



VEČNÉ NÁVRATY V UMENÍ, KULTÚRE, ESTETIKE
KATARÍNA IHRINGOVÁ (ed.)



Večné návraty v umení, kultúre, estetike

KATARÍNA IHRINGOVÁ (ed.)

Trnava
2023

Recenzenti

prof. PhDr. Eva Kapsová, CSc.

doc. Mgr. Adrián Kvokačka, 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.“

Publikácia je výsledkom konferenčných výstupov, ktoré odznali na vedeckej konferencii. Tá sa realizovala na pôde Filozofickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave 18.-19.10. 2023.

Autori: ©Katarína Ihringová, ©Pavel Ivančic, ©Bernadeta Kubová,
©Lukáš Makky, ©Radomír Sabol, ©Zuzana Slušná, ©Andrea Smitková,
©Katarína Tánczosová
© Filozofická fakulta, Trnavská Univerzita v Trnave, 2023

Za jazykovú úroveň textov si zodpovedajú samotní autori.

Fotografia na obálke: Kaštieľ Rusovce, foto: © Erik Hrnčiarik.

ISBN 978-80-568-0607-4

OBSAH

Katarína Ihringová

Prečo dnes potrebujeme hovoriť o ideí „večných návratov“? 6

Lukáš Makky

**Obrat k obrazu W. J. T. Mitchella ako verzia (jedného) návratu, alebo
večný problém reprezentácie v umení** 12

Zuzana Slušná

**Večné návraty alebo kultúrna rezistentnosť stereotypu večnej lásky v
tzv. ľahkých žánroch pre ženy** 26

Katarína Tánczosová

**Otázka interpretácie historizujúcich štýlov v sakrálnej malbe 19. storočia.
Úvod do výskumu viedenského (neo)baroka na západnom Slovensku** 41

Pavel Ivančič

**Emergence modrotisku jako živoucí odkaz – tradice českého,
moravského a slovenského modrotisku a jeho geneze v moderních
dějinách užitého umění až po současnost** 69

Bernadeta Kubová

**Revitalizácia a návrat fragmentárne zachovaného cirkevného
mobiliáru do živého sakrálneho priestoru** 81

Radomír Sabol

Novoobjavený obraz od Jozefa Kesslera v Marianke 105

Andrea Smitková

**Reprodukateľnosť portrétu 19. storočia: od maliarskeho k
mechanickému (fotografickému) a späť k maliarskemu** 131

Prečo dnes potrebujeme hovoriť o ideí „večných návratoch“?

doc. Mgr. Katarína Ihringová, PhD.

Svoj príspevok k diskusii o večných návratoch začnem trochu netradične – spomienkou na česko-francúzskoho spisovateľa Milana Kunderu (1929-2023), ktorý vo veku 94 rokov umrel 11. júla tohto roka. Zámerne, aj keď možno diskutabilne som použila prívlastok česko-francúzsky spisovateľ. Toto označenie nesúvisí len s jeho dlhoročným exilom do Francúzska, ale predovšetkým so skutočnosťou, že od konca 80. rokov písal svoje texty vo francúzštine. Tak to bolo aj s jeho najvýraznejšou knihou „*Nesnesiteľná ľahkosť bytia*“¹, ktorá po prvý-krát vyšla vo francúzskom jazyku v roku 1984 a po česky v kanadskom vydavateľstve v rokoch 1985 a 1988. Oficiálne bola kniha vydaná v Čechách, v Brne až v roku 2006.²

Príbeh románu zobrazuje život intelektuálov a umelcov žijúcich najskôr v Československu. Tí sú po ruskej invázii v auguste 1968, následnej strate práce a vlastnej slobody nútení opustiť republiku. Príbeh odohrávajúci sa na pozadí životov hlavných hrdinov je popretkávaný množstvom filozofických a najmä existenciálnych otázok týkajúcich sa ľudskej existencie najskôr v okupovanom Československu, následne po emigrácii vo Švajčiarsku a po opätovnom návrate dvoch hlavných hrdinov opäť v Československu. Kundera hneď v úvode svojho románu nastoľuje kľúčový problém celého príbehu. Je ním myšlienka večného návratu, ktorá v sebe i napriek filozofickému ukotveniu v myslení Friedricha Nietzscheho nesie niekoľko problematických rovín. Akým spôsobom Kundera pristupuje k interpretácii tejto myšlienky je z hľadiska konštruovania dejového naratívu špecifický. Myšlienku večného návratu prirovnáva k ľudskému bytiu, ktoré je plné „nesnesiteľnej ľahkosti“, pretože každý z nás má na žitie len jeden život – len jeden pokus. Človek žije svoj život bez prípravy. Prirovnáva ho ku skici, ktorá je náčrtom niečoho, prípravou pre obraz. Ľudský život je takouto skicou, ale skicou ničoho, náčrtom bez obrazu. Mýtus večného návratu hovorí, že život, ktorý zanikne raz a navždy vlastne nič neznamenal, nemusíme ho brať do úvahy podobne „ako vojnu medzi dvomi africkými štátmi v 14. storočí, ktorá nezmenila nič na tvári sveta,

¹ KUNDERA, M.: *Nesnesiteľná ľahkosť bytí*. Brno: Atlantis, 1984.

² Okrem spomenutých oficiálnych tlačí existovali samozrejme prednovembrové samizdatové vydania.

hoci v nej zahynulo v nevýslovných mukách tristo tisíc černochoch.“³ Krvavá udalosť zostala len v podobe slov, teórií, diskusií, ktoré zhodnotili, že sa udalosť stala. Nič viac, nič menej. Zmenilo by sa však naše vnímanie tejto situácie, ak by sa nespočetnekrát opakovala vo večnom návrate? „Zmení sa niečo na vojne dvoch afrických štátov v štrnástom storočí, ak sa bude nespočetne krát opakovať vo večnom návrate?“⁴ Podľa Kunderu áno. Stal by sa z nej blok, ktorý by trval a ťažoba daného skutku by sa nedala ničím napraviť. Myšlienka večného návratu tak v jeho interpretácii predstavuje určitú perspektívu, či uhol pohľadu, že veci a javy sa môžu javiť inak, ako ich poznáme. „Javia sa bez poľahčujúcich okolností svojej pomínutelnosti.“⁵ Neodcudzujeme a nekritizujeme niečo, čo je pomínutelné, pretože pomínutelnosť v sebe nesie znaky nostalgie. Myšlienka večného návratu nás však núti nazerať na veci z inej perspektívy: „Ak sa bude každá sekunda nášho života nekonečne krát opakovať, budeme prikovaný k večnosti ako Ježiš Kristus ku krížu. Takáto predstava je hrozná. Vo svete večného návratu leží na každom geste ťažoba neznesiteľnej zodpovednosti. To je dôvod, prečo Nietzsche nazýval myšlienku večného návratu najťažším bremenom. (das schwerste Gewicht)“⁶ Kundera ideu večného návratu rozpracoval v kontexte štyroch ľudských osudov, ktoré sa musia neustále rozhodovať, ktorú cestu si vyberú: ľahkosť v podobe pomínutelnosti či ťažobu v podobe večného návratu. Ich existenciálne bytie je založené na neustálej voľbe, pretože slovami hlavného hrdinu Tomáša „Einmal ist keinmal“⁷. Nemecké príslovie tak hovorí, že to, čo sa udeje raz, akoby sa nestalo nikdy. Ak má človek žiť len jeden život, akoby vôbec nežil.

Kundera vo svojom románe nastolil dve roviny vnímania idey večného návratu: filozofickú a umeleckú. Prvá, opierajúca sa o myslenie Friedricha Nietzscheho a jeho interpretáciu chápujúcu večný návrat ako najväčšie bremeno, ktoré sa nekonečne krát opakuje. Takéto cyklické chápanie času je pre Nietzscheho najvyšším potvrdením života. V tomto duchu hovoril o idei večného návratu už v roku 1881 v diele Fröhliche Wissenschaft (Radostná veda). Popisuje tu príbeh imaginárneho démona, ktorý by sa

³ KUNDERA 1984, s.11.

⁴ Ibidem, s. 11.

⁵ Ibidem, s.12.

⁶ Ibidem, s. 13.

⁷ Ibidem, s. 17.

mohol vkradnúť do našej najosamelejšej samoty a povedal by: „*Tento život, ako ho teraz žiješ a ako si ho žil, budeš musieť žiť ešte raz a ešte nespočetnekrát a nebude v ňom nič nové, ale musí sa ti vracat' každá bolesť a každá rozkoš a každý nápad a vzdych a všetko, čo bolo v tvojom živote nevýslovne malé i veľké, a všetko v rovnakom poradí a slede – a tiež tento pavúk a toto mesačné svetlo medzi stromami a tiež tento okamžik a ja sám. Večné presýpacie hodiny bytia sa stále znovu obracajú – a ty s nimi, zrnko prachu!*“⁸ Ak sa nás takáto myšlienka zmocní, podľa Nietzscheho, navždy zmení a rozdrví naše bytie. Neutíchajúca otázka: „*Chceš to ešte raz a ešte nespočetne krát?*“⁹ sa stane najväčším bremenom našich rozhodnutí a konaní. „*Lebo ako dobrým by si sa musel sám sebe i životu stať, aby si po ničom netúžil viac, než po tomto poslednom večnom potvrdení a spečení.*“¹⁰ Nietzsche sa k idey večného návratu opätovne vrátil vo svojom najdôležitejšom diele *Tak vravel Zarathustra*, v tretej kapitole *Uzdravujúci sa* z roku 1883, v ktorej sa prostredníctvom rozhovoru Zarathustru so zvieratami dozvedáme o podstate večného návratu: „*Všetko přichádza, všechno sa vracia; věčně beží koleso bytia. Všetko umiera, všechno znovu kvítne; věčně beží rok bytia. Všetko sa láme, všechno sa opravuje; věčně sa stavia rovnaký dom bytia. Všetko sa lúči, všechno sa zdraví zas; věčně zostáva verný prsteň bytia.*“¹¹

Večný návrat či večná recidíva, idea, ktorá nepochádza primárne od Nietzscheho. Jej korene siahajú do starovekej filozofie k pytagorejcom a stoikom, či neskôr ku kresťanskej kritike tejto idey. Bol to však Nietzsche a jeho originálny výklad, ktorý túto ideu nielenže oživil, ale prisúdil jej nový život v podobe veľkého množstva pokračujúcich interpretácií. Vďaka nim je idea stále živá a prítomná tak vo filozofickom ako i v umeleckom diskurze. Za najkľúčovejšie interpretácie „večného návratu“ môžeme považovať napríklad tie od Martina Heideggera,¹² Pierra Klossowského,¹³

⁸ Nietzsche, F.: *Radostná veda*. Praha: Aurora, 2001, s. 199.

⁹ Ibidem, s. 199.

¹⁰ Ibidem, s. 199.

¹¹ NIETZSCHE, F.: *Tak pravil Zarathustra*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011, s. 211.

¹² HEIDEGGER, M. – KRELL, D. F.: *Nietzsche*. HarperOne, 1991.

¹³ KLOSSAWSKI, P.: *Nietzsche a bludný kruh*. Praha: Karolinum, 2022.

Mircea Eliada,¹⁴ Jorga Luisa Borges,¹⁵ Waltera Benjamina,¹⁶ Gillesa Deleuza¹⁷ a ďalších. Idea večného návratu aj vďaka nim začala postupne prekračovať filozofické hranice a vstupovať aj do iných humanitných sfér. Silný ohlas zaznamenala najmä v dejinách a teórii umenia, v ktorých aj prostredníctvom nej došlo k prehodeniu či dokonca k re-definovaniu dejinného klasifikovania umenia. V teórii umenia sa objavili pojmy ako anachronizmus, historizmus, historicita, postprodukcia, prežívanie (survival) a ožívanie (revival) či temporalita. Pojmy odkazujúce k časovosti, k historickej premenlivosti, k nekonzistentnosti v usporiadaní časových udalostí, ku kritike lineárneho chápania dejín a chronologizmu. Idea večného návratu zacielená na rôzne javy, predstavy, názory, idey, formy, ktoré sa v dejinách cyklicky opakujú bez zjavného akceptovania dejinno-časových hraníc a limitov. Idey objavujúce sa v určitom časovom období, v ktorom síce nevznikli, ale predsa si v ňom urobili zastavenie dôležité na budovanie nového dialógu. Ostré hranice medzi minulými, súčasnými a budúcimi umeleckými formami sa tak vďaka idey večného návratu minimalizujú. Išlo o pojmy ako anachronizmus, historizmus a historicita, postprodukcia, prežívanie (survival) a ožívanie (revival) či temporalita. Vďaka nim sa tradičné dejiny umenia interpretované prostredníctvom lineárnej chronológie začali prehodnocovať. Lineárne historické myslenie založené na chronologickom vývoji a vzájomnom porovnávaní bolo nástupom nového myslenia vychádzajúceho z úvah o temporalite dejín nahradené anachronickým chápaním, pracujúcim s alternatívnymi časovými prúdmi. Takýto spôsob chápania a uvažovania umožňuje rôznym umeleckým či filozofickým formám, konceptom a ideám pohybovať sa, a teda existovať, naprieč dejinným a časovým obdobiami. Anachronický spôsob uvažovania umožnil dynamickú existenciu umeleckých diel. Vďaka nej minulé idey môžu existovať aj v súčasnom diskurze a nemusia sa podriaďovať žiadnemu hierarchickému diktátu času. Vznikajú tak nepredvídateľné umelecké prepojenia z rôznych období a prostredí. Existencia takéhoto diela vyúsťuje do nepredvídateľnej

¹⁴ ELIADE, M.: *Mýtus o večném návratu*. Praha: Oikymenh, 2019.

¹⁵ BORGES, J. L.: *Eseje – Další pátrání, Dějiny věčnosti*. Spisy III. Praha: Argo, 2011.

¹⁶ BENJAMIN, W.: *Tézy o pojme dejín*. In: *Aura a stopa*. Bratislava: Kalligram, 2013, s. 105-119.

¹⁷ DELEUZE, G.: *Nietzsche a filozofie*. Praha: Herrmann & synové, 2004.

interpretácie. No práve vďaka nim zostáva umenie a umelecké dielo stále živé.

Chronologické, časové či kontinuálne interpretovanie dejín umenia sa tak v teórii umenia mení na bezčasové, diskontinuálne či anachronické, uprednostňujúce dôležitosť opakujúcich sa ideí pred lineárnosťou historického vývoja, pred chronologickým uvažovaním o čase, v ktorom bol obraz vyjadrením „ducha doby“, pretože sa v ňom zrkadlili historické pravdy, ktoré boli lineárne usporiadané. Jedným z kľúčových predstaviteľov a obhajcov anachronického chápania dejín umenia bol popredný francúzsky historik a filozof umenia Georges Didi-Huberman (1953), ktorý sa okrem histórie a teórie umenia zameriava aj na podrobné porozumenie špecifickej poetiky Aby Warburga (1866-1929). Nemecký historik umenia a kultúrny teoretik, zakladateľ *Knižnice kultúrnych štúdií* (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg), ktorá sa neskôr stala základom knižnice Warburgovho inštitútu v Londýne, postavil do centra svojej vedeckej pozornosti dedičstvo starovekého umenia a kultúry. Táto klasická reprezentácia sa podľa neho opakuje v najrozmanitejších umelecko-kultúrnych oblastiach v západnej renesančnej kultúre ako nikdy nekončiaci cyklus. Jeho posledným a nedokončeným projektom bol *Atlas Mnemosyne*, na ktorom pracoval od roku 1927 až do svojej smrti v roku 1929. Atlas pozostával zo 40 panelov potiahnutých čiernou látkou, na ktorej boli umiestnené rôznorodé obrázky z kníh, časopisov, novín a iných obrazových zdrojov. Obrázky neboli usporiadané podľa historického zaradenia, ale podľa spoločných tém, ako napríklad: astronómia a mytológia, Dionýzove vzorce emócií, Nike a Fortuna, Dürer a bohovia severu, znovuobjavenie staroveku, od múz po Maneta a mnohé iné. Panely neboli označené žiadnym konkrétnym titulom čo umožnilo slobodnejšie pole vnímania pre pozorovateľa, ktorý sa mohol sústrediť len na vášne a emócie odohrávajúce sa na obrazoch. Warburg nastolil nový spôsob chápania obrazových scén. Na miesto presného ikonografického popisu a formalistickej analýzy, sústredil pozornosť na ikonologické rozprávanie. Pojmy, ktoré sám používal ako *Patosformel* (formula páthosu) či *Nachleben* (prežitie) sa stali súčasťou nastupujúcej teórie umenia.

Na warburgovu metódu interpretovania diel nadviazal už spomínaný Georges Didi-Huberman, ktorého fenomenologický prístup v nazeraní na umenie odráža celú warburgovskú poetiku. Téma, ktorú Didi-Huberman

vyslovil „Vždy, keď sme pred obrazom, sme pred časom. (...) Ale pred akým časom? O akých tvárnostiach, zlomoch, o akých rytmoch a časových nárazoch môže byť reč v tomto otvorení sa obrazu?“,“¹⁸ stojí na počiatku každého uvažovania o obraze, pretože stojac pred obrazom neznamená len pozeráť sa na konkrétny výjav nášho záujmu. Znamená to, vnímať prostredníctvom umeleckého artefaktu čas, ktorý sa v ňom ukryl.

Bibliografia:

DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G.: Formy prežívajú: dejiny se otvárajú. In: *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu* 2008/4, s. 138-149.

KUNDERA, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 1984.

NIETZSCHE, F.: *Radostná věda*, Praha: Aurora, 2001.

NIETZSCHE, F.: *Tak pravil Zarathustra*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 9.

Obrat k obrazu W. J. T. Mitchella ako verzia (jedného) návratu, alebo večný problém reprezentácie v umení

doc. Mgr. Lukáš Makky, PhD

Abstrakt

Obraty, ktoré sa stali signifikantné a determinujúce pre teóriu (a umenie či kultúru) 20. storočia môžu byť vnímané ako „objaviteľské“ identifikácie nových princípov v umeleckej tvorbe, ale aj ako opakujúce sa (a čiastočne aktualizujúce, či transformujúce sa) umelecké tendencie, ktoré sa „skokmi“ neustále v istých intervaloch sebarealizujú. Akceptáciou repetitívneho princípu je následne možné tieto princípy identifikovať a chápať, ako archetypálne momenty, či bazálne (až antropologické) princípy ľudskej tvorivosti per se. Príspevok je ideovo rozdelený do dvoch celkov. Prvý sa sústreďuje na logiku a štruktúru teórie večných návratov s dôrazom na Didi-Hubermanove chápanie času a cyklické aktualizovanie istých skutkových horizontov, či Benjaminove spochybnenie historizmu v protiklade k lineárnemu ponímaniu umeleckého vývoja a minulostnému charakteru umenia. Druhá časť sa sústreďuje na kritické prehodnotenie transformácie vizuálnej kultúry tak ako ju popisuje W. J. T. Mitchell (2016) s dôrazom na problém metaobrazu a na obrat k obrazu, ako nový prístup/teoretické pomenovanie umeleckej reprezentácie.

Kľúčové slová: reprezentácia, obrat k obrazu, metaobraz

Abstract

The turns that became significant and determining for the theory (and art or culture) of the 20th century can be seen as “exploratory” identifications of new principles in artistic production, but also as recurrent (and partly actualizing or transforming) artistic tendencies that “jump” continuously self-realizing at certain intervals. By accepting the repetition principle, it is then possible to identify and understand these principles as archetypal moments or basal (even anthropological) principles of human creativity per se. The paper will be ideologically divided into two units. The first will focus on the logic and structure of the theory of eternal returns, with an emphasis on Didi-Huberman’s understanding of time and the cyclical actualization of certain factual horizons, or Benjamin’s questioning of historicism as opposed to a linear conception of artistic development and the past character of art. The second part will focus on a critical reassessment of the transformation of visual culture as described by W. J. T. Mitchell (2016) with an emphasis on the problem of the meta-image and the turn to the image as a new approach/theoretical naming of artistic representation.

Key words: representation, the pictorial turn, the meta picture

William John Thomas Mitchell vydal v roku 1994 (u nás publikovanú v roku 2016) publikáciu *Teória obrazu*.¹ Podnázov titulu: *Eseje o verbálnej a vizuálnej reprezentácii* v zásade odhaľuje problematiku, ktorej sa Mitchell venoval už v uznávanejšej *Ikonológii*,² ale ktorú v novšej publikácii výraznejšie posunul a kritickejšie prehodnotil. Slovom Michella Foucaulta³ ide o mapovanie dvoch princípov, na ktorých je založená západná kultúra, resp. mapovanie dvoch princípov, ktoré až antropologicky definujú ľudstvo ako také: text a obraz. Oba spôsoby reprezentácie, ergo narácie a uchopovania skutočnosti sa v dejinách viackrát stretli, ale nikdy nie v takej miere a v takej podobe ako v 20. a 21. storočí. Nejde len o umenie, ktoré sa v skutočnosti stáva transmediálnym a presahuje všetky zaužívané systémy a moduly vzťahu k vonkajšiemu svetu, ale aj o našu každodennosť a banálnosť,⁴ ktorá sa vyznačuje naozaj silným textuálnym a vizuálnym rozmerom. Foucault síce demaskuje zásadné problémy tohto vzťahu a retrospektívne ich definuje, ale Mitchell nadviazaním na jeho výsledky vytvoril celistvú teóriu, ktorá nazerá na obraz a text a vo všeobecnosti na reprezentáciu v širšom zmysle. Mitchellova aktualizácia problému reprezentácie môže byť vnímaná v dvoch polohách: a) ako nadstavba a rozšírenie problému reprezentácie, a teda jej aktualizované znovuobjavenie, alebo b) ako odhalenie princípu supľujúceho reprezentáciu, tak ako ju poznáme z klasického, mimetizmom determinovaného umenia.⁵ Predkladaný príspevok sa snaží nazrieť na Mitchellov obrat k obrazu, ako na dualistický dôkaz večného návratu, alebo potenciálne nekonečných opakovaní rôznych minulých, nie minulostných, princípov. Predmetom príspevku nebude skúmať samotný princíp reprezentácie v umení 20. a 21. storočia, ale jednotlivé názory

¹ MITCHELL, W. J. T.: *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha 2016.

² MITCHELL, W. J. T.: *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago 1986.

³ FOUCAULT, M.: *Toto nie je fajka*. Bratislava 1994, s. 17-27.

⁴ Všetky reprezentačné stratégie a systémy kódovania, ktoré sa premietajú do umeleckej činnosti, zažívame aj v každodenných realitách, avšak vnímame ich trochu inak. Pozri a porovnaj: GOODMAN, N.: *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of art*. Harvard 1993; SAITO, Y.: *Aesthetic of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford 2000.

⁵ Reprezentácia predstavuje stále živú tému, o ktorú teoretici neustále prejavujú záujem. Do pozornosti dávam hlavne konferenčný zborník: *Problém reprezentácie*. Ed.: Šedík, M. Banská Bystrica 2022.

a teoretické úvahy, ktoré objasňujú jeho teoretickú pozíciu ako napr. Michel Foucault,⁶ Jean Baudrillard⁷ a Paul Virilio.⁸

Temporalita návratov, sprítomnení, znovuzrodení

Imanentným problémom skúmania princípov, ktoré sa v dejinách pravidelne vetvia, alebo znovu objavujú je čas ako rámec všetkého diania. Georges Didi – Huberman⁹ v tomto zmysle spochybňuje akúkoľvek lineárnu plynulosť času a argumentuje, že keď stojíme pred obrazom, stojíme pred časom. Je presvedčený, že obrazy sú „výrony“ z prúdu času, odhaľujúce istým spôsobom prapôvodne (archetypálne) momenty a princípy, ktoré sa kedykoľvek v čase môžu zopakovať.¹⁰ Motív tohto opakovania, tohto návratu je kľúčový, avšak Didi-Huberman nestotožňuje znovujavenie s identickým vyskytnutím sa ľubovoľnej skutočnosti v prúde času. Chápe toto opakovanie, alebo skôr vynáranie sa, ako odhalenie princípu, ktorý v minulosti už istým spôsobom existoval, ale v transformovanej podobe (vnoril sa do prúdu času) sa nanovo v nových kontextoch a situáciách (vynoril sa z prúdu času) sprítomnil.¹¹

V tomto kontexte je zaujímavý názor Waltera Benjamina, ktorý v texte *Tézy o pojme dejín* píše: „Pravý obraz minulosti preletí okolo. Minulosť sa dá zachytiť len ako obraz, ktorý sa blysne v okamihu svojej poznateľnosti a potom nenávratne zmizne... Pretože, je to nenávratný obraz minulosti, čo hrozí zmiznúť s každou prítomnosťou, ktorá nespoznala, že je v ňom myslená.“¹² Upriamil by som pozornosť na slovné spojenia „preletí okolo“, „nenávratne zmizne“, ale na to, aby sme ho (obraz) vôbec vnímali, musí byť

⁶ FOUCAULT 1994.

⁷ BAUDRILLARD, J.: Realita prekonáva hyperrealismus. In: *Aluze*, 9, 2007, č. 1, s. 73-76.

⁸ VIRILIO, P.: *Estetika mizení*. Červený Kostelec 2010.

⁹ DIDI-HUBERMAN, G.: *Před časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*, Bratislava 2006.

¹⁰ Otázke pominuteľnosti a temporálnej nestability sa venuje na inom mieste, sponutou optikou. Pozri. DIDI-HUBERMAN, G.: Postřehnout: Mezi vyjevováním a mizením. In: *Mizení: Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Ed: SVARTOŇOVÁ, K. – KRTILOVÁ, K., Praha 2017, s. 21-39.

¹¹ DIDI-HUBERMAN 2006, s. 90-92, 103.

¹² BENJAMIN, W.: *Tézy o pojme dejín*. In: *Aura a stopa*. Bratislava: Kalligram 2013, s. 107.

vnímaný, alebo aspoň postrehnutý.¹³ Postrehnúť znamená, „*postřehnout těsne před* tým, než *zmizí* [...]“.¹⁴ Obrazy minulosti sú obrazy minulosti, ktoré sa strácajú v minulosti a podľa tejto tézy, by sa mohlo v zhode s Janom Patočkom¹⁵ zdať, že Benjamin je presvedčený o minulostnej povahe umenia a iných skutočností o pominuteľnosti bytia, ktorá je rovnako ako jeho aura, viazaná časom a miestom vzniku, avšak na rozdiel od aury, ako keby daná vec zanikala, mizla a strácala sa v prúde času,¹⁶ v minulosti. Stala sa neuchopiteľnou a nezopakovateľnou, čo by protirečilo a bolo dokonca v priamom protiklade s Didi-Hubermanom. Absencia repetitívneho princípu je ale v tomto zmysle pozitívom, lebo neskúmame a večné návraty ani nemapujú kopírovanie a objavovanie sa už existujúceho, ale znovunastolenie a znovurealizovanie akéhokoľvek princípu v inej podobe. Vo vzťahu k tomu, o historickej reprezentácii Benjamin ďalej hovorí nasledovné: „*Artikulovať minulosť historicky neznamená poznanie „ako to vlastne bolo“. Znamená to zmocniť sa spomienky, ako sa zablysne v okamihu nebezpečenstva*“.¹⁷

Ignorujúc všetko ostatné by som upriamil pozornosť na spomínané zablysnutie, zablysnutie sa spomienky, ktorej sa snažíme zmocniť. Ak takto hovorí o minulosti ako takej, v skutočnosti na princípe auratickosti, ktorá je prítomná v tradícii prekonáva čas a priestor a dostáva sa do našej prapôvodnej minulosti a ladí špecifickú frekvenciu našej minulostnej kognitívnej bázy, v skutočnosti hovorí o „vynoreni“ sa niečoho z prúdu času, lebo je to zmocnenie sa spomienky. Ale spomienka samotná nemusí byť spomienka na niečo zažité, ale spomienka na niečo antropologicky, či kultúrne zakódované.

Celú úvahu a Benjamínove ponímanie času, prospešné pre nasledujúcu časť textu možno uzavrieť jeho tretím citátom z rovnakej štúdie. „*Dejiny sú predmetom konštrukcie, ktorej miesto netvorí homogénny a prázdny čas,*

¹³ DIDI-HUBERMAN 2006, s. 21.

¹⁴ Ibidem, s. 22.

¹⁵ PATOČKA, J.: Učení o minulém ráze umění. In: *Umění a čas I*. Praha 2004, s. 319-347. Pozri aj: DADEJÍK, O.: Estetický postoj a věčný návrat minulého rázu umění: Danto a Patočka. In: *ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE: PHILOSOPHICA ET HISTORICA I STUDIA AESTHETICA IV*, 2011, s. 55-74.

¹⁶ „*Vše, nač se díváme, vše, po čem toužíme, je komplikováno časem, implikované v komplikacích času – konfliktech, zapomenutích, přetrvávajících stopách.*“ In: DIDI-HUBERMAN 2017, s. 24.

¹⁷ BENJAMIN 2013, s. 107.

ale čas naplnený terajškom.“¹⁸ Aj keď možno jeho argumentáciu chápať ako vysvetlenie neustálej aktualizácie minulosných javov, ktoré pri písaní dejín spôsobuje, že vznikajú nové verzie minulosti, čiže nové konštrukty,¹⁹ v skutočnosti sa dá jeho tvrdenie vnútorne prebudovať do inej polohy. V kontexte, o ktorom hovorím by sa dalo tvrdiť, že vnímanie minulosti odhaľuje jej aktualizované princípy, ktoré sú výpoveďou súčasnej doby, ale zároveň sú výhľadom do minulosti, obnovou minulosti a prinavrátením niektorých minulých skutočností, javov, alebo princípov. Takýto pohľad na skúmanie dejín v skutočnosti iniciuje a dokonca aj vyžaduje večné návraty, ktoré sú buď teoretické sprítomnenia a majú preto nominalistickú povahu (Benjamin), alebo reálne obnovujú a sprítomňujú minulé skutočnosti a princípy v novej podobe (Didi-Huberman).

Vizuálne, textové a iné podoby reprezentácie ako princíp západnej kultúry

Michel Foucault zásadným spôsobom zhodnotil umelecký vývoj a pomenoval jeden z transformačných procesov, ktorým reprezentácia v 20. storočí prešla. Vo svojom texte *Toto nie je fajka* sa sústredil na analýzu dvoch reprezentačných foriem, ktoré sú v jeho myslení základnými princípmi západnej kultúry: slovo a obraz.²⁰ Na rozdiel od predošlých storočí, keď boli v dialektickom vzťahu, ho fascinoval fakt postupného zániku hranice a kontinuálneho prenikania obrazového princípu do textovej štruktúry a lexikálneho princípu do obrazu. Pýta sa síce na sebou zvolenom príklade (*Toto nie je fajka* od René Magritta) na hierarchické rozvrstvenie a dominanciu textu oproti obrazu, čo nie je nezmyselná otázka, ale práve jej pýtaním poukazuje na rozporuplnosť západnej kultúry a demaskuje našu potrebu hierarchického radenia vecí. V otázke, či predložený obraz čítame, alebo pozeráme v skutočnosti ilustruje tendenciu recipienta uprednostniť jeden z princípov ako prvotný a dominantný, na čo má celkom právo, lebo ako tvrdí Foucault „slovný znak a vizuálna reprezentácia nikdy nie

¹⁸ Ibidem, s. 114.

¹⁹ Akékoľvek uchopovanie, či teoretické, alebo umelecké, je vždy istým spôsobom voľbou a selekciou prvkov, ktoré musia byť vyhodnocované. Je vždy istým spôsobom voľbou a konštruovaním niečoho nového, niečoho, čo hovorí tak isto o autorovom výtvore ako o samotnom jave, či fenoméne. Pozri kapitolu *Konstruování* In: GOODMAN, N. – ELGINOVÁ, C., Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: 2017, s. 36-39 .

²⁰ FOUCAULT 1994.

sú dané naraz [...].“²¹ Ak budeme chápať obraz ako obraz, naše výsledné porozumenie sa bude líšiť oproti uprednostneniu textovej roviny, ak však vyhodnotíme analyzovaný obraz ako ilustrovaný text, naša pozícia sa zásadne mení. Foucault chápe tento rozpor ako moment obnažujúci vývoj západnej kultúry a ako situáciu v dejinách umenia, ktorá je dôkazom lámania sa referenčného rámca.²²

Obraz už nie je obrazom a text už nie je textom (neplnia svoje funkcie a stratégie),²³ čo spôsobilo rozpad osobitých referenčných vzťahov a súvislostí. Foucault jednoznačne rozlišoval medzi funkciou, ktorú plní (resp. v minulosti plnil) text a obraz: text má hovoriť, obraz má reprezentovať, avšak so zmenou, ktorú moderné a postmoderné umenie prinieslo, zrazu text hovorí to, čo obraz reprezentuje, a obraz reprezentuje to, čo text hovorí.²⁴ Inak povedané, obraz zastupuje, alebo dokonca nahrádza text v snahe byť viac popisný, ale text zároveň nadobúda výraznejšie vizuálnu podobu a snaží sa byť viac obrazný. Na otázku, čo sa v skutočnosti stane, keď si obraz a text ukradnú svoju identitu, nám odpovie Mitchell, ale už pri Foucaultovi vidíme možné náznaky odpovede.

Identita a vnútorné mechanizmy reprezentácie sa menia. Objekt a výsledok reprezentácie sa stávajú akoby hmatateľnejšie, jednoznačnejšie a „bytosťnejšie“ a vzťah objektu a výtvoru reprezentácie akoby stratil priestorové konštanty. „[...] napodobnenie umožňuje rozpoznať to, čo je dobre viditeľné; podobnosť“ medzi signifiké a signifiant „umožňuje uvidieť to, čo rozpoznateľné predmety [...] skrývajú, zabraňujú vidieť, robia neviditeľným.“²⁵ Už nie sú prítomné kvôli svojej schopnosti reprezentovať, sprostredkovať či denotovať: sprítomniť v neexplicitnej podobe, ale sú prítomné práve kvôli svojej podobe, identite a nezameniteľnosti s originálnym (zdrojovým) artefaktom. V obrazoch sa nachádza už iba podoba, ale nie podoba niečoho konkrétneho, ale podoba sama osebe ako

²¹ Ibidem, s. 38.

²² Ibidem, s. 24-28.

²³ Klasické ponímanie referenčných rámcov (aj keby sme ich chápali v zmysle Goodmanov len ako súradnicové systémy) sa rozpadá a jednotlivé semiotické systémy postupne strácajú svoju identitu: rámcovanie prestáva fungovať. Vid.: GOODMAN, N. – ELGINOVÁ, C., Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha 2017, s. 75.

²⁴ FOUCAULT 1994, s. 17-18.

²⁵ Ibidem, s. 60.

princíp: podobnosť poukazuje na seba samu.²⁶ Predmet, jav, skutočnosť reprezentácie takto vo svojej úplnosti zaniká, stráca sa referenčná väzba a reprezentácia hovorí už len sama osebe. „[...] obraz je svojim vlastným modelom.“²⁷ Vo vzťahu k Mitchellovej teórii je táto skutočnosť, čiže prenikanie jedného princípu do druhého a postupné opúšťanie vlastnej pôsobnosti, kde jednoznačná hranica medzi textom a obrazom zaniká, veľmi podnetná, dokonca by sa dalo povedať, že zásadná. Mitchell si bol vyhraňovania problému až bytostne vedomí, ale zároveň citlivo vnímal princíp vzájomnej súvzťažnosti.

O podobnom zániku alebo absencii konkrétneho vzťahu k reprezentácii či presýtení a zároveň vyprázdnení podobnosti a vzťahu k realite uvažuje aj Jean Baudrillard a Paul Virilio. Už prvé optické prístroje podľa Virilia „vážne deformujú kontexty vytvárania mentálnych obrazov a ich topografického vybavovania, narúšajú nutnosť re-representácie, predstavovania produkovaného imagináciou [...]“.²⁸ Záruka, ktorú mali strojové zobrazovania a reprezentácie priniesť, je pochybná a fotografia rovnako ako iné a staršie vizuálne obrazy ukazuje svoje obmedzenia. Paul Virilio²⁹ rovnako ako Walter Benjamin³⁰ pripisuje fotografii aj regresívne vlastnosti, keďže už na začiatku 19. storočia „zmenila samu podstatu systémov reprezentácie.“ V ostrej kritike proti fotografii pokračuje, keď vyhlasuje, že fotografia „ako nespochybniteľný dôkaz existencie objektívneho sveta v skutočnosti prináša jeho budúcu skazu [...] tým, že zmnožovala ‚dôkazy‘ o realite, realitu vlastne vyčerpávala“.³¹ Fotografia z tejto perspektívy postupne spôsobila zánik referenčného vzťahu (ak by sme chceli silou mocou hľadať nejakého jednoznačného vinníka), a tak oslabil obrazovú reprezentáciu reality, keďže fotografická reprezentácia doslovne stvárňovala existujúce veci, čím realitu multiplikovala a zaplňala technickými kópiami reálneho sveta. Nápodoba, ktorá je simuláciou reality, spôsobuje zánik významu referencie a reprezentácie a iniciuje tak hľadanie nových vzťahov a skutočností, ale v skutočnosti simulačnú

²⁶ Ibidem, s. 56, 66.

²⁷ FOUCAULT 1994, s. 67.

²⁸ VIRILIO, P.: *Stroj videnia*. Bratislava 2002, s. 12.

²⁹ Ibidem, s. 42.

³⁰ BENJAMIN, W.: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Aura a stopa*. Bratislava 2013, s. 62-104.

³¹ VIRILIO 2002, s. 37.

stratégiu nahrádza prostou substitúciou: vizuálna reprezentácia nie je už len simuláciou reality, ale jej náhradou.³²

Viriliové názory veľmi funkčne dopĺňa Jean Baudrillard, ktorý sa okrem svojho extenzívneho skúmania simulakra a podôb simulácie sústredil aj na hyperrealizmus a jeho vplyv na reprezentáciu ako koncept. Hyperrealizmus chápe ako reduplikáciu skutočného³³ na rovnakom princípe, ako to robí s realitou fotografia, čiže na rovnakom princípe, aký prisudzuje fotografii aj Virilio. Avšak Baudrillardove zhodnotenie situácie sa orientuje skôr na dôsledky pre realitu, keďže je presvedčený, že nastáva dekonštrukcia skutočnosti na jej detaily. Realita ako objekt reprezentácie sa rozpadá na vlastné, izolované skutočnosti, ktoré v istej miere a forme vstupujú do umeleckého stvárnenia. Realita sa oslabuje. Na príklade hyperrealizmu Baudrillard ilustruje skutočnosť, v ktorej sa v súčasnosti nachádzame, skutočnosť, keď dominuje mediálny obraz alebo je dokonca nadradený realite. Túto situáciu definuje ako „obraz v obraze“, ktorej dominuje hra rozkladania reality na fragmenty a zdvojovania/multiplikácie obrazu. Delením, čiže oslabovaním celku, a zdvojovaním istých aspektov dochádza k vytrácaniu sa akékoľvek významy medzi výjavmi.

Obrat k obrazu (opäť?)

Aj na týchto úvahách zakladá Mitchell svoju teóriu, avšak vstup do problému prezentuje úplne netradične, keď cituje a komentuje správu *Národnej nadácie pre humanitné vedy* z roku 1988. Ústredný problém publikácie, ktorý je v zásade leitmotívom jeho uvažovania, tu pomenúva hneď na začiatku. „*naše spoločná kultura se zdá být v čím dál vyšší míře produktem toho, co sledujeme, než toho, co čteme.*“³⁴ Upozorňujúc na dominanciu vizuálnej kultúry sa obáva rovnakých okolností, o ktorých písali aj Benjamin, Baudrillard či Virilio. Skutočnosti, ktorá je v ironickej podobe prítomná v závere uvedenej správy: „*televize je schopná přenášet kulturní – tj. literární – hodnoty.*“³⁵ Strach z vizuálnej kultúry, ale hlavne z mediálnej kultúry, ktorá sa tu prezentuje vizuálnym obrazom, spôsobuje obavu o úpadok literárnych skutočností, a preto je nutná kritika vizuálnej

³² Ibidem, s. 37-40.

³³ BAUDRILLARD 2007, s. 74.

³⁴ MITCHELL 2016, s. 14.

³⁵ Ibidem, s. 14.

kultúry, ktorá bude ostražitá voči moci obrazov.³⁶ Literárnosť/textualitu, ako lineárno-lingvistická štruktúra rozprávania a uchopovania reality, či reprezentácie skutočného, fiktívneho alebo aspektového sveta, ako základná veličina výstavby príbehov a rozprávania, je týmto spôsobom ohrozená. Princípy západnej kultúry sa v duchu Foucaultovej výstrahy prepádajú do seba a začínajú sa rúcať, či vzájomne pohlcovať.

Už v úvode svojich úvah, Mitchell rigorózne rozlišoval čitateľskú a divácku kultúru. Vyhraňuje, alebo skôr opakuje tak odlíšenie textu a obrazu, čitateľa a diváka, čítanie a pozeranie sa. Izoluje jednotlivé princípy, ktoré už podľa Foucaulta³⁷ do seba navzájom prenikajú, ale upozorňuje na ich konkurenčný boj ako kultúrnych hodnôt: kultúrna minulosť je ovládaná knihou a kultúrna budúcnosť môže podľa neho priniesť víťazstvo obrazov.³⁸ Dialektická antinómia prameniaca z koexistencie a vzájomnej interferencie obrazu a textu, je hnacou silou západnej kultúry a práve preto vzniká otázka, čo sa s kultúrou deje, keď je jedna zložka pohlcovaná, nahrádzaná, prevrstvovaná druhou.³⁹

Obrat k obrazu sa dá v tejto dialektickej súvzťažnosti vysvetliť ako vzdor obrazu voči jazyku. Ako odpoveď na jazykový obrat, ktorý bol po Wittgensteinovi dominantný v prvej polovici 20. storočia, keď text získal na niekoľko desaťročí dominanciu. Napriek tomu, že stále nemáme presvedčivú teóriu obrazu, ktorá by si nemusela pomáhať koncepciou reprezentácie, Mitchell jednoznačne vyhlasuje, že *„ve vzťahu k reprezentácii nejde o návrat k naivním teoriím mimesis, napodobování či korespondence ani o obnovenou metafyziku obrazové „přítomnosti“: je to spíše postlingvistické, postsémioické znovuobjevení obrazu jakožto komplexní interakce vizuality, aparátu, diskursu, těla a figurálnosti. Je to pochopení, že diváctví [...] mohou být stejně hlubokým problémem jako rozličné formy čtení [...] a že vizuální zkušenost neboli ‘vizuální gramotnost’ lze dokonale vysvětlit na modelu textuality“*.⁴⁰

³⁶ Ibidem, s. 14.

³⁷ FOUCAULT 1994.

³⁸ MITCHELL 2016, s. 16-17.

³⁹ Problém významne posúva a rozvrstvuje skutočnosť, že verbalizačný princíp textu si spája hlavne s teóriou, ktorá vizuálne obrazy následne uchopuje. Explikácia ako problém tlmočenia či pochopenia vizuálnych javov sa aj preto často chápe ako iný, teoretický problém. V zásade v tomto zmysle hovoríme o lingvistickom obraze, ktorý demaskoval schopnosti, možnosti a limity jazyka.

⁴⁰ MITCHELL 2016, s. 29.

Zdôraznil by som spojenia, ktoré sú negované a odmietané v sprítomnenej podobe: návrat k mimezis, obnovená metafyzika obrazovej prítomnosti. Toto sú skutočnosti, ktoré Mitchell svojim obratom k obrazu vylučuje, ale on ich vylučuje v pôvodnej, nekritickej, neaktualizovanej podobe, lebo jeho publikácii dominuje otázka a problematizácia reprezentácie aj podobnosti, ale už v inej, fotografickým obrazom a obrazovým textom pozmenenej podobe. Reprezentácia je tu vnímaná voľnejšie a nezostáva vo formálnej podobe. Mitchell rozširuje skúmanie vzťahu obrazu a textu aj na teóriu, ale aj mimo vlastného rámcovania obrazu. Uvedomuje si vzťah medzi názvom (a popisom) a obrazom samotným, ktorý by sme mohli chápať ako výsledok „jazykovej“ revolúcie, či jazykového obratu. Textualita, čo opäť Foucault intuitívne veľmi dobre prečítal, preberá vo vzťahu k vizuálu už inú funkciu, dokonca preberá túto funkciu aj vtedy, keď nie je materiálnou a imanentnou súčasťou obrazu, čiže keď vystupuje za rámec obrazu a určuje tak jeho rozhranie. *„Když pochopíme, že věda svět pasívně nepopisuje, ale aktivně utváří, že svět je ve skutečnosti lidský výtvar,“*⁴¹ uvedomíme si aj paradox vzťahu obraz – text a budeme ho môcť ponímať vo väčšej šírke, bez ohľadu na vlastné limity vychádzajúce z problému reprezentácie, ako problému, ktorý by mal byť obrazu a textu nadradený.

Mitchell pokračuje v mapovaní a rozvíjaní Foucaultovských tém aj keď analyzuje problém autoreferencie. V tomto kontexte hovorí o metaobrazoch, ako o obrazoch, ktoré odkazujú k iným obrazom. K obrazom, ktoré slúžia k objasneniu toho, čo je obraz. Hovorí v podstate o obrazoch, ktoré určujú identitu obrazov⁴² a tým pádom preberajú funkciu teórie. *„Umělecké dílo je sebeanalytické,“*⁴³ je štruktúrou, ktorá nasvecuje vlastné štruktúry a vlastné významy. Nie je len sebareferenčné, ale aj sebanalytické, čím odkazuje samo na seba a na vlastnú podobnosť, či identitu a ontológiu, ale všetky tieto súvislosti podriaďuje najprísnejšej kritike a analýze: vlastnej analýze. Autoreferenciu Mitchell vysvetľuje ako základný prvok moderného umenia, avšak metaobraz poníma ako druh diskurzu, ako svet, v ktorom existujeme, ako skutočnosť, ktorá prekračuje tradičné a klasické vyhranenie, keďže žijeme vo vizuálnej dobe. Toto tvrdenie a názorové stanovisko nemalo asi nikdy väčšiu váhu ako v žitej súčasnosti, kde boli síce billboardy a vizuálne

⁴¹ GOODMAN – ELGINOVÁ 2017, s. 77.

⁴² MITCHELL 2016, s. 68-71.

⁴³ Ibidem, s. 48-49.

stimuly verejného priestoru do istej miery limitované, ale Mitchellov metaobraz nadobudol novú podobu, nový reálny rozmer, aj keď zakotvený vo virtuálnom priestore. Problematické je, že ide o rovinu, či úroveň, ktorej sa nezbavíme, lebo je nám neustále nablízku. Je to metaobraz (a zároveň generátor iných metaobrazov), ktorý transformuje našu realitu, obohacuje ju, pozmeňuje ju, ale pozmeňuje ju aj preto, lebo ho nosíme stále so sebou. S našou pomocou svet pohlcuje a prevrstvuje ho na metaobraz par excellence. „*Metaobrazy jsou obrazy, které se ukazují proto, aby samy sebe poznaly: inscenují „sebepoznání“ obrazů.*“⁴⁴ Intervizualita musí byť potom hlavnou črtou takýchto obrazov a zároveň princípom, ktorý ich pomáha identifikovať, ale aj poznať. „*Metaobraz je jakýsi pohyblivý kulturní aparát, jenž může plnit okrajovou roli ilustrace i ústřední roli určitého sumárního obrazu[...] hyperikonu*“.⁴⁵

Mitchell vymedzuje tri typy autoreferencie, ktoré do istej miery korigujú problém reprezentácie v 20. a 21. storočí: 1) formálnu autoreferenciu: obraz znázorňuje sám seba, a tak vytvára referenčný kruh, 2) všeobecnú autoreferenciu: reprezentuje obrazy ako triedu, obraz o obrazoch, 3) diskurzívnu/kontextovú autoreferenciu: reflexívnosť závisí na tom, že je obraz vložený do reflexie podstaty vizuálnej reprezentácie.⁴⁶ Vďaka metaobrazu, ako nadobrazovej štruktúre, ktorá komunikuje s inými obrazmi a vrství vlastnú výstavbu, či provokatívne odkazuje na svoju podstatu, tú zároveň prehodnocuje a kriticky posudzuje, si môžeme dovoliť povedať, že „tento“ návrat vizuálnej reprezentácie buduje na všetkom, čo sa udialo v dejinách umenia, ale aj v dejinách teórie a vo vlastnej podobe prináša obnovený, aktualizovaný a komplexnejší princíp kritickej reprezentácie. Obsahom tejto reprezentácie je referencia. Z toho vyplýva, že metaobrazy sú v zásade obrazy s epistemologickým potenciálom odhaľujúce umelecké mechanizmy a systémy.

Metaobrazy sú tou skutočnosťou, ktorá demaskuje vzťah obrazu a textu. V analýze tohto problému Mitchell nadväzuje na Foucaultom pomenované stieranie hraníc medzi lineárnym (textovým) a vizuálnym. Metaobrazy odhaľujú neoddeliteľné prepletenie reprezentácie a diskurzu, prekryvanie vizuálnej a verbálnej skúsenosti. Ak pripustíme, že označenie

⁴⁴ MITCHELL 2016, s. 69.

⁴⁵ Ibidem, s. 62.

⁴⁶ Ibidem, s. 69.

„slovo a obraz“ sú neuspokojivým názvom pre nestabilnú dialektiku, ktorá neustále mení svoje miesto v praktikách reprezentácie, vyplynie nám z toho prelamovanie obrazových a diskurzívnych rámcov a nabúranie predpokladu, že oba pojmy sú základom oddelenia verbálnych a vizuálnych obrazov. Táto kritická pripomienka je nastolená, ale nie je úplne v publikácii od Mitchella doriešená. Aby bol Mitchellov pohľad na vzťah obrazu a textu úplný, je nutné zdôrazniť, že podľa neho je text narušením obrazu, ba dokonca jeho popretím, či opakom, čo celkom nesúhlasí dokonca priamo protirečí Foucaultovmu presvedčeniu o transformácii textu na viac vizuálnu výpoveď a transformácii obrazu na viac textuálnu formu. Text, podľa Mitchella, vo všeobecnosti predstavuje väčšiu hrozbu pre poňatie celistvosti, alebo čistoty obrazu, než naopak. Inak povedané, nadväzujúc na Foucaulta, prieniky obrazu do textu sú menej invazívne a viac rešpektujú práva, štruktúru aj systém textu, avšak ak text preniká do obrazu, získava nad ním dominanciu a uzurpuje si jeho výrazové prostriedky, ktoré obracia k svojmu obrazu. Ako bolo uvedené, jazyk ako nástroj uchopenia a systematizácie vo svojej podstate prevrstvuje obraz a snaží sa narušiť jeho pôsobnosť. Jazyk má tendenciu dominovať nad vizuálom a uzurpovať si jeho štruktúru a kontexty. Teória, ako doména jazyka, potom rámcuje skutočnosť a slovo vo svojej prirodzenej tendencii uchopuje a rámcuje obraz.

V závere svojej publikácie Mitchell ponúka trošku inak pretraktované zhrnutie, či výsledky vlastného bádania, keď tvrdí: „*Moc metaobrazu spočívá ve zviditelnění nemožnosti oddělení teorie od praxe, ve zhmotnění a vytýčení teorie, jež chce sama teorie často popřít, v odhalení teorie v podobě reprezentace.*“⁴⁷ Metaobrazy sú niekde medzi reflexiou (ako teóriou) a tvorbou (ako reprezentáciou), ale pod vplyvom lingvistického obratu sa vymedzujú v rovnakej miere na textovej aj vizuálnej úrovni. Sú vizuálnou transformáciou dominantne jazykovej teórie a diskurzu v takej miere, že preverujú vlastnú pôsobnosť. Metaobrazy, ako výsledky, dôkazy a nástroje obratu k obrazu sú v pravej podstate aktualizáciou reprezentácie, ktorá reprezentuje svoje imanentné princípy, ale zároveň znovu sprítomňujú, večnú dilemu reprezentácie. Nie sú opakovaním prekonaného a v minulosti prítomného, ale nastolením nových otázok a nových odpovedí, ktoré v rámci svojej pôsobnosti zároveň nastoľujú aj

⁴⁷ MITCHELL 2016, s. 432.

kriticky prehodnocujú, čím preverujú vnútorné možnosti reprezentácie a jej odolnosti. Obrat k obrazu je príkladom večného návratu, avšak potvrdzuje, že žiadny návrat, žiadny (dokonca aj identicky) zopakovaný a znovu sprítomnený princíp, neopakuje svoje minulé chyby a poznajúc vlastné limity a možnosti je každý nový návrat aktualizáciou, nadstavbou a v istom zmysle, zdokonalením navráteného princípu, či skutočnosti.

Bibliografia:

BAUDRILLARD, J.: Realita prekonáva hyperrealismus. In: *Aluze*, 9, 2007, č. 1, s. 73-76.

BENJAMIN, W.: Tézys o pojme dejín. In: *Aura a stopa*. Bratislava: Kalligram, 2013, s. 105-119.

BENJAMIN, W.: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Aura a stopa*. Bratislava: Kalligram, 2013, s. 62-104.

DADEJÍK, O.: Estetický postoj a večný návrat minulého rázu umění: Danto a Patočka. In: *ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE: PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1 STUDIA AESTHETICA IV*, 2011, s. 55-74.

DIDI-HUBERMAN, G.: Postřehnout: Mezi vyjavováním a mizením. In: *Mizení: Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Ed: SVATOŇOVÁ, K. – KRTILOVÁ, K. 2017, Praha: Karolinum, s. 21-39.

DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*, Bratislava: Kalligram, 2006.

FOUCAULT, M.: *Toto nie je fajka*. Bratislava: Archa, 1994.

GOODMAN, N.: *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of art*. Harvard: Harvard University Press, 1993.

GOODMAN, N. – ELGINOVÁ, C., Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Trivium, 2017.

MITCHELL, W., J., T.: *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MITCHELL, W., J., T.: *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Karolinum, 2016.

PATOČKA, J.: Učení o minulem ráze umění. In: *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 319-347.

SAITO, Y.: *Aesthetic of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

ŠEDÍK, M. (ed.): *Problém reprezentácie*. Banská Bystrica: Bellanum, 2022.

VIRILIO, P.: *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

VIRILIO, P.: *Stroj videnia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002.

Večné návraty alebo kultúrna rezistentnosť stereotypu večnej lásky v tzv. ľahkých žánroch pre ženy

doc. PhDr. Zuzana Slušná, PhD.

Abstrakt

„Romantické“ je esteticky významnou zložkou mnohých narácií, ktoré sa tematicky odvíjajú od stereotypu „večnej lásky“. Recepčný zážitok spojený s „romantickým“ ako výrazovou kvalitou (okrem iného) funguje ako istý druh kultúrne prenositeľného „kódu“ medzi autorom/autorkou a kultúrnym publikom. Zároveň sa jedná o kultúrne a sociálne ustanovenú („konštruovanú“) kvalitu výrazu, ktorá je objektom symbolickej a sémantickej konkretizácie na strane autora, ale aj recipientov diela. Užívanie konkrétneho kultúrneho kódu sa viaže aj na normatívny tlak vopred kodifikovaných diskurzívnych vlastností tzv. „ľahkých žánrov pre ženy“. Objektom záujmu autorky budú vybrané narácie, tematizujúce stereotyp „večnej lásky“. Cieľom príspevku je identifikovať vybrané stratégie „návratov“ či tvorivo transformačných „opakovaní“ (G. Deleuze) „večnej lásky“ ako výrazovej kvality na príkladoch špecifickej produkcie (*„ľahké žánre pre ženy“*). „Romantické“ v zvolených naratívach budeme konkretizovať ako súbory symbolov, obrazov, vizuálnych reprezentácií, stereotypov, očakávaní a presvedčení, ktoré sa reaktualizuje v kontexte novej kultúrnej situácie, ktorú identifikovala Angela McRobbie ako „postfeminizmus“.

Produkcia, označovaná ako *„ľahké žánre pre ženy“*, má svoje špecifické parametre na rovine výrazu aj fabuly. Reprezentácie „večnej lásky“ vo vymedzenom súbore produkcie možno interpretovať ako istú formu symbolického násillia: moci, ktorá produkuje, reprodukuje a udržiava kontinuum kultúrnych významov „romantického“. Na špecifické funkcie kultúrnych a umeleckých produktov upozorňuje koncepciou „protetickej pamäte“ Alison Landbergová. Aktívne konštruovanie „romantického“, slovami Stuarta Halla jeho *kódovanie a dekódovanie*, prebieha na základe emocionálnych aj racionálnych dojmov, získaných pri recepcii. Cieľom príspevku je analyzovať stratégie symbolickej a sémantickej konkretizácie stereotypu romantickej večnej lásky na strane recipientov a recipientiek zvolenej produkcie.

Kľúčové slová: populárna kultúra, výrazové kvality, romantické, mýtus, kultúrne stereotypy

Abstract

The “romantic” is an aesthetically significant component of many narratives that thematically derive from the stereotype of “eternal love.” The reception experience associated with “romantic” as an expressive quality functions (among other things) as a kind of culturally transferable “code” between the author/

author and the cultural audience. At the same time, it is a culturally and socially established (“constructed”) quality of expression that is the object of symbolic and semantic concretization on the part of both the author and the recipients of the work. The use of a particular cultural code is also linked to the normative pressure of the pre-codified discursive qualities of the so-called ‘light genres for women’. The object of the author’s interest will be selected narratives thematizing the stereotype of “eternal love”. The aim of the paper is to identify selected strategies of “returns” or creatively transformative “repetitions” (G. Deleuze) of “eternal love” as an expressive quality in examples of specific production (“light genres for women”). The “romantic” in the chosen narratives will be concretised as sets of symbols, images, visual representations, stereotypes, expectations and beliefs that are reactualised in the context of a new cultural situation identified by Angela McRobbie as “postfeminism”.

The production, labelled as “light genre for women”, has its specific parameters on the level of expression and fable. The representations of “eternal love” in a defined set of productions can be interpreted as a form of symbolic violence: a power that produces, reproduces and maintains a continuum of cultural meanings of the “romantic”. It is Alison Landberg’s concept of “prosthetic memory” that draws attention to the specific functions of cultural and artistic products. According to Stuart Hall, the active construction of the “romantic”, in his words its encoding and decoding, takes place on the basis of both emotional and rational impressions received during reception. The aim of this paper is to analyze the strategies of symbolic and semantic concretization of the stereotype of romantic eternal love on the part of the recipients of the chosen production.

Key words: popular culture, expressive qualities, romantic, myth, cultural stereotypes

V mnohých umeleckých dielach západnej tradície je motív romantickej lásky prezentovaný ako apoteóza neutíchajúcej večnej vášne. „Láska“ je zložitým komplexom významov, predstáv a očakávaní a motív vášnivej večnej lásky je len jednou z reprezentácií. Základom tradične typizovanej predstavy o láske sú „scenáre“, v ktorých žena a muž nájdu svojho idealizovaného druhého: mýtus romantickej lásky heterosexuálnej dvojice. Hoci je predstava vášnivej (a v niektorých prípadoch aj tzv. večnej) lásky prítomná naprieč viacerými kultúrami, symbolická konkretizácia uvedenej predstavy je podmienená kultúrou – zdôraznila koncom 20. storočia Ann Swindlerová.¹

¹ SWIDLER, A.: *Talk of Love: How Culture Matters*. Chicago: Universita of Chicago Press, 2001, s. 11-19.

Výskum lásky spojila s analýzou očakávaní, ktoré sa v historickej skúsenosti západnej kultúry sémanticky viažu na „lásku“. Konštatuje, že práve konkretizovanie „lásky“ je kultúrnou konštrukciou. Svoju analýzu ešte opierala o systém binárnych opozícií a niektoré z jej záverov boli objektom kritickej interpretácie, napriek tomu tézu o kultúrnom konštruovaní lásky môžeme akceptovať ako jedno z východísk tohto príspevku. Ako kultúrna konštrukcia na seba láska viaže repertoár očakávaného konania, predstáv, diskurzov, naratívov, ktoré môžu ovplyvňovať, ako jednotlivci čelia výzvam „praktikovania“ lásky v každodennom jednaní a konaní.

„Praktikovanie lásky“ sa v spoločnosti (aj v literárnych dielach) od neskorého 19. storočia zásadne inovovalo, ako dokazujú analýzy teoretikov z rôznych oblastí.² Sociálne a kultúrne praktikovanie lásky sa oslobodzuje spod dohľadu kontrolných štruktúr akými sú morálka, cnosť či spoločenská povinnosť. Metamorfózu na konzumovateľnú komoditu sprevádzajú nové očakávania: potešenie, radosť a rozkoš. V silne individualizovaných spoločnostiach je láska conceptualizovaná ako egoistická zmyslová túžba. Kultúrne konštruovanie lásky v danom referenčnom rámci nesie so sebou znejasňovanie hraníc medzi láskou, erotikou a pornografiou, pričom uvedený trend je sledovateľný nielen vo vizuálnej kultúre, ale aj v literatúre: ako svedčí diskurz okolo súčasných „romantických“ románov pre ženy.

Transformácia mýtu romantickej lásky heterosexuálnej dvojice

S nástupom modernej éry sa na základe obrazov zdôrazňujúcich rozpornosť a horkosť vášne ustanovuje kazuistika lásky a dochádza k upevneniu pozície naratívov „romantickej“ lásky. Príbehy o večnej láske sa upevňujú v európskej kultúre od 17. storočia a podieľajú sa na neskoršom precízovaní významu pojmu „romantický“. Ondrej Mészáros spojil etablovanie motívu „romantična“ s difúziou filozofie Reného Descarta: tým, že Descartes situoval vášne do duše človeka, umožnil formulovanie tézy, že láska je mimo hraníc racionality.³ Anthony Giddens situoval etablovanie idealizovaného naratívu o romantickej láske heterosexuálnej dvojice v euroamerickej kultúre do

² GIDDENS, A.: *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v západních společnostech*. Praha 2012; LUHMANN, N.: *Láska jako vášně*. Paradigm Lost. 2002; ROUGEMONT, D.: *Západ a láska*. Bratislava 2002.

³ MÉSZÁROS, O.: Vznik moderného chápania lásky (v zrkadle francúzskych románov 17. a 18. storočia). In: *Kritika a kontext*, 12, 2007, č. 34, s. 110.

záveru osemnásteho storočia. V devätnástom storočí dochádza k ikonizácii milostnej zápletky, upevňujú sa dominantné konfigurácie motívov a funkcií postáv. Na difúzii predstavy lásky „na večné časy“ majú podiel narácie s akcentovaním „romantična“, v ktorých možno okrem iných významových vrstiev nájsť aj čoraz (čitateľsky) dôraznejšie prítomnú sexualizáciu prežívania lásky: motív vášnivej lásky.⁴ Niklas Luhman objasňuje, ako abstraktný koncept „lásky“ môže ovplyvňovať jednanie a konanie ľudí v kontexte svojej teórie, pre ktorú sa konvencionalizovalo pomenovanie *systémová*. Okrem stratégií kultúrneho konštruovania lásky upriamil pozornosť aj na kultúrne, sociálne a historické situovanie zložiek „kódu lásky“. Západná spoločnosť lásku (situovanú *mimo hraníc racionality*) disciplinuje a racionalizuje. V individualizovanej spoločnosti neskorej modernity je láska špecifickou inštitúciou: motivuje priania, predstavy, ciele a záujmy jednotlivcov a ako znakový systém *reguluje imagináciu*.⁵

Ann Swidlerová odhalila, ako sa v druhej polovici 20. storočia sformovala tzv. nová etika lásky, ktorá sa navrstvuje na tendencie individualizácie kultúry. Hoci teda láska zostáva prítomná v naratívoch európskej kultúry, mení sa kontext očakávaní, ktoré spoločnosť a jednotlivci s láskou spájajú. Medzi najvýraznejšie prítomné stereotypné predstavy, ktoré sa viažu na prežívanie lásky, Swidlerová radí: motív láska na prvý pohľad (v určitom okamihu sa aktér jasne a vedome rozhodne pre „večný“ záväzok), motív osudová láska (partner vo vzťahu ako unikátna a exkluzívna spriaznená duša), motív láska prekoná všetky prekážky, motív večné spoločné šťastie (láska je celoživotným záväzkom).

Roland Barthes zavrhol tézu o večnosti moderných mýtov.⁶ V eseji *S/Z*, ktorý možno považovať za kritickú autorevíziu textu *Mýtus dnes*, vníma mýtus ako veľmi produktívnu a svojbytnú formu signifikácie.⁷ Umožňuje produkciu kultúrnych skratiek vyúsťujúcich do stereotypov, ktoré sa stávajú „nosičom“ (médiom) šírenia presvedčení o vzorcoch fungovania sveta. Moderné mýty podľa Barthesa prispievajú k šíreniu kultúrnych stereotypov. Anthony Giddens na margo funkcií kultúrnych stereotypov konštatuje,

⁴ GIDDENS, A.: *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderných společnostech*. Praha, 2012, s. 37-48.

⁵ LUHMANN, N.: *Láska jako vášeň*. Praha 2002, s. 50.

⁶ BARTHES, R.: *Mýtus dnes*. In: *Mytologie*. Praha 2004, s. 107-158.

⁷ BARTHES, R.: *S/Z*. Praha 2007, s. 16.

že poskytujú ustálený (inštitucionalizovaný) rámec konania. Kultúrne stereotypy spojené s ritualizovaným opakovaním a imitovaným konaním, ktoré fungujú ako symbolické kolektívne vlastníctvo skupín alebo kolektív, môžu byť internalizované a následne pôsobiť ako imperatív pre konanie a správanie. Analyzované narácie heterosexuálnu lásku predstavujú ako veľké ženské dobrodružstvo, ktoré musí žena absolvovať, aby nadobudla presvedčenie o úplnom naplnení svojho poslania.

Funkcie systémov, ktoré patria medzi tzv. metanarácie, sa transformujú, zosúladujú sa s potrebami hypermoderných spoločností. Gilles Lipovetský považuje za dominantný proces prvých desaťročí 21. storočia hyperbolizovanie kultúrnych a sociálnych tendencií, ktoré začali ešte v neskorej modernite. V druhej vlne individualizmu sa človek musí učiť novým pravidlám hry na lásku, ktorá sa stala nielen spoločenskou módou, ale dôležitou súčasťou *performance* vlastného šťastia a dosiahnutého úspechu. Láska je kultúrnou konštrukciou a narácie o láske sumarizujú stratégie, ktoré možno využívať pri performatívnom praktikovaní lásky. Mainstreamová romantická literatúra prekračuje niektoré žánrové obmedzenia a na rovine výrazu sa posúva smerom k pornografii alebo k zobrazovaniu, ktoré metaforickú erotickosť nahrádza explicitnejšou deskripciou prezentácie sexuality a milostných aktov. V literatúre pre dospelé čitateľky pokračuje trend detabuizácie rozkoše, ktorá sa v prípade naratívov z okraja populárnej kultúry posúva až k vyžadovaným typom recepcnej skúsenosti. Vzhľadom na početné a stratifikované publikum si formulovanie zistení pri mapovaní tendencií a trendov vyžaduje opatrnosť: v súčasnom Miléniu dochádza k zvýšeniu záujmu o okrajové segmenty romantického žánru.

Stigmatizácia narácií o láske v hierarchických modeloch kultúry a umení

Romantický žáner predstavuje neprehliadnuteľný segment svetového knižného trhu: romanticko-erotické príbehy sú jeho najziskovejším segmentom.⁸ Jedným z najväčších knižných trhov je severoamerický, ktorého jadro tvoria ženy vo veku medzi 34 – 54 rokov. Modelová čitateľka

⁸ Generovaný zisk segmentu romantickej literatúry je 1,44 miliarda dolárov, so sledovaným rastom 39 miliárdov predaných kusov do mája 2023 (v r. 2022 to bolo 26 miliárdov), pričom takýto nárast sa sleduje už tretí rok po sebe. Romance Novel Sales Statistics. October, 9th 2022. WordsRated. [22. 10. 2023.] Dostupné na <https://wordsrated.com/romance-novel-sales-statistics/>

mainstreamovej produkcie je žena s minimálne stredoškolským vzdelaním vo veku cca 42 rokov kaukazského typu. Na stabilitu žánru sa podieľa početná základňa čitateľiek s ustáleným vzorcom konzumovania: 35% konzumentiek priznáva, že romantické príbehy čítajú viac ako 20 rokov, tzv. konzumné zážitkové čítanie preferuje viac ako polovica opýtaných.⁹ Zostávajú dlhodobo verné preferovanému žánru. Ak v súdobej spoločnosti predstavujú čítajúce ženy neprehliadnuteľnú trhovú silu, transformovali sa do nej v priebehu pomerne krátkeho času. Čítanie ženami sa ako akceptovaná forma spoločenskej záhalky etablovalo až v novoveku. Rituály spojené s praktikovaním „čítania ženami“ nadväzujú na symbolické hranice medzi svetom „mužským“, ktorým sa stala knižnica a „ženským“, ktorý reprezentoval budoár. Na praktické fungovanie kultúrnej opozície racionálne/mužské vs. neracionálne/ženské upozornila aj Suellen Diaconoffová.¹⁰ Knižná pozostalosť Márie Antoinetty bola klasifikovaná ako knihy do knižnice (s tematikou náboženstvo, dejiny, vedy a umenia, krásna literatúra) a knihy do budoára. Budoár nebol sémanticky neutrálnym priestorom: symbolizoval privátnu sféru, v ktorej dominoval ženský princíp. Zastupoval fenomény archetypálne ženské, ktoré novoveký racionalistický diskurz marginalizoval ako mimo-racionálne: emócie, city, snívanie, potešenie aj ženskú sexualitu. „Budoárové čítanie“ signalizovalo produkty s nízkou mierou spoločenskej hodnoty, určené ženám, ktoré nedbali na svoju dobrú povesť, pretože v čitateľkách podporovalo aktivity a správanie, popierajúce vzorce akceptovateľnej ženskosti. Praktiky spojené s kultúrnym a sociálnym stigmatizovaním „budoárového čítania“ analyzoval (okrem iných) Roger Chartier.¹¹ Kým vizuálne reprezentácie čítajúcich mužov konotujú čítanie ako kontemplatívnu aktivitu rozumu, reprezentácie čítajúcich žien signalizujú čítanie ako neracionálny stav ženskej mysle, ako potešenie vyúsťujúce do vzrušenia. Čítanie ženami v privátnom, „žensky“ konštruovanom priestore budoárov upevnilo predstavu, že čítanie ženami

⁹ Why people read books? Statistics on consumer behavior of readers. October 27th, 2023. WordsRated. Dostupné na <https://wordsrated.com/why-people-read-books-readers-consumer-behavior/> [22.10.2023]

¹⁰ DIACONOFF, S.: *Through the Reading Glass: Women, Books, and Sex in the French Enlightenment*. New York 2005, s. 14-23.

¹¹ CHARTIER, R.: Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France. In: *Understanding Popular Culture. Europe from Middle Ages to the Nineteenth Century*. Ed.: KAPLAN, S., Berlin 1984, s. 229- 254.

je aktivitou záhalky. Komplexnosť tejto konotácie umocňuje aj scénické aranžovanie čítajúcich žien do privátnych, „žensky frivolných“ priestorov a póz, pričom na niektorých reprezentáciách sú viditeľné známky sexuálneho vzrušenia čítajúcich žien.

Láska ako quest a jeho úskalía

Základnú líniu romantických príbehov aj naďalej predstavuje naratív o vzťahu romantickej dvojice, ale v novej kultúrnej situácii nadobudol formu spektakulárnej story. Sleduje motív questu ako hľadania večnej lásky. Hrdinka na pozadí adrenalínových a napätie kulminujúcich situácií hľadá svoj idealizovaný protipól, aby tak naplnila svoje poslanie a svoj životný projekt mohla nazvať úspešným. Narácie ponúkajú materiál, na pozadí ktorého čitateľky analyzujú svoje vlastné konanie, hodnoty a presvedčenia. Quest, teda dobrodružná výprava za vzdialeným cieľom, predstavuje jeden z najdôležitejších typov zápletky, tzv. masterplot (H. Porter Abbot).

Funkciou romantickej literatúry nie je mimésis reality. V prípade romantična sa „obsah“ podriaďuje inštitucionalizovanému pôsobeniu normy žánru a očakávaniam recipientov: príbehy, ktoré stavajú na overených topických motívoch mýtu večnej lásky (a len ho inovujú situovaním do nového typu fikčného sveta), sú výrazne čitateľsky úspešnejšie, ako narácie inovujúce (ironizujúce alebo narúšajúce) kodifikovanú normu. Za centrálny quest romantických príbehov môžeme považovať identifikáciu parametrov spokojného, v ideálnom prípade aj naveky trvajúceho, harmonického a pre obidve strany uspokojujúceho vzťahu, v ktorom je vyvážená intimita aj sexualita. Naratívne štruktúry, ktoré sa odvíjajú od konania questu, plnili v kultúrnych systémoch špecifickú funkciu. Ako vývojové odvodeniny od mytologických narácií kladú dôraz na didaktickú exemplárnosť konania protagonistov.

Súčasťou romantických románov pre ženy nie sú len vzorce ostentatívneho praktikovania lásky. Čitateľským osviežením (a dnes v mnohých komoditách už aj očakávanou súčasťou narácie) sa stali explicitné deskripcie aktívneho a po všetkých stránkach uspokojivého naplnenia vzťahu. Hrdinkino konanie questu hľadania lásky je zbavené metafyzickej hĺbky. Základné ezoterické a mystické prvky boli desakralizované a cez svojich žánrových predchodcov zbavené kontextových väzieb na iniciačné mýty. Hoci v queste romantických narácií absentuje etický normatív a recipientky ho nevnímajú ako apel ku

(kolektívnej) mimézis. Tieto narácie rovnako tvoria rezervoár protetickej pamäte.¹²

Alison Landbergová spája fungovanie protetickej pamäte so zmenou spôsobov osvojovania si kultúrnych a sociálnych vzorcov, ktorej v súčasnosti čelíme. Vzorce konania a jednaní sa neodovzdávajú len v procesoch socializácie, ale ako kultúrne naučiteľné konfigurácie ich „nasávame“ z obrovského rezervoáru kultúrnych informácií. Na jeho napĺňaní sa podieľajú všetky médiami šírené produkty kultúry. Protetickú pamäť tvoria spomienky a informácie, ktoré človek neprežil osobne, ale si ich implementoval z iných narácií, symbolov či najrôznejších vizuálnych reprezentácií, obiehajúcich v súčasnej kultúre. Mnohé z nich sú venované láske v jej najrôznejších podobách a formách. „Mýtus“ romantickej lásky heterosexuálnej dvojice je jedným z najfunkčnejších a najfixovanejších kultúrne stereotypných obrazov, ktorý sa podieľa na upevňovaní a pretrvávajúcej inštitúcie normatívnej heterosexuality. Večná nehynúca romantická láska heterosexuálnej dvojice predstavuje aj pre svet tekutej modernity a jeho flexívne Ja nemennú a nespochybňovanú hodnotu.

Očakávania recipientok predznačené „hranicami“ romantického žánru

V prípade recepčného zážitku vymedzeného ako „romantický“, platí, že funguje ako istý druh zmluvy medzi autorom a kultúrnym publikom. Ustanovuje adekvátne používanie konkrétneho kultúrneho artefaktu (romantická narácia) a vychádza z normatívneho tlaku vopred kodifikovaných diskurzívnych vlastností. Recepčná skúsenosť s čítaním nového typu romantických noviel nevyžaduje recepčné porozumenie, len konzum a páčenie. „Romantické“ je esteticky významnou zložkou mnohých narácií. Zároveň je kultúrne a sociálne ustanovovanou („konštruovanou“) kvalitou výrazu a je objektom symbolickej a sémantickej konkretizácie na strane autorstva, ale aj recipientov diela. Romantické narácie spadajúce do populárnej kultúry, neoslovujú svoje recipientky estetickou či umeleckou hodnotou, ale v mnohých prípadoch progresívnejším spracovaním tém. Vzorce konania, prezentované ako súčasť konzumnej popkultúry, svoje publikum nedonucujú zaujať hodnotové stanoviská a súdy. Situovaním do sématického priestoru „medzi“ kánonom vysokej literatúry a brakom,

¹² LANDSBERG, A.: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York 2004.

romantické príbehy pre ženy spoluformovali zónu kontaktu, cez ktorú dochádza k intertextovým ale aj intermediálnym dialógom medzi kánonom „vysokého“, feminizmom a očakávaniami čitateľiek, ktoré postmodernou iniciovaný diskurz oslobodil spod axiologického a estetického „dozoru“. Aktérkami druhej fázy modernity (a druhej individualistickej revolúcie) sa v porovnaní s prvou oveľa výraznejšie stávajú ženy, ktoré sa dožadujú naplňovania možnosti individuálnej voľby. Ako pripomenul Anthony Giddens, druhá fáza modernity priniesla „vzostup intimacy“ a akcentovanie dôležitosti emocionálnych a osobných vzťahov. Literatúra pre ženy na spoločenskú zmenu reagovala pomerne rýchlo a pružne, ponukou nového typu ženskej hrdinky, ktorá pred naplnením svojho poslania matky preferuje projektovanie a produkovanie svojho reflexívneho Ja.

Z alternatívnych žánrov romantickej literatúry sa až do masovejšie prijímaného mainstreamu dostala silná a oslobodená (super)žena, ktorá samu seba produkuje, konštruuje a prezentuje ako schopného manažéra projektu vlastného života. Podkladom pre spoločenské akceptovanie jej projektu Seba a najmä pre priznanie kvalitatívneho atribútu „úspešnosti“, sú – okrem šťastnej a spokojnej rodiny a vlastnej profesionálnej kariéry – aj jej vlastná, tzv. plastická sexualita, oslobodená od požiadaviek reprodukcie (A. Giddens).¹³ Druhá modernita ženám zanechala riziko ohrozenia nevyhnutnosťou biologickej reprodukcie a priniesla ďalšie riziká: reflexívnosť projektu Seba (vrátane konštruovania vlastného tela) ako aj tzv. plastickú sexualitu. Tak, ako sa v postmoderne vyprofilovalo povedomie o nároku na dokonalejšie telo, sa v kontexte druhej modernity formuje povedomie o nároku na sexuálne šťastný a uspokojivý život. Zástupným symbolom súčasnej kultúrnej situácie sa stala láska, odkazujúca na emocionálnu spokojnosť subjektu s kvalitou sexuálneho života a (stupňa) dosiahnutého šťastia v tejto sfére. A zdrojom konštruovania parametrov kvalitného šťastného a uspokojivého sexuálneho života sa stáva najmä mainstreamová kultúra. Erika Moravčíková konštatuje, že mediálne obrazy, ktorých jadrom sú zjednodušené stereotypné reprezentácie, prehlbujú dehumanizáciu a degradujú autonómnosť ľudského subjektu.¹⁴

¹³ GIDDENS, A.: *Proměna intimacy. Sexualita, láska a erotika v moderných společnostech*. Praha, 2012, s. 10.

¹⁴ MORAVČÍKOVÁ, E.: Human Downgrading. The Concept of Human Degradation on Social Media. In: *Communication Today*, 13, 2022, č. 1, s. 38.

Produkcia kultúrnych komodít je nielen kognitívnym, ale aj kultúrnym procesom. Predstavu o „hraniciach“ romantického žánru má autorstvo, vydavateľia aj čitateľky. Súčasná teória žánrov vníma ako formu kultúrneho vedenia (*cultural knowledge*), ktorá aktívne a aj nátlakovo ovplyvňuje vnímaný obsah kultúrnych textov. Presahuje za hranice samotného textu, nakoľko podmieňuje vnímanie diania v sociálnych systémoch a v publiku môže prostredníctvom mechanizmov ako sú protetická pamäť generovať určité očakávané konanie.

Fanúšikovská základňa čitateľiek (typovo) predstavuje tzv. nové popkultúrne publikum. Odmieťa ustrnuté stereotypy, zároveň sa dožaduje rešpektovania tradície (či „kánonu“ žánru), ale nevyžaduje ich slepé imitovanie, čím sa líši od recepcných vzorcov publika masového. Mnohé narácie tvoria komerčne úspešné série, ktoré sa transformovali na diskurzívne produkty v podobe obchodných značiek. Predstavujú typ tzv. skúsenostného tovaru, pretože samotnému zážitku predchádza zakúpenie (vlastnenie), nie jednej konzumovanej komodity, ale v mnohých prípadoch všetkých, intermediálne naviazaných komodít, ponúkajúcich komplexný recepcný rámec. Narácie ponúkajú materiál, na pozadí ktorého čitateľky analyzujú svoje vlastné konanie, hodnoty a presvedčenia s vedomím, že „ženskosť“ je kultúrnou konštrukciou a aj binárna opozícia vhodných a nevhodných performancií ženského je svojím spôsobom kultúrne podmieneným klišé.

Postfeministicky drsné kočky a stereotypizácia ženskosti

Koniec 20. storočia priniesol radikálnejšiu reformu popkultúrnych románov pre ženy: inváziu priamočiareho sexu a paranormálnych schopností v literárnej sérii Laurell K. Hamiltonovej. V roku 1993 sa na pultoch kníhkupectiev v románe *Guilty Pleasures* americkej autorky Laurell K. Hamiltonovej (česky – Provinilé slasti, 2006) objavila (super)ženská hrdinka, ktorá (dávno pred úspechom série Stephanie Meyersovej) vyhlásila, že s upírmí nechodí, ale ich popravuje. Prvých deväť kníh série o popravníci upírov Anite Blakeovej, ktorá o zabíjaní, sexe a vzťahoch s hraným cynizmom prehovára ako rozprávač v prvej osobe, bolo nečakaným komerčným úspechom.¹⁵ V rámci vymedzeného

¹⁵ „Jmenuji se Anita Blakeová. Upíři mi říkají ‚Popravčí‘. Jak jim říkám já, to se nedá reprodukovat. Od té doby, co nejvyšší soud přikl nemrtvým rovnoprávnost, si většina lidí myslí, že upíři jsou normální občané s tesáky. Ale já vím svoje. Viděla

subžánru je Anita Blakeová, hlavná hrdinka novej literárnej série, jednou z najznámejších reprezentácií superžien,¹⁶ ktoré sa (parafrázujúc Janice Radwayovú) stali novou konceptuálnou nádejou čitateľiek ženských romantických príbehov. Jej autorka, Laurell K. Hamiltonová, vykročila za hranice, ktoré vytýčila popkultúra konca dvadsiateho storočia. Poznávacími znakmi série je aj spôsob narácie príbehu: Anita Blakeová ako rozprávačka v prvej osobe referuje o vlastných dobrodružstvách, pričom Laurel K. Hamiltonová inovovala paradigmu vedenia narácie v tzv. ženskej literatúre, nakoľko drsným jazykom a používaním expresívnych slangových výrazov a vulgarizmov sa odklonila od konvenčných narácií v tzv. červenej knižnici. V prípade komerčne úspešných urban fantasy romancií sa zásadným spôsobom zmenila aj samotná narácia. Okrem snahy prekonať topickú predstavu o tzv. ženskom písaní sa používané verbálne modely podriaďujú nátlaku komiksov: komiksová narácia je jednoduchá, ľahko vnímateľná a jej porozumeniu nie sú kladené (kognitívne) zbytočné prekážky.

Jednou z najvýraznejších inovácií je rekonštruovanie „ženskosti“, teda vzorca konania, ktoré hlavná hrdinka reprezentuje.¹⁷ Protagonistka je

jsem jejich obětí. Sama mám jizvy... Jenomže teď mezi upíry řádí sériový vrah – a nejmocnější pijavice ve městě po mně chce, abych ho vypátrala...“ (Hamiltonová, 2012).

¹⁶ Ženy boli z mytologických konštruktov systematicky vytláčané a vytesňované, upozorňuje kritička Molly Merrymanová, ktorá za pravzor bojujúcej a aktívne akčnej ženy považuje Artemis. Výnimkou pre vytesňovanie ženského nebola ani tzv. vysoká literatúra, výrazne zastúpená eposmi či naráciami o činoch (*chansones de geste*). Vizuálne reprezentácie superžien v popkultúre konca dvadsiateho storočia odborníci spájajú s difúziou niektorých téz druhej vlny feminizmu do kultúrnej klímy západnej spoločnosti. Silná žena sa ako motív objavila už v tzv. „pulp“ žánroch masovej kultúry od 19. storočia: od Calamity Jane, ženy-detektívky paperbackových brakových noviel z 30. rokov minulého storočia, cez Červenú Sonyu Roberta E. Howarda a Sheenu-kráľovnú (komiksovej) džungle až k poručičke Ellen Ripleyovej a Sarah Connorovej.

¹⁷ „... *she packs more firepower than a small army, but is a dedicated Christian; she's tough-as-nails yet ultrafeminine; she tangles with seriously dangerous supernatural forces, but she's as matter of fact about dealing with magic as she is about bashing bad guys, and she's as quick with a quip as she is with a well-placed kick to the groin* – oznamuje vydanie nového zväzku zo série o Anite Blakeovej Publishers Weekly. [Obsidian Butterfly Review. [online]. Publishers Weekly. 3. 1. 2000. Dostupné na

prezentovaná ako „obyčajná žena“, teda nie je „superženou“ na prvý pohľad. Vzorec superženskosti sa v samotnej narácii konštruje, dotvára (často za výdatnej spolupráce recipientov prostredníctvom fanúšikovskej spätnej väzby) a dokonca mení. Anita a ostatné superženské hrdinky sú reprezentantkami *novej ženskosti*, ktorá nepotláča svoju agresivitu a pohybuje sa ako rešpektovaný profesionál vo svete „typický“ mužskom. Ako popravca upírov má *licenciu zabíjať*: zabíjanie a násilie je maskované ako akt právne vymožiteľnej popravy a následne kultúrne aj spoločensky legitimované. Okrem práva používať zbrane je dôležitým atribútom novej ženskosti aj fyzická príprava a s ňou spojená fyzická atraktivita. Hrdinky-superženy patria medzi tzv. „drsné kočky“ (*action chicks*), ktoré sa v mainstreamovej populárnej kultúre postupne čoraz výraznejšie presadzovali od druhej polovice 20. storočia.¹⁸

V pokračovaní série o Anite Blakeovej autorka Laurell K. Hamiltonová vykresľuje situácie, ktoré správanie ženskej protagonistky posúvajú za hranice *civilité*, vzdalujú od ľudského a približujú k ne-ľuďom (okrem násilného konania napríklad schopnosťou pozeráť sa upírom priamo do očí bez hrozby uhranutia, nepotlačovanou sexualitou, získaním niektorých nadľudských vlastností a pod.). Tendencia akceptovať vlastné paranormálne schopnosti môže byť explicitnejšie umocnená motívom, že súčasťou biologického dedičstva hlavnej hrdinky je dokonca príbuzenstvo s inakosťou.¹⁹ Akceptáciu vlastnej paranormálnej odlišnosti, sexuálnej inakosti ako aj inakosti

<http://www.publishers weekly.com/978-0-441-00684-7.> [22.10.2023]

¹⁸ Medzi najčastejšie spomínané príklady patria Ellen Ripleyová (séria *Votrelec*), Sarah Connorová (vo filme *Terminator 2*, 1991), či Nikita (*La Femme Nikita*, 1991 a ďalšie spracovania), ktoré koncom 20. storočia prenikli z okrajových žánrov až do masovejšie prijímaného mainstreamu. Medzi nimi sú aj sexuálne naddimenzované hrdinky ako videoherná ikona Lara Croftová (1996) či komixová *Barb Wire* (komix v r. 1994-1995, filmové spracovanie s Pamelou Andersonovou v r. 1996), ktoré Sherrie A. Innes vníma ako inováciu stereotypu vizuálne atraktívnej ženy zacielenú primárne na mužské publikum. Analýzy a štúdie ďalších popkultúrnych superžien (za všetky aspoň *Buffy – zabíjačka upírov*, *Xena – princezná bojovníčka* či *Max Guevara*, hrdinka seriálu *Temný Anjel*) nastolili nové otázky ohľadom vzorcov reprezentovania sexualit, gendrovej identity a samotného hrdinstva.

¹⁹ Rachel Morganová sa stane démonom, ktorému neprekáža slnečné svetlo; Anita Blakeová je v pokračovaniach metamorfovaná na succuba - unikátneho druhu upíra, ktorý sa sýti sexuálnou energiou; Mercedes Thomsonová ako potomok mytologického Kojota z legend severoamerických Indiánov; Sookie Stackhouseová sa z „obyčajnej“ telepatky zmení na vílu a pod.

„démonickej“, vnímajú niektoré predstaviteľky feministickej kritiky ako stratégiu presadzovania novej ženskosti v súčasnej, primárne patriarchálnej kultúre. K rezíduám postmodernej kultúrnej situácii patrí popularizácia tzv. predvedeckých systémov, najmä čarodejníctva, praktík veštenia a mágie. Ich prvky a prejavy sa z pozície kontrakultúry postupnou difúziou dostali až do žánrov a prejavov mainstreamovej, masovej či populárnej kultúry nielen v rámci literárnych narácií.

„Drsné kočky“ nie sú ochrankyňami „pravých“ hodnôt či morálne čistého dobra: Anita Blakeová (hrdinka série Laurell K. Hamiltonovej), Dante Valentine a Jill Kismet (série Lilith Saint-Crow), Kate Danielsová (séria Ilony Andrewsovej) či Mercedes „Mercy“ Thompsonová (séria Patricie Briggsvej) vykračujú za hranice ideálneho konania alebo konvenčné vzorce submisívnej ženskosti popierajú. Relativizovaná morálka, reflexívne vzťahy, nejasné hranice priateľstva a nepriateľstva či právo, vymáhateľné zbraňou aj kapitálom: to sú kulisy, v ktorých sa žena správa podobne ako drsní muži v detektívke „drsnej školy“ či tradičnom filme *noire*. Superžena v urban fantasy romance je len trochu slušnejším aktérom neslušného sveta. Násilie sa stalo hrou, z ktorej už ženy nie sú vylúčené ani vytláčané.

Záver

Romantické príbehy upevňujú a reprodukujú vzorce idealizovaných patriarchálnych vzťahov medzi heterosexuálnou dvojicou aktívneho muža-hrdinu a pasívnej ženy-čakateľky na záchranu.²⁰ Stereotypizovaná predstava o romantickej láske prispieva k šíreniu inštitucionalizovaných a žiadaných spoločenských vzorcov, najmä heteronormatívnej vzťahovej matrice, vzorca štruktúry rodiny ako aj ideálneho predvádzania spoločnosťou očakávaných gendrových rolí. Romantické príbehy fungujú ako špecifický druh kultúrneho kódu, ktorý je otvorený nielen interpretáciám, ale citlivo reaguje aj na sociokultúrny kontext. Časť populárnej literárnej produkcie aktualizuje fabulačnú líniu o motívy a topiká, ktoré vzbudzujú dojem rekonceptualizácie ženskosti v intenciách feminizmu.

Častým motívom je rekonštrukcia či dokonca až relativizácia niektorých vzorcov praktikovania lásky, ktorá prekračuje za konvenčné kultúrne akceptované prejavy (promiskuita protagonistov, detabuizácia rozkoše ako

²⁰ RADWAY, J. A. 2007. Čtení romanci: ženy, patriarchát a populární kultura. In: OATES-INDRUCHOVÁ, L., Ed.: *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha: Slon, s. 169- 222.

recepčnej skúsenosti, prekročenie žánrových hraníc smerom k pornografii alebo k zobrazeniu, ktoré je na hranici zážitku pornografického). Čitateľsky očakávaným zážitkom je aj prezentovanie iných modelov vzťahov akým je preferovaná láska heterosexuálnej dvojice (protagonisti otvorene priznávajúci svoju inakú sexuálnu orientáciu, ich fungujúci partnerský vzťah alebo naopak prezentovanie „cesty“ k akceptácii vlastnej inakej sexuality a podobne).

Hoci sa ženy stali aktérkami a protagonistkami mnohých narácií, ktoré využívajú žánrové prvky akčnej literatúry, stále medzi čitateľsky očakávané reprezentácie patrí rešpektovanie tradičných stereotypných predstáv. Patrí k nim samotná reprezentácia superženy ako atraktívnej zvodkyne a zároveň „drsnej“ bojovníčky. V niektorých literárnych sériách je súčasťou procesu prezentovanie vybraných vzorcov alebo aspektov životno-štylových orientácií, ktoré sú v rámci sociálnych noriem situované ako alternatívne i okrajové: prezentovanie alternatív k inštitucionalizovanému manželskému zväzku heterosexuálneho páru,²¹ akceptovanie inakosti (paranormálne schopnosti ako „symbolické zastúpenie“ inakosti, akceptovanie inakosti väčšinou a podobne.)

Bibliografia:

BARTHES, R.: Mýtus dnes. In: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004 .

BARTHES, R.: S/Z. Praha: Garamond, 2007.

²¹ Literárna séria *The Hollows* americkej autorky Kim Harrison o čarodajnici Rachel Morgan (2004: *Dead Witch Walking*; č. *Mrtvá čarodějka přichází*, 2010), v ktorej profesionálne partnerstvo čarodajnice Rachel a upírky Ivy v niektorých častiach série interpretačne nevylučovalo možnosť, že by sa príbeh mohol rozvinúť smerom k partnerstvu obidvoch protagonistiek vzhľadom na deklarovanú bisexualitu upírky Ivy. Americká autorka Cassandra Clare v sérii *Mortal Instruments* (2007: *City of Bones*; slov. *Nástroje smrtelníkův: Mesto kostí*, 2012) pracuje s motívom homosexuálnej orientácie jedného z hlavných hrdinov. K predstaviteľom homosexuálne orientovaných hrdinov patrí aj profesor Dumbledore zo série o Harry Potterovi J. K. Rowlingovej. K čitateľsky najúspešnejším queer párom patrí dvojica Quinn a Blay z „upírskej“ série J. R. Wardovej - *Bratrstvo černé dýky* (2013: *Lover at Last*, č. *Vytoužený milenec*, 2013). Podrobnejší zoznam ponúkajú viaceré čitateľské komunity na sociálnych sieťach. Vnímanie sexuality a konštruovanie vlastnej identity na pozadí vlastného recepčného zážitku je aj témou viacerých fanúšikovských stránok.

DIACONOFF, S.: *Through the Reading Glass: Women, Books, and Sex in the French Enlightenment*. State Univesity of New York, 2005.

FLETCHER, L.: *Historical Romance Fiction: Heterosexuality and Performativity*, Ashgate, Burlington, 2008.

GIDDENS, A.: *Proměna intimacy. Sexualita, láska a erotika v moderných společnostech*. Praha: Portál, 2012.

HAMILTONOVÁ, L. K.: *Provinilé slasti*. Praha: Epoque, 2012.

HOLMES, D.: *Romance and Readership in Twentieth Century France: Love Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

CHARTIER, R.: Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France. In: KAPLAN, S., ed.: *Understanding Popular Culture. Europe from Middle Ages to the Nineteenth Century*. Berlin: Walter de Gruyter, 1984, s. 229-254.

INNES, S. A.: *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

LANDSBERG, A.: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UniPress, 2004.

LUHMANN, N.: *Láska jako vášeň. Paradigm Lost*. 2002.

MÉSZÁROS, O.: Vznik moderného chápania lásky (v zrkadle francúzskych románov 17. a 18. storočia). In: *Kritika a kontext*, 12, 2007, č. 34, s. 109-116.

MORAVČÍKOVÁ, E.: Human Downgrading. The Concept of Human Degradation on Social Media. In: *Communication Today*, 13, 2022, č. 1, s. 28-44.

PEARSON, J.: *Women's Reading in Britain, 1750-1835: A Dangerous Recreation*. New York: Cambridge University Press, 2000.

RADWAY, J. A. 2007. **Čtení** romancí: ženy, patriarchát a populární kultura. In: OATES-INDRUCHOVÁ, L., ed.: *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha: Slon, s. 169-222.

SCHARF, Ch. : *Repudiating Feminism. Young Women in Neoliberal World*. London: Ashgate Publsh, 2012.

SWIDLER, A.: *Talk of Love: How Culture Matters*. Chicago: Univ of Chicago Press, 2001.

Otázka interpretácie historizujúcich štýlov v sakrálnnej maľbe 19. storočia. Úvod do výskumu viedenského (neo)baroka na západnom Slovensku

Mgr. Katarína Tánczosová

Abstrakt

Pre spoločnosť Habsburskej monarchie 19. storočia je centrálnou idea *kontinuity*. V spojitosti s definovaním národných identít vo vnútri tohto teritória je to najmä kontinuita kultúrno-historická, manifestujúca sa vo výtvarnom umení návratmi k predošlým slohom resp. štýlom. V umení nastupuje štýlová pluralita — koexistencia nových štýlov a historizujúcich neoštýlov, ktorá úplne nedovoľuje presnú lineárnu periodizáciu v rámci storočia. V slovenskom priestore, kde sa vplyvy umeleckých centier miešajú s intenciami nacionalizmu, sa tak umenie doby stáva neľahkým na interpretáciu. Zaujímavým v tomto smere je vývoj neoštýlov v sakrálnom maliarstve okolo polovice 19. storočia, ktoré autorka skúma na vzorke oltárnych obrazov z regiónu západného Slovenska, z obdobia rokov 1850 – 1875 a neskôr. Mnohé tieto diela stále apropriujú explicitné barokové kompozície či iné formálne prvky, hoci inak reflektujú inovácie na poli maľby. Barok tak zdanlivo porušuje koncept cyklicity, pretože z výtvarnej formy po roku 1800 nevymizol, naopak, potvrdzuje svoju kontinuitnú prítomnosť napriek konfrontácii s inými štýlovými tendenciami. Môžeme v nadväznosti na tieto zistenia hovoriť o *prežívaní* baroka ako *slohu* predchádzajúcej epochy, jeho *návrate*, alebo o jeho *nesmrteľnosti* ako *štýlu* či dokonca umeleckého fenoménu? Úskaliam formálnej interpretácie sakrálnnej maľby doby okolo polovice 19. storočia explikujeme na príklade súboru oltárnych obrazov (1853) z Kostola sv. Michala archanjela v Gbeloch od viedenského maliara Franza Rußa staršieho.

Kľúčové slová: historizmus, barok, sakrálnne maliarstvo, oltárny obraz, Franz Ruß st., Gbely

Abstract

Central to the society of the 19th century Habsburg Monarchy is the idea of *continuity*. With regard to the self-definition of national identities within this territory, it is the idea of cultural and historical continuity in particular, manifested in the visual arts by returns to previous artistic styles. A stylistic plurality had emerged due to these circumstances – a coexistence of new styles and neostyles (historicisms) – which does not quite allow for a linear periodization within the century. In Slovakia, where the influences of artistic centres mix with the intentions of local nationalism, the art of the 19th century has become decidedly challenging to analyse. Notable in this respect is the development of neostyles in religious

painting around 1850-1875 and later, which the author examines on a sample of altarpieces from western Slovakia. Many of these works still appropriate explicit Baroque compositions and other formal elements, although they otherwise reflect innovations in the field of painting. Baroque thus seemingly opposes the concept of cyclicity, because it has not disappeared from the artistic form after 1800. On the contrary, it affirms its continuous presence in spite of its confrontation with other stylistic tendencies. Respecting this evidence, do we speak of *survival* of the Baroque as a period style, its *revival*, or its *immortality* as a formal style or even an entire art phenomenon? We explicate the intricacies of the formal interpretation of the religious painting around 1850-1875 on an altarpiece group (1853) by the viennese painter Franz Ruß the Elder from the St. Michael's Church in Gbely.

Key words: Historicism, Baroque, Religious painting, Altarpiece, Franz Ruß the Elder, Gbely

Úvod

Pre skúmanie konceptu večných návratov niet snád' v dejinách výtvarnej kultúry bohatšieho obdobia ako 19. storočie. Nebolo to len obdobie iracionálneho opakovania fáz historického vývoja, ale najmä obdobie *vedomého* (uvedomelého) preberania a interpretácie ideí a vizuálnych foriem minulosti.

Tietocielené návraty mali predovšetkým ideologický základ. Podstatou pre spoločnosť a kultúru 19. storočia bola idea kultúrno-historickej kontinuity úzko zviazaná s konceptom budovania identity, ktorá sa pre rozličné záujmové skupiny a systémy stáva nástrojom pre (seba)legitimáciu.¹ Inak to nebolo ani v geografickom priestore multietnickej Habsburskej monarchie. Pre jednotlivé etniká vo vnútri rakúskej hegemonie predstavovala národná identita vybudovaná na základoch historickej kontinuity prostriedok pre odlíšenie sa a potvrdenie historických pôvodov kultúr. Pre vládnuce vrstvy, naopak, bola spôsobom, ako zdôvodniť potrebu archaických systémových štruktúr vo vnútri modernej spoločnosti².

Ideologická mnohorakosť jednotlivých identít sa výrazne odzrkadľovala aj v ich vizuálnej reprezentácii. Architektúra a výtvarné umenie sa stali

¹ TELESKO, W.: Österreichs Identitäten in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, roč. 14, 2003, č. 1, s. 70-71.

² NIERHAUS, A.: Austria as a 'Baroque nation'. Institutional and media constructions. In: *Journal of Art Historiography*, roč. 9, 2016, č. 15, s. 3; TELESKO 2003, s. 77-78.

ešte vypuklejším nástrojom dvorskej, cirkevnej, aj národnej politiky, a dodnes tak reflektujú rozdielne stratégie narábania s konceptom kontinuity práve prostredníctvom návratov k predošlým umeleckým formám. Charakteristickou pre vizuálne umenie daného obdobia sa tak stáva výrazná štýlová pluralita: koexistencia nových moderných štýlov, historizujúcich neoštýlov a ich syntéz (eklektizmus), navyše znásobená rozdielnosťou vývoja medzi centrami, provinciami a perifériou.

Problémy bádania historizmu na Slovensku

Aj napriek jeho fascinujúcej povahe, umenie historizmu 19. storočia na Slovensku stojí dlhodobo na okraji bádateľského záujmu – vážnejšie pokusy vyhodnotiť tento fenomén evidujeme len na poli úžitkového umenia.³ Jednotlivé výtvarné neologizmy schované pod týmto pojmovým dáždnikom tiež neboli zásadnejšie skúmané a konkrétne sú spomínané málo aj v prierezových publikáciách, snád' okrem architektonického výskumu. Výnimkou sú tiež čiastkové štúdie a publikácie na tému náboženskej vizuálnej kultúry (prevažne druhej polovice 19. storočia).⁴

Jedným z hlavných dôvodov je rozdielnosť významu historizmu pre vývoj slovenského národného umenia v porovnaní s úlohou, ktorú zastával vo vývoji národnej vizuálnej kultúry ostatných krajín bývalej Podunajskej monarchie. V prierezových vyhodnoteniach vývoja najmä rakúskeho a maďarského materiálu bola historizmu a neoštýlom venovaná náležitá pozornosť z dôvodu ich aktívnej implementácie do stratégie národných umeleckých programov 19. storočia, a neskôr preto aj do programov ich výskumu. Z tohto dôvodu sa ostatná stredoeurópska kunsthistoria už umeleckým fenoménom historizmu zaoberala – v podobnom časovom úseku a viac či menej do hĺbky. Dosiaľ najobsiahlejšou je maďarská zbierka štúdií *A Historizmus Művészete Magyarországon* (1993),⁵ v ktorej sa kolektívu významných odborníkov podarilo zhodnotiť toto obdobie naprieč celým spektrom vizuálnych umení, vrátane úžitkového a reprodukčného

³ MALEČKOVÁ, K.: *Historizmus v umeleckom remesle: zborník príspevkov zo sympózia usporiadaného pri príležitosti výstavy*. Bojnice 2002.

⁴ Pozri napr. BEŇOVÁ, K. – CHMELINOVÁ, K.: *Pamiatky františkánskeho rádu v 19. storočí na Slovensku a Konrád Švestka*. Martin 2013; KOWALSKI, T. Jozef Sziklai – staviteľ oltárov a rezbár z horného Ponitira. In: *Monument Revue*, roč. 3, 2014, č. 1, s. 30-36.

⁵ ZÁDOR, A.: *A Historizmus Művészete Magyarországon*. Budapest 1993.

umenia. Okrem vyhodnotenia materiálu sa viacerí zaoberali napríklad aj otázkou terminológie.⁶ Rakúskym náprotivkom je katalóg výstavy *Der Traum vom Glück: Die Kunst des Historismus in Europa* (1997).⁷

Kým na slovenskom území nesporne pozorujeme prejavy historizmu, ide v skutočnosti práve o ozvenu programových národných neoštýlov germánskych: rakúskych (neorenesancia, neobarok) a nemeckých (k nám smerujúcich z Čiech; severská neorenesancia), a neoštýlov maďarských (neoromanika, neogotika), čo je tiež dôvod, prečo boli teritoriálne zameranou slovenskou umenovedou dlhodobo ignorované.

Tento presah prejavov viacerých umeleckých centier – Viedne, Budapešti a Prahy – prispieva ďalej k už tak obrovskej rôznorodosti materiálu, čo vedie ku komplikáciám pri periodizácii jednotlivých neoštýlov v kontexte geografického priestoru Slovenska, ale aj pri ich štylistickej analýze a pokusoch a presnejšiu kategorizáciu. Periodizácia štýlových prejavov v stredoeurópskom umení 19. storočia sa líši v závislosti na krajine: kým v maďarskej literatúre zvykne byť obdobie členené pomerne jednoducho a veľmi striktne na etapu klasicizmu (1800–1840), romantizmu (1840–1870) a historizmu (1870–1900),⁸ rakúski umenovedci volia opatrnejší a oveľa rozdrobenejší prístup členením na klasicizmus a biedermeier (okolo 1770–1830), romantický historizmus (okolo 1830–1860), prísny historizmus (okolo 1850–1880), a neskorý historizmus a secesiu (okolo 1880–1914).⁹

Je neľahké sa vysporiadať s inštinktom kategorizácie a periodizácie, keď špecifický charakter neoštýlov vlastne popiera lineárny chronologický výklad ich dejín. Vplyvom v úvode spomenutých faktorov je vizuálne umenie historizmu symptomaticky anachronické: vlastnou voľbou hľadá jednu tvár do minulosti, ktorá ho ukotvuje v prítomnosti; druhou, pokrokom doby motivovanou k inovácií starého, sa obracia do budúcnosti.

⁶ HAJÓS, G.: Klasszicizmus és historizmus – korszak vagy szemlélet? In: *A Historizmus Művészete Magyarországon*. Ed.: ZÁDOR, A. Budapest 1993, s. 21–30.

⁷ FILLITZ, H.: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Wien 1997.

⁸ Pozri napr. SISA, J.: *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet*. Budapest 2013.

⁹ Pozri napr. WAGNER-RIEGER, R.: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien 1970.

Najjednoduchšie na ňom možno študovať niektoré koncepty kultúrnych štúdií, estetickej filozofie a dejín umenia sústredné na vyvrátenie konzervatívnej chronologickej dejinnosti, napr. úvahy Waltera Benjamina o obraze ako pôvodnom fenoméne prezentácie histórie a jeho dvojitej časovosti,¹⁰ či symptómy anachronizmu a časovej paradoxnosti obrazov, ako ich vysvetľuje Georges Didi-Huberman.¹¹ Periodizácia a kategorizácia majú však tiež aj v dnešnom výskume dejín umenia dôležité miesto: pomáhajú v prvých stupňoch sprostredkovať informáciu o štýloch a témach.¹²

Analýza takto diverzného východiskového materiálu je sama o sebe únavná. Navyše predpokladá predispozíciu hlbších teoretických znalostí, okrem vyššie spomínaných konceptov historizmu a anachronizmu, predovšetkým problematiku tzv. sporu o štýl, teda obsiahle štúdium umelecko-historickej teoretickej spisby venovanej vývoju umeleckého štýlu v zásade od renesancie.¹³

Obzvlášť zložitý je výskum vývoja baroka. Spomedzi štýlových návratov 19. storočia, neobarok má totiž kurióznu a zrejme najkomplikovanejšiu povahu.

Barok bol dlhodobo považovaný za synonymum záverečnej vývojovej fázy v dejinách umenia – či už ako sloh v zmysle úpadkovej fázy renesancie, alebo ako umelecký fenomén, ktorý sa podľa mnohých historikov umenia vyskytoval vždy v závere dejinného cyklu.¹⁴ Tiež z pohľadu chronologického

¹⁰ „[Dialektický obraz] kreslí sebe vlastný priestor, Bilderaum charakterizovaný jej dvojitou časovosťou jednak „integrálnej aktuality“ (integraler Aktualität), jednak otvorenosti času „všetkými stranami“ (allseitiger).“ In: DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava 2000, s. 125-127. Cituje z BENJAMIN, W.: *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris 1982.

¹¹ DIDI-HUBERMAN 2000 .

¹² ZAMORA, L.P.: Eccentric Periodization: Comparative Perspectives on the Enlightenment and the Baroque. In: *PMLA*, roč. 128, 2013, č. 3, s. 690; ELSNER, J.: Štýl. In: *Kritické pojmy dejín umenia*. Ed.: NELSON, R.S. – SHIFF, R. Bratislava 2004, s. 135.

¹³ BAKOŠ, J.: Spor o štýl. In: *Periférie a symbolický skok (Úvahy o teórii dejín umenia a kultúrnej histórii)*. Bratislava 2000, s. 35-48; ELSNER 2004, s. 135.

¹⁴ HILLS, H.: The Baroque: The Grit in the Oyster of Art History. In: *Rethinking the Baroque*. Ed.: HILLS, H. Farnham – Burlington 2011, s. 11-38; RUSINOVÁ, Z.: Barok a súčasnosť. In: *Barok a súčasnosť*. Ed.: KOLESÁR, Z. – MRENICOVÁ, L. Bratislava 2001, s. 42-51.

výkladu historizmov v dejinách umenia 19. storočia v strednej Európe je neobarok najčastejšie vnímaný ako najmladší, so stanovenou hranicou vzniku okolo roku 1880, kedy bol Albertom Ilgom¹⁵ programovo deklarovaný za nový rakúsky národný (architektonický) sloh. Baroku je však zároveň priznávaná transtemporalita, je dokonca vyzdvihovaný ako ultimátny príklad nelineárneho fenoménu. Tento jeho charakter výstižne pomenovala britská historička umenia Helen Hills: „*Barok rozrušuje pokojné vody lineárneho historizmu.*“¹⁶

Nechajme však nateraz barok ako umelecký fenomén a venujme sa mu v polohe slohu – štýlu dejinnej epochy, ako sa prejavil v 17. a 18. storočí, a ako ho najlepšie zadefinoval Heinrich Wölfflin na základe svojich klasifikačných termínov v práci *Základné pojmy dejín umenia* (1915).¹⁷ Tento barok, ako sa nateraz zdá, nemusí byť nevyhnutne cyklický. Nezapadá do konceptu záverečnej etapy a úpadku. Formálne sa zrodil v podmienkach civilizačného a ideologického prerodu, no hranice jeho zániku sú nejasné. Jeho formy nemiznú, skôr fluktuujú okolo dejinnej neprerušenej prejavov v závislosti od dobového záujmu o ne a ich strategického uplatňovania, čo naruša možnosti jasnejšieho časového uchopenia jeho znovu oživenia, teda neobaroka.

Kým medzi koncom ostatných historických epoch a začiatkom ich neoštýlov – medzi koncom jedného cyklu a začiatkom druhého – existuje merateľný časový odstup, obdobia 18. a 19. storočia na seba dejinne organicky nadväzujú a barokovým formálnym znakom nie je rôznymi vplyvmi umožnené z výtvarnej tvorby výraznejšie vymiznúť aj napriek ich konfrontácii s inými výtvarnými intenciami doby. V geografickom priestore dnešného Slovenska je situácia o to komplikovanejšia, že regionálne dochádza k oneskorenému slohovému vývoju, a teda k doslovne aktívnemu prežívaniu baroka ako slohu.

Sakrálné maliarstvo ako indikátor historizmu

Všetky spomenuté úskalia sú výborne skúmateľné na poli sakrálneho maliarstva, ktoré francúzsky historik umenia Bruno Foucart dávno trefne nazval „*kráľovskou cestou k poznaniu umenia 19. storočia*“.¹⁸

¹⁵ ILG, A.: *Die Zukunft des Barockstils*. Wien 1880.

¹⁶ HILLS 2011, s. 11.

¹⁷ Autorka pracuje s vydaním WÖLFFLIN, H.: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1943.

¹⁸ FOU CART, B.: *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*.

Sakrálna maľba na Slovensku nielen v dobe okolo roku 1800, ale aj výrazne neskôr v 19. storočí nedokázala jednohlasne prijať aktuálne trendy vo výtvarnom umení ani ideologické požiadavky na samú seba. Koncepty kontinuity, identity a návratov podobne ako všade v európskom rímskokatolíckom cirkevnom prostredí rozpačito kolísali na hranici túžby zachovať úspešne etablované estetické tradície protireformačnej doby prostredníctvom senzuálnych barokových kompozícií, a potreby reštaurovať sakrálnu umenie za pomoci návratu k výtvarným formám skorej kresťanskej zbožnosti z doby stredoveku a renesančného vrcholu obdobia katolíckeho kolonializmu. Zásadné zásahy do výrazu cirkevného umeleckého programu navyše prichádzajú aj zo sekulárnych radov: z cisárskeho dvora, ktorý sa snaží posilniť vzťah trónu a cirkvi vytváraním vlastných kontinuit legitímujúcich tradíciu mocenského nároku rodu Habsburgovcov na európske katolícke teritórium¹⁹ a z viedenskej cisárskej akadémie výtvarných umení, kde paradoxne vzniká najprogresívnejšia konzervatívna predstava nového kánonu sakrálneho umenia.²⁰

Na začiatku 19. storočia je tak stále dominantný barok nútený odolávať atakom francúzskeho akademického klasicizmu, ale aj prísnej germánskej neorenesancie, a romantickej neoromaniky a neogotiky tvorby Nazarénov. Dualita aj syntéza týchto štýlových prejavov však trvala aj po polovici 19. storočia, ako dokladajú v teréne zachované pamiatky, ktorých bližšie

Paris 1987, s. 9.

¹⁹ Organickú nadväznosť 19. storočia na epochu baroka v geografickom priestore bývalej Podunajskej monarchie prostredníctvom ikonografických systémov režírovaných cisárskym dvorom (napr. zachovávanie kontinuity konceptu *Pietas Austriaca*) skúmajú už dlhšie rakúski historici umenia. – TELESKO 2003, s. 73-74.

²⁰ Na viedenskej AVU vznikla v roku 1805 umelecká skupina Lukasbund, založená nemeckými maliarmi (familiárne zvanými nazaréni podľa štýlu nosených účesov), snívajúcimi o úplnej reforme umenia podľa modelu starších umeleckých epoch. Obdobie najaktívnejšej produkcie sledujeme do roku 1810, kedy sa skupina formálne rozpadla, no vplyv štýlu na vývoj sakrálneho maliarstva trval celé storočie a v zásade nikdy nevymizol. Ovplynení boli nazaréni významne spisom Wilhelma Wackenrodera *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* z roku 1797. – GOSSMAN, L.: Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century. In: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, roč. 2, 2003, č. 2, nepag. Dostupné na internete: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/273-unwilling-moderns-the-nazarene-painters-of-the-nineteenth-century> [cit. 12. 10. 2023].

skúmanie nás vedie k niekoľkým zásadným otázkam, ktoré sa v slovenskej kunsthistórii javia byť nezodpovedanými: Dá sa sakrálné maliarstvo, dnes na Slovensku homogénne chápaného historizmu a eklektizmu, ďalej štýlovo roztriediť, a to vrátane kategórie neobarokového umenia? V prospech zodpovedania prechádzajúcej otázky, vieme určiť koniec baroka ako slohu a jeho začiatok ako novodobého štýlu – má charakter cyklu či skôr rizómy?²¹ A napokon, na základe akých znakov môžeme plnohodnotne skúmať prežívanie (survival) a znovu oživenie (revival) baroka?

Ku skúmaniu fenoménu dlhého prežívania baroka alebo tiež skorého počiatku historizmov v sakrálnom maliarstve 19. storočia nás priviedol prvovýskum v regióne západného Slovenska, v Bratislavskej a Nitrianskej župy. Lokalizovaných je tu hneď niekoľko oltárnych obrazov z doby rokov 1850–1875, v ktorých sa dobové maliarske trendy stále kombinujú s barokovými kompozíciami a inými formálnymi tradíciami predchádzajúcej epochy. Do interpretácie ich štýlu navyše zasahujú aj ideologické a iné kontexty ich vzniku, ktoré na prvý pohľad ešte viac vŕia „pokojné vody lineárneho historizmu“. Dnes ich nemáme tendenciu pomenovať lepšie ako „historizujúce“ alebo „eklektické“, čo je tiež dôvod, prečo táto množina pamiatok doteraz nelákala záujem bádateľov. Ide pritom o práce zvučných (hoci menej skúmaných) mien viedenskej akademickej maľby roztrúsené v centrách kultúrno-spoločenského života, v Bratislave, Trnave, Nitre, a hospodársky významných lokalitách bývalého Šaštínskeho a Holíčskeho cisárskeho a kráľovského panstva. Nájdeme tu oltárne obrazy napr. od Franza Rußa st. (1817–1892), Friedricha Schilchera (1811–1881), alebo Rudolfa Gaupmanna ml. (1835–1909).

Cieľom predkladanej štúdie je otvoriť debatu o vývoji historizmov v sakrálnom maliarstve 19. storočia na Slovensku v prospech ďalšieho výskumu. Štúdia je zatiaľ skôr zamyslením sa nad formujúcimi sa problémami interpretácie náboženskej vizuálnej kultúry tejto doby, ktoré vzišli z doterajšieho prieskumu postaveného najmä na obsahu slovenského pamiatkového fondu a jeho revízií. V nasledujúcich štádiách bude dôležité

²¹ DELEUZE, G. – GUATTARI, F.: *Tisíc plošín*. Prel. Marie Caruccio Caporale. Praha 2019; BENCOVÁ, J.: Barokové diseno a súčasný design. Poznámky k niektorým lekciam baroka udelným dnešku. In: *Barok a súčasnosť*. Ed.: KOLESÁR, Z. – MRENICOVÁ, L. Bratislava 2001, s. 13. Bencová cituje z KALISTA, Z.: Objavovaná pevnina čiže dnešný stav bádania o baroku. In: *Romboid*, roč. 4, 1969, č. 3, s. 65–73.

usporiadať terminológiu na príklade zahraničnej literatúry a najmä definovať, čo charakterizuje unifikovaný neoštyl, teda izolovať estetické pravidlá a preferencie, ktoré sú základom plnohodnotného štýlového (znovu)oživenia.

Explicácia: Oltárny súbor farského Kostola sv. Michala v Gbeloch

To, ako sú koncepty kontinuity a s ňou spojených návratov hlboko popretkávané s výskumom sakrálnej vizuálnej kultúry 19. storočia, a ako významovo mnohovrstvovou, a teda neľahkou na interpretáciu ju robia, si demonštrujeme na príklade.

Súbor oltárnych obrazov v rímskokatolíckom farskom Kostole sv. Michala Archanjela v Gbeloch (okres Skalica) od viedenského akademického maliara Franza Ruša st.²² vznikol v rámci uceleného stavebného programu. Vznik kostola od polozenia základného kameňa po finálne posvätenie datujeme do doby rokov 1846–1859.²³

Kostol, v jeho dnes takmer autenticky zachovanej podobe, je výsledkom patronátnej činnosti Habsbugovcov, ktorí Gbely získali spolu s komplexom Holíčskeho hospodárskeho panstva v 30. a 40. rokoch 19. storočia.²⁴ Cisár

²² Franz Ruß st., tiež Franz Seraph Ruß, sa narodil 7. mája 1817 v severočeskej obci Bělohrad (dnes Lázně Bělohrad; hist. osada Nová Ves, nem. Neudorf), zomrel 27. júla roku 1892 vo Viedni. Bol synom maliara Ignatza Antona Ruša (Trutnov, 1766–1849, Trutnov) a Kataríny rod. Braut (Trutnov, 1789/1790 – ?, Trutnov). S manželkou Mariou Annou rod. Philipp (Viedeň, 1823 – ?, Viedeň) mal dvoch synov, taktiež maliarov, Franza Ruša ml. (1844–1906) a Roberta Ruša (1847–1922). Vetva Rušovcov z Trutnova a Bělohradu by mala byť zatiaľ nepotvrdenými väzbami spriaznená s rodinou Karla Ruša (1779–1843), od roku 1821 prvého kustóda cisársko-kráľovských umeleckých zbierok v zámku Belvedere vo Viedni. Biografický a genealogický výskum stále prebieha, najlepšie doterajší stav bádania zhŕňa Constantin von Wurzbach. — Státní oblastní archiv v Hradci Králové, Sbírka matrik Východočeského kraje, sign. 85-8 (poř. č. 5332), Farní úřad Lázně Bělohrad (římskokatolický: Lázně Bělohrad, Jičín, Česko), Matrika narodených 1811–1824, s. 15; Diözesenarchiv Wien, Pfarre Landstrasse – St. Rochus, Matriken 1783–1938, Trauungsbuch 1846–1850, sign. 02-09, Jahr 1849, fol. 176; TÁNCZOSOVÁ, K.: Diela maliara Franza Russa staršieho v Trnavskom kraji – poznámky k výskumu. In: *Monument revue*, roč. 8, 2019, č. 1, s. 22–28; WURZBACH, C. von: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich – Siebenundzwanzigster Teil, Rosenberg – Rzikomsky*. Wien 1874, s. 291.

²³ TÁNCZOSOVÁ 2019, s. 23.

²⁴ FIALOVÁ, I.: Na trase Viedeň – Holíč – Šaštín. In: *Na sútoku riek. Život na slovensko-rakúskom pohraničí*. Ed.: MUNKOVÁ, M. – PAVLÍKOVÁ, L. Bratislava 2014, s. 22.

Ferdinand I. mal podľa dobovej tlače na výstavbu nového chrámu prispieť sumou 37 000 florénov (strieborných zlatých konvenčnej meny). Z tejto čiastky sa realizovala základná stavba kostola v prísne klasicizujúcom slohu.

Holý objekt bol posvätený 12. septembra 1852²⁵ a následne sa pokračovalo zariaďovaním interiéru. Mobiliár bol dokončený z donácie cisára Františka Jozefa I. Celkom stál 10 146 florénov.²⁶ Z tejto čiastky sa dotovalo vyhotovenie hlavného oltára, dvoch bočných oltárov, troch spovedníc, kostolných lavíc, organa, kazateľnice, štrnástich zastavení Krížovej cesty a lustra.²⁷ Ako udáva článok v *Slovenských novinách*,²⁸ cisársky dar z marca 1853 bol podmienený nariadením o dodržiavaní predpísaného stavebného programu pod dohľadom akcesistu pre stavebné záležitosti Riaditeľstva cisárskych majetkov vo Viedni, Sebastiana Ederlandla²⁹ – program okrem iného zadával objednávku vyhotovenia oltárnych obrazov „Frant. Ruß“.³⁰

²⁵ Noviny Cyrill a Method uvádzajú nesprávny dátum posvätenia 12. októbra 1852. Tlač aj dobové publikácie hovoria o dni sviatku mena Preblahoslavenej Panny Márie, ktorý sa slávil vždy 12. septembra (na výročie Bitky pri Viedni). – Neúradní zprávy. Rakausko. In: *Slovenské noviny*, roč. 6, 21. mája 1853, č. 58, s. 222; Zprávy cirkevné a školské. In: *Cyrill a Method*, roč. 1, 23. októbra 1852, č. 42, s. 343.

²⁶ Kým Slovenské noviny informujú o tejto zásadnej čiastke, ročné zúčtovanie farnosti Gbely k 23. novembru 1853 eviduje len 1000 fl. prijatých z daru cisárskeho dvora a investovaných do bližšie nešpecifikovaného inventára. Potrebný tak bude v tomto smere ešte ďalší archívny výskum. — Neúradní zprávy. Rakausko. In: *Slovenské noviny*, roč. 6, 21. mája 1853, č. 58, s. 222; Slovenský národný archív, fond Riaditeľstvo cisárskych majetkov, Viedeň – účtáreň (RCMV-U), II. Vyúčtovanie s dokladmi, A Panstvo Holíč, g) Patronátne záležitosti, účty kostolov na panstve Holíč 1829–1844, č. inv. j. 2614, Rationes Ecclesiae Oppidi Egbell de Anno 1852/53.

²⁷ TÁNCZOSOVÁ 2019, s. 24.

²⁸ Neúradní zprávy. Rakausko. In: *Slovenské noviny*, roč. 6, 21. mája 1853, č. 58, s. 222.

²⁹ V 30. a 40. rokoch 19. storočia Ederlandl pôsobil ako provizórne ustanovený stavebný dozorca Riaditeľstva cisárskych majetkov (Patrimonial Avitital und Familiengüter Oberdirektion), v roku 1853 je vedený už ako akcesista, teda čakateľ na riadne úradnícke miesto. – FIALOVÁ 2014, s. 28; *Hof- und Staats- Schematismus des österreichischen Kaisertums. I. Theil*. Wien 1841, s. 168; *Allgemeines Beamten-Adressbuch für die k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien. I. Jahrgang 1853/54*. Wien 1853, s. 20.

³⁰ Neúradní zprávy. Rakousko. In: *Slovenské noviny*, roč. 6, 21. mája 1853, č. 58, s. 222.



Obr. 1 Franz Ruß st., *Sv. Michal Archanjel zvrhávajúci hriešnikov*, obraz hlavného oltára sv. Michala, 1853, rozmery nezistené, olejomalba na plátne. Gbely, rím. kat. Kostol sv. Michala Archanjela. Zdroj: archív autorky, 2018.

Franz Ruß st. namaľoval pre lokalitu tri oltárne obrazy: hlavný oltárny obraz sv. Michala Archanjela zvrhávajúceho hriešnikov, ľavý bočný oltárny obraz Nepoškvrneného počatia Panny Márie a pravý bočný oltárny obraz sv. Jozefa Pestúna s dieťaťom Kristom. Všetky obrazy sú signované a datované v pravom dolnom rohu „F. Ruß 1853 in Wien“ alebo „Franz Ruß 1853 in Wien“. Hlavný oltár s už inštalovaným obrazom bol posvätený 18. decembra 1853,³¹ namaľované boli teda diela v priebehu asi deviatich

³¹ MATEJKA, J.: Z Dekánstva šaščínskeho. In: *Katolícke noviny*, roč. 5, 30. 12. 1853, č. 53, s. 421-422.

mesiacov,³² a preto vysoko pravdepodobne v spolupráci s Rušovými dvoma synmi, Franzom ml. a Robertom. Klasicizujúce oltárne architektúry vymuroval holičsky majster Mayerhoffer, zatiaľ neznámy rezbár ich doplnil o historizujúce tabernákulá a dekoratívne prvky. Povrchy sú lokálne zlatené viedenským majstrom Josephom Alexandrom Töpferom (?-?).³³

V kontexte klasicistického objektu doplneného len veľmi striedom historizujúcimi dekoratívnymi detailmi zaujme v prvom rade forma oltárnych obrazov – ich monumentálna výška a voľba populárnych barokových kompozičných predlôh. Prvý je tak dojem nečakanej dynamiky a bohatý vo vnútri inak prísneho priestoru. Pri bližšom skúmaní formálnych štýlových znakov sa toto zdanie baroka stráca, neskôr sa znova vynára čím viac sa nám odкрývajú súvislosti vzniku týchto diel, ich obsah a funkcia.

Najvýraznejším zo súboru je nepochybne hlavný oltárny obraz s biblickým námetom sv. Michala Archanjela zvrhávajúceho hriešnikov – diabla a jeho padlých anjelov (obr. 1). Centrálnou je skupina troch anjelských figúr v dynamickom súboji so ich zvrhnutými bratmi ako ho popisuje Zjavenie Jána (12, 7-9). Archanjel Michal uprostred, odetý do brnenia rímskeho vojaka a so štítom v ruke, vrhá oheň a blesky. Anjel vľavo útočí horiacim mečom, anjel vpravo kopijou. Figúry štyroch porazených démonov v spodnej polovici plátna sú zobrazené bez zbraní, v expresívnych pozíciách a so zmučenými výrazmi, padajúce jedna cez druhú do pekla. V oblúkovom prevýšení plátna celej scény sa prizerá rozhnevaný Boh obklopený anjelmi, s ukazovákom vystretým v rozkazovačnom geste.

Obraz je maľovaný podľa sto rokov starej kompozičnej predlohy: oltárneho obrazu z roku 1752 od rakúskeho barokového majstra Michaela Angela Unterbergera (1695–1758). Obraz dodnes visí v objekte viedenského Kostola sv. Michala, tzv. Michaelerkirche (obr. 2), pre ktorého bol hlavný oltár vytvorený. V súčasnosti je však situovaný nad vchodom

³² Sporná je ešte doba vzniku obrazu Nepoškvrneného počatia Panny Márie. V novinách *Cyrill a Method* z októbra 1852 sa už v čase vysväcovania stavby kostola 12. septembra 1852 hovorí o oltári so „zázračnou“ Pannou Máriou, spomína sa však hlavný oltár v súvislosti s prácami na pozlacovaní, teda je otázne, či nešlo len o neznámy dočasný oltár pre potrebu liturgie posväcovania kostola. – Zprávy cirkevné a školské. In: *Cyrill a Method*, roč. 1, 23. októbra 1852, č. 42, s. 344.

³³ MATEJKA, J.: *Památká Poswicańá biskupského slawného Chrámú Mestečka Egbeł w Arcybiskupstwi Ostrohómském, w Ďekanstwi Šaščíńském, na slawném Pánstwi Císarsko=Kráłowském Holičském, Roku 1859 Dńa 13. Juniusa wikonaného*. Skalica 1859, s. 4.



Obr. 2 Michael Angelo Unterberger: *Engelsturz*, modello alebo replika obrazu z Michaelerkirche vo Viedni, okolo 1751, 90,5 x 46,2 cm, olejomalba na plátne. Norimberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. Gm1232. Zdroj: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1232> [cit. 31. 10. 2023].

do Kaplnky Sv. Kríža (Kreuzkapelle). Obmenu kompozičnej schémy namaloval Unterberger ešte v roku 1749 pre kaplnku Sv. Michala na kopci Michaelsberg pri rakúskej obci Mahlberg, tento obraz je dnes lokalizovaný vo farskom Kostole sv. Michala v Haselbachu.³⁴

Unterbergerova kompozičná schéma je dôležitým príkladom uplatňovania viedenskej vrcholne barokovej tradície na našom území. Jej

³⁴ <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/heilige-michael-stuerzt-den-boesen> [cit. 14. 10. 2023].



Obr. 3 Franz Ruß st., *Nepoškvrnené počatie Panny Márie (Immaculata)*, obraz bočného oltára Panny Márie, 1853, rozmery nezistené, olejomalba na plátne. Gbely, rím. kat. Kostol sv. Michala Archanjela. Zdroj: archív autorky, 2018.

kópie a apropriácie, dobové aj výrazne mladšie, visia v kostoloch po celom Slovensku. Z najdôležitejších v regióne západného Slovenska menujme bočný oltár Kostola Najsvätejšej Trojice v Bratislave od Karla Unterhubera z polovice 18. storočia, či hlavný oltárny obraz farského Kostola sv. Michala Archanjela v neďalekej Skalici od Franza Antona Maulbertscha (1724–1796) z roku 1777–1778.³⁵ Typus je uplatnený aj na obraze oltára

³⁵ Franz Anton Maulbertsch: *Immaculata a sv. Michal Archanjel zvrháva hriešnikov*, obraz hlavného oltára sv. Michala Archanjela, 1777–1778, olejomalba na plátne, cca 550 x 240 cm. Rím. kat. farský Kostol sv. Michala Archanjela, Skalica, č. ÚZPF 1702/2. – Aktuálne KOLBIARZ CHMELINOVÁ, K. – BURAN, D.: *Sakrálné umenie*. Bratislava 2023, s. 58.

bočnej kaplnky sv. Michala v katedrálnom Kostole sv. Mikuláša v Trnave od Kaspara Schneidera z roku 1808 alebo 1826.³⁶

Poctivosť, s akou sa Ruß pridržiaval niektorých detailov Unterbergerovej kompozície, je prekvapivá, hoci sa gbelský obraz vyznačuje zásadnou autorskou invenciou.

Oproti Unterbergerovmu originálu je skladba gbelského obrazu výrazne upokojená – na miesto toho, aby umelec rozrušil plochu obrazu kladením prvkov na početné diagonály či organicky zahýbané línie vytvárajúce krivočiary pohyb, umocnil dve hlavné priečne osi presunutím figúr sprievodných anjelov a ich odlišného pozicionovania. Vylúčená je štafáž a elementy pozadia, ktoré boli v historických kompozíciách nositeľmi dynamiky, dekoratívnosti: skupiny anjelov a démonov v preexponovaných pozíciách,³⁷ ťaživé objemy a krivky tvorené dramaticky osvetlenými zhlukmi tiel a vencami mračien, svetlené ale aj farebné kontrasty.

Maliar Ruß namiesto toho volí pre svoje pozadie bez pátosu spodobené nebesá, budované vrstvením svetlých, zemitých plôch lomenej farebnosti³⁸

³⁶ Medvecký uvádza skoršiu dobu vzniku podľa literatúry, interné materiály Pamiatkového úradu SR obsahujú informáciu o signatúre a datovaní do roku 1826, avšak oltár bol v čase revízie dlhodobo neprístupný a teda odpis z roku 1990 nie je overený. Pozri Kaspar Schneider (Gašpar Šnajder): *Sv. Michal Archanjel poráža draka*, obraz bočného oltára sv. Michala Archanjela, 1808/1826, olejomalba na plátne, cca 270 x 137 cm. Bazilika sv. Mikuláša, Trnava, č. ÚZPF 10 061/2. – RADVÁNI, H. – DOBŠOVIČ, M.: *Bazilika svätého Mikuláša v Trnave*. Bratislava 2011, s. 255; Pamiatkový úrad SR, Register hnutelných národných kultúrnych pamiatok, Návrh na vyhlásenie oltára sv. Michala Archanjela vo farskom kostole sv. Mikuláša v Trnave za hnutelnú kultúrnu pamiatku, č. ÚZKP: 10 061, Krajský ústav štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody Bratislava, stredisko Trnava, 1990.

³⁷ Na druhú stranu je zrejmä snaha zachovať emocionálnu výjavu — tváre padlých anjelov sú rozcitlivenejšie viac ako v originálnom diele, značia smerovanie k zobrazeniu úplného teroru ako napríklad vo variáciách námetu u Lucu Giordana (1634–1665), no bez väčšieho zdaru. Giordanove obrazy boli Rußovi dostupné v cisárskych zbierkach alebo prostredníctvom grafickej reprodukcie. Pozri napr. Luca Giordano: *Erzengel Michael stürzt die abtrünnigen Engel*, okolo 1660/1665, olejomalba, 419 x 283 cm. Kunsthistorisches Museum, Viedeň, inv. č. Gemäldegalerie 350, <https://www.khm.at/objektdb/detail/802/?offset=17&lv=list> [cit. 29. 10. 2023].

³⁸ Keďže oltárny obraz dodnes neprešiel komplexným reštaurovaním, je trufané plne hodnotiť farebnú skladbu kompozície vzhľadom na očakávané hneďnutie lakovej vrstvy a historické prešpínanie, no až na azúrový modrý pigment sa neočakáva výraznejšie oživenie farieb.



Obr. 4 Franz Ruß starší: Sv. Jozef Pestún, obraz bočného oltára sv. Jozefa, 1853, rozmery nezistené, olejomalba na plátne. Gbely, rím. kat. Kostol sv. Michala Archanjela. Zdroj: archív autorky, 2018

na výhradné horizontály. Figúra Boha Otca a anjela s horiacim mečom sú pohltené svojím prostredím z dôvodu použitia analogického koloritu, a ešte hlbšieho potlačenia svetelných kontrastov. Takmer absentuje vizuálne (farebné) oddelenie sféry pekla od nebeskej sféry; oddelenie barokových záhybov. Esencie baroka – bizarnosť a neoddeliteľnosť foriem, neprerušiteľný pohyb, naturalizmus – ustupujú akademickej idealizácii.

Podobne sú realizované aj bočné oltárne obrazy. Predstavujú populárne rámcové kompozície, ktorých centrálnym motívom sú figúry svätcov na monochromatických pozadiach a s úplne absentujúcou či výrazne redukovanou štafážou oproti predlohám, na ktorých základoch stavajú.

Lavý bočný oltárny obraz znázorňuje Nepoškvrnené počatie Panny Márie (obr. 3). Mladá ženská figúra s očami vyvrátenými dohora stojí na zemeguli nesenej dvoma detskými anjelmi. Odetá je tradične do bielej tuniky a modrého pláštá spadajúceho z jej pravého ramena po chrbte. Rozviate jemné vlasy jej prikrýva priehľadný závoj. Takmer nebadaná je aj svätožiara z drobných hviezd okolo hlavy. Lavou nohou Mária prišľapuje hlavu hada s jablkom v tlahe. Scéna je vsadená do pozadia stvárňujúceho nebesá, so zvýraznenou vrchnou sférou, kam maliar po okraji opatrne umiestnil aj niekoľko okrídlených anjelských hláv.

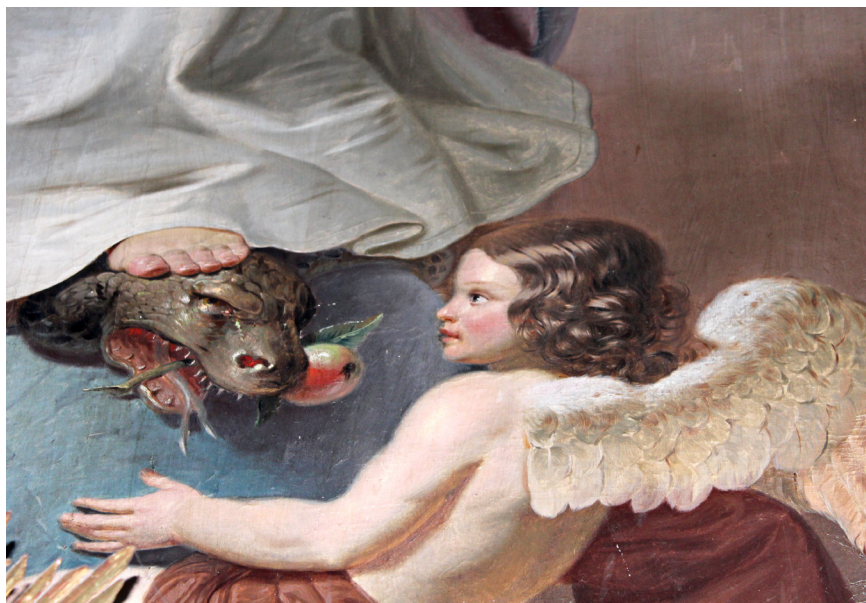
Kompozičné východiská sú aj evidentné: práca je inšpirovaná dielom španielskeho vrcholne barokového maliara Bartolomé Estebana Murilla (1617–1682), autora jedného z najreprodukovanejších ikonografických archetypov histórie. Fundamentálne je Rušov obraz inšpirovaný tzv. Nepoškvrneným počatím El Escorial (1665),³⁹ (obr. 4) opätovne však pozorujeme výrazné upokojenie dynamiky a expresívnosti, aj napriek relatívnej jednoduchosti, ktorou oplýva predloha. Rušovo skulptúrne miskovité riasenie tuniky a pokojne padajúci plášť úplne popierajú prudký diagonálny pohyb Murillovej Márie smerom nahor.⁴⁰ Výraz tvári je prevedený obdobne, avšak gbelskej Márii chýba senzuálna expresivita dosiahnutá v predlohe miernym pootvorením úst, a už vôbec sa nemôže rovnať s takmer extatickým výrazom Nepoškvrneného počatia z Los Venerables („zo Soult“; 1660–1665)⁴¹ alebo mladšieho Nepoškvrneného počatia z Aranjuez (1675).⁴²

³⁹ Bartolomé Esteban Murillo: *La Inmaculada de El Escorial*, okolo 1665, olejomalba na plátne, 206 x 144 cm. Museo del Prado, Madrid, inv. č. P000972, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-de-el-escorial/10a7a263-cec9-4bbc-8385-6c8c1893b4dd> [cit. 13. 10. 2023].

⁴⁰ Takýto pohyb Wölfflin napríklad definuje ako jeden z významných formálnych špecifik baroka, hoci ho vysvetľuje súvislosti s architektúrou. WÖLFFLIN, H.: *Renaissance and Baroque*. London 1964, s. 58.

⁴¹ Bartolomé Esteban Murillo: *La Inmaculada Concepción de los Venerables*, 1660–1665, olejomalba na plátne, 274 x 190 cm. Museo del Prado, Madrid, inv. č. P002809, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-immaculate-conception-of-los-venerables/76179d81-beaf-4f9e-9a05-ef92340a00d1> [cit. 13. 10. 2023].

⁴² Bartolomé Esteban Murillo: *La Inmaculada „de Aranjuez“*, okolo 1675, olejomalba na plátne, 222 x 118 cm. Museo del Prado, Madrid, inv. č. P000974, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-de-aranjuez/aa4580d5-7c28-45de-a9a2-03073e3cbac5> [cit. 13. 10. 2023].



Obr. 5 Franz Ruß starší: detail obrazu *Nepoškvrneného počatia Panny Márie*, 1853. Zdroj: archív autorky, 2018.

Pravý bočný oltárny obraz sv. Jozefa Pestúna (obr. 5) je najjednoduchší. Svätec stojí na oblaku, v pravej ruke drží atribút – rozkvitnutú palicu (v tejto verzii krátky konárik zakvitnutý ľaliovými kvetmi), v lavej nesie sediaceho Krista v podobe dieťaťa odetého v tunike. Dieťa jednou rukou žehná, druhou si pridržia na stehne ríšske jablko. Pozadie obrazu tvoria monochromatické abstrahované nebesá. Na oltárnom obraze sv. Jozefa je najviac evidentná rukopisná nejednotnosť modelácie niektorých častí v porovnaní s ostatnými tunajšími dielami, a to predovšetkým na hlavách. Tmavé, neprítomné pohľady a delené kladenie farby, ako aj sýtejší inkarnát charakterizujú skôr tvorbu Franza Ruşa ml.

Hoci je forma ikonografického typu sv. Jozefa Pestúna výrazne minimalistická, s analógiami skôr na dobové rezbárstvo, pôvod zobrazenia môžeme hľadať taktiež v baroku. V stredoeurópskom prostredí nachádza Jozef Medvecký identický typ⁴³ šírený prostredníctvom grafických kópií prác barokových a rokokových nemeckých rytcov Gottfrieda Bernharda

⁴³ http://barok.me/KAT/Kat_1x.htm#579 [cit. 13. 10. 2023].

Göza (1708–1774) a Johanna Andreasa Pfeffela (1674–1748). Aktívne ju uplatňujú v 17. storočí najmä Španieli, napr. už spomínaný Murillo⁴⁴ alebo jeho nemenej známy žiak Francisco Meneses Osorio (1640–1721).⁴⁵

Konkrétne Murilla Ruß st. aproprioval často a doterajší výskum indikuje osobný záujem o tvorbu tohto španielskeho umelca.⁴⁶ Ruß sa zreteľne nepokúša o vytvorenie plnohodnotných kópií predstavených predlôh a nejde iba o voľnú inšpiráciu. Namiesto toho je baroková forma efektívne transformovaná do novej podoby: je interpretovaná v kontexte maliarovej súčasnosti a jeho vlastného rukopisu, vďaka čomu umožňuje štýlu vybočiť z barokového rámca. Zároveň však neprekračuje hranice iných štýlov. Chýbajú mu niektoré znaky špecifické pre klasicistickú akademickú a novú religióznu maľbu, napríklad prísna renesančná štylizácia a často až stredoveká vlásočnicová skladba drapérií, ich plochá lokálna farebnosť, či dokonalá uhladenosť maliarskeho rukopisu, ktorý je najzásadnejším nástrojom pre budovanie plasticity foriem. Tá je na gbelských oltárnych obrazoch rozrušovaná kombinovaným rukopisom charakteristickým aj pre iné Rußove sakrálné maľby.⁴⁷ Najzreteľnejšie je bohaté nanášanie lazúrnych vrstiev, ktoré vytvárajú lesklý a lokálne až irizujúci dojem, čo evokuje skôr práce Benátčanov 18. storočia, flámsky barok⁴⁸ (obr. 6) a

⁴⁴ Pozri napr. Bartolomé Esteban Murillo: *San José con el Niño*, bývalý hlavný oltárny obraz z konventu kapucínov v Seville (Španielsko), 1665–1666, olejomalba na plátne, 197 x 116 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla, inv. č. CE0115P.

⁴⁵ Pozri napr. Francisco Meneses Osorio: *San José con el Niño*, 1684, olejomalba na plátne, 167 x 110 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla, inv. č. CE0918P.

⁴⁶ Dosiaľ presnejšie nedatovaný obraz Panny Márie s dieťaťom podľa Murillovej tzv. Dresdenskej Madony signuje dokonca „Murillo-Ruß“, teda plne priznáva napodobňovanie, hoci dielo nie je presnou kópiou, ale predloha je opäť interpretovaná v Rußovom maliarskom štýle. Invenčne tiež dopĺňa pozadie. Porovnaj: Franz Ruß d. Ä.: *Madonna mit Kind*, 1845–1888, olejomalba na plátne, 100 x 74 cm. Súkromná zbierka, <https://www.dorotheum.com/de/l/4599278/> [cit. 13. 10. 2023] a Bartolomé Esteban Murillo: *Maria mit dem Kind*, okolo 1670/80, olejomalba na plátne, 166 x 115 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. Gal.-Nr. 705, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/354355> [cit. 13. 10. 2023].

⁴⁷ Treba ale opäť pripomenúť rukopisnú nejednotnosť v dôsledku spolupráce Franza Rußa pravdepodobne s jeho synmi.

⁴⁸ Okrem rukopisu je to napr. aj modelácia drapérií a niektorých anatomických častí, predovšetkým hláv. Pre porovnanie s detailmi na obraze Nepoškvrnenej Márie pozri napr. Peter Paul Rubens: *Verkündigung Mariae*, okolo 1609, olejomalba



Obr. 6 Rakúsky maliar z druhej polovice 18. storočia (Franz Ruz st. ?): *Posledný súd* (sv. Michal Archanjel zvrhávajúci hriešnikov), 1780 – 1800 (1853 ?), 44,5 x 23,5 cm, olej na lepenke. Bratislava, Slovenská národná galéria, inv. č. O 507. Zdroj: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_507 [cit. 29. 10. 2023].

súdobú romantickú belgickú maľbu – v skratke všetko, čo sa reštaurátori sakrálného umenia snažili svojím umením poprieť celú prvú polovicu storočia.⁴⁹ Ruß mohol relevantných majstrov minulosti poznať z autopsie, z cisárskych zbierok, no vplyvy mohli do jeho rukopisu preniknúť samozrejme aj z vysoko kvalitnej dobovej reprodukčnej grafiky. Gbelské oltárne obrazy vo výsledku charakterizuje výrazný anachronizmus,

na plátne, 225 x 202 x 3,5 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv. nr. Gemäldegalerie, 685, www.khm.at/de/object/1607/ [cit. 10. 10. 2023].

⁴⁹ GOSSMAN 2003, nepag.

formálna syntéza historických foriem baroka a súdobej redukovanej senzuality a idealizovanej senzibility.

Ak nájdeme odvahu, barokové paralely sa nechajú nájsť okrem foriem aj v ďalších vnútorných súvislostiach obrazov – v obsahu a funkcii, a v ich časom zabudnutej skutočnosti. Pod nánosom mnohorakosti súdobého štýlu sa neukrývajú len pozostatky archaickej kompozičnej formy, ale aj vlastná súčasnosť skúmaných prác, vpísaná do nových ikonologických významov. Oltárny súbor ukotvuje totiž v konkrétnom úseku histórie pamätná dejinná súvislosť (ktorá zároveň dokonáva jeho dvojité časovosť): atentát na cisára Františka Jozefa I. 18. februára 1853.⁵⁰

Ako pripomína Werner Telesko, táto udalosť je jednou z najdôležitejších v histórii vlády Františka Jozefa I. z pohľadu vývoja a (re)interpretácie dobovej sakrálnej aj profánnej ikonografie.⁵¹ V snahe stabilizovať politickú situáciu, dvor využil atentát oportunisticky na upevnenie a propagáciu svojej jednoty s katolíckym náboženstvom i cirkvou.⁵² V roku 1853 preto pozorujeme okamžitý a obrovský nárast patronátnej činnosti cisárskej rodiny, vrcholiacej výstavbou Votivkirche vo Viedni (1856–1879).

V spojitosti so „sakralizovaním“ témy atentátu Telesko vyzdvihuje najmä recepciu anjelskej ikonografie⁵³ – zobrazovanie anjelov ochrancov v rôznych formách ako personifikovaný symbol božskej ochrany cisára a s ním vládnuceho rodu, najčastejšie tak sv. Michala Archanjela so štítom a mečom. Vydaných bolo niekoľko votívnych litografických obrazov, pričom najznámejšie⁵⁴ vyobrazujú mladučkého Františka Jozefa I.,

⁵⁰ Neúspešný útok na vtedy 23-ročného cisára vo Viedni spáchal len o málo mladší uhorský nacionalista János Libényi. Kuchynským nožom bodol Františka Jozefa do zátylku a spôsobil mu zranenia, ktoré si vyžiadali niekoľkotýždňovú liečbu. Libényi bol za svoj čin popravený obesením 26. februára 1853. — *Wiener Zeitung*, roč. 19, február 1853, č. 43, s. 1; *Slovenské Noviny*, roč. 6, 19. február 1853, č. 21, s. 1; *Wiener Zeitung*, 27. február 1853, č. 50, s. 1; Úradní zpráwy. Oznámení. In: *Slovenské noviny*, roč. 6, 1853, č. 25, s. 97–98 (1–2).

⁵¹ TELESKO, W.: *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien – Köln – Weimar 2008, s. 77.

⁵² TELESKO 2008, s. 77.

⁵³ *Ibidem*, s. 78.

⁵⁴ Eduard Friedrich Leybold (podľa Karla Josepha Geigera), tlačou Steinmann & Heitz, Wien VI: *Der Dank Sr. Majestät Kaiser Franz Josef I. und Seiner durchlauchtigsten Eltern für den vom Herrn am 18. Februar 1853 zum Segen des ganzen Reiches gewährten Schutz*, 1853, litografia na papieri, rozmery nezistené.

obklopeného rodinou alebo svojimi predchodcami na tróne, prípadne ríšskymi a rodovými svätými, pod ochranou Ježiša alebo Panny Márie. Po jeho boku stojí Archanjel Michal v zbroji a štítom chráni cisára od Zla – v podobe hada alebo démona s nožom, pričom druhý typ explicitne prispôsobuje ikonografiu sv. Michala zvrhávajúceho hriešnikov.⁵⁵

Historické súvislosti a ich reprezentácia nám ponúkajú nové funkcie pre gbelské obrazy: votívnu a v konečnom dôsledku propagačnú.

Donácia pre kostol v Gbeloch bola schválená začiatkom marca 1853, teda v dobe, kedy sa podľa dobovej tlače cisár stále liečil zo zranenia, ktoré mu atentátnik spôsobil.⁵⁶ Obraz sa však na udalosť odvoláva aj formálne, a to vkomponovaním cisárovho kryptoportrétu do podoby Archanjela Michala. Skôr ako na prvý pohľad, zjavnejšia je táto skutočnosť po komparácii výsledného oltárneho obrazu s prípravnou maľbou⁵⁷ v zbierkach Slovenskej národnej galérie. Voči modelu dochádza ku zásadnej zmene modelácie a farebnosti hlavy anjela: v začiatku vyobrazeného tradične ako blondína s črtami prevzatými z predlohy, vo výsledku ako bruneta s výbornou podobnosťou s dobovými portrétmi mladého cisára. Autorom niekoľkých bol aj Franz Ruß starší a jeho synovia. Hlavný oltárny obraz z Gbelov symbolizuje víťazstvo Dobra nad Zlom, Boha nad Antikristom; zároveň však otvorene oslavuje víťazstvo cisára prevteleného do svätej anjelskej figúry nad svojim diabolským atentátnikom.

Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv-Nr. PORT_00049523_01 PORT MAG, <http://data.onb.ac.at/rec/baa4859265> [cit. 25. 09. 2023].

⁵⁵ Táto symbolika sa budovala a šírila všetkými formami komunikácie, vrátane vizuálnych umení a literatúry. Príkladom je báseň neznámeho autora v *Slovenských Novinách*, ktorá len krátko predchádzala vytvoreniu gbelského hlavného oltárneho obrazu. Citujem relevantné verše: „Jemu [atentátnikovi, pozn. aut.] ďábel a on ďáblu slauží“, „Bůh je strážce Tvůj, jeho anjelé Posvatnou hlavu Tvau brání bděle“. NEZNÁMY. Ruka Páně nade hlavou panovníka. In: *Slovenské noviny*, roč. 6, 1853, č. 25, s. 98 (2).

⁵⁶ Úradní zprávy. Lékařské zprávy o stawě zdraví Jeho císa. král. apošt. Weličenstwa. In: *Slovenské noviny*, roč. 6, 1853, č. 25, s. 97 (1).

⁵⁷ Rakúsky maliar z druhej polovice 18. storočia (Franz Ruß st. ?): *Posledný súd* (sv. Michal Archanjel zvrhávajúci hriešnikov), 1780–1800 (1853 ?), 44,5 x 23,5 cm, olej na lepenke. Bratislava, Slovenská národná galéria, inv. č. O 507, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG:O_507 [cit. 29. 10. 2023]. Rußovo autorstvo v prípade tohto kartónu stále nie je potvrdené, no viacerí bádatelia sa domnievajú, že sa jedná o modello pre oltárny obraz v Gbeloch. TÁNCZOSOVÁ 2019, s. 24.

Idea dopĺňa a transformuje funkciu. Z oltárneho obrazu venovaného z úcty k Bohu, určeného na pestovanie a posilňovanie zbožnosti, na oslavu lokálneho svätého patróna v potridentskom význame,⁵⁸ sa stáva propagandistický plagát určený na posilnenie rakúskeho vplyvu, a prezentáciu metaforického víťazstva unifikovaného svätého habsburského kráľovstva a cisárstva nad hriešnym revolučným nacionalizmom. Gbelský oltárny súbor nadväzuje v tomto význame aj na špecifickú protireformačnú formu úcty k Svätej rodine – k Panne Márii a sv. Jozefovi ako patrónom vládnuceho rodu⁵⁹ (a navyše k sv. Jozefovi aj ako k mennému patrónovi cisára Františka Jozefa I.).

V základe je farský Kostol sv. Michala archanjela v Gbeloch ako celok samostatným a veľmi významným symbolickým systémom – na našom území v cirkevnom prostredí jedným z najucelenejších, či dokonca najucelenejším, dokladom stratégie posilňovania katolíckej identity cisárskeho rodu Habsburgovcov v dobe okolo polovice 19. storočia v regióne západného Slovenska utilizáciou konceptu návratov k relevantným historickým vizuálnym formám. Namiesto uplatňovania moderných zámerov očisťovania sakrálneho umenia od „neúprimnej“ religiozity – rekatolizačnej jezuitskej propagandy, a jeho navrátenia moralistickej a edukačnej funkcie, gbelský oltárny súbor pokračuje v barokovej tradícii sakrálneho umenia vo verejnom priestore ako efektívneho mocenského (či už cirkevného alebo sekulárneho) propagandistického prostriedku.

Záver

Uplatnením štylistickej metódy na oltárny súbor z Gbelov dospejeme podľa môjho názoru k neuspokojivému výsledku. Wölfflinov model nakláňa misky váh nebezpečne na stranu klasického, lineárneho štýlu. Zatvorenosť foriem, plastická svetelná modelácia, okamžitý taktilný dojem,⁶⁰ to všetko sú pojmy výborne zhrňujúce znaky gbelských obrazov. Na druhú stranu je tu pretrvávajúci subjektívny pocit barokového ducha v ich forme. V súvislosti s podmienkami ich vzniku, akoby sa pokúšali nadviazať na overený francúzsky systém cisárskeho výtvarného programu a zároveň reprezentovať výnimočný rakúsky, alebo lepšie – habsburský charakter.

⁵⁸ KOLBIARZ CHMELINOVÁ – BURAN 2023, s. 63.

⁵⁹ Ibidem, s. 34.

⁶⁰ WÖLFFLIN 1943, s. 21-22.

Odmietajú uhladenosť a kolorit renesancie v prospech romantického výrazu, nehovoriac o ich úplnom rozchode s princípmi novej religióznej maľby reprezentovanej tvorbou Nazarénov.

Tento symptóm je osobitne dobre skúmateľný na základe komparácie s obrazmi pokračovateľov nazarénskej školy v regióne, napríklad s bočnými oltárnymi obrazmi od Rušovho súčasníka a žiaka Leopolda Kupelwiesera (1796–1862), Jozefa Kesslera (1825–1887)⁶¹ v susednej obci Unín (okres Skalica). Tento súbor je síce o dvadsať rokov mladší, vytvorený na podnet zatiaľ neznámeho objednávateľa v roku 1873, no relevantný.⁶² Z dôvodu využitia identických ikonografických a kompozičných typov Nepoškvrneného počatia Panny Márie a sv. Jozefa Pestúna, aké aplikuje Ruš st. v Gbeloch. Práve porovnaním s Kesslerovým štýlom vynikne spomínaný barokový duch gbelských bočných oltárnych obrazov. Súborny spája silný romantizmus, no Rušove obrazy definuje určitá márnomyseľnosť odpojená od skutočnej religiozity.

Skúmanie vývoja štýlu, hoci stojí v srdci dejín umenia ako vedného odboru, nikdy nebolo a nie je jednoduché, o to viac skúmanie epochy, ktorú definuje paralelný vývoj toľkých štýlových tendencií – vývoj veľmi rapídny a vďaka revolučným myšlienkam rovnoprávnosti viac ako kedykoľvek predtým poháňaný túžbami ľudského chcenia. Som preto presvedčená, že ďalšie skúmanie historizujúceho a neoštýlového maliarstva musí byť aj naďalej postavené na skúmaní štýlov individuálnych obrazov, ktorých príbehy najlepšie odhaľujú nielen osudy svojich autorov, ale celú škálu relevantných dejinných súvislostí. Touto cestou sa snáď časom podarí odpovedať na otázky stanovené v druhej časti tohto príspevku.

Bibliografia:

BAKOŠ, J.: Spor o štýl. In: *Periférie a symbolický skok (Úvahy o teórii dejín umenia a kultúrnej histórii)*. Bratislava: Kalligram, 2000, s. 35-48.

⁶¹ O maliarovi viac KLINGER, H. *Der Maler Josef Kessler (1825–1887). Ein Beitrag zur Wiener Kunst der Spätromantik*. Wien 2005, 383 s., ale aj v príspevku Radomíra Sabola, ktorý aktuálne spomína aj oltárne obrazy v Uníne.

⁶² Štýlová komparácia bola urobená na iných Rušových obrazoch z relevantného obdobia. V 70. rokoch 19. storočia namaľoval Franz Ruš starší obrazy Najsvätejšieho Srdca Ježišovho pre kostoly v Bratislave a Trnave, ktoré sú štýlovo konzistentné s obrazmi v Gbeloch. – TÁNCZOSOVÁ 2019, s. 26.

BENCOVÁ, J.: Barokové disegno a súčasný design. Poznámky k niektorým lekciam baroka udeleným dnešku. In: *Barok a súčasnosť*. Ed.: KOLESÁR, Z. – MRENICOVÁ, L. Bratislava: VŠVU, Katedra teórie a dejín umenia, 2001, s. 13-23.

BENJAMIN, W.: *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Pavot, 1982.

BENŠOVÁ, K. – CHMELINOVÁ, K.: *Pamiatky františkánskeho rádu v 19. storočí na Slovensku a Konrád Švestka*. Martin: Vydavateľstvo Matice Slovenskej, 2013.

DELEUZE, G. – GUATTARI, F.: *Tisíc plošín*. prel. Marie Caruccio Caporale. Praha: Hermann & synové, 2019.

DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram, 2000.

ELSNER, J.: Štýl. In: *Kritické pojmy dejín umenia*. Ed.: NELSON, R. S. – SHIFF, R. Bratislava: Nadácia - Centrum súčasného umenia, 2004, s. 576.

FIALOVÁ, I.: Na trase Viedeň – Holíč – Šaštín. In: *Na sútoku riek. Život na slovensko-rakúskom pohraničí*. Ed.: MUNKOVÁ, M. – PAVLÍKOVÁ, L.. Bratislava: Štátny archív v Bratislave, 2014, s. 22-61.

Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ed.: FILLITZ, H. Wien: Künstlerhaus, 1997. Europarat Ausstellung.

FOUCART, B.: *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. Paris: Arthena, 1987.

HILLS, H.: The Baroque: The Grit in the Oyster of Art History. In: *Rethinking the Baroque*. Ed.: HILLS, H. Farnham - Burlington: Ashgate, 2011, s. 11-38.

ILG, A.: *Die Zukunft des Barockstils*. Wien: Mayer'sche k. k. Hofverlags- und Universitätsbuchhandlung, 1880.

KLINGER, H.: *Der Maler Josef Kessler (1825-1887). Ein Beitrag zur Wiener Kunst der Spätromantik*. Wien: Pfarre Döbling St. Paul, 2005.

KOLBIARZ CHMELINOVÁ, K. – BURAN, D.: *Sakrálné umenie*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2023. Katalóg expozície sakrálneho umenia SNG.

KOWALSKI, T.: Jozef Sziklai - staviteľ oltárov a rezbár z horného Ponitira. In: *Monument Revue*, 3, 2014, č. 1, s. 30-36.

Historizmus v umeleckom remesle. Ed.: MALEČKOVÁ, K. Bojnice: Slovenské národné múzeum - Múzeum Bojnice, 2002.

MATEJKA, J. *Z Dekánstwa šaščínského.* In: *Katolícke noviny*, 5, 30. 12. 1853, č. 53, s. 421-422.

MATEJKA, J.: *Památka Poswicaňá biskupského slawného Chrámu Mestečka Egbel w Arcibiskupstwi Ostrihomském, w Ďekanstwi Šaščínském, na slawném Pánstwi Císarsko=Kráľowském Holičském, Roku 1859 Dňa 13. Juniusa wikonaného.* Skalica : František Xaver Škarniceľ synovia, 1859.

NEZNÁMY. Ruka Páně nade hlavou panovníka. In: *Slovenské noviny*, 6, 1853, č. 25, s. 98.

NIERHAUS, A.: Austria as a ‚Baroque nation‘. Institutional and media constructions. In: *Journal of Art Historiography*, 9, 2016, č. 15, s. 1-22.

RUSINOVÁ, Z.: Barok a súčasnosť. In: *Barok a súčasnosť.* Ed.: KOLESÁR, Z. – MRENICOVÁ, L. Bratislava: VŠVU, Katedra teórie a dejín umenia, 2001, s. 42-51.

A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet. Ed.: SISA, J. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpontja, 2013.

TÁNCZOSOVÁ, K.: Diela maliara Franza Russa staršieho v Trnavskom kraji – poznámky k výskumu. In: *Monument Revue*, 8, 2019, č. 1, s. 22-28.

TELESKO, W.: *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts.* Wien - Köln - Weimar: Böhlau Verlag, 2008.

TELESKO, W.: Österreichs Identitäten in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 14, 2003, č. 1, s. 70-89.

WAGNER-RIEGER, R.: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert.* Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1970.

WÖLFFLIN, H.: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* München: F. Bruckmann KG., 1943.

WÖLFFLIN, H.: *Renaissance and Baroque.* London: Collins, 1964. The Fontana Library.

Historizmus Művészete Magyarországon. Ed.: ZÁDOR, A. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutató Intézet, 1993.

ZAMORA, Lois Parkinson. Eccentric Periodization: Comparative Perspectives on the Enlightenment and the Baroque. In: *PMLA*, 128, 2013, č. 3, s. 690-697.

Slovenské noviny. 1853, č. 58, s. 221-222.

Slovenské noviny. 1853, roč. 6, č. 25, s. 97 (1).

Slovenské noviny. 1853, roč. 6, č. 25, s. 97-98 (1-2).

Wiener Zeitung, 19. Februar 1853, č. 43, s. 1.

Wiener Zeitung, 27. Februar 1853, č. 50, s. 1.

Cyrill a Method, 1, 23. októbra 1852, č. 42, s. 344.

Online zdroje

GOSSMAN, Lionel. Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century. In: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2, 2003, č. 2 [online]. Dostupné na internete: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/273-unwilling-moderns-the-nazarene-painters-of-the-nineteenth-century> [cit. 12.10.2023]

MEDVECKÝ, L. Barokové inšpirácie. Grafické predlohy, vzory a inšpirácie barokového maliarstva na Slovensku, 2009-2023 [online]. Dostupné na internete: <http://barok.me/> [cit. 13. 10. 2023]

Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digital, <https://onb.digital/> [cit. 25. 09. 2023]

Webumenia, <https://www.webumenia.sk/> [cit. 29. 09. 2023]

Kunsthistorisches Museum Wien, Das digitale Museum – Online Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/> [10. 10. 2023]

Museo del Prado, The Collection, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-works> [cit. 13. 10. 2023]

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Online Collection, <https://skd-online-collection.skd.museum> [cit. 13. 10. 2023]

Staatsgalerie Stuttgart, Sammlung Digital, <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital> [cit. 30. 10. 2023]

Dorotheum, <https://www.dorotheum.com/de/l/4599278/> [cit. 13. 10. 2023].

Archívne pramene

Státní oblastní archiv v Hradci Králové, *Sbírka matrik Východočeského kraje*

Diözesenarchiv Wien, *Archivband Matriken der Pfarren der Erzdiözese Wien, Pfarre Landstrasse – St. Rochus*

Pamiatkový úrad SR, *kartotéka Registra hnutelných národných kultúrnych pamiatok*

Emergence modrotisku jako živoucí odkaz – Tradice českého, moravského a slovenského modrotisku a jeho geneze v moderních dějinách užitého umění až po současnost

MgA. Pavel Ivančic M.A.

Řekněme tedy, že myšlenka věčného návratu znamená jistou perspektivu, z níž se věci jeví jinak, než jak je známe: jeví se bez polehčujících okolností své pomíjivosti.“¹

Abstrakt

Předmětem mého zájmu je zkoumání odkazu kulturního dědictví skrze pozapomenuté a skomírající tradiční řemeslné textilní techniky Čech, Moravy, Slezska a Slovenska a také možnosti jejich aplikace v kreativním odvětví. Zároveň si kladu za cíl zkoumat módu z hlediska kulturního ukotvení a vlivu módy na společenské klima a následně vizuální umění, a to s orientací na 20. – 21. století. V tomto případě se jedná o zvláštní zaměření na původní techniku textilního tisku pro zdobení látek – modrotisk. Zkoumám využití řemeslné rukodělné práce v návrhářství jako možnou odpověď na aktuální poptávku po unikátní, autentické a udržitelné produkci a relevantní vyvážené propojení tradice a inovace. Jedná se o snahu nalézt citlivé skloubení moderního výtvarného názoru s precizním rukodělným zpracováním čerpajícím z bohaté historie.

Klíčová slova: modrotlač, kulturní dědictví, aplikované umění, obroda, inovácia

Abstract

The subject of my interest is investigation of the legacy of cultural heritage through nearly forgotten and fading traditional textile craft techniques of Bohemia, Moravia, Silesia and Slovakia and also the possibilities of their application in the creative industry. At the same time I aim to explore fashion from the cultural anchorage and the influence of fashion on social climate and subsequently visual art, with orientation on the 20th and 21st century. In this case it is with special focus on original textile print technique for fabric decoration - blue print. I examine the uses of traditional handicraft in design as possible answer to the current demand for unique, authentic and sustainable production and relevant harmony between tradition and innovation. It is an endeavour to find a delicate combination of modern artistic expression with precise craftsmanship, drawing from rich history.

Key words: blue print, cultural heritage, applied arts, revival, innovation

¹ KUNDERA, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno 2006, s. 44.



Obr. 1 Zľudovený modrotlačový motív zachytávajúci zmŕtvychvstanie Krista, Slovensko, Spiš, 1930.



Obr. 2 Dievčenské jarné hry z Liptovskej Lužnej, sviatočné odopoludnie v kroji s modrotlačovými zásterami, 1930.

Vpříspěvku nabízím pohled na „mýtus věčného návratu téhož“ optikou reinterpretace textilního média, jež představuje tradiční vzor založený na repetitivním motivu². Na pozadí historického kontextu uvidíme inovativní a experimentální přístupy – často na mezioborovém rozhraní – které reflektují vývoj techniky a modernizaci postupů jakožto předpoklad adaptace na nové podmínky rapidně se měnící společnosti v tekuté realitě současnosti. Tradiční řemeslo zde ve specifické podobě představuje nejen živoucí odkaz minulosti, ale přináší také reflexi kontinuálního procesu transformace lidského vědomí, ozvěnu socioekonomických a geopolitických vlivů. Podílí se na konstruování identity, má formativní dopad na lidské vnímání a naznačuje nové perspektivy a potenciální budoucí východiska. Mým cílem je dokázat, že tradiční textilní techniky nemusí být odsouzeny k zániku, ale mohou a mají existovat jako funkční element soudobé tvorby a být aktivní součástí našich životů. Z tohoto hlediska modrotisk představuje stále živou technologii užívanou v aktuální módě, designu a umění. Představuje prostředek komunikace, jež dokáže vystihnout ducha doby a podat autentickou výpověď.

Pojďme se ve stručnosti podívat na historii modrotisku v naší geografické sféře. Způsob vzorování tkanin negativním tiskem pomocí přírodního indiga náleží ke starobyklým technikám.³ Znalost výroby přišla do Evropy z Orientu⁴ a v průběhu 17. století se v ní hojně rozšířila. Na konci 18. století se v našich zemích technologie výroby modrotisku začala stejně jako její produkty ve větší míře užívat i v prostředí tradiční lidové kultury (obr. 1 – 2).⁵ V návaznosti na rozvoj průmyslu a vědy i na zkvalitnění dovozu surovin a obchodu v 19. století zažila výroba modrotisku nebývalý rozkvět,

² KLOUZKOVÁ, A.: *Reinterpretace tradičních textilních technik v kontextu soudobého oděvního designu* (disertační práce). Praha 2018, s. 4.

³ Přestože termín modrotisk svádí k úvahám o výlučně modré barevnosti, ve skutečnosti oplýval mnohem bohatší škálou barevných vzorů. Vedle tmavě modré a bílé se uplatňovaly i další odstíny modré a také žlutá, oranžová a zelená barva. Vícebarevné tisky náležely k pokročilejším technologiím podobně jako oboustranný tisk. – DRÁPALOVÁ, L.: Modrotisk jako doklad mnohostranné dovednosti našich předků. In: *Móda v modré. Tradice a současnost indiga v japonském a českém textilu*. Ed.: VINGLEROVÁ, M. Praha 2020, s. 93.

⁴ BINDEROVÁ, K.: *Modré z kypy. Modrotisk a strážnická dílna Jochových*. Boskovice 2013, s. 13.

⁵ MELZNER, M.: *Modrotisk na Moravě. Vlastivědný ústav v Olomouci*. Olomouc 1977, nestr.

který však na přelomu století skončil. Až na ojedinělé výjimky většina barvířských dílen na našem území postupně zanikla: jednak následkem první světové války a hospodářské krize ve třicátých letech 20. století, ale také v souvislosti s rostoucími požadavky na praktičnost oděvů. S odkládáním krojového ošacení se poptávka po modrotisku snížila. Ani zachovaným provozům se však nevyhnuly existenční problémy. Myšlenka plnohodnotného zařazení modrotisku do moderní hmotné kultury se poprvé objevila ve třicátých letech 20. století v pražské organizaci Krásná jízba. V rámci snah o záchranu tradičních technologií a revitalizaci lidové výroby a formování novodobé podpory a umělecké péče o rukodělnou výrobu nelze nezmínit také mimořádný modrotiskový projekt školy Antonína Kybala z roku 1948 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Jistou zárukou pokračování v díle se v nelehké situaci od padesátých let 20. století stala spolupráce s Ústředím lidové umělecké výroby (ÚLUV).⁶ (obr. 3) Téměř do poloviny devadesátých let se datuje spolupráce Ústředí se dvěma fungujícími modrotiskovými dílnami v jihomoravské Státnici a Olešnici na Vysočině. Výsledkem bylo zachování starobylého řemesla, rovněž však aplikace nových postupů, receptů, vzorů a výroba textilií pro soubory písní a tanců a vedle toho i výroba produktů uzpůsobených požadavkům moderní společnosti. Zrušením Ústředí lidové umělecké výroby v roce 1995 se obě dílny staly soukromými provozy, které fungují dodnes.⁷

Na území Slovenska bylo ještě v polovině minulého století činných jednadvacet modrotiskových dílen, což byl ale jen zlomek v porovnání se situací na přelomu 19. a 20. století. Souviselo to i s tím, že zde tradice nošení lidových oděvů zůstala déle živá než v okolních zemích. Po zákazu soukromého podnikání v 50. letech část dílen přešla pod správu družstva Kroj, založeného roku 1948 Ústředím ľudovej umeleckej výroby v Bratislave. Většina dílen na Slovensku ale postupně vymizela. Nejdéle vytrvala dílna Stanislava Trnky v Púchově, který byl od 70. let 20. století posledním výrobcem modrotisku. Když v roce 2010 zemřel, byla ukončena i činnost jeho dílny a výroba modrotisku na Slovensku zanikla. Naštěstí jsou nyní na Slovensku opět aktivní tři tiskaři. Nejmladší syn Stanislava Trnky Martin v Púchově po otcově smrti postupně zrekonstruoval původní dílnu. Jeho

⁶ BINDEROVÁ 2013.

⁷ DRÁPALOVÁ 2020, s. 94.

Mdt. 391 (433.6)

OBRÁZKOVÝ ARCHIV REDAKCE ČASOPISU TVAR



autor

název předmětu figurína ženy z Bacúchu

materiál /Horehroní/ z konce XIX.stol.

barvy

velikost

datum vzniku konec XIX. stol.

výrobce

vyrobeno - jednotlivě - v seriích - na objednávku

fotografoval J.Otto

číslo negativu - fotografie 4330 - IV

poznámka z výstavy modrotisku v Praze

Obr. 3 Evidenční karta, obrázkový archiv ÚLUV, pohled na kroje z Bacúcha (Horehronie). Z výstavy modrotlače v Národopisnom múzeu Národného muzea v Prahe, 195. pre ÚLUV, č. neg. P 4330, Archiv národního muzea, fond ÚLUV, reprofoto.

synovec Peter Trnka působí v Ivanke při Dunaji. Také mladý absolvent VŠVU v Bratislavě Matej Rabada se modrotisku v podmínkách malé domácí dílničky v Párnici aktivně věnuje, snaží se o jeho zpopularizování i převedení do současné podoby.⁸

Kontinuitu místní řemeslné tradice tedy po dlouhá léta ztělesňovala produkce pod hlavičkou státem podporované instituce ÚLUV. Začátky tohoto ústavu se datují do roku 1945, ale až od roku 1957 se cílem jeho existence stala výhradně „řemeslná práce a lidová umělecká výroba“, která byla úzce spjatá s národně-folklorními motivy a tradičními lokálními řemesly.⁹ Ovšem od šedesátých let 20. století v rámci této – socialistickým

⁸ KLOUZKOVÁ 2018.

⁹ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L.: Užití a využití i zneužití folkloru a lidového umění. In: *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*. Ed.: BARTLOVÁ, M. – VYBÍRAL, J., Praha 2015, s.177-245.



Obr. 4 Liběna Rochová, model Jana Kubínová, vzor Letný plášť, 1991, štetcová modrotlač na Inené technickej tkanine. Súkromná zbierka. Foto: archiv Liběna Rochová.

státom protežované – inštituce vznikali umélecko-řemeslné experimenty, ktoré sa od lidových a národopisných modelů odpútávaly a s tradičnými motívy sa v nich zachádzalo svobodněji. Puntikovaný modrotiskový dekor alebo kanafasové tkané vzory tak mnohdy viac než tradiční krojový ornament rozvíjely estetiku soudobého op-artu či gestické abstrakce, jak potvrzují některé pozoruhodné příklady z oblasti textilního a oděvního návrhářství (např. Jaroslava Spielmannová, Arnoštka Eberhartová, Helena Kratinová, Radoslav Kratina, Marie Jandorová, Milada Jochcová, Jana Kubínová, Liběna Rochová).¹⁰ V Česku byla pro experimentální modrotiskové počiny v synergii s textilními a oděvními výtvarníky ÚLUV vybrána dílna Františka Jocha ve Strážnici. Na Slovensku byla v sedmdesátých letech 20. století výroba modrotisku soustředěná v dílně

¹⁰ VINGLEROVÁ, M.: *Móda v modré. Tradice a současnost indiga v japonském a českém textilu*. Praha 2021, s. 89-116.

Stanislava Trnky, který spolupracoval s návrhářii jako Eva Poláková, Eva Kováčová, Jozef Bajus, Janka Menkynová či Anna Pallová. Přestože ÚLUV pod oficiální kuratelou státu produkoval a realizoval hodnotnou a originální práci řady designérů, odkaz na národní a lidové tradice byl často spojován s oficiální kulturně-politickou reprezentací, následkem čehož byly takto mocensky transformované folklorismy postupně diskreditovány coby účinný, „měkký“ nástroj socialistické agitace. Folklor a tradiční krojová estetika se totiž staly součástí organizovaného spektakulárního a kýčovitého veselí,¹¹ jehož smutnou konsekvencí se stala ztráta autenticity a profanace tradičního lidového dědictví.¹² Skutečný osvobozující revival tradičních řemesel mohl nastat až v okamžiku jejich de-politizace. Škodili autentičkému folkloru socialistický režim, tak i po nástupu liberalizace po roce 1989 bylo nutné zůstat na pozoru, aby nebyl zneužit xenofobním populismem a politickým nacionalismem.¹³

Po sametové revoluci doznívá činnost ÚLUV, zde je na místě zmínit poslední modrotiskový počín ve spolupráci Liběny Rochové s Janou Kubínovou z roku 1991 (obr. 4), který představuje první velkolepý úspěch českého módního návrhářství v západním světě. Modrotisková tvorba dále stagnuje ve stínu společenské transformace a teprve po novém milénii se začínají pomalu objevovat profesionální pokusy o integraci modrotisku do aktuální podoby. Novodobé využití modrotiskové metráže předvedl v roce 2012 návrhář Pavel Ivančic. Do své kolekce se zaměřil na interpretaci původních lidových vzorů ze třicátých let 20. století ve změněném rytmu, které integroval do současné oděvní formy odkazující na prvky blízké lidovému kroji. Modrotisk ve své ready-to-wear kolekci Podzim/Zima 2013/2014 využila také Klára Nademlýnská. V roce 2016 se modrotiskem zabývala mladá designérka Martina Dvořáková tvořící pod značkou MADE BY ORDINARY dámské i pánské oděvy a doplňky krásné ve své jednoduché prostotě, často využívající pouze různé odstíny

¹¹ KUNDERA, M.: *Žert*. Praha 1967, s. 139.

¹² GRIM FEINBERG, J.: *Vrátit folklor lidom*, Bratislava 2018. Viz též: LUTHER, D.: Folklor v zasetí folklorismu. In: *Současný folklorismus a prezentace folkloru*. Ed.: BLAHUŠEK, J. Strážnice 2006, s. 17–23.

¹³ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L.: Staronové řemeslo v současném designu. Obroda a aktualizace tradičních postupů v (post)digitální době. In: *Design & transformace: Příběhy českého designu 1990–2020*. Ed.: KRAMEROVÁ, D., Praha 2022, s. 23.



Obr. 5 *Modrotlačové šaty s velkými zelenými bodkami, kolekcia Dedičstvo/Vzorník 2018. Design: Alica Klouzková, foto: Daniela Dostálová.*

modré s absencí dekoru . Ve spolupráci s novodobým slovenským tiskařem Matejem Rabadou vznikla řada poutavých výstupů jako např. dva modely značky Nehera v kolekci Jaro/Léto 2017 nesoucí se v duchu tichého luxusu nebo využití modrotisku u obuvních značek Novesta a RAK či autorské modely designérky Mišeny Juhász, pro jejíž tvorbu je typická návaznost na lidové tradice. Monika Drápalová spolu s Františkem Matouškem – Francisem de Nim ve své kolekci Podzim/Zima 2019/2020 předvedla unikátní uplatnění techniky, ve kterém skloubila zdánlivě neslučitelné – výraz současného umění s tradicí lidových vzorů.

Zvláštní pozornost zasluhuje aktivismus Alice Klouzkové. Od roku 2012 se v rámci své doktorandské práce na UMPRUM pod názvem „*Reinterpretace tradičních textilních technik v kontextu soudobého oděvního designu*“ intenzivně věnovala tradičním řemeslům spojeným s oděvní tvorbou. Její disertační projekt zahrnoval také modrotisk, který se pro ni



Obr. 6 Mária Jílková, študentka Školy textilného umenia Antonína Kybala na Vysokej škole uměleckoprůmyslové v Prahe. Vzor inšpirovaný mikroorganickým tvarom améby, 1948. Tlačené šablónou. Fond Ateliér textilnej tvorby na Vysokej škole uměleckoprůmyslové v Prahe. foto: Ondřej Kocourek

brzy stal určujícím. První sérii oděvů se svým autorským modrotiskem představila po názvem „Heritage“ v roce 2016 na výstavě *Dědictví, tradice, inovace, móda* (obr. 5). Alice Klouzková se svými aktivitami propojenými s doktorandským projektem stala jakousi českou ambasadorkou současné české módy využívající modrotisk. Za podpory Českých center zorganizovala několik výstav v zahraničí pod názvem *Modré inovace*, na kterých propagovala český modrotisk ve vlastní tvorbě i prací dalších módních tvůrců a umělců jako jsou Radana Sikorová, Kateřina Haderková, duo Óda a další.¹⁴ V rámci Post-doktorandského projektu na UMPRUM v roce 2021 se také zabývala výzkumem přírodního barvení borytem barvířským, který je environmentálně šetrnější než aktuálně užívaný chemický pigment, hledajíc tak možná východiska pro udržitelnější způsob produkce (obr. 6).

¹⁴ VINGLEROVÁ 2021, s. 121.



Obr. 7 Petra Gupta Valentová so svojou modrotlačovou textíliou. foto: Lucie Vyslouchilová.

Za zmínku stojí také projekt Ateliéru módní tvorby pod vedením Pavla Ivančice na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové (UMPRUM) z roku 2022, kdy studenti s odkazy na tradici zacházeli zcela svobodně a ve vztahu ke kodifikaci genderové identity v tradičním krojovém oděvu podvrtně. Jednotlivé části ženského a mužského oděvu byly vzájemně zaměnitelné, dekor spjatý s venkovem vystřídaly intuitivní graffiti, streetartové nebo digitálně upravené motivy, forma slováckého kroje fúzovala s kimonem nebo se nabízela dalším transkulturním odkazům a křížení.¹⁵

Explicitně a důsledně se tématem kulturní apropriace a mísení zabývala Petra Gupta Valentová.¹⁶

Zatímco před rokem 1989 komunisté zneužívali národní tradice k režimní glorifikaci, pro Petru Guptu Valentovou se naopak plocha modrotiskového plátna stala dějištěm subtilní postkoloniální kritiky v oblasti kulturního přivlastňování a multikulturní kolaborace (obr. 7).¹⁷ Modrotisk se ukazuje být výzvou pro současné tvůrce nejen na poli módního designu. V

¹⁵ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2022, s. 24.

¹⁶ VALENTOVÁ GUPTA, P.: *Protisky časem a místem. Řemeslo, pomalá móda a indický ruční dřevotisk v kontextu kolaborativního přístupu k práci s řemeslníky v rozvíjejícím se světě* (disertační práce). Praha 2019.

¹⁷ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2022.

posledních letech bylo možné zaznamenat několik realizací, jež ukázaly využití tradiční technologie se zajímavým přesahem. Studio Geometr (Linda Kaplanová a Klára Spišková) se zabývá textilním výtvarnictvím. V roce 2019 navázalo studio spolupráci s modrotiskovou dílnou ve Strážnici, kde si nechaly indigem nabarvit jimi upravenou přízi pro tvorbu ručně tkané autorské tapiserie. Pozoruhodným fenoménem je tvorba vizuální umělkyně Adély Součkové, jež pomocí technologie modrotisku vytváří velkoformátové obrazy, ve kterých pojednává jako bytostné téma vlastního uměleckého vyjádření existenci člověka a jeho mytologii.

Na expozici Strážnického modrotisku, jež byla prezentována jako součást výstavy Design and Transformation v Design Muzeu v Bruselu, která proběhla v roce 2022–2023 v rámci Českého předsednictví v Radě EU se podíleli Alice Klouzková a Pavel Ivančic. Pro tuto příležitost vznikly tři autorské modely, z nichž jeden představil tradiční historický dezén v aktuální oděvní formě, druhý ukázal pětibarevný modrotisk jako vrcholný um strážnické dílny a třetí zobrazil novou perspektivu ve formě originálního autorského dezénu vycházejícího z gestické ruční malby odkazující na graffiti, jehož autorem je Pavel Novotný (obr. 57–58).

Na závěr dlužno dodat, že technologie výroby modrotisku byla v roce 2018 zapsána na Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví UNESCO. Toto vrcholné uznání stvrzuje, že přetrvání znalostí a praktické realizace výrobních postupů modrotisku v průběhu mnoha staletí je opravdu výjimečné, rovněž však klade důraz jak na zachování tradiční podoby řemesla a osvětu s ním spojenou, tak i na jeho další rozvoj a uplatnění v moderním světě, aby zcela nezaniklo.¹⁸

Bibliografie:

BARTLOVÁ, M. – VYBÍRAL, J. a kol.: *Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2015.

BINDEROVÁ, K.: *Modré z kypy, Modrotisk a strážnická dílna Jochových, Albert*, Boskovice - Strážnice, 2013.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L.: Užití a využití i zneužití folkloru a lidového umění, In: VINGLEROVÁ, M.(ed.): *Móda v modré. Tradice a současnost indiga v japonském a českém textilu*. Praha: Uměleckoprůmyslové museum, 2021.

¹⁸ DRÁPALOVÁ 2020, c. d. (pozn. 3), s. 92.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L.: Staronové řemeslo v současném designu. Obroda a aktualizace tradičních postupů v (post)digitální době, In: KRAMEROVÁ, D.(ed.): *Design & transformace: Příběhy českého designu 1990–2020*. Praha: UMPRUM, 2022.

KLOUZKOVÁ, A.: *Reinterpretace tradičních textilních technik v kontextu soudobého oděvního designu*. Disertační práce, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2018.

KUNDERA, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2.vyd. Brno: Atlantis, 2006.

KUNDERA, M.: Žert. Praha: Československý spisovatel, 1967.

MELZNER, M.: *Modrotisk na Moravě*. Olomouc: Vlastivědný ústav v Olomouci, 1977.

VALENTOVÁ GUPTA, P.: *Protisky časem a místem. Řemeslo, pomalá móda a indický ruční dřevotisk v kontextu kolaborativního přístupu k práci s řemeslníky v rozvíjejícím se světě*. Disertační práce. Praha: UMPRUM, 2019.

Revitalizácia a návrat fragmentárne zachovaného cirkevného mobiliáru do živého sakrálneho priestoru

Mgr. Bernadeta Kubová

Abstrakt

Predkladaný príspevok analyzuje možnosti návratu a kompletizácie cirkevného mobiliáru vo fragmentárnom stave do živého sakrálneho pamiatkovo chráneného priestoru a naplnenie jeho funkcie ako objektu úcty a adorácie. Zároveň na vybraných príkladoch skúma, akým spôsobom je možné tieto diela náboženského kultu umiestňovať do historického objektu bez narušenia jeho integrity a autenticity, akým spôsobom je prípustné a možné doplniť absentujúce časti bez vytvárania nežiadúceho falza. Príspevok sa zameriava na ústredný a dominantný prvok sakrálneho priestoru, oltár v západnom ohradení a ikonostas v ohradení východnom. Navrátený kľúčový sakrálny objekt má byť plnohodnotnou súčasťou sakrálneho priestoru, nenarušať jeho unikátnosť, umelecké kvality a zároveň aj v jeho revitalizovanej podobe má byť prijatý cirkevnou obcou. Ťažiskom príspevku je pamiatkovo chránený cirkevný mobiliár v neúplnom stave, ktorý naplnia výtvarné, umelecko-remeselné a historické hodnoty, a zároveň slúži ako predmet zbožnosti. Situovanie v historických objektoch, ktoré sú pamiatkovo chránené aj pre ich celistvosť a pôvodnosť, nedovoľuje využiť všetky predstaviteľné prostriedky regenerácie a revitalizácie kultových liturgických predmetov zachovaných vo fragmentárnom stave. Na základe interpretácie vybraných prípadov z pamiatkarskej praxe je možné sledovať vývoj danej problematiky v súčasnosti. Príspevok sa snaží vytvoriť myšlienkový základ na otvorenie diskurzu v otázkach, kam až je únosné zájsť pri integrácii novodobých prvkov do historických sakrálnych objektov tak, aby nenarúšali unikátnosť priestoru, neboli len prvoplánovou až gýčovitou náhradou pôvodných hodnotných diel, prípadne aké trendy v sakrálnom umení dokáže akceptovať súčasný veriaci a aktívny návštevník sakrálnych priestorov.

Kľúčové slová: kostol, sakrálny priestor, cirkevný mobiliár, ikonostas, oltár, fragmentárny, regenerácia, revitalizácia

Abstract

The presented contribution analyzes the possibilities of returning and completing church furniture in a fragmentary state to a monument-protected live sacral space and fulfilling its function as an object of respect and adoration. At the same time, using selected examples, it examines how these works of religious cult can be placed in a historical object without disturbing its integrity and authenticity, how it is permissible and possible to add missing parts without creating an undesirable fake. The paper focuses on the central and dominant element of the sacral space,

the altar in the Western rite and the iconostasis in the Eastern rite. The returned sacral object should be a full-fledged part of the sacral space, not disrupting its uniqueness, artistic qualities, and at the same time, even in its revitalized form, it should be accepted by the church community. The focus of the contribution is the heritage-protected church furniture in an incomplete state, which has artistic, historical, arts and crafts values, and at the same time serves as an object of devotion. Being situated in historical objects, which are also protected as monuments for their integrity and originality, does not allow using all imaginable means of regeneration and revitalization of cult liturgical objects preserved in a fragmentary state. Based on the interpretation of selected cases from the practice of monuments preservation, it is possible to follow the current development of the given issue. The paper tries to create an ideological basis for opening a discourse on the questions of how far it is acceptable to go when integrating modern elements into historical sacred objects so that they do not intrude the uniqueness of the space, and are not just a straightforward or kitschy replacement of the original valuable works, or what trends in sacred art can be accepted by current believer and active visitor of sacred spaces.

Key words: church, sacral space, church furniture, iconostasis, altar, fragmentary, regeneration, revitalization

Pamiatkovo chránený oltár či ikonostas (aj keď zachovaný len vo fragmentoch) predstavuje objekt úcty a adorácie, ale zároveň je aj nositeľom pamiatkových hodnôt, ktoré je nutné chrániť a zachovať aj pre budúce generácie. Doplnením novodobých prvkov, rekonštrukciou chýbajúcich častí a novou interpretáciou diela nemá vzniknúť objekt, ktorý narúša a degraduje samotný historický fragment alebo priestor, v ktorom pôsobí. Zároveň však nemá byť ani nežiadúcim falzom, aj keď zhotoveným na vysokej umeleckej úrovni a s tými najlepšimi úmyslami objednávateľa. Pretože takéto dielo zvádza diváka k impresii, že je to dokonale zachovaný originál, ktorý v sebe spája autentickosť doby, osobnú výpoveď autora, spoločenskú objednávku donátora a naplnenie jeho vízie, s pôvodným ikonografickým obsahom a duchovným odkazom, s jedinečnou aurou autentického umeleckého artefaktu.

Úlohou tohto príspevku nie je priniesť definitívne riešenie danej problematiky, ale na základe interpretácie vybraných príkladov z pamiatkarskej praxe ilustrovať jej výzvy v súčasnosti a vytvoriť myšlienkový základ na otvorenie diskusie, čo je ešte prípustné pri integrácii novodobých prvkov do historických sakrálnych priestorov, aby nebola narušená ich celistvosť, unikátnosť ani hodnovernosť.

Pod pojmom cirkevný mobiliár je možné chápať súhrn sakrálnych objektov, ktoré slúžia pre potreby cirkvi a veriacich v bohoslužobnom priestore pri vykonávaní liturgických úkonov.¹ Je zároveň aj formotvorným prvkom sakrálného priestoru, aktívne v ňom pôsobí, spoluvytvára a zhodnocuje, je jeho integrálnou súčasťou. Predstavuje dedičstvo, ktoré sa priamo viaže ku konkrétnemu priestoru, ku konkrétnemu kostolu, kam zákonite a autenticky aj patrí. Prejavuje sa v samotnej symbolike sakrálného priestoru po stránke formálnej, duchovnej a obsahovej. Vyvinul sa z liturgických potrieb a pohnútok, pri vývine samotnej bohoslužby a pri spolupôsobení základných skladobných činiteľov cirkvi, teda kléru a laikov.²

Oltár je veľmi špecifickou súčasťou sakrálného mobiliáru latinského obradu, používanou v rôznych podobách v každom období a v každej kultúre, ktorý postupne nadobúdal okrem praktickej funkcie aj iné, napr. symbolické, didaktické či reprezentačné, ktoré boli reflektované v jeho obsahovo významných ale aj dekoratívnych prvkoch.³ Podobne ikonostas v cirkvách východného obradu, ktorý sa vyvinul z priehradky medzi svätyňou a loďou a po ikonoklastickom hnutí v 10. storočí sa v intenciách presne stanoveného ikonografického programu bohato rozvinul až do výšky klenby. Tvorený piatimi radmi ikon,⁴ troma dverami⁵ a vo vrchole s ikonografiou Ukrižovania⁶ je organickou súčasťou byzantských chrámov s presne definovaným kánonom.⁷

Ikonostas je miestom stretnutia sa človeka s Bohom prostredníctvom modlitby a kontemplácie. Prostredníctvom ikon sa neviditeľné stáva viditeľným. A preto je ikonostas spojnicou dvoch svetov: sveta viditeľného v podobe chrámu s veriacim ľudom ako symbol zeme a sveta neviditeľného

¹ Je možné ich rozdeliť na ďalšie podskupiny, to však nie je cieľom tohto príspevku.

² HANUS, L.: *Kostol ako symbol*. Bratislava 1995, s. 38.

³ CHMELINOVÁ, K.: *Miesto zázrakov*. Bratislava 2005, s. 7.

⁴ Prvý rad (zdola) sú výjavy zo Starého zákona; druhý rad tvoria hlavné ikony – Kristus Učiteľ, Bohorodička Hodegetria, Sv. Mikuláš a ikona chrámového sviatku; tretí rad predstavujú sviatky (prazdníky) Krista a Bohorodičky a je ich spolu 12, uprostred nad cáorskymi dverami je ikona Poslednej večere; štvrtý rad sú ikony apoštolov; piaty rad znázorňuje prorokov a je ich 16.

⁵ Cárske dvere uprostred a po bokoch diakonské dvere.

⁶ Kríž, pod ktorým stojí Bohorodička a sv. Ján apoštol.

⁷ BOHÁČ, V.: *Sväté miesta, znaky, predmety a odevy v byzantskom obrade*. Prešov 2020, s. 66-69.

v podobe svätyne s prestolom⁸ uprostred ako symbol neba – Božieho kráľovstva. Túto hranicu dvoch svetov vytvára a nášmu zraku sprítomňuje zástup svätých. Celé dejiny spásy sú predstavené na ikonostase pre poučenie veriacich. Týmto spôsobom sa prostredníctvom ikonostasu zjednocuje nebeský svet so svetom pozemským, svätyňa s chrámovou loďou a zástupy svätých s veriacim ľudom.⁹

V kresťanskej liturgii je oltár najdôležitejšou súčasťou sakrálneho prejavu a obradov. Ako obetný stôl bol používaný už od staroveku, v rímskokatolíckom ríte sa ustálil ako pevný kamenný, ktorého základom je menza so schránkou na relikvie. V stredoveku pribúda retabulum, kde boli zoskupené maľované alebo plastické výjavy uzatvorené v orámovaní. Neskôr aj predela, vsunutá medzi menzu a retabulum, zhodnotená maliarsky či rezbársky s ikonografiou Veraikonu, Bolesného Krista či Bolesnej Panny Márie. V období gotiky sa hlavne v strednej Európe významne rozširuje typ krídlového oltára, kde ku oltárnemu nadstavcu sú pripájané pevné alebo otočné krídla. Predné strany boli výtvarne spracovávané ako výjavy zo života Krista, Panny Márie alebo svätých, zadné strany predstavujú poväčšine pašiové výjavy. Vyvrcholením oltára býval štít alebo nadstavec tvorený systémom fiál s krabmi a plastikami, pripomínajúci samotnú architektúru gotickej katedrály. Neskôr sa retabulum od menzy oddeľuje a na oltárny stôl sa umiestňuje tabernákulum na uchovávanie eucharistie. V období baroka oltár vyvrcholí vo forme monumentálnej edikuly alebo portálu s rôzne tvarovanými stĺpmi a pilastrami, rímsami a tympanónmi, centrálnym obrazom, reliéfom, sochou alebo súsoším, s bohatou figurálnou a dekoratívnou zložkou a evokuje architektonické priečelie chrámu. V ďalšom období sa už nevytvárajú nové typy oltárnych architektúr, ale ide väčšinou o historizujúce obmeny a návrat ku gotickým alebo barokovým formám. Oltár miniatúrnym spôsobom interpretuje chrám i vesmír, sprítomňuje udalosti christologického a mariánskeho cyklu. Je stredobodom sakrálneho priestoru a jeho optickým ťažiskom. Všetky jeho časti na seba obsahovo nadväzujú, aby ako celok tvorili čo

⁸ Prestol sa nachádza vo svätyni za ikonostasom a predstavuje obetný stôl východného obradu.

⁹ GÁBOR, M.: Ikonostas v Gréckokatolíckom chráme sv. apoštolov Petra a Pavla v Košove. In: *Medzikultúrne vzťahy východnej cirkvi s latinskou v Uhorsku do konca 18. storočia*. Ed.: MARINČÁK, Š. – ŽEŇUCH, P. Košice – Bratislava 2017, s. 259-260.

najúplnejší obraz sakrálneho námetu, ktorý podlieha určitému kánonu, keďže oltár je symbolickým zhmotnením nebeského Jeruzalema, miesta večnej spásy.¹⁰

Kostol má svoju historickú minulosť ako dielo architektúry, ku ktorej zákonite a autenticky patrí. Formovali ho sakrálne aj ideové dôvody, z ktorých sa vyvinul a prepoil profánne so sakrálnym. Zaradil sa do každodenného života kresťana. Predstavuje pravidelný rytmus dňa, pracovného týždňa a nedele, cirkevných sviatkov i rodinných udalostí, sprevádza ho od narodenia až po smrť. Vytvára v živote kresťana a farského spoločenstva akýsi druhý domov. Na druhej strane je ale prostredníctvom umenia posunutý vyššie a v priebehu dejín sa vyvíja a dosahuje maximálnu mieru monumentálnosti, umeleckého stvárnenia, výšky aj akejsi ideálnej dokonalosti; zapája sa organicky do celého dejinného procesu staviteľstva.¹¹ Je to fenomén, ktorý kresťan vníma svojimi zmyslami a zároveň je istým duchovným naplnením vo forme kontemplácie, vnímania duchovného skrze profánne. Táto percepcia je prítomná aj v samotnom oltári, ktorý predstavuje „*Krista, hlavu tajomného Tela, obetujúceho Velkňaza a obetovaného Baránka*“¹² konsekráciou chleba a vína na telo a krv, ku ktorému prichádzajú veriaci s túžbou byť účastní jedného stola skrze eucharistiu. Stojí na vyvýšenom mieste ako reprezentant mikrokozmu, kam smerujú všetky liturgické gestá a odohráva sa novozákonná obeta, ktorá ho posväcuje.¹³

Fragmentárne zachovaný cirkevný mobiliár v živom sakrálnom priestore môže pôsobiť na veriacich rozporuplne, avšak z hľadiska výtvarných, umelecko-remeselných či historických hodnôt je pamiatkovo chránený. Snaha o kompletizáciu, revitalizáciu a návrat fragmentov, ich implementácia

¹⁰ CIDLINSKÁ, Libuše. *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*. Bratislava 1989, s. 5-10. FRICKÝ, A.: *Slovník unifikovaných názvov hnutelných kultúrnych pamiatok zapísaných v Ústrednom zozname kultúrnych pamiatok SR*. Bratislava 1990, s. 38. HEROUT, J.: *Slabikář návštěvníků památek*. Praha, 2001, s. 215. CHODURA, R. – KLIMEŠOVÁ, V. – KRIŠŤAN, A.: *Slovník pojmů sakrálního výtvarného umění*. Kostelní Vydří 2001, s. 67. ŠEDIVÁ, Z.: Architektonická a umenovedná terminológia používaná pri opise epigrafických nosičov zo Slovenska. In: *Latinská epigrafia. Dejiny a metodika výskumu historických nápisov zo Slovenska*. Ed.: ŠEDIVÝ, J. Bratislava 2014, s. 195.

¹¹ HANUS 1995, s. 9-15.

¹² HANUS 1995, s. 18.

¹³ CIDLINSKÁ 1989, s. 9-10.

do bohoslužobného priestoru a liturgického slávania predstavuje často súhrn viacerých faktorov a premenných, ktoré je potrebné vziať do úvahy. Hlavne ak sa týka ústredného a dominantného prvku bohoslužobného priestoru, akým je oltár v západnom ohrade a ikonostas vo východnom ohrade. Dopĺňanie absentujúcich častí je potrebné riešiť citlivo, so zreteľom na zachované pamiatkovo chránené historické fragmenty, ktoré tieto diela náboženského kultu zhodnotia a zároveň nenarúšajú hodnovernosť historického objektu, v ktorom majú pôsobiť.

Kojšov

V Gréckokatolíckom chráme svätých apoštolov Petra a Pavla bol až do poslednej reštaurátorskej obnovy v roku 2015 evidovaný v Ústrednom zozname pamiatkového fondu Ikonostas, popisovaný ako novorokoková dvojetážová drevená polychrómovaná architektúra s maliarskou a dekoratívnou výzdobou, datovaný do roku 1833 a s autorstvom pripisovaným Jozefovi Miklošík-Zmijovi (1792–1841).

Kojšovský ikonostas predstavuje typ, ktorý je bohato zdobený zláteným rokajovým ornamentom s tzv. mramorovaním dreva a na rozdiel od predchádzajúcich období sa tu ľudské telo zobrazuje v ponímaní západných barokových princípov s využitím modelácie svetla a tieňa, vyjadrením hĺbky priestoru, umiestňovaním do prostredia blízkeho reality, kde sa objavujú tieň, dotvárajúce dojem aktívnej hry svetla a vzduchu na zemi. Rezbárska dekorácia sa nedotýka len kráľovských dverí, ale celého ikonostasu, čo je badateľné na pestro polychrómovanom orámovaní ikon a architektúre ikonostasov. Apoštoli už nevytvárajú dva zástupy modliacich sa a klaňajúcich sa Kristovi, ale naopak, pôsobia izolovane, pričom sú už zobrazení so západnými atribútmi. Jednotlivé postavy sú od seba oddelené v nikách, lemovaných vyrezávanými stĺpkami, čím vzniká monotónny rytmus zvislých obrazov a stĺporadia. Namiesto jednoduchého orámovania z tenkých líšt predchádzajúcich období sú ikony inštalované do hlbokých rámov. Polychrómia ikonostasov je dopĺňaná vegetabilnými motívmi viniča, hrozna, iného ovocia dopĺňané aj rastlinnými úponkami, kvetmi či štylizovanými listmi akantu. Takýto typ ikonostasu predstavuje záverečnú fázu ikonomaľby¹⁴ v chrámoch východného Slovenska realizovaných

¹⁴ Podľa správnosti by to malo byť ikonopisectvo, avšak pomenovanie ikonomaľba lepšie vystihuje tento typ ikony uvoľňujúceho sa kánonu s pribúdaním svetských prvkov a obsahovo i formálne odlišným od pravej ikony.

podľa vzorov západoeurópskeho umenia. Aj napriek týmto skutočnostiam ikony a ikonostasy stále splňajú tú istú úlohu v rámci interiéru chrámu a bohoslužieb ako aj v predchádzajúcich obdobiach.¹⁵

Na základe žiadosti cirkvi sa v roku 2015 pristúpilo k spracovaniu reštaurátorského výskumu¹⁶ a návrhu na reštaurovanie predmetnej pamiatky. Samotná metodika reštaurovania mala za cieľ pozastaviť prirodzenú degradáciu autentických materiálov, odvrátiť príčiny ich znehodnocovania, odstrániť z hmotnej podstaty existujúcich výtvarných diel všetky sekundárne premaľby a zásahy z predošlých renovačných úprav, deštrukcie a poškodenia. Kvalifikovaným odborným zásahom mala byť sanovaná materiálna podstata najstaršej dokázanej výzdoby ikonostasu s možnosťou jej prezentácie v primeranom autentickom výraze. V archívnych záznamoch boli evidované dve rozsiahle renovácie, ktoré zásadným spôsobom pozmenili architektonický a výtvarný charakter pôvodného ikonostasu. Reštaurovaním sa mal prinavrátiť originálny výtvarný program ikonostasu, rekonštruovať ho na základe dostupnej archívnej dokumentácie, skúmania autorských analógií ikonostasov a po komparatívnom vyhodnotení typologických znakov vyhotoviť technické kópie zaniknutých ikon.¹⁷ Aplikovaním reštaurátorských a rekonštrukčných metód obnovy je možné prinavrátiť oltárnemu dielu pôvodný teologicko-ikonografický program, ktorý svojim zložením, štruktúrou a rozmiestnením ikon do štyroch etáží má stelesňovať samu podstatu Kristovej blahozvesti – bytostné zjednotenie a spojenie človeka s Bohom, účasť človeka na živote presvätej Trojice, na Božej prirodzenosti.¹⁸

Počas reštaurátorského výskumu ThLic. Milan Gábor, PhD. realizoval archívny výskum dokumentov Košickej eparchie, pričom identifikoval dokumenty potvrdzujúce iného autora ako Miklošík-Zmija. Ide o priznané

¹⁵ GÁBOR 2017, s. 258-260.

¹⁶ Počas reštaurátorského výskumu v roku 2015 sa našli časti pôvodného ikonostasu v podveží chrámu, časti architektúry a tiež dve ikony. BOROŠ, R., KUKURA, M., HRICOVÁ, M.: *Reštaurátorský výskum a Návrh na reštaurovanie ikonostasu, Gréckokatolícky kostol sv. Petra a sv. Pavla – apoštolov, Kojšov*. Levoča: Pamiatkový úrad SR – Oblastný reštaurátorský ateliér Levoča, 2015. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

¹⁷ Ide o ikony druhého a tretieho radu, ktoré neboli zachované v plnom počte a celého štvrtého radu

¹⁸ Rozhodnutie k Návrhu na reštaurovanie zn. KPUKE-2015/20846-2/77861/JJ zo dňa 04.11.2015. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

autorstvo maliarovi Mathiasovi Hüttnerovi (Hüttnerovi),¹⁹ ktorý v spolupráci s Jánom Szütszom realizoval ikonostas v obci Poľany. Zároveň sa podarilo aj upraviť datovanie ikonostasu vďaka prekladu latinského nápisu na zadnej strane vyrezávaného závesu v priestore nad kráľovskými dverami: „*Ikonostas bol na Božiu slávu namaľovaný a pozlátený v roku 1823.*“ Ďalej sa z nápisu dozvedáme, že v roku 1830 bola vymaľovaná a pozlátená svätyňa s prestolom a pravdepodobne aj s baldachýnom. Poslednou informáciou je, že v roku 1913 bol ikonostas nanovo zreštaurovaný a pozlátený.²⁰ Túto skutočnosť potvrdzuje aj listina, v ktorej sa uvádza, že z darov veriacich bol v roku 1913 ikonostas a prestol s baldachýnom nanovo obnovený maliarom Júliusom Adamom, rožňavským cirkevným maliarom, a pozlátený Jozefom Gregorom.²¹

Identifikovanie autora a možných analógií výrazne ovplyvnilo vytvorenie kópií, ktorými bol ikonostas v Kojšove doplnený do finálneho stavu. Z možných realizácií doložených iba v maďarských obciach Zemplén, Szerencs a Hajdúdorog, boli za vzor vybraté ikony z jeho najrozsiahlejšej realizácie v obci Hajdúdorog. Za vzor pre chýbajúce ikony boli použité ikony z radu sviatkov, z radu apoštolov – sv. Ondrej, Sv. Ján a sv. Peter a celý rad starozákonných prorokov v dekoratívnom rámovaní v medailónoch, ktorého tvar bol zrekonštruovaný na základe archívnej fotografie. Maliarsky rukopis M. Hüttnera je splývavý, akcentovaný ohraničenými iluminovanými plochami zvýrazňujúcimi objem a dramatickosť výjavu. Oproti jeho starším realizáciám je výrazne uvoľnený. Využíva množstvo lazúrnych tónov s presvitajúcim podkladom v kombinácii s pastóznejšími vrstvami. Spôsob maľby sa dovoľáva tradície barokovej výstavby obrazov. V prípade jedno-figurálnych kompozícií radu apoštolov sú evidentne použité vzory „akademických postojov“ figúr s predsunutou nohou a riasením drapérií.²²

¹⁹ Potvrdzuje ho list biskupa Gregora Tarkoviča z 1. novembra 1822, adresovaný kojšovskému farárovi Jánovi Vislockému, v ktorom sa píše: „*Košický maliar Mathias Hüttner dnes predto mnou vyhlásil, že je ochotný namaľovať a pozlátiť ikonostas za 2 500 zlatých. Zároveň ma žiada, aby som mu k tejto práci dal aj súhlas, ktorý mu týmto aj dávam...*“ . V liste zo 4. júla 1823 žiada kojšovský farár biskupa, aby poveril vicearchidiakona dolného Spiša posvätením nového ikonostasu, ktorý na odporúčanie biskupa namaľoval košícky maliar Mathias Hüttner. Pozri bližšie: GÁBOR 2017, s. 262.

²⁰ Došlo vtedy aj k jeho redukcii zo štyroch etáží na dve.

²¹ GÁBOR 2017, s. 260-263.

²² BOROŠ, R. a kol.: *Dokumentácia vykonaných reštaurátorských prác realizovaných*

Získané informácie a ich postupné zosumarizovanie napomohli prinavrátiť ikonostasu niekdajšie výtvarné kvality, autentický charakter, význam a funkciu. Architektúre bola prinavrátená pôvodná podoba i systém radenia štyroch etáží. Ikonostas po obnovení primárneho výtvarného výrazu a doplnení chýbajúcich radov apoštolov a starozákonných prorokov, vrátane Ukrižovania a rekonštrukcie dekoratívnej výzdoby, dostal svoju dávno stratenú podobu. Zredukovaný výtvarný program bol rozšírený na základe komparatívneho skúmania diel Mathiasa Hüttnera a zrekonštruovaný do zodpovedajúcej podoby. Komplexná reštaurátorská obnova zachovaných častí ikonostasu, adekvátne prezentácia, aj s rekonštrukciou chýbajúcich častí, rovnako aj identifikácia autora malieb predstavuje nielen zhodnotenie umeleckého diela, ale aj nové poznatky pre jeho možnú ďalšiu interpretáciu. Zároveň pre cirkevnú obec predstavuje návrat esenciálnej súčasti chrámu, nielen po samotnom zreštaurovaní, ale v pôvodnej (zhodnotenej) podobe tak, ako bol vytvorený pred viac ako 200 rokmi a možnosť jej plnohodnotného duchovného vnímania.

Bočné oltáre v Dóme sv. Alžbety v Košiciach

Dr. Vojtech Wick vo svojom diele²³ spomína, že podľa protokolu košickej fary bolo v Dóme v polovici 19. storočia 18 oltárov, kde pod číslom 12 je evidovaný Oltár sv. Antona Paduánskeho²⁴ pri kráľovských schodoch a pod číslom 13 je to Oltár Smrti Panny Márie.²⁵ V tomto zozname nie je uvedený Oltár poslednej večere²⁶ zrejme z dôvodu, že do Dómu sa dostal z Farského kostola sv. Egídia v Bardejove²⁷ ako dar mesta Bardejov biskupovi Žigmundovi Bubicsovi, mecenášovi a znalcovi umenia, ktorý ho potom daroval Dómu sv. Alžbety v roku 1896, o čom svedčí aj nápis

na ikonostase v obci Kojšov, č. ÚZPF: 4143/1-18. Levoča 2018. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

²³ WICK, V.: *Dóm svätej Alžbety v Košiciach*. Košice 1936.

²⁴ Pri ňom slúžiť omše dávali klobučníci a debnári. Teraz stojí v oratóriu nad južnou bránou. WICK 1936 (v pozn. 23), s. 227.

²⁵ Patrila sedlárom. Teraz stojí pri severnej bráne. WICK 1936, s. 227.

²⁶ Uvádzaný aj ako Oltár večere Pána alebo Oltár sviatosti oltárnej.

²⁷ Wick sa domnieval, že gotický oltár Poslednej večere pochádza pôvodne z Dómu sv. Alžbety v Košiciach a po veľkom požiari v Košiciach (v roku 1556) bol predmetný oltár poskytnutý ako „záloha“ za zapožičané finančné prostriedky (400 zlatých), ktoré poskytlo mesto Bardejov na obnovu košického farského kostola sv. Alžbety.

na kamennej menze: DONUM.CIVITATIS.BÁRTFA.ECCL.SUAE. CATHEDR.OBTULIT.SIGISM.BUBICS.EPISC.CASSOV.A.D.1896., v preklade „*Dar mesta Bardejova. Venoval svojej katedrále košický biskup Žigmund Bubics. Roku Pána 1896.*“²⁸

Bočný oltár sv. Antona Paduánskeho je krídlová retabulová, prevažne neskorogotická polychrómovaná drevorezba s výtvarnou a dekoratívnou zložkou. Je to pomerne plocho riešená oltárna architektúra, v jadre zložená z fragmentov gotického oltáru, ktoré sa zachránili po veľkom požiari mesta v roku 1556 a je umiestnená na pôvodnej menze zaniknutého Oltára Poslednej večere v polygóne južnej bočnej lode ohradenej železnými mrežami. Na krídlach oltára sú stredoveké maľby datované 1440–1450 s autorstvom pripisovaným Majstrovi Matejovského oltára, zobrazujú dvojice svätcov²⁹ označených nápisom s menom. Kompozície maľby vychádzajú z vertikálneho frontálneho usporiadania ústredných postáv, situovaných do predných plánov. Pozadia obrazov sú výtvarne riešené v prísnej perspektívnej skratke, tvorené na zatvorených krídlach delenými tmavými plochami neutrálneho priestoru a zeme. Zadné plány malieb na otvorených krídlach tvoria pozlátané plastické plochy brokátového vzoru. Na otvorených stranách krídiel sú zobrazení: zľava hore sv. Felix a sv. Auktus, dole pod nimi sv. Valentín a sv. Erazmus, na protiláhlej pravej strane v hornej časti sv. Štefan Prvomučeník a sv. Vavrínek, dole sv. Blažej a sv. Stanislav. Na zatvorených stranách krídiel sú podobizne sv. Františka z Assisi a sv. Ľudovíta z Toulouse vľavo hore, sv. Bernarda a sv. Benedikta vľavo dole, na pravej strane hore sv. Leonarda a sv. Prokopa, dole sv. Egídia a sv. Antona Pustovníka. Hlavným obrazom oltára je znázornenie sv. Antona Paduánskeho s dieťaťom z roku 1860 so signatúrou Franz Geyling, ktoré nahradilo zaniknuté dielo v arche.³⁰ Je to hodnotná práca, pri ktorej autor vychádzal z kontextu zachovaných kompozícií historických tabuľových malieb. Priestorový koncept maľby je úsporný, pomerne plošne riešený, využívajúci jednoduché obrazové plány. Hĺbka priestoru je tvorená v prísnej skrátenej perspektíve s akcentujúcim štruktúrovaným zlátením

²⁸ WICK 1936, s. 246-247.

²⁹ mučeníkov, rehoľníkov a cirkevných hodnostárov

³⁰ Centrálny priestor pôvodnej gotickej archy mal byť v minulosti obohatený o sochárske diela dvojice svätcov a doplnený o plasticky vyrezávaný ornament. Archa mohla byť polychrómovaná a taktiež gravírovaná. Jej primárne, originálne zlátenie nesie obrysy plastik so siluetou nepolychrómovaných plôch.

na pozadí. Kompozícia obrazu vychádza z diagonálneho usporiadania postáv, v centre kľací sv. Anton Paduánsky pri nohách Ježiška vo chvíli vzájomnej komunikácie a duchovného rozjímania. Architektúra bočného oltára vrcholí prevýšeným nadstavcom, do ktorého bolo vsadených niekoľko gotických fiál, pravdepodobne z iného oltára. V strede štítu pod baldachýnom je baroková viac figurálna kompozícia Ukrižovania. Pôvodná stredoveká predela oltára sa nezachovala. V roku 1955 bola k bočnému oltáru vytvorená nová predela, ktorá slúžila pre veriacich ako „sviatočné tabernákulum“ a v roku 2002 bola nahradená tabernákulom, ktoré bolo dielom akad. mal. Jozefa Haščáka. Pri reštaurovaní oltára v roku 2020 bola prehodnotená estetická a technologická kvalita nového tabernákula a po dohode s cirkvou a na základe usmernení Krajského pamiatkového úradu Košice bolo schválená výmena a osadenie gotickej predely zo zaniknutého oltára Smrti Panny Márie. Zjednotenie historických vrstiev do jedného celku, ich prezentovanie v rovnocennom radení pod sebou a v jednej úrovni už bolo v predchádzajúcich obdobiach na oltárnom diele vykonané. A preto bola zvolená metóda spájania autentických diel a materiálov, bez nutnosti hľadania a vytvárania novotvarov.³¹

Zaniknutý bočný oltár Smrti Panny Márie pochádzal z konca 15. storočia a podľa Wicka stál na východnej strane severnej brány, neskôr na strane západnej. Stred tvorila tabuľová maľba s výjavom umierania Panny Márie na kľačadle s knihou pri peľasti a obklopenou apoštolmi. Na pohyblivých krídlach boli dve a dve polia nad sebou s vyobrazením svätcov s atribútmi – na ľavej strane hore sv. Kozma a sv. Damián, dole sv. Žofia s troma dcérami Fides, Spes a Charitas (Viera, Nádej a Láska), na pravej strane hore sv. Fabián a sv. Šebastián, dole sv. Blažej a sv. Erazmus. V čase veľkopôstnom boli krídla zatvárané a veriaci mali možnosť zahliadnuť osem ranokresťanských svätíc s prislúchajúcimi atribútmi – sv. Uršulu, sv. Martu, sv. Agnešu, sv. Dorotu, sv. Katarínu Alexandrijskú, sv. Emerenciu, sv. Apolóniu a sv. Barboru. V roku 1943 bol oltár³² evakuovaný do pivníc

³¹ Rozhodnutie k zámeru na reštaurovanie zn. KPUKE-2014/20460-2/84689/JJ zo dňa 31.12.2014. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice. PORUBOVIČ, J. – VIŠVÁDER, V. – MACHATA, T.: *Správa z reštaurátorského výskumu a Návrh na reštaurovanie ikonostasu, Dóm sv. Alžbety v Košiciach, Oltár bočný sv. Antona Paduánskeho*. VILLARD Združenie pre reštaurovanie a obnovu pamiatok, 2018. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

³² podobne ako aj iné, napr. spomínaný Oltár Poslednej večere

kaštieľa biskupa Madarásza v Hejce (Maďarsko) a po zdĺhavých spätných presunoch a konečnom návrate bol z namoknutých debien vybratý a nevhodne uskladnený v pivnici Východoslovenského múzea v Košiciach. V rokoch 1953–1954 sa strácajú stopy a akékoľvek informácie alebo zápisky a podľa M. Spoločníkovej došlo k jeho likvidácii. Z tohto oltára sa zachovala iba predela zobrazujúca zmŕtvychstálého Krista s Arma Christi, po bokoch s Pannou Máriou a apoštolmi, ktorá bola v roku 2020 implementovaná do bočného oltára Sv. Antona Paduánskeho.³³

Zaniknutý³⁴ bočný oltár Poslednej večere z poslednej tretiny 15. storočia sa dostal do Košíc v roku 1896 prostredníctvom biskupa Žigmunda Bubicsa a bol inštalovaný na menze s dedikačným nápisom, kde dnes stojí bočný oltár sv. Antona Paduánskeho. Oltárne retabulum tvoril triptych s pozlátaným pozadím a kružbovým dekorom, v strede tabuľová maľba s figurálnou kompozíciou Poslednej večere s Kristom žehnajúcim chlieb v spoločnosti dvanástich učeníkov, na pohyblivých krídlach starozákonné výjavy – vľavo Zbieranie mанны a vpravo Obetu Melchisedechovu. Na zatvorených krídlach je vľavo vyobrazený Kristus ako Vir Dolorum a vpravo Bolestná Panna Mária, na oboch výjavoch sú zobrazené Arma Christi.³⁵ Štýlové znaky maľby sa zhodovali s obrazmi pašiového cyklu Hlavného oltára a tiež s obrazom oltára Smrti Panny Márie, čo nasvedčuje autorstvo tej istej maliarskej dielne. Z tohto zaniknutého oltára³⁶ sa zachovala pôvodná gotická maľovaná predela s vyobrazením dvoch adorujúcich anjelov a novogotický nadstavec so sochou³⁷ sv. Michala Archanjela.³⁸ Zámerom cirkvi je tento oltár oživiť a opätovne inštalovať, avšak nie na pôvodnom mieste, ktoré je už obsadené iným bočným oltárom. V snahe o reinterpretáciu zaniknutého oltára bola vyhotovená nová oltárna skriňa a v roku 2002 zreštaurovaný oltárny nadstavec. Intenciou vlastníka je

³³ SPOLOČNÍKOVÁ, M.: *Sancta Elisabetha Cassoviensis*. Košice 2007; WICK 1936, SPOLOČNÍKOVÁ, M.: *Sancta Elisabetha Cassoviensis*. Košice 2007. s. 168-169.

³⁴ Zachovaný len fragmentárne (predela a nadstavec).

³⁵ Nástroje Kristovho utrpenia, tiež pašiové nástroje – kríž, trňová koruna, kopia, klince, huba s trstinou, tridsať strieborných, kladivo, kliešte, rebrík, vrták, povraz, hrob, kocky, korbáč... Presný počet nie je určený (okolo 30). BALEKA, J.: *Výtvarné umění. Výkladový slovník (Malířství/Sochařství/Grafika)*. Praha: Academia, 2010.

³⁶ Za podobných okolností ako tomu bolo pri oltári Smrti Panny Márie.

³⁷ pravdepodobne gotická podľa Aktualizačný list HNKP Nadstavec oltárny so sochou, Borošová Michalcová 2016 (archív KPÚ Košice)

³⁸ WICK 1936, SPOLOČNÍKOVÁ 2007, s. 168-169.

vyhotoviť kópiu zaniknutého oltárneho retabula na základe zachovaných čiernobielych archívnych fotografií z rokov 1927 a 1941. Keďže samotná obnova pamiatky ešte nie je dovŕšená, otvorenou otázkou zostáva samotné vyhotovenie kópie či repliky pravdepodobne zaniknutého retabula oltára ako aj jej eventuálne umiestnenie v priestore Dómu sv. Alžbety v Košiciach. Toto úsilie cirkvi si vyžaduje citlivé odborné posúdenie a zrelú úvahu v širšom kontexte³⁹ i vo svojej komplexnosti,⁴⁰ pri ktorej je nutné opierať sa aj o základné zásady ochrany a obnovy kultúrnych pamiatok, ktoré sú vyjadrené v tzv. Benátskej charte,⁴¹ kde je v článku 12 uvedené: „*Prvky, ktoré by mali nahradiť chýbajúce časti, sa majú harmonicky prispôbovať celku, pritom sa však majú od pôvodných častí odlišovať tak, aby obnova a reštaurovanie neznamenali sfaľšovanie historického a umeleckého dokumentu.*“

Okrem centrálne umiestneného hlavného oltára boli v dobe pred II. vatikánskym koncilom v sakrálnom priestore umiestňované aj bočné oltáre, v období baroka často riešené aj ako párové. Po II. vatikánskom koncile, ako aj v zmysle aktualizovaných liturgických usmernení v katolíckej cirkvi, je možné aktívne využívanie bočných oltárov vo svojej pôvodnej, prípadne obnovej liturgickej funkcii značne limitované. Vo významných historických sakrálnych objektoch si ako historické, umelecko-remeselné artefakty s pamiatkovými hodnotami ponechávajú aj naďalej svoju sakrálnu hodnotu, prevažuje však už viac ich rovina prezentačná, didaktická či pamiatková. Tomu sa, samozrejme, sčasti prispôbuje aj forma ich interpretácie a praktickej prezentácie už pri samotnej obnove a revitalizácii.⁴²

V prípade problematiky revitalizácie bočných oltárov v Dóme sv. Alžbety v Košiciach je však toto konštatovanie iba parciálne a nedostačujúce.

³⁹ Metodika a reštaurátorská prax v analogických prípadoch u nás i vo svete, so zohľadnením špecifik predmetnej pamiatky

⁴⁰ Odôvodnenie účelu, spôsobu a prípustnosti zámeru obnovy, následná konkrétna a komplexná navrhnutá podoba oltára ako celku so všetkými náležitými súčasťami, odborná realizácia a aj správne koncepčné umiestnenie súčasnej prezentácie

⁴¹ DVOŘÁKOVÁ, V.: *Ochrana kultúrneho dedičstva v medzinárodných dokumentoch ICOMOS*. Bratislava 2002, s. 9-12.

⁴² Zhretnutie odborného – metodického poznania KPÚ Košice k aktuálnemu stavu ochrany a prezentácie časti NKP: Dóm sv. Alžbety – súčasť oltára Poslednej večere, interný rukopis, KPÚ Košice, 10/2021

Na obnovu a zhodnocovanie vplývajú mnohé faktory, ktoré sú dané aj historickými udalosťami pôsobiacimi na transformáciu oltára, ale i priestoru, v ktorom je inštalovaný. Zároveň je to primárne podmienené aj nastavenou a schválenou metodikou obnovy tohto monumentálneho gotického sakrálného chrámu, ktorým je snaha o prezentáciu výrazu tzv. *Steindlowskej* novogotickej rekonštrukcie (1877-1896).⁴³

Bočný oltár sv. Antona Paduánskeho a zaniknutý bočný oltár Poslednej večere⁴⁴ predstavujú vysoko hodnotné diela gotického výtvarného umenia (hlavne v období novogotiky dopĺňané o ďalšie časti). Pre komplexné pochopenie je dôležité si uvedomiť ideový program gotického sakrálného priestoru, v ktorom gotický človek vníma obraz, myslí obrazne a aj sa tak vyjadruje. Celý svoj svet i skutočnosť chce vyjadriť symbolicky. Gotický priestor nás ohuruje vnútorným obsahom, bohatstvom, prekypujúcou plnosťou. Už samotné umiestnenie a rozmiestnenie figurálnych zobrazení v interiéri aj exteriéri sa riadi vopred premysleným programom. Samotný oltár je komunikačným prvkom, ktorý postupne narastá do obrovských rozmerov. Menza sa stráca pod retabulom, pridaním predely aj krídel sa dvíha do výšky, vyvrcholí nadstavcom zo subtilných fiál s krabmi a kyticami a sochami svätých. Retabulum je vyplnené postavami svätcov, krídla tabuľovými malbami zobrazujúcimi christologické či mariologické cykly, ale aj životy svätých podľa Legendy aurey.⁴⁵ Tento dômyselne plánovaný výtvarný program dotýkajúci sa jednotlivých častí samotnej architektúry, ale aj cirkevného mobiliáru je rozložený v celom priestore aj v bočných kaplnkách a oltároch a vo svojej komplexnosti tvorí invenčný ikonografický program, ktorým chce pôsobiť na zmysly a ohurovať, chce sa predviesť, demonštrovať a ohlasovať. Naproti tomu novogotika vznikla z potreby cirkvi vrátiť sa do obdobia, ktoré predstavovalo vek duchovnej jednoty, vlády jedinej kresťanskej Kristovej Cirkvi, spojenej i s vládou svetskou, v jednote „trónu a oltára“. Táto romantická reminiscencia sa vznášala ako príznak dokonalosti. Podľa nej stredovek bol najvyšší náboženský vek. V ňom sa dosiahol dokonalý vrchol, ku ktorému sa treba navracieť. Novogotika vznikla

⁴³ Obdobie regotizácie.

⁴⁴ Rovnako aj zaniknutý bočný oltár Smrti Panny Márie.

⁴⁵ Zlatá legenda, zbierka zostavená Jakubom de Voragine v rozmedzí rokov 1263–1273, preložená do viacerých jazykov, príbehy zo života svätcov, rozšírená o životopisy národných svätcov, zasiahla do výtvarného umenia ako významný ikonografický zdroj. In: BALEKA 2010, s. 199.

z romantického náhľadu a svetonáhľadu, z romantickej dispozície a nálady. Romantizmus sa odvracal od prítomnosti, opúšťal svoj pevný orientačný bod a strácal sa v minulosti.⁴⁶ A v týchto intenciách je potrebné uchopiť aj samotnú obnovu a revitalizáciu gotických oltárov s neogotickými prvkami, avšak bez úmyslu sfalšovania skutočnej identity diela, so zachovaním hmotnej, historickej, skutkovej a estetickéj hodnoty, s aurou pôvodnosti, s adekvátnou formou rekonštrukcie a náležitým spôsobom interpretácie.

Súhrn všetkých faktorov, ktoré podmieňujú návrat a regeneráciu kultových liturgických predmetov, je často podmienený náročnosťou zhotovenia a prezentácie, a preto je mnohokrát ľahšie sklzánuť k riešeniam jednoduchým a prvoplánovým, podobne ako sme tomu mohli byť svedkom v prípade vyhotovenia kópie⁴⁷ pôvodného gotického oltára v rímskokatolíckom kostole sv. Martina v Čeríne.

Významnou a neopomenuteľnou je aj otázka akceptácie navrátených zhodnotených liturgických objektov úcty veriacou komunitou. Čo všetko je pre súčasného aktívneho veriaceho ešte prijateľné ako objekt adorácie, aké výtvarné vyhotovenie a materiálna skladba⁴⁸ je akceptovateľná?

Neexistuje jednotný, jednoduchý, ustálený a predpísaný spôsob, ako riešiť danú problematiku. Každý fragment je jedinečný sám o sebe, každý historický pamiatkovo chránený priestor je unikátny. Každý jeden prípad je nutné uchopiť s potrebnou dávkou empatie v komunikácii s užívateľmi liturgického priestoru. Principiálnym sa stáva schopnosť usmerniť a vychovať veriacich aj cirkevných predstaviteľov k rozpoznávaniu toho, čo je jednoduché a gýčové v protiklade s hodnotným autentickým výtvarným a umelecko-remeselným stvárnením.

⁴⁶ HANUS 1995, s. 274-278.

⁴⁷ Podľa Rozhodnutia k zámeru obnovy je uvedené v podmienke č. 2 „*kópiu pôvodného oltára je možné vyhotoviť len exaktným, reštaurátorským spôsobom, formou rekonštrukčnej kópie v identickom materiáli, v mierke 1:1 a v kvalite primeranej originálu*“ Rozhodnutie k zámeru obnovy zn. KPUBB-2013/1580-2/60058/KAJ zo dňa 18.10.2013. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Banská Bystrica.

⁴⁸ V usmernení SACROSANCTUM CONCILIUM (Konštitúcia O posvätnéj liturgii) je v článku 122. uvedené: „...*aby posvätné predmety boli svojou dôstojnosťou a krásou na ozdobu bohoslužby. Pritom pripúšťala také zmeny v materiáli, vo forme i výzdobe, ktoré v priebehu čias prinášal rozvoj techniky.*“ Dostupné online: <https://www.kbs.sk/obsah/sekcia/h/dokumenty-a-vyhlasenia/p/druhy-vatikansky-koncil/c/sacrosanctum-concilium>

Bibliografia:

BALEKA, J.: *Výtvarné umění. Výkladový slovník (Malířství/Sochařství/Grafika)*. Praha: Academia, 2010.

BOHÁČ, V.: *Sväté miesta, znaky, predmety a odevy v byzantskom obrade*. Prešov: Prešovská univerzita, 2020.

BOROŠ, R. a kol.: *Dokumentácia vykonaných reštaurátorských prác realizovaných na ikonostase v obci Kojšov, č. ÚZPF: 4143/1-18*. Levoča: Pamiatkový úrad SR – Oblastný reštaurátorský ateliér Levoča, 2018. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

BOROŠ, R. – KUKURA, M. – HRICOVÁ, M.: *Reštaurátorský výskum a Návrh na reštaurovanie ikonostasu, Gréckokatolícky kostol sv. Petra a sv. Pavla – apoštolov, Kojšov*. Levoča: Pamiatkový úrad SR – Oblastný reštaurátorský ateliér Levoča, 2015. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

CIDLINSKÁ, L.: *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*. Bratislava: Tatran, 1989.

DVOŘÁKOVÁ, V.: *Ochrana kultúrneho dedičstva v medzinárodných dokumentoch ICOMOS*. Bratislava: Kontakt plus, 2002.

FRICKÝ, A.: *Slovník unifikovaných názvov hnutelných kultúrnych pamiatok zapísaných v Ústrednom zozname kultúrnych pamiatok SR*. Bratislava: Štátny ústav pamiatkovej starostlivosti, 1990.

GÁBOR, M.: *Ikonostas v Gréckokatolíckom chráme sv. apoštolov Petra a Pavla v Kojšove*. In: *Medzikultúrne vzťahy východnej cirkvi s latinskou v Uhorsku do konca 18. storočia*. Ed.: MARINČÁK, Š. – ŽEŇUCH, P. Košice – Bratislava 2017, s. 249-300.

HANUS, L.: *Kostol ako symbol*. Bratislava: Lúč, 1995.

HEROUT, J.: *Slabikář návštěvníků památek*. Tvorba, 2001.

CHMELINOVÁ, K.: *Miesto zázrakov*. Bratislava: SNG, 2005.

CHODURA, R. – KLIMEŠOVÁ, V. – KRIŠŤAN, A.: *Slovník pojmů sakrálního výtvarného umění*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001.

PORUBOVIČ, J. – VIŠVÁDER, V. – MACHATA, T.: *Správa z*

reštaurátorského výskumu a Návrh na reštaurovanie ikonostasu, Dóm sv. Alžbety v Košiciach, Oltár bočný sv. Antona Paduánskeho. VILLARD Združenie pre reštaurovanie a obnovu pamiatok, 2018. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

SPOLOČNÍKOVÁ, M.: *Sancta Elisabetha Cassoviensis*. Košice: DAVIDESIGN, 2007.

VNUK, F.: *Príručný slovník kresťanstva*. Bratislava: SMARAGD, 2003.

ŠEDIVÁ, Z.: Architektonická a umenovedná terminológia používaná pri opise epigrafických nosičov zo Slovenska. In: *Latinská epigrafia. Dejiny a metodika výskumu historických nápisov zo Slovenska*. Ed.: ŠEDIVÝ, J. Bratislava 2014.

WICK, V.: *Dóm svätej Alžbety v Košiciach*. Košice: Nákladom mesta, 1936.

Aktualizačný list HNKP Nadstavec oltárny so sochou, Borošová Michalcová 2016 (archív KPÚ Košice).

Rozhodnutie k zámeru obnovy zn. KPUBB-2013/1580-2/60058/KAJ zo dňa 18.10.2013. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Banská Bystrica.

Rozhodnutie k zámeru na reštaurovanie zn. KPUKE-2014/2632-2/8952/JJ zo dňa 07.02.2014. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

Rozhodnutie k zámeru na reštaurovanie zn. KPUKE-2014/20460-2/84689/JJ zo dňa 31.12.2014. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

Rozhodnutie k Návrhu na reštaurovanie zn. KPUKE-2015/20846-2/77861/JJ zo dňa 04.11.2015. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

Rozhodnutie k Návrhu na reštaurovanie zn. KPUKE-2019/4171-03/12117/JJ zo dňa 13.02.2019. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

Rozhodnutie k zámeru obnovy/reštaurovania zn. KPUKE-2022/17745-06/89809/GE,KC,LB zo dňa 24.10.2022. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

Rozhodnutie k Vykonaným reštaurátorským prácam zn. KPUKE-2023/15467-3/64960/KB zo dňa 28.08.2023. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

Zhrnutie odborného-metodického poznania KPÚ Košice k aktuálnemu stavu ochrany a prezentácie časti NKP: Dóm sv. Alžbety – súčasti oltára Poslednej večere, interný rukopis, 10/2021. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.

SACROSANCTUM CONCILIUM. Konštitúcia O posvätnéj liturgii. [cit. 2023-11-05]. URL: <https://www.kbs.sk/obsah/sekcia/h/dokumenty-a-vyhlasenia/p/druhy-vatikansky-koncil/c/sacrosanctum-concilium>



Obr. 1 Gréckokatolícky chrám svätých apoštolov Petra a Pavla v Kojšove, Ikonostas zreštaurovaný v roku 2015. Zdroj: Krajský pamiatkový úrad Košice (Foto: R. Királ)



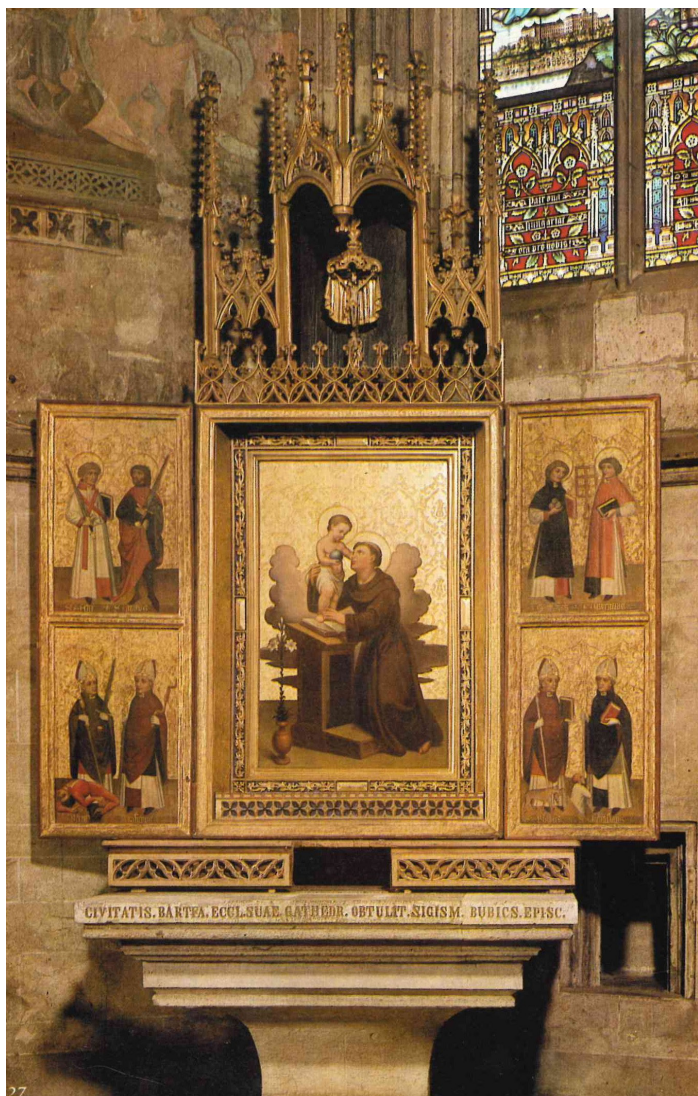
Obr. 2 Gréckokatolícky chrám svätých apoštolov Petra a Pavla v Kojšove, zadná strana cárskych dverí s datovaním a údajmi o jednotlivých obnovách. Zdroj: BOROŠ, R., KUKURA, M., HRICOVÁ, M.: Reštaurátorský výskum a Návrh na reštaurovanie ikonostasu, Gréckokatolícky kostol sv. Petra a sv. Pavla – apoštolov, Kojšov. Levoča: Pamiatkový úrad SR – Oblastný reštaurátorský ateliér Levoča, 2015. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.



Obr. 3 Gréckokatolícky chrám svätých apoštolov Petra a Pavla v Kojšove, Ikonostas pred reštaurovaním (1913-2015). Zdroj: BOROŠ, R., KUKURA, M., HRICOVÁ, M.: Reštaurátorský výskum a Návrh na reštaurovanie ikonostasu, Gréckokatolícky kostol sv. Petra a sv. Pavla – apoštolov, Kojšov. Levoča: Pamiatkový úrad SR – Oblastný reštaurátorský ateliér Levoča, 2015. Uložené na Krajskom pamiatkovom úrade Košice.



Obr. 4 Bočný oltár sv. Antona Paduánskeho v Dóme sv. Alžbety v Košiciach, zreštaurovaný v roku 2020. Zdroj: Krajský pamiatkový úrad Košice (Foto: B. Kubová)



Obr. 5 Bočný oltár sv. Antona Paduánskeho v Dóme sv. Alžbety v Košiciach v 80-tych rokoch. Zdroj: ČECH, P.: Dóm sv. Alžbety v Košiciach: národná kultúrna pamiatka. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1983.



Obr. 6 Bočný oltár sv. Antona Paduánskeho v Dóme sv. Alžbety, zatvorené kridla, tabernákulum od akad. mal. J. Haščáka z roku 2002. Zdroj: Krajský pamiatkový úrad Košice. (Foto: A. Hrabinská)

Novoobjavený obraz od Jozefa Kesslera v *Marianke*

PhDr. Radomír Sabol

Abstrakt

Príspevok je zameraný na predstavenie novoobjaveného obrazu od viedenského maliara Jozefa Kesslera, ktorý sa nachádza v kláštore Kongregácie bratov tešiteľov z Gethseman v Marianke. Rozmerná olejomalba pozoruhodných výtvarných kvalít sa do Marianky dostala v polovici 20. storočia, hoci pôvodne bola vytvorená pre bratislavský jezuitský kláštor. Príspevok ozrejmuje predovšetkým okolnosti vzniku a presunu obrazu do Marianky, kde sa mal stať súčasťou zbierok cirkevného múzea. Parciálnou časťou je priblíženie špecifického charakteru zobrazenia ikonografického typu Nepoškvrnenej Panny Márie (Immaculaty), ktorého formálne predobrazy siahajú až do epochy baroka.

Kľúčové slová: Jozef Kessler, Marianka, jezuiti, Immaculata, obraz

Abstract

The paper focuses on the presentation of a newly discovered painting by the Viennese painter Joseph Kessler, which is located in the monastery of the Congregation of the Brothers of the Comforters of Gethsemane in Marianka. The large-scale oil painting of remarkable artistic qualities arrived in Marianka in the mid-20th century, although it was originally created for the Jesuit monastery in Bratislava. The paper explains the circumstances of the painting's creation and its transfer to Marianka, where it was to become part of the collections of the church museum. A partial part of the paper is an approach to the specific character of the iconographic type of the Immaculate Virgin Mary (Immaculata), whose formal antecedents date back to the Baroque period.

Keywords: Jozef Kessler, Marianka, Jesuits, Immaculata, painting

Cirkevné prostredie je rezervoárom mnohých málo prebádaných či dokonca úplne neznámych umelecko-historických pamiatok. Priestory cirkevných budov dodnes zdobia aj pozoruhodné výtvarné diela, o ktorých nevie laická ani odborná verejnosť. Pritom v niektorých prípadoch ide o mimoriadne výtvarné diela, hodné odborného záujmu. V tomto segmente umelecko-historického výskumu stále ostáva otvorené široké pole pôsobnosti. Na nečakané nálezy možno naraziť aj v ťažšie prístupných kláštorňoch budovách. Príkladom málo prebádanej lokality je pútnické miesto Marianka pri Bratislave, kde sa mi podarilo identifikovať mimoriadne hodnotný obraz Jozefa Kesslera s námetom Nepoškvrnenej Panny Márie (Immaculaty).

Predmetnou štúdiou by som rád prispel k poznaniu sakrálnych diel z obdobia historizmu, ktoré sa zachovali na našom území. Pojednávaný obraz je pozoruhodný nie len svojimi rozmermi, výtvarnou kvalitou maľby a autorskou atribúciou, ale aj okolnosťami, ktoré viedli k tomu, že sa od polovice 20. storočia nachádza v Marianke. Vo víre dejinných udalostí sa pretrhali pôvodné väzby a historické súvislosti, ktoré bolo možné zrekonštruovať len vďaka niekoľkým nadväzujúcim indíciám. Objasnenie autorskej atribúcie, pôvodnej proveniencie a objednávateľa diela, je vzhľadom na dejinné udalosti v 20. storočia pomerne zriedkavé. O to vzácnejšie sú situácie, keď sa do odborného diskurzu dostane dielo významného autora. Zaradenie predmetného obrazu do plejády diel historizujúcej maľby sa javí ako málo obsažné, pričom nevystihuje jeho špecifickú výtvarnú podobu. V závere príspevku by som rád upriamil pozornosť na niekoľko aspektov súvisiacich s ikonografickým typom a spôsobom jeho uchopenia popredným viedenským maliarom, akým Jozef Kessler nepochybne bol.¹

Nález obrazu Nepoškvrnenej Panny Márie

V rámci výskumu istej témy môže niekedy nastať aj situácia, že bádateľ narazí na výtvarné dielo, ktoré síce nespadá do poľa aktuálneho záujmu, ale upúta jeho pozornosť a ostane v pamäti. V obdobnej situácii som na predmetný obraz narazil pri prehliadke kláštora tešiteľov v Marianke už v roku 2016. V jednej zo skladových miestností južného krídla priliehajúceho k severnej stene kostola, sa medzi predmetmi rôzneho druhu nachádzal aj Kesslerov obraz *Immaculaty*. Nebolo ho možné prehliadnuť vzhľadom na jeho veľkosť a predovšetkým zjavnú výtvarnú a technologickú kvalitu prevedenia. K obrazu som sa dostal opätovne v roku 2022 a tentokrát už nie len ako vnímavý recipient, ale aj ako čiastočne poučený umenovedec, ktorý sa odhodlal o obraze zistiť ďalšie informácie. Dielo ponúkalo viacero nadštandardných indícií, ktoré opodstatňovali predpoklad, že vynaložené úsilie nebude márne.

¹ Na tomto mieste by som sa rád poďakoval gen. predstavenému kongregácie tešiteľov pátrovi Michalovi M. Krysztofowiczovi a agilnému administrátorovi pútnického miesta pátrovi Marekovi Vadrnovi, ktorí mi opakovane umožnili vstup do priestorov kláštora v Marianke.



Obr. 1 Jozef Kessler, *Nepoškvrnená Panna Mária (Immaculata)*, 1872, olej na plátne, 183 x 150 cm, Kláštor Kongregácie bratov tešiteľov z Gethseman v Marianke. Foto: Samuel Okkel, 08/2023.

Oválny obraz Nepoškvrnenej Panny Márie je vyhotovený technologicky bravúrne zvládnutou technikou olejomalby na plátne. Panna Mária je zobrazená z čelnej strany ako plaché mladé dievča v rozvatom odeve, na pozadí neurčitého nebeského priestoru, z ktorého sa vynárajú hlavičky cherubínov (obr. 1). Celofigurálne stvárnená postava stojí bosá na zemeguli s polmesiacom a hadom s jablkom v tlahe pod nohami. Nad hlavou s nimбом z dvanástich hviezd sa vznáša biela holubica. Mária je odetá do splývavého riaseného bieleho rúcha s dlhými rukávmi. Okolo časti jej tela sa ovíja tmavomodrý plášť, ktorý je za figúrou dynamicky rozviaty. Postava má rozpažené ruky, pričom ľavá je voľne otvorená a v pravej drží ľaliu s dvoma okvetiami (obr. 2). Lúbezný výraz tváre je umocnený jemným vyklenutím nadočnicových oblúkov nad polo zatvorenými očami. Úzke pery a pokorne naklonená hlava smerom k ľavému ramenu, umocňujú dojem nevinnosti. Svetlohnedé vlasy voľne spadajú popri



Obr. 2 Detail pravej ruky Panny Márie s ľaliou. Foto: Samuel Okkel, 08/2023.

krku na chrbát. Svetlý inkarnát je porcelánovo biely, pričom na pozadí je badateľné z hlavy vyžarujúce jemné svetlo (obr.3). Pozadie výjavu má podobu jemných splývavých vírivých oblakov, z ktorých sa vynára deväť detských okrídlených hlavičiek cherubínov (obr. 4). Pozadie oblakov je vytvorené prechodmi svetlo žltkastých a hnedastých odtieňov, lokálne až s nezelenanými a modrastými partiami.

Pomerne veľký obraz (183 x 150 cm) je zarámovaný v pôvodnom, robustnom ráme s lineárnou plastickou profiláciou. Maľba má uhladenú formu so splývavým rukopisom stabilizovaným kvalitnou vrstvou laku. Krakeláž je badateľná na celej ploche maľby, nedochádza však k jej oddeľovaniu od podkladu. Lokálne mechanické poškodenia (drobné perforácie a preliačiny) sú badateľné na spodnom okraji. Povrch maľby je pokrytý depozitom a malými stopami po exkrementoch. Zhodnotenie stavu maľby je vo všeobecnosti prekvapujúco kladné. Za dobrý stav maľby



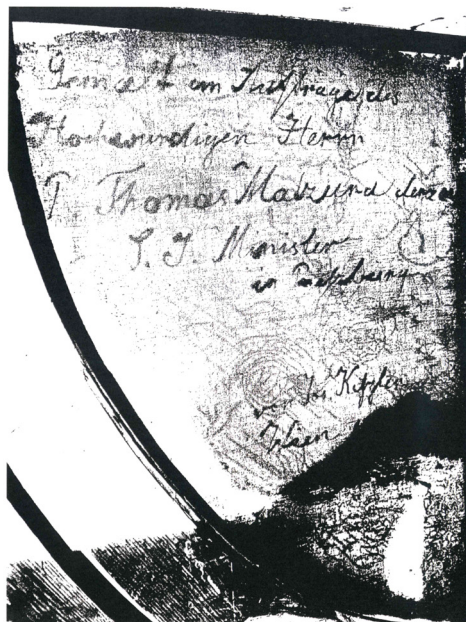
Obr. 3 Detail tváre Panny Márie. Foto: Samuel Okkel, 08/2023.



Obr. 4 Detail pozadia s cherubínmi. Foto: Samuel Okkel, 08/2023.



Obr. 5 Detail signatúry a datovania (Jos. Keßler Wien 1872) pri spodnom okraji malby. Foto: Samuel Okkel, 08/2023.



Obr. 6 Nápis na zadnej strane plátna. Foto: Samuel Okkel, 08/2023, úprava autora 09/2023.

nepochybne môže aj kvalitné vyhotovenie, vďaka ktorému obraz bez väčšej škody prečkal všetky presuny.

Základnou informáciou pre stanovenie autorstva obrazu je samozrejme signatúra. Pomerne dobre viditeľný podpis maliara aj s datovaním sa nachádza tesne pri ľavom dolnom okraji rámu „Jos. Kessler Wien 1872“ (obr. 5). Signatúra je bezpochyby autentická a pri porovnaní s inými zachovanými dielami vykazuje rovnaký rukopis. Na území Slovenska je zatiaľ evidovaných len niekoľko Kesslerových diel. *Súpis pamiatok na Slovensku* zo 60. rokov 20. storočia uvádza oltárne obrazy sv. Jozefa a Immaculaty z roku 1875 v kostole v Uníne (okres Skalica).² Predmetné

² HARMINC, I. a kol.: *Súpis pamiatok na Slovensku*. 3. zväzok, R-Ž. Bratislava: Obzor, 1969, s. 352. Predmetné obrazy sa nachádzajú na bočných oltároch v Kostole sv. Martina. V 80. rokoch 20. storočia boli z interiéru kostola odstránené



Obr. 7 Štitok na zadnej strane rámu plátna (BRATISLAVA JEZUITI 77). Foto: Samuel Okkel, 08/2023.

obrazy nie sú národnými kultúrnymi pamiatkami. Pamiatkovo chránený je Kesslerov oltárny obraz sv. Petra a Pavla v Borskom Mikuláši, m. č. Borský Peter z roku 1884 (č. ÚZPF 1561/6). Obraz sv. Jozefa by sa mal nachádzať aj v Dóme sv. Martina v Bratislave, je však nezvestný.³

Pri ďalšom bádání bola rozhodujúca zadná strana obrazu. Na rube plátna zanechal maliar nápis, v ktorom uviedol meno objednávateľa (obr. 6). Ťažko čitateľný nápis sa podarilo rozlúštiť až po dlhšom úsilí. Uvedená lokalita „Pressburg“ korešponduje s novším papierovým štítkom, ktorý je nalepený na zadnej strane dolného okraja rámu, na ktorom je napnuté plátno. Na obdĺžnikovom štítku je veľkými písmenami vytlačený, slabo čitateľný nápis „BRATISLAVA JEZUITI“ (obr. 7). Kľúčový je prírpis číslice 77, čo sa ukázalo eminentne dôležité pri skladaní mozaiky s informáciami

v súvislosti s rekonštrukčnými prácami. Dlhé roky boli nezvestné, kým sa nenašli uložené v jednej stodole v obci. Na pôvodné miesto sa vrátili približne v roku 2010. Na základe obhliadky a rozhovoru s kňazom vo farnosti Unín, 22. 9. 2023.

³ HARMINC, I. a kol.: *Súpis pamiatok na Slovensku. 1. zväzok, A-J*. Bratislava: Obzor, 1967, s. 189.

z archívnych materiálov. Význam, súvislosti a vyvedené závery rozvediem v ďalších častiach štúdie.

Náhľad do dejín pútnického miesta

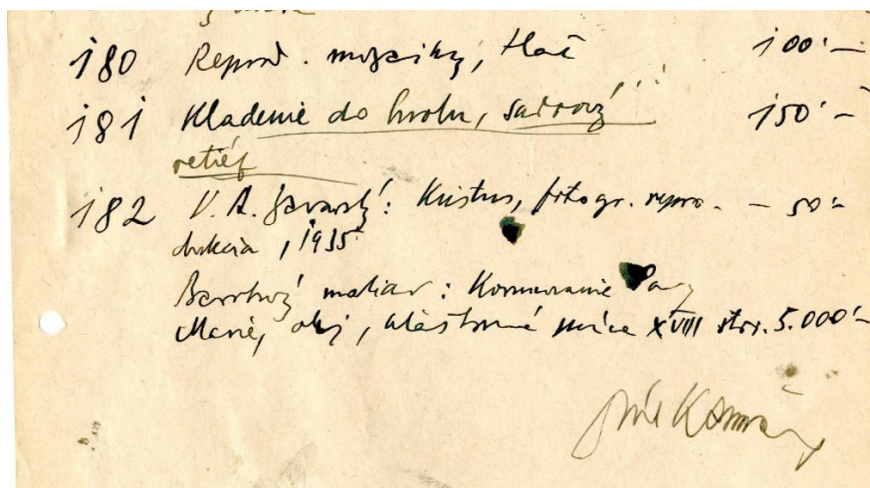
Pútnické miesto Marianka pri Bratislave je najstarším mariánskym pútnickým miestom na území historického Uhorského kráľovstva. Počiatky pútnickej tradície objasňujú legendy, v ktorých zohráva kľúčovú úlohu milostivá socha Panny Márie s Ježiškom (Madona z Marianky). Uhorský kráľ Ľudovít I. Veľký z Anjou (1326–1382) v roku 1377 založil v Marianke pavlínsky kláštor.⁴ Pustovnícky *Rád svätého Pavla, prvého pustovníka* sa na danom mieste úspešne etabloval a výrazne spoluurčoval podobu Marianky ďalšie štyri storočia. Na základe dekrétu cisára Jozefa II., bol kláštor pavlínov v roku 1786 zrušený a kláštorný majetok sa dostal do dražby. Po odchode rehoľníkov sa niekdajší kláštorný kostol Narodenia Panny Márie stal farským a v staršej budove kláštora, priliehajúcej ku kostolu, bola zriadená fara. Pútnický areál a tamojšie objekty trpeli nedostatočnou údržbou a chátrali.

Opätovný rozvoj nadišiel až prvej polovici 20. storočia. Trnavský biskup Pavol Jantusch (1870–1947) zveril v roku 1927 správu pútnického miesta novozaloženej *Kongregácii bratov tešiteľov z Gethseman*.⁵ Mníšske spoločenstvo, ktoré vzniklo v roku 1922 prijalo nové pôsobisko za „svoje“ a stotožnilo sa s jeho mariánskou podstatou. Kongregácia sa cielene snažila povzniesť staroslávne pútnické miesto. S núteným prerušením medzi rokmi 1950–1990, pôsobia v Marianke už takmer jedno storočie a spoluurčujú jeho duchovnú i materiálnu podobu. V roku 1933 založili tešitelia *Maticu Mariatálsku*, ktorá združovala priaznivcov pútnického miesta priamo z Marianky a z okolitých obcí.⁶ V duchu obdobných

⁴ ČÍK, S. X.: *Dejiny Mariatálu*. Marianka, 1942, s. 43.

⁵ Kongregácia bratov tešiteľov z Getseman (lat. *Congregatio Fratrum Consolatorum de Gethsemani*) bola založená v roku 1922 pátrom Jánom Jozefom Litomiským († 1956). Kongregácia rozšírila svoje pôsobenie v stredoeurópskom priestore už pred 2. svetovou vojnou. V kláštorných komunitách je kladený dôraz predovšetkým na každodennú poklonu Najsvätejšej sviatosti oltárnej. Podobne ako pavlíni sú aj silnými mariánskymi ctiteľmi. Bližšie BUBEN, M.: *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích*. 4. díl, 2. svazek. Praha: Libri, 2018, s. 221.

⁶ NÁDASKÁ, K.: Marianka, Etnologická analýza pútnického miesta. In: *Zborník Múzea mesta Bratislavy*. Zväzok XXIV, Ed.: HYROSS, P., Bratislava: Múzeum mesta Bratislavy, 2012, s. 145.



Obr. 8 Posledná strana inventára kláštora jezuitov v Bratislave s podpisom J. Kálmána, detail. Zdroj: Archív Pamiatkového úradu SR, fond Poverenie školstva a osvety 1945-1953, Cirkevné pamiatky, Bratislava kláštory, s. 54.

spolkov, ktoré vznikali pri významných náboženských lokalitách, sa matica usilovala o propagáciu a rozvoj pútnického miesta. Jednou z aktivít bolo aj založenie tzv. prikostolného múzea v roku 1940. Kláštorné a pútnické múzeum inkorporovalo široké spektrum zbierok, ktoré zahŕňalo nie len umelecko-historické, ale aj prírodovedné a etnografické kolekcie.⁷ Múzeum umiestnené v priestoroch kláštora priliehajúcich k severnej stene kostola, bolo prístupné len jedno desaťročie. Nástup totalitného režimu po roku 1948 pôsobenie tešiteľov v Marianke obmedzil a následne zakázal. V rámci Akcie K boli v apríli 1950 tešitelia prinútení Marianku opustiť. Správu nad zhabaným kláštorným majetkom prevzal Slovenský úrad pre veci cirkevné (SÚVC).

⁷ K okolnostiam vzniku, zbierkam a postupnému zániku tzv. prikostolného múzea v Marianke pozri bližšie: SABOL, R.: Zaniknuté múzeum v Marianke pri Bratislave. In: *Pamiatky a múzea*. 2019, roč. 68, č. 2, s. 24-31.; SABOL, R.: *Ochrana a prezentácia reliktov zbierok prikostolného múzea v Marianke*. (Rigorózna práca). Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta, Katedra archeológie, 2023, 165 s.

76. Hlavy pápežov (*serie iconografica*) tlač.

77. Nepoškvrnené počatie, olej

78. Zástava *kongreganistiek* v skrini, *hadzob vyšívaný*

Obr. 9 Položka č. 77 zaznamenávajúca predmetný obraz *Immaculaty*, detail. Zdroj: Archív Pamiatkového úradu SR, fond Povereníctvo školstva a osvety 1945-1953, Cirkevné pamiatky, Bratislava kláštory, s. 50.

Presun obrazu z Bratislavy do Marianky

Zmena spoločensko-politických pomerov po roku 1948 viedla k prevratným majetkovým presunom. V rámci *Akcie K*, boli v noci z 13. na 14. apríla 1950 razantne rozohnané početné rehoľné komunity. Kláštorné objekty mali dostať nové využitie a s ich inventárom malo byť naložené podľa jeho materiálnej či umeleckej hodnoty. SÚVC v spolupráci s príslušnými okresnými národnými výbormi (ONV) určili pre každý zrušený kláštor hospodárskeho vedúceho. Okamžite po odsune rehoľníkov boli vyhotovované súpisy vybavenia budov podľa stanovených kategórií. Jednu z nich predstavovali aj predmety potenciálnej umeleckej hodnoty. Spísané inventáre mali byť následne odovzdané SÚVC.⁸ Ďalší postup spočíval v zapojení odborných inštitúcií a pracovníkov, ktorí mali za úlohu vyselektovať najcennejšie umelecké diela, vhodné pre zaradenie do fondov zbierkotvorných inštitúcií.

Na vyhotovení zoznamov vybavenia zrušených bratislavských kláštorov spolupracoval historik umenia a múzejník Július Kálmán (1911 – 1991).⁹ V súvislosti s maľbou 19. storočia nie je bez zaujímavosti, že je autorom monografie venovanej Jozefovi Božetechovi Klemensovi.¹⁰ Možno preto

⁸ ŠEREĽI, M.: Dokumenty k likvidácii kláštorov v rokoch 1950–1951. In: *Monument revue*. 2012, roč. 1, č. 2, s. 21.

⁹ Ibidem, s. 24. Kálmán prežil svoj život v rodnej Bratislave a pôsobil na viacerých pozíciách kultúrnych inštitúcií. Istý čas pôsobil v Slovenskom národnom múzeu, na Pedagogickej fakulte UK, Vysokej škole výtvarných umení a Encyklopedickom ústave SAV. Od roku 1946 pôsobil vo funkcii riaditeľa Múzea mesta Bratislavy, z ktorej bol odvolaný v roku 1951. – Heslo: Kálmán, Július. In: *Encyclopaedia Beliana*, Dostupné na internete : <https://beliana.sav.sk/heslo/kalman-julius> [cit. 2023-10-01].

¹⁰ Monografia nikdy nevyšla v ucelenej forme. Rukopis je uchovaný v Archíve SNG vo fonde *Július Kálmán*. Čiastkovo bol obsah rukopisu publikovaný v KÁLMÁN, J.: *Jozef Božetech Klemens*. Bratislava: Pallas, 1978.

predpokladať, že v kontextoch maľby druhej polovice 19. storočia bol odborne dobre zorientovaný.

V Archíve Pamiatkového úradu SR sa vo fonde *Cirkevné pamiatky* nachádza oddiel s názvom *Kláštory v Bratislave*.¹¹ Jeho súčasťou je aj inventár spísaný v bratislavskom kláštore jezuitov dňa 31. mája 1950. Zoznam bol vytvorený pre Povereníctvo školstva vied a umení (PŠVU) a SÚVC. Obsahuje 182 položiek, pričom na stroji je zoznam písaný po položku 104-128.¹² Chyby a doplnky sú do stručných zápisov dopĺňané písaným písmom. Druhá časť zoznamu s ručne dopísanými položkami obsahuje aj cenový odhad. K strojopisnej časti zoznamu boli dopísané po 14. júni 1950. V postrannom zápise Kálmán uvádza, že (rukou dopísané) diela našiel v „*odpečiatkovanej miestnosti opatrenej páskou Hudobnej školy*“¹³ Skutočnosť, že ide o Kálmánove doplnenia skoršieho (?) zoznamu potvrdzuje jeho podpis na poslednej strane (obr.8).

Vyššie spomínaný nalepený štítok na zadnej strane obrazu nesie tlačенý nápis: „BRATISLAVA JEZUITI“, čo neomylné vedie k hľadaniu súvislostí s tamojším jezuitským kláštorom. Na štítku je ručne pripísané číslo 77. V zozname položiek Kálmánovho zoznamu inventára kláštora jezuitov je pod číslom 77 uvedené: „*Nepoškvrnené počatie, olej*“ (obr. 9). I keď v zozname nie je uvedený autor ani vročenie diela, koreláciu lokality, námetu a techniky pokladám za dostatočnú pre konštatovanie, že položka s číslom 77 sa týka predmetného Kesslerovho obrazu, ktorý sa od druhej polovice roku 1950 nachádza v Marianke.

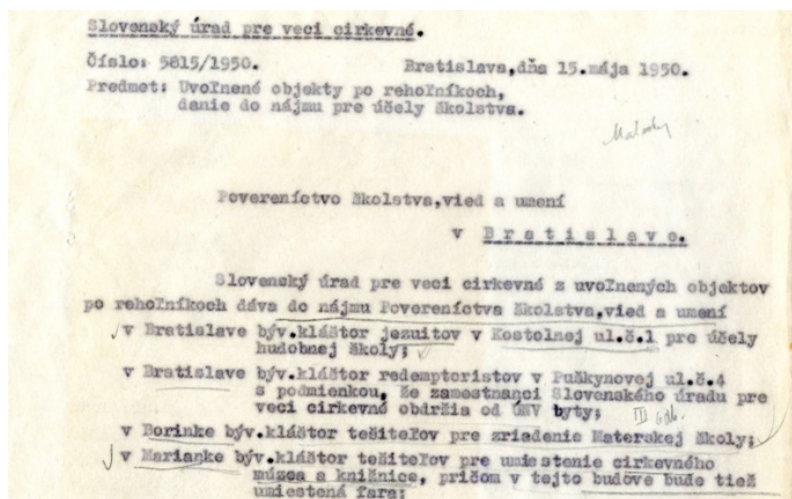
V liste zo dňa 15. mája 1950 SÚVC dal „*bývalý kláštor jezuitov na Kostolnej ulici č. 1*“ do nájmu PŠVU a tá budovu pridělila Hudobnej škole. V júni 1950 sa podľa Kálmánovho prípisu na zozname, do objektu bývalého kláštora jezuitov v Bratislave (aspoň čiastočne) škola nastahovala a zapečatila jednu miestnosť. Predpokladám, že pôvodný inventár (vrátane Kesslerovho obrazu) bol už vtedy odvezený. V rovnakom liste je v zozname uvedené, že bývalý kláštor tešiteľov v Marianke má byť využitý „... *pre umiestnenie cirkevného múzea a knižnice, pričom v tejto budove bude tiež umiestnená fara*“¹⁴ (obr. 10).

¹¹ Archív Pamiatkového úradu SR (ďalej Archív PÚ SR), fond Povereníctvo školstva a osvety 1945–1953 (ďalej f. PŠO, *Cirkevné pamiatky*, 125 s.)

¹² Archív PÚ SR, fond *Povereníctvo školstva a osvety 1945–1953, Cirkevné pamiatky, Bratislava kláštory*, s. 48-54.

¹³ Ibidem, s. 51.

¹⁴ Ibidem, s. 51.



Obr. 9 Odpis zoznamu uvoľnených objektov pre účely školstva zo dňa 15. 05. 1950, detail. Zdroj: Archív Pamiatkového úradu SR, fond Povereníctvo školstva a osvetu 1945-1953, Cirkevné pamiatky, Bratislava kláštory, s. 26.

Kesslerov obraz Immaculaty sa teda do Marianky preukázateľne dostal v súvislosti s plánovaným zriadením cirkevného múzea. Keďže ide o kvalitné umelecké dielo, jeho zjavné výtvarné kvality Kálmán zaiste rozpoznal a zaradil ho do skupiny diel určených pre muzeálne využitie. Cirkevné múzeum v Marianke malo snáď nadviazať na tamojšie prikostolné múzeum, ktoré v kláštore tešiteľov existovalo od roku 1940. K realizácii zámeru nikdy nedošlo a tak obraz ostal uložený v priestoroch fary. Aj zbierky prikostolného múzea sa postupom času roztratil. Posledné fotografické zábery zachytávajúce priestory múzea so zbierkovými predmetmi vytvoril známy bratislavský múzejník, archivár a dlhoročný kustód zbierok bratislavského múzea Ovídius Faust (1896–1972). Na niekoľkých, nie príliš kvalitných, ale o to cennejších fotografiách, zaznamenal pohľady do dvoch miestností opusteného múzea. Marianku navštívil v stredu 17. augusta 1960. V priestoroch múzea sa vtedy ešte stále nachádzal veľký počet zbierkových predmetov. Fotografie sa zachovali v jeho osobnej pozostalosti, ktorá je dnes súčasťou fondu *Ovídius Faust* v Archíve Múzea mesta Bratislavy.¹⁵

¹⁵ Archív Múzea mesta Bratislavy, fond *Ovídius Faust*, sign. OF-03027.

Kesslerov obraz Immaculaty na fotografiách zachytený nie je. Vzhľadom k veľkosti a značnej váhe s ním nebolo možné poľahky manipulovať. Možno práve to ho uchránilo pred zmiznutím.¹⁶ Z komunikácie so staršími rehoľníkmi vieme, že obraz dlhé roky visel na chodbe v blízkosti kláštornej kaplnky (oratória). Pravdepodobne v súvislosti s adaptačnými stavebnými prácami bol, v bližšie neznámej dobe, zvesený a uložený v skladových priestoroch na treťom nadzemnom podlaží južného krídla kláštora. V tejto polohe som ho našiel v roku 2016. V súčasnosti (október 2023) je uložený medzi početnými obrazmi rôznej výtvarnej kvality na tom istom podlaží kláštora.

Objednávateľ Thomas Matzura

Rozlúštenie vyššie zmieneného nápisu na zadnej strane plátna bolo kľúčové pre objasnenie okolností jeho vzniku. Plátno je napnuté na oválny rám vystužený na seba kolmými ramenami v tvare kríža. V ľavej dolnej časti plátna autor zanechal tmavou farbou vyhotovený nápis nasledovného znenia (obr. 6):

<i>Gemalt im Auftrage des</i>	<i>Namalované na objednávku</i>
<i>Hochwurdigen Herrn</i>	<i>vysokodôstojného pána</i>
<i>P. [pater] Thomas Matzura derzeit</i>	<i>Brata Tomáša Matzuru toho času</i>
<i>S. [Societas] J. [Jesu] Minister</i>	<i>Ministra Spoločnosti Ježišovej</i>
<i>in Pressburg</i>	<i>v Bratislave</i>
<i>von Jos. Kessler</i>	<i>od Jozefa Kesslera</i>
<i>Wien 1872</i>	<i>Viedeň 1872</i>

¹⁶ V rokoch 1971 až 1975 pôsobil ako administrátor farnosti Marianka kňaz Ján Galbavý. S jeho pôsobením sa spája údajné bezostyšné rozpredávanie cennejších predmetov z inventára kláštora pre vlastný prospech. Na základe rozhovoru s pátrom Marekom Vadrnom (v Marianke 13. decembra 2017).

Prečítanie jednotlivých nemeckých slov bolo pomerne komplikované, avšak výsledkom je jednoznačné určenie objednávateľa obrazu, ktorým bol jezuita Thomas (Tomáš) Matzura (Mazura), pôsobiaci v roku 1872 na bratislavskom kolégiu ako hospodársky správca (minister).

Páter Matzura sa narodil 29. decembra 1821 vo Vodňanoch. Večné sľuby zložil 15. augusta 1858 a v jezuitskom ráde pôsobil na viacerých miestach. Jeho meno je za rok 1872 uvedené v zoznamoch *Catalogus Provinciae Austriae Societatis Jesu* na pozícii Ministra pri bratislavskom kolégiu (*Collegium Posoniense*), kde začal pôsobiť v roku 1868.¹⁷ Rok predtým je ešte uvedený medzi členmi kolégia v Linci (*Collegium Lincense*).¹⁸ V Bratislave pôsobil osem rokov. K roku 1876 je už evidovaný medzi členmi bratstva v Bohosudove (Mariaschein).¹⁹ V roku 1895 sa presunul do svojho posledného pôsobiska na Velehrade. V publikácii venovanej jezuitom zomrelým na Velehrade od roku 1814 je o ňom uvedené, že išlo o mimoriadne činorodého a vzdelaného človeka, ktorý ovládal viacero cudzích jazykov. Študoval v Rakúsku, Poľsku, Belgicku a za kňaza bol v roku 1851 vysvätený v ďalekom Francúzsku. Mal nadanie pre oblasť klasickej filológie, ktorú zužitkovával pri výučbe klasických jazykov. Pedagogickú činnosť mu znemožnila neurčitá „krčná choroba“ a tak sa začal venovať ekonomickým záležitostiam. Podľa spomienok pamätníkov vraj išlo o prísneho človeka, ktorý dôsledne dohliadal na dodržiavanie rehoľných pravidiel.²⁰ Náročný však nebol len na svoje okolie, ale do konca života predovšetkým na seba samého. Zomrel na Velehrade 24. januára 1896 vo veku 75 rokov.²¹ Pochovaný je v spoločnom hrobe jezuitských pátrov

¹⁷ *Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu*, Viennae, 1872, s. 32 [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRO-HUNGARICAE_1872-lowquality.pdf>.

¹⁸ *Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu*, Viennae, 1867, s. 20 [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRIAE_1867-lowquality.pdf>.

¹⁹ *Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu*, Viennae, 1876, s. 23 [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRIACO-HUNGARICAE_1876-lowquality.pdf>.

²⁰ PAVLÍK, J.: *Vzpomínky na zemřelé jezuitu, narozené v Čechách, na Moravě a v moravském Slezsku od roku 1814*. Refugium Velehrad-Roma, 2011, s. 32.

²¹ *Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu*, Viennae, 1897, s. 62 [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRIACO-HUNGARICAE_1897-lowquality.pdf>.

na tamojšom cintoríne. Počas pôsobenia v Bratislave zastával niekoľko pozícií: „*Minist., Proc., Praef. eccl. et valet., Conf. in t.*“²² Z titulu funkcie *Ministra* dohliadal na hospodárske záležitosti. Mal na starosti zabezpečenie všetkého potrebného pre chod komunity, ako aj správu kláštorného majetku. Podriadený mu bol kolégiový ekonóm (*oeconomus*).²³ Okrem toho bol *Procuratorom*, ktorý v rámci rehole riešil disciplinárne záležitosti; *Praefectom ecclesie et valet*, osobou zodpovedajúcou za výbavu kostola; *Confessorom*, teda spovedníkom a *Consultantom domus*, čo bol post zodpovedajúci poradcovi predstaveného kolégia - rektora. V roku 1872 bol rektorom bratislavského kolégia páter Josephus Lindsberger (od 30. septembra 1869).²⁴

Z titulu hospodárskeho správcu mal páter Matzura zaiste dobrý prehľad o ekonomickej situácii kláštora a jeho potrebách. Vzhľadom na veľkosť diela nepredpokladám, že išlo o jeho súkromnú objednávku, nemožno to však vylúčiť. Jeho jazyková zdatnosť a predchádzajúce pôsobenie v rakúskych krajinách, môžu zakladať jeho dobrý prehľad o výtvarnej produkcii vo Viedni. Nezanedbateľnú úlohu mohli zohrať samozrejme aj rádové kontakty, ktoré mohli asistovať pri zadaní objednávky vo Viedni.

V súčasnosti nie je známe, aké bolo prvotné umiestnenie Kesslerovho obrazu, ani na akom mieste visel v bratislavskom konvente jezuitov do apríla 1950. Predpokladám však, že predmetný obraz *Immaculaty* nebol od počiatku zamýšľaný pre výbavu kláštorného kostola, ale priamo pre výzdobu konventu. Je veľkým šťastím, že umelec po dokončení diela okrem signatúry a datovania na čelnej strane doplnil aj krátku, ale dôležitú správu na zadnej strane plátna. Bez nej by uvedené súvislosti upadli do zabudnutia a rekonštruovali by sa len mimoriadne ťažko, ak vôbec.

²² *Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu*, Viennae, 1869, s. 33 [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRIAE_1869-lowquality.pdf>.

²³ BUBEN, M.: *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích*. 3. díl, 4. svazok. (Řeholní klerikové - jezuité) Praha: Libri. 2012. s. 31.

²⁴ *Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu*, Viennae, 1872, s. 32 [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRO-HUNGARICAE_1872-lowquality.pdf>.

Viedenský maliar Jozef Kessler

Najobšiahlejšou a de facto jedinou známou publikáciou, ktorá sa venuje osobnosti a dielu Jozefa Kesslera je monografia Hansa Klingera *Der Maler Josef Kessler (1825–1887): Ein Beitrag zur Wiener Kunst der Spätromantik*, z roku 2005. Súčasťou monografie je rozsiahly katalóg chronologicky zoradených diel, ktoré sa nachádzajú vo Viedni a na početných lokalitách Dolného Rakúska.

Jozef Kessler sa narodil 30. januára 1825 ako syn krajčíra v Lošticiach pri Olomouci. Záznam o narodení je možné dodnes dohľadať v oblastnom archíve.²⁵ V matrike je priezvisko zaznamenané s ostrým es (ß). Pri prepisoch signatúr z jeho diel sa možno stretnúť s rôznymi variantami: Keßler/Kehsler/Keszler/Kestler/Ketzler. Prikláňam sa k všeobecnému prepisu Kessler, ako ho používa aj Klinger. Nemáme žiadne informácie o detstve a prvých rokoch Jozefovho vzdelávania. Nie sú známe ani okolnosti za akých sa dostal do Viedne. Každopádne, v záznamoch viedenskej *Akadémie výtvarných umení* je prvýkrát uvedený v roku 1847.²⁶ Hlavné mesto podunajskej monarchie sa mu stalo novým domovom a úspešným milieu pre jeho výtvarný ateliér. V polovici 19. storočia začal pôsobiť ako učeň u Leopolda Kupelwiesera (1796–1862), pri ktorom zotrval až do jeho smrti. Klinger uvádza, že mimoriadne populárny umelec, akým Kupelwieser nepochybne bol, sa stal Kesslerovi učiteľom, vychovávateľom, radcom, priateľom a v istom zmysle i otcom.²⁷ Osobnostná blízkosť sa pretavila aj do podoby Kesslerovho výtvarného štýlu, pre ktorý sa stal majstrov vplyv úplne zásadným. Na inom mieste Klinger Kesslera nazýva Kupelwieserovým „najlepším žiakom“.²⁸

Už od roku 1854 začal Kessler intenzívnejšie participovať na Kupelwieserových zákazkách. Medzi rokmi 1855 až 1860 spolupracoval

²⁵ Digitální archiv Zemského archivu v Opave, Sbíрка matrik Severomoravského kraje, Matriky 1571-1949, zv. N 1779-1835, inv. č. 7053, s. 152. [online]. [cit. 2023-09-02]. Dostupné na internete: <https://www.archives.cz/web/digitalni_archiv/>.

²⁶ WURZBACH, C.: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt u.gewirkt haben*. 11. Theil, Károlyi-Kiwisch und Nachträge. Wien: Hof- u. Staatsdruck, 1864, s. 202.

²⁷ KLINGER, H.: *Der Maler Josef Kessler (1825-1887): Ein Beitrag zur Wiener Kunst der Spätromantik* Wien: Pfarre Döbling – St. Paul, 2005, s. 22.

²⁸ Ibidem, s. 5.

na prominentnom zadaní výzdoby kostola v Altlerchenfelde, jednej z predmestských častí Viedne. Leopold Kupelwieser zomrel v roku 1862 a Kessler bol jedným zo žiakov, ktorí v pohrebnom sprievode niesli jeho rakvu.²⁹ Po majstrovej smrti dokončil niekoľko jeho obrazov a v roku 1863 odcestoval na študijnú cestu do Talianska, odkiaľ sa po roku vrátil. Takmer vo veku 40 rokov si otvoril svoj vlastný ateliér. Tvoril predovšetkým náboženské obrazy pre cirkevných objednávateľov, získaval však aj portrétné zákazky. Počas celej svojej tvorby sa pridržiaval Kupelwieserovho výtvarného odkazu, ktorý bol vo Viedni nie len všeobecne prijímaný, ale aj vyhľadávaný. Kesslerove obrazy sa nachádzajú hlavne vo Viedni a širšom okolí. Rozšírené sú aj na vidieku v okolí Sankt Pöltenu. Poznanie jeho tvorby vyplýva zo skutočnosti, že svoje diela spravidla datoval a signoval. Klinger uvádza, že mal vo zvyku na zadnej strane obrazov uvádzať mená ich objednávateľov (...*Namen der hochwürdigen Pfarrer bei Verso-Signierung seiner Bilder...*),³⁰ čo potvrdzuje aj obraz v Marianke.

Kessler vytváral prevažne olejomalby na plátne, nebola mu však cudzia ani technika fresky. Išlo o mimoriadne pracovitého autora, ktorý napríklad v roku 1873 vytvoril 18 obrazov. Kvôli vyťaženosti cestovali objednávateľia spravidla za ním, do ateliéru vo Viedni. Len málokedy videl svoje diela na výslednom mieste, pre ktoré boli určené. Väčšinu času strávil prácou, pre ktorú žil, nikdy si nezaložil rodinu a nemal potomstvo. V roku 1880 sa uňho údajne objavili prvé zdravotné problémy, ktoré si vynútili spomalenie pracovného tempa. Posledné diela vytvoril ešte v roku svojej smrti. Zomrel 4. decembra 1887 vo Viedni, pravdepodobne na tuberkulózu, vo veku 63 rokov.³¹

Diela Jozefa Kesslera možno zaradiť do okruhu neskorého romantizmu nazarénskeho razenia.³² Klinger uvádza, že sa mu podarilo spoľahlivo identifikovať 138 autorských olejomalieb. Je si však dobre vedomý, že majstrovo dielo je ešte početnejšie. Výskyt diel predpokladá predovšetkým na území južnej Moravy. Opomenul zmieniť aj priľahlé územie za riekou Morava, ktoré taktiež dodnes zdobia jeho diela a o niektorých s vysokou pravdepodobnosťou ani nevieme. Ako sme uviedli v úvode, obrazy Jozefa

²⁹ Ibidem, s. 10.

³⁰ Ibidem, s. 11.

³¹ KLINGER, 2005, s. 13.

³² Ibidem, s. 5.

Kesslera sa dodnes nachádzajú v Borskom Mikuláši a Uníne. Novou atribúciou je penzum majstrových diel na území Slovenska preukázateľne rozšírené o obraz Immaculaty v Marianke.

Percepcia barokových predobrazov na diele z Marianky

Pomenovanie špecifického zobrazenia Nepoškvrnenej Panny Márie (*Immaculata Conceptio*) nie je odvodené od skutočnosti, že priviedla na svet Ježiša bez straty panenskosti, ale vychádza zo zaužívanej kresťanskej tradície, že Panna Mária bola zvláštnou milosťou (*singulari gratia*) a vyvolením (*privilegio*) ušetrená všetkej poškrvny dedičného hriechu.³³ Podľa tradovaných postulátov katolíckej máriológie bola požehnaná a vyvolená už od počiatkov vekov, aby na svet priviedla Krista Spasiteľa. Zobrazenia Panny Márie v špecifickej podobe plachého mladého dievčaťa, sú v náboženskom umení prítomné stáročia. Už pápež Sixtus IV. vyhlásil v roku 1471 sviatok Nepoškvrnenej Panny Márie.³⁴ Nešlo však o nespochybniteľný vieroučný bod katolíckeho katechizmu. Náboženská dogma v tejto vieroučnej otázke, bola v rímsko-katolíckej cirkvi vyhlásená až pápežom Píom IX. v roku 1854. Jednoznačné zadefinovanie výkladu biblických dejov pápežskou kúriou podmienilo vznik početných diel s touto tematikou.

Ikonografický typ Immaculaty sa konštituoval ešte v období stredoveku, avšak do charakteristickej a najrozšírenejšej formy sa vyformoval až v novoveku. Synkretickým spojením niekoľkých starších typov zobrazení Panny Márie, vznikol jasne rozoznateľný ikonografický typ s charakteristickými atribútmi. Historické spôsoby zobrazení Panny Márie, ktoré predchádzajú typ Immaculaty možno rozdeliť do štyroch skupín. Námet *Tota pulchra* (Celá krásna) vychádza z Piesne piesní, v ktorej sa nachádza aj verš: „*Celá si krásna, priateľka moja, a škvrny na tebe niet.*“ (Pie 4, 7). Zobrazenia Panny Márie ako krásnej mladej ženy sú sprevádzané symbolmi, ktoré sú súčasťou loretánskych litánií.³⁵ Predovšetkým v 16.

³³ KLINGER, 2005, s. 138.

³⁴ APPUHN-RADTKE, S.: *Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten.* s. 250 [online]. [cit. 2023-03-30]. Dostupné na internete: <<http://www.austriaca.at/0xc1aa5576%200x000587e6.pdf>>.

³⁵ ROYT, J.: *Slovník biblické ikonografie.* Praha: Ekopress, 2007, s. 197.

storočí získalo na obľube zobrazenie zvané *Disputa* (Sacra conversatione). Panna Mária na nich býva zobrazovaná v spoločnosti anjelov a svätcov. Najbližšími predchodcami ikonografického typu Immaculata Conceptio je tzv. zobrazenie *La Purísima* (Najčistejšia) a *Víťazka nad hadom* (Apokalyptická žena). Rozdiel medzi oboma spôsobmi zobrazení nie je veľký. Spočíva v tom, že Víťazka nad hadom zvykne v náručí držať malého Ježiška, ktorý krížom prebodáva hada. Zobrazenia vychádzajú z časti biblie s opisom zjavenia Jánovi Evanjelistovi: „Potom sa na nebi ukázalo veľké znamenie: Žena odetá slnkom, pod jej nohami mesiac a na jej hlave veniec z dvanástich hviezd.“ (Zjv, 12, 1)

Motív Najčistejšej Panny Márie je tradične označením pre zobrazenia mladistvého dievčaťa bez dieťaťa s rukami zopätými v modlitbe. Mária môže mať zahalenú hlavu ale najčastejšie je prostovlasá, stojaca na polmesiaci a na hadovi s jablkom v tlači. Okolo hlavy má rovnako ako Apokalyptická žena spravidla nimbus z dvanástich hviezd.³⁶ Anjeli je nadnášaná do nebeských sfér s častým doplnením lalií – symbolom čistoty. Zašliapavanie hada ako stelesnenia satana má predobraz vo verši: „Nepriateľstvo ustanovujem medzi tebou a ženou, medzi tvojím potomstvom a jej potomstvom, ono ti rozšliape hlavu a ty mu zraníš päť.“ (Gen, 3, 15).

Výnimočné je, že najvplyvnejší predobraz zobrazení Immaculaty je možné vysledovať až k jeho tvorci, za ktorého je tradične považovaný španielsky maliar Bartolomé Esteban Murillo (1618 – 1682). Pri tvorbe obrazov Immaculaty vychádzal hlavne z tradície zobrazení Panny Márie Najčistejšej (*La Purísima*). Prvé dielo, ktoré sa stalo v nasledujúcich storočiach opakovanou kompozičným predobrazom, namaloval pre kráľovský Kláštor sv. Vavrinca pri Madride (*La Concepción de El Escorial*) niekedy medzi rokmi 1660-1665. V roku 1678 kompozíciu mierne upravil a obohatil o početnú stafáž anjelikov (*La Concepción de los Venerables / de Soult*). Zadefinovaný ikonograficky typ našiel široké uplatnenie a pretrval v tradícii náboženského umenia počas celého 18. a 19. storočia. Doplnenia a kompozičné zmeny boli vyslovene otázkou invencie toho-ktorého umelca. Pokiaľ zostali na obraze prítomné zaužívané atribúty (glóbus, mesiac, had, nimbus 12 hviezd a lalia), bol námet recipientom plne zrozumiteľný. Ani rôzne úpravy a štýlové polohy neznemožňujú identifikáciu zobrazení ikonografického typu Immaculaty.

³⁶ ROYT, J.: *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Ekopress, 2007, s. 198.

Vytváranie diel s tematikou Panny Márie, v rôznych ikonografických typoch, bolo hojne podporované predovšetkým v období protireformácie. Obnova a rozvoj mariánskeho kultu mali napomôcť pri zamedzení šírenia reformačných ideí. Cielené zakomponovávanie mariánskych diel do liturgických priestorov malo rímskokatolíckej cirkvi napomôcť pri stabilizácii pomerov, ako ich zadefinoval Tridentský koncil (1545–1563). Jedným z dominantných námetov sa stal aj motív Immaculaty.³⁷ Opätovný rozvoj nastal v druhej polovici 19. storočia, po vyhlásení dogmy o Nepoškvrnenosti Panny Márie (1854). Viacero diel s týmto námetom vytvoril aj Jozef Kessler. V niektorých prípadoch ide o pendanty so zobrazením sv. Jozefa. Ako príklad môže poslúžiť dvojica obrazov z Kostola sv. Martina v Uníne na Záhorí.

Stvárnenie Immaculaty na Kesslerovom obraze v Marianke preukázateľne vychádza zo zaužívaných predobrazov popísaných vyššie a umeleckej invencie, ktorá je jedinečná aj v rade autorových diel s týmto námetom. Obraz sa vymyká nie len ojedinelým oválnym tvarom, ale štýlovou polohou zobrazenia. Zaradenie Immaculaty z Marianky do širokého penza historizujúcej náboženskej maľby, by bolo príliš skratkovitým hodnotením. Diferenciácia Kesslerovho prístupu k zobrazeniam Immaculaty je badateľná pri ich porovnaní. Autor vytvoril v priebehu svojej tvorby niekoľko obrazov s celo figurálnym námetom Nepoškvrnenej Panny Márie. Zväčša ide o obrazy, ktoré sú adjustované na bočných oltároch sakrálnych stavieb. V prípade obrazov Immaculaty z rakúskych lokalít v Kláštore Sestier Božského Spasiteľa vo Viedni (1866), kostoloch v Dobersbergu (1878) a Weinburgu (1881) ide o sošné zobrazenia Márie odetej v plno plastickom, bohato riasenom odeve s exaktne traktovanými záhybmi splývavého tmavomodrého pláštá. Jasne vyskladaná statická kompozícia týchto diel je ukotvená v neorenesančnom slohovom poňatí, v ktorom dominuje istá odtážitosť a chlad. Podobnosti v zobrazení tváre a väčšej prežiarčnosti maľby v Marianke badáme na obraze Immaculaty zo Zemlingu (1868). Dynamickejšie narábanie s vejúcou drapériou môžeme vidieť aj na Immaculate zo slovenského Unína (1873).

Na obraze Immaculaty z Marianky (1872) možno identifikovať viacero dynamizujúcich prvkov, ktoré sú v Kesslerovom podaní daného námetu

³⁷ LUKOVÁ, J. – VYSKUPOVÁ, M.: *Ave Mária: mariánska ikonografia v zbierkach Galérie mesta Bratislavy*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2013, s. 8.

výraznejšie ako na jeho ostatných známych dielach s týmto námetom. Vejúca modrá drapéria plášťa a asymetricky umiestnené hlavičky cherubínov na oblakmi zahalenom pozadí, dodávajú kompozícii náznak víriaceho pohybu. Ten je charakteristický pre náboženské diela vychádzajúce ešte z barokovej manieri. V tomto ohľade je obraz Immaculaty v Marianke dokladom invenčného zakomponovania starších, stále inšpiratívnych schém, ktoré v kresťanskom prostredí pretrvávali ešte z 18. storočia. Dynamizujúcejšie barokové stvárnenie vyplynulo z parametrov objednávky či momentálneho umelcovho príklonu k staršej výtvarnej tradícii. Inšpiráciou by mohli byť barokové kompozície janovského (G. B. Castiglione zv. Il Grechetto) či benátskeho (G. B. Tiepolo) maliarskeho okruhu. Vzory kompozícií sa šírili jednak vizuálnym kontaktom s dielami obdobných námetov a predovšetkým prostredníctvom grafických listov. Isté kompozičné zhody možno identifikovať aj na grafickom liste Immaculaty od benátčana A. Barattiho (?) zo zbierok GMB. V bohato zastúpenej rakúskej náboženskej maľbe sa podobné diela vyskytujú pomerne často. Napríklad na bočnom oltári Kostola Najsvätejšej Trojice v Grazi, ktorého obraz Immaculaty vytvoril v druhej polovici 18. storočia neznámy autor. Parciálne kompozičné podobnosti Kesslerovho obrazu v Marianke s vyššie uvedenými príkladmi starších barokových diel je z môjho pohľadu evidentná. Retrospektívny príklon k barokovým maliarskym formám podčiarkuje aj neobvyklý oválny formát, ktorý je pre epochu baroka typický.

Náboženská maľba druhej polovice 19. storočia, ktorá býva označovaná širokým pojmom - historizmus, mohla u kongeniálnych umelcov dospieť do pozoruhodne synkretických polôh. Zaužívané barokové kompozície prežívali v sakrálnnej maľbe počas celého 19. storočia a stretávame sa s nimi v podstate dodnes. Novoobjavený Kesslerov obraz Immaculaty v Marianke je dôkazom inšpiratívnosti umeleckej tradície 18. storočia, ktorej vyznievanie v sakrálnnej maľbe siahalo hlboko do druhej polovice 19. storočia.

Záver

Historizujúca sakrálna maľba 19. storočia je na Slovensku ešte stále málo prebádanou oblasťou umelecko-historického výskumu. Pozoruhodné diela pritom možno nájsť takmer v každom významnejšom kostole, farských budovách a kláštoroch. Región západného Slovenska bol v 19. storočí pod značným umeleckým vplyvom viedenského milieua, ktoré dominovalo aj

v produkcii kvalitných sakrálnych diel. Novoobjavený Kesslerov obraz Immaculaty v Marianke je toho taktiež dôkazom. Štýlový charakter maľby stelesňuje pretrvávajúce starších kompozičných schém a výtvarných vzorov, pochádzajúcich ešte z obdobia baroka.

V štúdií boli predstavené dejinné ruptúry, za akých sa obraz do Marianky dostal. Vďaka priaznivej zhode náhod a indícií sa mi podarilo zrekonštruovať jeho cestu z maliarovej dielne vo Viedni (1872), cez jezuitské kolégium pri Kostole sv. Salvátora v Bratislave, po kritický okamih zrušenia kláštora v roku 1950. Do Marianky obraz doputoval v súvislosti s plánom zriadiť v bývalom kláštore tešiteľov cirkevné múzeum. To malo nadviazať na tešiteľmi založené prikostolné múzeum (1940). Zmena priorít a presun pozornosti na iné ciele spôsobili, že niekdajšie kláštorné múzeum tešiteľov bolo rozkradnuté a plánované cirkevné múzeum nikdy nevzniklo. Napriek všetkým dejinným ruptúram obraz Immaculaty pretrval v Marianke do dnešných dní. Doteraz išlo o neznáme dielo, ktoré sa snáď aj vďaka tomuto textu podarí zaradiť do širšieho povedomia odbornej verejnosti a účinnejšie chrániť.

Bibliografia:

BUBEN, M.: *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích*. 3. díl, 4. svazok (Řeholní klerikové - jezuité), Praha: Libri. 2012.

BUBEN, M.: *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích*. 4. díl, 2. svazok (Kongregace a řeholní společnosti), Praha: Libri, 2018.

ČÍK, S. X.: *Dejiny Mariatálu*. Marianka: Nákladom časopisu „Mariatál“, 1942.

HALKO, J. – ROJKA, L.: *Dejiny jezuitov v Bratislave do roku 1773*. Trnava: Dobrá kniha, 2015.

KLINGER, H.: *Der Maler Josef Kessler (1825 – 1887): Ein Beitrag zur Wiener Kunst der Spätromantik*. Wien: Pfarre Döbling – St. Paul, 2005.

LUKOVÁ, J. – VYSKUPOVÁ, M.: *Ave Mária: mariánska ikonografia v zbierkach Galérie mesta Bratislavy*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2013.

NÁDASKÁ, K.: Marianka, Etnologická analýza pútnického miesta. In:

Zborník Múzea mesta Bratislavy. Zväzok XXIV, Ed.: HYROSS, P. Bratislava: Múzeum mesta Bratislavy, 2012. s. 133-174.

PAVLÍK, J.: *Vzpomínky na zemřelé jezuity, narozené v Čechách, na Moravě a v moravském Slezsku od roku 1814*. Refugium Velehrad-Roma, 2011.

PRAHL, R.: Umění, naturalismus a zbožnost. In: *Neklidem k Bohu, Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870 – 1914*. Eds.: FILIP, A. - MUSIL, R. Muzeum umění Olomouc a Západočeská galerie v Plzni, 2006. s. 137-153.

ROYT, J.: *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Ekopress, 2007.

SABOL, R.: Zaniknuté múzeum v Marianke pri Bratislave. In: *Pamiatky a múzeá*. 2019. roč. 68, č. 2, s. 24-31.

SABOL, R.: *Ochrana a prezentácia reliktov zbierok prikostolného múzea v Marianke*. (Rigorózna práca). Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta, Katedra archeológie, 2023.

ŠEREĞI, M.: Dokumenty k likvidácii kláštorov v rokoch 1950–1951. In: *Monument revue*. 2012, roč. 1, č. 2, s. 21-25.

WURZBACH, C.: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt u.gewirkt haben*. 11. Theil, Károlyi-Kiwisch und Nachträge. Wien: Hof- u. Staatsdruck, 1864.

HARMINC I. a kol.: *Súpis pamiatok na Slovensku. 1. zväzok, A-J*. Bratislava: Obzor, 1967.

HARMINC I. a kol.: *Súpis pamiatok na Slovensku. 2. zväzok, K-P*. Bratislava: Obzor, 1968.

HARMINC I. a kol.: *Súpis pamiatok na Slovensku. 3. zväzok, R-Ž*. Bratislava: Obzor, 1969.

Online zdroje

APPUHN-RADTKE, S.: *Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten*. [online]. [cit. 2023-08-30]. Dostupné na internete: <<http://www.austriaca.at/0xc1aa5576%200x000587e6.pdf>>.

Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu, Viennae, 1872 [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRO-HUNGARICAE_1872-lowquality.pdf>.

Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu, Viennae, 1867, [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRIAE_1867-lowquality.pdf>.

Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu, Viennae, 1876, [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRIACO-HUNGARICAE_1876-lowquality.pdf>.

Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu, Viennae, 1897, [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRIACO-HUNGARICAE_1897-lowquality.pdf>.

Catalogus Provinciae Austriaco-Hungaricae Societatis Jesu, Viennae, 1869, [online]. [cit. 2023-09-14]. Dostupné na internete: <https://arsi.jesuits.global/wp-content/uploads/2022/06/AUSTRIAE_1869-lowquality.pdf>.

Digitální archiv Zemského archivu v Opave, Sbírká matrik Severomoravského kraje, Matriky 1571-1949, zv. N 1779-1835, inv. č. 7053. [online]. [cit. 2023-09-02]. Dostupné na internete: <https://www.archives.cz/web/digitalni_archiv/>.

Encyclopaedia Beliana, *Kálmán, Július* [online]. ISBN 978-80-89524-30-3. [cit. 2023-10-01]. Dostupné na internete: <<https://beliana.sav.sk/heslo/kalman-julius>>.

FIORI, N.: *L'Immacolata a Roma, i segni della devozione tra culto e arte*. 2019 [online]. [cit. 2023-10-28]. Dostupné na internete: <<https://www.aboutartonline.com/8-dicembre-limmacolata-a-roma-i-segni-della-devozione-tra-culto-e-arte/>>.

MIHALIK VILMOS, B.: *Centuries of Resumptions: The Historiography of the Jesuits in Hungary*. 2016 [online]. [cit. 2023-09-25]. Dostupné na internete: <https://referenceworks.brillonline.com/entries/jesuit-historiography-online/centuries-of-resumptions-the-historiography-of-the-jesuits-in-hungary-COM_192543?lang=fr>.

Archívne pramene

Archív Pamiatkového úradu SR, fond *Povereníctvo školstva a osvety 1945-1953, Cirkevné pamiatky*, 125 s.

Archív Múzea mesta Bratislavy, fond *Ovídius Faust*, fotografie.

Reprodukovateľnosť portrétu 19. storočia: od maliarskeho k mechanickému (fotografickému) a späť k maliarskemu

Mgr. Andrea Smitková

Abstrakt

V predloženom príspevku sa budem venovať reprodukovateľnosti v portréte 19. storočia, jeho šíreniu a novej renesancii v podobe objednávok maľovaných portrétov podľa fotografií. Od počiatkov technickej reprodukovateľnosti, cez disemináciu, až po efemérne vzkriesenie portrétnej maľby v druhej polovici 19. storočia, prechádza portrét evolúciou, na konci ktorej predstavuje viac symbol ako individuálnu tvár. Už od prvopočiatkov vynálezu fotografie, tento nový druh kopírovania prírody zužitkovali portrétisti pre svoje maľby. V príspevku budem viesť dialóg s publikáciou od Geoffreyho Batchena, *Obraz a diseminace: za novou históriou pro fotografii*, ktorá vykresľuje šírenie dagerotypického či fotografického portrétu prostredníctvom rytín uverejnených v novinách, časopisoch a knihách. Ťažisko môjho záujmu predstavuje šírenie fotografického portrétu pomocou maľby, smerom od reprodukovateľného fotografického portrétu k maľbe. Fotografia predstavovala rýchle a presné zachytenie individuálnych črt tváre a aj z týchto dôvodov bezprostredne po jej rozšírení bola adaptovaná ako predloha pre maliarov.

V ére silnejúcej dominancie fotografie v portrétnom umení, mnohí portrétisti prechádzajú k fotografii z ekonomických dôvodov. V našom regióne okrem šľachtických rodín, priemyselníkov a mešťanov objednávala portréty aj novovzniknutá inštitúcia Matica slovenská. Tieto sa neskôr stávajú populárnymi nástrojmi a základnými piliermi slovenského národného uvedomenia. Matica kreovala panteón národných tvárí maliarskymi portrétmi. Pri analýze objednávateľov portrétov sa opriem o Pierra Noru, *Mezi pamětí a historií*, v ktorom rozoberá vznik a potrebu archívov/kroník. V procese strácajúcej sa tradičnej pamäte existuje spoločenská potreba zbierať dokumenty a zachytiť tváre, ktoré budú súčasťou histórie. Pre vznik portrétu je strácajúca sa pamäť na individuálne črty osoby kľúčovou motiváciou. Zároveň v rovnakom čase sa rozširujú portréty v médiách ako druh novej politiky druhej polovice 19. storočia. K lepšej propagácii osobnosti a zároveň jej ideí, potrebuje mať spoločnosť v kolektívnej pamäti hlboko zapísaný jej obraz.

Kľúčové slová: portrét, fotografia, objednávateľ, pamäť, reprodukovateľnosť, kópia

Abstract

In the submitted contribution, we will focus on reproducibility in the 19th-century portrait, its dissemination, and the new renaissance in the form of orders for painted portraits based on photographs. From the beginnings of technical reproducibility,

through dissemination, to the ephemeral resurrection of portrait painting in the second half of the 19th century, the portrait goes through an evolution, at the end of which it represents more a symbol than an individual face. Since the very beginning of the invention of photography, this new kind of copying of nature has been used by portraitists for their paintings. In the paper, I will engage in dialogue with Geoffrey Batchen's publication, *Image and Dissemination: Towards a New History for Photography*, which traces the dissemination of the daguerreotype or photographic portrait through engravings published in newspapers, magazines, and books. The focus of our interest is the spread of the photographic portrait using painting, in the direction from the reproducible photographic portrait to painting. Photography represented a quick and accurate capture of individual facial features, and for these reasons, immediately after its spread, it was adapted as a model for painters.

In an era of the increasing dominance of photography in portraiture, many portraitists are turning to photography for economic reasons. In our region, in addition to noble families, industrialists, and townspeople, the newly established institution Matica slovenská also ordered portraits. These later became popular tools and basic pillars of Slovak national awareness. Matica created a pantheon of national faces with painterly portraits. In analyzing those who ordered portraits, we rely on Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in which he discusses the creation and need for archives/chronicles. In the process of losing traditional memory, there is a social need to collect documents and capture faces that will be part of history. The losing memory of a person's features is a key motivation for creating a portrait. At the same time, portraits in the media are spreading as a kind of new politics of the second half of the 19th century. To better promote the personality and at the same time its ideas, society needs to have its image deeply written in the collective memory.

Keywords: portrait, photograph, customer, memory, reproducibility, copy

Vývoj portréту 19. storočia ovplyvňoval zvyšujúci sa dopyt spôsobený zmenami v dobovej spoločnosti. „*Před vynálezem fotografie se dal téměř každý řádný člověk alespoň jednou za život portrétovat,*“¹ napísal Gombrich v *Príbehu umenia*. Objednávateľia portrétov už nepochádzali len zo šľachtického či meštianskeho prostredia, ale aj iné inštitúcie čoraz viac zadávali zákazky portrétistom. Už v druhej polovici 19. storočia prichádza ústup maliarskeho portrétneho umenia, ktorý je spôsobený novými vynálezmi. Postupne nastupuje dagerotypia a technické zdokonaľovanie

¹ GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Praha 1995, s. 525.

fotografie. Tento zlom pozvoľna znižoval počet portrétistov a ich miesto preberala finančne i časovo oveľa dostupnejšia fotografia. No to, že „vkusové požiadavky“ objednávateľov neboli ničím výnimočné, vystihuje dobre Geoffrey Batchen: „*Zákazníci – kteří měli zájem deklarovat svou třídní příslušnost a své sociální ambice a zároveň si odnést kvalitní portrét – požadovali, aby na snímcích vypadali osobitě a zároveň, aby se co nejvíce podobali všem ostatním. Jinak řečeno, komerční fotografické podnikání záviselo na metodě, při níž byla udržována vizuální ekonomika opakování a rozdílnosti.*“² Portrétna fotografia predstavovala spojenie zámožných objednávateľov s najnovšími priemyselnými pokrokmi.

Predvečer mechanickej reprodukovateľnosti portrétu

Dagerotypia, celosvetovo predstavená v roku 1839, ešte nepatrila k metóde ľahkej reprodukovateľnosti diela v tom slova zmysle, ako o ňom píše Walter Benjamin približne o sto rokov neskôr. Na rozširovanie dagerotypu sa používala grafická technika litografie, ktorá sa používala v novinách. Bol to pomerne komplikovaný proces – dagerotyp (neskôr fotografiu) musel kresliar prekresliť a následne rytec vyryť. Reprodukovateľnosť, o ktorej píše Benjamin, nastáva až s rozšírením fotografie, pri ktorej nezáleží na tom, či ide o originál – všetky fotografie sú originálom.³ Pri snímaní dagerotypu sa vytváral len jeden originál, preto sa približoval z istého uhla pohľadu tradičnej maľby, v ktorej sa tvoria obrazy len v jednom exemplári, no na druhej strane poskytoval rýchlejší a verný záznam osoby. V histórii reprodukovateľnosti portrétov je preto dagerotyp dôležitým medzičlánkom. Síce bol vytvorený verný obraz portrétovaného, avšak jeho ďalšie šírenie v tlači bolo možné len cez grafické prevedenie. Tomuto hľadaniu novej histórie pre fotografiu sa venoval už spomínaný Geoffrey Batchen v knihe *Obraz a diseminace: za novou historií pro Fotografie*.

V nej podrobnejšie opisuje pozoruhodný proces šírenia dagerotypu v novinách. Originál sa pri tomto procese často zničil, a preto mnohokrát máme zachované len „kópie“: „*Daguerrotypie samotné jsou unikátní a poměrně křehké předměty, avšak obrazy podle nich zhotovené velmi často*

² BATCHEN, G.: *Obraz a diseminace: za novou historií pro fotografie*. Praha 2016, s. 29-30.

³ BENJAMIN, W.: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

kolovali v rôznych médiách, díky čemuž se těšili dlouhému životu.”⁴ Pri tomto procese prípravy do novinovej tlače bolo možné veľa pozmeniť, išlo o istý druh retuše. Napríklad, bolo pomerne ľahko dosiahnuteľné vylepšenie tváre či výrazu zvýšením kútikov úst, čím vytvorili usmievavejšiu tvár. Ďalší činiteľ pre vydavateľov/šíriteľov predstavovala snaha získať portréty významných osobností, ktoré sa dali speňažiť. *„Vezmeme-li v úvahu, že fotografie ještě nebyly chráněné autorským právem, zdá se být pravděpodobné, že vydavatelé si fotografie objednali, anebo je zakoupili se vším všudy a poté je překreslili nebo okopírovali na dřevěný blok, nechali vyryt.”*⁵ Preto sa niektorí fotografi stali aj vydavateľmi. Batchen spomína zaujímavý príklad. Jeden z fotografov, Antoine Claudet (1897–1867), nasnímal v roku 1844 vojvodu z Wellingtonu. Claudet v ateliéri neraz používal dva fotoaparáty súčasne, postavené vedľa seba. Jednu fotografiu ponechal vojvodovi a druhú sebe, následne prešla niekoľkými premenami a rozšírila sa vo viacerých médiách. V roku 1845 bola táto fotografia predaná vydavateľovi Jamesovi Watsenovi. Ten ju následne zapožičal maliarovi Abrahamovi Solomanovi (1823–1862), ktorý ju premaľoval olejom na plátno. Malba aj dagerotypia bola zapožičaná aj Henrymu Thomasovi Rayllovi, ktorý podľa nich pripravil oceľorytinu.⁶ Takéto spojenie vedy a umenia, ako napísal reportér v *Times*, údajne mohol prekonať len vojvodov odraz v zrkadle.⁷ Príbeh diseminácie portrétu, ktorý uvádza Batchen, je pomerne bežný aj v našom prostredí, no nám pričasto niektoré komponenty skladačky chýbajú.

Ako sme vyššie opísali, v druhej polovici 19. storočia sa zhotovené fotografické portréty dostávali k širšiemu publiku prostredníctvom ich transformácie do iného média. Pri grafikách vyhotovených podľa fotografií sa mylne predpokladala absolútna presnosť. *„Spojování rytin a litografií s fotografiemi tak sloužilo k proklamaci těchto tiskových forem jakožto takových technik zpodobnění, jež jsou nadřazeny tradičním zobrazovacím způsobem závislým na umělcově oku a ruce.”*⁸

⁴ BATCHEN 2016, s. 86.

⁵ Ibidem, s. 72.

⁶ Ibidem, s. 88- 96.

⁷ Ibidem, s. 89; Autor neznámy: Claudet's Portrait of Duke of Wellington. In: *The Times*. 22. 5. 1845.

⁸ Ibidem, s. 76.

Aj v našom geografickom prostredí sa dagerotyp rýchlo šírila. Už v roku 1842 si otvára Svetloobrazáreň v Prahe Jozef Božetech Klemens (1817–1883). Dialo sa tak pod vplyvom Karla Slavoja Amerlinga (1807–1884), ktorý mu finančne prispel na dagerotyp. Niekoľko snímok vyhotovených v tejto dielni sa nachádza v zbierkach Umelecko-priemyslového múzea v Prahe. Po Klemensovom odchode z Prahy sa fotografii podľa nám známych informácií už nikdy nevenoval, až neskôr v 60. až 70. rokoch 19. storočia používa fotografiu ako predlohu pre maliarsky portrét. V nedávno publikovanej monografii, venovanej primárne P. M. Bohúňovi, Ingrid Halászová bilancuje Klemensovú poslednú fázu tvorby: „V závere života sa nebránil ani tvorbe portrétov podľa fotografií...“⁹ Azda to spôsoboval zvýšený dopyt po portrétoch premaľovaných z fotografie. Okrem Klemensa v Prahe, sa šírila dagerotyp na našom území aj prostredníctvom putovných fotografův, napr.: Jakuba Marastoniho, Jana Bubeníka, Eduarda Koziča či Imricha Emanuela Rotha.

Pátranie po východiskovom bode, diseminácia fotografického portréту prostredníctvom malby

„S technickým vývojom fotografie sa začalo znepokojovať realistické maliarstvo, fotografia vedela lepšie zachytiť realistický obraz, no zároveň mala z toho komplex, maliarstvu sa snažila vyrovnáť voľbou tém, aranžovaním, osvetlením a rámovaním.“¹⁰

Vzťah maliarstva a fotografie Katarína Beňová podrobne rozobrala v texte *Maliarstvo a fotografia v 19. storočí*. Záujem fotografův o portrét prisudzuje ešte biedermeierovskému obdobiu 40. rokov 19. storočia, kedy sa móda podobizní dostala na svoj vrchol. Čiastočne sa fotografii a maliarskemu portrétu venuje aj v ďalšej štúdii *Vizuálna kultúra Ľudovíta Štúra a štúrovcov v kontexte národných tendencií v Habsburskej monarchii*.¹¹ Zameriava sa v nej na maliarske portréty národovcov premaľovaných

⁹ HALÁSZOVÁ, I.: *Peter Michal Bohúň. Maliar vlúdneho štetca*. Liptovský Mikuláš 2023, s. 60.

¹⁰ TREŠTÍK, M.: *Umění vnímat umění*. Praha 2022, s. 98-99.

¹¹ BEŇOVÁ, K.: Maliarstvo a fotografia na Slovensku v 19. storočí. In: *Renesancia fotografie 19. storočia*. Ed.: HOJSTRIČOVÁ, J. Bratislava 2014, s. 149; BEŇOVÁ, K.: Vizuálna kultúra Ľudovíta Štúra a štúrovcov v kontexte národných tendencií v habsburskej monarchii. In: *Ľudovít Štúr na hranici dvoch vekov*. Ed.: MACHO, P. – KODAJOVÁ, D. Bratislava 2015, s. 300-315.

z fotografie. Samotné dejiny fotografie a jej počiatkov na Slovensku zatiaľ najprehľadnejšie spracoval Ľudovít Hlaváč.¹²

Rozširovanie portrétov osobností spätých s naším územím v novinách v tretej štvrtine 19. storočia predstavovali hlavne noviny, ktoré neboli vydávané na území dnešného Slovenska, napr. pražský *Světobzor* či budapeštianske *Ország Világ* a *Vasárnapi Ujság*. V českom obrázkovom týždenníku *Světobzor* sa objavili portréty doplnené poznámkou „dle fotografie“ hneď od prvého čísla z roku 1867. Často bývajú signovaní rytci priamo v rytinách a zároveň kresliari pod podobizňou. Bohužiaľ, fotoateliér či fotograf, ktorý vytvoril pôvodnú snímku, sa neuvádza. V roku 1877 uverejnili graficky spracovaný portrét Andreja Sládkoviča. Presný nápis pod portrétom je „Ondrej Sládkovič. Dle fotografie kreslil Josef Mukařovský“¹³ a na rytine je signatúra rytca: *Mára*. Ďalej uverejnili v roku 1880 podobizňu Michala Miloslava Hodžu so zhodnou poznámkou: „Dle fotografie kreslil Josef Mukařovský“¹⁴ spoločne s jeho životopisom. Rytiec už na jeho portréte nebol podpísaný. Ďalšie publikované portréty boli napr. Štefan Moyzes a Dr. Jozef Miloslav Hurban.¹⁵ Vo *Vasárnapi Ujság* bol publikovaný portrét podľa fotografie Lajosa Benického,¹⁶ ktorý ako krajinný sudca vydal zatykač na Hurbana, Hodžu a Štúra. V článku hrdopíšu, že uverejňujú jeho podobizeň v období, kedy zmizol, a dúfajú, že ho nájdu živého (1868).

V tomto texte používame termín premaľovaná fotografia, čo predstavuje maľbu odkopírovanú z fotografie. Z reprodukovateľného média sa stáva znovu len jeden originál. Terminologicky čerpáme z knihy od Petry Trnkovej. Ona tento druh nazýva „fotomaľba“ (*photopeinture*), názov pôvodne preberá z *Ottovho slovníka náučného novej doby*. Pre fotografov nebola táto technika tabu, skôr bola bežnou súčasťou tvorby. Trnková

¹² HLAVÁČ, Ľ.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin 1989.

¹³ *Světobzor: Obrázkový týdeník*. Praha: František Skrejšovský, roč. 11, 29. 12. 1877, č. 52, s. 613. Dostupné na: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:52fea837-2d97-430c-8e14-e37952df1f8f>.

¹⁴ *Světobzor: Obrázkový týdeník*. Praha: František Skrejšovský, roč. 14, 27. 8. 1880, č. 35, s. 409. Dostupné na: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:a0e5263c-3ea4-4e5d-b603-120293584888>.

¹⁵ *Světobzor: Obrázkový týdeník*. Praha: František Skrejšovský, roč. 4, 14. 1. 1870, č. 3, s. 17. Dostupné na: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:84c43e6f-aa6d-4c54-81ac-bbbae64bd2f0>.

¹⁶ *Vasárnapi Ujság*, roč. 15, 2. 8. 1868, č. 31.

popisuje aj spôsoby, akými sa realizovalo premaľovanie – napr. premietnutím diapoziťívú pomocou laterny magiky na plátno, nasledovalo obkreslenie kontúr, nalepenie či transfer fotografie na plátno či lepenku a jej následná premaľba, nanášanie fotografickej emulzie na plátno a následné premietnutiu obrazu pomocou zväčšováka z negatívu na svetlomitlivú vrstvu.¹⁷ V poslednej tretine 19. storočia sa stretávame s rôznymi variáciami tejto technológie. Ide o rôzne krátkodobé experimenty. Salomon Bloch si dokonca nechal zaregistrovať metódu vytvárania olejomalieb prostredníctvom fotografií či pretlače.¹⁸

Pri zbežnom pohľade na maľovaný portrét je neľahké určiť, či ide o portrét premaľovaný z fotografie, alebo podľa prírody. Samozrejme, existujú jemné rozdiely v maľbe, ktoré by nám mali viesť pomôcť. Pri výskume nepomôžu ani pôvodné fotografie, ktoré sú, ako sme vyššie spomínali, zničené alebo stratené. Občas sa takéto stotožnenie podarí, napr. keď Jana Švantnerová spojila Rothovu fotografiu neznámeho muža s Klimkovičovou podobizňou revolucionára z roku 1848.¹⁹ Z predchádzajúcich období poznáme portréty namaľované podľa grafiky, tie však už predtým zachytilo ľudské oko. Pri fotografii je to iné, tá vzniká za pomoci stroja, ktorý zachytáva obraz cez šošovku. Prenos na maliarske plátno znamená transformáciu, ktorej spoločné črty je možné školeným okom identifikovať.

Jozef Božetech Klemens zanechal na niektorých portrétoch zámerne nápis, aby bolo očividné, že išlo o premaľbu podľa fotografie. Takýto odkaz zapísal na portrét Ľudmily Jesenskej, dnes v zbierke Liptovskej galérie Petra Michala Bohúňa.²⁰ Portréty spája určitá „fotografická“ strnulosť, akú nachádzame aj na tvárach Fraňa Tagányiho²¹ a Márie Drahutovskej

¹⁷ TRNKOVÁ, P.: *Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století*. Brno 2013, s. 29-34. „Pri zisťovaní, či ide o tento typ procesu, nám vie pomôcť technologická analýza, ak objaví látky, s ktorými sa bežne stretávame pri fotografii, napr. želatínu, albumín alebo kolódium.“

¹⁸ *Ibidem*, s. 29-34.

¹⁹ ŠVANTNEROVÁ, J.: *Leopold Horovitz 1838–1917. Stratený – Nájdenný*. Košice 2019. Išlo o dielo dostupné na: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_518.

²⁰ Dostupné na: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GPB.O_828. Značenie: vľavo dole, červenou Dla fotogr malovau Jozef Klemens v B. Bystrici 1865.

²¹ Slovenské národné múzeum, Múzeum Bojnice, XI-2156. Fraňo Tagányi (31. 10. 1816 – 1. 2. 1894) pochádza z obce Oslany blízko Prievidze. Bol jedným zo zakladateľov Matice Slovenskej. Pôsobil ako kaplán v Orechovom, Dlhom Poli, Papradne, potom ako katolícky farár v Turzovke (1849 – 1883), ako dekan v Čadci

zo zbierky Múzea Bojnice.²² Obidva portréty sú strnulé, majú jemné prechody tónov v tvári a maľba je uťahaná – chýba jej maliarska dynamika. Pri hľadaní pôvodnosti maľby vo fotografii nám vedia pomôcť aj listy od objednávateľov, napr. Matice slovenskej, ktoré sa nachádzajú v archíve. Z korešpondencie sa dozvedáme, akým spôsobom si vyberal objednávateľ fotografiu pre portrét Andreja Sládkoviča. Viliam Paulíny-Tóth si u Klemensa objednal pre matičnú dvoranu portrét Ľudovíta Štúra. Ako predloha mu síce mohol slúžiť aj dagerotyp z roku 1850, no v tomto prípade sa rozhodli pre litografiu od Františka Kolára z roku 1861.²³ Dagerotypia Ľudovíta Štúra je známa len z fotografickej reprodukcie, ktorú dal vytvoriť Samuel Štúr v Rábe.

Pri portrétoch veľkých dejateľov Štúra či Sládkoviča vidíme osobnosť skôr ako umelecké dielo. Preslávenosť maľby cez jej nepretržité opakovanie v podobe reprodukcii nám nedovolí pristupovať k umeleckému dielu ako takému.²⁴ To si uvedomovali už aj redaktori v *Národných novinách* v roku 1897, preto kritizovali maďarský obrazový dvojtyždenník *Ország Világ*. Keď v Pešti volili obecných zastupiteľov, *Ország Világ* oslovil všetkých novozvolených zastupiteľov mesta, aby poslali do redakcie svoje podobizne s tým, že ak ku každej pribalia päť zlatých, noviny ich radi opublikujú. K tejto výzve vyšiel kritický komentár s názvom *Sláva za päť zlatých v Národných novinách*.²⁵ Tam pramení sila politiky tváre a zároven potenciál osobnosti, ktorá sa bez rozširovania podobizni nezaobíde.

Matica slovenská ako objednávateľ portrétov

V roku 1861 na zhromaždení v Martine bolo prijaté *Memorandum národa slovenského* a aj požiadavka na založenie slovenského kultúrneho spolku. Matica slovenská vznikla na valnom zhromaždení 4. augusta 1863.

a ako kanonik v Nitrianskej kapitule. Patril k národným buditeľom 19. storočia. Prispieval do Štúrových Slovenských národných novín.

²² Slovenské národné múzeum, Múzeum Bojnice, XI-2634. Zobrazenie sediacej starej ženy, konkrétne ide o Máriu Drahutovskú. Odev má čierny, vdovský, bez žiadnych ozdôb. Na hlave má čierny čepiec zdobený jemnou čipkou a uviazaný pod krkom.

²³ BEŇOVÁ 2014, s. 155.

²⁴ BATCHEN 2016, s. 13.

²⁵ *Národné noviny*. Turčiansky sv. Martin: Mikuláš Št. Ferienčík, roč. 28, 16. 12. 1897, č. 287. Dostupné na: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:bf93aca0-cb18-11e8-b888-5ef3fc9bb22f>.

Za prvého predsedu bol zvolený Štefan Moyzes.²⁶ V druhej polovici 19. storočia na slovenskom území takto pribudol, hoci len na krátko, nový objednávateľ portrétov (Matica, ako vieme, bola zrušená v roku 1875). Išlo o portréty špecifické národno-buditeľské. Mení sa teda paradigma, dovtedy si portréty objednávali bohaté šľachtické rodiny, ktoré vytvárali svoje vlastné kroniky rodu, no Matica slovenská vytvárala kroniku národa. Matica si tieto portréty objednávala u slovenských umelcov Bohúňa a Klemensa, ktorí mali dôveru ako strojcovia národného slohu. Matica iniciatívne už v roku 1870 vyzývala svojich členov, aby podarovali portrét²⁷ významných osobností a cielene vytvárala národne orientovaný archív tváří. „*Kontrola nad archívom je kontrola nad pamäťou*“,²⁸ píše Aleida Assmannová. Môžeme skonštatovať, že podobizne slovenských revolučných osobností široká verejnosť pozná cez portréty, ktoré boli vytvorené práve pre Maticu. Assmannová ďalej uvádza, že archívy podliehajú výberu kvôli kapacitám. Matica mala jednoducho moc rozhodovať o tom, koho tvár z našich dejín si zapamätáme. Aby bolo možné uskutočniť politické idey, treba mať víziu, účinný mýtus ako revolučnú údernú silu, pretože revolúcia je prebudením pamäte.²⁹ Rozširovanie obrazu patrilo k dôležitým nástrojom modernej politiky.

Prvý dagerotyp, dôležitý ako dokument národných snáh, ako uvádza Hlaváč, vznikol mimo slovenského územia.³⁰ Ďalej uvádza, že snímky s motívmi blízkymi slovenskému národnému pohybu, stretávame vo všetkých ateliéroch, ale najmä v štúdiu E. Koziča, u Divaldovcov a v levočskej dielni F. W. Koutnika a A. J. Malika. V Ružomberku v ateliéri Jána Labaya vznikali portréty východoslovenských národných a osvetových pracovníkov. Portréty nevznikali programovo, ale skôr ako bežná portrétna ateliérová prax.³¹

Dôležitým fotografom pre národovcov bol Ivan Branislav Zoch, ktorý pracoval pre Maticu slovenskú, podobne ako maliari Bohúň a Klemens. Fotografie významných predstaviteľov vydal v štyroch tableau vizitkového formátu, prvé vyšlo v roku 1866. Na nich boli vyobrazení napr. Tomáš

²⁶ Dostupné na: <https://matica.sk/> 13. 10. 2023.

²⁷ Archív Matice slovenskej, Matica slovenská I., 1697.

²⁸ ASSMANNOVÁ, A.: *Prostory vzpomínání*, Praha 2018, s. 388.

²⁹ Ibidem, s. 188-189.

³⁰ HLAVÁČ 1989, s. 50.

³¹ Ibidem, s. 51.

Červeň, Štefan Závodník, Martin Čulen, Michal Miloslav Hodža, Daniel Gabriel Lichard a neskôr, v roku 1868, Samo Tomášik, Andrej Sládkovič, Samo Chalupka, Jonáš Záborský, Ján Kalinčiak a ďalší.³² Zochove portrétné fotografie slúžili ako predlohy pre výtvarných umelcov.

Ďalší fotograf, ktorý sa programovo usiloval vytvoriť galériu nositeľov či predstaviteľov národného či politického a kultúrneho pohybu v rokoch vystupňovanej maďarizácie, bol Pavol Socháň. Zvečňoval členov slovenskej spoločnosti najmä v Martine. Socháň začal fotografovať už počas štúdií v Mníchove roku 1886.³³

Danuta Učníková vo svojom príspevku k téme *Umelecký portrét buditeľských a revolučných osobností 19. storočia v zbierkach slovenských múzeí a obrazární* popisuje trefne koreláciu, na ktorú prenáša aj skúmanie portrétov maľovaných pre Maticu Slovenskú: „*Dielo odlúčené od svojho prvotného prostredia stráca so zmenou spoločenských vzťahov v inej epoche niektoré praktické funkcie (rodová galéria portrétov, portréty oslavujúce jednotlivca)... Pôvodne rôznorodé funkcie portrétov (rodinná podobizeň, oficiálny portrét hodnostára zanikajú so zmenou spoločenských pomerov a nadobúdajú kvalitatívne novú, druhotnú a všeobecnejšiu spoločenskú funkciu. Dostávajú oficiálnu úlohu historického dokumentu...*“³⁴ (...) „*Portréty maľované dodatočne vznikali v minulosti na doplnenie šľachtických rodových galérií. Podobná tendencia a úsilie o kontinuitu, bola ja pri dopĺňaní galérií biskupov a superintendentov.*“³⁵

Tiež ďalej uvádza, že predlohy portrétov boli rôzne, niekedy iné maľované portréty, inokedy litografie, no veľa olejových portrétov malo za predlohu dagerotypy (konkrétne uvádza: K. Kuzmány, Š. Moyzesa). Pri portréte Štefana Moyzesa Učníková v katalógu uvádza „*Maľované dodatočne (podobnosť s fotografiou, pozri Slovenský literárny album, s. 231.)*“³⁶ V roku 1872 vystavil Klemens účet pre Maticu slovenskú za olejomalbu Sládkoviča. Zároveň za opravu portrétu Štúra, „natiahnutie“ na nový rám a tiež bližšie neurčený účet za opravu „jedného starého obrazu“. Najdrahší bol portrét

³² Ibidem, s. 51.

³³ Ibidem, s. 111.

³⁴ UČNÍKOVÁ, D.: Umelecký portrét buditeľských a revolučných osobností 19. storočia v zbierkach slovenských múzeí a obrazární. In: *Zborník Slovenského národného múzea. História* 15, roč. 69, 1975, s. 182.

³⁵ Ibidem, s. 178.

³⁶ Ibidem, s. 207.

Sládkoviča za štyridsať zlatých. O rok neskôr Klemens urguje vyplatenie honoráru za podobizeň Štúra v hodnote štyridsaťosem zlatých, pretože sa chystá na svetovú výstavu do Viedne. Dekan Šujanský požiadal Klemensa o namalovanie Sládkoviča pre Matičnú zbierku v rovnakej veľkosti, ako je portrét Moyzesa. Klemens v liste žiadal o rozhodnutie, podľa ktorej fotografie má vytvoriť portrét Sládkoviča – či od Koutníka alebo podľa druhej od Krausa. Fotografie posielal ako prílohu listu. Odpoveď bola, že podľa Koutníkovej fotografie.³⁷

Pierre Nora uvádza, že v klasických dobách boli tromi veľkými pôvodcami archívov šľachtické rodiny, štát a cirkev. Pamäť je fenoménom vždy aktuálnym, história je zobrazením minulosti.³⁸ Matica vytvárala len jednu časť histórie, vytrhávala kúsky pamäte a osadzovala ich do iných rámcov. S myšlienkou budovania národných dejín narábala vedomie. To dokazuje zvýšený záujem o „hrdinov“ zo slovenských dejín nielen v poetickej tvorbe štúrovcov, ale aj v samotných objednávkach portrétov pre matičnú dvoranu. História jednoducho prikladá detaily ku kapitálu národa alebo ich z nej odčítava. História je posvätná, pretože národ je posvätný. Prostredníctvom národa sa naša pamäť udržala v oblasti akejsi nedotknuteľnosti.³⁹ Vychádza z kultu kontinuity: vedomosť komu a čomu dlžíme, i to kým a čím sme. Odtiaľ pramení snaha hľadania „koreňov“. Čím boli korene vznešenejšie, tým viac vytvárali nás samotných. Skrze minulosť sme uctievali samých seba. Nora tvrdí, že tento vzťah sa už rozbil: *„Místa paměti se rodí a žijí z pocitu, že neexistuje žádná spontánní paměť, že je třeba vytvářet archívy, že je třeba slavit výročí, organizovat oslavy, pronášet smuteční projevy, provádět notářské záznamy, protože tyto úkony nejsou přirozené.“* Preto je potrebné pripomínať si tváre našich veľkých predkov.⁴⁰ Každé dieťa na Slovensku pozná tvár Štúra.

Pri premaľovaných portrétoch, ktoré sú kópiami z fotografií, chýba „tu a teraz“ Waltera Benjamína, a zároveň majú neodškriepiteľnú auru. Sú oveľa známejšie ako pôvodné fotografie. Pojem „aura“ je pre Batchena

³⁷ Archív Matice slovenskej, Matica slovenská I., 2246.

³⁸ NORA, P.: Mezi paměti a historií. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Ed. MAYER, F. Praha 1998, Cahiers du CEFRES, 2012, č. 13, s. 9. Dostupné online: https://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora_1996_mezi_pameti_historii.pdf

³⁹ Ibidem, s. 10.

⁴⁰ Ibidem, s. 11.

najviac nepochopeným pojmom v odbornom diskurze, podľa neho pre Benjamina ide o pokus objasniť „*halucinačné účinky zbožného fetišizmu*“.⁴¹ Reprodukovateľnosť na jednej strane podporuje, a na druhej strane dokáže otráviť kapitalizmus. Umelecké dielo je nám s každou ďalšou reprodukciou viac na dosah a jeho kultová hodnota exponenciálne rastie, no na druhej strane sa zároveň danému dielu viac a viac vzdalujeme. „*Vidíme spíše celebritu než herce; spíše mistrovské dílo hodné uctívání než malbu hodnou analýzy.*“⁴² Taktiež v národnobuditeľských portrétach vidíme dnes už viac historickú osobnosť ako umelecké dielo, a práve preto potrebujeme znova otvárať i približovať dobové vkusové požiadavky na portrét. Ukazuje sa, že téma podielu Matice slovenskej na formovaní portrétneho vkusu druhej polovice 19. storočia je zaujímavá pre ďalší výskum.

Bibliografia:

Archív Matice slovenskej, Matica slovenská I.

ASSMANNOVÁ, A.: *Prostory vzpomínání*, Praha: Karolinum, 2018.

BATCHEN, G.: *Obraz a diseminace: za novou historii pro fotografii*. Praha: AMU, 2016.

BENJAMIN, W.: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

BEŇOVÁ, K.: Maliarstvo a fotografia na Slovensku v 19. storočí. In: *Renesancia fotografie 19. storočia*. Ed. HOJSTRIČOVÁ, J. Bratislava: VŠVU, 2014.

BEŇOVÁ, K.: Vizualna kultúra Ľudovíta Štúra a štúrovcov v kontexte národných tendencií v habsburskej monarchii. In: *Ľudovít Štúr na hranici dvoch vekov*. Ed. MACHO, P. – KODAJOVÁ, D. Bratislava: Veda, 2015.

GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Praha: ARGO, 1995.

HALÁSZOVÁ, I.: *Peter Michal Bohúň. Maliar vlúdneho štetca*. Liptovský Mikuláš: LGPMB, 2023.

HLAVÁČ, L.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin: OSVETA, 1989.

⁴¹ BATCHEN 2016, s. 11.

⁴² BATCHEN 2016, s. 11-14.

Národné noviny. Turčiansky sv. Martin: Mikuláš Št. Ferienčík, roč. 28, 16. 12. 1897, č. 287. Dostupné na: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:bf93aca0-cb18-11e8-b888-5ef3fc9bb22f>.

NORA, P.: Mezi pamětí a historií. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Ed. MAYER, F. Praha 1998, Cahiers du CEFRES, 2012, č. 13,

Světobzor: Obrázkový týdeník. Praha: František Skrejšovský, roč. 11, 29. 12. 1877, č. 52, Dostupné na: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:52fea837-2d97-430c-8e14-e37952df1f8f>.

Světobzor: Obrázkový týdeník. Praha: František Skrejšovský, roč. 14, 27. 8. 1880, č. 35, Dostupné na: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:a0e5263c-3ea4-4e5d-b603-120293584888>.

Světobzor: Obrázkový týdeník. Praha: František Skrejšovský, roč. 4, 14. 1. 1870, č. 3, Dostupné na: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:84c43e6f-aa6d-4c54-81ac-bbbae64bd2f0>.

ŠVANTNEROVÁ, J.: *Leopold Horovitz 1838–1917*. Stratený – Nájdený. Košice: VSM, 2019.

TREŠTÍK, M.: *Umění vnímat umění*. Praha: Motto, 2022.

TRNKOVÁ, P.: *Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2013.

UČNÍKOVA, D.: Umelecký portrét buditelských a revolučných osobností 19. storočia v zbierkach slovenských múzeí a obrazární. In: *Zborník Slovenského národného múzea*. História 15, roč. 69, 1975.

Vasárnapi Ujság, roč. 15, 2. 8. 1868, č. 31.



Obr. 1 Jozef Božetech Klemens, *Portrét Ludmily Jesenskej rod. Kuzmány*, 1865, olej, plátno, 107 x 76,5 (bez rámu), 123,5 x 93 cm (s rámom), GPB O 828, príř. č. 72/1982.

Katarína Ihringová (ed.)

Večné návraty v umení, kultúre, estetike

Vydanie prvé

Recenzenti:

prof. PhDr. Eva Kapsová, CSc.

doc. Mgr. Adrián Kvokačka, PhD.

© doc. Katarína Ihringová, PhD.

Katedra dejín a teórie umenia, FF TU v Trnave, Hornopotočná 23, SK-918
43 Trnava, katarina.ihringova@truni.sk

Vydavateľ:

Filozofická fakulta, Trnavskej univerzity v Trnave, Hornopotočná 23, 918
43 Trnava

<http://ff.truni.sk/>

©Katarína Ihringová, ©Pavel Ivančic, ©Bernadeta Kubová, ©Lukáš

Makky, ©Radomír Sabol, ©Zuzana Slušná, ©Andrea Smitková,

©Katarína Tánczosová

© Filozofická fakulta, Trnavská Univerzita v Trnave, 2023

ISBN 978-80-568-0607-4

