotní vidieť na povrchu reálneho.

Ján Želibský uprednostnil pred avantgardnými -izmami a realistickými námetmi melancholicko-baladické scény. Jeho vnútorne ubiedené ženy z dedinského ale i mestského prostredia sa stali tragickým symbolom doby. Postavy s neurčitými črtami tváre zahalené v šere predstavujú poeticko-lyrické stvárnenie a najmä videnie reality. (*Po nálete, 1939; Chudobná svadba, 1936; Chudobná rodina, 1939*). Civilistické témy Bedricha Hoffstädtera zasa zrkadlili momenty všedného dňa už bez melancholickej ťažoby. Len v ojedinelých prípadoch ako napríklad *Nad pomníčkom barikádnika, 1945* či *Utečenci, 1941* sa objavili témy reflektujúce atmosféru povojnovej doby. Portréty Eugena Nevana , inšpirované dielami Henry Matissa, sa opäť dotkli melancholickosti, smútku a pátosu. Existenciálna úzkosť sa tak plynule prelínala s clivotou, meditatívnosťou a baladickosťou, teda aspektami, ktoré nachádzame v tvorbe E. Muncha, H. Daumiera, P. Picassa či v dielach ďalších európskych neorealistov (*Zadumaná, 1940-1950; Ecce Homo, 1940-1950; Übermensch, 1940-1950).*

Empatické vciťovanie sa do ľudského vnútra, hľadanie zmyslu ľudskej existencie, hlboké subjektívne prežívanie sa stalo najintenzívnejším znakom diel umelcov pražskej vetvy. Problémy formy, ktoré boli príznačné pre európske avantgardy zostali u týchto umelcov bez zjavnejšieho zaujatia, a až na niekoľko najmä kubizujúcich pokusov, zostali na okraji ich záujmu. (*Ján Želibský: Zátišie s fľašou, 1934; Ján Želibský: Zátišie s gitarou, 1935; Ján Želibský: Zátišie s lampou, 1936; Ján Želibský: Portrét muža, 1936; Cyprián Majerník: Zátišie, 1930-1939; Cyprián Majerník: Ateliér, 1930-1939*).

Predstavitelia bratislavskej vetvy napriek podobnému východisku aké mali predstavitelia pražskej vetvy, teda pražskému umeleckému štúdiu, sa po jeho absolvovaní začali uberať iným smerom. Hlavným dôvodom bolo ich ďalšie nezotrvanie v Prahe. Ján Mudroch sa po štúdiách vrátil do Bratislavy, kde v rokoch 1950-1952 pôsobil v pozícii rektora Vysokej školy výtvarných umení a spolu zakladal Skupinu 29. augusta. Peter Matejka sa rovnako po návrate z pražských štúdií v roku 1950 realizoval ako pedagóg na novo založenej Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Rudolf Pribiš sa do Bratislavy vrátil už v 40. rokoch, kde pokračoval v štúdiách na oddelení kreslenia a maľovania Slovenskej technickej univerzity v Bratislave. Štefan Bednár sa po štúdiách v Prahe a v Paríži vrátil v roku 1939 do Bratislavy, kde sa venoval slobodnému umeleckému povolania a redaktorskej práci. Jozef Kostka sa do Bratislavy vrátil na začiatku 40. rokov. Tu pôsobil až do roku 1949 na Slovenskej vysokej škole technickej na oddelení modelovania. Následne spoluzakladal Vysokú školu výtvarných umení. Ladislav Čemický sa po niekoľkých študijných cestách po západnej Európe tiež vrátil do Bratislavy, kde od roku 1949 pôsobil ako pedagóg na Vysokej škole výtvarných umení.

Všetci umelci radení k bratislavskej vetve síce absolvovali pražské štúdiá a poznali aj pražskú umeleckú klímu, ale po absolvovaní škôl sa predsa len vrátili na Slovensko a ich ďalšia tvorivá činnosť sa už formovala v domácom prostredí.

Dve hlavné prvorepublikové umelecké centrá vytvorili tvorivý priestor pre mladých, ambicióznych umelcov, ktorí si na sklonku 40. rokov hľadali vlastné umelecké cesty. Tá bratislavská i napriek určitým nespochybniteľným podobenstvám s pražskou vetvou sa predsa len od nich líšila v zásadných prejavoch. Podľa slov Karola Vaculíka to bola „(...) *vertikálna skladba, opierajúca sa o monofigurálny motív a zátišie, s dôrazom na symbolickú, resp. inotajnú funkciu námetu a jeho výtvarnej transpozície (hlavne významové ozvláštňovanie farebného podania).*" (Vaculík, 1965: 9) A kým v pražskej vetve dominovalo horizontálne členenie a „*prevládala metafyzická náladovosť a vedomie kolektívneho osudu uberalo postavám črty,*" (Peterajová, 2003: 5) potom bratislavskej vetve dominovalo „čierne pozadie a statická vertikála v zátišiach a postavách mali symbolický význam." (Peterajová, 2003: 5) Takéto definovanie opäť heterogénneho zoskupenia umelcov nie je schopné v celej šírke obsiahnuť tematické, námetové a formálne smerovanie celého zoskupenia. Spôsob videnia Ivy Mojžišovej opäť dokázal lepšie preniknúť do podstaty bratislavskej vetvy a charakterizovať ju slovami: „(...) *bratislavskú skupinu najväčšmi charakterizovalo sústredenie sa na jedinú lyrickú figúru alebo zátišie, s tou najvyváženejšou, najharmonickejšou kompozíciou na stredovú os či zlatý rez, alebo na dynamizujúcu diagonálu. Hovorilo sa o vcítení sa subjektu v objekt, pričom práve miera tohto vcítenia, podľa Mudrocha, mala zaručiť intenzitu realizácie.*" (Mojžišová, 2006: 615-616) Ani umelci bratislavskej vetvy sa nezriekli reflexie reálneho sveta. Ich príklon ku skutočnosti bol i napriek pomerne jednoduchým žánrom ako je portrét a zátišie, ktoré v ich tvorbe dominovali, silno prítomný. Novátorský prístup ku skutočnosti bol však v kontexte slovenskej moderny viac než výrazný, keďže charakteristické témy predošlej generácie umelcov slovenskej moderny ako etnografia, monumentalizácia, mýtizácia a idealizácia slovenského vidieka boli nahradené síce jednoduchými témami, ale s hlbokým vnútorným až existenciálnym posolstvom. Slovami Ivy Mojžišovej: „*Empatický vzťah k ľudskému vnútru, vôľa vyjadriť subjektívne lyrické stavy duše a existenciálny pocit života, to sú znaky, ktoré charakterizovali nielen generáciu 1909 a nielen výtvarníkov, ale patrili aj ostatným: básnikom, hudobníkom, divadelníkom. (...) vrhnutí do antihumánneho vojnového sveta, zriekli sa pokusníctva a utiekali sa k poézii, najmä k nej.*" (Mojžišová, 2006: 614) Po kompozičnej stránke uprednostňovali jednoduchšie formy. Prostredníctvom nich však dokázali priniesť do obrazu prvok intimity nielen fyzickej, ktorá bola najmä v Mudrochových a Matejkových obrazoch prítomná, ale predovšetkým prvok vnútornej intimity, ktorá odkrývala tie najskrytejšie tajomstvá ľudského ja. Vďaka jednoduchým, dobre známym námetom tak prenikali do hĺbky žitej reality. Napriek zdanlivej formálnej a kompozičnej jednoduchosti, ktorá sa vymykala sémantickým šírkam umelcov pražskej

vetvy, dokázali priniesť rovnako prvok existenciálnej hĺbky. Paradoxom silného existenciálneho apelu bola kompozičná, jazyková a výrazová jednoduchosť. Námetová jednoduchosť oslobodená od komplikovaných symbolických, metaforických či metonymických vyobrazení sa stala znakom zložitej výpovede a dramatického gesta. Pozorujeme to napríklad v tvorbe Jána Mudrocha (Kostrová, 1974), považovaného za rovnocenného bratislavského náprotivka k Cypriánovi Majerníkovi, ktorý sa po návrate na Slovensko stal vodcovskou osobnosťou bratislavskej vetvy. Vo svojich mužských i ženských portrétoch či zátišiach dokázal odkryť hlbokú intimitu zobrazovaného rovnako ako intimitu obrazu. Mudroch ukotvený v predmetnej realite sa nikdy od skutočnosti nevzdialil, čím sa Vaculíkova definícia „*skutočnostného umenia*" naplnila, avšak nezostal len v rovine akejsi vernej nápodoby o čom hovoria aj autori *Výtvarnej moderny Slovenska* Ján Abelovský a Katarína Bajcurová: „*Približne v období rokov 1937-1938 tak Mudroch postavil svoje maliarstvo na osudové rázcestie. Jasné bolo len jedno – skutočnostné bude odteraz hrať len podriadenú úlohu. Obraz bude síce poukazovať k realite, ale len ako jej artistné zovšeobecnenie*." (Abelovský α Bajcurová, 1997: 483) Mudroch sa snažil preniknúť do existenciálnej hĺbky zobrazovaných, pričom rovinu svojho vnímania podčiarkoval aj farebným prevedením obrazov. V nich dominovala najmä zemitá, tmavá, ba až čierna koloristika. Pozorujeme ju napríklad v obrazoch Štúdia k Madone, 1937; Hlava ženy, 1940; Žena s čiernym klobúkom (Madona s čiernou svätožiarou), 1937; *Prekvapenie, 1940; Zavraždený básnik (Umlčaný), 1939.* Príťažlivým médium, ktoré mu umožnilo rozvíjať aj zložité existenciálne témy, bola kresba, vďaka ktorej kontrast tmavých – ponurých a svetlých častí mohol naplno vyjadriť tragiku výjavu. Či už išlo o kresby *Hlava dievčaťa, 1936; Odpočinok, 1935; Sediaca, 1936* či *Matka s dieťaťom, 1944.* Zátišia tiež tvorili samostatnú časť jeho tvorby zameranú na tie najzákladnejšie objekty ako sú kvety vo váze alebo misa s ovocím: *Zátišie s krčahom a ovocím, 1939; Kytica, 1942; Kvety s jablkom, 1940-1945; Zátišie s fľašou, 1941.* Jednoduchý námet bol doplnený o kompozične a farebne zaujímavý pendant, ktorým bolo tmavé či čierne pozadie podčiarkujúce ponurú atmosféru. Vyobrazenia ženských podobizní sa objavili aj v tvorbe Petra Matejku (1913-1972). (Vaculík, 1960) V nich zvýznamňoval ženskú krásu a erotizmus s ňou spojený, pričom ženské telo ohraničené výraznou tmavou obrysovou líniou sa akoby vynímalo z tmavého neurčitého pozadie. Koncepcia prevažne ženského portrétu mala veľmi blízko k mudrochovskému jazyku, nie však k jeho poetickosti a lyrickosti. Matejkove ženské postavy sú viac späté so skutočnosťou, a teda aj so zdôrazňovaním krásy ich ženského princípu. No je tu prítomný aj ďalší aspekt, ktorý v Mudrochových ženských postavách prítomný nie je. Je to tajomnosť ukrytá v hlbokom vnútri ženskej duše. Matejkove ženy sú krásne, avšak tajomné. Ich tváre sú nemé, bez možnosti odkrytia osobného príbehu. Pozorujeme to na obraze *Pred zrkadlom, 1942*; Žena na balkóne, 1977 Čítajúca, 1943; Dáma v modrom, 1942 či Mladá žena, 1942-1943. Ladislav Čemický

preferoval odlišné témy než jeho súputníci. Robotníci, jánošíkovské legendy a sociálne témy charakteristické pre mestskú periférium ako i slovenský vidiek definovali jeho tvorbu po ukončení študentských rokov a návrte na Slovensko: *Motív z Vydrice, 1942; Rodina nezamestnaného, 1943; Matka s deckom, 1939; Žena, 1940, Zúfalosť, 1930-1940, Pri zemiakoch, 1935-1936; Únava, 1936, Proti prúdu, 1941.* 30. a 40. roky však patrili aj sochárom. Najvýraznejší spomedzi nich boli Rudolf Pribiš a Jozef Kostka, ktorý mal podľa Ivy Mojžišovej najbližšie k nadrealistickým básnikom. (Mojžišová, 2006: 614) Kým tvorba Rudolfa Pribiša bola pomerne rôznorodá, oscilujúca medzi medailérstvom, komornou sochárskou tvorbou a vyústila až do monumentálnej tvorby v podobe niekoľkých pomníkov umiestnených naprieč Slovenskom, Jozef Kostka bol sochárom s hlbokou mierou empatického vciťovania sa do tém, ideí a postáv, ktoré vyobrazoval. Jeho novátorský, skôr skicovitý a náznakový spôsob tvorby uprednostňovaný pred jednoznačnosťou realistického vyobrazenia sa stal predmetom bádania už Jaroslava „Honzu" Dubnického (1916-1979), generačného kritika, ale najmä štrukturalisticky orientovaného filozofa a teoretika umenia, autora monografie o trnavskom ranobarokovom kostole, ktorá sa na dlhé roky, či skôr desaťročia, stala jedinou relevantnou literatúrou ponúkajúcou nové interpretačné čítanie nielen konkrétnej katedrály, ale barokovej kultúry vôbec. (Dubnický, 1948) Ako už bolo spomenuté, Dubnický bol jedným z prvých zásadných generačných kritikov, ktorý sa o umenie Generácie 1909 zaujímal nielen preto, že diela týchto umelcov dobre poznal už zo študentských čias, ale najmä preto, že ich považoval za natoľko prínosné pre slovenské umenie, že mu umožňovalo odkrývať nové interpretačné možnosti. Jeho nový spôsob interpretácie týchto diel môžeme pozorovať napríklad v texte *K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie,*[12] v ktorom uplatnil svoj štrukturalistický spôsob analýzy umenia vo všeobecnej rovine, keďže vzťah medzi umeniami – výtvarným umením a literatúrou – považoval za kľúčový. Svoju pozornosť pritom upriamil na konkrétnych umelcov Generácie 1909 (čiastočne aj Generácie 1919) a literárnych umelcov patriacich k nadrealistickej skupine. Okrem pozornosti, ktorú venoval maliarom Mudrochovi a Gudernovi, básnikovi surrealistovi Rudolfovi Fabrymu, to bola najmä sochárska tvorba Jozefa Kostku. V nej zdôraznil určitý poetický účinok prítomný v jeho sochách, ktorý je však realizovaný novými, umeleckými spôsobmi bez toho, aby došlo k odmietnutiu optických a haptických zložiek týchto diel. Zameral sa na tie Kostkove plastiky, pre ktoré je príznačná tzv. *torzálnosť,* čiže „*tvarová a tematická neukončenosť, je u tohto sochára zámerne používaným tvárnym postupom, zacieleným k svojráznemu umeleckému*

[12] Článok vyšiel ako súčasť jedného z nadrealistických zborníkov, ktorý redigoval Michal Považan. išlo o zborník *Vo dne v noci. Zborník poézie a umenia* z roku 1941. Pôvodné vydanie: Bratislava: Skarabeus a FKM, 1941, s. 142-146. Dostupné vydanie: Pozri: DUBNICKÝ, H. Jaroslav. K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením. In: HAMADA, Milan. *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 263-271.

účinku; ide tu v podstate o výtvarnú realizáciu synekdochy, t.j. zastúpenie celku časťou." (Dubnický, 2006: 266) okrem torzálnosti je v Kostkovej tvorbe prítomná aj *náčrtkovosť,* využívaná buď pri hrubom povrchu sochy, dôsledkom ktorého je optická modelácia (hra svetlých a tmavých častí), alebo v zmysle nedokončenosti. Takýto dojem majú Kostkove diela vyvolávať. Tretím znakom prítomným v Kostkovej tvorbe je i *literárnosť*, prostredníctvom ktorej sa Kostkova tvorba podľa Dubnického blíži k poézii: „*niekedy priaznivo preberá básnické tvárne postupy, inokedy zase docieľuje účinok poetickosti prostriedkami, ktoré sú sochárstvu vlastné.*" (Dubnický, 2006: 267) Všetky spomenuté znaky využívané v Kostkovej tvorby sa stávajú tzv. „*znakmi skutočnosti*" (Dubnický, 2006: 267). V tejto súvislosti by sme mohli hľadať určité prepojenie s tézami Karola Vaculíka a jeho pojmom „*skutočnostné umenie*" (Vaculík, 1965: 7-8), ktorým podobným spôsobom odkazoval na prepojenie umenie Generácie 1909 so skutočnosťou. Jana Migašová vo svojom texte *Synekdocha a vizuálne umenie: Jaroslav Honza Dubnický a jeho „nenápadný projekt" slovenského dejepisu umenia* však upozorňuje na možnú Dubnického inšpiráciu Jacobsonovým chápaním synekdochy, (Migašová, 2024: 92) pri ktorej dochádza k zámene časti za celok. Napríklad v prípade plastiky *Poézia (1939-1942)*, ktorá zobrazuje motív dievčaťa vytesávajúceho meno svojho drahého do kmeňa stromu, dochádza k širšiemu chápania, kedy dievča sa stáva súčasťou väčšieho prírodného princípu či v plastike *Noc* (1940) sa spomínaná torzálnosť prejavuje v určitom znehybnení ženskej postavy, telo ktorej nie je jednoznačne viditeľné, keďže je celé zahalené všadeprítomnou tmavou drapériou odkazujúcou k ponurosti, temnote a smútku.

Na základe povedaného sa Vaculíkove, nazvime ho – časové hľadisko – javí ako málo zdôvodniteľné, a teda aj akceptovateľné. Spojiť umelcov do spoločného zoskupenia len na základe blízkeho roka narodenia, a teda generačnej blízkosti nie je pre umenie kľúčové, pretože toto zoskupenie sa nevyvíjalo ako jednoliaty, vnútorne koherentný a neotrasiteľný celok s jasne definovaným smerovaním a určujúcim programom. V 30. a 40. rokoch sa z pohľadu programového definovania umeleckého zoskupenia nič zásadné neudialo, a i napriek tomu Karol Vaculík v roku 1964 v kontexte výstavy, hodnotil a interpretoval tvorbu umelcov v zmysle akéhosi manifestačného či programového vystúpenia. Lineárna chronológia opierajúca sa o časové hľadisko tak nedokázala vo svojej podstate obsiahnuť bohatú rôznorodosť umeleckej tvorby mladých umelcov raziacich úplne nový prístup k umeniu, na ktoré slovenské výtvarné umenie nebolo pripravené. Skôr ich uzatvorila do schémy, ktorá sa od roku 1964 v slovenskej historiografii opakovala.

Umenie umelcov radených ku Generácii 1909 je možné v kontexte súčasných teórií umenia a estetických konceptov vnímať aj v úplne iných súvislostiach a nazerať naň prostredníctvom odlišného kritéria než je to časové.

2. Pátos ako interpretačná metóda

Pátos ako interpretačná metóda nastoľuje v umení doposiaľ netradičný spôsob uvažovania nad témami a ideami, ktoré umenie daného obdobia rozvíja, pretože sa nezameriava na žiadne časové, historické či kultúrne hľadisko, ale upriamuje pozornosť na afektívno-emocionálnu skúsenosť s umeleckým dielom. Samotný pojem ako i význam slova pátos má svoju historickú, etymologickú, filozofickú a psychologickú genealógiu, z ktorej je nutné vychádzať. Ide o starogrécke slovo pathê – s významom utrpenia ale i emocionálneho zážitku, ktorý sa následne aplikuje na umeleckú oblasť a umelecké dielo, ktoré vzbudzuje súcit, ľútosť ale i sympatiu. Tento pojem začali používať antickí Gréci okolo roku 420 p. n. l na označenie rôznych druhov emocionálnych zážitkov. A hoci v súčasnej terminológii používame najmä pojem emócie, nejde o úplne doslovný výklad, pretože starogrécke slovo pathê je významovo omnoho bohatšie. Je v ňom obsiahnuté utrpenie, bolesť ako i široký okruh emocionálneho prežívania duše ale i tela, citové pohnutie alebo vášeň, teda niečo, čomu človek citovo podlieha. Ide teda o prudké, emocionálne pohnutie na širokej škále emócií.

V textoch staroveke filozofie nachádzame najsystematickejšie rozpracovaný pojem pátos v Aristotelova *Rétorike,*[13] kde požaduje od rečníka tri spôsoby adekvátnej reči: ethos – v zmysle byť nositeľom etických/mravných zásad; logos – disponovať schopnosťou viesť poslucháča k rozumovej argumentácii a pôsobiť vierohodne; pathos – pôsobiť na city človeka používaním emočných apelov prostredníctvom metafory, zosilnenia reči, citového rozprávania, teda prezentovania takým spôsobom, ktorý u diváka vyvolá silné emócie. Ak étos predstavuje konštantu a stabilitu v oblasti morálnych hodnôt, to čo je nemenné a pevné, vyvolávajúce pozitívne reakcie, pátos predstavuje jeho opak. Stavy vyvolané pátosom sú dočasné a premenlivé. Ľudská duša je akoby dotknutá vonkajšími podnetmi, ktoré vyvolajú pocit radosti, šťastia, ale aj smútku, bolesti či vášní. Pátos predstavuje vnútorné pohnutie vyvolané vonkajším podnetom. Rétorika má teda okrem iných aspektov vzbudzovať v duši poslucháča city a má pôsobiť na jeho emócie. Zároveň upozorňuje na nevyhnutnosť rétora pochopiť celú škálu emócií, ktorými bude na poslucháčov pôsobiť. Rétorický trojuholník: logos, étos, pátos predstavoval stabilný systém rétorického umenia v starovekej filozofii. A hoci Aristoteles primárne hovoril o umení rétoriky, pátos a jeho vplyv na emócie môžeme v rovnakej miere nachádzať aj v iných druhoch umenia ako je napríklad výtvarné, sochárske či v kontexte súčasného umenia aj multimediálne. Aristoteles síce stál pri zrode raných teórií pátosu, a hoci tieto majú svoje limity a obmedzenia, predsa len ich môžeme považovať za počiatok moderných teórií pátosu. Tie sa naprieč storočiami menili, vyvíjali a prehodnocovali vzťah jednotlivých zložiek rétorického trojuholníka.

[13] ARISTOTELES. *Rétorika-poetika*. Martin: Thetis, 2009.

Dejiny estetického myslenia (Aristoteles, 2009) sú dôkazom toho, že otázka emócií bola nielen v jednotlivých textoch, ale aj v spôsobe uvažovania a vnímania umeleckého diela prostredníctvom emocionálneho prežívania, ktoré nám umenie sprostredkováva, stále prítomná. Emocionálny zážitok sprostredkovaný umeleckým dielom nadobudol akoby nové pojmové ukotvenie v pojme *empatia.* Pojem, ktorý má svoj etymologický základ v starogréckom slove *empatheia,* ale poznáme aj jeho latinský ekvivalent *empathos.* V oboch prípadoch sa slovo skladá z predpony *em-* a koreňa slova *patheia* či *pathos*. Predpona -em odkazuje dovnútra a *patheia* či *pathos* v kontexte Aristotelovej interpretácie s jeho širokým význam pôsobenia na ľudské emócie. Ide teda o stav vcítenia sa do pocitov, emócií, postojov, vzorcov myslenia druhého. Primárne sa empatiou zaoberá psychológia a v rámci definícií empatie rozlišuje niekoľko základných typov empatického vcítenia sa. Či už je to kognitívna, emocionálna, somatická alebo duchovná empatia. No podobný záujem o empatiu pozorujeme aj pri iných humanitne orientovaných disciplínach, pre ktoré sa tento pojem stal predmetom ich bádania. Sociológia, pedagogika, filozofia, estetika, kognitívne vedy a v posledných rokoch aj neurovedy sa začali empatiou podrobnejšie zaoberať. Ak teda budeme uvažovať o vzťahu empatie a umenia, potom najbližšou disciplínou zaoberajúcou sa týmito vzťahmi je estetika a umenoveda.

Zásadnejší ohlas a záujem o empatiu pozorujeme v estetickom diskurze už na konci 19. storočia, kedy primárne psychologický pojem začal prenikať do estetiky a stal sa kľúčovým termínom novej *teórie vcítenia.* Etablovanie tohto pojmu v psychologickej a estetickej metodológii slúžilo najmä na presnejšie vymedzenie zmyslového a estetického prežívania. Pojem *Einfühlung* (vcítenie sa) sa v nemeckej estetike udomácnil vďaka Fridrichovi Th. Vischerovi (1807-1887) a jeho synovi Robertovi Vischerovi (1847-1933). *Einfühlung* rozvinul Robert Vischer vo svojom diele *Űber das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*, 1873-1893. (Vischer, 1994) Pojem, ktorý bol interpretovaný v zmysle „vcítenia sa do" vyjadroval proces zrkadlenia seba samého v niečom či v niekom, v snahe pochopiť seba samého. A keďže toto vcítenie sa do niečoho/niekoho sa nemusí realizovať iba prostredníctvom reálneho objektu, ale i sprostredkovaného, umenie a umelecké dielo sa stalo prostriedkom vcítenia sa. Je nutné dodať, že v prípade výtvarného umenia ide predovšetkým o figuratívne umelecké diela zobrazujúce predmetný svet.[14]

Na ich prvotné úvahy o *vcítení*, nadviazal neskôr Theodor Lipps (1851-1914). Vo svojich knihách *Aesthetik* (1903) a *Psychologie des Schönen und der Kunst* (1906) predostrel komplexne vypracovanú *teóriu vcítenia.* Charakteristickým znakom jeho preferencií

[14] Vischer okrem pojmu *Einfühlung* rozlíšil aj ďalšie stupne vcítenia sa. Napríklad *Zufühlung* – vcítenie sa do zmyslových vlastností objektu či *Nachfühlung* ako vcítenie sa do motorických vlastností objektu. Napríklad skutočný alebo potenciálny pohyb. Bližšie pozri: GANCZAREK, J., HŰNEFELDT, Th., BELARDINELLI, M.Olivetti. From „*Einfühlung*" to empathy: exploring the relationship between aesthetic and interprersonal experience. In: *Cogn Process*. 2018; 19(2): 141-145.

bola orientácia na výtvarnú formu, s ktorom *teóriu vcítenia* začal spájať. Na výtvarnom umení či inom druhu umenia ho primárne nezaujímala téma, námet, sujety, ale základné formy. Práve tie boli pre neho nositeľmi pocitov. Elementárne pocity, ktoré sú vyvolané prostredníctvom základných foriem sú pre Lippsa pocitmi slasti. Tie sa vzájomne spájajú a stávajú sa celkom. Na týchto základoch následne rozpracoval *teóriu vcítenia*, podľa ktorej dochádza v procese vnímania umeleckého diela k vzájomnému zrkadleniu, či k splynutiu pozorovateľa a objektu. Podľa Lippsa je tento proces nevedomý, založený len na prirodzenom inštinkte, či na vnútornom napodobňovaní videného. Práve Lippsov výraz *vnútorné napodobovanie* sa stalo pojmovým ekvivalentom pojmu *vcítenia sa.* Predmet estetického pozorovania si pozorovateľ vnútorne osvojuje, „apercipuje". Toto vciťovanie sa deje na úrovni formy. *Einfühlung (vcítenie sa)* teda Lipps interpretuje ako prostriedok pochopenia umeleckého diela vnímateľovým vcítením sa do umeleckej formy, či ako *vcítenia sa* do iného subjektu alebo umeleckého objektu. K ďalším teoretikom, ktorí nadviazali na Vischerov a Lippsov pojem *Einfühlung,* patrili Heinrich Wőllflin, Konrad Fiedler, Wilhelm Worringer či Adolf Hildebrand. Až následne v roku 1909 anglický psychológ Edward Titchener preložil pojem *Einfühlung* do anglického jazyka ako „*empathy*" (empatia).No bola to najmä 2. polovica 20. storočia, ktorá otvorila teoretický diskurz pre vzájomný vzťah vizuálneho umenia a teórie empatie v podobe takých teoretikov ako: Maurice Merleau-Ponty (*Eye and Mind,* 1964), Susan Langerová (*Feeling and Form: a Theory of Art, developed from Philosophy in a new Key*, 1953), Rudolf Arnheim (*Art and Visual Percepcion*, 1974), James J. Gibson (*Percepcion of the Visual World,* 1950), Ernst H. Gombrich (*Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, 1960), Nelson Goodman (*Language of Art*. *An Aproach to a Theory of Symbols*, 1968), M. S. Livingstone (*Vision and Art*, 2002). Prelomové boli aj štúdie Lea Steinberga (*Contemporary Art and the Plight of Its Public*, 1962) a Michaela Frieda (*Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth Century*, 2002).

V 80. rokoch 20.storočia posunuli neurovedci (Vittorio Gallese, Giacomo Rizzolatti a iní) teóriu empatie ďalej vďaka tzv. *zrkadlovým neurónom*. (Gallese et al., 1996: 593-609) Teória založená na veľkom empirickom výskume tvrdí, že neurón v ľudskom mozgu je schopný „zrkadliť" správanie iných na základe vlastného pozorovania a vciťovania sa. Išlo o experimentálny výskum, počas ktorého primárne študovali správanie sa opíc makak, najmä reakcie jednotlivých neurónov v mozgu počas kŕmenia. Zistili, že niektoré neuróny reagujú intenzívnejšie, keď opica sleduje pohyb inej osoby pripomínajúci jedenie. Opice tak reagovali na podobné pohyby, ktoré vykonával niekto iný. Experimentálny výskum stál na počiatku *teórie zrkadlových neurónov*, ktorá sa postupne aplikovala aj do oblastí ľudského správania sa. Podstata tejto teórie spočíva v poznaní, že ak sledujeme emočné prežívanie iných ľudí, aktivujú sa v našom mozgu neurónové obvody, ktorých úlohou je stimulácia rovnakých emócii aj v nás.

Ide o zrkadlové neuróny, ktoré nám vlastne zrkadlia cudzie emócie. Vďaka stimulácii sme schopní lepšie pochopiť ich správanie a cítenie. Prostredníctvom zrkadlových neurónov napodobňujeme prežívanie a cítenie iných. Pozorovaním a zrkadlením cudzích emócií sa v nás aktivuje empatia.

Teória zrkadlových neurónov nezostala nepovšimnutá ani pre oblasť umenia. V roku 2007 neurovedec Vitorio Gallese spolu s historikom a teoretikom umenia Davidom Freedbergom napísali štúdiu *Pohyb, emócie a empatia v estetickej skúsenosti,* (Freedberg, 2007: 197-203) v ktorej rozpracovali koncept empatickej reakcie na umelecké dielo. Empatia je podľa nich univerzálna emócia, ktorá nie je závislá ani na kultúre ani na vzdelaní. Freedberg uvádza niekoľko príkladov umeleckých diel, pri ktorých sa empatia aktivuje. Či už je to empatia s Michelangelovým *Otrokom*, ktorý sa snaží uniknúť spod ťažkého kamenného balvanu, alebo je to súcit s bolesťou odsúdených na Goyových grafikách, ale aj intenzívne prežívanie obrazov Jacksona Pollocka, ako i špecifický spôsob jeho práce. Vždy ide o určitú projekciu týchto emócií do konkrétnej estetickej skúsenosti vnímateľa. Freedberg estetickú skúsenosť podmienenú empatiou rozdeľuje do dvoch kategórií: 1. vzťah medzi pozorovateľom a dielom (maliarskym, sochárskym), ktoré generuje u pozorovateľa intenzívne emócie a empatiu s týmto dielom; 2. vzťah medzi pozorovateľom a tvorivým umelcovým gestom (energické modelovanie v hline, energické nanášanie farby, ...), schopným vyvolať empatické pocity. Obe estetické skúsenosti sú v umení prítomné, bez determinovania jednej či druhej, len kým prvý typ skúsenosti dominuje vo figuratívnom umení, druhý typ estetickej skúsenosti zasa v nefiguratívnom umení. Obidva typy estetickej skúsenosti Freedberg analyzuje na pozadí neuroestetických experimentov, pričom využíva technológie, akými sú fMRI, PET či rCBF merajúce prietoky krvi v mozgu. Výsledkom týchto experimentov je zistenie, že emócie vyvolané obrazmi či sochami dokážu aktivovať príslušnú oblasť ľudského mozgu, ktorá je zodpovedná za emócie (empatiu, smútok, radosť,...) Odhliadnuc od výsledkov experimentu je nutné emócie považovať za akúsi automatickú a veľmi prirodzenú reakciu pozorovateľa na umelecké diela. Prostredníctvom nich môžeme lepšie preniknúť do zámeru autora, získame bezprostrednú osobnú skúsenosť s dielom a obsiahneme emocionálny obsah diela. Všetky tieto aspekty sú podľa Freedberga kľúčové pre kognitívne poznanie a najmä pre porozumenie umenia.

Estetický zážitok z umeleckého diela je na základe interpretácie teórie vcítenia záležitosťou emócií, ktoré sa aktivujú pri kontakte s umením. Pojmy empatia a pátos sú v tomto kontexte prostriedkami estetického zážitku, ba dokonca, že môžu estetický zážitok generovať. Otázka čo človek prežíva, keď na umelecké dielo nazerá empaticky je tak záležitosťou estetického subjektu. Čo nám však hovorí o samotnom estetickom objekte, teda o umeleckom diele?

3. Formule pátosu ako (možná) cesta k pochopeniu umeleckého diela

Jednu z možných odpovedí na nastolenú otázku nám v bibliografii o Aby Warburgovi ponúkajú jej autori E. H. Gombrich a Fritz Saxl, (Gombrich et al., 1986) ktorí medzi prvými teoretikmi a historikmi umenia upozornili na novú koncepciu chápania dejín umenia a kultúry. Tá, podľa Aby Warburga, už nespočíva v časovom a historickom interpretovaní dejín umenia, ale v určitých emocionálnych gestách a formách, ktoré sa v dejinách opakujú naprieč času. Warburg stál pri zrode novej interpretačnej metódy, ktorá na vizuálnu kultúru nazerala prostredníctvom tzv. *Pathosformeln* (formúl pátosu).[15] (Kesner, 2018: 26) Pojem, ktorý v sebe nesie dva kľúčové sémantické protiklady: pátos a forma – emocionálny náboj a stabilný vzorec, ktorý sa opakuje v čase i v priestore a umožňuje, aby určité antické topoie prežili a pretrvali naprieč času (*Nachleben*). *Pathosformeln* sú emocionálne nabité kultúrne topoie, (Becker, 2013: 1-25) ktoré sa neustále opakujú. Sú to emotívne gestá, stvárňujúce afekty či emocionálne prežitky prameniace v antických formách, zanechávajúce svoju pečať vo výtvarných formách ranonovovekého umenia. Jedných z kľúčových prejavov emotívnych gest bol pohyb, najmä ten fyzický, ktorý sa stal vonkajším vyjadrením afektu, pátosu, emócií či vzrušenia. Pohyb sa vo výtvarnom jazyku prejavil ako poryv vetra vo vlasoch či v drapérii, prúdením morských vĺn, emocionálny poryv ľudských tiel a v mnohých ďalších dynamických emocionálnych vyobrazeniach.

Warburg sa vo svojich analýzach špecializoval predovšetkým na vizuálnu kultúru renesancie. Hovoril o existencii antických topoí – figúr, mýtov, obrazov – ktoré sa síce zrodili v období antiky, ale v neskorších dobách – najmä v období renesancie - ožili vďaka kolektívnemu psychologickému utrpeniu (Becker, 2013: 10). Identifikovať tieto obrazové príbehy a následne ich chápať ako metafory a metonýmie širšieho kultúrneho kontextu, to je warburgovská cesta k pochopeniu dejín vizuálnej kultúry. Dôraz na emocionálnu silu vizuálnych metafor a metonýmií kontrastoval s Winckelmannovou neoklasicistickou doktrínou majestátnej antickej krásy,(Winckelmann, 1986) ktorú vo svojom texte *Dürer a talianska antika* (1905) kritizoval aj sám Warburg, keď ju nazval „úzkoprsou neoklasicistickou doktrínou o pokojnej vznešenej antike". (Warburg, 1999: 553) Tá, podľa jeho slov, nedokázala preniknúť do podstaty antiky a neumožnila správne pochopiť jej vplyv na renesančné umenie. Namiesto *„pokojnej vznešenej antiky"* je zásadnejšie upriamiť pozornosť na tzv. *„emotívnu silu foriem"* (Warburg, 1999: 553), ktoré sa v antike zrodili. Winckelmann považoval antické umenie za ideál pre svojich súčasníkov a odporúčal im,[16] aby ho napodobňovali, ak sa chcú

[15] Ladislav Kesner pripúšťa, že je legitímne prekladať Wagnerov pojem Pathosformeln ako „formuly pátosu", ale aj ako „afektívne či emotívne formuly". Opiera sa pritom o Warburgove texty, v ktorých tiež nejde o jednoznačné terminologické ukotvenie pojmu.

[16] K prvému teoretickému rozkolu s Winckelmannovou teóriou „pokojnej a vznešenej krásy" došlo už v roku 1766. V tomto roku vychádza významné teoretické dielo G. E. Lessinga Laokoon alebo o hraniciach maliarstva a poézie, v ktorom sa sporí s Winckelmannovou interpretáciou slávnej sochy Laokoon

stať nesmrteľnými, pretože telesný pokoj je nositeľom veľkej duše. Warburgov postoj bol opačný. Proti Winckelmannovej teórii postavil antické vizuálne topoie nabité emocionálnym nábojom a prudkými vášňami, s ktorými sa divák mohol viac identifikovať a empaticky prežívať videné.[17]

Jedným z príkladov takéhoto *Nachleben* (prežitia) je i Dürerova kresba z roku 1494 zobrazujúca Orfeovu smrť ako aj anonymná rytina z Mategnovho okruhu, ktorá bola pravdepodobne predlohou pre Dürerovu kresbu. Vyobrazenie Orfeovej smrti v sebe ukrývalo omnoho viac ako len strohé rešpektovanie formy. Intenzívne vyjadrenie fyzického pohybu rovnako ako psychického emocionálneho rozpoloženia, to všetko smerovalo k zobrazeniu pátosu so všetkým, čo v sebe tento pojem nesie. Hlas antiky zarezonoval v renesančnom umení silným emotívnym hlasom. Renesanční umelci našli v umení antiky „*extrémny fyziognomický výraz, štylizovaný do tragickej vznešenosti*" (Warburg, 1999: 556), ku ktorému talianske umenie smerovalo už od polovice 15. storočia. Warburg hovorí o roku 1488, kedy bola objavená malá replika Laokoóna počas archeologických výkopov v Ríme. To, čo bádateľov zaujalo, nebola primárne snaha identifikovať mytologickú predlohu zobrazenia, ale expresivita trpiacich postáv tak odlišná od stredovekej výrazovej strnulosti. Formuly pátosu zrodené v období antiky tak putovali z Atén, cez Rím, Mantegnovu Florenciu, Norimberg až našli svoje nové uplatnenie napríklad v mysli Albrechta Dürera či iných renesančných umelcov. Podľa Gertrudy Bing, blízkej spolupracovníčky Aby Warburga, išlo o tzv. *"migračné trasy"* (Bing, 1999: 82) ktorými sa umelecké formy šírili. Nešlo však len o presun vizuálnej formy. Warburg hľadal hlbšie vysvetlenie takéhoto prežitie antickej formy. Našiel ho v mentálnom dedičstve a v kultúrnej pamäti ľudstva, súčasťou ktorej sa tieto formy stali. Antické emotívne vzorce a gestá prežívajú, transformujú sa do nového života, kdekoľvek sa vynoria. Stávajú sa kultúrnou a sociálnou pečaťou – dynamogramom – ktorý zanecháva stopu naprieč dejinami a času. *Nachleben* odkazuje k životu (*leben*), k zárodku vyrastajúcemu z pôvodnej idey, ktorý prežíva vo svojich večných opakovaniach. Neustálym opakovaním dáva umeniu a kultúre nové podnety pre život. Formule

z helenistických čias (asi 1. st. p.n.l.). Prostredníctvom porovnania maliarstva a poézie dospieva k záveru, že kým maliarstvo je umením priestoru, ktoré musí zo sledu udalostí vybrať len jeden kľúčový okamih, poézia sleduje deje v časovej postupnosti, preto môže zachytiť pohyb a pominuteľnosť. Pozri bližšie: LESSING, G. Ephraim. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: SNKLHU, 1960.

[17] Colleen Becker vo svojom texte *Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm* upozorňuje na možnú paralelu medzi Warburgovou koncepciou Pathosformeln a apolínovsko-dionýzovskou koncepciou Friedricha Nietzscheho, ktorú predstavil vo svojom diele *Zrodenie tragédie z ducha hudby* (1872). V nej Nietzsche predstavil dichotómiu dvoch elementov podieľajúcich sa na existencii antickej kultúry: apolónsky – predstavujúci tvorivú, klasickú silu harmónie, spájajúcu sa s výtvarným umením a dionýzovský – predstavujúci opojnú, expresionistickú silu spájajúcu sa s hudbou. Pozri bližšie: NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie.* Praha: Vyšehrad, 2024.

pátosu predstavujú *„afektívny stav, symptóm vytesnenej traumatickej udalosti, ktorá v umeleckom diele preniká na povrch. Ako také sa stávajú médiom mnémickej energie, stopou skúsenosti ľudstva s vášňami a blesťami, extrémnymi stavmi existencie a symbolom pre nevysloviteľné démonické sily, ktorým je naše bytie vydané napospas.*“ (Vojvodík-Langerová, 2014: 67)

V roku 1927 začal pracovať na veľkom obrazovom *Atlase Mnémosyné,*[18] ktorý syntetizoval obrovské množstvo obrazového materiálu, ktorý sa mal stať svedectvom telesnej a duševnej energie, kultúrno-emočným dedičstvom, ktoré ľudstvo dokázalo v umení a kultúre vytvoriť. Jedným z interpretačných východísk *Atlasu Mnémosyné* sa stala antická literárna predloha Ovídiových *Metamorfóz*, (Ovídius, 2012) s množstvom emocionálne vypätých vyobrazení. Podľa Ladislava Kesnera, formule pátosu, ako ich chápal Aby Warburg a ako ich prezentoval vo svojom *Atlase Mnémosyné,* nie sú jednoznačne definovateľné. Témy ako prenasledovanie, ľudská obeta, extáza, melanchólia, gesto triumfu, dionýzovské formule pátosu ako je smútenie, ničenie či zúrivosť, vyobrazenie nymfy, kozmologické témy, únos, duševná dráma a mnohé ďalšie je možné vnímať ako súčasť

[18] Aby Warburg už v roku 1927 začal pracovať na ďalšom intelektuálnom projekte, ktorý žiaľ kvôli predčasnej smrti zostal nedokončený. Pracoval na ňom 2 roky, a predstavoval komplexné zhrnutie jeho dovtedajšieho spôsobu uvažovania o dejinách umenia a kultúry. Projekt pozostával zo série drevených panelov, ktoré boli obtiahnuté čiernym plátnom a na ňom boli umiestnené skupiny obrázkov – fotografické, časopisecké reprodukcie, náčrty, snímky, schémy, náčrty, pohľadnice, tlačené reklamy, poštové známky či propagačné brožúry – a teda obrazový materiál, ku ktorému mal prístup a ktorý pomerne dlhú dobu zbieral. Je nutné poznamenať, že Warburg už v 20. rokoch 20. storočia veľmi intenzívne pracoval s modernými reprodukčnými technikami, ba dokonca, že práve na nich postavil podstatu svojho Atlasu. Vnímal ich ako nástroj nového, moderného poznania. Súčasne vedné disciplíny ako sociológia, etnografia, astronómia, psychológia začali vstupovať do dejín umenia a stali sa nezanedbateľnou súčasťou nového vnímania a interpretovania umenia. Práve v tomto momente môžeme hovoriť aj o zrode novej umenovednej disciplíny, ktorú neskôr rozvinul Erwin Panofský. Hovoríme o ikonológii, teda interpretovaní umeleckých diel v kontexte širokých kultúrno-spoločenských súvislostí.Výber obrázkov a ich usporiadanie, ako i počet panelom sa neustále menil, to znamená, že reprodukcie umeleckých diel nemali svoje pevné miesto, ale sa mohli meniť a vstupovať do nových významových konštelácií. Dôkazom tohto neustáleho pohybu sú dokumentačné fotografie pochádzajúce od samotného Warburga. Dokumentačné fotografie boli realizované v rokoch 1927 a 1928. Posledná vznikla až po Warburgovej smrti v roku 1929 a predstavuje tak pre Warburga finálnu podobu nedokončeného projektu. Po Warburgovej smrti na projekte pokračovali jeho spolupracovníci Fritz Saxl a Gertruda Bing, neskôr aj Ernst Gombrich.Pomenovanie *Atlasu Mnemosyne* bolo inšpirované gréckou mytológiou, konkrétne bohyňou Mnemosyne, dcérou Gaii a Urána, teda bohyňou pamäte a deviatich múz. *Atlas Mnemosyne* je zbierkou kultúrnej pamäte ľudstva, vytvorený len z obrazov. Ide teda o podobu vizuálnej pamäte, ktorá zostala viac než 70 rokov zabudnutým artefaktom. Potom, čo sa Ernstovi Gombrichovi nepodarilo publikovať Atlas v jeho rozmanitosti, musela jeho prezentácia počkať až do 70. rokov 20. storočia, kedy Dorothé Bauerle uskutočnila prvý komplexný výskum. K ďalšiemu opätovnému oživenia došlo až v roku 1994 vďaka viedenskej skupine Werner Rappl, ktorá celý súbor *Atlas Mnemosyne* aj publikačne vydala. V roku 2010 Georges Didi-Huberman predstavil v Madride výstavu s názvom *Atlas*, v roku 2012 hamburská skupina Forschungsgruppe Mnemosyne zorganizovala množstvo podujatí a výstav týkajúcich sa Warburgovho *Atlasu*. Zaslúžili sa aj o popis k jednotlivým panelom, ktorý dovtedy absentoval. K ďalším významným výstavám patrí tá v nemeckom Karlsruhe z roku 2016 a v Berlíne z roku 2018.

ikonografického popisu mytologických, alegorických alebo náboženských výjavov. Ikonografický námet sám osebe môže predstavovať aj formulu pátosu, pričom jeho analýza a interpretácia má jednoznačný význam. V obrátenom poradí sa táto jednoznačnosť vytráca, pretože formula pátosu sama o sebe môže odkazovať k odlišným či k zdvojeným významom. Kesner dokonca túto nejednoznačnosť nazýva warburgovskou inverziou. (Kesner, 2018: 50) Pozorujeme to predovšetkým v tých formulách pátosu, ktoré pokračujú a vynárajú sa v modernom a súčasnom vizuálnom umení a kultúre a sú doplňané novými významovými variantmi. O tomto jave písal sám Warburg v jednom z posledných textov, ktoré napísal v roku 1929. Venoval sa v ňom vzťahu umenia Eduarda Maneta a talianskej antiky. (Warburg, 2014: 455-477) Konkrétne išlo o Manetov obraz *Raňajky v tráve*, 1863 predlohou ktorého bol pravdepodobne *Paridov súd*, 1520 od Marcantonia Raimondiho. Táto rytina mala vzniknúť podľa Raffaelovej kresby, ktorá zasa bola inšpirovaná reliéfom na antickom sarkofágu vo Ville Medici v Ríme. Warburg tu uvažoval o možnom dvojitom prežití námetu: z antiky do renesancie a následne do moderny. No práve v umení druhej polovice 19. storočia došlo k radikálne odlišnému vnímaniu antického námetu, keď spoločnosť aj pod vplyvom dobového vkusu a morálky Manetovo dielo prijala nanajvýš kriticky. Inverzia prijatia antického obrazu modernou spoločnosťou síce bola odlišná, ale význam a miesto, ktoré Manetov obraz mal v modernej kultúre bol nesporný. Obraz vstúpil do nových interpretačných konotácií podmienených novými kultúrno-spoločenskými rámcami, tematicky sa však vrátil k svojej antickej predlohe a k svojmu emočne nabitému topoiu.

4. Formula pátosu v kontexte moderného umenia

Uvažovať nad umením Generácie 1909 v kontexte Warburgovej koncepcie, ponúka možnosť uvažovať nielen nad jej historicko-kultúrnymi vzťahmi či formálnym stvárnením, ale predovšetkým nad jeho emotívnymi figúrami. Ladislav Kesner sa vo svojich textoch zamýšľal nad možnosťami aplikácie tejto, predovšetkým, ranonovovekej koncepcie umenia na moderné, či dokonca súčasné umenie, na úskalia a výhody, ktoré so sebou formula pátosu prináša. (Kesner, 2018: 81) Modernizmus vo svojej formálnej bohatosti a rôznorodosti odmietal tradičné vzorce. Najmä avantgardný modernizmus chcel priniesť čistý formálny jazyk očistený od figurácie, ktorý by bol zameraný len na svoje výrazové prostriedky. No i napriek tomuto postupnému zjednodušovaniu výtvarného jazyka, nie celá moderna sa oslobodila od predmetnosti. Tá, aj keď vo svojej zjednodušenej podobe, predsa len bola v moderne stále prítomná. A práve nad týmito dielami môžeme uvažovať v kontexte formúl pátosu, keďže vyobrazenia ľudského tela, dominantné na obrazoch generácie umelcov 1909, sú nositeľmi emotívnosti. Mnohé modernistické

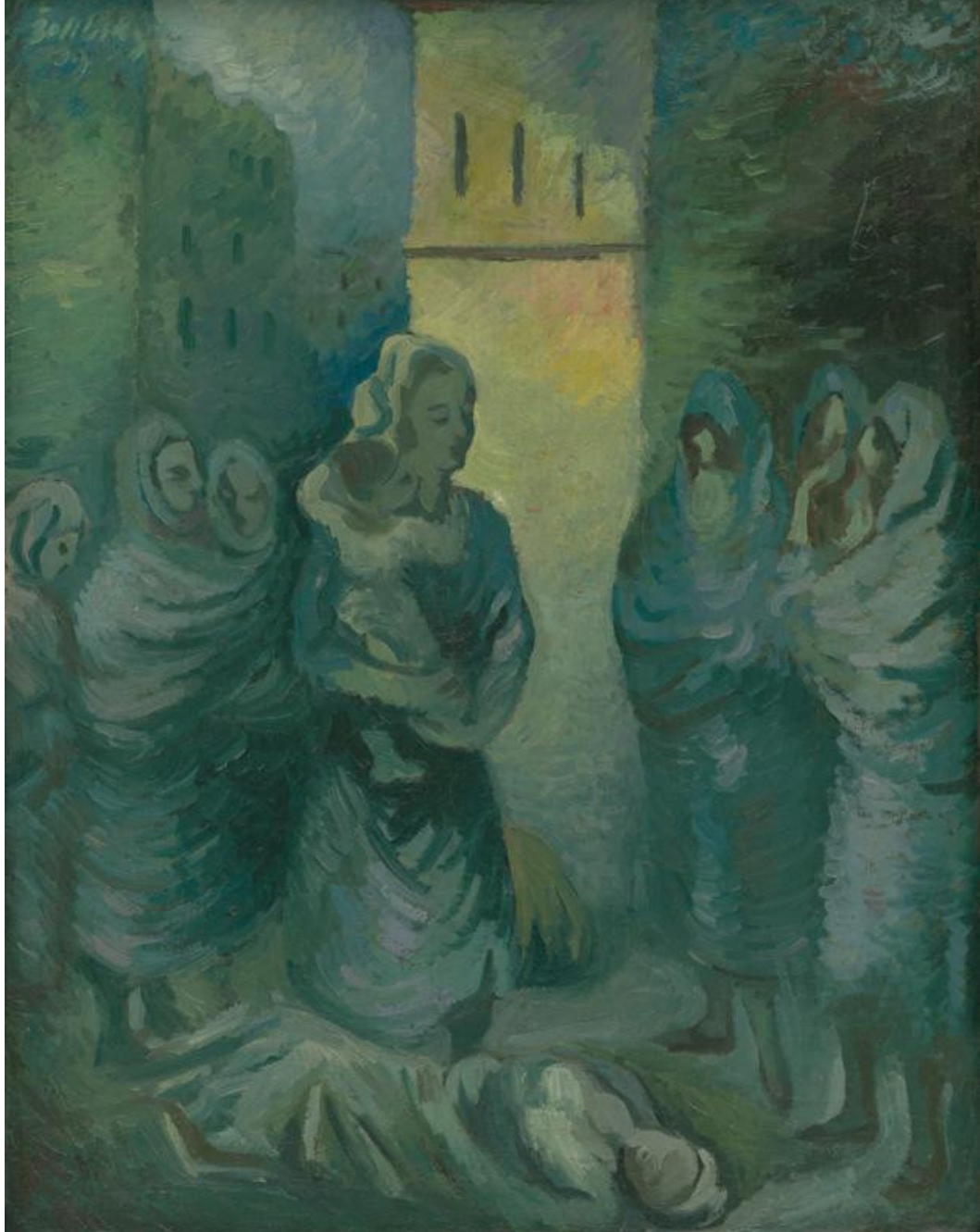
diela odkazujú k tradičným ikonografickým motívom, ale aj k inovatívnym spôsobom zobrazenia tradičnej témy. To, čo ich spája je práve afektívna formula interpretovaná buď zaužívaným spôsobom, alebo ju autori interpretujú v rámci nového kontextu. Formule pátosu tak v modernom a súčasnom umení nadobúdajú inverznú podobu: sú interpretované tradičným spôsobom alebo vstupujú do nových interpretačných súvislostí.

Motívy, najviac rezonujúce v dielach umelcov Generácie 1909, pri ktorých môžeme uvažovať o určitom opakujúcom sa emotívnom vzorci sú motívy smrti, utrpenia, pútnictva, existenciálnej úzkosti, melanchólie, drsného erotizmu, povojnového zúfalstva, odhodlania, ale prítomná, aj keď skôr ojedinele, je aj náboženská tematika. Obdobie, ktoré považujeme z hľadiska tvorivosti za vrcholné v tvorbe jednotlivých umelcov radených Vaculíkom ku Generácii 1909, sa spájalo s 30. a 40. rokmi 20. storočia, teda s medzivojnovým obdobím. Vyrovnávanie sa s traumou 1. svetovej vojny a všadeprítomnou hrôzou 2. svetovej vojny sa odzrkadlilo nielen v preferujúcich a opakujúcich sa témach, v ktorých dominoval buď priamo alebo v náznakom motív smrti, ale aj v emotívnom naladení týchto vyobrazení.

4.1 Utrpenie, bolesť, smrť

K najčastejšie opakujúcim sa emotívnym vzorcom v umení umelcov Generácie 1909 patrí smrť, ktorá je i v antických rétorikách vnímaná ako jedna z krajných polôh pátosu spolu s tragédiou. Formula pátosu je v týchto vyobrazeniach spätá s bolesťou, smútkom, zúfalstvom či agóniou. Moderná brutalita prameniaca vo vojne zmietanou Európou sa pretavila do vojnových scén, ako i do jej následkov v podobe životnej agónie, utrpenia, utečenectva či sociálnej biedy. Na týchto vojnových základoch sa rodila traumatická formula pátosu, tak jedinečná vo svojej existenciálnej hĺbke ľudského utrpenia. Autentickosť výtvarného stvárnenia súvisela s bezprostrednou skúsenosťou s vojnou, ktorú jednotliví autori mali a ktorej prežitky prenášali na maliarske plátno či do sochárskej hmoty. Umelci, ktorí svojimi dielami najzásadnejšie vstúpili do diskusie o tragédii vojnového vyčíňania boli Ján Želibský, Ján Mudroch a Július Lörinz. Vo svojich dielach odkryli najrôznejšie podoby ľudského utrpenia a bolesti, drámu vojnou zmietaných ľudí. No boli to aj podoby súcitu, spolupatričnosti a empatie, ktoré sa dostali do ich diel. (Kobetič, 2013: 30-51)

Ján Želibský reagoval na vojnové udalosti a s nimi súvisiace vypäté emócie už v roku 1939 svojim dielom *Poplach,* 1939, kde prostredníctvom expresívnosti zachytáva ťaživú atmosféru blížiacich sa vojenských náletov. Muž s veľkým batohom na chrbte a žena snažiaca sa uchrániť svoje dve deti sú zobrazené v dynamickej línii kontrastujúcej s rezignovanou polohou tela



1. Ján Želibský: Po nálete, 1939;
73,5 x 57,0 cm (maľba), SNG Bratislava



2. Bedrich Hoffstädter: Poprava, 1947; 33,0 x 55, 0 cm (maľba), SNG Bratislava



3.Ján Mudroch: Tragédia, 1939; 65,0 x 91,0 cm (maľba), Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa



4. Ján Mudroch: Tragédia II., 1937; 13,2 x 17,9 cm (kresba), SNG Bratislava



5. Ján Mudroch: Zavraždený básnik (Umlčaný), 1939; 59,5 x 80,0 cm (maľba), SNG Bratislava



6. Július Lörinz: Starosti, 1944; 27,0 x 35,0 cm (maľba), SNG Bratislava

druhej, staršej ženy. Snaha rýchlo uniknúť pred blížiacou sa katastrofou je dostatočne emočne silná, hoci Želibský nezobrazuje bezprostrednú smrť. Ľudia na prahu života a smrti, zachraňujú to najdôležitejšie čo majú – vlastné životy. Ženské telá zahalené do beztvarého farebne neutrálneho odevu, držiace v náručí malé bezbranné detské telo nemo pozerajú na mŕtvolu ženy. To je výjav zo Želibského obrazu *Po nálete*, 1939 (1. obr.). Aj v tomto diele je zrejmé, že sa Želibský nezameral bezprostredne na frontové vyobrazenie vojnovej scény, ale uprednostnil motív zabíjania súčasťou ktorého boli aj ženy, matky a ich deti. Pátos bolestného utrpenia v okamžiku bezprostredne prítomnej smrti je zdôraznený až apatickým zobrazením ženských tiel. Tie síce nepodliehajú bytostnému poryvu ľudského tela, ale vo svojej statickosti a nehybnosti nesú všetku ťažobu ľudského údelu prežívajúceho vojnové besnenie. V podobných témach Želibský pokračoval aj v polovici 40. rokov. Napríklad v obrazoch *Vraždenie,* 1941; *Obsadená dedina*, 1943; *Poprava,* 1943. V nich je pátos smrti znásobený vraždou nevinných ľudí, nevinných obetí vojnového vraždenia. Podobnú scénu popravy ľudí vidíme aj na obraze Bedricha Hoffstädtera *Poprava*, 1947 (2. obr.) zobrazujúci moment bezprostredného okamžiku smrti, keď štvorica mužov pozerá do hlavne zbrane s tým, že jeden z nich už leží ako obeť nezmyselného vraždenia. Statickosť vertikálnych postáv by mohli evokovať zdanlivý vonkajší pokoj a zmierenie sa so smrťou, ale v omnoho hlbšej rovine interpretácie je prítomná vnútorná citová rozorvanosť a stresom vystupňované očakávanie smrti.

Explicitné vyobrazenie smrti nie je pre diela umelcov Generácie 1909 najcharakteristickejšie. Omnoho väčší priestor je venovaný pátosu utrpenia vo všeobecnejšej rovine, teda bez jednoznačného vzťahu k vojne. Ľudské utrpenie v zmysle hlbokého individuálneho ale i kolektívneho smútku prameniaceho v existenciálnej kríze človeka. Pocit ohrozenia, strachu, obavy to sú témy, ktoré sa ukazujú v tvorbe Jána Mudrocha. Podobne ako u Želibského aj u Mudrocha sa na konci 30. tych rokov objavuje námet ľudskej tragédie. Obraz *Tragédia*, 1939, (3.obr.) ku ktorému Mudroch vytvoril už v roku 1937 niekoľko skíc, zobrazuje ležiace mŕtve telo ženy, nad ktorých sa v kŕči plaču a smútku zvíja malé dieťa. (4. obr.) Smrteľný pokoj ležiaceho tela ženy a expresivita plačúceho dieťaťa vstupujú do emocionálneho kontrastu vyvolávajúceho pocit empatického vcítenia sa do tragickej situácie. Jednotlivé skice k obrazu disponujú novým emotívnym prvkom v podobe prítomnosti inej ženy, ktorá v náreku zdvíha svoje bezbranné ruky. Gesto zúfalstva a beznádeje akcentuje bezútešnú situáciu.

Motív pasívneho ležiaceho tela vidíme aj na obraze *Zavraždený básnik (Umlčaný)*, 1939, (5.obr.) zachytávajúci čas po... – po vnútornom utrpení, po bôli, po hľadaní zmyslu života a nemožnosti ho nájsť. Čas, v ktorom už nie je bolesť ani utrpenie, čas, v ktorom je všetko pozemské zavŕšené. Pátos utrpenia opäť nie je zobrazený priamo s jasne čitateľným námetom. Je ukrytý do

jediného okamžiku, do jedinej polohy ľudského tela. V kontexte tohto diela by sme mohli uvažovať aj o istých historických udalostiach, ktoré mohli Mudrocha inšpirovať ako napríklad vražda španielskeho básnika Federica Garcia Lorcu či českého spisovateľa Vladislava Vančuru. To by však odviedlo pozornosť od samotnej podstaty vyobrazenia, ktorou je smrť a s ňou súvisiaca a opakujúca sa afektívna formula.

Tvorba Júliusa Lörinza z konca 30. a 40. rokov je plná expresivity, smútku a bolesti nielen vo výbere námetu, ale i vo farebnej výrazovosti. Obrazy ako *Bezútešnosť*, 1937; *Ranená,* 1939; *Matka s dieťaťom bez domova*, 1942; *Poplach II.,* 1942-1944 či *Starosti*, 1944 (6. obr.) stavajú do centra pozornosti ženu ako symbol moderného utrpenia a bolesti. Ako bytosť, ktorá pod ťarchou starostí padá na zem. Expresivita vyobrazenia je zdôraznená nielen samotnou farebnosťou, ale najmä deformovanými tvárami, znetvorenými telami a výraznou líniou. Volanie o pomoc sa tiahne všetkými dielami. Tie sa stávajú nielen symbolom ženského odhodlania, ale aj symbolom doby, ktorá priniesla vyhrotené emócie prameniace v drsnej vonkajšej realite, ale aj v hlbokom osobnom prežívaní.

4.2 Fyzické a duševné vzopätie

Umenie Generácie 1909 prinieslo nemenej zaujímavú formulu pátosu, ktorú Ladislav Kesner nazýva „*formulou duševného a telesného vzopätia*." (Kesner,2018: 131) Formula príznačná skôr pre náboženské témy, vyobrazenia svätcov či mystikov, ktorí sa v momente extatických vízií dostávajú do stavu vnútornej extázy a s ňou súvisiacim extrémnym fyzickým vypätím. Opakujúcim sa zobrazením je vertikalita ľudského tela spojená s extrémnymi telesnými poryvmi, ktoré sú výsledkom fyzického alebo duševného vzopätia. Extatické vyobrazenia boli charakteristické pre umenie historických období, ale nachádzame ich aj v modernom umení. V ňom nájdeme témy s biblickým vyobrazením, ale omnoho častejšie ide o nový, moderný kontext vychádzajúci z vojnových, sociálnych, revolučných či dokonca propagačných námetov. Obdobie moderny, v ktorom môžeme nachádzať takéto príklady vzopätia sú práve 30. a 40. roky minulého storočia, teda medzivojnové obdobie. Umenie muselo zápasiť a vyrovnávať sa nielen s následkami vojny, ale aj so vznikom nových protivojnových hrdinov, ktorí stáli pri zrode novodobého kultu – hrdinu, osloboditeľa, bojovníka a spolu s ním aj pri zrode propagandy. Tejto modernistickej tendencii sa neubránilo ani slovenské umenie Generácie 1909. V prípade zobrazenia smrti, utrpenia a bolesti išlo o preferenciu statického, pokojného – horizontálneho – zobrazenia ľudského tela. V prípade fyzického a duševného vzopätia už ide o dominanciu vertikality. Tento typ kompozície využil Eugen Nevan, Ján Želibský, Cyprián Majerník, Ján Mudroch. Kým v názve Nevanovho obrazu *Protivojnový*



7.Eugen Nevan: Protivojnový motív, 1942-1943;
68,0 x 48,3 cm (maľba), Oravská galéria



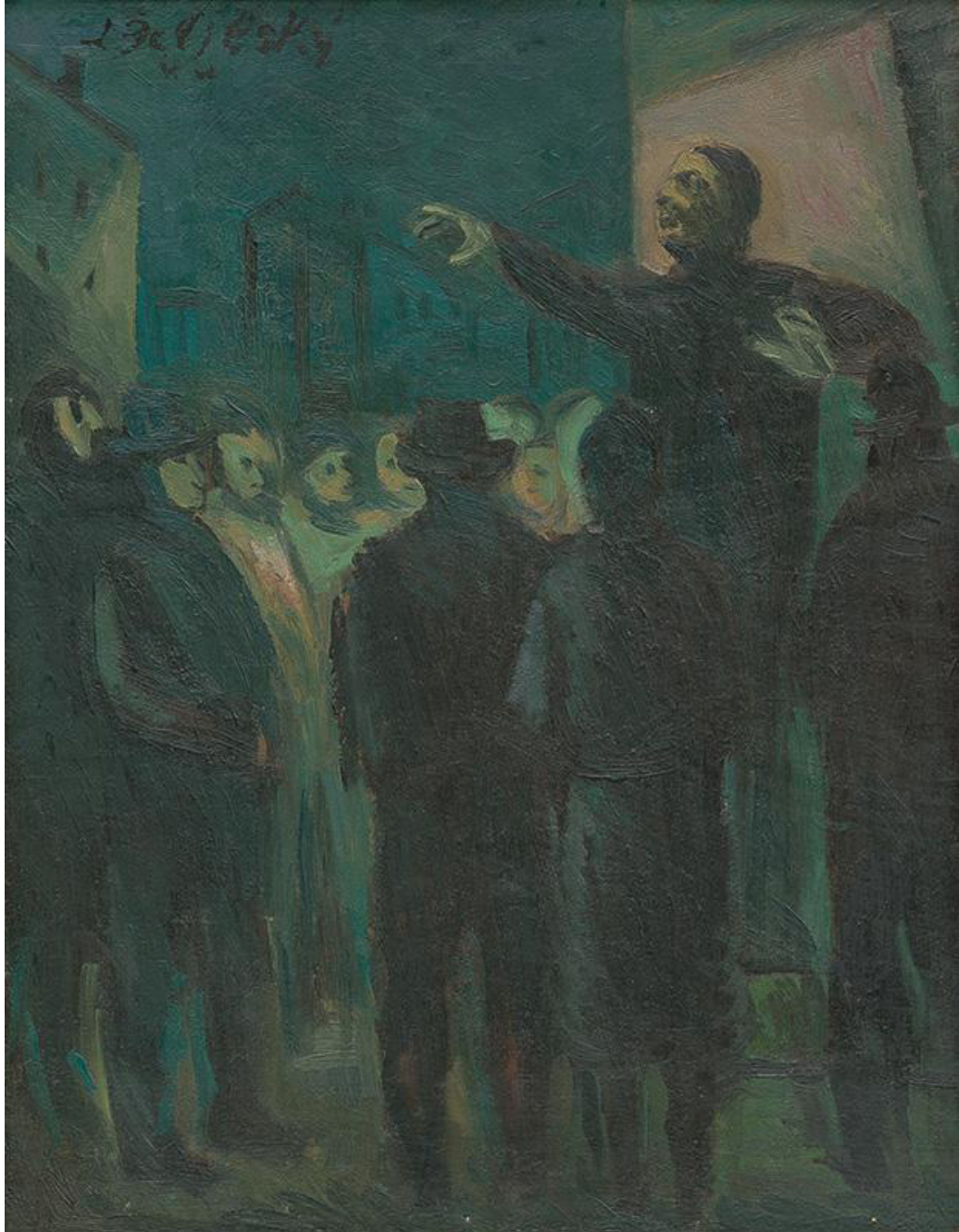
8. Cyprián Majerník: Výprava, 1939; 65,0 x 81,0 cm (maľba), SNG Bratislava



9. Ján Mudroch: Nočná šichta, 1949; 95,0 x 122, 0 cm (kresba), SNG Bratislava



10. Ján Želibský: Baníci, 1949; 53,5 x 70,5 cm (maľba), SNG Bratislava



11. Ján Želibský: Rečník, 1944;
36,0 x 28,0 cm (maľba), Liptovská galéria P.M.Bohúňa



12. Cyprián Majerník: Objatie, 1936;
43,7 x 30,0 cm (maľba), SNG Bratislava

motív, 1942-1943 (7. obr.) stále dominuje vojnová tematika, samotné vyobrazenie už nie je také jednoznačné. Štvorica silných mužských tiel bez jednoznačných znakov odkazujúcich k vojne predstavuje mužskú silu plnú odhodlania i napriek tomu, že postava v prednom pláne nemá ruku. Mužské fyzické vzopätie sa proti vojne, zabíjaniu a mrzačeniu spojené s odhodlaním prežiť sa tiahne celou obrazovou kompozíciou. Cyprián Majerník v obraze *Výprava*, 1939 (8. obr.), Ján Mudroch v obraze *Nočná šichta*, 1949 (9. obr.) a Ján Želibský v obraze *Baníci*, 1941 (10. obr.) ukazujú prostredníctvom silného a odhodlaného telesného výrazu skupiny mužov nových hrdinov. Tými sú obyčajní muži, ktorí i napriek nepriazni osudu, kráčajú po ťažkej, tŕnistej ceste. V nich sa jednotlivec stáva súčasťou celospoločenskej masy. Akoby viac reprezentoval ju, než sám seba. Dochádza tu k monumentalizácii ľudského postoja. Súčasťou formuly fyzického vzopätia je aj obraz Jána Želibského *Rečník,* 1944 (11. obr.). Energická postava muža s intenzívnou gestikuláciou rúk a silnou mimikou, až s apelatívnou nutnosťou reční k načúvajúcemu davu. Muž, burcujúci dav predznamenáva rozkvet propagandy o pár rokov neskôr.

No umenie Generácie 1909 prinieslo aj obraz duševného vzopätia v podobe obrazu Cypriána Majerníka *Objatie,* 1936 (12. obr.). V ňom Majerník zobrazil v slovenskom výtvarnom umení špecifickú podobu ženského utrpenia. Ide o zobrazenie mladej ženy odetej do bielych šiat. Samotný názov implikuje vrúcnosť a lásku, avšak v tomto prípade ide o lásku majetnícku a zničujúcu. Vnútorné utrpenie a bolesť sú podmienené vonkajšími okolnosťami, násilnou obmedzujúcou a manipulatívnou podobou lásky. Extatická formula pátosu vyjadrená nielen emotívne ťažkým námetom je znásobená expresívnym pohybom tela evokujúcim túžbu po úteku a slobode, ale aj silné ženské odhodlanie.

4.3 Človek pútnik

Pútnici, utečenci, vyhnanci, štvanci utekajúci do neznáma, to sú opakujúce sa motívy v slovenskom umení 30. a 40. rokov. Existencia formuly pátosu súvisela s medzivojnovou atmosférou, so všadeprítomnou vidinou smrti, bolesťou a utrpením. Prítomná je i existencia vnútorných démonov, pred ktorými človek uteká, alebo ktorí ho nútia utekať pred sebou samým. Človek nenachádzajúci uspokojenie, uteká a stáva sa pútnikom vlastného života. Túto rozpoltenosť nachádzame v tvorbe Cypriána Majerníka, ktorý reflektoval pocit utečenca pred vojnovým besnením a zároveň sa vyrovnával s vlastnými démonmi, ktorí ho prenasledovali počas celého tvorivého obdobia. Podľa Ľudmily Peterajovej si Majerník kládol existenčné otázky o zmysle ľudského života, ktorý bol neustále ohrozovaný smrťou a vojnou. (Peterajová, 1981: 36) Výsledkom osobného strádania bola Majerníkova séria obrazov *Vysťahovalci*, 1943; (13. obr.) *Jazdci*, 1942; *Utečenci,* 1943; *Uprchlíci*, 1944; *Bez domova,* 1942 a mnohé

ďalšie. Ľudia na ceste sa stali jeho témou, ku ktorej sa vracal v priebehu 40-tych rokov. Vyčerpaní pútnici putujúci po neznámej a neurčitej ceste niekam do neznáma sa stali symbolickým vyjadrením vlastného vnútorného putovania. Ľudia bez jednoznačne identifikovaných čŕt tváre sa opäť menia na ľudskú masu s identickým kolektívnym osudom. Iný typ kompozície predstavujú obrazy ako *Utečenci,* 1945 (14. obr.); *Námesačníci*, 1942 či *Vysťahovalci,* 194, v ktorých z kolektívnej ľudskej masy vystupuje postava jazdca – muža sediace na koni umiestneného do prvej línie. On ukazuje smer cesty, on je nasledovaný ostatnými pútnikmi, on udáva cestu nádeje.

Aj Júliusa Nemčíka oslovila formula pútnictva. Pozorujeme to na obraze *Utečenci*, 1941 (15. obr.), v ktorom ľudskú tragiku zobrazil prostredníctvom skupiny utekajúcich žien s deťmi v náručí utierajúc si po lícach stekajúce slzy. Podľa Tomáša Štrausa (Štraus, 1961: 21-22) nešlo v Nemčíkovom prípade o riešenie existenciálnych problémov, ale skôr o osobnú skúsenosť s ľuďmi, ktorí boli vyháňaní zo svojich príbytkov počas vojnovej okupácie Prahy. Ľudskú putujúcu masu vystriedala v obraze *Utečenci*, 1941 Bedricha Hoffstädtera (16. obr.) identifikovateľní členovia rodiny. Šesťčlenná rodina zovretá do kompaktného zoskupenia, odhodlaná čeliť životnej realite. Hoffstädter využil ojedinelý typ kompozície na zobrazenie tejto formuly pátosu. Ide o vertikálne umiestnenie postáv, pričom na vrchol pomyselného trojuholníka umiestnil otca rodiny.

4.4 Melanchólia, smútok, apatia

Záujem o ideu melanchólie je pomerne zrejmý, keďže vždy bola vyjadrením hlbokého duševného stavu, s ktorým sa spájajú z hľadiska intenzity neohraničené pocity smútku a beznádeje, ale aj prejavom veľkej umeleckej geniality, ako o tom hovoril už renesančný teoretik umenia, novoplatónsky filozof a astrológ Marsilio Ficino.[19] Obe hraničné polohy však spája snaha hlbšie preniknúť do podstaty ľudského bytia a tajných zákutí duše a v týchto hlbinách nepoznaného a zároveň vzrušujúceho odhaľovať nové polohy ľudského prežívania a intelektuálnej tvorivosti. To sú dôvody, prečo sa umelci rovnako ako myslitelia neustále vracajú k motívu melanchólie a zamýšľajú sa nad možnosťami vizuálnych prezentácií a jazykových referencií. Môžeme preto povedať, že motív melanchólie sa tiahne celými dejinami západného umenia a myslenia.

Poznávanie ľudského ja sa v priebehu dejín uberalo mnohými spletitými a kľukatými cestami, počas ktorých sa melanchólia spájala s množstvom odlišných výkladov a interpretačných hľadísk ako i rozmanitých vizuálnych stvárnení. Na rozmanitosť zobrazovania a vnímania melanchólie v priereze dejín poukázala aj výstava *Melanchólia – genialita a šialenstvo na Západe*,

[19] Bližšie pozri: NEJESCHLEBA, T., HLADKÝ, V:. *Marsilio Ficino. Tři knihy o životě (De vita libri tres).* Praha : Oikoymenh, 2000, s. 17-27.



13. Cyprián Majerník: Vysťahovalci, 1943; 35,0 x 73,0 cm (maľba), SNG Bratislava



14. Cyprián Majerník: Utečenci, 1945; 38,0 x 46,5 cm (maľba), SNG Bratislava



15. Július Nemčík: Utečenci, 1941; 28,0 x 38,5 cm (maľba), SNG Bratislava



16. Bedrich Hoffstädter: Utečenci, 1941;
39,7 x 27,6 cm (maľba), SNG Bratislava

ktorú pod kurátorským vedením v roku 2006 pripravil významný francúzsky historik a teoretik umenia Jean Clair[20] pre *Galeriu Nationales du Grand Palais* v Paríži (Clair, 2005). A hoci sa vnímanie melanchólie v priebehu dejín menilo, vyobrazenie skľúčenej, do seba zahĺbenej postavy, opierajúcej si svoju ťažkú hlavu o ruky či už otvorené alebo zatvorené, oči sklopené k zemi, postoj i gesto predznamenávajúce nepokoj v duši sa stalo hlavným reprezentantom motívu melanchólie. Parížska výstava *Melanchólia – genialita a šialenstvo na Západe* spolu s katalógom sa tak stali archívom zadumaných melancholikov z histórie západnej kultúry, z ktorého môžeme čerpať a vnímať premenlivosť vyobrazenia, ale zároveň je tento archív stále otvorený pre nové vizuálne zobrazenia melanchólie, ktoré pribúdajú najmä v posledných desaťročiach.

Melancholická formula pátosu našla svoju autentickú podobu aj v tvorbe slovenských modernistických umelcov. Či už to boli vybrané diela Ladislava Medňanského, Petra Júliusa Kerna, Mikuláša Galandu, Vincenta Hložníka a ďalších. V prípade tvorby umelcov generácie 1909 sa často melanchólia stretala s ideou smrti, smútku či bolesti. Predsa však nájdeme aj tu príklady, ktoré rešpektujú ikonografiu tejto melancholickej formuly. Ide o dva akvarely Jána Mudrocha z roku 1944 Štúdia sediacej ženy a *Portrét II.* Oba reprezentujú úzkosť moderného človeka žijúceho vo vojnovej atmosfére. Ikonografia sediacej ženy zodpovedá tradičnému vyobrazeniu ženskej melanchólie. Žena schúlená, zahľadená do vlastnému vnútra, hlava ponorená do dlaní reprezentuje existenčnú úzkosť človeka. Melanchólia a s ňou spojená úzkosť predstavovali príznačný znak modernej doby, nielen na prelome 19. a 20. storočia, ale aj v neskorších obdobiach. Reflexia ťaživej, stiesňujúcej doby 30. a 40. rokov priniesla aj do slovenského maliarstva potrebu vysporiadať sa prostredníctvom silného afektívneho a patetického vyobrazenia s týmto pocitom. Apatia, pasivita, skleslosť sa stali znakom melancholickosti.

20 Jean Clair (1940) – dlhé roky pôsobil vo funkcii riaditeľa Picassovho múzea v Paríži. Je autorom veľkého počtu odborných štúdií a monografií, pričom sa venuje predovšetkým modernému umeniu.

EMOCIONÁLNA EMPATIA VO VZŤAHU K SUBJEKTÍVNYM A OBJEKTÍVNYM UKAZOVATEĽOM EMOCIONÁLNEJ ODOZVY NA PREZENTOVANÉ UMELECKÉ DIELA

Môžu umelecké diela, konkrétne maľby Generácie 1909, meniť emocionálne prežívanie diváka? Ak áno, súvisí schopnosť emocionálnej rezonancie s mierou emocionálnej empatie? Zanecháva maľba emocionálnu stopu „len" v subjektívnom zážitku alebo sa objavia aj fyziologické zmeny?

Text hľadá odpovede na vyššie uvedené i ďalšie doplňujúce otázky, tak v teoretickej rovine, ako aj pomocou empirického výskumu. Našim zámerom je verifikovať účinnosť vybraných malieb, ako nástrojov riadenej zmeny emocionálneho prežívania diváka. Pozornosť pri tom venujeme subjektívnym (emocionálna valencia, emocionálne nabudenie), ako aj objektívnym ukazovateľom (kožná vodivosť, tepová frekvencia) emocionálnej odozvy. Tiež nás zaujíma, či je miera emocionálnej empatie vo vzťahu s emocionálnou reaktivitou na prezentované umelecké diela. Výskumná časť je obohatená o analýzu očných pohybov, ktoré síce nie sú priamym korelátom emocionálnych zmien ale ponúkajú zaujímavé údaje o tom, čo ľudí vizuálne zaujme pri pohľade na maľbu.

Hľadanie prieniku medzi psychologickými aspektmi kognície a estetiky siaha až do čias etablovania psychológie ako vedy. Gustav Theodor Fechner už v roku 1866 budoval estetiku a psychológiu na experimentálnych základoch. Poukázal na to, že estetické preferencie majú korene v minulých skúsenostiach osoby: je dôležité, aké asociácie v nej vyvoláva vizuálna stránka vnímaného objektu. Spomienky/asociácie sú však vždy emocionálne podfarbené. Estetické ohodnotenie vnímaného objektu je preto neoddeliteľne prepojené (nie však vždy vedome) so zážitkami v našej minulosti (Ortlieb et al., 2020).

V súčasnosti sa rozvíja empirická a experimentálna estetika v súlade s dedičstvom Fechnera napr. v Inštitúte empirickej estetiky (súčasť Inštitútu Maxa Plancka vo Frankfurte nad Mohanom). Pod vedením profesora Winnfrieda Menninghausa sa zameriavajú na genetickú, biologickú a psychickú bázu tvorby a percepcie umenia v istom sociálnom, kultúrnom a historickom kontexte.

1. **Emócie vo svetle psychologického výskumu**

Hoci k vymedzeniu emócií je možné pristúpiť z rôznych perspektív (napr. fenomenologická, biologická, kognitívna, sociálna; Marman, 2018), v syntetických definíciách sa za konštitučné elementy emocionálnej skúsenosti považujú najmä subjektívny

zážitok, fyziologické/hormonálne zmeny a behaviorálne reakcie (Branco et al., 2023), ktoré sa dopĺňajú kognitívnymi a senzorickými zmenami (Tracy, 2014). K hlbšej kategorizácii následne dochádza z hľadiska dvoch dominantných teórií: diskrétnej a dimenzionálnej.

Diskrétna teória chápe jednotlivé emócie ako ohraničené jednotky, medzi ktorými je iba mierny prienik. Eckman (1992) v tejto súvislosti vymedzil šesť základných emócií, a to hnev, znechutenie, strach, radosť, smútok a prekvapenie, ktoré sú kultúrne nezávislé a prepojené so špecifickým mimickým výrazom. Súbor základných emócií zostavili aj napr. Frijda, Izard, Tomkins. Za základné emócie považujú túžbu, žiaľ, obdiv, pohŕdanie, hanbu a záujem (Ortony & Turner, 1990). V roku 2016 vydal Eckman sekvenčnú publikáciu, v ktorej porovnal výstupy 248 výskumníkov a zistil, že najvyššia zhoda koncepcií je v súbore piatich základných emócií. Sú to hnev (91%), strach (90%), hnus (86%), smútok (80%) a šťastie (76%).

Dimenzionálna perspektíva pristupuje k emóciam voľnejšie, bez snahy o ich striktnú kategorizáciu. Prežívaný emocionálny stav sa tu vyjadrí v dimenziách valencie a nabudenia. Dimenzia valencie je charakterizovaná dvoma krajnými bodmi a to príjemným/pozitívnym a nepríjemným/negatívnym subjektívnym zážitkom. Konkrétne prežívaná emócia sa nachádza na istom bode na tomto kontinuu. Dimenzia nabudenia je charakterizovaná pokojom na jednej strane a vzrušením na druhej strane kontinua. Vzájomná prepojenosť dimenzií valencie a nabudenia sa zvyčajne znázorňuje pomocou kruhových modelov (viď napr. model Russela, 1980), v ktorých je jedna os reprezentovaná valenciou a druhá nabudením. Valencia a nabudenie v modeli VAD sa dopĺňa ešte aj o dimenziu dominancie/kontroly. Je charakterizovaná prežívanou kontrolou vs. stratou kontroly po pôsobení emocionálneho stimulu. Uvedený model sa znázorňuje v tvare kocky (Russel & Mehrabian, 1977). Upozorňujeme, že dimenzia dominancie sa vo výskumoch postupne posunula do úzadia z dôvodu jej menšej empirickej stability. Avšak v spektre výsledkov neurofyziologických výskumov sa postupne obnovuje diskusia o jej relevantnosti (Jerram et al., 2014).

1.1 Metódy riadeného evokovania emócií

Riadená a zámerná zmena emocionálneho stavu osôb sa využíva tak v súvislosti so sociálno-psychologickými témami (napr. presvedčovanie, zmena názorov a postojov), ako aj v oblasti klinickej psychológie (napr. intervencia pri fóbiach) a experimentálnej psychológie. Metódy, pomocou ktorých sa uskutoční, delíme podľa charakteru podnetového materiálu na hudobné, verbálne a vizuálne. Prístup k niektorým z nich je možný napríklad cez databázu KAPODI (Diconne et al., 2022). Pri kategorizácii konkrétnych metód budeme vychádzať z vedeckej syntézy od Gati et al. (2018).

Azda najznámejšou a najčastejšie využívanou *hudobnou metódou* je IADS (International Affective Digital Sounds) a jej obmeny, ako IADS-2 a IADS-E, ktoré obsahujú krátke audionahrávky, ako aj dlhšie skladby. Ich účinnosť bola overená v súbore amerických (Bradley & Lang, 2000), mexických (Naal-Riuz et al., 2022), portugalských (Soares et al., 2013) a japonských participantov (Yang et al, 2018).

K *verbálnym metódam* radíme napríklad ANEW (Affective Norms for English Words) a tiež ANET (Affective Norms for English Texts), ktoré evokujú emócie len pomocou slovných podnetov. Originálny zoznam anglických slov ANEW bol overený napr. v španielčine (Redondo et al., 2007), gréčtine (Vaiouli et al., 2021), taliančine (Fairfield et al., 2017), nemčine (Schmidtke et al., 2014) a v poľštine (Imbir, 2015).

Vizuálne metódy sa delia do dvoch ďalších podkategórií: na obrazy a videá. K najfrekventovanejšie využívaným obrazovým metódam patria IAPS (The International Affective Picture System), GAPD (Geneva Affective Picture Databasa), NAPS (Nencki Affective Picture System) a ISEE (Image Stimuly for Emotion Elicitation). Účinnosť IAPS bola overená v mnohých krajinách, medzi inými aj v Portugalsku (Soares et al., 2015), Litve (Mačiukaitė et al., 2015), Nemecku (Barke et al., 2012) a v Indii (Lohani et al., 2013). Najnovšia verzia pozostáva zo súboru 1182 farebných obrazov (fotografií) z rôznych sémantických kategórií, ktoré sa delia do 20 setov s približným počtom 60 obrazov v každom sete. Na fotografiách sú znázornení ľudia, zvieratá, predmety a krajiny. Kombináciou dimenzií valencie a nabudenia sa obrazy rozlišujú na nepríjemné/pokojné, nepríjemné/vzrušujúce, pozitívne/pokojné, pozitívne/vzrušujúce a neutrálne (Branco et al., 2023). GAPD je tiež tvorený fotografiami v počte 703, ktoré sa delia do troch kategórií: negatívny obsah (napr. fotky pavúkov, hadov), pozitívny obsah (napr. fotky detí a mláďat) a neutrálny obsah (fotky najmä neživých objektov) (Dan-Glauser & Scherer, 2011). NAPS zhodne obsahuje fotografie v počte 1356, na ktorých sú znázornení ľudia, tváre, zvieratá, predmety a krajiny. Kategorizované sú na základe dimenzií valencie, nabudenia a priblíženia sa/vyhýbania sa (Marchewka et al., 2014). Metodika ISEE tiež využíva fotografie, ktoré sa radia do kategórií podľa dimenzií valencie, nabudenia a sympatickosti (Kim et al., 2018).

Je možné si všimnúť, že všetky frekventovane využívané obrazové metódy, ktorých cieľom je meniť emocionálny stav diváka, využívajú fotografie, ktoré sú kategorizované najmä na základe dimenzií emocionálnej valencie a nabudenia. Do pozornosti by sme tiež dávali výskum, v ktorom sa preukázalo, že pri využití obrazových metód pre riadené evokovanie emócií je potrebné prihliadať nie len na obsahové, ale aj na formálne atribúty podnetu. Zistilo sa, že veľké fotografie vedú k väčšiemu emocionálnemu nabudeniu než ich malé ekvivalenty, avšak emocionálna valencia nebola ovplyvnená veľkosťou obrazu (Detenber & Reeves, 1996).

Videá a filmové úryvky sa tiež preukázali byť validnou metódou evokovania emocionálnych stavov (viď napr. Baraly et al., 2020; Deng et al., 2017; Gilman et al., 2017; Zupan & Eskritt, 2020). Ich účinnosť bola overovaná aj v súbore 173 slovenských vysokoškolských študentov. Do výskumu za zahrnulo 11 filmových úryvkov s potenciálom indukovať smútok, pobavenie sa a neutrálny emocionálny stav. Na strane diváka sa zaznamenala miera úryvkom evokovanej emocionálnej valencie a nabudenia. Preukázalo sa, že všetky filmové úryvky menili emocionálny stav diváka oproti východiskovým hodnotám v signifikantnej miere a v požadovanom smere. Zistilo sa tiež, že ženy vypovedajú o výraznejších pocitoch smútku ako muži v prípade filmových úryvkov s danou cieľovou emóciou. Prezentovaný výskum bol medzi prvými, ktorý overil porovnateľnú účinnosť nemých filmových úryvkov pri navodení smútku, pobavenia sa a neutrálneho emocionálneho stavu v komparácii s úryvkami s dialógom (Jurásová & Špajdel, 2013).

Súbor metód, pomocou ktorých je možné uskutočniť riadené evokovanie emócií je pomerne bohatý a hoci ich účinnosť bola opakovane overovaná, predsa sa vyznačujú obmedzenou ekologickou validitou. Emocionálne zážitky v reálnom živote totiž zvyčajne pramenia zo *súboru* súčasne pôsobiacich stimulov, ktoré sú zaznamenané viacerými zmyslovými orgánmi. Z daného dôvodu sa zdá byť najoptimálnejšou cestou pri riadenom evokovaní emócií kombinácia viacerých metód (Baumgartner et al., 2006), resp. preferencia takých, ktoré ponúkajú komplexnú stimuláciu napr. videá/filmové úryvky (Boğa et al., 2023; Gerdes et al., 2014).

Gatti et al. (2018) nad rámec hudobných, verbálnych a vizuálnych metód sa zmienili ešte aj o olfaktorických a haptických stimuloch, ktorých účinnosť je však stále v procese overovania. Dodávame, že vynárajúcou sa technikou je tiež využitie virtuálnej reality pri riadenom evokovaní emócií, ktorá sa podľa prvotných empirických dôkazov zdá byť potentnou metodikou (Somarathna et al., 2021; Oliveira et al., 2023).

V súlade s našou výskumnou koncepciou nás zaujímalo, či sú dostupné empirické dôkazy o reaktivite na metódy riadeného evokovania emócií v nadväznosti na empatiu. Konštatujeme, že uvedenej vedeckej otázke bola doteraz venovaná iba malá výskumná pozornosť. Silva a kol. (2017) v tejto súvislosti sa zaujímali o to, či sú rozdiely medzi viac a menej empatickými participantmi v emocionálnej reaktivite na vybrané fotografie metodiky IAPS. Empatia tu bola zadefinovaná v zmysle emocionálnej nákazy, teda schopnosti jednotlivca venovať pozornosť emóciam iných a byť vnímanými emóciami priamo ovplyvnený. Špecificky sa zamerali na fotky znázorňujúce/neznázorňujúce interakčnú väzbu medzi ľudskou diádou. Zistili, že participanti s vyššou mierou empatie boli zasiahnutí emocionálnymi stimulmi výraznejšie, ako participanti s nižšou mierou empatie. K uvedenej konklúzii

dospeli na základe toho, že vysoká miera empatie sa spájala s voľbou krajných hodnôt na škále valencie, kým nízka miera empatie bola spojená s preferenciou centrálnych hodnôt. Podobne participanti s vyššou mierou empatie prežívali intenzívnejšie nabudenie pri prezeraní fotografií, ako participanti s nižšou mierou empatie.

1.2 Metódy zaznamenávania zmien v emocionálnom prežívaní

Efekt emocionálneho stimulu (najmä hudobného, verbálneho a vizuálneho) na vnímateľa sa zaznamenáva rôznymi metódami, zachycujúcimi subjektívny zážitok, fyziologické zmeny a behaviorálne prejavy.

Subjektívny zážitok sa frekventovane zachytáva *sebavýpoveďovými metódami*, ktorých účinnosť je závislá od presnej a autentickej introspekcii respondentov. Medzi najznámejšie a najčastejšie využívané patria škály SAM (Self-Assessment Manikin), či GEW (Geneva Emotion Wheel) (Gati et al., 2018).

Neverbálne, grafické škály SAM (viď Prílohu A) sú overenou metódou ohodnotenia dimenzií valencie, nabudenia a dominancie emocionálneho zážitku. Sú v nich znázornené figúrky s meniacim sa mimickým výrazom (valencia, nabudenie) alebo veľkosťou (dominancia), pričom tieto grafické zmeny kopírujú škálu odstupňovaných číselných hodnôt. Využívajú sa najmä 5 alebo 9 bodové škály, ktoré môžu byť respondentom vyplnené elektronicky alebo postupom pero-papier. Frekvencia využitia škál SAM pre overenie účinnosti metód riadeného evokovania emócií neklesá, hoci boli vytvorené Langom v roku 1980 (Bradley & Lang, 1994; Naal-Riuz et al., 2022).

GEW vychádza z kruhového modelu emócií od Russela a prezentuje súbor šestnástich alebo dvadsiatich emócií, ktoré sú usporiadané do kruhu na základe toho, kde sa nachádzajú na pretínajúcich sa škálach valencie a nabudenia (Scherer, 2005). Práve metóda GEW bola administrovaná respondentom vo výskume Verroca et al. (2022), v ktorom sledovali, či má rúškom zakrytá časť tváre efekt na presnosť a správnosť rozpoznania prežívaných emócií. V súbore 129 participantov sa zistilo, že rúškom zakrytá tvár pozorovanej osoby vyvoláva neistotu u pozorovateľa, t.j. objavujú sa ťažkosti v posúdení toho, aké konkrétne emócie prežíva pozorovaná osoba. Uvedené zistenie bolo platné v prípade hnevu, znechutenia, radosti, smútku a prekvapenia. Výnimku zo súboru základných emócií tvoril iba strach, ktorý bol správne identifikovaný, ale iba v prípade, ak pozorovanou osobou bol prežívaný v intenzívnej miere. Tiež sa preukázalo, že pozorovanou osobou prežívané emócie boli paušálne posúdené ako menej intenzívne, ak mala na tvári rúško.

Za validnejšie a reliabilnejšie, ako sebavýpoveďové škály, sa považujú *prístrojové techniky*, ktoré sú zamerané na zachytenie fyziologických a behaviorálnych reakcií testovaných osôb na emocionálny stimul. Radí sa sem najmä zmapovanie mozgovej aktivity cez fMRI alebo EEG, sledovanie mimických výrazov tváre pomocou EMG, ako aj menej nákladné techniky, ktorými sú sledovanie srdcového tepu a kožnej vodivosti.

Neurofyziologické výskumy, počas ktorých sa zmapuje mozgová aktivita, predstavujú vzácny zdroj empirických dôkazov v oblasti emocionality. Primárnou neurofyziologickou štruktúrou emocionálnej skúsenosti sa preukázala byť amygdala, ktorá zabezpečuje detekciu emocionálnych stimulov. Dôležitými neurofyziologickými šturktúrami sú popri amygdale ešte hipokampus, insula a cingulárna kôra (Armony, 2013).

V kontexte metód riadeného evokovania emócií sa pomocu fMRI zistilo, že rozličné metódy stimulujú odlišné časti mozgu. Emocionálne slová aktivovali časti prefrontálneho kortexu a insuli, emocionálne mimické výrazy amygdalu a emocionálne scény tak amygdalu, ako aj insulu (Hartling et al., 2021). Odlišné časti mozgu sú však aktivizované nielen v závislosti od zdroja emocionálneho stimulu ale aj v závislosti od konkrétne prežívaných emócií (v reláciach dimenzií valencie a nabudenia), čo sa potvrdilo využitím EEG (Kashyap et al., 2019).

Podotýkame, že v minulosti sa preferovali vizuálne štatistické emocionálne podnety pri fMRI a EEG (napr. emocionálne slová a obrázky), v súčasnosti však narastá záujem o využitie filmových úryvkov a videí (Mahaldar & Aditya, 2017; Morgenroth et al., 2023), ktoré ponúkajú bohatší podnetový materiál.

Pomocou EMG sa podarilo určiť, ktoré mimické svaly sú aktívne pri jednotlivých emóciach. V prípade šťastia je aktívny zygomaticus major, pri hneve corrugator supercilii a pri strachu corrugator frontalis. V tejto súvislosti sa napríklad zistilo, že už sedem mesačné deti sú schopné zrkadliť mimický výraz vnímanej osoby vlastným výrazom a to najspoľahlivejšie pri radosti a strachu (Kaiser et al., 2017).

V súvislosti s tepovou frekvenciou sa zistilo, že je senzitívna primárne na valenciu emocionálneho stimulu (Anttonen & Surakka, 2007; Greenwald et al., 1989; Kaczmarek, 2019), hoci empirické dôkazy nie sú v tejto otázke úplne jednotné (porovnaj napr. Sánchez-Navarro et al., 2006a; Sánchez-Navarro et al., 2006b). Preukázalo sa, že po prezentovaní emocionálneho stimulu dochádza k spomaleniu tepovej frekvencie oproti bazálnej hodnote a to výraznejšie, ako v prípade neutrálneho stimulu (Anttonen & Surakka, 2007). Výskumné zistenia však rozchádzajú v otázke, či miera spomalenia spoľahlivo diferencuje medzi príjemným a nepríjemným stimulom. Odlišnosti v tepovej frekvencii medzi pozitívnym a negatívnym stimulom boli potvrdené

(Bradley & Lang, 2000; Kaczmarek, 2019; Krumhansl, 1997), ako aj vyvrátené (Anttonen & Surakka, 2007) napríklad v prípade hudobného emocionálneho podnetu. Špecificky v súvislosti s obrazovým emocionálnym stimulom sa preukázalo, že pokles tepovej frekvencie, ako aj jej následné zrýchlenie je výraznejšie v prípade emocionálneho stimulu v porovnaní s neutrálnym, avšak zmeny tepu spoľahlivo nediferencujú medzi vnímanou príjemnosťou/nepríjemnosťou podnetu (Sánchez-Navarro et al., 2006b). Dodávame však, že výskumov v tejto oblasti je pomerne málo, chýba tak opakované overenie zistení Sánchez-Navarro a kol. (2006b).

Kožná vodivosť, ktorú je možné označiť aj výrazmi kožno-galvanická reakcia, zmena elektrických vlastností kože, bioelektrická reaktivita kože, psychogalvanický reflex, kožnogalvanický reflex a kožnogalvanická odpoveď (Špajdel, 2021), je senzitívna na zmeny v emocionálnom nabudení. Vysoká miera emocionálneho nabudenia sa spája so zvýšením kožnej vodivosti, kým miera kožnej vodivosti klesá s klesajúcim sa nabudením (Bradley & Lang, 2000; Lang et al., 1993; Sánchez-Navarro et al., 2006b). Upozorňujeme, že zmeny kožnej vodivosti nediferencujú medzi príjemnosťou/nepríjemnosťou emocionálneho stavu, nakoľko vysoká miera nabudenia zhodne sprevádza príjemné, ako aj nepríjemné emócie. Napríklad v kruhovom modeli GEW sa blízko seba nachádzajú hnev a pobavenie sa, ktoré sú zhodne charakterizované vysokou mierou nabudenia, avšak z hľadiska valencie sa vyznačujú opačnou kvalitou. Zmeny kožnej vodivosti sa prakticky zaznamenajú na to určenými elektródami, ktoré sú spravidla umiestnené na končeky prstov. Miera kožnej vodivosti sa dynamicky mení, teda pri meraní sa odporúča prihliadať na absolútnu úroveň vodivosti, ktorá sa vyráta pre istý časový úsek. Zmeny vodivosti v dôsledku pôsobenia emocionálneho stimulu sa následne vyjadria v percentuálnej zmene oproti absolútnej úrovni, ktorá sa nazýva aj ako bazálna úroveň (Špajdel. 2021).

Z hodnôt kožnej vodivosti sa vychádzalo aj vo výskume, v ktorom sa overoval efekt formálnych atribútov vizuálneho podnetu (veľkosť) na emocionálnu reaktivitu diváka. Zistilo sa, že filmový úryvok prezentovaný na veľkej obrazovke (56 palcov) indukuje väčšiu kožnú vodivosť, na rozdiel od toho, keď je prezentovaný na priemernej (13 palcov) alebo malej (2 palcov) obrazovke (Reeves et al., 1999). Podotýkame však, že zmeny v kožnej vodivosti neboli zaznamenané v podobnom výskume pri využití fotografií z metodiky IAPS (Sánchez-Navarro et al., 2006b).

V súlade s našou výskumnou koncepciou nás zaujímalo, či sú dostupné empirické dáta o rozdieloch v tepovej frekvencii a kožnej vodivosti na emocionálny stimul, v súvislosti s mierou empatie. Po rozsiahlom zmapovaní literárnych podkladov sa nám podarilo nájsť výskum, v ktorom sa sledovala miera tepovej frekvencie a kožnej vodivosti počas sledovania krátkych (27s) videí, v ktorých boli profesionálnymi hercami znázornené rôzne emocionálne stavy (sklamanie, nemoc, hnev, strach, rozpaky, strata,

entuziazmus, spokojnosť, potešenie, úspech, oddanosť, láska). Výskumu sa zúčastnilo 50 participantov s priemerným vekom 25 rokov. Za dôkaz empatickej reakcie na vnímané emocionálne stavy protagonistov sa považovali verbálne reakcie participantov na video ukážku. Participanti si totiž mali vybrať po každej ukážke jednu z troch prezentovaných viet, ktorou by sami reagovali na protagonistu v reálnej situácii. Za najempatickejšiu reakciu sa považovala veta odrážajúca pomoc pri objasnení protagonistom prežívaných emócií. V prípade uvedenej empatickej reakcie sa u participantov zaznamenalo signifikantné zrýchlenie srdečného tepu v porovnaní s menej empatickými reakciami. Na druhej strane nebola zistená signifikantná korelácia medzi mierou kožnej vodivosti a úrovňami empatickej reaktivity (Oliveira-Silva & Gonçalves, 2011).

Uznávame však, že vzťahu medzi kožnou vodivosťou, tepovou frekvenciou a empatiou vo všeobecnosti (bez pôsobenia konkrétneho emocionálneho stimulu) sa venovala väčšia výskumná pozornosť. Zistilo sa napríklad, že osoby s vysokou variabilitou tepovej frekvencie sú viac empatickí a vykazujú nižší stupeň alexitýmie, ako osoby s nízkou variabilitou (Lischke et al., 2018). Vo výskumnom súbore osôb žijúcich s autizmom sa zhodne zistilo, že tak kognitívna, ako aj emocionálna empatia sú prepojené s vysokou variabilitou tepovej frekvencie a tiež s vysokou mierou kožnej vodivosti. Fyziologické ukazovatele súčasne negatívne korelovali s mierou závažnosti autistických čŕt (Golbabaei et al., 2022).

2. Základné komponenty a prejavy empatickej skúsenosti

Vymedzenie toho, aké emocionálne, kognitívne, behaviorálne a fyziologické reakcie budeme považovať za prejav empatie predstavuje tvrdý oriešok pre mnohé vedné disciplíny. V súčasnosti je azda najintenzívnejšia vedecká pozornosť venovaná empatii v oblasti neurovedy ale súbežne sa upresňuje jej koncepcia aj napr. v oblasti psychológie, ošetrovateľstva, pedagogiky, filozofie a dejín umenia. V nasledujúcej kapitole sa pokúsime o konceptualizáciu empatie primárne z psychologického pohľadu, s prienikom aj do oblasti neurovedy.

Za inšpirujúce považujeme publikáciu Håkansson Eklunda a Summer Meraniusa (2020), v ktorej prezentujú syntézu koncepcií empatie na báze 52 vedeckých publikácií. Rozpoznali štyri hlavné témy, ktoré dominovali v definíciach empatie. Ide konkrétne o *pochopenie*, *precítenie* a *zdieľanie* reality iného človeka empatizujúcou osobou s tou výhradou, že je prítomná *diferenciácia medzi „mnou a iným*", teda nedochádza k identifikácii s inou osobou.

Pochopenie a *precítenie* predstavujú základné elementy dvoch dominantných koncepcií empatie: kognitívnej a emocionálnej empatie. V prípade kognitívnej empatie je empatizujúca osoba schopná vytvoriť mentálnu reprezentáciu o psychických procesoch inej osoby a o jej životnej situácii bez toho, že by s ňou zdieľala prežívané emócie. V prípade emocionálnej empatie emócie vnímanej osoby menia emocionálne pochody vnímajúcej osoby. Vychádzajúc z modelu duálnych ciest (Yu & Chou, 2018), kognitívna empatia prestavuje dlhšiu, komplexnejšiu cestu, kým emocionálna empatia je automatickou, rýchlou a špecifickou cestou k empatickej skúsenosti. Emocionálno-empatický zážitok sa objaví automaticky, bez zámerného zaangažovania sa do vnímania a vyhodnotenia situácie, kým kognitívno-empatický zážitok predpokladá zámerné zaangažovanie sa do vyhodnotenia situácie.

Pretrváva polemika o miere vzájomnej prepojenosti kognitívnej a emocionálnej formy empatie. Dôkazy z analýzy obrazových dát fMRI potvrdzujú, že ide o dve neurofyziologicky odlišné mechanizmy (Shamay-Tsoory et al., 2009). Na poli teoretických koncepcií tiež prevláda mienka o multifaktorovej povahe empatie (Decety & Jackson, 2004; Singer, 2006; Shamay-Tsoory et al., 2009) pri súčasnom zdôraznení toho, že síce kognitívny a emocionálny komponent predstavujú odlišné mechanizmy, oba sú potrebné pre komplexnú empatickú skúsenosť (Reniers et al., 2011).

Ďalšími identifikovanými témami v syntéze definícií empatie boli *zdieľanie* a *diferenciácia medzi „mnou a iným*" (Håkansson Eklunda & Summer Meranius, 2020). Zdieľanie predpokladá „ponorenie sa" do sveta iného. Avšak k tomu, aby sa pri tejto

skúsenosti zachovala osobná integrita je potrebné, aby empatizujúca osoba si uvedomila, že nie je to ona sama, ale druhá osoba, ktorá prežíva napr. smútok alebo strach. Síce v istom bode empatickej skúsenosti môže dôjsť k „prisvojeniu si" emócií inej osoby (napr. smútok pozorovanej osoby zarmúti pozorovateľa), ale aj v tomto prípade ide len o čiastočné prekrytie emocionálnych skúseností a nie o ich plnú zhodu.

Håkansson Eklunda a Summer Meranius (2020) upozorňujú na dve skutočnosti na základe uskutočnenej syntézy. Jednak je evidentný rozpor medzi neurovedným a psychologickým/filozofickým prístupom pri pohľade na to, či sa empatia realizuje na individuálnom alebo na interakčnom podklade. Kým z pohľadu neurovedy je empatická skúsenosť osobným procesom vnímateľa, tak z pohľadu napr. psychológie a filozofie empatia predpokladá určitú formu komunikácie a kooperácie medzi minimálne dvoma subjektmi, pri čom dochádza k zdieľaniu psychickej reality.

Håkansson Eklunda a Summer Meranius (2020) zdôrazňujú tiež, že sa v definíciach empatie prevláda snaha o jej vymedzenie voči sympatii. *Sympatia*, na rozdiel od empatie, je skôr situačne podmienená a viaže sa takmer výhradne na negatívne prežívanie druhej osoby alebo na jej nepriaznivú situáciu. Subjektívne je na strane pozorovateľa reprezentovaná emóciami súcitu a sústrasti a je východiskovým bodom snahy prakticky pomôcť zasiahnutej osobe v jej ťažkej situácii (Gallese, 2019; Seitl et al., 2017).

S uvedeným vymedzením však nesúhlasí napr. Démuth (2013, 2024). Zdôrazňuje, že sympatia sa neviaže len na negatívne prežívanie iného. Neprejavuje sa teda výlučne súcitom alebo sústrasťou. Na báze spolucítenia totiž osoba vie rezonovať aj s pozitívnou emocionálnou skúsenosťou iného, napr. vie sa tešiť z jeho radosti. Zásadný rozdiel medzi empatiou a sympatiou vidí v tom, že pri empatii osoba rozpozná emócie druhého, avšak necíti to, čo druhý. Kým v prípade sympatie osoba zdieľa emocionálne prežívanie iného. Uvedené vymedzenie neguje rozdelenie empatickej skúsenosti na kognitívnu a emocionálnu zložku. Emocionálna zložka empatie je totiž sympatiou.

Hoci v syntéze koncepcií empatie Håkansson Eklunda a Summer Meraniusa (2020) boli bez pochýb identifikované základné komponenty empatickej skúsenosti, nevenuje sa v nej explicitná pozornosť otázke *mentalizácie*. Vo všeobecnosti sa rozoznáva kognitívna a emocionálna mentalizácia. V prípade kognitívnej mentalizácie ide o vyvodzovanie záverov o presvedčeniach a zámeroch inej osoby. Naproti tomu pri emocionálnej mentalizácii sa vyvodzujú závery o emóciach a pocitoch iných. V oboch prípadoch je prítomná snaha o uchopenie obsahu mysle iného človeka, teda o vytvorenie kognitívnej reprezentácie o tom, čo si myslí a cíti (Arioli et al., 2021; Sebastian et al., 2012).

Je možné si všimnúť prienik medzi definíciou emocionálnej mentalizácie a kognitívnou empatiou. Ukázalo sa, že prekrývanie koncepcií nie je len na teoretickej rovine, ale má aj neurofyziologický podklad. Zistilo sa, že pri kognitívno-empatickej skúsenosti sú aktívne tie oblasti mozgu, ktoré sú zapojené aj do procesu mentalizácie (kognitívnej aj emocionálnej). Naproti tomu v prípade emocionálno-empatickej skúsenosti sú aktívne odlišné oblasti mozgu (napr. amygdala a insula), než tie, ktoré sa zapájajú do procesu mentalizácie (Arioli et al., 2021; Dvash & Shamay-Tsoory, 2014).

Uvedené zistenia nie len opakovane potvrdili odlišný neurofyziologický podklad kognitívnej a emocionálnej empatie - a podporili tak opodstatnenosť vnímania empatie ako multidimenzionálneho konštruktu -, ale upozorňujú na silný prienik medzi mentalizáciou a kognitívnou empatiou. Výzvou pri teoretickej konceptualizácii empatie teda ostáva vymedzenie jej kognitívneho komponentu voči mentalizácii, resp. integrácia pohľadov na kognitívnu empatiu s koncepciou mentalizácie (pozri tiež Blair, 2005).

Miera a povaha empatickej skúsenosti sa najfrekventovanejšie posudzuje *sebavýpoveďovými dotazníkmi*, nakoľko aplikácia prístrojových metód nutných pre zachytenie neurofyziologických procesov predstavuje nákladnú a náročnú techniku. Najfrekventovanejšie využívanými sebavýpoveďovými škálami empatie sú Hoganova škála empatie od Hogana, Index interpersonálnej reaktivity od Davisa, BEES od Mehrabiana, EQ od autorov Baron-Cohen a Wheelwright, QCAE od Reniersa a kolegov a TEQ od Sprenga a kolegov. Miera empatie sa však zachytáva aj praktickými testami. V prípade MET, ktorého autorom sú Dziobek a kolegovia (2008) sa napríklad respondentom prezentujú fotky ľudí v emocionálne nabitej situácii. Následne majú za úlohu zhodnotiť mentálny stav na fotke zachytenej osoby a tiež mieru emocionálneho nabudenia a záujmu, ktoré boli fotkou u respondentov evokované. Okrem fotiek sa využívajú aj krátke videozáznamy zachycujúce ľudí v reálnych životných situáciach s negatívnym alebo neutrálnym emocionálnym nábojom (Klimecki, 2013). Úlohou respondenta je po zahliadnutí videí znázorniť na škále mieru evokovanej empatie, pozitívneho a negatívneho afektu.

2. 1 Bližšie vymedzenie emocionálnej empatie

V súčasnej publikácii sa špecificky zameriavame na *emocionálny komponent empatie*. Blair (2005) vo svojej koncepcii rozlišuje medzi dvoma podobami emocionálnej empatie. Prvá je odpoveďou na emocionálny prejav vnímanej osoby a to najmä na jej mimický výraz, verbálny prejav a pohyby tela. Emocionálno-empatická skúsenosť je však podľa neho vyvolávaná aj inými emocionálnymi stimulmi, akými sú napríklad informácie o priaznivých/nepriaznivých udalostiach.

Výskumy z oblasti neurovedy preukázali, že Blairom vymedzená prvá forma emocionálnej empatie má základ v systéme *zrkadlových neurónov* (Rizzolatti & Sinigaglia, 2016; Singer et al., 2004). Zistilo sa, že náš mozog je schopný, cez systém zrkadlových neurónov, generovať takú neuronálnu aktivitu, ktorá je podobná neuronálnej aktivite, odohrávajúcej sa v mozgu vnímanej osoby. Výsledkom toho je, že ak osoba „A" vníma verbálne a neverbálne prejavy smútku u osoby „B", tak v mozgu osoby „A" sa aktivizuje taká neuronálna aktivita, ktorá je aktuálna vtedy, keď ona sama prežíva smútok. Dochádza tak k automatickému zdieľaniu emocionálnej skúsenosti na báze toho, že rovnaké neuronálne systémy sú aktivizované tak pri sprostredkovanej emocionálnej skúsenosti „iba" cez empatický proces, ako aj pri priamom zažití emócie. Z výskumov vyplýva, že uvedený mechanizmus je úzko prepojený aj s motorickými a somatosenzorickými reakciami na vnímaný stav inej osoby a spolu s kognitívnym uchopením situácie formujú emocionálno-empatickú skúsenosť (Lamm & Majdanžić, 2015).

Zdieľanie neuronálnej reprezentácie medzi vnímanou a vnímajúcou osobou považujú Balconi a Bortolotti (2012a) za jeden z tzv. makro-komponentov empatie spolu so sebauvedomením, mentálnou flexibilitou a emocionálnou reguláciou. V súvislosti s činnosťou zrkadlových neurónov a emocionálnou empatiou sa napríklad zistilo, že mimický výraz osôb s vysokou mierou emocionálnej empatie „zrkadlí" mimický výraz vnímanej osoby presnejšie, ako je to u osôb s nižšou mierou emocionálnej empatie (Dimberg et al., 2011). Tiež bola u nich zaznamenaná väčšia zhoda medzi prejaveným mimickým výrazom a charakterom emocionálnej skúsenosti, než u osôb s nižšou mierou emocionálnej empatie (Sonnby-Borgström, 2002).

Čo sa týka hĺbky emocionálno-empatickej skúsenosti názory autorov sa rôznia. Reniers et al. (2011) napríklad zdôrazňujú, že emocionálna empatia je iba prejavom senzitivity na emocionálny stav iných, avšak nie je založená na zdieľaní zhodného emocionálneho stavu. Podľa komplexnejšieho vymedzenia predstavuje emocionálna empatia emocionálnu, senzomotorickú a viscerálnu reakciu na afektívny stav inej osoby (Yu & Chou, 2018). Baron-Cohen a Wheelwright (2004) chápu emocionálnu-empatickú skúsenosť skôr ako škálu reakcií, ktorá v sebe zahŕňa tak plytšiu a menej presnú, ako aj hlbokú a zhodnú emocionálnu rezonanciu. Emócie pozorovateľa preto:

- môžu sa zhodovať s emocionálnym prežívaním pozorovanej osoby,
- môžu sa podobať emocionálnemu prežívaniu pozorovanej osoby (valencia emócií je rovnaká),
- môžu mať inú valenciu, ako emócie pozorovanej osoby,
- môžu mať charakter súcitu, či záujmu.

K presnejšiemu vymedzeniu emocionálnej empatie pristúpili Caruso a Mayer (1998) na základe empirického podkladu. Vymedzili šesť faktorov emocionálnej empatie a to konkrétne:

1. emocionálne zaujatie (sledovanie emocionálneho prežívania iných),
2. súcit (tendencia byť ovplyvnený emóciami iných),
3. emočnú nákazu (evokovanie emócií na základe pozorovaných emócií),
4. pozitívne zdieľanie (zdieľanie emócií s pozitívnou valenciou),
5. empatické utrpenie (zarmútenie pri pozorovaní bolesti, utrpenia ľudí a zvierat),
6. reaktívnu plačlivosť (ľahké rozplakanie sa).

Práve uvedené faktory tvoria kostru multidimenzionálneho dotazníka EES resp. MDEES (Caruso & Mayer, 1998), ktorého faktorová štruktúra bola overená aj v súbore českých (Seitl et al.,b2017), britských (Alloway et al., 2016) a tureckých respondentov (Turan et al., 2020).

Koncepcia emocionálnej empatie Causoa a Mayera (1998) je pre nás dôležitá najmä z dôvodu, že dotazník, ktorý sme výskumne využili vychádza primárne z nej. Ide o Škálu emocionálnej empatie (EES-R) od Seitl et al. (2017). V nej bola pôvodná šesťfaktorová štruktúra dotazníka EES redukovaná na tri faktory a to konkrétne na sústrasť/spolupatričnosť (12 položiek), emocionálne dojatie (4 položky) a pozitívne zdieľanie (9 položiek). Seitl, Charvát a Juřicová (2017) vymedzujú sústrasť/spolupatričnosť ako „kapacitu jedinca priamo emočne reagovať na negatívne emočné prežívanie druhých či na nepriaznivú situáciu, v ktorej sa druhí nachádzajú. Emočná reakcia pozorovateľa nemusí byť celkom zhodná so zážitkom druhých, má ale zhodnú valenciu“ (str. 64). Emocionálne dojatie definujú ako „tendenciu identifikovať sa s fiktívnymi postavami, ich emočným prežívaním a osudom“ (str. 64). Kým pozitívne zdieľanie charakterizujú ako „citlivosť voči pozitívnym emočným zážitkom druhých či voči pozitívnym situáciam v ktorých sa druhí nachádzajú s nadväzujúcim afektívnym zážitkom pozorovateľa v rovnakom smere“ (str. 64). Dotazník je zameraný len na prejavy emocionálnej empatie, explicitne nezachytáva kognitívnu zložku.

2. 2 Bližšie vymedzenie estetickej empatie

Estetickú empatiu môžeme vymedziť ako schopnosť dobrovoľne a zámerne presunúť centrum pozornosti od vlastnej osoby (interný fókus) na znázornený obsah umeleckého diela (externý fókus). Pričom dochádza k imaginárnej projekcii vnímateľa do

obsahu umeleckého diela. Ako uvádzajú Hansen a Roald (2022), estetická empatia je intersubjektívnym zážitkom, pri ktorom je divák prizvaný k zdieľaniu pocitov vyjadrených v umeleckom diele. Na uvedený proces sa odkazuje ako na „Einfühlung", ktorý vedie ku kognitívnej a afektívnej rezonancii s umeleckým dielom (Miller & Hübner, 2023), teda k „vcíteniu sa" do umeleckého diela.

Estetická empatia bola prvý krát vymedzená Theodorom Lippsom. Môžeme ju považovať za proces, ktorý v sebe zahŕňa estetickú skúsenosť, estetickú odpoveď a estetické hodnotenie. Lipps (Stavrova & Meckel, 2017) bol toho názoru, že počas esteticko-empatickej skúsenosti dochádza k veľmi intenzívnemu prepojeniu medzi divákom a dielom až do tej miery, že dielo sa stane súčasťou divákovho „self". V súčasnom ponímaní estetickej empatie sa upustilo od identifikácie s umeleckým dielom, ale naďalej pretrváva koncepcia emocionálneho ponorenia sa do diela resp. emocionálnej nákazy (emotional contagion). V súčasnosti sa intenzívne rozvíja empirická snaha o zachytenie neurologických podkladov estetickej skúsenosti, t.j. neuroestetika. Významnými osobnosťami v tejto oblasti sú napríklad Semir Zeki, V. S. Ramachandran či Anjan Chatterjee.

Freedberg a Gallese (2007) boli toho názoru, že estetická skúsenosť – podobne ako emocionálno–empatická skúsenosť – tkvie v činnosti zrkadlových neurónov, ktoré vedú k automatickej emocionálnej odpovedi na umelecké dielo. Vychádzali pritom z predpokladu, že činnosť zrkadlových neurónov je v prípade pozorovania umeleckých diel zobrazujúcich ľudský subjekt analogická ich činnosti pri priamych medziľudských interakciach. Na druhej strane vnímali činnosť zrkadlových neurónov ako súčasť komplexnej senzo-motorickej a viscero-motorickej mozgovej reakcie tzv. stelesnenia (embodiment/ embodied simulation), na vnímané emocionálne ale aj somatosenzorické a pohybové podnety (Rizzolatti & Sinigaglia, 2016). Dôležitosť zrkadlových neurónov prepájajúcich estetickú a empatickú skúsenosť bola neskôr opakovane empiricky potvrdená (Brinck, 2018; Grodal & Kramer, 2014).

Esteticko-empatickú skúsenosť je však možné vyvolať aj umeleckým dielom nezobrazujúcim ľudskú postavu, nakoľko aj napr. ťahy štetca, textúry a štruktúry aktivujú isté senzo-motorické centrá v mozgu vnímateľa a na základe tohto procesu vie vnímateľ precítiť intenciu umelca a s touto intenciou spojený emocionálny obsah (Gallese, 2019).

V tejto súvislosti by sme dávali do pozornosti výskum, v ktorom sa autori zamerali na objasnenie otázky, či môže aj abstraktný obraz - vytvorený umelou inteligenciou - navodiť emocionálnu zaangažovanosť pri estetickej skúsenosti. Zistilo sa, že participanti výskumu (48 participantov s priemerným vekom 36 rokov) vypovedali o emocionálnej zaangažovanosti pri pohľade na umelecké dielo aj v prípade obrazu generovaného umelou inteligenciou a to aj vtedy, ak boli informovaní o tom, že autorom diela bola umelá

inteligencia. Dokonca vnímali aj istú mieru intencie na strane „nehumanoidného umelca". Na druhej stane miera emocionálnej zaangažovanosti participantov bola vyššia, ak obraz bol vytvorený ľudským subjektom a nie umelou inteligenciou (Demmer et al., 2023). Uvedené zistenia potvrdzujú, že i abstraktné umelecké diela môžu facilitovať emocionálnu odozvu na strane diváka a zároveň upozorňujú na to, že aj bez činnosti zrkadlových neurónov je možné evokovať estetickú skúsenosť.

Koncepcia estetickej empatie Freedberga a Gallesea (2007) nebola však súhlasne pozitívne prijatá vedeckou obcou. Kesner a Horáček (2017) sú napríklad toho názoru, že rola zrkadlových neurónov a stelesnenia je v procese afektívnej rezonancie s umeleckým dielom skôr zanedbateľná. Primárnu úlohu má podľa ich mienky kognitívne uchopenie zámerov a stavov mysle protagonistu či umelca vnímateľom umeleckého diela. Pri esteticko-empatickej skúsenosti tak zdôrazňujú rolu kognitívnej empatie a mentalizácie pred emocionálnou empatiou.

2. 3 Vzťah medzi empatiou a estetickou skúsenosťou

Hoci výraz „Einfühlung" bol na začiatku dvadsiateho storočia Titchenerom (in Gernot et al., 2017) preložený do angličtiny ako empatia, empirických výskumov - v ktorých by sa pristúpilo k vedeckému overeniu prepojenosti emocionálnej reaktivity na umelecké diela s empatiou ako psychologickým konštruktom - začalo postupne pribúdať len začiatkom dvadsiateho prvého storočia.

V súvislosti s emocionálnou odozvou na *hudobný stimul* považujeme za veľmi zaujímavý výskum od autorského kolektívu O´Neill a Egermann (2022). Pracovali s konceptom situačnej empatie, navodenej pomocou písomných informácií o situačnom a emocionálnom kontexte kompozície hudobnej skladby skladateľom. Zistilo sa, že situačná empatia prispieva k emocionálnej reaktivite na hudobnú skladbu tak v dimenzii emocionálnej valencie, ako aj v dimenzii emocionálneho nabudenia.

Vo výskume Dawsona a kolektívu (in Gernot et al., 2018) dospeli k podobným zisteniam aj v súvislosti so všeobecnou empatickou tendenciou, odmeranou sebavýpoveďovým dotazníkom. Osoby s vyššou mierou empatie vypovedali o intenzívnejších pocitoch smútku, údivu a transcendencie po vypočutí si „smutnej" hudobnej skladby, ako osoby s nižšou mierou empatie.

Stavrova a Meckel (2017) tiež potvrdzujú prepojenie medzi empatiou a emocionálnou reaktivitou na hudobný stimul. Zistili, že efekt emocionálnej valencie prezentovanej hudobnej skladby na emocionálny stav participantov bol väčší v prípade osôb s vyššou mierou empatie, v porovnaní s osobami s nižšou mierou empatie. K totožným výsledkom dospeli aj v prípade sekvenčného výskumu, kedy hudobný stimul bol nahradený fotografiou.

Výskumov, ktoré si kladú za cieľ prepojenie empatie s estetickou skúsenosťou v prípade *obrazov* nie je mnoho. Rozhodli sme sa preto pre bližšie popísanie dostupných štúdií venujúcich sa tejto problematike, nakoľko nám slúžili ako cenný materiál pre plánovanie vlastného výskumného postupu a budú slúžiť aj ako referenčný rámec pri diskusii jeho výsledkov.

Výskumu Millera a Hübnera (2023) sa zúčastnilo 60 vysokoškolských študentov s priemerným vekom 25 rokov, ktorým bolo prezentovaných 24 obrazov rôznorodého štýlu, obsahu a z odlišných umeleckých ér. Obrazy sa prezentovali elektronicky, v náhodnom poradí, pričom naraz bolo zobrazené vždy len jedno umelecké dielo. Diela sa ohodnotili na škálach v troch dimenziách: afektívnej (valencia evokovanej emocionálnej odpovede), kognitívnej (potenciál obrazu evokovať myšlienky/úvahy) a v dimenzii krásy (miera krásy umeleckého diela). Miera empatie participantov sa ohodnotila „E-škálou", v ktorej sa rozlišuje medzi kognitívnym a emocionálnym komponentom empatie, v reálnych aj fiktívnych situáciach. Signifikantná, stredne silná korelácia sa zistila medzi dimenziou krásy a emocionálnym komponentom empatie vo fiktívnych situáciach, hoci len v skupine žien. V ďalších kombináciach premenných sa nepreukázali signifikantné korelácie, teda sa nezistila signifikantná korelácia ani medzi afektívnou dimenziou umeleckého diela a emocionálnou empatiou.

Gernot et al. (2018) uskutočnili výskum v súbore 53 participantov s priemerným vekom 27 rokov. Participanti boli rozdelení do dvoch skupín na základe ich schopnosti ponorenia sa do emocionálneho stavu iných, tj. emocionálnej nákazy, ktorú môžeme považovať za prejav emocionálno-empatickej skúsenosti. Mali za úlohu ohodnotiť 70 abstraktných a 77 realistických obrazov zobrazujúcich ľudský subjekt/ľudské subjekty v emocionálnych scenériach. Umelecké diela sa radili do štyroch kategórií na základe dimenzií emocionálnej valencie a nabudenia (napr. pozitívna valencia + vysoké nabudenie), ktoré boli ohodnotené v predvýskume metodikou SAM. Vo výskume sa prezentovali v elektronickej forme cez LCD monitor v trvaní 6000ms v dvoch blokoch, abstraktné a realistické obrazy zvlášť. Počas premietania mali participanti za úlohu ohodnotiť umelecké diela na sedem bodovej Likertovej škále v dimenziách atraktivity (miera do akej sa im umelecké dielo páči), reaktivity (miera do akej sú dojatí/zasiahnutí umeleckým dielom), zaujímavosti a valencie. Medzi zobrazenými umeleckými dielami boli prestávky v trvaní 7000ms, kedy participanti videli len čiernu obrazovku. Po prezretí si umeleckých diel vyplnili viaceré dotazníky, medzi inými aj QCAE dotazník, zachycujúci emocionálnu a kognitívnu empatiu.

Zistilo sa, že participanti skórujúci vysoko v miere emocionálnej nákazy ohodnotili umelecké diela ako zaujímavejšie, reaktívnejšie a súčasne dávali extrémnejšie hodnotenia v dimenzii valencie než participanti s nízkou mierou emocionálnej nákazy. Medzi skupinami sa našli rozdiely aj vo fyziologických reakciách, kedy vysoká miera emocionálnej nákazy sa spájala

s intenzívnejšími mimickými reakciami a vyššou mierou kožnej vodivosti. Uvedené reakcie boli zhodné tak pre abstraktné, ako aj pre realistické diela, ale boli výraznejšie práve pre realistické zobrazenia emocionálnej situácie. Mimické reakcie participantov boli v prípade vysokej miery emocionálnej nákazy kongruentné s valenciou umeleckého diela. Vychádzajúc z dát kožnej vodivosti sa zistilo, že v skupine realistických diel a to konkrétne pri kombinácii „vysoké nabudenie + negatívna valencia" bol zaznamenaný najvýraznejší rozdiel v miere kožnej vodivosti medzi participantmi s vysokou mierou emocionálnej nákazy v porovnaní so skupinou participantov s nižšou mierou emocionálnej nákazy.

Síce vo výskume od autorského kolektívu Balconi a Bortolotti (2012b) sa participantom neprezentovali obrazy ale krátke *videá*, avšak uvedený výskum je pre nás zaujímavý tým, že sa v ňom prepojilo zachytenie miery empatie sebavýpoveďovými aj fyziologickými metódami. Výskumu sa zúčastnilo 35 participantov s priemerným vekom 23,51 rokov. Premietali sa im krátke (10s) videá, v ktorých sa zobrazila interakcia medzi mužom a ženou. Protagonisti sa vo videu verbálne neprejavili a podobne bola ich neverbálna komunikácia v čo najväčšej miere redukovaná len na mimický výraz. Scény sa delili do štyroch kategórií na základe mimického výrazu protagonistov: negatívne výrazy (hnev, smútok, diskomfort) odrážajúce konfliktnú/nekooperatívnu interakciu, pozitívne výrazy (radosť, potešenie, zdieľanie) odrážajúce kooperatívnu interakciu a neutrálny výraz (neprítomnosť emócie) odrážajúci neutrálnu interakciu. Participanti výskumu mali za úlohu vžiť sa do pocitov a situácie protagonistov. Po jednotlivých scénach sa ohodnotila reaktivita participantov na Likertových škálach v nasledujúcich dimenziách: empatická skúsenosť (zdieľanie emócií protagonistov), osobné emocionálne zaangažovanie sa do scén, sémantická atribúcia situácie, emocionálna signifikancia situácie a jej valencia. Súčasne sa pomocou prístrojových metód sledovali mimické výrazy participantov, kožná vodivosť a tepová frekvencia.

Z výsledkov vyplynulo, že empatická skúsenosť a osobné zaangažovanie sa do scén predikujú zmeny kožnej vodivosti a tepovej frekvencie v kooperatívnych a konfliktných scénach vo väčšej miere, ako v nekooperatívnych a neutrálnych scénach. Miera kožnej vodivosti, ako aj tepová frekvencia sa zvýšili v týchto výskumných podmienkach. Opakovane sa tiež potvrdila spojitosť medzi empatickou skúsenosťou a „zrkadlením" mimických výrazov vnímaných osôb.

Podotýkame tiež, že vzájomné prepojenie medzi emocionálnou zaangažovanosťou do vnímanej situácie a zodpovedajúcimi zmenami kožnej vodivosti a tepovej frekvencie boli potvrdené aj v ďalších výskumoch, ktoré sa však viažu k rovankému výskumnému tímu (porovnaj Balconi & Bortolotti, 2012c; Balconi & Bortolotti, 2014; Balconi et al., 2016).

3. Vymedzenie vedecko-výskumnej koncepcie, výskumných cieľov a výskumných otázok

V úvode kapitoly sa pokúsime o syntézu teoretických a empirických podkladov, uvedených v predošlých kapitolách, ktoré budú tvoriť základ našej vedecko-výskumnej koncepcie.

- Riadené evokovanie emócií je možné uskutočniť pomocou empiricky overených podnetových materiálov, najmä vizuálneho, hudobného a verbálneho typu. V prípade vizuálneho stimulu sa frekventovane pracuje s fotografiami (napr. IAPS), zobrazujúcimi prevažne ľudské postavy, zvieratá či scenérie. *Nie je nám však známa metodika, v ktorej by sa ako podnetový materiál použilo umelecké dielo, konkrétne maľba*.
- Účinnosť podnetových materiálov pre zmenu východiskového emocionálneho stavu sa overuje sebavýpoveďovými, ako aj prístrojovými metódami. K najfrekventovanejšie používaným sebavýpoveďovým škálam patrí SAM. V nej osoba ohodnotí mieru prežívanej emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia po pôsobení emocionálneho stimulu. Pomocou prístrojových metód sa zaznamenávajú zmeny fyziologických markerov emocionálneho zážitku. Sleduje sa najmä mozgová aktivita, mimický výraz, kožná vodivosť a srdcový tep. *Zmeny tepovej frekvencie sú senzitívne najmä na odklon emocionálneho stavu od neutrálneho emocionálneho rozpoloženia, avšak spoľahlivo nediferencujú medzi príjemnou/nepríjemnou valenciou* (Anttonen & Surakka, 2007; Bradley & Lang, 2000; Greenwald et al., 1989; Kaczmarek, 2019; Krumhansl, 1997; Sánchez-Navarro et al., 2006a; Sánchez-Navarro et al., 2006b). *Zmeny kožnej vodivosti sú senzitívne na zmeny emocionálneho nabudenia - so zvyšujúcim sa emocionálnym nabudením narastá miera kožnej vodivosti* (Bradley & Lang, 2000; Lang et al., 1993; Sánchez-Navarro et al., 2006b).
- Emocionálna empatia v sebe zahŕňa vcítenie sa do reality iného subjektu. Nie je tu však explicitná snaha o vytvorenie mentálnej reprezentácie o psychických procesoch inej osoby a o jej životnej situácii. Emocionálne ponorenie sa či emocionálna nákaza zhodne charakterizujú tiež estetickú empatiu, pri ktorej sa mení emocionálne rozpoloženie diváka pri vnímaní umeleckého diela. Hoci sa prvotne zdôrazňovala dominantná rola emocionálnej rezonancie s umeleckým dielom pri estetickej empatii, rola kognitívneho uchopenia obsahu sa javí byť tiež dôležitou. *Napriek teoretickému prieniku, vzťah medzi emocionálnou empatiou a emocionálnou reaktivitou na umelecké diela nie je žiaľ spoľahlivo empiricky podložený* (Balconi & Bortolotti, 2012b; Gernot et al., 2018; Miller & Hübner, 2023). *Chýba tiež opakovaná verifikácia výskumných zistení o vzťahu medzi emocionálnou empatiou a fyziologickými zmenami pri pôsobení emocionálneho stimulu* (Oliveira-Silva & Gonçalves, 2011).

Výskumný postup sa skladal z dvoch fáz. V **prvej fáze** pramenila naša vedecko-výskumná koncepcia z objasnenia toho, či je možné považovať maľbu, t.j. umelecké dielo za nástroj riadeného evokovania emócií, podobne, ako v prípade fotografií. Uvedomili sme si pritom, že maľba zrkadľuje realitu menej exaktne v porovnaní s fotografiou, avšak inými umeleckými atribútmi (napr. tieňovanie, ťahy štetca) môže efektívne prispieť k zmene emocionálneho stavu diváka. Preto cieľom prvej výskumnej fázy bolo zmapovanie emocionálnej odozvy participantov na prezentované maľby. Emocionálna odozva bola v tomto prípade meraná cez subjektívnu sebavýpoveď participantov výskumu. Zaznamenávala sa emocionálna valencia a emocionálne nabudenie. V prvej výskumnej fáze sme si kládli dve hlavné výskumné otázky:

- Existujú signifikantné rozdiely medzi východiskovou mierou emocionálnej valencie a evokovanou mierou emocionálnej valencie po vzhliadnutí malieb?
- Existujú signifikantné rozdiely medzi východiskovou mierou emocionálneho nabudenia a evokovanou mierou emocionálneho nabudenia po vzhliadnutí malieb?

V nadväznosti na hlavné výskumné otázky nás tiež zaujímalo, či je rozdiel v miere evokovanej emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia medzi osobami, ktoré prezentované umelecké diela v minulosti už videli a medzi osobami, pre ktorých sú umelecké diela neznáme. Podobne nás zaujímalo, aké konkrétne emócie (nad rámec ukazovateľov emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia) vyvolávajú u participantov prezentované obrazy.

V ***druhej fáze*** pramenila naša vedecko-výskumná koncepcia z toho, či je emocionálna empatia (zachytená dotazníkovou metódou) v relácii s emocionálnou reaktivitou na maľby ako podnetmi riadeného evokovania emócií. V druhej výskumnej fáze bolo subjektívne ohodnotenie emocionálnej odozvy doplnené o objektívne ukazovatele emocionálnej reaktivity. Meral sa kožno-galvanický reflex (kožná vodivosť) a srdcový tep (tepová frekvencia). Simultánne sa sledovali aj očné pohyby respondentov, ktoré síce nie sú explicitným ukazovateľom emocionálnej reaktivity, ale môžu poslúžiť ako indikátor toho, ktoré aspekty umeleckého diela sú hlavným stimulom pre emocionálnu odozvu. Vo výskume Kišoňovej (2019) sa obdobne použila technológia sledovania očných pohybov pri sledovaní ukazovateľov atraktivity tváre. Druhá fáza výskumu bola v porovnaní s prvou komplexnejšia a preto sa vyznačovala aj viacerými výskumnými cieľmi. Hlavným cieľom bolo objasniť možný vzťah medzi emocionálnou empatiou a subjektívnou/objektívnou emocionálnou odozvou participantov na prezentované maľby. Druhým sekvenčným cieľom bolo objasniť možný vzťah medzi subjektívnymi a objektívnymi ukazovateľmi emocionálnej odozvy. Tretím cieľom bolo zmapovať, ktoré oblasti umeleckých diel sú vizuálne najpútavejšie pre participantov. Vychádzajúc z uvedených cieľov sme sformulovali štyri hlavné výskumné otázky:

- Existuje signifikantný vzťah medzi emocionálnou empatiou a maľbami evokovanou emocionálnou valenciu/emocionálnym nabudením?
- Existuje signifikantný vzťah medzi emocionálnou empatiou a maľbami evokovanou tepovou frekvenciou/kožnou vodivosťou?
- Existuje signifikantný vzťah medzi maľbami evokovanou tepovou frekvenciou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením?
- Existuje signifikantný vzťah medzi maľbami evokovanou kožnou vodivosťou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením?

V nadväznosti na hlavné výskumné otázky nás tiež zaujímalo, či existuje signifikantný rozdiel medzi východiskovými a indukovanými hodnotami emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia. Podobne nás zaujímalo, či existuje signifikantný rozdiel medzi východiskovými a indukovanými hodnotami kožnej vodivosti a tepovej frekvencie.

V nasledujúcich kapitolách sa budeme venovať detailnému popisu výskumného postupu a popisu výsledkov, zvlášť pre prvú a druhú fázu výskumu. Záverečná časť bude venovaná interpretácii a diskusii zistení, limitáciam výskumného postupu a prínosu výsledkov pre teóriu a prax.

4. Prvá výskumná fáza

Ako sme už vyššie uviedli, cieľom prvej fázy výskumu bolo zmapovanie subjektívnych ukazovateľov emocionálnej odozvy divákov na prezentované umelecké diela (maľby). Výstupom bolo tiež zúženie súboru podnetov, teda malieb, s ktorými sa následne pracovalo v druhej fáze výskumu.

4. 1 Popis výskumného súboru, výskumných metód a výskumného postupu

Výskumu sa zúčastnilo 50 participantov s priemerným vekom 19,88 rokov (SD = 1,31) a s vekovým rozpätím od 18 do 26 rokov. O účasť vo výskume boli primárne oslovení vysokoškolskí študenti prvého stupňa v študijných odboroch ošetrovateľstvo, ktorí ale mohli prizvať do výskumu aj svojich známych. Išlo teda o lavínový výber participantov. Výskumu sa zúčastnilo 44 žien (88%) a iba 6 mužov (12%). Zastúpenie mužov a žien vo výskume nebolo teda rovnomerné.

Úlohou participantov bolo vyplniť online formulár, ktorý pozostával z niekoľkých obsahových sekcií. V prvej boli participantom poskytnuté základné informácie o výskume („V nasledujúcom dotazníku bude prezentovaných 10 umeleckých diel. Vašou úlohou bude zaznamenať do príslušného formulára charakteristiky Vášho emocionálneho stavu po vzhliadnutí jednotlivých umeleckých diel“) a tiež informácie o zabezpečení anonymity participantov. Zdôraznilo sa, že účasť vo výskume je dobrovoľná a prístup k dátam bude mať len realizačný tím. Vyplnením identifikačných údajov (vek, pohlavie) vyjadrili participanti súhlas s účasťou vo výskume.

V druhej sekcii online formulára mali participanti za úlohu poskytnúť informácie o aktuálnom emocionálnom stave. Pre tento účel sme využili päťbodové škály SAM (Self-Assesssment Manikin) zamerané na emocionálnu valenciu a na emocionálne nabudenie. Ku škálam bola pripojená inštrukcia pre spôsob ich vyplnenia. Aktuálny, teda východiskový emocionálny stav sme zaznamenávali z dôvodu, aby sme získali informácie o vstupnom emocionálnom rozpoložení účastníkov výskumu ešte pred pôsobením emocionálnych stimulov. Z analýzy dát vyplynulo, že participanti výskumu boli v „primeranom“ emocionálnom rozpoložení pre účasť vo výskume. Priemerná hodnota na škále valencie bola 3,28 (SD = 1,05), čo odráža neutrálny emocionálny stav. Na päť bodovej škále valencie totiž hodnota 1 vyjadruje veľmi negatívny emocionálny stav, kým hodnota 5 vyjadruje veľmi pozitívny emocionálny stav. Priemernou hodnotou na škále nabudenia bola 2,48 (SD = 0,95). Vypovedá o miernom emocionálnom nabudení participantov. Na škále nabudenia vyjadruje totiž hodnota 1 pokoj, otupenosť a uvoľnenosť, kým hodnota 5 vyjadruje nepokoj, nabudenie a vysokú mieru rozrušenia. Rovnaké škály SAM vypĺňali participanti aj v ďalších sekciách výskumu, teda oboznámenie sa s nimi na úvod mohlo zjednodušiť ich následné vypĺňanie.

Zvyšných deväť sekcií online formulára bolo venovaných samotným umeleckým dielam, konkrétne maľbám, ktoré vo výskume pôsobili ako emocionálny stimul. Poradie diel bolo nemenné. Časové trvanie prezerania nebolo limitované. Po obhliadnutí malieb mali participanti za úlohu vyplniť škálu SAM, zameranú na emocionálnu valenciu a následne aj na emocionálne nabudenie. Nasledovala otvorená otázka v znení: „Aké konkrétne emócie vo Vás vyvoláva pohľad na umelecké dielo? Prosím vymenujte.“. Príslušná sekcia formulára bola následne uzatvorená otázkou „Videli ste už v minulosti prezentované umelecké dielo?“. Participant mal vybrať z možností „áno“ a „nie“. V nasledujúcej tabuľke uvádzame poradie umeleckých diel v online formulári s ich identifikačnými údajmi.

Tabuľka 1 – Poradie umeleckých diel v prvej fáze výskumu

Názov	Autor	Rok
Zúfalosť	Ladislav Čemický	1930-1940
Biela ryba	František Studený	1940
Vyháňanie	František Kudláč	1945
Pred zrkadlom	Peter Matejka	1942
Zavraždený básnik	Ján Mudroch	1939
Bieda	Július Lőrincz	1932-1933
Utečenci	Cyprián Majerník	1943
Vraždenie	Ján Želibský	1941
Milosrdný samaritán	Cyprián Majerník	1940
Blúdiaca	Dezider Milly	1942

Súbor umeleckých diel bol zostavený Mgr. Ľudmilou Kasaj Poláčkovou, pôsobiacou na Nitrianskej galérii. Pri ich selekcii sa popri umeleckej hodnote bral ohľad aj na ich obsahovú a vizuálnu pochmúrnosť. Do zoznamu sa teda zaradili diela, ktoré majú potenciál pre evokovanie negatívnej emocionálnej valencie a súčasne vysokej miery emocionálneho nabudenia. Rozhodli sme sa pre zúžený a veľmi špecifický súbor podnetov z dôvodu, aby sme mohli overiť účinnosť malieb ako možných metód riadeného evokovania emócií v najpotentnejšej forme (Gernot et al., 2018).

4. 2 Výsledky a diskusia

Štatistické analýzy dát boli vykonané pomocou štatistických programov SPSS a Jamovi. Pri ich predstavení by sme sa najprv zamerali na popis deskriptívnych ukazovateľov, ktoré spolu s výsledkami inferenčnej štatistiky sú znázornené v Tabuľkách 2 a 3.

Z hľadiska evokovanej emocionálnej valencie (Tabuľka 2) môžeme konštatovať, že každá z malieb indukovala skôr nepríjemný/negatívny emocionálny stav. Rozpätie priemerných hodnôt bolo od 1,66 do 3,10. V prípade emocionálneho nabudenia (Tabuľka

3) bolo rozpätie priemerných hodnôt od 2,32 do 3,44. Umelecké diela teda evokovali skôr mierne emocionálne rozrušenie.

Prvá výskumná otázka bola zameraná na to, či existujú signifikantné rozdiely medzi východiskovou mierou emocionálnej valencie a evokovanou mierou emocionálnej valencie po vzhliadnutí malieb. Na zodpovedanie otázky sme pri štatistickej analýze dát použili neparametrický Wilcoxonov test. Z výsledkov vykonanej analýzy vyplýva (Tabuľka 2), že iba v prípade malieb „Biela ryba" a „Blúdiaca" nie je signifikantný rozdiel v miere východiskovej a evokovanej emocionálnej valencie. V ostatných prípadoch bol zaznamenaný signifikantný posun emocionálnej valencie v smere k nepríjemnejšiemu emocionálnemu stavu. Zaznamenané rozdiely sú stredne veľké, až veľké.

V druhej výskumnej otázke sme sa pýtali na to, či existujú signifikantné rozdiely medzi východiskovou mierou emocionálneho nabudenia a evokovanou mierou emocionálneho nabudenia po vzhliadnutí umeleckých diel. Opakovane sme uskutočnili štatistickú analýzu pomocou neparametrického Wilcoxonovho testu. Výsledky analýz uvádzame v Tabuľke 3. Z výsledkov štatistickej analýzy vyplýva, že v prípade štyroch umeleckých diel sa neuskutočnil štatisticky významný posun v miere evokovaného emocionálneho nabudenia v porovnaní s východiskovým emocionálnym nabudením. Sú to „Biela ryba", „Pred zrkadlom", „Bieda" a „Blúdiaca". V ostatných prípadoch bol posun emocionálneho nabudenia k vyššej miere emocionálneho rozrušenia. Zaznamenané rozdiely sú stredne veľké.

Po zhodnotení výsledkov sme usúdili, že umelecké diela s najväčším potenciálom pre zmenu emocionálneho stavu diváka sú „Zúfalosť", „Vyháňanie", „Zavraždený básnik", „Utečenci", „Vraždenie" a „Milosrdný samaritán". Z uvedeného zoznamu sme mali v zámere vybrať štyri umelecké diela do druhej výskumnej fázy. Po zhodnotení výsledkov štatistických analýz, ako aj vizuálnych a obsahových charakteristík diel sme sa rozhodli pre nasledovné obrazy: „Zavraždený básnik", „Milosrdný samaritán", „Utečenci" a „Vyháňanie".

Tabuľka 2 – Deskriptívna analýza a inferenčná štatistika emocionálnej valencie

N = 50	Priemer	SD	Mdn	Šikmosť	Strmosť		n	Priemerné poradie	W	z[a]	p	r
Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	36	23,31	839	-4,48	< 0,001**	0,77
Zúfalosť	1,94	1,11	1,50	0,86	-0,30	Pozitívna zmena	7	15,29				
						Bez zmeny	7					
Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	19	18,42	350	-0,92	0,35	0,17
Biela ryba	3,10	0,93	3,00	0,11	-0,20	Pozitívna zmena	15	16,33				
						Bez zmeny	16					
Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	4	22,73	682	-3,73	< 0,001**	0,66
Vyháňanie	2,30	1,19	2,00	0,34	-1,15	Pozitívna zmena	30	13,80				
						Bez zmeny	10					
Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	24	21,75	522	-2,26	0,02*	0,40
Pred zrkadlom	2,78	1,07	3,00	-0,50	-0,63	Pozitívna zmena	14	15,64				
						Bez zmeny	12					
Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	38	22,07	839	-5,34	< 0,001**	0,94
Zavraždený básnik	1,66	0.93	1,00	1,05	-0,28	Pozitívna zmena	3	7,50				
						Bez zmeny	9					
Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	29	23,50	682	-2,94	0,00*	0,50
Bieda	2,52	1,28	3,00	0,19	-1,11	Pozitívna zmena	13	17,04				
						Bez zmeny	8					
Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	32	22,44	718	-4,19	< 0,001**	0,75
Utečenci	2,16	1,07	2,00	0,18	-1,42	Pozitívna zmena	8	12,75				
						Bez zmeny	10					

Tabuľka 2 – Deskriptívna analýza a inferenčná štatistika emocionálnej valencie (pokračovanie)

Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	29	21,45	622	-2,90	**0,00**[*]	0,51
Vraždenie	2,50	1,18	3,00	0,15	0,93	Pozitívna zmena	11	18,00				
						Bez zmeny	10					
Východisková valencia	3,28	1,05	1,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	36	24,39	878	-4,51	**< 0,001**[**]	0,77
Milosrdný samaritán	1,84	1,07	3,00	1,04	0,19	Pozitívna zmena	8	14,00				
						Bez zmeny	6					
Východisková valencia	3,28	1,05	3,00	0,06	-0,83	Negatívna zmena	21	18,33	385	-1,91	0,05	0,37
Blúdiaca	2,28	1,02	3,00	-0,57	-0,21	Pozitívna zmena	12	14,67				
						Bez zmeny	17					

* p<0,05; ** p < 0,001; [a.] na základe pozitívnej zmeny

Tabuľka 3 – Deskriptívna analýza a inferenčná štatistika emocionálneho nabudenia

N = 50	**Priemer**	**SD**	**Mdn**	Šikmosť	**Strmosť**		**n**	**Priemerné poradie**	**W**	**z**	**p**	**r**
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	7	13,36	93,50	-2,58[a]	0,01[**]	-0,53
Zúfalosť	2,92	1,12	3,00	0,07	-0,73	Pozitívna zmena	21	14,88				
						Bez zmeny	22					
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,2	-0,17	Negatívna zmena	17	15,12	257	-0,88[b]	0,38	0,18
Biela ryba	2,32	1,15	2,00	0,42	-0,62	Pozitívna zmena	12	14,83				
						Bez zmeny	21					
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	4	16,25	65	-4,14[a]	< 0,001[**]	-0,78
Vyháňanie	3,18	1,04	3,00	-0,37	-0,64	Pozitívna zmena	30	17,67				
						Bez zmeny	16					
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	13	16,54	215	-0,05[a]	0,96	-0,01
Pred zrkadlom	2,52	1,11	2,00	0,32	-0,62	Pozitívna zmena	16	13,75				
						Bez zmeny	21					
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	7	13,36	93,50	-4,10[b]	< 0,001[**]	-0,74
Zavraždený básnik	3,44	1,21	3,50	-0,28	-0,88	Pozitívna zmena	31	20,89				
						Bez zmeny	12					
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	14	14,75	210	-0,84[a]	0,44	-0,15
Bieda	2,64	1,25	2,50	0,27	-0,97	Pozitívna zmena	17	17,03				
						Bez zmeny	19					
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	6	17,25	103,50	-3,54[a]	< 0,001[**]	-0,67
Utečenci	3,24	1,27	3,00	-0,22	-1,04	Pozitívna zmena	29	18,16				
						Bez zmeny	15					

Tabuľka 3 – Deskriptívna analýza a inferenčná štatistika emocionálneho nabudenia (pokračovanie)

Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	12	15,38	184,50	-2,00[a]	**0,04***	-0,37
Vraždenie	3,88	1,17	3,00	0,16	-0,74	Pozitívna zmena	22	18,66				
						Bez zmeny	16					
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	8	17,00	136	-3,47[a]	**< 0,001****	-0,63
Milosrdný samaritán	3,30	1,35	3,00	-0,16	-1,26	Pozitívna zmena	30	20,17				
						Bez zmeny	12					
Východiskové nabudenie	2,48	0,95	2,50	0,20	-0,17	Negatívna zmena	18	16,00	288	-0,16[a]	0,87	-0,03
Blúdiaca	2,52	1,23	3,00	0,46	-0,45	Pozitívna zmena	16	19,19				
						Bez zmeny	16					

* p<0,05; ** p < 0,001; [a] na základe negatívnej zmeny; [b] na základe pozitívnej zmeny

V online formulári sme sa pýtali participantov na to, či už videli prezentované umelecké diela v minulosti. Mienili sme touto otázkou kontrolovať prípadný efekt známosti na evokovanú mieru valencie a nabudenia. Podotýkame, že iba veľmi malé percento participantov rozpoznalo prezentované umelecké diela (Zúfalosť: 10%; Biela ryba: 2%; Vyháňanie: 4%; Pred zrkadlom: 4%; Zavraždený básnik: 2%; Bieda: 4%; Utečenci: 6%; Vraždenie: 2%; Milosrdný samaritán: 4%; Blúdiaca: 2%). Preto sme sa rozhodli pre overenie prípadného rozdielu v miere evokovanej emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia medzi skupinou osôb, ktoré v minulosti videli/nevideli prezentované umelecké dielo len pre obraz „Zúfalosť". Medzi osobami, ktoré obraz Zúfalosť v minulosti videli (N = 5; Mdn = 1; IQR = 1) a nevideli (N = 45; Mdn = 2; IQR = 2) sme nenašli signifikantný rozdiel v miere emocionálnej valencie (U = 101,5; p = 0,71). Podobne sme nenašli signifikantný rozdiel v miere emocionálneho nabudenia (U = 79; p = 0,27) medzi osobami, ktoré obraz „Zúfalosť" v minulosti videli (N = 5; Mdn = 4; IQR = 1) a nevideli (N = 45; Mdn = 3; IQR = 2).

Online formulár obsahoval tiež otvorenú otázku, v ktorej sa mali participanti vyjadriť k tomu, aké konkrétne emócie v nich vyvoláva pohľad na umelecké dielo. Uvedená položka mala najmä kontrolnú funkciu. Síce výsledky analýzy emocionálnej valencie jednoznačne poukazujú na to, že umeleckými dielami evokovaný emocionálny stav je skôr negatívny, našim zámerom bolo zistiť, aké konkrétne emócie prežívali participanti pri pohľade na umelecké dielo. Kvalitatívna analýza výpovedí však bola sťažená rôznorodým prístupom participantov k tejto otázke. Niektorí položku zrozumiteľne nevyplnili, iní neuviedli emócie ale napr. činnosť. Evidovali sme tiež odpovede pri ktorých participanti popisovali predpokladaný emocionálny stav osôb znázornených na umeleckom diele a nie emócie, ktoré boli v nich samých dielom vzbudené. V tomto konkrétnom prípade by bolo možné samozrejme polemizovať o prejave projekcie, avšak uvedená úvaha prekračuje zámer popisovaného výskumu.

Rozhodli sme sa, že hoci výsledky kvalitatívnej analýzy majú skôr frekvenčný rozmer a vzhľadom na nekonzistentnosť povahy dát aj nižšiu výpovednú hodnotu, predsa uvedieme prvé štyri najčastejšie udávané emócie pre každé z umeleckých diel. Veríme, že obohatia a dokreslia výsledky štatistických analýz. Výsledky uvádzame v Tabuľke 4. Číselná hodnota v zátvorkách znázorňuje frekvenciu udávania konkrétnej emócie.

Tabuľka 4 - Umeleckými dielami najčastejšie evokované emócie

Zúfalosť	*Smútok (17)*	*Nepokoj (9)*	*Strach (7)*	*Beznádej (7)*
Biela ryba	*Hlad (10)*	*Žiadna emócia (10)*	*Neutrálny emocionálny stav (10)*	*Pokoj (5)*
Vyháňanie	*Hnev (14)*	*Strach (8)*	*Smútok (8)*	*Ľútosť (8)*
Pred zrkadlom	*Strach (8)*	*Pokoj (6)*	*Smútok (5)*	*Neutrálny emocionálny stav (10)*
Zavraždený básnik	*Smútok (15)*	*Strach (8)*	*Nepokoj (8)*	*Bolesť (5)*
Bieda	*Smútok (15)*	*Žiadna emócia (8)*	*Ľútosť (6)*	*Láska (4)*
Utečenci	*Smútok (11)*	*Strach (5)*	*Beznádej (5)*	*Bezmocnosť (4)*
Vraždenie	*Žiadna emócia (8)*	*Strach (6)*	*Nepokoj (5)*	*Smútok (4)*
Milosrdný samaritán	*Smútok (25)*	*Ľútosť (5)*	*Beznádej (4)*	*Empatia (4)*
Blúdiaca	*Žiadna emócia (11)*	*Strach (4)*	*Neutrálny emocionálny stav (3)*	*Prekvapenie (3)*

Môže byť zaujímavé si všimnúť, že výsledky kvantitatívnej a kvalitatívnej analýzy sa vzájomne dopĺňajú. Umelecké diela, ktoré neviedli k signifikantnej emocionálnej zmene v porovnaní s východiskovým emocionálnym stavom, získali zhodne neutrálne slovné hodnotenie. Participanti v mnohých prípadoch explicitne napísali, že prezentovaný obraz nevyvoláva v nich žiadnu emóciu, resp. prežívaný emocionálny stav je neutrálny.

Prvá fáza výskumu bola teda ukončená výberom štyroch umeleckých diel s ktorými sa ďalej pracovalo v druhej výskumnej fáze. Majú potenciál meniť emocionálnu valenciu a emocionálne nabudenie diváka v smere väčšej emocionálnej zaangažovanosti a primárne evokujú nepríjemné/negatívne emócie s dominanciou smútku a hnevu. Z uvedených zistení teda vyplýva, že maľby majú potenciál meniť emocionálne rozpoloženie vnímateľa a môže sa tak o nich uvažovať ako o účinných metódach riadeného evokovania emócií, analogicky fotografiám. Na druhej strane sme si plne vedomí toho, že výsledky získané v prvej fáze tvoria len vstupnú bránu do série rozsiahlejších výskumov a majú iba obmedzený vedecký a praktický význam.

5. Druhá výskumná fáza

Cieľom druhej výskumnej fázy bolo jednak objasniť možný vzťah medzi emocionálnou empatiou a subjektívnou/objektívnou emocionálnou odozvou participantov na prezentované umelecké diela. Sekvenčne sme mienili objasniť možný vzťah medzi subjektívnymi a objektívnymi ukazovateľmi emocionálnej odozvy. Kládli sme tiež za cieľ zmapovanie toho, ktoré atribúty prezentovaných malieb sú vizuálne najpútavejšie pre participantov.

5. 1 Popis výskumného súboru, výskumných metód a výskumného postupu

O účasť v druhej výskumnej fáze boli oslovení primárne študenti psychológie, dejín a teórie umenia a filozofie, ktorí ale mohli prizvať do výskumu svojich známych, teda opakovane išlo o lavínový výber participantov. Výskumu sa zúčastnilo 30 participantov (12 mužov a 18 žien), s priemerným vekom 22,1 rokov (SD = 2,6). Vekové rozpätie bolo od 19 do 31 rokov. Z hľadiska študijných odborov sa výskumu zúčastnilo 19 študentov psychológie, 9 študentov dejín a teórie umenia. Dvaja participanti boli z iných študijných odborov.

Druhá výskumná fáza sa skladala z dvoch na seba nadväzujúcich častí. Do analýzy dát sa zahrnuli iba výsledky participantov, ktorí sa zúčastnili oboch častí druhej výskumnej etapy. Aby bolo možné dáta „spárovať", každý z participantov si vygeneroval vlastný identifikačný kód, pod ktorým sa evidoval tak v prvej, ako aj v druhej časti. Anonymita participantov bola tak plne zachovaná.

V prvej časti mali participanti vyplniť online formulár, ktorý obsahoval popis výskumu, informovaný súhlas, položky zamerané na demografické údaje a položky Škály emocionálnej empatie (EES-R). Participanti boli upovedomení, že účasť vo výskume je dobrovoľná, anonymná a bez finančného honorára. Získali tiež informáciu o tom, že v druhej časti výskumu dochádza k meraniu kožnej vodivosti, srdcového tepu a očných pohybov. Vyplnením online formulára vyjadrili súhlas s účasťou v oboch častiach výskumu a so spracovaním získaných dát. Po vyplnení online formulára sa prvá časť ukončila a participanti výskumu boli automaticky presmerovaní na online tabuľku, cez ktorú sa prihlasovali do druhej výskumnej časti. Boli požiadaní, aby sa svojim identifikačným kódom prihlásili na jeden z uvedených termínov testovania.

Druhá výskumná časť prebiehala prezenčne v miestnosti vyhradenej pre výskumné účely. Naraz sa zdržovali v miestnosti len výskumník a participant, každý sa teda zúčastnil výskumnej procedúry individuálne. Všetky testovania prebehli pod vedením toho istého výskumníka, čím sme sa snažili o skonštantnenie efektu experimentátora. Po krátkom uvítacom rozhovore a po

usadení sa boli participantom predstavené prístrojové metódy. Najprv sa ukázal prístroj na meranie kožnej vodivosti a srdcového tepu a stručne sa vysvetlil princíp jeho fungovania. Po súhlase participanta a po primeraných hygienických opatreniach sa prístroj nasadil na končeky prstov pravej ruky. Následne sme participantovi ukázali prístroj na meranie očných pohybov a vysvetlili sme nutnosť jeho kalibrácie na individuálne očné parametre. V nadväznosti sme poprosili participanta, aby položil bradu na stojan, ktorý mal zaistiť stabilitu hlavy počas doby testovania. Potom sme pustili počítačový program kalibrácie, ktorý participant sledoval na monitore notebooku. Vzdialenosť medzi hlavou participanta a monitorom bola približne 60 centimetrov, avšak sa mierne variovala v závislosti od výšky participanta. Po úspešnej kalibrácii sme požiadali participanta, aby udržiaval hlavu a ruky relatívne stabilne počas celej výskumnej procedúry. Práve uvedenú požiadavku spätne vnímali niektorí participanti ako náročnú, ktorá u nich viedla k miernemu fyzickému diskomfortu. Danú skutočnosť považujeme za limitáciu výskumu a budeme na ňu prihliadať pri diskusii výsledkov.

Po prípravnej fáze sa spustil počítačový program, ktorý obsahoval inštrukcie, dotazníky SAM a obrazy umeleckých diel, t. j. maľby. Participant mal najprv vyplniť dotazník SAM o aktuálnom emocionálnom stave. Vypĺňanie prebehlo slovne, t.j. participant nahlas vyslovil číslo, ktoré na škále od jedna do päť odrážalo mieru jeho emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia. Rozhodli sme sa pre verbálne vypĺňanie z dôvodu, aby participanti menili polohu svojho tela počas výskumnej procedúry čo najmenej. Participantom sme túto skutočnosť riadne vysvetlili a požiadali sme ich, aby pri vypĺňaní sekvenčných škál SAM postupovali totožným spôsobom a teda vyslovili príslušné čísla nahlas. Následne sme poprosili participantov, aby sa pokúsili o 5 minútovú relaxáciu. Relaxácia nebola riadená, participanti sa mali uvoľniť čo najviac ako sa dá v príslušných výskumných podmienkach. Vysvetlili sme im, že cieľom relaxačnej fázy je odmerať hodnoty kožnej vodivosti a srdcového tepu v „norme", bez výskumných stimulov. Uvedené hodnoty sme vnímali pri vyhodnotení dát ako východiskové, v porovnaní s ktorými sme očakávali zmeny po prezentovaní emocionálnych stimulov, teda malieb. Po ukončení relaxačnej fázy sa cez počítačový program spustilo prezentovanie umeleckých diel a škál SAM.

Pred objavením sa príslušnej maľby na monitore, participanti videli v strede čiernej obrazovky malý krížik v trvaní 1 sekundy, ktorý upriamil ich pozornosť na stred obrazovky. Súčasne participantov upozornil krátky zvukový signál („pípnutie") na to, že sa na monitore objaví umelecké dielo. Pracovali sme so štyrmi umeleckými dielami, ktoré sa vyselektovali v prvej výskumnej fáze (Zavraždený básnik; Milosrdný samaritán; Utečenci; Vyháňanie). Poradie prezentovania obrazov bolo náhodné a na monitore boli zobrazené (po jednom) v trvaní 9 sekúnd. Po uplynutí uvedeného času sa na monitore objavili škály SAM zamerané na

emocionálnu valenciu a na emocionálne nabudenie. Na monitore boli zobrazené v trvaní 10 sekúnd. Za ten čas mali participanti výskumníkovi nadiktovať príslušné číselné hodnoty, odrážajúce ich emocionálny stav v čase merania. Po uplynutí 10 sekúnd nasledovala obrazová prezentácia ďalšej maľby. Uvedený cyklus sa zopakoval štyri krát.

Po ukončení počítačového programu sa participant odpojil z prístrojov na meranie kožnej vodivosti a srdcového tepu. Súčasne sme sa pýtali na to, či videl niektoré z prezentovaných malieb v minulosti. Poďakovali sme sa o účasť vo výskume a prípadne sme zodpovedali otázky, ktoré sa v participantoch vynorili v súvislosti s výskumnou procedúrou. Testovanie jedného participanta spolu s prípravnou a záverečnou fázou trvalo približne 30 minút.

V druhej výskumnej fáze boli participantom administrované dve dotazníkové metódy: škála SAM a Škála emocionálnej empatie (EES-R). Škála emocionálnej empatie predstavuje českú verziu Emotional Empathy Scale (EES resp. MDEES) od autorov Caruso a Mayer. Je zameraná na zachytenie emocionálnej empatie a jeho faktorov. Psychometrické ukazovatele EES-R boli overené na súbore 317 českých respondentov vo veku od 19 do 62 rokov autorským kolektívom Seitl et al. (2017). V našom výskume sme použili nami vytvorený slovenský preklad EES-R. Škála obsahuje 25 položiek. Ide o výroky, ktoré sa týkajú postojov, názorov alebo prežívania v rôznych emocionálne sýtených situáciach, napr. „Hlboko ma rozruší, keď druhí trpia". Úlohou respondenta je vyjadriť na päť bodovej škále mieru súhlasu s uvedenými výrokmi, pričom hodnota 1 znamená „vôbec nesúhlasím", kým hodnota 5 znamená „úplne súhlasím". Hrubé skóre celej EES-R sa tak pohybuje v rozmedzí od 25 až 125 bodov. Škála emocionálnej empatie obsahuje tri subškály: sústrasť/spolupatričnosť (12 položiek), emocionálne dojatie (4 položky) a pozitívne zdieľanie (9 položiek).

Hlavným dôvodom pre výber Škály emocionálnej empatie (EES-R) pre náš výskum bola prítomnosť subškály emocionálneho dojatia. Odráža tendenciu osoby „identifikovať sa s fiktívnymi postavami, ich emočným prežívaním a osudom" (str. 64). Nakoľko našim zámerom bolo sledovať emocionálnu reaktivitu participantov výskumu na maľby, potrebovali sme dotazník, ktorý zachytáva empatickú senzitivitu práve na osudy fiktívnych postáv.

Popri dotazníkových metódach sme pracovali v rámci druhej výskumnej fázy aj s prístrojovými metódami. Očné pohyby boli zaznamenávané pomocou prístroja GazePoint High Definition EyeTracker so vzorkovacou frekvenciou 150 Hz (s presnosťou 0,5 stupňa). Pomocou software Ogama bolo zo získaných dát vypočítané miesto a trvanie jednotlivých zrakových fixácií. Kožná vodivosť a tepová frekvencia boli zaznamenané pomocou prístroja IOM Sensor v programovom prostredí Alive Clinical

5. 2 Výsledky

Štatistické analýzy dát boli vykonané pomocou štatistických programov SPSS a Jamovi. V rámci úvodných štatistických analýz sme sa rozhodli pre overenie reliability slovenského prekladu EES-R. V Tabuľke 5 uvádzame hodnoty Cronbachovej alfy pre celú škálu, ako aj pre jednotlivé subškály. Na porovnanie tiež prikladáme hodnoty vnútornej konzistencie českej EES-R (Seitl et al., 2017).

Tabuľka 5 – Ukazovatele reliability EES-R a slovenského prekladu EES-R

Slovenský preklad EES-R	**Celkové skóre**	**Sústrasť/spolupatričnosť (SS)**	**Emocionálne dojatie (ED)**	**Pozitívne zdieľanie (PZ)**
Cronbachova alfa	0,87	0,78	0,73	0,86
EES-R	**Celkové skóre**	**Sústrasť/spolupatričnosť (SS)**	**Emocionálne dojatie (ED)**	**Pozitívne zdieľanie (PZ)**
Cronbachova alfa	0,89	0,85	0,72	0,83

Vychádzajúc z dát hodnotíme vnútornú konzistenciu dotazníka za dostatočnú až dobrú. Podobne ako vo výskume Seitl et al. (2017) subškála ED vykazovala najnižšiu mieru reliability. Citovaní autori pripisovali túto skutočnosť nízkemu počtu položiek subškály ED. V našom výskume sme však zaznamenali nižšiu hodnotu realiability ako 0,8 nielen v prípade subškály ED, ale aj v prípade subškály SS. Domnievame sa, že v pozadí môže byť relatívne malý výskumný súbor.

V Tabuľke 6 prezentujeme deskriptívnu analýzu skúmaných premenných. Sú tu uvedené ukazovatele východiskovej miery emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia participantov. Z výsledkov vyplýva, že participanti výskumu (podobne ako v prvej výskumnej fáze) boli z hľadiska emocionálnej valencie neutrálne naladení, kým z hľadiska emocionálneho nabudenia mierne rozrušení. V tabuľke ďalej uvádzame deskriptívne ukazovatele východiskovej tepovej frekvencie a kožnej vodivosti. Ide o hodnoty zaznamenané v relaxačnej fáze. Následne prikladáme deskriptívne ukazovatele slovenského prekladu EES-R a jeho subškál. Ďalej sú prezentované deskriptívne hodnoty emocionálnej valencie, emocionálneho nabudenia, tepovej frekvencie

a kožnej vodivosti počas prezerania jednotlivých umeleckých diel. Sekvenčne tiež pripájame deskriptívne ukazovatele tepovej frekvencie a kožnej vodivosti počas vypĺňania škál SAM (po vzhliadnutí jednotlivých umeleckých diel) zameraných na emocionálnu valenciu a emocionálne nabudenie.

Tabuľka 6 - Deskriptívna analýza skúmaných premenných

	Priemer	**SD**	Šikmosť	**Strmosť**
Východisková valencia	3,96	0,66	-0,74	1,85
Východiskové nabudenie	2,00	0,78	0,45	-0,30
Východisková tep. frekvencia	90,50	14,60	1,14	3,41
Východisková kožná vodivosť	4,90	3,12	0,94	0,53
Celkové skóre EES - R	92,93	12,21	-0,42	0,94
Sústrasť/spolupatričnosť	44,70	6,27	-0,52	-0,02
Emocionálne dojatie	12,30	3,73	0,42	-0,76
Pozitívne zdieľanie	35,93	5,38	-1,31	2,05
Milosrdný samaritán emocionálna valencia	3,16	0,87	-0,67	-0,47
Milosrdný samaritán emocionálne nabudenie	2,30	0,91	-0,08	-0,94
Vyháňanie emocionálna valencia	3,33	0,88	0,22	-0,49
Vyháňanie emocionálne nabudenie	2,03	0,88	0,56	-0,26
Zavraždený básnik emocionálna valencia	3,13	0,81	-0,66	-0,02
Zavraždený básnik emocionálne nabudenie	2,33	0,88	0,22	-0,49
Utečenci emocionálna valencia	3,43	0,77	-0,00	-0,21
Utečenci emocionálne nabudenie	2,03	0,85	0,65	0,18
Milosrdný samaritán tepová frekvencia	86,00	14,52	1,02	1,98
Milosrdný samaritán kožná vodivosť	5,03	2,95	0,78	0,00
Vyháňanie tepová frekvencia	85,60	14,98	1,31	3,49
Vyháňanie kožná vodivosť	5,06	3,03	0,82	0,14
Zavraždený básnik tepová frekvencia	85,84	14,77	1,00	2,54
Zavraždený básnik kožná vodivosť	5,02	2,93	0,71	-0,18
Utečenci tepová frekvencia	85,54	14,99	1,21	3,27
Utečenci kožná vodivosť	5,01	2,89	0,70	-0,19
Milosrdný samaritán tepová frekvencia - SAM	83,73	14,47	1,09	2,84
Milosrdný samaritán kožná vodivosť - SAM	4,92	2,87	0,71	-0,18
Vyháňanie tepová frekvencia - SAM	83,64	15,57	1,52	4,18
Vyháňanie kožná vodivosť - SAM	4,95	2,93	0,80	0,10
Zavraždený básnik tepová frekvencia - SAM	84,20	15,75	1,33	3,48
Zavraždený básnik kožná vodivosť - SAM	4,93	2,89	0,71	-0,14
Utečenci tepová frekvencia - SAM	84,48	14,91	1,23	3,47
Utečenci kožná vodivosť - SAM	4,95	2,86	0,71	-0,18

V prvej výskumnej otázke sme sa pýtali na to, či existuje signifikantný vzťah medzi emocionálnou empatiou a emocionálnou valenciu/emocionálnym nabudením, ktoré boli evokované maľbami. V Tabuľke 7 sú prezentované výsledky korelačnej analýzy (Spearman) medzi ukazovateľmi emocionálnej empatie (celkové skóre EES-R a subškály EES-R) a hodnotami emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia pre jednotlivé maľby. Pripomíname, že v tejto analýze miera emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia vychádza zo subjektívneho ohodnotenia a bola zaznamenaná pomocou škál SAM po vzhliadnutí jednotlivých umeleckých diel.

Nebola zistená signifikantná korelácia medzi celkovou emocionálnou empatiou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením pri žiadnom z prezentovaných umeleckých diel. Signifikantný stredne silný negatívny vzťah sa zaznamenal medzi subškálou emocionálne dojatie a emocionálnou valenciou pri obrazoch „Milosrdný samaritán" a „Utečenci". Signifikantný stredne silný negatívny vzťah sa preukázal medzi subškálou emocionálne dojatie a emocionálnym nabudením pri obraze „Utečenci". Signifikantná stredne silná pozitívna korelácia bola zaznamenaná medzi subškálou pozitívne zdieľanie a emocionálnou valenciou pri obraze „Vyháňanie".

Druhá výskumná otázka bola zameraná na objasnenie toho, či existuje signifikantný vzťah medzi prezentovanými maľbami evokovanou emocionálnou empatiou a tepovou frekvenciou/kožnou vodivosťou. Výsledky korelačnej analýzy (Spearman) sú uvedené v Tabuľke 8. Emocionálna empatia je v tabuľke reprezentovaná celkovým skóre v EES-R a jednotlivými subškálami EES-R. Podobne ako pri prvej výskumnej otázke, aj v tomto prípade pramenia miery emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia zo subjektívneho hodnotenia, ktoré bolo zachytené pomocou škál SAM.

Nepreukázala sa signifikantná korelácia medzi celkovou emocionálnou empatiou a tepovou frekvenciou/kožnou vodivosťou pri žiadnom z prezentovaných umeleckých diel. Signifikantná stredne silná negatívna korelácia sa však preukázala medzi subškálou emocionálne dojatie a tepovou frekvenciou pri obrazoch „Milosrdný samaritán", „Vyháňanie" a „Utečenci".

Tabuľka 7 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej empatie a emocionálnej valencie/emocionálneho nabudenia

N = 30		**Celkové skóre EES-R**	**Sústrasť/spolupatričnosť (SS)**	**Emocionálne dojatie (ED)**	**Pozitívne zdieľanie (PZ)**
Milosrdný samaritán emocionálna valencia	Spearman rho	-0,06	0,04	-0,38	0,12
	p	0,75	0,81	0,03*	0,51
Milosrdný samaritán emocionálne nabudenie	Spearman rho	-0,29	-0,27	-0,02	-0,34
	p	0,11	0,13	0,91	0,06
Vyháňanie emocionálna valencia	Spearman rho	0,07	0,00	-0,28	0,36
	p	0,70	0,99	0,12	0,04*
Vyháňanie emocionálne nabudenie	Spearman rho	-0,21	-0,01	-0,38	-0,19
	p	0,26	0,93	0,03*	0,29
Zavraždený básnik emocionálna valencia	Spearman rho	-0,11	-0,13	-0,32	0,04
	p	0,53	0,49	0,08	0,82
Zavraždený básnik emocionálne nabudenie	Spearman rho	-0,09	-0,04	-0,21	-0,01
	p	0,60	0,82	0,25	0,94
Utečenci emocionálna valencia	Spearman rho	0,01	0,01	-0,43	0,36
	p	0,93	0,94	0,01*	0,05
Utečenci emocionálne nabudenie	Spearman rho	-0,14	-0,02	-0,07	-0,29
	p	0,44	0,90	0,69	0,11

* $p<0,05$

Tabuľka 8 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej empatie a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti

N = 30		Celkové skóre EES-R	Sústrasť/spolupatričnosť (SS)	Emocionálne dojatie (ED)	Pozitívne zdieľanie (PZ)
Milosrdný samaritán tepová frekvencia	Spearman rho	-0,33	0,17	-0,40	-0,28
	p	0,07	0,34	0,02*	0,12
Milosrdný samaritán kožná vodivosť	Spearman rho	-0,27	0,00	-0,24	-0,23
	p	0,14	0,99	0,20	0,20
Vyháňanie tepová frekvencia	Spearman rho	-0,28	0,19	-0,36	-0,26
	p	0,12	0,31	0,04*	0,15
Vyháňanie kožná vodivosť	Spearman rho	-0,28	-0,01	-0,26	-0,23
	p	0,12	0,95	0,16	0,20
Zavraždený básnik tepová frekvencia	Spearman rho	-0,23	0,23	-0,31	-0,24
	p	0,21	0,22	0,09	0,19
Zavraždený básnik kožná vodivosť	Spearman rho	-0,25	-0,00	-0,22	-0,22
	p	0,17	0,98	0,23	0,22
Utečenci tepová frekvencia	Spearman rho	-0,28	0,20	-0,38	-0,31
	p	0,12	0,27	0,03*	0,08
Utečenci kožná vodivosť	Spearman rho	-0,25	0,00	-0,22	-0,21
	p	0,17	0,98	0,22	0,25

* $p<0,05$

V tretej výskumnej otázke sme sa pýtali na to, či existuje signifikantný vzťah medzi tepovou frekvenciou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením, ktoré boli evokované prezentovanými maľbami (Tabuľka 9, 10) Vo štvrtej výskumnej otázke sme sa zaujímali o možný signifikantný vzťah medzi kožnou vodivosťou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením, ktoré boli evokované maľbami (Tabulka 11, 12). Mali sme teda v záujme zistiť, či existuje vzťah medzi objektívnymi a subjektívnymi ukazovateľmi emocionálnej reaktivity na zhodné podnety.

Nebola preukázaná signifikantná korelácia medzi tepovou frekvenciou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením pri žiadnom z prezentovaných umeleckých diel. Podobne sa nezistila signifikantná korelácia medzi kožnou vodivosťou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením pri prezentovaných umeleckých dielach okrem obrazu „Milosrdný samaritán". V tomto konkrétnom prípade sa zistila signifikantná stredne silná pozitívna korelácia medzi emocionálnym nabudením a kožnou vodivosťou odmeranou počas prezerania obrazu „Milosrdný samaritán" a pri vypĺňaní škály SAM po vzhliadnutí uvedeného obrazu.

V nadväznosti na prvé štyri hlavné výskumné otázky sme sa rozhodli pre vykonanie sekvenčných štatistických analýz. Zaujímalo nás, či existuje signifikantný rozdiel medzi východiskovými a indukovanými hodnotami emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia. Pri tejto otázke sme mienili overiť výsledky analýz z prvej výskumnej fázy, vzhľadom na skutočnosť, že kým prvá simplexnejšia fáza výskumu prebehla výlučne online, druhá komplexná výskumná fáza bola realizovaná prezenčne.

Podobne nás zaujímalo, či existuje signifikantný rozdiel medzi východiskovými a indukovanými hodnotami kožnej vodivosti a tepovej frekvencie. V tomto prípade sme porovnávali hodnoty kožnej vodivosti a tepovej frekvencie z relaxačnej fázy s hodnotami kožnej vodivosti a tepovej frekvencie počas prezerania umeleckých diel.

Výsledky komparačných analýz (neparametrický Wilcoxonov test) uvádzame v Tabuľkách 13 a 14. Preukázal sa signifikantný rozdiel medzi východiskovou a indukovanou mierou emocionálnej valencie pri každom z umeleckých diel. Posun bol vždy v smere k nižším priemerným hodnotám, teda prezentované umelecké diela indukovali nepríjemnejší emocionálny stav, než bol východiskový. V prípade emocionálneho nabudenia sme zaznamenali signifikantný rozdiel medzi východiskovými a indukovanými hodnotami len v prípade obrazu „Milosrdný samaritán". Posun bol v smere k vyšším priemerným hodnotám, teda prezentované umelecké dielo indukovalo silnejšie emocionálne rozrušenie, než bolo východiskové.

Tabuľka 9 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej valencie/nabudenia a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti (Milosrdný samaritán)

N = 30 *p<0,05	**Milosrdný samaritán** tepová frekvencia		**Milosrdný samaritán** tepová frekvencia - SAM	**Milosrdný samaritán** kožná vodivosť	**Milosrdný samaritán** kožná vodivosť - SAM
Milosrdný samaritán emocionálna valencia	Spearman rho	-0,02	0,03	0,11	0,12
	p	0,89	0,84	0,54	0,50
Milosrdný samaritán emocionálne nabudenie	Spearman rho	0,32	0,25	0,37	0,36
	p	0,07	0,17	0,04*	0,04*

Tabuľka 10 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej valencie/nabudenia a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti (Vyháňanie)

N = 30	**Vyháňanie** tepová frekvencia		**Vyháňanie** tepová frekvencia - SAM	**Vyháňanie** kožná vodivosť	**Vyháňanie** kožná vodivosť - SAM
Vyháňanie emocionálna valencia	Spearman rho	0,01	-0,02	-0,01	-0,13
	p	0,93	0,87	0,50	0,47
Vyháňanie emocionálne nabudenie	Spearman rho	-0,10	-0,11	0,33	0,36
	p	0,56	0,56	0,07	0,05

Tabuľka 11 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej valencie/nabudenia a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti (Zavraždený básnik)

	Zavraždený básnik		**Zavraždený básnik**	**Zavraždený básnik**	**Zavraždený básnik**
N = 30	tepová frekvencia		tepová frekvencia - SAM	kožná vodivosť	kožná vodivosť – SAM
Zavraždený básnik	Spearman rho	0,01	-0,00	-0,09	-0,11
emocionálna valencia	p	0,94	0,99	0,06	0,55
Zavraždený básnik	Spearman rho	0,14	0,11	0,26	0,28
emocionálne nabudenie	p	0,45	0,53	0,15	0,12

Tabuľka 12 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej valencie/nabudenia a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti (Utečenci)

	Utečenci		**Utečenci**	**Utečenci**	**Utečenci**
N = 30	tepová frekvencia		tepová frekvencia - SAM	kožná vodivosť	kožná vodivosť – SAM
Utečenci	Spearman rho	-0,01	-0,02	-0,00	-0,03
emocionálna valencia	p	0,94	0,90	0,96	0,87
Utečenci	Spearman rho	-0,02	-0,06	0,18	0,20
emocionálne nabudenia	p	0,91	0,74	0,33	0,28

Tabuľka 13 - Skúmanie rozdielu medzi východiskovými a indukovanými hodnotami emocionálnej valencie

N = 30	**Priemer**	**SD**	**Mdn**		**n**	**Priemerné poradie**	**W**	**z[a]**	**p**	**r**
Východisková valencia	3,96	0,66	4,00	Negatívna zmena	16	8,50	120	-3,60	< 0,001**	1
Milosrdný samaritán	3,16	0,87	3,00	Pozitívna zmena	0	0,00				
				Bez zmeny	14					
Východisková valencia	3,96	0,66	4,00	Negatívna zmena	16	9,50	146	-3,77	< 0,001**	0,9
Vyháňanie	3,33	0,88	3,00	Pozitívna zmena	1	1,00				
				Bez zmeny	13					
Východisková valencia	3,96	0,66	4,00	Negatívna zmena	17	9,00	136	-3,71	< 0,001**	1
Zavraždený básnik	3,13	0,81	3,00	Pozitívna zmena	0	0,00				
				Bez zmeny	13					
Východisková valencia	3,96	0,66	4,00	Negatívna zmena	14	8,50	113	-3,56	0,001*	0,88
Utečenci	3,43	0,77	3,00	Pozitívna zmena	1	1,00				
				Bez zmeny	15					

*p<0,05; ** p < 0,001; [a]. na základe pozitívnej zmeny

Tabuľka 14 – Skúmanie rozdielu medzi východiskovými a indukovanými hodnotami emocionálneho nabudenia

N = 30	**Priemer**	**SD**	**Mdn**		**n**	**Priemerné poradie**	**W**	**z[a]**	**p**	**r**
Východiskové nabudenie	2,00	0,78	2,00	Negatívna zmena	2	10,00	10	-3,60	0,03*	-0,69
Milosrdný samaritán	2,30	0,91	2,00	Pozitívna zmena	19	56,00				
				Bez zmeny	19					
Východiskové nabudenie	2,00	0,78	2,00	Negatívna zmena	6	36,00	36	-3,77	0,83	-0,07
Vyháňanie	2,03	0,89	2,00	Pozitívna zmena	6	42,00				
				Bez zmeny	18					
Východiskové nabudenie	2,00	0,78	2,00	Negatívna zmena	4	28,00	28	-3,71	0,05	-0,53
Zavraždený básnik	2,33	0,88	2,00	Pozitívna zmena	11	92,00				
				Bez zmeny	15					
Východiskové nabudenie	2,00	0,78	2,00	Negatívna zmena	6	30,00	30	-3,56	0,81	-0,09
Utečenci	2,03	0,85	2,00	Pozitívna zmena	5	36,00				
				Bez zmeny	19					

*p<0,05; [a]. na základe pozitívnej zmeny

Tabuľka 15 - Skúmanie rozdielu medzi východiskovými a indukovanými hodnotami tepovej frekvencie

N = 30	**Priemer**	**SD**	**Mdn**		**n**	**Priemerné poradie**	**W**	**z[a]**	**p**	**r**
Východisková TF	90,50	14,60	88,70	Negatívna zmena	30	15,50	458	-4,78	< 0,001**	0,97
Milosrdný samaritán	86,00	14,50	83,50	Pozitívna zmena	0	0,00				
				Bez zmeny	0					
Východisková TF	90,50	14,60	88,70	Negatívna zmena	27	16,56	435	-4,41	< 0,001**	1
Vyháňanie	85,60	15,00	85,30	Pozitívna zmena	3	6,00				
				Bez zmeny	0					
Východisková TF	90,50	14,60	88,70	Negatívna zmena	29	16,00	458	-4,76	< 0,001**	0,97
Zavraždený básnik	85,84	14,80	85,80	Pozitívna zmena	1	92,00				
				Bez zmeny	0					
Východisková TF	90,50	14,60	88,70	Negatívna zmena	29	15,00	462	-4,70	< 0,001**	0,98
Utečenci	85,54	15,00	82,90	Pozitívna zmena	0	0,00				
				Bez zmeny	1					

** p < 0,001; [a]. na základe pozitívnej zmeny

Tabuľka 16 - Skúmanie rozdielu medzi východiskovými a indukovanými hodnotami kožnej vodivosti

N = 30	**Priemer**	**SD**	**Mdn**		**n**	**Priemerné poradie**	**W**	**z[a]**	**p**	**r**
Východisková KV	4,90	3,12	4,08	Negatívna zmena	9	14,50	10	-2,09	0,01*	-0,52
Milosrdný samaritán	5,03	2,94	4,67	Pozitívna zmena	21	15,93				
				Bez zmeny	0					
Východisková KV	4,90	3,12	4,08	Negatívna zmena	7	14,85	36	-2,44	0,01*	-0,52
Vyháňanie	5,06	3,04	4,47	Pozitívna zmena	23	15,70				
				Bez zmeny	0					
Východisková KV	4,90	3,12	4,08	Negatívna zmena	7	19,43	28	-1,76	0,01*	-0,51
Zavraždený básnik	5,02	2,94	4,45	Pozitívna zmena	22	13,59				
				Bez zmeny	1					
Východisková KV	4,90	3,12	4,08	Negatívna zmena	8	15,38	30	-2,25	0,02*	-0,46
Utečenci	5,01	2,87	4,45	Pozitívna zmena	22	15,55				
				Bez zmeny	1					

*p<0,05; [a]. na základe pozitívnej zmeny

Pri štatistickej komparácii východiskových a indukovaných hodnôt fyziologických ukazovateľov (Tabuľka 15 a 16) sa preukázali signifikantné rozdiely medzi východiskovou mierou tepovej frekvencie a medzi indukovanou tepovou frekvenciou pri každom z umeleckých diel. Tepová frekvencia participantov sa pri prezeraní umeleckých diel znížila v porovnaní s relaxačnou fázou. Podobne sa potvrdili signifikantné rozdiely medzi východiskovou a indukovanou mierou kožnej vodivosti pri každom z umeleckých diel. Kožná vodivosť participantov sa pri prezeraní umeleckých diel zvýšila v porovnaní s relaxačnou fázou.

Terciárnym cieľom druhej výskumnej fázy bolo zmapovanie toho, ktoré oblasti umeleckých diel sú pre participantov vizuálne najpútavejšie. Pre zodpovedanie tejto otázky sme vychádzali z údajov zachytených prístrojom GazePoint High Definition EyeTracker, pomocou ktorého sa sledovali očné pohyby. Do úvahy sa brala frekvencia a dĺžka očných fixácií na oblasti prezentovaných umeleckých diel. (Výstup analýzy sa uvádza v prílohe B.) Veľkosť farebne vyznačených „škvŕn“ odráža dĺžku očných fixácií. Oči participantov sa najčastejšie fixovali na oblasti vyznačené červenou farbou. Meniaca sa farebnosť na spektre od červenej k fialovej odráža klesajúcu frekvenciu očných fixácií.

V prípade obrazu „Milosrdný samaritán“ vizuálne najpútavejšou časťou sú tváre osôb s dominanciou tváre trpiacej osoby. Pozornosť je venovaná tiež oslovi, avšak v menšej miere. Je zaujímavé si všimnúť, že pomerne často sa sledoval chvost zvieraťa, ktorý síce neprispieva ku kognitívnej interpretácii znázornenej scény, ale z kompozičného hľadiska sa nachádza v strede obrazu. Participanti teda v prípade obrazu „Milosrdný samaritán“ prioritne sledovali figúry, scenérii sa venovala menšia pozornosť.

Aj v prípade obrazu „Vyháňanie“ boli oči participantov najčastejšie a najdlhšie fixované na figúrach, pozornosť však venovali aj pozadiu, a to, konkrétne oblaku a budovy. Dominantne sa sledovali tváre osôb a to najmä tvár hlavného protagonistu, teda osoby v červenom. Môže byť zaujímavé si všimnúť, že opakovane bola venovaná pomerne intenzívna pozornosť strednej časti obrazu a to napriek tomu, že v uvedenej časti nie je znázornený žiaden špecifický obsah. Na druhej strane ľavá horná časť obrazu sa sledovala menej intenzívne, hoci pri kognitívnej interpretácii scény ide o významný bod. Autor tu namaľoval ruku hlavného protagonistu, ktorá ukazuje istým smerom a tak – vychádzajúc z názvu umeleckého diela – vyháňa osoby s ktorými je v interakcii.

Tvár osoby je najčastejšie a najdlhšie sledovaná aj v prípade umeleckého diela „Zavraždený básnik“. Oči participantov sa fixovali aj na stred obrazu, v blízkosti ktorého je aj menšia škvrna od krvi. Vizuálne výraznejšej kaluži krvi, ktorá sa nachádza v pravej dolnej časti obrázku však nebola venovaná intenzívna pozornosť v skupine participantov.

Hoci v prípade obrazu „Utečenci“ je dominancia figúr a pozadia z kompozičného hľadiska vyvážená, participanti aj v tomto prípade sledovali najčastejšie a najintenzívnejšie figúry. Síce bola opakovane venovaná najintenzívnejšia pozornosť tvári dominantnej osoby (najväčšia v strede obrazu), pomerne často sa sledoval aj chrbát ležiacej osoby, ktorej tvár divák nevidí.

Z dôvodu obohatenia a doplnenia poznatkov o tom, ako pristupovali participanti výskumu k totožným podnetom, prikladáme individuálnu analýzu dvoch odlišných prístupov prezerania obrázkov. Ide o komparáciu dvoch mužských participantov zo študijného odboru dejiny a teória umenia (osoba A) a psychológia (osoba B). (Výstup analýzy očných pohybov a dĺžky očných fixácií uvádzame v prílohe C.) Aj v tomto prípade platí pravidlo, že veľkosť kružnice narastá dĺžkou očných fixácií na istý obsahový element obrazu.

Po komparácii prístupov je možné si všimnúť, že „osoba A“ bola vizuálne senzitívna aj na také aspekty obrazu, ktoré nie sú dôležité pre kognitívne uchopenie obsahu. Relatívne rovnomerne rozdeľovala svoju pozornosť medzi figúrami a pozadím. Sústredila sa aj na drobné detaily, akými sú napríklad ťahy štetcom a meniaca sa farebnosť. Oproti tomu „osoba B“ sa dominantne sústredila na figúry a na detaily hlavných figúr. Pozadiu a drobným vizuálnym detailom venovala malú pozornosť. Odlišný prístup k vizuálnemu uchopeniu toho istého podnetu je najmarkantnejší v prípade obrazu „Utečenci“. „Osoba A“ sa díva tak na figúry, ako aj na pozadie (ťahy štetcom, výrazné prechody farieb), kým „osoba B“ sa sústreďuje najmä na figúry, resp. predmety a pozadiu nevenuje takmer žiadnu pozornosť.

Prístup „osoby B“ je pritom v súlade s výsledkami štúdií v ktorých sa zhodne sledovali očné pohyby divákov a preukázalo sa, že oči majú tendenciu sa skôr fixovať na emocionálne objekty hoci i menej významné, než na významné ale emocionálne neutrálne stimuly (napr. neobvyklý tvar, výrazná farba) (Humphrey et al., 2012; Lang et al., 1993; Nummenmaa, 2006). Emocionálna sýtosť istého vizuálneho podnetu (napr. mimický výraz) je teda pre väčšinu vnímateľov dôležitejšia a je podrobená dlhšej analýze, ako vizuálne významný ale emocionálne menej sýtený podnet. Zistilo sa tiež, že naša pozornosť je priťahovaná negatívnymi stimulmi vo väčšej miere, ako pozitívnymi stimulmi (Humphrey et al., 2012; Pratto & John, 1991).

Samozrejme z vyššie uvedenej komparácie dvoch participantov nie je možné vyvodiť žiaden konkrétny záver. Uvedené zistenie však môže poslúžiť ako inšpirácia pre ďalšie výskumy, v ktorých by sa podrobnejšie preskúmali premenné psychologického, neurobiologického, ako aj sociodemografického rázu, ktoré môžu prispieť k odlišnému prístupu k obrazovému podmetovému materiálu.

5. 3 Diskusia

V nasledujúcej časti sa pokúsime o interpretáciu získaných výsledkov vo svetle dostupných vedeckých informácií, z ktorých sme z časti vychádzali aj pri empirickom ukotvení nášho výskumu. V prípade absencie podkladov, ku ktorým by sme mohli naše výsledky porovnať, sa budeme snažiť o rozbor a zdôvodnenie na teoretickej rovine.

V *prvej výskumnej otázke* sme sa pýtali na to, či existuje signifikantný vzťah medzi emocionálnou empatiou a emocionálnou valenciu/emocionálnym nabudením, ktoré boli evokované maľbami. Nebola však zistená signifikantná korelácia medzi celkovou emocionálnou empatiou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením pri žiadnom z prezentovaných umeleckých diel. Signifikantný vzťah sa zaznamenal medzi subškálou emocionálne dojatie a emocionálnou valenciou pri obrazoch „Milosrdný samaritán" a „Utečenci". Signifikantná korelácia sa preukázala medzi subškálou emocionálne dojatie a emocionálnym nabudením pri obraze „Utečenci". Tiež bola korelácia zaznamenaná medzi subškálou pozitívne zdieľanie a emocionálnou valenciou pri obraze „Vyháňanie".

Z uvedených zistení vyplýva, že subjektívna emocionálna reaktivita vyjadrená emocionálnou valenciou a emocionálnym nabudením na prezentované maľby nebola vo vzťahu s celkovou mierou emocionálnej empatie, t.j. úroveň emocionálnej empatie na strane vnímateľa je indiferentná v emocionálnej reakcii na umelecké dielo. Naše zistenie neponúka empirickú verifikáciu teoretického prieniku medzi emocionálnou a estetickou empatiou. Na druhej strane je súhlasné so zistením od Millera a Hübnera (2023), ktorí obdobne nepotvrdili vzťah skúmaných premenných. Podotýkame však, že vo výskume Silva et al. (2017) sa preukázal vzťah medzi emocionálnou nákazou (schopnosťou venovať pozornosť emóciám iných a byť vnímanými emóciami sám ovplyvnený) a emocionálnou reaktivitou na fotky zo súboru IAPS. Podobne aj vo výskume Gernot et al. (2018) sa potvrdil vzťah medzi emocionálnou nákazou a emocionálnou reaktivitou na obrazy. Nekonzistentnosť výskumných zistení nás vedie k domnienke, že relácia skúmaných premenných môže byť senzitívna na konkrétny spôsob ich empirického zachytenia. V citovaných, tiež aj v našom výskume, boli participantom administrované totiž odlišné dotazníky/škály na zaznamenanie miery emocionálnej empatie. Emocionálna nákaza, ktorá sa javí byť prepojenou s emocionálnou reaktivitou na prezentované stimuly pritom predstavuje iba istý aspekt komplexnejších koncepcií emocionálnej empatie (porovnaj napr. Caruso & Mayer, 1998).

Hlbšia analýza nami získaných dát však odhalila individuálne vzťahy medzi emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením a jednotlivými dimenziami škály EES – R pre vybrané maľby. Sme preto toho názoru, že konkrétny obsah maľby, ako aj jej umelecké atribúty môžu intenzívne vstupovať do predpokladaného vzťahu medzi emocionálnou empatiou a emocionálnou

reaktivitou. Z prezentovaného súboru sa ukazuje byť najpotentnejšou maľba „Utečenci", pri ktorej sa potvrdil vzťah medzi emocionálnym dojatím a emocionálnou valenciou, ako aj emocionálnym nabudením.

Druhá výskumná otázka bola zameraná na objasnenie toho, či existuje signifikantný vzťah medzi prezentovanými maľbami evokovanou emocionálnou empatiou a tepovou frekvenciou/kožnou vodivosťou. Nepreukázala sa však signifikantná korelácia medzi celkovou emocionálnou empatiou a tepovou frekvenciou/kožnou vodivosťou pri žiadnom z prezentovaných umeleckých diel. Výnimkou je vzťah medzi subškálou emocionálne dojatie a tepovou frekvenciou pri obrazoch „Milosrdný samaritán", „Vyháňanie" a „Utečenci".

Výsledky nášho výskumu nie sú v súlade so zisteniami citovaných výskumov (Balconi & Bortolotti, 2012b; Gernot et al., 2018; Oliveira-Silva & Gonçalves, 2011), v ktorých sa preukázal vzťah medzi emocionálnou empatiou a fyziologickými ukazovateľmi emocionálnej reaktivity. Upozorňujeme však, že ani výsledky citovaných výskumov nie sú súhlasné. Napríklad Oliveira-Silva a Gonçalves (2011) nezistili vzťah medzi empatiou a kožnou vodivosťou, kým relácia uvedených premenných bola potvrdená vo výskumoch od Balconi a Bortolotti (2012b), ako aj Gernot et al. (2018). Opakovane však upozorňujeme na výraznú metodologickú rôznorodosť výskumných koncepcií, ktorá sťaží komparáciu a generalizáciu zistení.

Nemôžeme však nechať bez povšimnutia skutočnosť, že medzi subškálou emocionálne dojatie a tepovou frekvenciou sa potvrdila negatívna korelácia pri niektorých maľbách. Zvýšená tendencia identifikovať sa s fiktívnymi postavami, ich emočným prežívaním a osudom – ktorá sa zachytáva subskálou emocionálneho dojatia - sa tu teda spája so znížením tepovej frekvencie. Práve zníženie tepovej frekvencie sa ukazuje byť signálom emocionálneho zasiahnutia stimulom, oproti neutrálnemu emocionálnemu stavu (Anttonen & Surakka, 2007; Sánchez-Navarro et al., 2006b). Uvedené zistenie nás opakovane privádza ku konklúzii, že individuálne obsahové a umelecké atribúty malieb môžu zohrávať významnú rolu v ich sile meniť emocionálny stav diváka. Podobne si uvedomíme - po zhodnotení výsledkov štatistických analýz - že zo škály EES-R sa zdá byť najvalidnejšou subškála emocionálneho dojatia v kontexte malieb ako emocionálnych stimulov. Apelujeme však na zvýšenú obozretnosť, nakoľko práve subškála emocionálneho dojatia sa vyznačovala najnižšou reliabilitou zo všetkých subškál EES-R.

V *tretej výskumnej otázke* sme sa pýtali na to, či existuje signifikantný vzťah medzi tepovou frekvenciou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením, ktoré boli evokované prezentovanými maľbami. Vo *štvrtej výskumnej otázke* sme sa zaujímali o možný signifikantný vzťah medzi kožnou vodivosťou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením, ktoré boli evokované maľbami.

Nebola preukázaná signifikantná korelácia medzi tepovou frekvenciou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením pri žiadnom z prezentovaných umeleckých diel. Podobne sa nezistila signifikantná korelácia medzi kožnou vodivosťou a emocionálnou valenciou/emocionálnym nabudením pri prezentovaných umeleckých dielach okrem obrazu „Milosrdný samaritán".

Naše zistenia teda nepotvrdili vzťah medzi objektívnymi a subjektívnymi ukazovateľmi emocionálnej odozvy na prezentované maľby. Pri interpretácii tejto skutočnosti obraciame našu pozornosť na kritické posúdenie našej výskumnej procedúry. Domnievame sa, že nepríjemný fyzický stav, vyplývajúci najmä z nutnosti udržania stálej a relatívne strnulej polohy hlavy na stojane a rúk na stole, mohlo skresliť získané výsledky. Myslíme si pritom, že interferencia mohla byť výraznejšia práve pri fyziologických ukazovateľoch, t. j. tepovej frekvencie a kožnej vodivosti. Síce výskumy vzťahu medzi emocionálnou valenciou a tepovou frekvenciou sú menej súhlasné (Anttonen & Surakka, 2007; Bradley & Lang, 2000; Greenwald et al., 1989; Kaczmarek, 2019; Krumhansl, 1997; Sánchez-Navarro et al., 2006a; Sánchez-Navarro et al., 2006b), vzťah emocionálneho nabudenia a kožnej vodivosti bol opakovane verifikovaný aj v kontexte obrazových stimulov (Bradley & Lang, 2000; Lang et al., 1993; Sánchez-Navarro et al., 2006b). Nám sa uvedená relácia preukázala iba pri maľbe „Milosrdný samaritán".

V nadväznosti na prvé štyri hlavné výskumné otázky sme sa rozhodli pre vykonanie *sekvenčných štatistických analýz*. Zaujímalo nás, či existuje signifikantný rozdiel medzi východiskovými a indukovanými hodnotami emocionálnej valencie a emocionálneho nabudenia.

Preukázal sa signifikantný rozdiel medzi východiskovou a indukovanou mierou emocionálnej valencie pri každom z umeleckých diel. V prípade emocionálneho nabudenia sme zaznamenali signifikantný rozdiel medzi východiskovými a indukovanými hodnotami len v prípade obrazu „Milosrdný samaritán".

Z výsledkov prvej, ako aj druhej výskumnej fázy teda vyplýva, že maľby „Milosrdný samaritán", „Utečenci", „Vyháňanie" a „Zavraždený básnik" majú potenciál meniť emocionálne nabudenie vnímateľa v smere k negatívnemu pólu a to nezávisle od podmienok testovania. Na druhej strane emocionálne nabudenie sa javí byť viac senzitívnym na podmienky testovania pri riadenom evokovaní emócií. Kým v prvej výskumnej fáze participant sám „zaklikával" príslušné hodnoty emocionálnej valencie a nabudenia na škálach SAM, v druhej fáze ich mal vysloviť nahlas výskumníkovi. Síce uvedená procedúra bola odôvodnená zabezpečením čo najvyššej reliability meraní fyziologických zmien, mohla pôsobiť rušivo pri udávaní hodnôt emocionálneho nabudenia. Na druhej strane u maľby „Milosrdný samaritán" bola zaznamená siginifikantná zmena tak v smere emocionálnej

valencie, ako aj emocionálneho nabudenia. Vo svetle výsledkov tretej výskumnej otázky sa javí byť práve uvedená maľba najúčinnejšou pre riadené evokovanie emócií.

V rámci sekvenčných analýz nás tiež zaujímalo, či existuje signifikantný rozdiel medzi východiskovými a indukovanými hodnotami kožnej vodivosti a tepovej frekvencie. Signifikantné rozdiely sa potvrdili medzi východiskovou mierou tepovej frekvencie a medzi indukovanou tepovou frekvenciou pri každom z umeleckých diel. Podobne sa potvrdili signifikantné rozdiely medzi východiskovou a indukovanou mierou kožnej vodivosti pri každom z umeleckých diel.

Získané dáta potvrdzujú jednoznačnú zmenu emocionálneho stavu počas výskumnej procedúry oproti relaxačnej fáze. Zníženie tepovej frekvencie pri pôsobení emocionálneho stimulu v porovnaní s neutrálnym emocionálnym stavom bolo súhlasné s inými empirickými zisteniami (Anttonen & Surakka, 2007; Bradley & Lang, 2000; Greenwald et al., 1989; Kaczmarek, 2019; Krumhansl, 1997; Sánchez-Navarro et al., 2006a; Sánchez-Navarro et al., 2006b). Efektívny posun emocionálneho stavu od východiskových hodnôt potvrdzuje aj nárast kožnej vodivosti. Na druhej strane vo svetle výsledkov tretej výskumnej otázky sa uvedené fyziologické zmeny nepremietli do zhodne jednoznačných zmien aj v subjektívnom prežívaní. Vyššie sme túto skutočnosť pripisovali prežívaniu fyzického diskomfortu pri testovaní. Na druhej strane nevylučujeme ani možnosť, že „emocionálna sila" prezentovaných malieb nebola dostatočne intenzívna pre navodenie výraznejších zmien v subjektívom emocionálnom prežívaní. Zdá sa, akoby „telo" reagovalo konštantne na emocionálny stimul, kým „duša" bola menej zasiahnutá. Uznávame, že síce sú všetky nami prezentované maľby figurálne, znázorňujú subjekty a najmä ich tváre menej detailne. Hoci aj abstraktné obrazy vyvolávajú emocionálnu zaangažovanosť (Demmer et al., 2023), znížený počet mimických markerov na strane pozorovaného subjektu sťaží identifikovanie ním prežívaných emócií (Verroca et al., 2022) a sekvenčne môže obmedziť mieru subjektívnej emocionálnej odozvy na strane pozorovateľa. Sme toho názoru, že síce činnosť zrkadlových neurónov nie je nevyhnutná pre emocionálnu rezonanciu s umeleckým dielom (Kesner & Horáček, 2017), z hľadiska riadeného evokovania emócií - analogicky fotografiám - môže byť dôležitá.

6. Vyústenie

Empatiu môžeme považovať za dôležitý komponent sociálnej kognície, ktorý facilituje napríklad prosociálne správanie (Lim & DeSteno, 2017). Z výskumov však vyplýva, že empatická skúsenosť sa môže rozvinúť aj nad rámec priamych medziľudských interakcií. Empatia a jej koreláty sa postupne začínajú skúmať napr. v sfére virtuálnej reality. Je však zaujímavé, že virtuálna

realita rozvíja najmä emocionálnu empatiu, avšak nemotivuje užívateľov k tomu, aby prevzali myšlienkový rámec iných ľudí vo virtuálnom svete, teda nerozvíja kognitívnu empatiu (Martingano et. al., 2021).

Preukázal sa tiež vzťah medzi mierou emocionálneho komponentu empatie a emocionálnou reaktivitou na fotky (Silva a kol., 2017) aj obrazy (Gernot et al., 2018), t.j. úroveň empatie môže za istých okolností zohrávať dôležitú rolu v schopnosti „ponoriť sa" do sprostredkovanej reprezentácie sveta. Účinnosť rôznych podôb emocionálnych stimulov napríklad vo forme fotiek, obrazov a videí môže tkvieť v tom, že činnosť zrkadlových neurónov a procesu stelesnenia (embodiment) je veľmi podobná pri reálnych podnetoch, s ktorými má pozorovateľ priamu skúsenosť (stojím oproti plačúcej osoby), ako pri fiktívnych podnetoch, s ktorými má iba sprostredkovanú skúsenosť (vidím fotku plačúcej osoby) alebo si ich len predstaví (predstavím si plačúcu osobu) (Gallese, 2019).

Dôležitými ukazovateľmi emocionálnej odozvy pri pôsobení emocionálne významného stimulu je jednak subjektívny zážitok, ako aj fyziologické zmeny. Kým subjektívny zážitok je možné zaznamenať len v sebavýpoveďovej forme napr. pomocou rôznych škál a dotazníkov, fyziologické zmeny môžu byť zachytené objektívnejšie, cez rôzne prístrojové metódy.

Výsledky nášho výskumu sú v určitých bodoch zhodné s dostupnými empirickými zisteniami, v iných sa od nich odkláňajú. Vychádzajúc zo získaných dát konštatujeme, že emocionálna empatia, meraná dotazníkom EES-R, nie je jednoznačne vo vzťahu s emocionálnou reaktivitou na maľby. Na druhej strane jej komponent, emocionálne dojatie - odrážajúce tendenciu identifikovať sa s fiktívnymi postavami, ich emočným prežívaním a osudom - preukázalo koreláciu medzi emocionálnou reaktivitou u vybraných malieb. Zdá sa, že v prípade menej exaktnej reprezentácie reality pri maľbách, napr. v porovnaní s fotkami, schopnosť emocionálne sa naviazať na fiktívne postavy môže byť významná pre emocionálnu reaktivitu.

Nami prezentované obrazy spoľahlivo menia emocionálnu valenciu pozorovateľov, v smere nepríjemnejších emócií a to bez ohľadu na priamy (participant sám vypĺňa SAM), či sprostredkovaný spôsob zaznamenávania emocionálnych zmien (participant vypĺňa SAM nahlas, za asistencie výskumníka). Na druhej strane zmena (nárast) emocionálneho nabudenia oproti východiskovej hodnote bola plošne zachytená len pri priamom zaznamenávaní emocionálnych zmien, t.j. bez prítomnosti výskumníka a bez prístrojových metód. Nedocielenie zmeny emocionálneho nabudenia pri prezentovaní malieb v druhej výskumnej fáze bolo podporené aj hodnotami kožnej vodivosti, ktoré nepreukázali signifikantný nárast oproti východiskovým hodnotám, okrem jedného obrazu.

Z prezentovaných malieb sa preukázal byť najúčinnejším pre riadené evokovanie emócií obraz „Milosrdný samaritán". Po jeho prezentácii v druhej výskumnej fáze participanti udávali posun emocionálnej valencie v smere nepríjemnejších emócií a súčasne posun emocionálneho nabudenia v smere väčšieho rozrušenia. V tomto konkrétnom prípade kopírovala zmenu subjektívneho emocionálneho zážitku aj fyziologická reakcia, v zmysle zvýšenej kožnej vodivosti.

Síce sme v druhej výskumnej fáze zaznamenali zmenu v emocionálnej valencii pri prezentovaní malieb oproti východiskovému emocionálnemu stavu v relaxačnej fáze, nevieme jednoznačne určiť, či práve pohľad na maľby bol rozhodujúci v tomto posune. Nemôžeme odhliadnuť od fyzického diskomfortu, o ktorom vypovedali niektorí participanti. Uvedená skúsenosť mohla vyvíjať negatívny efekt na subjektívne emocionálne prežívania participantov, ako aj na ich fyziologické reakcie.

Za ďalšiu výraznú limitáciu uskutočneného výskumu považujeme relatívne nízky počet participantov, ako aj nevyváženosť výskumného súboru v zmysle pohlavia a študijného zamerania. V prípade rozsiahlejšieho a vyváženejšieho výskumného súboru by bolo možné vytvoriť skupiny osôb podľa ich miery emocionálnej empatie, tak ako sa to realizovalo v niekoľkých nami citovaných výskumoch. Podobne by bolo možné komparovať participantov v hĺbke emocionálnej rezonancie na maľby v závislosti od pohlavia a študijného zamerania. Bolo by tak možné rozvinúť aj analýzu očných pohybov v súvislosti so študijným zameraním. Zaujímalo by nás, či sa študijný/profesionálny záujem o analýzu umeleckých diel (napr. študenti dejín umenia) odrazí v miere emocionálnej reaktivity a v spôsobe optického postihovania obrazu.

V sekvenčných výskumoch odporúčame teda rozšíriť veľkosť výskumného súboru, ako aj súbor malieb. Okrem „pochmúrnych" obrazov, by bolo vhodné pracovať aj s maľbami, ktoré svojou témou, ako aj umeleckými atribútmi evokujú skôr príjemné či neutrálne emócie, ako aj mierne emocionálne nabudenie. Podobne by bolo vhodné kombinovať prezentáciu malieb spolu s fotografiami tým istým participantom, aby bolo možné exaktnejšie posúdiť mieru validity a reliability malieb ako nástrojov riadeného evokovania emócií.

Výsledky nášho výskumu majú obmedzený aplikačný potenciál pre prax. Ich význam je skôr teoreticko-metodologický. Upozorňujú jednak na to, že je síce vzťah medzi emocionálnou empatiou a emocionálnou reaktivitou na umelecké diela ukotvený v teoretickej rovine, je senzitívny na konkrétne obsahové a vizuálne atribúty umeleckého diela, ako aj na spôsob operacionalizácie emocionálnej empatie. Tiež upozorňujú na krehkosť vzťahu medzi subjektívnymi a objektívnymi ukazovateľmi emocionálnej odozvy.

Veríme, že nami uskutočnená teoretická syntéza, spolu s dvoma realizovanými empirickými meraniami, prispejú k poznatkom o relácii emocionálnej empatie so subjektívnymi a objektívnymi ukazovateľmi emocionálnej odozvy na vybrané umelecké diela.

Príloha A

Prosím označte figúru, ktorá vyjadruje Váš aktuálny emocionálny stav. Figúra č. 1 vyjadruje veľmi negatívny emocionálny stav, kým figúra č. 5 vyjadruje veľmi pozitívny emocionálny stav.



1 2 3 4 5

Prosím označte figúru, ktorá vyjadruje Váš aktuálny emocionálny stav. Figúra č. 1 vyjadruje pokoj, otupenosť, uvoľnenosť, kým figúra č. 5 vyjadruje nepokoj, nabudenie, vysokú mieru rozrušenia.

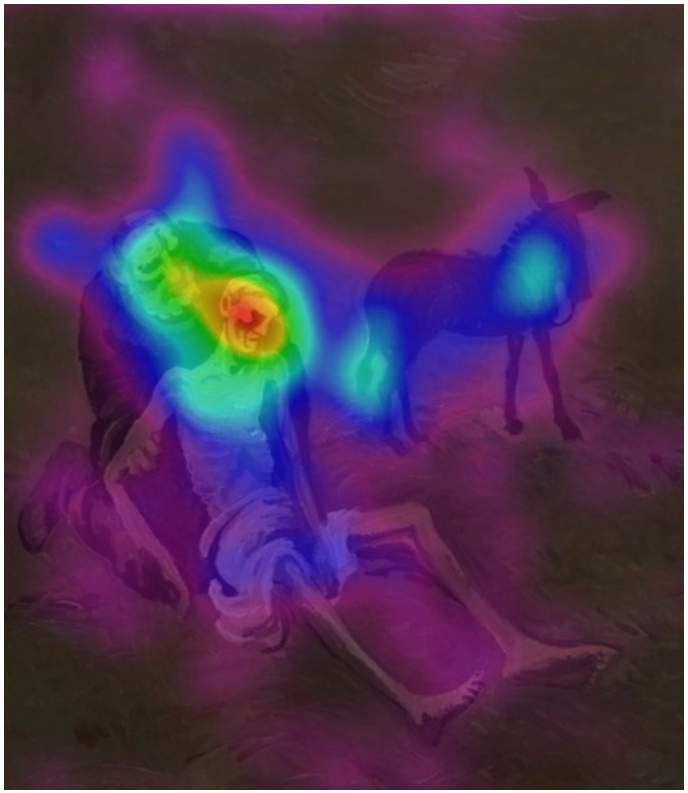


1 2 3 4 5

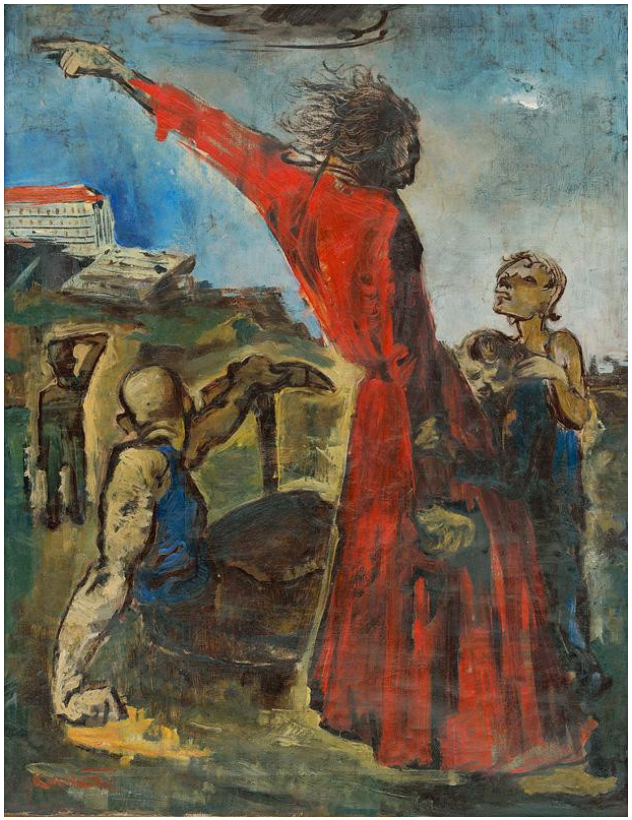
Príloha B



17. Cyprián Majerník: Milosrdný Samaritán, 1940; 65,0 x 54,0 cm (maľba), SNG Bratislava



Cyprián Majerník: Milosrdný samaritán, 1940 – frekvencia a dĺžka očných fixácií



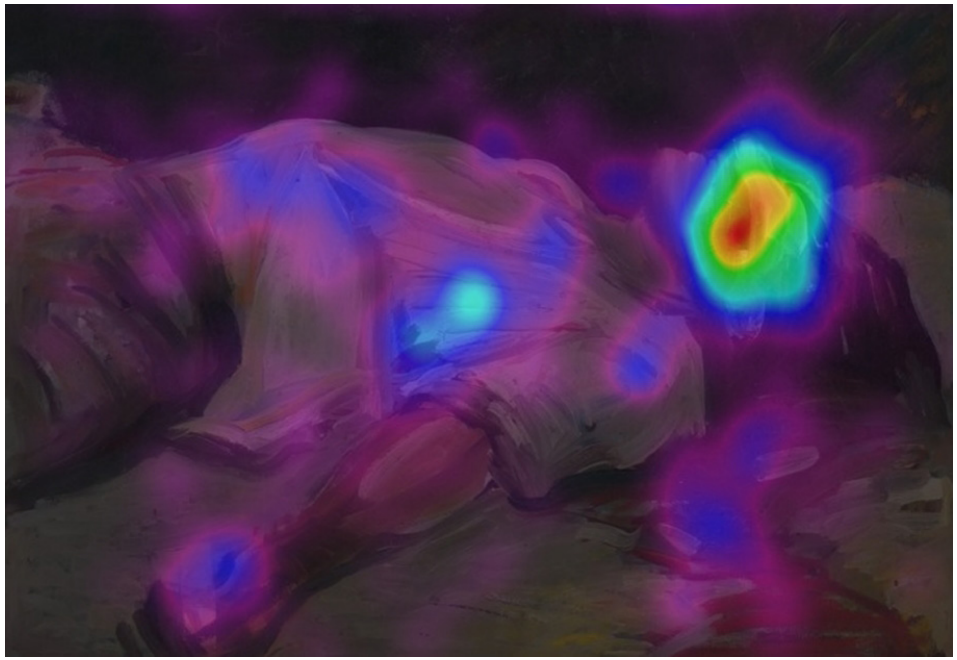
18. František Kudláč: Vyháňanie, 1945; 65,0 x 49,5 cm (maľba), SNG Bratislava



František Kudláč: Vyháňanie, 1945 – frekvencia a dĺžka očných fixácií



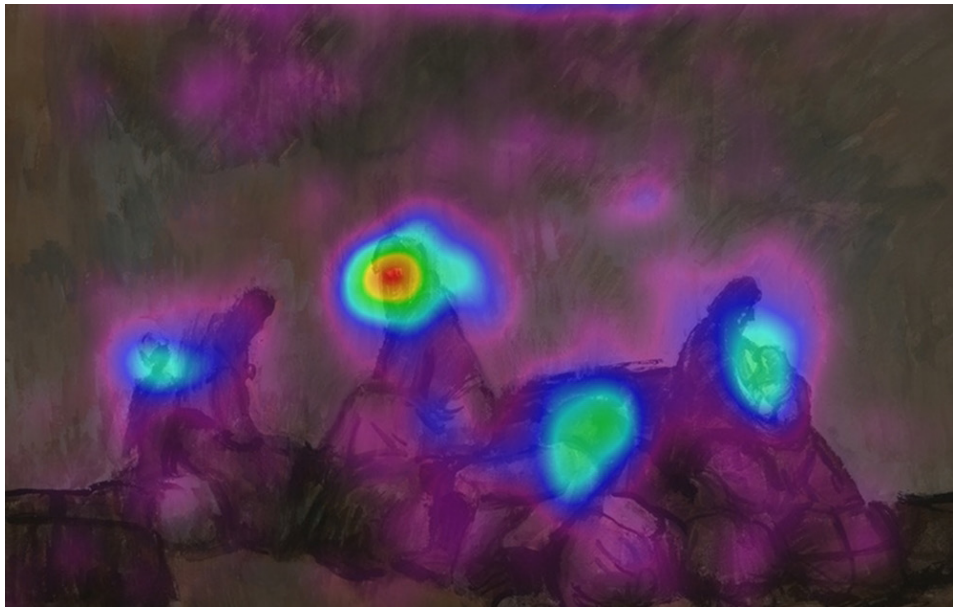
5. Ján Mudroch: Zavraždený básnik (Umlčaný), 1939; 59,5 x 80,0 cm (maľba), SNG Bratislava



Ján Mudroch: Zavraždený básnik (Umlčaný), 1939 – frekvencia a dĺžka očných fixácií



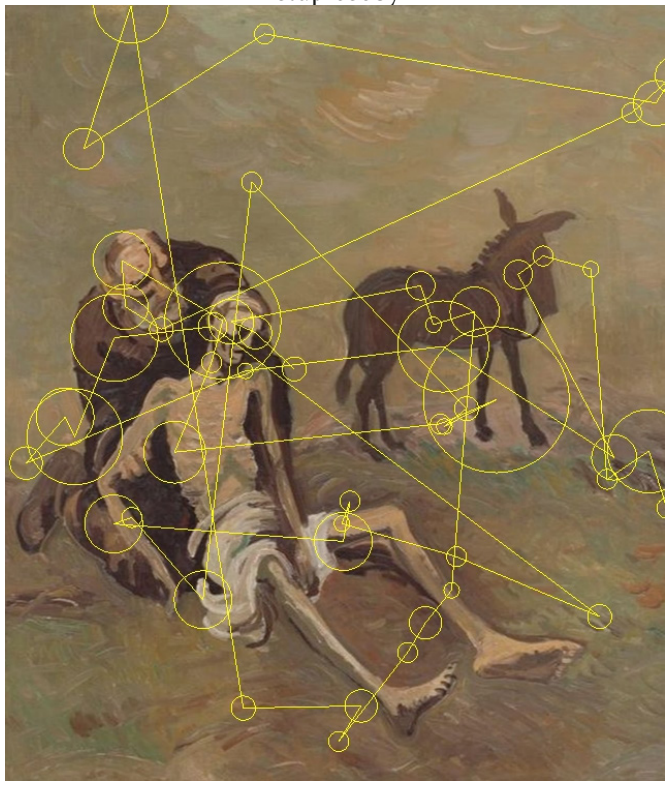
14. Cyprián Majerník: Utečenci, 1945; 38,0 x 46,5 cm (maľba), SNG Bratislava



Cyprián Majerník: Utečenci básnik, 1943 – frekvencia a dĺžka očných fixácií

Príloha C

Prístup osoby A



Prístup osoby B



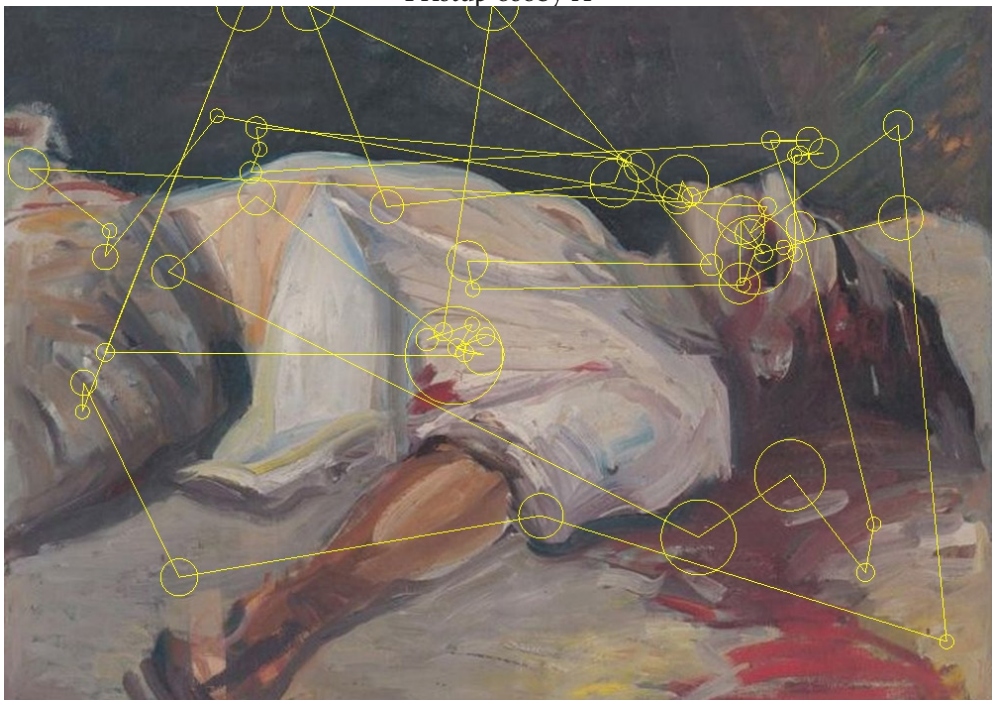
Prístup osoby A



Prístup osoby B



Prístup osoby A



Prístup osoby B



Prístup osoby A



Prístup osoby B



Zoznam tabuliek:

Tabuľka 1 - Poradie umeleckých diel v prvej fáze výskumu
Tabuľka 2 - Deskriptívna analýza a inferenčná štatistika emocionálnej valencie
Tabuľka 3 - Deskriptívna analýza a inferenčná štatistika emocionálneho nabudenia
Tabuľka 4 - Umeleckými dielami najčastejšie evokované emócie
Tabuľka 5 - Ukazovatele reliability EES-R a slovenského prekladu EES-R
Tabuľka 6 - Deskriptívna analýza skúmaných premenných
Tabuľka 7 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej empatie a emocionálnej valencie/emocionálneho nabudenia
Tabuľka 8 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej empatie a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti
Tabuľka 9 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej valencie/nabudenia a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti (Milosrdný samaritán)
Tabuľka 10 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej valencie/nabudenia a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti (Vyháňanie)
Tabuľka 11 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej valencie/nabudenia a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti (Zavraždený básnik)
Tabuľka 12 - Korelačná analýza vzťahu emocionálnej valencie/nabudenia a tepovej frekvencie/kožnej vodivosti (Utečenci)
Tabuľka 13 - Skúmanie rozdielu medzi východiskovými a indukovanými hodnotami emocionálnej valencie
Tabuľka 14 - Skúmanie rozdielu medzi východiskovými a indukovanými hodnotami emocionálneho nabudenia
Tabuľka 15 - Skúmanie rozdielu medzi východiskovými a indukovanými hodnotami tepovej frekvencie
Tabuľka 16 - Skúmanie rozdielu medzi východiskovými a indukovanými hodnotami kožnej vodivosti

Obrazová príloha:

1. Ján Želibský: Po nálete, 1939; 73,5 x 57,0 cm (maľba), SNG Bratislava
2. Bedrich Hoffstädter: Poprava, 1947; 33,0 x 55, 0 cm (maľba), SNG Bratislava
3. Ján Mudroch: Tragédia, 1939; 65,0 x 91,0 cm (maľba), Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa
4. Ján Mudroch: Tragédia II., 1937; 13,2 x 17,9 cm (kresba), SNG Bratislava
5. Ján Mudroch: Zavraždený básnik (Umlčaný), 1939; 59,5 x 80,0 cm (maľba), SNG Bratislava
6. Július Lörinz: Starosti, 1944; 27,0 x 35,0 cm (maľba), SNG Bratislava
7. Eugen Nevan: Protivojnový motív, 1942-1943; 68,0 x 48,3 cm (maľba), Oravská galéria
8. Cyprián Majerník: Výprava, 1939; 65,0 x 81,0 cm (maľba), SNG Bratislava
9. Ján Mudroch: Nočná šichta, 1949; 95,0 x 122, 0 cm (kresba), SNG Bratislava
10. Ján Želibský: Baníci, 1949; 53,5 x 70,5 cm (maľba), SNG Bratislava
11. Ján Želibský: Rečník, 1944; 36,0 x 28,0 cm (maľba), Liptovská galéria P.M.Bohúňa
12. Cyprián Majerník: Objatie, 1936; 43,7 x 30,0 cm (maľba), SNG Bratislava
13. Cyprián Majerník: Vysťahovalci, 1943; 35,0 x 73,0 cm (maľba), SNG Bratislava
14. Cyprián Majerník: Utečenci, 1945; 38,0 x 46,5 cm (maľba), SNG Bratislava
15. Július Nemčík: Utečenci, 1941; 28,0 x 38,5 cm (maľba), SNG Bratislava
16. Bedrich Hoffstädter: Utečenci, 1941; 39,7 x 27,6 cm (maľba), SNG Bratislava
17. Cyprián Majerník: Milosrdný Samaritán, 1940; 65,0 x 54,0 cm (maľba), SNG Bratislava
18. František Kudláč: Vyháňanie, 1945; 65,0 x 49,5 cm (maľba), SNG Bratislava

Zoznam použitej literatúry:

Abelovský, J.; Bajcurová, K.. (1997). *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890-1949*. Bratislava: Vydavateľstvo Peter Popelka a vydavateľstvo Slovart.

Alloway, T.P., Copello, E., Loesch, M. A., Soares, C. A., Watkins, J. E., Miller, D., Campell, G., Tarter, A., Law, N., Soares, C., & Ray, S. (2016). Investigating the reliability and validity of the Multidimensional Emotional Empathy Scale. *Measurement, 90*, s. 438-442. https://doi.org/10.1016/j.measurement.2016.05.014

Anttonen, J., & Surakka, V. (2007). Music, Heart Rate, and Emotions in the Context of Stimulating Technologies. In A. C. R. Paiva, R. Prada, & R. W. Picard (Eds.), *Affective Computing and Intelligent Interaction. ACII 2007. Lecture Notes in Computer Science*, *4738*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-540-74889-2_26

Arioli, M., Cattaneo, Z., Ricciardi, E., & Canessa, N. (2021). Overlapping and specific neural correlates for empathizing, affective mentalizing, and cognitive mentalizing: A coordinate-based meta-analytic study. *Human brain mapping*, *42*(14), 4777–4804. https://doi.org/10.1002/hbm.25570

Aristoteles. (2009). *Rétorika-poetika*. Martin: Thetis.

Armony, J. L. (2013). Current emotion research in behavioral neuroscience: The role(s) of the amygdala. *Emotion Review, 5*(1), 104–115. https://doi.org/10.1177/1754073912457208

Bajcurová, K., Hrabušický, A. (2000). Slovenská moderna pod tlakom dvoch totalít 1939-1960. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. Zostavila Zora Rusinová a kolektív. Bratislava: Slovenská národná galéria, s. 25-38.

Balconi, M., & Bortolotti, A. (2012a). Detection of the facial expression of emotion and self-report measures in empathic situations are influenced by sensorimotor circuit inhibition by low-frequency rTMS. *Brain stimulation*, *5*(3), 330–336. https://doi.org/10.1016/j.brs.2011.05.004

Balconi, M., & Bortolotti, A. (2012b). Empathy in cooperative versus non-cooperative situations: the contribution of self-report measures and autonomic responses. *Applied psychophysiology and biofeedback*, *37*(3), 161–169. https://doi.org/10.1007/s10484-012-9188-z

Balconi, M., & Bortolotti, A. (2012c). Resonance mechanism in empathic behavior BEES, BIS/BAS and psychophysiological contribution. *Physiology & behavior*, *105*(2), 298–304. https://doi.org/10.1016/j.physbeh.2011.08.002

Balconi, M., & Bortolotti, A. (2014). Self-report, personality and autonomic system modulation in response to empathic conflictual versus non conflictual situation. *Cognition & emotion*, *28*(1), 153–162. https://doi.org/10.1080/02699931.2013.805685

Balconi, M., Pala, F., Manenti, R., Brambilla, M., Cobelli, C., Rosini, S., Benussi, A., Padovani, A., Borroni, B., & Cotelli, M. (2016). Facial feedback and autonomic responsiveness reflect impaired emotional processing in Parkinson's Disease. *Scientific reports*, *6*, 31453. https://doi.org/10.1038/srep31453

Baraly, K.T., Muyingo, L., Beaudoin, C., Karami, S., Langevin, M., & Davidson, P. (2020). Database of Emotional Videos from Ottawa (DEVO). *Collabra: Psychology*.

Barke, A., Stahl, J., & Kröner-Herwig, B. (2012). Identifying a subset of fear-evoking pictures from the IAPS on the basis of dimensional and categorical ratings for a German sample. *Journal of behavior therapy and experimental psychiatry*, *43*(1), 565–572. https://doi.org/10.1016/j.jbtep.2011.07.006

Baron-Cohen, S., & Wheelwright, S. (2004). The empathy quotient: an investigation of adults with Asperger syndrome or high functioning autism, and normal sex differences. *Journal of autism and developmental disorders*, *34*(2), 163–175. https://doi.org/10.1023/b:jadd.0000022607.19833.00

Baumgartner, T., Esslen, M., & Jäncke, L. (2006). From emotion perception to emotion experience: emotions evoked by pictures and classical music. *International journal of psychophysiology : official journal of the International Organization of Psychophysiology*, *60*(1), 34–43. https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2005.04.007

Becker, C. (2013). Aby Warburg' s Pathosformel as methodological paradigm. In: *Journal of Art Historiography* Number 9, December 2013, s. 1-25.

Belohradská, Ľ. (1964). Generácia 1909. In: *Výtvarná práce 12*, č. 19, s. 7-9.

Bing, G. (1999). Editorial Foreword. In: *Aby Warburg. The Reneval of Pagan Antiquity.* Introduction by Kurt. W. Forster. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and The Humanities, s. 81-88.

Blair, R. J. R. (2005). Responding to the emotions of others: Dissociatingforms of empathy through the study of typical and psychiatric populations. *Consciousness and Cognition: An International Journal*, *14*, 698–718. https://doi.org/10.1016/j.concog.2005.06.004

Boğa, M., Koyuncu, M., & Kaça, G. (2023). Comparison of emotion elicitation methods: 3 methods, 3 emotions, 3 measures. *Curr Psychol*, *42,* 18670–18685. https://doi.org/10.1007/s12144-022-02984-5

Bradley, M. M., & Lang, P. J. (1994). Measuring emotion: The Self-Assessment Manikin and the semantic differential. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry, 25*(1), 49–59. https://doi.org/10.1016/0005-7916(94)90063-9

Bradley, M. M., & Lang, P. J. (2000). Affective reactions to acoustic stimuli. *Psychophysiology*, *37*(2), 204–215. http://dx.doi.org/10.1111/1469-8986.3720204

Caruso, D. R., & Mayer, J. D. (1998). *A Measure of Emotional Empathy for Adolescents and Adults*. Unpublished Manuscript.

Branco, D., Gonçalves, Ó. F., & Badia, S. B. I. (2023). A Systematic Review of International Affective Picture System (IAPS) around the World. *Sensors (Basel, Switzerland)*, *23*(8), 3866. https://doi.org/10.3390/s23083866

Brinck I. (2018). Empathy, engagement, entrainment: the interaction dynamics of aesthetic experience. *Cognitive processing*, *19*(2), 201–213. https://doi.org/10.1007/s10339-017-0805-x

Dan-Glauser, E.S., & Scherer, K.R. (2011). The Geneva affective picture database (GAPED): a new 730-picture database focusing on valence and normative significance. *Behav Res, 43*, 468–477. https://doi.org/10.3758/s13428-011-0064-1

Clair, J. (eds.). (2005). *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag.

Decety, J., & Jackson, P. L. (2004). The functional architecture of human empathy. *Behav. Cogn. Neurosci. Rev.*, *3*, 71–100. https://doi.org/10.1177/1534582304267187

Demmer, T. H., Kühnapfel, C., Fingerhut, J., & Pelowski, M. (2023). Does an emotional connection to art really require a human artist? Emotion and intentionality responses to AI- versus human-created art and impact on aesthetic experience. *Computers in Human Behavior*, *128*, 107875. https://doi.org/10.1016/j.chb.2023.107875

Dubnický, H. J. (2006). K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením. In: Hamada, Milan. *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 263-271.

Démuth A. (2013). *Teória hier a problém rozhodovania*. Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave.

Démuth, A. (2024). *Anger a a/moral emotion*. Peter Lang Verlag.

Deng, Y., Yang, M., & Zhou, R. (2017). A new standardized emotional film database for Asian culture. *Frontiers in Psychology, 8,* Article 1941. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01941

Detenber, B. H., & Reeves, B. (1996). A bio-informational theory of emotion: Motion and image size effects on viewers. *Journal of Communication, 46*(3), 66–84. https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1996.tb01489.x

Diconne, K., Kountouriotis, G. K., Paltoglou, A. E., Parker, A., & Hostler, T. J. (2022). Presenting KAPODI – The Searchable Database of Emotional Stimuli Sets. *Emotion Review*, *14*(1), 84-95. https://doi.org/10.1177/17540739211072803
Dimberg, U., Andréasson, P., & Thunberg, M. (2011). Emotional empathy and facial reactions to facial expressions. *Journal of Psychophysiology, 25*(1), 26–31. https://doi.org/10.1027/0269-8803/a000029

Dvash, J., & Shamay-Tsoory, S. G. (2014). Theory of mind and empathy as multidimensional constructs: Neurological foundations. *Topics in Language Disorders*, *34*(4), 282–295. https://doi.org/10.1097/TLD.0000000000000040

Dziobek, I., Rogers, K., Fleck, S., Bahnemann, M., Heekeren, H. R., Wolf, O. T., & Convit, A. (2008). Dissociation of cognitive and emotional empathy in adults with Asperger syndrome using the Multifaceted Empathy Test (MET). *Journal of Autism and Developmental Disorders*, *38*(3), 464–473. https://doi.org/10.1007/s10803-007-0486-x

Ekman, P. (1992). An argument for basic emotions. *Cognition and Emotion, 6*(3-4), 169–200. https://doi.org/10.1080/02699939208411068

Ekman, P. (2016). What Scientists Who Study Emotion Agree About. *Perspectives on Psychological Science*, *11*(1), 31-34. https://doi.org/10.1177/1745691615596992

Fairfield, B., Ambrosini, E., Mammarella, N., & Montefinese, M. (2017). Affective Norms for Italian Words in Older Adults: Age Differences in Ratings of Valence, Arousal and Dominance. *PLoS ONE, 12*. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0169472

Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in cognitive sciences*, *11*(5), 197–203. https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003

Gallese, V.; Fogassil,L.; Rizzolatti, Giacomo. (1996). *Action recognition in the premotor cortex*. Brain 119.Gallese,V. (2019). Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities. *Gestalt Theory*, *41*(2) 113-127. https://doi.org/10.2478/gth-2019-0013

Gatti, E., Calzolari, E., Maggioni, E., & Obrist, M. (2018). Emotional ratings and skin conductance response to visual, auditory and haptic stimuli. *Scientific data*, *5*, 180120. https://doi.org/10.1038/sdata.2018.120

Gerdes, A. B. M., Wieser, M. J., & Alpers, G. W. (2014). Emotional pictures and sounds: A review of multimodal interactions of emotion cues in multiple domains. *Frontiers in Psychology, 5,* Article 1351. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01351

Gernot, G., Pelowski, M. & Leder, H. (2018). Empathy, Einfühlung, and aesthetic experience: the effect of emotion contagion on appreciation of representational and abstract art using fEMG and SCR. *Cogn Process, 19,* 147–165. https://doi.org/10.1007/s10339-017-0800-2

Gilman, T. L., Shaheen, R., Nylocks, K. M., Halachoff, D., Chapman, J., Flynn, J. J., Matt, L. M., & Coifman, K. G. (2017). A film set for the elicitation of emotion in research: A comprehensive catalog derived from four decades of investigation. *Behavior research methods*, *49*(6), 2061–2082. https://doi.org/10.3758/s13428-016-0842-x

Golbabaei, S., Sammaknejad, N., & Borhani, K. (2022). Physiological Indicators of The Relation Between Autistic Traits and Empathy: Evidence From Electrocardiogram and Skin Conductance Signals. *2022 29th National and 7th International Iranian Conference on Biomedical Engineering (ICBME)*, 177-183. https://doi.org/10.1109/ICBME57741.2022.10053068

Gombrich, H. E.; Saxl, F. (1986). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Michigan University: Phaidon.

Greenwald, M. K., Cook, E. W., & Lang, P. J. (1989). Affective judgment and psychophysiological response: Dimensional covariation in the evaluation of pictorial stimuli. *Journal of Psychophysiology, 3*(1), 51–64.

Grodal, T., & Kramer, M. (2014). Film, neuroaesthetics, and empathy. In J. O. Lauring (Ed.), *An introduction to neuroaesthetics: The neuroscientific approach to aesthetic experience, artistic creativity, and arts appreciation* (pp. 271–291). Museum Tusculanum Press.

Hansen, J. M., & Roald, T. (2022). Aesthetic empathy: An investigation in phenomenological psychology of visual art experiences. *Journal of Phenomenological Psychology*, *53*(1), 25-50. https://doi.org/10.1163/15691624-20221397

Hartling, C., Metz, S., Pehrs, C., Scheidegger, M., Gruzman, R., Keicher, C., Wunder, A., Weigand, A., & Grimm, S. (2021). Comparison of Four fMRI Paradigms Probing Emotion Processing. *Brain Sciences, 11*. https://doi.org/10.3390/brainsci11050525

Håkansson Eklund, J., & Summer Meranius, M. (2021). Toward a consensus on the nature of empathy: A review of reviews. Patient Education and Counseling, *104*(2), 300–307. https://doi.org/10.1016/j.pec.2020.08.022

Homoľová, A., Kusá, A. (2022). *909,76. Výstava, pojem, interpretácia*. Katalóg výstavy konanej v SNG v Bratislava.

Humphrey, K., Underwood, G., & Lambert, T. (2012). Salience of the lambs: a test of the saliency map hypothesis with pictures of emotive objects. *Journal of vision*, *12*(1), 22. https://doi.org/10.1167/12.1.22

Ihringová, K., Kobetič, A. (2021). *Empatia a umenie*. Trnava: Filozofická fakulta.

Ihringová, K. (2023). *Empatia a umenie: pohľady, kontexty, interpretácie*. Trnava: Filozofická fakulta.

Ilečková, S. (1992). *Súkromné listy Fullu a Galandu*. Bratislava: Slovenská národná galéria.

Imbir K. K. (2015). Affective norms for 1,586 Polish words (ANPW): Duality-of-mind approach. *Behavior research methods*, *47*(3), 860–870. https://doi.org/10.3758/s13428-014-0509-4

Jerram, M., Lee, A., Negreira, A., & Gansler, D. (2014). The neural correlates of the dominance dimension of emotion. *Psychiatry research*, *221*(2), 135–141. https://doi.org/10.1016/j.pscychresns.2013.11.007

Jurásová, K., & Špajdel, M. (2013). Development and assessment of film excerpts used for emotion elicitation. *Activitas Nervosa Superior Rediviva*, *55*(3), 135-140.

Kaczmarek, L.D., Behnke, M., Enko, J., Kosakowski, M., Hughes, B.M., Piskorski, J., & Guzik, P. (2019). Effects of emotions on heart rate asymmetry. *Psychophysiology, 56 4*, e13318. https://doi.org/10.1111/psyp.13318

Kaiser, J., Crespo-Llado, M.M., Turati, C., & Geangu, E. (2017). The development of spontaneous facial responses to others' emotions in infancy: An EMG study. *Scientific Reports, 7*. https://doi.org/10.1038/s41598-017-17556-y

Kashyap, G., Bora, M., Nishat, M., Cui, X.T., Pun, S.H., & Barma, S. (2016). Analysis of neural electrical activities during elicitation of human emotion based on EEG. *2016 International Conference on Signal Processing and Communication (ICSC)*, 270-273. https://doi.org/10.1109/ICSPCom.2016.7980589

Kesner, L., & Horáček, J. (2017). Empathy-related responses to depicted people in art works. *Frontiers in Psychology, 8,* Article 228. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00228

Kesner, L. (2018). *Trauma tíseň rxtáze prázdnota. Formule afektu a patosu 1900-2018*. Brno: B α P Publisching a Západočeská galerie v Plzni.

Kim, H., Lu, X., Costa, M., Kandemir, B., Adams, R. B., Jr, Li, J., Wang, J. Z., & Newman, M. G. (2018). Development and validation of Image Stimuli for Emotion Elicitation (ISEE): A novel affective pictorial system with test-retest repeatability. *Psychiatry research*, *261*, 414–420. https://doi.org/10.1016/j.psychres.2017.12.068

Kišoňová, R. (2019). *Faces of a face: Portraiture as a means of representing faces*. Perer Lang, Veda.

Klimecki, O.M., Leiberg, S., Lamm, C., & Singer, T. (2013). Functional neural plasticity and associated changes in positive affect after compassion training. *Cerebral cortex*, *23*(7), 1552-61. https://doi.org/10.1093/cercor/bhs142

Kobetič, A. (2023). Krajné stavy emócií z perspektívy ikonografie. K niektorým námetom v maliarstve Generácie 1909 v rokoch 1930-1945. In: Ihringová, K., Kobetič, A. (2013) *Empatia a umenie*. Trnava: Filozofická fakulta, s. 30-51.

Kostrová, Z. (1974). *Ján Mudroch*. Bratislava: Pallas.

Krumhansl, C. L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology / Revue canadienne de psychologie expérimentale, 51*(4), 336–353. https://doi.org/10.1037/1196-1961.51.4.336

Lamm, C., & Majdandžić, J. (2015). The role of shared neural activations, mirror neurons, and morality in empathy—A critical comment. *Neuroscience Research*, *90*, 15–24. https://doi.org/10.1016/j.neures.2014.10.008

Lang, P. J., Greenwald, M. K., Bradley, M. M., & Hamm, A. O. (1993). Looking at pictures: affective, facial, visceral, and behavioral reactions. *Psychophysiology*, *30*(3), 261–273. https://doi.org/10.1111/j.1469-8986.1993.tb03352.x

Lim, D., & DeSteno, D. (2016). Suffering and compassion: The links among adverse life experiences, empathy, compassion, and prosocial behavior. *Emotion, 16*(2), 175–182. https://doi.org/10.1037/emo0000144

Lischke, A., Pahnke, R., Mau-Moeller, A., Behrens, M., Grabe, H.J., Freyberger, H.J., Hamm, A.O., & Weippert, M. (2018). Inter-individual Differences in Heart Rate Variability Are Associated with Inter-individual Differences in Empathy and Alexithymia. *Frontiers in Psychology, 9*. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00229

Lohani, M., Gupta, R., & Srinivasan, N. (2013). Cross-Cultural Evaluation of the International Affective Picture System on an Indian Sample. *Psychological Studies, 58*, 233-241. https://doi.org/10.1007/s12646-013-0196-8

Mačiukaitė, L., Kuzinas, A., & Rukšėnas, O. (2015). The universality of the international affective picture system: Ratings from a sample of Lithuanian students. *International Journal of Psychology: A Biopsychosocial Approach / Tarptautinis psichilogijos žurnalas: Biopsichosocialinis požiūris, 16,* 111–126. https://doi.org/10.7220/2345-024X.16.6

Mahaldar, O., & Aditya, S. (2017). Gender differences in brain activity during exposure to emotional film clips: An EEG study. *Cognition, Brain, Behavior: An Interdisciplinary Journal, 21*(1), 29–53. https://doi.org/10.24193/cbb.2017.21.03

Marchewka, A., Zurawski, Ł., Jednoróg, K., & Grabowska, A. (2014). The Nencki Affective Picture System (NAPS): introduction to a novel, standardized, wide-range, high-quality, realistic picture database. *Behavior research methods*, *46*(2), 596–610. https://doi.org/10.3758/s13428-013-0379-1

Marman, P. (2018). *Emócie. Vedecké prístupy a vymedzenie.* Pro Creativa.

Martingano, A. J., Hererra, F., & Konrath, S. (2021). Virtual reality improves emotional but not cognitive empathy: A meta-analysis. *Technology, Mind, and Behavior, 2*(1). https://doi.org/10.1037/tmb0000034

Migašová, J.(2024). Synekdocha a vizuálne umenie: Jaroslav Honza Dubnický a jeho „nenápadný projekt" slovenského dejepisu umenia. In: *Súradnice estetiky, umenia a kultúry 9. Medzi minulosťou a súčasnosťou estetiky – kritické edície v kontextoch historickej pamäti a kritické čítanie ako aktualizácia európskeho estetického myslenia.* Prešov: Vydavateľstvo prešovskej univerzity. s. 89-96.

Miller, C. A., & Hübner, R. (2023). The relations of empathy and gender to aesthetic response and aesthetic inference of visual artworks. *Empirical Studies of the Arts, 41*(1), 188–215. https://doi.org/10.1177/02762374221095701

Mojžišová, I. (1964). Generácia 1909. In: *Výtvarná práce 12*, č. 18, s. 7 a č. 19, s. 7.

Mojžišová, I. (2006). Výtvarníci nadrealistických zborníkov. In: *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Zostavil a komentáre napísal Milan Hamada. Bratislava: Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV.

Morgenroth, E., Vilaclara, L., Muszynski, M., Gaviria, J., Vuilleumier, P., & Van de Ville, D. (2023). Probing neurodynamics of experienced emotions—a Hitchhiker's guide to film fMRI. *Social Cognitive and Affective Neuroscience, 18*. https://doi.org/10.1093/scan/nsad063

Naal-Ruiz, N.E., Alonso-Valerdi, L.M., Ibarra-Zárate, D.I., Serrano-Cena, A., & Navas-Reascos, G. (2022). Mexican validation of the International Affective Digitized Sounds second edition (IADS-2) and additional sounds. *Scientific Reports, 12*. https://doi.org/10.1038/s41598-022-26320-w

Nietzsche, F. (2024). *Zrození tragédie.* Praha: Vyšehrad.

Nummenmaa, L., Hyönä, J., & Calvo, M. G. (2006). Eye movement assessment of selective attentional capture by emotional pictures. *Emotion (Washington, D.C.)*, *6*(2), 257–268. https://doi.org/10.1037/1528-3542.6.2.257

Oliveira, I., Carvalho, V., Soares, F., Novais, P., Oliveira, E., & Gomes, L. (2023). Development of a Virtual Reality Escape Room Game for Emotion Elicitation. *Information*, *14*(514). https://doi.org/10.3390/info14090514

Oliveira-Silva, P., & Gonçalves, O. F. (2011). Responding empathically: a question of heart, not a question of skin. *Applied psychophysiology and biofeedback*, *36*(3), 201–207. https://doi.org/10.1007/s10484-011-9161-2

O'Neill, K., & Egermann, H. (2022). Induced empathy moderates emotional responses to expressive qualities in music. *Musicae Scientiae*, *26*(3), 476-496. https://doi.org/10.1177/1029864920974729

Ortlieb, S. A., Kügel, W. A., & Carbon, C. C. (2020). Fechner (1866): The Aesthetic Association Principle-A Commented Translation. *i-Perception*, *11*(3), 2041669520920309. https://doi.org/10.1177/2041669520920309

Ortony, A., & Turner, T. J. (1990). What's basic about basic emotions? *Psychological review*, *97*(3), 315–331. https://doi.org/10.1037/0033-295x.97.3.315

Pratto, F., & John, O. P. (1991). Automatic vigilance: the attention-grabbing power of negative social information. *Journal of personality and social psychology*, *61*(3), 380–391. https://doi.org/10.1037//0022-3514.61.3.380

Ovidius, Publius Naso. *Metamorfózy I.-VIII*. Martin: Thetis, 2012.

Peterajová, Ľ. (2003). *Sen a skutočnosť. Z výtvarnej pokladnice Slovenska 1930-1950.* Bratislava: Galéria mesta Bratislavy.
Redondo, J., Fraga, I., Padrón, I., & Comesaña, M. (2007). The Spanish adaptation of ANEW (Affective Norms for English Words). *Behavior Research Methods, 39*, 600-605. https://doi.org/10.3758/bf03193031

Reeves, B., Lang, A., Kim, E. Y., & Tatar, D. (1999). The effects of screen size and message content on attention and arousal. *Media Psychology, 1*(1), 49–67. https://doi.org/10.1207/s1532785xmep0101_4

Reniers, R. L., Corcoran, R., Drake, R., Shryane, N. M., & Völlm, B. A. (2011). The QCAE: a Questionnaire of Cognitive and Affective Empathy. *Journal of personality assessment*, *93*(1), 84–95. https://doi.org/10.1080/00223891.2010.528484

Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2016). The mirror mechanism: A basic principle of brain function. *Nature Reviews Neuroscience*, *17*(12), 757–765. https://doi.org/10.1038/nrn.2016.135

Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology, 39*(6), 1161–1178. https://doi.org/10.1037/h0077714

Russell, J. A., & Mehrabian, A. (1977). Evidence for a three-factor theory of emotions. *Journal of Research in Personality, 11*(3), 273–294. https://doi.org/10.1016/0092-6566(77)90037-X

Sánchez-Navarro, J. P., Martínez-Selva, J. M., & Román, F. (2006a). Uncovering the relationship between defence and orienting in emotion: cardiac reactivity to unpleasant pictures. *International journal of psychophysiology : official journal of the International Organization of Psychophysiology*, *61*(1), 34–46. https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2005.10.023

Sánchez-Navarro, J. P., Martínez-Selva, J. M., Román, F., & Ginesa, T. (2006b). The effect of content and physical properties of affective pictures on emotional responses. *The Spanish journal of psychology*, *9*(2), 145–153. https://doi.org/10.1017/s1138741600006041

Sebastian, C. L., Fontaine, N. M., Bird, G., Blakemore, S. J., Brito, S. A., McCrory, E. J., & Viding, E. (2012). Neural processing associated with cognitive and affective Theory of Mind in adolescents and adults. *Social cognitive and affective neuroscience*, *7*(1), 53–63. https://doi.org/10.1093/scan/nsr023

Seitl, M., Charvát, M., & Juřicová, K. (2017). Česká verze škály emocionální empatie. *E-psychologie*, *11*(2), 47-70.

Shamay-Tsoory, S. G., Aharon-Peretz, J., & Perry, D. (2009). Two systems for empathy: a double dissociation between emotional and cognitive empathy in inferior frontal gyrus versus ventromedial prefrontal lesions. *Brain : a journal of neurology*, *132*(Pt 3), 617–627. https://doi.org/10.1093/brain/awn279

Scherer, K. R. (2005). What are emotions? And how can they be measured? *Social Science Information*, *44*(4), 695-729. https://doi.org/10.1177/0539018405058216

Schmidtke, D.S., Schröder, T.N., Jacobs, A.M., & Conrad, M. (2014). ANGST: Affective norms for German sentiment terms, derived from the affective norms for English words. *Behavior Research Methods, 46*, 1108-1118. https://doi.org/10.3758/s13428-013-0426-y

Silva, H. D., Campagnoli, R. R., Mota, B. E. F., Araújo, C. R. V., Álvares, R. S. R., Mocaiber, I., Rocha-Rego, V., Volchan, E., & Souza, G. G. L. (2017). Bonding Pictures: Affective Ratings Are Specifically Associated to Loneliness But Not to Empathy. *Frontiers in psychology*, *8*, 1136. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01136

Singer T. (2006). The neuronal basis and ontogeny of empathy and mind reading: review of literature and implications for future research. Neuroscience and biobehavioral reviews, 30(6), 855–863. https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2006.06.011

Singer, T., Seymour, B., O'Doherty, J., Kaube, H., Dolan, R. J., & Frith, C. D. (2004). Empathy for pain involves the affective but not sensory components of pain. *Science (New York, N.Y.), 303*(5661), 1157–1162. https://doi.org/10.1126/science.1093535

Soares, A. P., Pinheiro, A. P., Costa, A., Frade, C. S., Comesaña, M., & Pureza, R. (2013). Affective auditory stimuli: adaptation of the International Affective Digitized Sounds (IADS-2) for European Portuguese. *Behavior research methods*, *45*(4), 1168–1181. https://doi.org/10.3758/s13428-012-0310-1

Soares, A.P., Pinheiro, A.P., Costa, A., Frade, C.S., Comesaña, M., & Pureza, R. (2015). Adaptation of the International Affective Picture System (IAPS) for European Portuguese. *Behavior Research Methods, 47*, 1159-1177. https://doi.org/10.3758/s13428-014-0535-2

Somarathna, R., Bednarz, T.P., & Mohammadi, G. (2021). Virtual Reality for Emotion Elicitation - A Review. *ArXiv, abs/2111.04461*.

Sonnby-Borgström, M. (2002). Automatic mimicry reactions as related to differences in emotional empathy. *Scandinavian Journal of Psychology, 43*(5), 433–443. https://doi.org/10.1111/1467-9450.00312

Stavrova, O., & Meckel, A. (2017). Perceiving emotion in non-social targets: The effect of trait empathy on emotional contagion through art. *Motivation and emotion*, *41*(4), 492–509. https://doi.org/10.1007/s11031-017-9619-5

Špajdel M. (2021). *Prístrojové techniky v psychologickom výskume.* Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave.

Štraus, T. (1961). *Július Nemčík*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení.

Tracy, J. L. (2014). An Evolutionary Approach to Understanding Distinct Emotions. *Emotion Review*, *6*(4), 308-312. https://doi.org/10.1177/1754073914534478

Turan, N., Durgun, H., Kaya, H., & Asti, T. (2020). Turkish adaptation of the Multidimensional Emotional Empathy Scale: A validity and reliability study. *Perspectives in psychiatric care*. https://doi.org/10.1111/ppc.12616

Vaculík, K. (1950). Želibský. Bratislava: Tvar.

Vaculík, K., Peterajová, Ľ. (1965). *Generácia 1909. Svedomie doby*. [katalóg výstavy]. Bratislava: Slovenská národná galéria.

Vaculík, K. (1957). *Cyprián Majerník*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

Vaculík, K. (1960). *Peter Matejka (Obrazy a kresby)*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

Vaculík, K. (1960). *Jozef Kostka. Kresby*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

Vaiouli, P., Panteli, M., & Panayiotou, G. (2021). Affective and psycholinguistic norms of Greek words: Manipulating their affective or psycho-linguistic dimensions. *Current Psychology, 42*, 10299 - 10309. https://doi.org/10.1007/s12144-021-02329-8

Verroca, A., de Rienzo, C. M., Gambarota, F., & Sessa, P. (2022). Mapping the perception-space of facial expressions in the era of face masks. *Frontiers in psychology*, *13*, 956832. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.956832

Vischer, Robert. (1994). *Űber das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*. Lipzig: Herman Credner. 1873. Anglické vydanie: *Empathy, Form, and Space – Problems in German Aesthetics 1873–1893*, H. F. Mallgrave, E. Ikonomou, R. Vischer, K. Fiedler, H. Wölfflin: Oxford University Press.

Vojvodík, J.; Langerová, M. (2014). *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo.

Warburg, A. (1999). Dürer and Italian Antiquity. In. Forster, W. Kurt. *Aby Warburg. The Reneval of Pagan Antiguity: Contributions to the Cultural History of the European Renesaince*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and The Humanities, s. 553-558.

Warburg, A. (2014). Manet and Italian Antiques. In: *Bruniana and Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*. Pisa-Roma: Anno XX, 2014/2, s. 455-477. (ide o prvý anglický preklad)

Winckelmann, J. J. (1986). *Dějiny umění staroveku*. Praha: Odeon.

Želibský, J. (1964). Život a tvorba našej generácie. In: *Výtvarný život*, ročník 9, číslo 6., s. 220-221.

Yang, W., Makita, K., Nakao, T., Kanayama, N., Machizawa, M. G., Sasaoka, T., Sugata, A., Kobayashi, R., Hiramoto, R., Yamawaki, S., Iwanaga, M., & Miyatani, M. (2018). Affective auditory stimulus database: An expanded version of the International Affective Digitized Sounds (IADS-E). *Behavior research methods*, *50*(4), 1415–1429. https://doi.org/10.3758/s13428-018-1027-6

Yu, C.-L., & Chou, T.-L. (2018). A dual route model of empathy: A neurobiological prospective. *Frontiers in Psychology, 9*, Article 2212. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02212

Zupan, B., & Eskritt, M. (2020). Eliciting emotion ratings for a set of film clips: A preliminary archive for research in emotion. *The Journal of Social Psychology, 160*(6), 768–789. https://doi.org/10.1080/00224545.2020.1758016